Tratt. y ordenanz. del Organo Clavicordio y Harpa

12-III-29

I-184-100

REGLAS GENERALES DE ACOMPAÑAR, EN ORGANO, CLAVICORDIO, Y HARPA

SIN SOLO SABER CANTAR LA PARTE, O UN BAXO EN CANTO FIGURADO.

DISTRIBUIDAS EN TRES PARTES.

EN LA PRIMERA, SE ENSEñAN LOS FVNDAMENTOS, QVE deben preceder al acompañar; en la segunda, el modo de acompañar, [illegible] solo de especies consonantes, y en la tercera, el modo de practicar las especies falsas, assi dentro de la ligadura, como fuera de ella.

AñADIDO AORA UN NUEVO TRATADO, DONDE SE EXPLICA EL MODO DE ACOMPAÑAR las Obras de Musica, segun el estilo Italiano.

COMPUESTAS POR DON JOSEPH DE TORRES MARTINEZ BRAVO, MAESTRO DE [illegible] Capilla, y Rector del Real Colegio de Musica de su Magestad.

DEDICALAS AL ILUSTRISSIMO SEÑOR DON ALVARO EUGENIO DE MENDOZA [illegible] y Sotomayor, [illegible] de las Indias, Arzobispo de Farsalia, &c.

[illegible], Y [illegible]: EN MADRID EN LA IMPRENTA DE [illegible]

REGLAS GENERALES DE ACOMPAÑAR,

EN ORGANO, CLAVICORDIO, Y HARPA,

CON SOLO SABER CANTAR LA PARTE,

O UN BAXO EN CANTO FIGURADO.

DISTRIBUIDAS EN TRES PARTES.

ORFEÓ CATALÀ

EN LA PRIMERA, SE ENSEñAN LOS FVNDAMENTOS, QVE deben preceder al acompañar; en la segunda, el modo de acompañar, uſando ſolo de eſpecies conſonantes, y en la tercera, el modo de practicar las eſpecies falſas, aſsi dentro de la ligadura, como fuera de ella.

AñADIDO AORA UN NUEVO TRATADO, DONDE SE EXPLICA EL MODO DE ACOMPAñAR las Obras de Muſica, ſegun el eſtilo Italiano.

COMPUESTAS POR DON JOSEPH DE TORRES MARTINEZ BRAVO, MAESTRO DE LA REAL Capilla, y Rector del Real Colegio de Muſica de ſu Mageſtad.

DEDICALAS AL ILUSTRISSIMO SEñOR DON ALVARO EUGENIO DE MENDOZA CAAMAñO y Sotomayor, Patriarca de las Indias, Arzobiſpo de Farſalia, &c.

CON PRIVILEGIO, Y LICENCIAS NECESSARIAS: EN MADRID EN LA IMPRENTA DE MUSICA. AñO DE 1736.

R. 5718

AL IL.mo S. D. ALVARO EUGENIO DE MENDOZA CAAMAÑO Y SOTOMAYOR,

PATRIARCA DE LAS INDIAS, ARZOBISPO DE FARSALIA, CAPELLAN, y Limosnero Mayor de su Magestad, de su Consejo, Juez Eclesiastico Ordinario de su Real Capilla, Casa, y Corte, y de todos los Sitios, y Casas Reales, y Rurales; Abad de las Reales Abadìas de Alcalà la Real, de Nuestra Señora de la Assumpcion la Real de Burgohondo, y de la de Santa Christina en Santa Pia, Dignidad de la Santa Apostolica Metropolitana Iglesia del Señor Santiago, Arcediano de Trastamara, Señor de la Villa de Zeè, y Beneficiado entero de las Iglesias Parroquiales de la Ciudad de Antequera, &c.

ORFEÓ CATALÀ

ILUSTRISSIMO SEÑOR

SEÑOR:

AUNQUE *conozco, que para rendida à tan Ilustres Aras, es pequeña oblacion la de mis fatigas; pues nunca podràn merecer elevarse à tan superior patrocìnio, assi por la cortedad del assumpto, como por lo humilde de la mano, que (respectosamente tremula) à llegar à ofrecerla se acobarda: Es obligacion indispensable de este trabajo numerico, buscar en V. S. Ill.ma su amparo, porque aviendose dignado el Ill.mo Señor Portocarrero de acojer baxo de su benefica sombra, los tres primeros Tratados de estas Reglas, no podia unirse en esta nueva impression este nuevo, sin que le protexiesse el Heroe, que dignamente ocupa el mismo sublime empleo; pues enoblecidos los tres con el honor que les comunicò tan elevada grandeza, se desdeñarìan de incorporar à quien no lograsse tal dicha:*

Y siendo la clemencia de V. S. Ill.ma tan naturalmente propensa à dispensar beneficios, espero que difundirà en este quarto Tratado el lleno de sus favores, para que los primeros no escaseen sus igualdades à este segundo genito de mis estudios: (en esta materia, tan estrañamente peregrina, como descendiente de la primorosa Nacion Italiana) y assimismo reconozcan, que si un Portocarrero les illustra, à este dispensa sus glorias el Ilustrissimo Señor Mendoza. Diciendo yo con Oben. y Torr. en su traduc.

Inveniant nostri patronum ut ubique libelli,
Libros Lectori dedico, meque tibi.
Porque en toda parte encuentren
Estas Reglas proteccion,
Al Lector se las dedico,
Y à Vsia me ofrezco yo.

Este es solo el poderoso motivo que me estimula, para llegar á tan Ilustres sagradas plantas, no el tributarla como demonstraccion de mi afecto, quando me reconozco tan deudor de V. S. Ill.ma que no ay voces adequadas con que se explique mi lengua. (Ovid. lib. 1. de Trist. Elog. 5.

Si vox infragili mihi pectore firmior ære,
Pluraque cum linguis pluribus ora forent;
Non tamen id circo complecterer omnia verbis:
Materia vires exuperante meas.

Quedo rogando à Dios Nuestro Señor, guarde à V. S. Ill.ma los muchos años que puede, deseo, y he menester. Madrid, y Abril. 23. de 1736.

ILUSTRISSIMO SEñOR

B. L. P. de V. S. IL.ma su mas rendido Subdito.

Don Joseph de Torres Martinez Brabo.

EN ALABANZA DEL AUTOR DE ESTE Libro, de Don Geronimo Monforte, y Vera.

SONETO.

SAbio desvelo, hijo del cuydado
Naces (ò Libro!) con razon glorioso;
Desdichado serás, siendo dichoso,
Que quien nace à enseñar es desdichado:
Anexo es al saber lo despreciado,
Y la embidia en la sciencia, mal forzoso;
Mas si al merito sigue lo embidioso,
Aplaudido serás en lo embidiado.
Sal à luz sin temor, que la victoria
Se le sigue al afan, que has conseguido,
Quando llevas contigo yà la gloria.
Sè con tu Autor (ò Libro!) agradecido;
Pues para darte vida en la memoria
En tu cuerpo su alma ha introducido.

SONETO, QUE EN ALABANZA DE esta Obra, y de las muchas, que tiene dadas à luz Don Joseph de Torres, le consagra su Amigo, y Compañero Don Manuel Ordoñez de la Puente.

ATalayas del Sol tus altas *TORRES*
Descubren con numerica elegancia
Sendas; que desterrando la ignorancia
Con tu sciencia sutil, sabia socorres:
La Metta numeral tan velòz corres,
Que al docto palio de la consonancia
Llegas Joven; sirviendole tu infancia
De credito mortal, que nunca borres.
De la Phebea sonorosa llama
Desprendido explendor: te solemnizen
Este volumen, y otros que derrama.
A la posteridad, que en ti se aclama,
Tus manos, y tus Plumas te eternicen;
Que despues de las Obras, es la Fama.



SUMA DEL PRIVILEGIO.

Tiene Privilegio del Rey Nuestro Señor Don Joseph de Torres, Maestro de la Real Capilla, y Rector del Colegio de su Magestad, para imprimir este Libro intitulado: *Reglas Generales de Acompañar en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado.* Y para que otro ninguno le imprima sin su licencia, como mas largamente consta de su Original, despachado en el Oficio de Don Miguèl Fernandez Munilla, Escrivano de Camara de su Magestad, y mas antiguo de Govierno. Madrid à dos de Marzo de 1730.

TASSA.

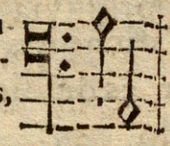
TASSARON los Señores del Consejo Real de Castilla, este libro intitulado: *Reglas generales de Acompañar en Organo, Clavicordio, y Harpa, con solo saber cantar la parte, ò un baxo en canto figurado.* Compuesto por Don Joseph de Torres, Maestro de la Real Capilla, y Rector del Colegio de su Magestad, à diez y seis maravedis cada pliego, como consta de su Original, despachado en el Oficio de Don Miguèl Fernandez Munilla, Escrivano de Camara de su Magestad: En Madrid à 4. de Mayo de 1736.

FEE DE ERRATAS.

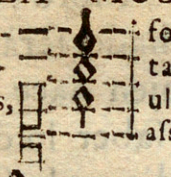
FOlio 8. col. 2. lin. ult. tonos, lee, *tono*. fol. 9. col. 2. lin. 7. y 8. veces, lee, *voces*. fol. 23. col. 2. lin. 6. veces, lee, *voces*. fol. 30. col. 1. lin. ult. segudillo, lee, *segundillo*. fol. 34, col. 2. lin. ultim. explicado, lee, *explicados*. fol. 38. lin. 8. quæ, lee, *que*. fol. 79. col. 1. lin. 9. pagrafo, lee, *paragrafo*. fol. 124. col. 1. estudio, lee, *estudio*. col. 2. lin. 3. toral, lee, *total*.

ERRATAS EN LA MUSICA.

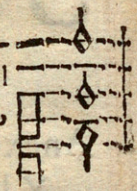
Fol. 34. pauta 4. el primer compàs, assi.



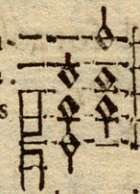
Fol. 35. pauta. 5. primer compàs, assi.



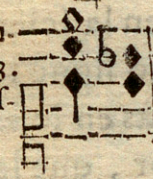
fol. 36. pauta 1. col. 2. el ult. compas, assi



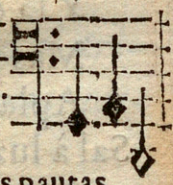
fol. 40. pauta 1. col. 2. 3. compas assi.



fol, 43. pauta 3. el 3. compas, assi.

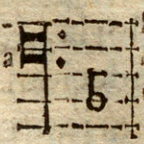


fol. 57. pauta ult. compas. 4. assi.

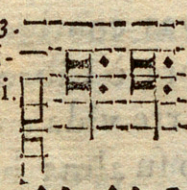


fol. 49. se han de quitar los 3. cõpases primeros de ambas pautas.

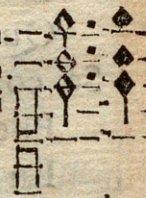
fol. 59. exẽplo 5. falta un b. assi.



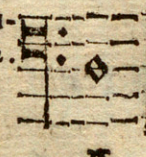
fol. 84. las 3. claves primeras, assi.



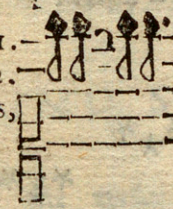
fol. 103. pauta 1. el pen. compàs, assi



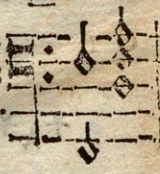
fol. 110. pauta 3. comp. 2. assi.



fol. 111. pat. 4. 2. compàs, assi.



f. 112 pau. 3 3 cóp. assi.



Este Libro de *Reglas Generales de Acompañar*, su Autor Don Joseph de Torres, con estas erratas corresponde à su original. Madrid, y Abril, 24. de 1736. *Lic. Don Manuel Garcia Alesson.* Corrector General por su Mag.

AL LECTOR.

NO ay duda, que la voz sola por sonora que sea faltandole instrumento Musico, que la acompañe, està sin adorno armonioso, ò sin alma que la vivifique, acorde. Por esto en Sagradas Letras, estuvieron las voces mas perfectas alentadas de Musicos instrumentos: y aun quando Eliseo quiso hacer Oracion à Dios por lluvia, y aliviar à tres Monarcas sedientos, mandò le traxessen un diestro Musico que cantasse, y tocàsse *adducite mihi Psaltem*, (*lib.* 4. *Regum*, *cap.* 3. *vers.* 15. *vide version. chald.*) No dixo, que solo cantasse, ò solamente tañesse, sino que tañesse, y cantasse aun tiempo; porque la armonia de su Oracion resonasse al compàs de una voz con alma, y de un alma explicada con acorde union à la voz. David, jamàs cantaba, sinque se acompañasse con su Psalterio, ò Cithara, confessando à Dios en sus metricas voces, y alentando su armonia, con las diestras concertadas pulsaciones de sus instrumentos. Aun en el Cielo, que està el gusto mas perfecto, se canta siempre con instrumentos acordes: (*Psalm.* 42. *vers.* 4. *Apocalip.* 14. *vers.* 2.) *Y la razon es, porque en el Cielo tendràn todos los sentidos de los Bienaventurados su mayor deleyte, y el oìdo, como uno de ellos la mas noble, y perfecta melodia.* Y esta lo es, resultando de voces, è instrumentos, porque la sonoridad de estos, es mayor, y mas suave que la de las voces, y mas segura, y firme; y la suma melodia, y mas perfecta, es la que se integra de voces, è instrumentos, todos consonos, y unissonos, como expone un gravisimo Expositor. (*Cornel. Alapide, in Apocalip.* 5. *v.* 8.) Todo lo qual dixo mejor el mas discreto aficionado, y Doctor de la Musica San Agustin. (*D. August. in Hymn. Paradisi, cap.* 26. *lib. Meditat.*) *Novas semper harmonias vox meloda concrepat, & in jubilum prolata mulcent aures organa.*

Supuesta la conveniencia de acompañar con instrumento la voz, viendo, y oyendo, que no todos se arreglan à los preceptos Musicos, porque unos aprenden por sola aficion, y estos no se atarean al estudio, y creen reglas sus gustos, y sonidos; otros en los Claustros, aprenden sin los mas peritos Maestros; otros que debian saber con fundamento, se dexan por falta de aplicacion al estudio en un ocio reprehensible: y en fin, que ningunos tenian libro que enseñasse con brevedad, y claridad, reglas, y preceptos de los acompañamientos: Y atendiendo à la comun, y publica utilidad, trabajè años passados los tres primeros tratados con el Metodo de Reglas Generales, à que se reducian todas las variedades de consonancias, ò posturas, que el mas cientifico, y primoroso, podia executar sobre la parte, segun el estilo Español: Y aviendo de reim-

pri-

primirse, me pareciò precisa obligacion (para mas complemento de esta obra) añadir este quarto Tratado, en que se explique, y demuestre el estilo moderno, de acompañar las Obras Italianas. Pero con la novedad de salir impresso en el modo que llaman de *Entablatura*, tan dificultoso para la prensa, como facil para la estampa, ò buril, que acosta de mi desvelo he logrado se execute en España, aunque no con la mayor hermosura, sì con bastante claridad para la inteligencia. No he omitido (à mi parecer) cosa digna, y precisa de la destreza de acompañar à las voces. Admite mi tarea benigno, por la voluntad con que te la ofrezco, porque

Si desint vires, tamen est laudanda voluntas.

RE-

IHS.

REGLAS GENERALES,
UTILES, Y FACILES DE ACOMPAÑAR, EN ORGANO, CLAVICORDIO, Y ARPA, CON SOLO SABER cantar la parte, ó vn baxo en canto figurado.

ORFEO CATALAN PATRIMONIO

TRATADO PRIMERO DE LOS FUNDAMENTOS QUE DEBEN PRECEDER AL ACOMPAÑAR.

INTRODUCCION.

QUANDO vno quiere levantar vn Edificio, dice San Aguſtin: primero ha de penſar en las zanjas, y cimientos, tanto mas ſolidos, quanto ha de ſer la ſumptuoſidad de la fabrica mas elevada: *Quantum quiſque vult, & diſponere ſuper imponere molem edificij, quando erit maius, edificium, tanto altius fodit fundamentum* (D. *Aguſtin. ſerm.* 10. *de verb.* Dñi.) Porque fundar ſobre arenas es conſultarſe ruynas. Yo deſeoſo de la ſeguridad de la obra, que à la publica vtilidad mi buena ley ſacrifica, pongo eſte primero tratado, como baſa, y ſolido fundamento del perfecto acompañar, dando las reglas, y aviſos que faciliten al principiante antes de ſonar el inſtrumento ſobre la parte. Reduzcolas à breves methodos para la inſtruccion, dexando para la erudicion al mas perito el eſtudio en Ceron, y Atanaſio Kilquerio, y otros Autores

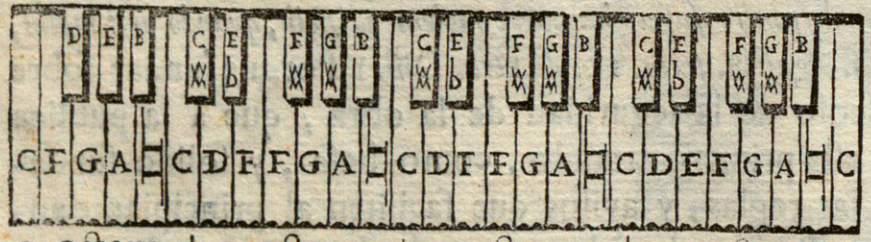
porque no es mi intento fabricar para ostentacion, sino para habitacion segura, refugio de imperitos, y consuelo, de los que por otros cuydados, no pueden aplicarse al profundo estudio de tan intrincados laberyntos. He procurado practicar lo que vn discreto Filosopho de Athenas Arquitecto. Determinaron los Athenienses levantar vn sumptuoso edificio, y llamaron dos Artifices al Senado, para la eleccion de vno que pareciesse mejor para la ereccion; hablò vno con singular primor de la traza, dimensiones, longitud, adornos, y reliebes, repartimientos, y molduras. Mandò el Senado que hablasse el otro, y dixo: Yo harè quanto este ha dicho: *Quòd iste longa oratione diseruit, ego exactissime præstabo* (*Labet. t. 1. Thes. pag. 362.*) Yo he procurado poner en practica los esmeros Musicos, y primorosos artificios, que muchos grandes Arquitectos armoniosos han discurrido en dilatadas Reglas, y Volumenes, *opere præstabo.*

CAPITULO PRIMERO.

DE LA EXPLICACION DE LOS SIGNOS DEL TEclado, que pertenecen al genero Diatonico, ò natural.

TODOS los signos de el Organo, que pertenecen al genero Diatonico, ò natural, que son todas las teclas blancas, ò primera orden, los consideramos de quatro octavas, que empiezan desde el primer Cesolfaut que està àzia la mano sinièstra, y fenecen en el vltimo, que està à la mano diestra, como se vè en la figura siguiente.

DEMONTRACION DEL TECLADO.



1. octava. | 2. octava. | 3. octava. | 4. octava.

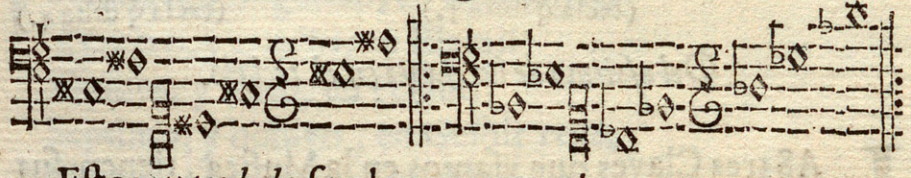
Para distinguir vnos Signos de otros; à los quatro primeros llamamos regraves, ò sograves, que son desde el primer Cesolfaut, à Fesaut: à los siete siguientes, que son desde Gesolrreut inclusivo, hasta el Fesaut siguiente llamamos graves; à los siete de mas arriba, agudos; à los otros siete siguientes sobre agudos; y à los quatro vltimos agudissimos, ò resobre agudos. Estos signos se señalan en el teclado, poniendo en cada vno la letra inicial de el que le corresponde, v. g. en Cesolfaut vna C. en Delassolrre vna D. &c. como se puede reparar en la la demostracion antecedente.

SIGNOS DE LA SEGUNDA ORDEN DEL TECLAdo, que pertenecen al genero Cromatico.

EN las quarro octavas que avemos supuesto en el teclado, que son desde el primer Cesolfaur sograve, hasta el Cesolfaut grave; y de este grave, hasta el agudo; y de este Cesolfaut agudo al sobre agudo; y de este

este sobre agudo al agudissimo: se comprehenden los Signos que pertenecen al genero Cromatico, y Enarmonico, que son todos los negros de la segunda orden en esta forma: al genero Cromatico pertenecen dos sustenidos, y dos bemoles; los sustenidos son los de Cesolfaut, y Fefaut: los bemoles, los de Befami, y Elami, los quales aqui se demuestran.

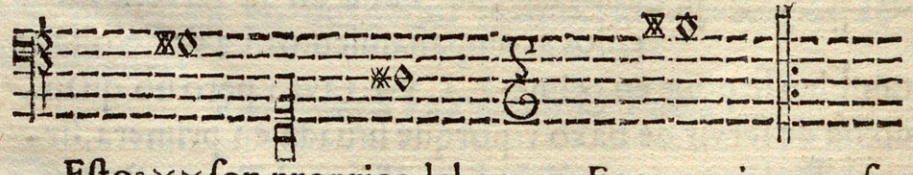
Exemplo de los sustenidos, y b b. de la segunda orden que pertenecen al genero Cromatico.



Estos ✕✕ y *b. b.* son los que propiamente pertenecen al genero Cromatico, por no estenderse su jurisdicion à mas que sacar de Faes naturales, Mies Sustenidos, y al contrario de Mies naturales, Faes Bemoles.

Signos de la segunda orden, que pertenecen al genero Enarmonico.

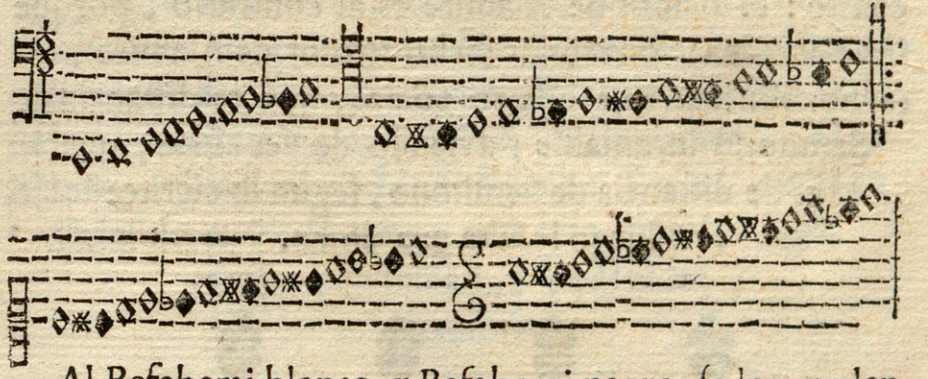
EL otro ✕ que nos resta explicar es el Gesolrreut el qual pertenece al genero Enarmonico, y es el siguiente.



Estos ✕✕ son proprios del genero Enarmonico por ser su comission la de sacar de Soles naturales, Mies Sustenidos; y estos son los de Gsolrreut, y Delasolrre; y de los Rees naturales, Faes Bemoles, que son los Bemoles de Alamire, y Delasolrre, como enseña el Maestro Correa, en su Libro intitulado, Facultad Organica, cap. 3.

El ✕ Delasolrre, y los dos Bemoles de este genero, no se demuestran por carecer de ellos los Organos, con que resumido todo lo dicho en este primero capitulo, dirèmos con facilidad, que en cada vna de las quatro Octavas, se hallan tres Sustenidos, y dos Bemoles, menos en la primera, que comunmente no tiene sino el Bemol de Befami, como se experimenta en Organos, Clavicordios, y Arpas; exceptuando los de Flandes, que son perfectos de Bemoles, y ✕✕ en todas sus Octavas; los ✕✕ son de C. F. y G. los Bemoles de E. y Bb.

Demonstracion de los quatro Diapassones, ò Octavas que comprehenden, primera, y 2. orden del Teclado, y los tres generos explicados: los puntos blancos corresponden à las Teclas blancas, y los negros, à las negras. EXEMPLO.



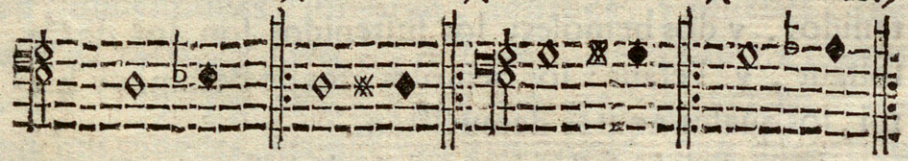
Al Befabemi blanco, y Befabemi negro, se les pueden

partir las voces de su Signo, llamandose con mucha propiedad, y distincion al Befabemi blanco, Bmi, y al negro Bfa.

Nota, que muchas veces se halla en los acompañamientos vn* y vn Bemol que no los tiene el Organo cavales, que son el * de Delasolrre, y el Bemol de Alamire, estos se suplen en el Organo, poniendo quando se halla el * de Delasolrre, el Bemol de Elami; y por el Bemol de Alamire el * de Gesolrreut; los quales no son cabales, porque la tecla que sirve para el * tiene vna coma mas; y la que sirve para el Bemol vna menos, y la razon es; porque el Semitono cantable, que es la distancia de Mi à Fa, tiene cinco comas; y la del Semitono incantable, es de quatro comas, que es de Fa blando, à Fa sustenido; luego el Bemol de Elami, que sirve de * à Delasolrre tiene vna coma mas, aviendo de ser de quatro el semitono incantable, segun lo escrito: el Bemol de Alamire es al contrario, porque sirve el * de Gesolrreut de dicho Bemol de Alamire, este no dista mas que quatro comas, que es distancia de Semitono incantable, aviendo de ser cinco, que es de distancia de Semitono, segun lo escrito: luego le falta vna coma.

EXEMPLO.

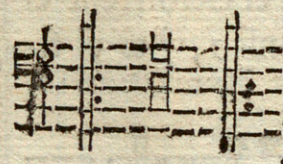
(Semitono cantable.)(Sem.incant.)(Sem.incantable.)(Sem.cãtab.)



(Distãcia de cinco)(Dist.de 4.co-)(Distancia de 4.)(Dist.de 5.comas.)
(comas.) (mas, q̃ se suple có) (mas.) (q̃ se suple con)
(tecla q̃ dista 5.) (tecla q̃ dista 4.)

Del asiento de las claves en el teclado.

LAS tres Claves que vsamos en la Musica, tienen sus asientos en los mesmos Signos que en la mano; porque la de Fefaut, le tiene en Fefaut grave; la de Cesolfaut en el agudo; y la de Gesolrreut, en el sobreagudo: las dos primeras son las que comunmente hacen à nuestro intento, por ser Claves baxas, y con que se escriven los acompañamientos, estas siempre se asientan en la quarta Raya como se vè, menos la de Fefaut, que en algunas Obras Latinas antiguas, se halla en la tercera linea en los acompañamientos. La de Cesolfaut tambien se pone en primera, 2. y 3. raya; pero no quando ha de servir de baxo; porque situada en primera, sirve al Tiple; en 2. al contralto; y en 3. al Tenor, ò Contralto.



CAPITULO II.

De los tonos del Canto de Organo.

LOS Tonos en Canto de Organo, segun la opinion de todos los Theoricos son doce; porque à cada Signo (exceptuando à Befabemi) le dàn dos Tonos, feneciendo.

Primero, y Segundo, en Delasolrre.
Tercero, y quarto, en Elami.
Quinto, y sexto, en Fefaut.
Septimo, y octavo, en Gesolr reut.
Noveno, y dozeno, en Alamire.
Onzeno, y dozeno en Cesolfaut.

De estos doce, los ocho primeros por ser mas practicados son mas conocidos, assipor tener Cantollanos propios, como porque transportados pueden suplir à los quatro vltimos; y assi para escusar confusion, y prolixidad à los nuevos Estudiantes, les bastarà entender solamente dichos ocho tonos; como enseña Don Juan del Vado, Organista que fue de la Real Capilla de su Magestad, en vn quaderno manuscrito de Reglas de acompañar.

Regla general para conocer los Tonos.

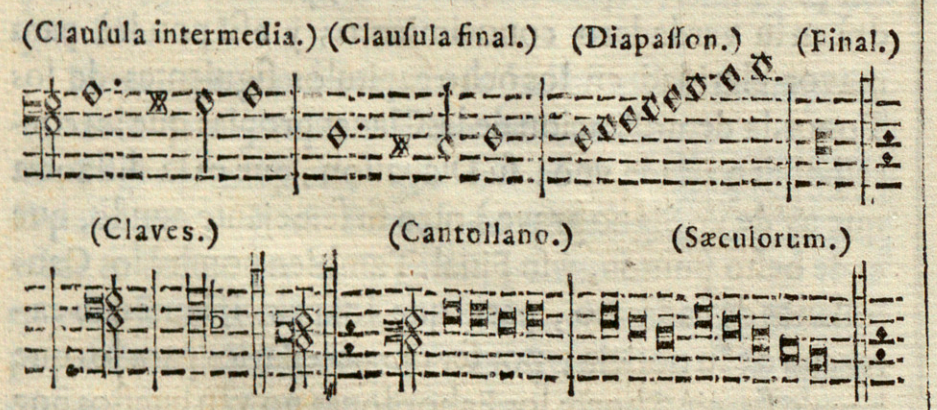
PARA conocer, y distinguir el Tono, que corresponde à qualquiera composicion, se han de obsevar dos cosas, que son Claves, y Finales; porque con estas dos partes bien reparadas, sin duda, y con facilidad vendrà en su verdadero conocimiento; y assi pondrè para mayor claridad en los ocho capitulos siguientes de los Tonos, la demostracion de las Claves propias que les corresponden à cada vno; su Diapasson, que es la distancia que ay de vn Signo grave à otro su semejante agudo, que es de ocho puntos, y su Final. Tambien pondrè los Cantollanos de cada vno, para que los principiantes no carezcan de su noticia, por ser tan necessarios para los que han de seguir Choro: los Fabordones no vàn puestos por no dilatarme, y por vsarlos con variedad, y diferencia, solo pondrè algunos por mas practicados, los quales se hallaràn en el tercer tratado.

Del primer tono.

EL primer Tono tiene su Final en Delasolrre, diciendo el Diapasson, *Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol*: las clausulas mas principales de este tono (digo brevemente) son dos, que son clausula intermedia (que es la de la mediacion) y clausula final: la intermedia, es en Alamire; y la final en donde fenece el Tono, que es en Delasolrre. No le pongo mas que estas dos, por escusar prolixidad, y por ser las mas naturales.

De

Demonſtracion del primer Tono.

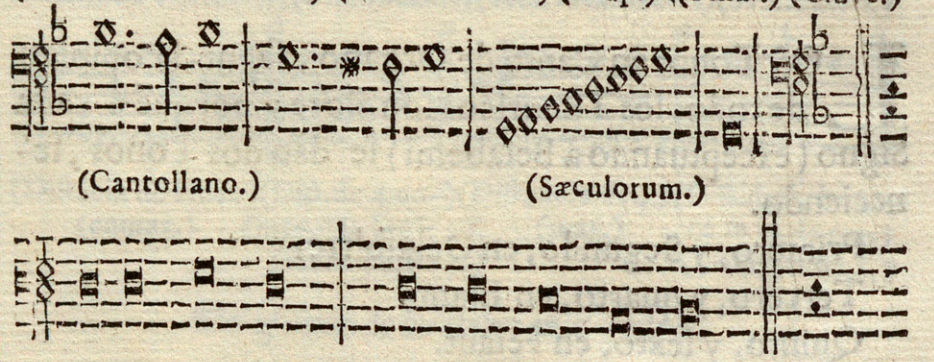


Noteſe, que de eſtas tres claves, la primera, y ſegunda ſon las que mas ſe Practican, como queda dicho en el cap. 1. A la primera, que es de Fefaut, llamarèmos Clave natural, porque ſe toca por donde apunta; à la ſegunda, que es de Ceſolfaut, Clave tranſportada, porque ſiempre que en obras Eſpañolas ſe hallan los acompañamientos, con eſta Clave ſe tañen tranſportados quarta abaxo, à diſtincion de las compoſiciones Italianas, que eſtas ſiempre ſe tañen naturales, ſea la Clave que ſe fuere, que ſin duda el tañerlas en Eſpaña tranſportadas, es porque las voces canten ſiempre por Claves, que no neceſſiten de añadirlas Subſtenidos en ſu principio.

Del ſegundo tono.

EL ſegundo Tono termina en Geſolreut, y ſu Diapaſſon es. *Re, Mi, Fa, Sol, Re, Mi, Fa, Sol*: y la Clave natural es de Fefaut con Bemol: las clauſulas en Beſabemi la intermedia, y la final, donde fenece.

Exemplo del ſegundo tono.



Adviertaſe, que en Canto de Organo, ſe tranſporta quarta arriba de como pinta el Cantollano, empezando en Befabemi Bemolado.

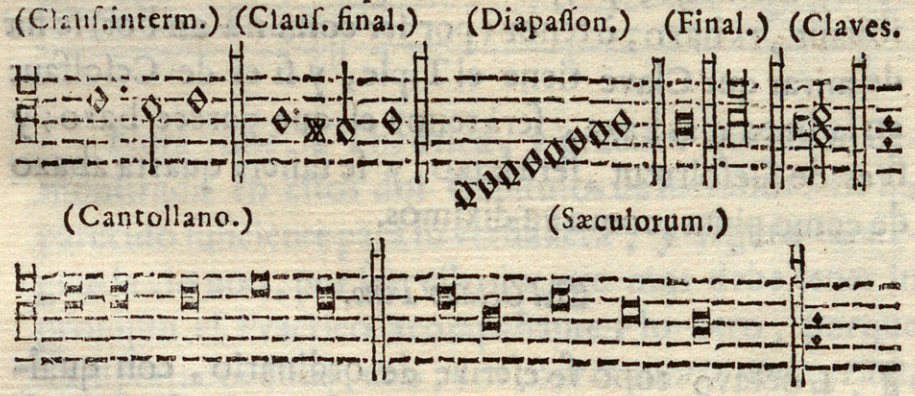
Nota, que ſi la compoſicion acaba en Befa, ſe llamarà ſegundo por la mediacion, ò ſegundillo, que aſsi vulgarmente ſe nombra, y ſi empieza, y acaba en Geſolreut, ſegundo tono.

Del tercer tono.

EL tercer Tono termina en Alamire, eſcriviendoſe con qualquiera de las Claves tranſportadas de Ceſolfaut, ò Fefaut, en la tercera Raya, que tambien lo es, que ſon las que comunmente ſirven à eſte Tono, correſpondiendo dicho Alamire al Elami del teclado quarta abaxo; el Diapaſſon dice: *Re, Mi, Fa, Re, Mi, Fa, Sol, La*; las clauſulas ſon en Ceſolfaut, y en Alamire,

re, segun lo escrito; que segun el teclado, son en Gesolreut, y en Elami.

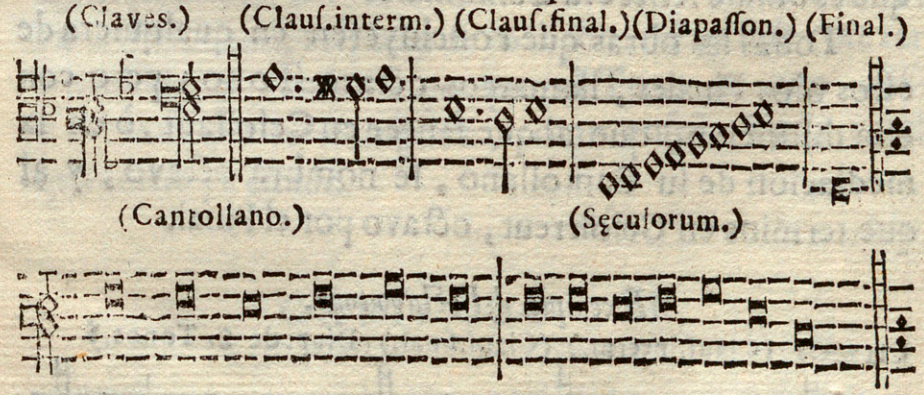
Exemplo del tercer tono.



Del quarto tono.

EL quarto Tono fenece en Elami, como se vè en la demostracion con todas las particularidades.

Demostracion del quarto tono.

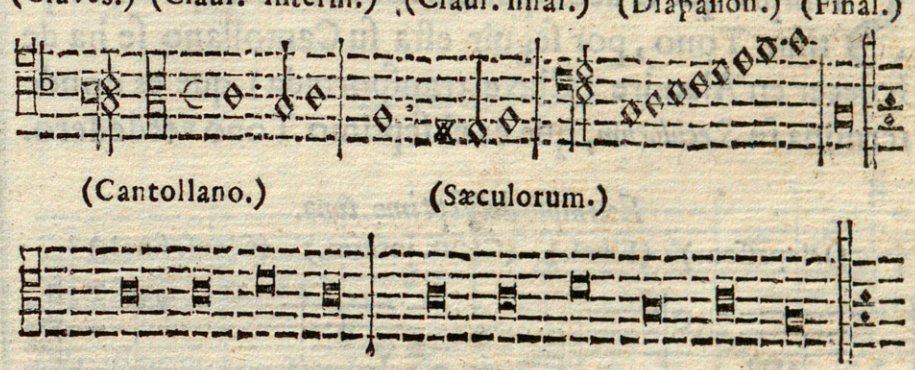


Nota, que si la composicion terminare en Alamire, se llamarà quarto tono por la mediacion; y si en Elami, quarto.

Del quinto tono.

EL quinto Tono mas conocido, es el que fenece en Cesolfaut, como la experiencia lo enseña en todas las composiciones de Canto de Organo; y assi vease su demostracion.

Exemplo del quinto tono.



Nota, que este Tono tambien se escrive con clave de enmedio sin bemol, feneciendo en donde termina su Cantollano; pero esto solo se vè practicado en algunas obras de Psalmos, hechas sobre su *Sęculorum.*

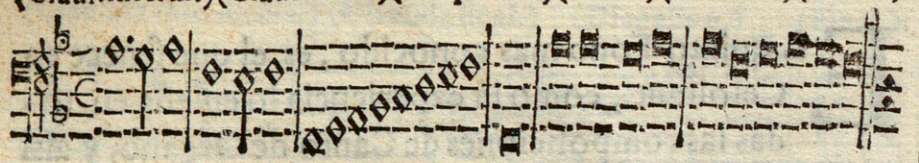
Del sexto tono.

EL sexto tono fenece en Fefaut, clavē natural con Bemol, siendo assi, que no le tiene de su naturaleza (como ni el quinto tono) mas el vso hace ley.

Exem-

Exemplo del ſexto tono.

(Clauſ.interm.)(Clauſ:final.)(Diapaſſon.)(Final.)(Cantoll.)(Sæcul.)

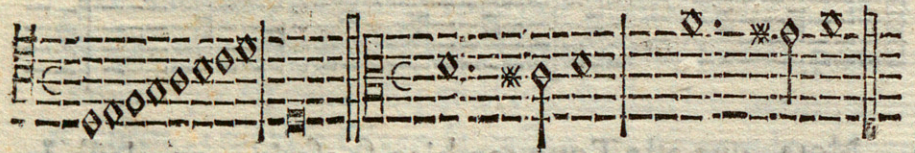


Del ſeptimo tono.

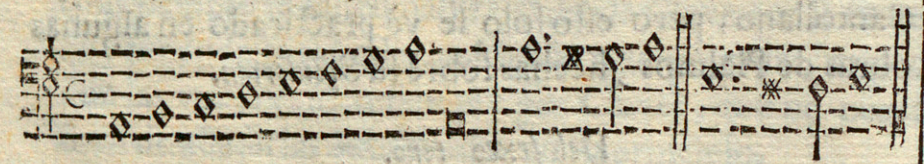
SIempre que ſe acompañare la Pſalmodia por el ſeptimo Tono, por ſeguir eſta ſu Cantollano ſe ha de fenecer en Alamire (Clave tranſportada) que es donde termina ſu *Sæculorum*, que es el ſeptimo Tono verdedero.

Exemplo del ſeptimo tono.

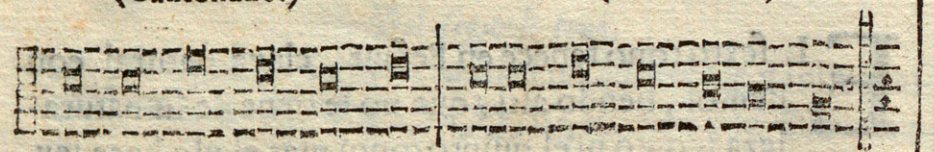
(Diapaſſon.) (Final.) (Clauſ. interm.) (Clauſ. final.)



Por Clave natural.



(Cantollano.) (Sæculorum.)



Notaſe, que en papeles ſueltos, el que comunmente ſe llama ſeptimo Tono, es el que fenece en Delaſolrre: *Y adviertaſe*, que para diſtinguir ſi eſta Clave de Ceſolfaut, es baxo, ò tenor (por ſer comun à ambos) ſe ha de mirar que Clave tiene el Tiple, y ſi es de Ceſolfaut en la linea mas baxa, ſerà tenor el que parece baxo; y ſi es de Geſolrreut, ſerà baxo, y ſe tañerà quarta abaxo de como pinta, como ya diximos.

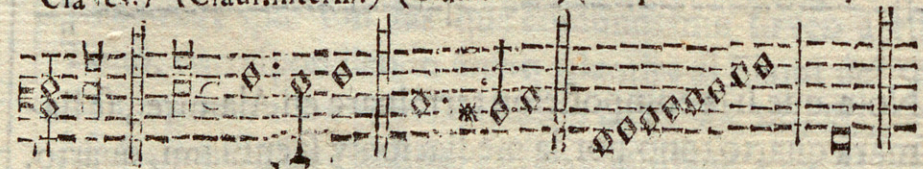
Del Octavo Tono.

EL octavo tono ſe eſcrive de ordinario, con qualquiera de las dos Claves tranſportadas ſin Bemol; eſte tono ſe practica de dos maneras; la vna es, feneciendo en la mediacion (que es en el Ceſolfaut de la Clave tranſportada) la otra es, terminandoſe en Geſolrreut, que es donde fenece ſu Cantollano.

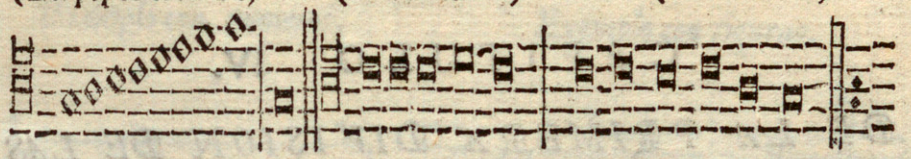
Todas las obras que concluyeren en qualquiera de eſtos dos Finales, llamamos octavo Tono; pero con eſta diſtincion, que al que fenece en Ceſolfaut, ò en la mediacion de ſu Cantollano, ſe nombra octavo, y al que termina en Geſolrreut, octavo por el Final.

Exemplo del octavo tono.

Claves.) (Clauſ.interm.) (Clauſ.final.) (Diap.de 8. Tonos.)



(Diap. por el final.) (Cantollano.) (Sæculorum.)



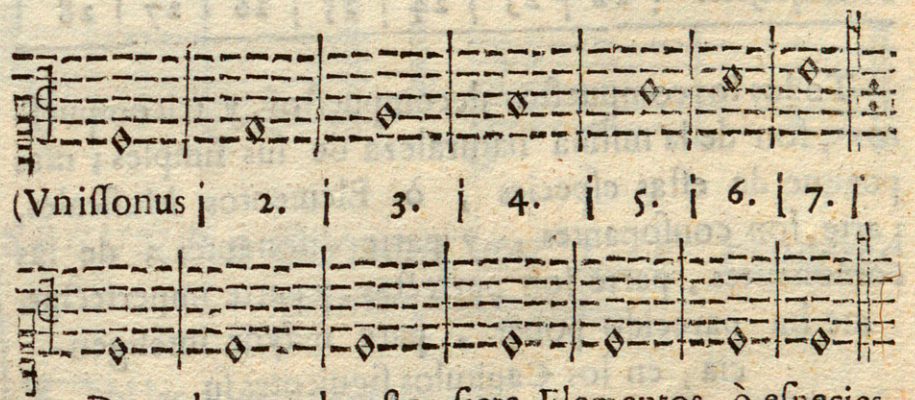
Nota: que la Theorica, y practica que dexo demonstrada en estos dos Capitulos de los tonos, me ha parecido suficiente para su verdadera, y segura inteligencia; lo uno, por ser esto lo que mas debe tener in promptu el Practico acompañante; lo otro, porque transportados estos, uno, dos, ò tres puntos mas arriba, ò mas abaxo, se pueden suplir quantos Tonos, ò terminaciones se puedan imaginar, assi como el Maestro Patiño lo vsa en muchos Psalmos, como es en el *Beatus vir*, que siendo de quinto, le pone como octavo; y la *Magnificat de batalla*, siendo de octavo, le escrive como sexto, Fa en Befabemi, respecto de lo dicho, no ay sino cotexar Clausulas, y Finales, porque el Tono es uno mismo, aunque se transporte, como enseña Vado en el quaderno yà citado.

CAPITULO III.

De las Especies, ò Elementos Musicales, y de su numero.

LOS Elementos, ò Especies Musicales, no son otra cosa, que la distancia que ay de un Signo grave à otro, mas, ò menos agudo, como es de el uno, al dos, del uno, al tres, del uno, al quatro, &c. Los Elementos, ò especies son siete, que son 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Estos se nombran Unissonus, segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, y septima: El Unissonus, son dos voces que concurren en un mesmo Signo, ò Tecla: la segunda, dos veces que se hallan en dos Signos contiguos por grado: la tercera, dos veces que distan una de otra, tres, y assi las demàs.

EXEMPLO.



De cada uno de estos siete Elementos, ò especies, que se llaman principales, ò simples, se deriban, ò tienen principio los numeros compuestos, decompuestos, y tricompuestos, &c. Esto se harà, añadiendo el numero 7. al numero simple; v. gr. Al uno, ò al Unissonus, añadiendole un 7. forma una octava: si quiero sacar otro compuesto buelvole à añadir otro 7. y forma una

quincena: y assi se puede añadir hasta adonde alcanzaren las voces, ò los instrumentos. Lo mismo se entiende de todos los demàs numeros, especies simples, como se vè en el exemplo siguiente.

TABLA DE LA COMPOSICION de los Elementos, ò especies.

Simples.	1	2	3	4	5	6	7
Compuestos.	8	9	10	11	12	13	14
Decompuestos.	15	16	17	18	19	20	21
Tricompuestos.	22	23	24	25	26	27	28

Todos los compuestos decompuestos, y tricompuestos, son de la misma naturaleza de sus simples; mas porque de estas especies, ò Elementos Musicales, parte son consonantes, y parte disonantes; de las consonantes, parte son perfectas, y parte imperfectas, me ha parecido poner, para mayor inteligencia, en los Capitulos siguientes su explicacion.

***

CAPITULO IV.

DE LA PRIMERA DIVISION DE LAS especies consonantes, y dissonantes.

EN las siete especies que quedan explicadas, se hallan quatro especies consonantes, que son Vnissonus, tercera, quinta, y sexta, con todas sus compuestas; y de compuestas, como se demuestran en el exemplo siguiente.

Exemplo con numeros. *Exemplo con figuras.*

1	3	5	6
8	10	12	13
15	17	19	20
22	24	26	27



Vnissonus, tercera, quinta sexta.

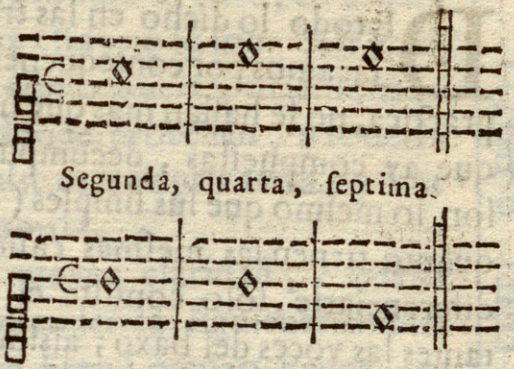
Tambien se hallan tres dissonantes, que son, segunda, tercera, y septima, con todas sus compuestas, &c.

Exem-

Exemplo con numeros.

2	4	7
9	11	14
16	19	21
23	25	28

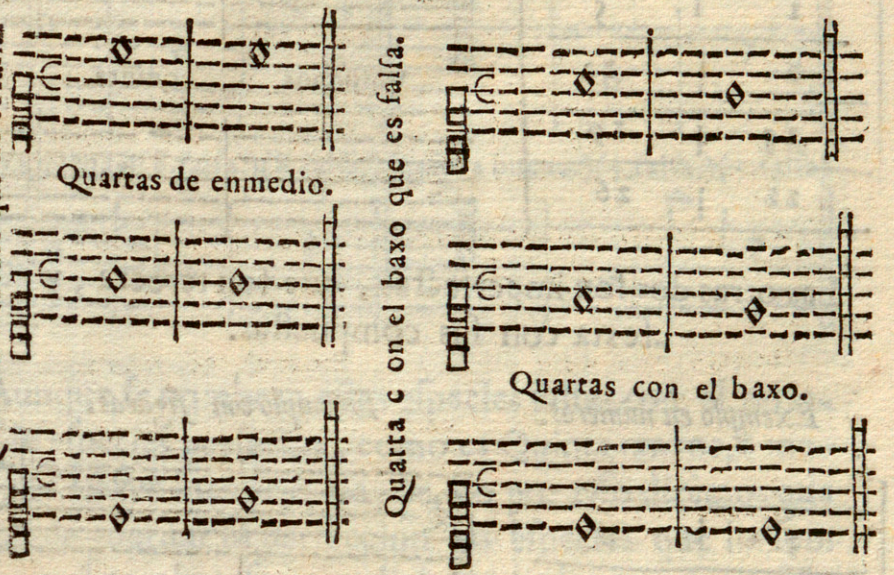
Exemplo con figuras.



Segunda, quarta, septima.

Adviertaſe brevemente, que en eſtas tres eſpecies falſas ſe halla una diſtincion, y es: Que la ſegunda, y ſeptima, ſiempre que ſe dàn con qualquiera de las partes, ſuponen lo que ſon; la quarta, ſolo ſupone por falſa quando ſe dà con la parte inferior, que es el baxo, porque aunque ſe dè con las voces de enmedio una, y dos veces continuas, no ſe reputa con ellas, con las circunſtancias de falſa, como las otras.

EXEMPLO.



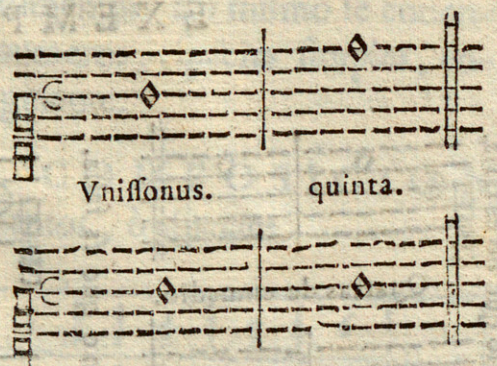
SEGUNDA DIVISION DE LAS ESPECIES perfectas, è imperfectas.

EN las quatro conſonancias que quedan dichas, ſe halla la diviſion de ſer dos perfectas, que ſon Vniſonus, y quinta con todas ſus compueſtas.

Exemplo con numeros.

1	5
8	12
15	19
22	26

Exemplo con figuras.

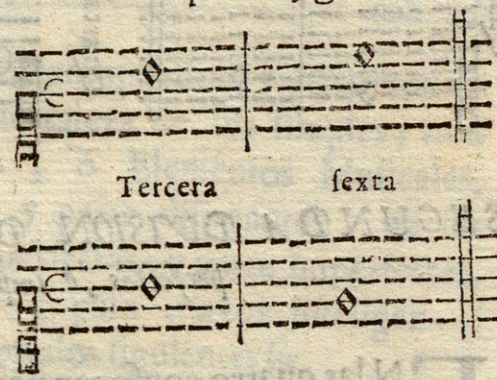


Las otras dos son imperfectas, que son tercera, y sexta con sus compuestas.

Exemplo en numeros.

3	6
10	12
17	20
24	27

Exemplo con figaras.



Llamanse imperfectas, porque se pueden aumentar, y disminuir por medio del ♯, ò Bemol, quedando siempre en especies consonantes, à distincion de las dos especies perfectas, que en aumentandolas, ò disminuyendolas por medio de dichos accidentes, passan à ser dissonantes.

ESPECIES.

DE todo lo dicho en las tres especies antecedentes, sacamos por consequencia, que en toda la Musica practica, no se hallan mas que siete especies; porque aunque ay compuestas, decompuestas, y tricompuestas, son lo mesmo que sus simples (como queda dicho) por quanto tienen las mesmas calidades, y efectos, que el diferenciarse, solo consiste el estàr mas, ò menos distantes las voces del baxo; assimismo, que de estas siete especies, quatro de ellas son consonantes, y tres dissonantes; y que de las quatro consonantes, dos son perfectas, y dos imperfectas: con que, quien tuviere perfecta, y verdadera noticia de ellas siete especies, ò Elementos Musicales, la tendrà enteramente de todas las otras especies, sus compuestos, decompuestos, y tricompuestos, por guardar todo compuesto las mismas calidades, y semejanza de sus simples.

CAPITULO V.

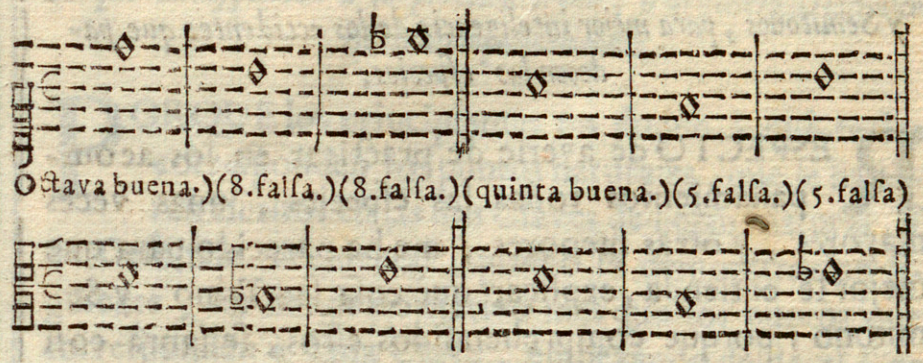
DE LAS CONSONANCIAS PERFECTAS y de su uso.

ES regla, y precepto inviolable en Musica, que de una consonancia perfecta no se vaya à otra perfecta de la mesma cantidad, como dos octavas, dos quin-

quintas; pero una octava, y despues quinta, ò al contrario bien se pueden dàr, aunque son dos perfectas consecutivas, porque lo que prohibe el Arte, es el dàrlas de una mesma cantidad, y estas no lo son. *Adviertase*, que el Unissonus, no es consonancia, ni dissonancia, sino un principio, de donde proceden, y se derivan todas las especies, y assi es voz privativa, y rara vez vsada por carecer de armonia.

Adviertase tambien, para mayor claridad, è inteligencia, que es necessario entender la siguiente distincion, y es como dice el Padre Fray Lorenzo Penna, en el libro que escriviò en lengua italiana, *del primer Albor Musical*, para los principiantes, à quien sigo en estos cinco Capitulos, por lo breve, y sucinto con que trata la materia que deseo explicar; que de las consonancias perfectas, unas son buenas, y otras falsas, como la quinta, y octava, que algunas serán buenas, y otras falsas; las falsas, son quando el un extremo de la perfecta dice *Mi*, y el otro *Fa*; las buenas, son quando no concurre el *Mi*, con el *Fa*, à un tiempo, siendo estas las que dice el Arte, ò llama perfectas, porque en quitandoles algo de su justa cantidad, pierden el nombre, y rigor de perfectas, y passan à ser falsas, como se vè en el exemplo siguiente.

Exemplo.



Aunque se nombran estas especies falsas con el nombre de especies perfectas, como es Quinta mayor, ò menor, ù Octava menor, ò mayor, no por esso dirèmos que dexan de guardar su perfeccion las especies que lo son; porque el nombrarse con dicho nombre, no consiste mas que en estàr mas cerca de estas especies que de otras: y assi para la mas breve inteligencia, los practicos llaman à la quinta quando es falsa, quinta menor, por estàr mas cerca de esta especie que de otra. De estos dos accidentes que pueden padecer las especies perfectas, solo los de la quinta se practican en la forma, y manera que se dirà en adelante.

CAPITULO VI.

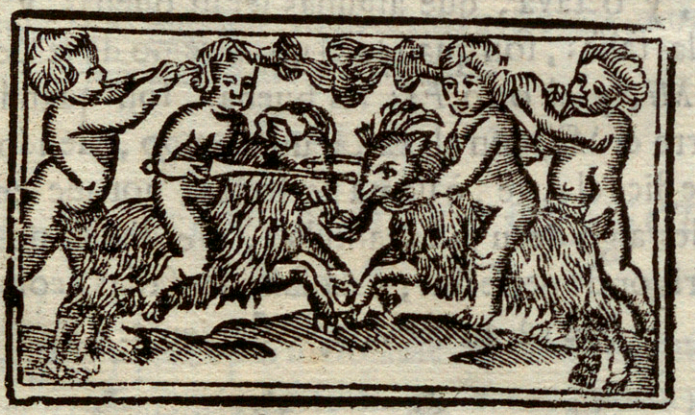
DE LA EXPLICACION DE LOS TONOS, y Semitonos, para mejor inteligencia de los accidentes que padecen las especies.

RESPECTO de averse de practicar en los acompañamientos todas las especies, unas veces mayores, y otras menores, me ha parecido para que mejor se entienda, explicar què cosa sea Tono, y Semitono; porque comprehendidos estos, se sabrà con fundamento en què consiste, que las especies padezcan los accidentes de llamarse unas veces mayores, y otras menores; v. gr. *Tono*, es la distancia que ay de un punto à otro inmediato, como del *Ut*, al *Re*, del *Re*, al *Mi*, del *Fa*, al *Sol*, y del *Sol*, al *La*, la qual es distancia de nueve comas; *Semitono*, *ò Tono imperfecto*, *ò medio Tono*, *ò Semitono cantable*, es la distancia de *Mi*, à *Fa*; la qual es la distancia que ay del *Befa*, al *Bemi*, que es distancia de quatro comas, como insinuè al principio. Vease el exemplo siguiente, para que mejor se entienda los que son Tonos, y Semitonos.

Ut, Re,
Re, Mi,) Tonos de nueve comas.
Mi, Fa,) Semitono de cinco comas.
Fa, Sol,
Sol, La,) Tonos de nueve comas.

Brevemente digo, que la Tercera mayor, se distingue de la menor, en que no entra el *Mi*, *Fa*, como en la menor. La Quinta perfecta, de la Quinta falsa, ò menor, en que en aquella entra el *Mi*, *Fa*, una vez, y en esta dos. La Sexta mayor, de la menor se distingue, en que en la mayor entra el *Mi*, *Fa*, una vez sola, y en la menor dos veces, &c.

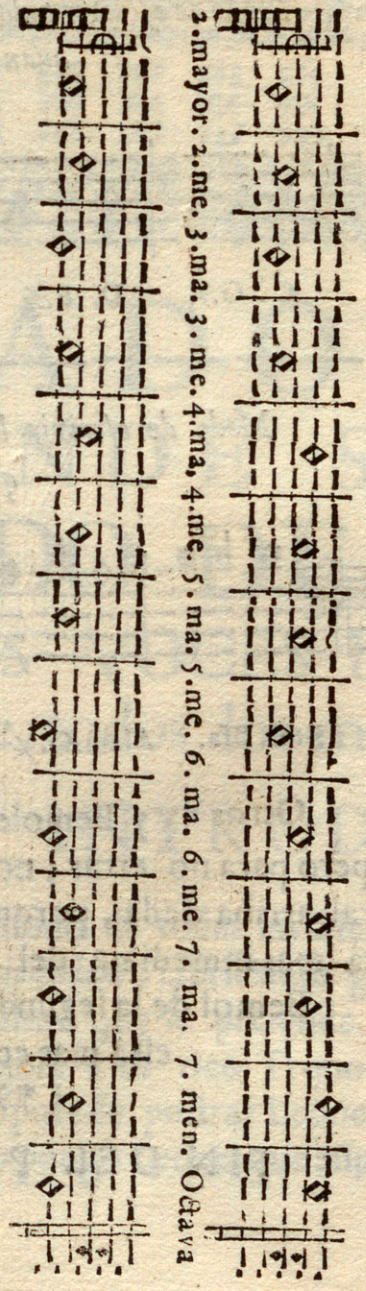
Y porque todas las especies pueden ser de dos maneras (exceptuando la octava, que es de una sola) que son Segunda mayor, y segunda menor; Tercera mayor, y Tercera menor, Quarta mayor, y Quarta menor, Quinta mayor, y Quinta menor; Sexta mayor, y Sexta menor, Septima mayor, y Septima menor, y estas nombradas con diversos nombres, me ha parecido poner el exemplo, en donde se verán los nombres propios, que corresponden à cada intervalo, como se sigue.



EXEM-

EXEMPLO.

Tono	Segunda mayor.
Semitono.	Segunda menor.
Ditono.	Tercera mayor.
Semiditono.	Tercera menor.
Tritono.	Quarta mayor.
Diateſſaron.	Quarta menor
Diapente.	Quinta mayor.
Semidiapente.	Quinta menor.
Heſſacordio mayor	Sexta mayor.
Heſſacordio menor	Sexta menor.
Hetacordio mayor	Septima mayor.
Hetacordio menor	Septima menor.
Diapaſſon.	Octava.



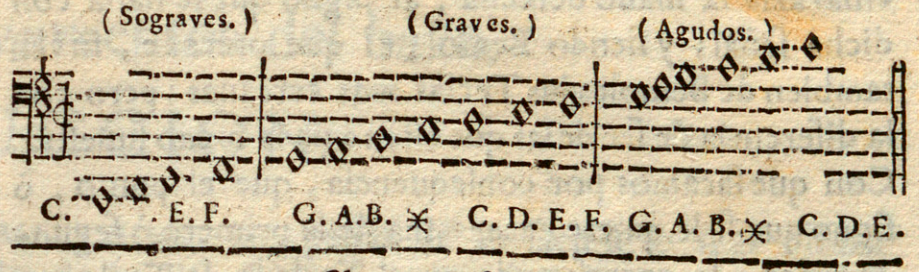
CAPITULO VII.

MODO DE ESCRIVIR LOS PUNTOS NATURales que correſponden à la primera orden, ò al genero Diatonico en los acompañamientos.

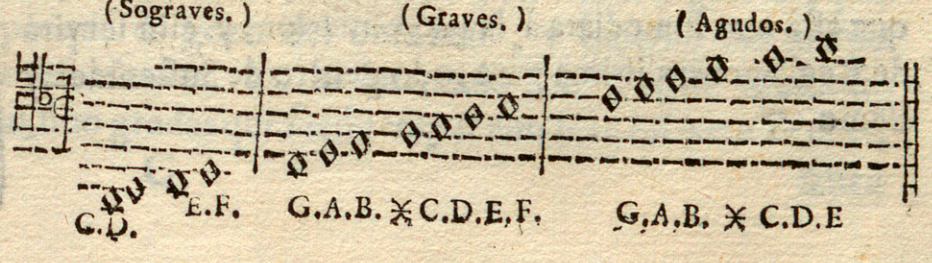
PORQUE los principiantes no duden à què teclas correſponden los puntos naturales, que ſe hallàren eſcritos en las dos Claves de Fefaut natural, y de Ceſolfaut accidental, pongo la demonſtracion ſiguiente, en donde no eſcrivo mas que los puntos que correſponden à cada Clave, empezando deſde el Ceſolfaut Regrave, ò Sograve, haſta Elami agudo.

EXEMPLO.

Clave natural.



Clave tranſportada.



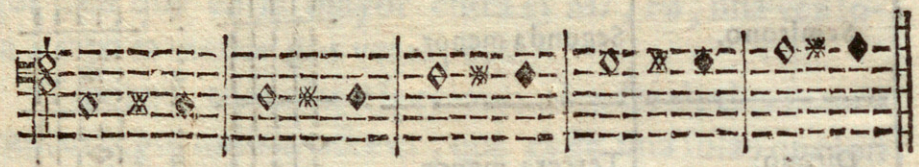
Par

Para que el principiante se adelante en tañer por estas Claves, soy de parecer, que antes de empezar acompañar, se exercite en tocar algunos baxos, para que despues tenga menos que vencer.

LOS PUNTOS ACCIDENTALES QUE CORresponden à la segunda orden, ò al genero Cromatico, y Enarmonico.

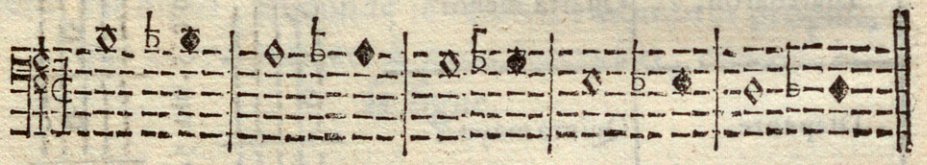
TODOS los Signos, ò Teclas de la segunda orden, sirven en lo general de dos cosas muy contrarias; porque vnas veces sirven de hacer à los puntos naturales Sustenidos, y otras Bemoles; y esto se hace quando à los puntos naturales se les anticipa el sustenido, que es este ♯, ò el Bemol, que se figura assi *b.* porque siendo ♯ el que precede à qualquier figura, sirven de Sustenidos todas las Teclas de la segunda orden que estàn mas vecinas àzia la mano derecha, al Signo que se halla con dicha señal; y siendo Bemol, el que precede, sirven tambien de Bemoles las Teclas mas cercanas; pero con la diferencia de ser de las que estàn àzia la mano siniestra. Con que sacamos por consequencia, que el punto, ò signo que se le quiere hacer ♯ sea de la primera, ò segunda orden, le corresponde en el Teclado la Tecla que tiene mas cercana à la parte superior; y si es Bemol, la que està mas inmediata à la parte inferior, y esta servirà de Regla generalissima para todo genero de Sustenidos, y Bemoles.

Modo de escrivir todos los Signos de la segunda orden, quando son Sustenidos.



C. G.♯ D. E.♯ F. F.♯ G. G.♯ A.B. Mi

Modo de escrivir los Signos de la segunda orden, quando son b.b.



Bmi. Bfa. Alam.G.♯ G. F.♯ Elami. E.b. De la. Cesol.

Otros ♯♯ y Bemoles, puede aver mas accidentales; pero para no errar, no ay sino observar la Regla general arriba dada, porque aunque no sea la tecla que està mas inmediata del Signo que se quiere hacer ♯, ò Bemol de la segunda orden, sirve la Tecla que està mas cercana de la primera.

(¶) (♯♯♯) (¶)

FIN DEL PRIMER TRATADO.

TRA-

IHS.

TRATADO SEGUNDO,

DONDE SE ENSEÑA

EL MODO DE ACOMPAÑAR,

PONIENDO LAS VOCES LLANAS, O SIN LIGADURA

sobre todos los movimientos del baxo.

INTRODUCCION.

EL buen orden, y methodo de todas las Ciencias, y Artes, es, passar de lo facil à lo mas dificil: *A facilioribus est incipiendum*, fabricando gradas de la dificultad, con que se sube para lograr el descanso de la facultad que se pretende. Por esso avia doce Leones, en las seis gradas, por donde Salomon subia à su rico Trono; porque el gozo del corazon, y quietud del animo no le logran los Sabios, sino despues de postrar Leones de dificultades. Yo he intentado, (ò Lector estudioso) darte vn pacifico Trono, pero no pongo Leones que assusten, sino gradas que faciliten; y si aun se te hicieren Leones,

mira que son muertos, y sirven para subir mejor. Yà con vista, y comprehension del precedente Tratado, podrà el principiante acompañar, practicando las posturas que se enseñan en este, como las mas ordinarias, y faciles. Constan estas de especies consonantes, que son tercera, quinta, sexta, y octava; habituado con la instruccion, y practica de dichas consonancias faciles, y menos primorosas, logre la inteligencia de las mas excelentes, y arduas del Tratado que se sigue: pero debe advertir el estudioso, que todos quantos movimientos puede executar el baxo, los hallarà en este segundo Tratado demostrados, y cada uno de por sì, y no he querido poner progressiones de ellos, como algunos enseñan, por parecerme, que explicado, y entendido uno, se comprehenderàn todos, respecto de averse de vsar sobre cada uno las mesmas especies, y diferenciarse solo en los parajes, ò Signos que los executa; y deste modo hebìto la confusion, y dilatacion, estrechandose à la comprehension de uno solo, para que despues obre el estudio en el careo de los movimientos, sacando la consequencia de unos à otros, teniendo conocidas sus naturalezas, signos, y especies, porque si templada una Citara en perfectissimo punto de Musica, y otra templada acorde, y vnissonamente al mismo punto: à la primera, dice San Gregorio, Santo Thomàs de Villa-Nueva, y otros Santos, que heridas las cuerdas de una, resuenan las de la otra sin tocarla, siendo fiel consonancia, que busca à la primera semejante: *Cum ista sonitum reddit, illa quæ in eodem cantu temperata est, alijs impercussis tremit.* (*D. Greg. lib. 1. mor. cap. 5.*) Què mucho, que conocida la naturaleza del signo, y especie de un movimiento, resuene el conocimiento de otro qualquiera por la travazon, y correspondencia que tienen entre sì. *Inspice, & fac.* Mira, y executa.

CAPITULO I.

De algunas advertencias à los nuevos acompañantes.

ANTES de entrar en el modo de poner las voces, me ha parecido exponer algunas advertencias breves, y muy necessarias, para que el estudioso de esta profesion, desde su principio vaya advertido de lo que debe observar, para lograr la perfeccion en la primorosissima facultad de acompañar.

Advertencia Primera.

Antes de empezar à acompañar, lo primero en que debe reparar el estudioso, es en la Clave, para discernir si es transportada, ò no; y si tiene Bemol, porque de

de el conocimiento, de estas dos cosas depende precisamente el no errar en el termino, ni en el Diapasson proprio de qualquiera obra.

Advertencia Segunda.

Que la execucion del acompañamiento, pertenece à la mano siniestra, formando con dicha mano unas veces octava, y otras quinta, segun la ocasion, y lugar, para que con esso suene mas armonioso. Excetuasse, quando el acompañamiento tañe imitacion, ò fuga, que entonces se ha de tañer llano, como està escrito, sin añadir, ni quitar, porque de lo contrario, lo que se sigue es, perder el oido, el gusto de la imitacion, y el Compositor el logro de su trabajo.

Advertencia Tercera.

Que procure desde principio hacerse à tañer à compàs, porque sin esta parte, no ay acompañante bueno.

Advertencia Quarta.

Todas las consonancias, y dissonancias, como segunda, tercera, quarta, &c. De que hemos de tratar, se regulan con el baxo, por ser fundamento, y bassa con quien se deben medir todas las voces; y assi, quando se nombrare qualquier especie, es respecto del baxo.

Advertencia Quinta.

Que procure llevar las manos vnidas, para que con esso no vayan las voces muy distantes del baxo, y cumpla con la opinion comun que lo enseña.

Advertencia Sexta.

Que sobre todas las notas, ò puntos, es de obligacion poner quatro voces, ò à lo menos tres, incluyendo en ellas el baxo; tocando el llevar à la mano derecha tres, ò cada mano dos, que es el modo mas primoroso; especialmente en el Organo.

CAPITULO II.

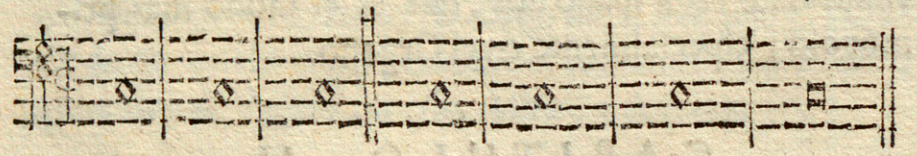
DEL MODO DE PONER LAS CONSONANcias llanas, sobre qualquiera nota natural.

ES Regla general, que sobre qualquiera punto considerado por sì, se ponga tercera, quinta, y octava, que es la consonancia que llamarèmos llana, por ser comun à todas las notas, ò puntos, exceptuando las que carecieren de quinta, como son las que se hallaren el Befabemi, de qualquiera de las Claves,

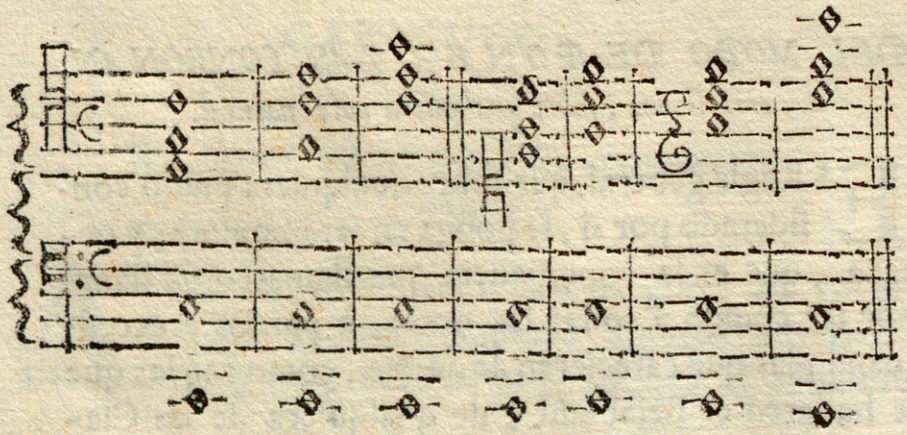
ves, y las que tuvieren Subſtenidos; y en eſta conſonancia llana, es de advertir, que ſe puede hacer de varias maneras, aunque en la ſuſtancia es una miſma; porque ſe puede executar con eſpecies ſimples, compueſtas, decompueſtas, ò mezclando de ſimples, y compueſtas, ò decompueſtas, como ſe vè en el exemplo que ſe ſigue, ſobre la nota que eſtà en Celſofaut demoſtrado con numeros, y con notas, para que de un modo, ò de otro las comprehenda con mas facilidad el principiante.

EXEMPLO DE LAS CONSONANCIAS LLANAS
con numeros.

8	10	12	15	19	19	22
5	8	10	12	15	17	19
3	5	8	10	12	15	17



PRACTICA EN ENTABLATURA CON NOTAS.



Toda eſta variedad de conſonancias ſolo conſiſte en eſtàr mas, ò menos diſtantes de el baxo, porque en la verdad, no ſon mas que tercera, quinta, y octava.

Noteſe, que eſta conſonancia llana, la puede practicar el principiante por diſtintos terminos, ò ſobre diſtintas notas, ò ſignos naturales, acompañando à cada uno con tercera, quinta, y octava, con la miſma variedad que ſe ha viſto: y tambien harà el miſmo exercicio, variando los terminos à las poſturas que en àdelante ſe demoſtraràn, para que con eſſo ſe haga dueño del teclado, y ſepa dàr à cada nota la conſonancia que la correſponde por qualquiera parage que la neceſsitare.

Explicado yà el modo de poner las voces ſobre cada nota, conſiderada por sì ſola, paſſarèmos con toda brevedad en los Capitulos ſiguientes à dar Reglas Generales, para poner las voces ſobre dos notas que ſe mueven, conſideradas la primera por la ſegunda.

CAPITULO III.

DEL ASCENSO, Y DESCENSO DEL SEMITONO incantable, ò menor.

AVIENDO de tratar de todos los movimientos, que generalmente ſe pueden hallar en los acompañamientos, deſpues de explicado el modo de poner las voces ſobre una figura, ò dos en un miſmo ſigno, que es lo miſmo que el mejor interbalo que ſe

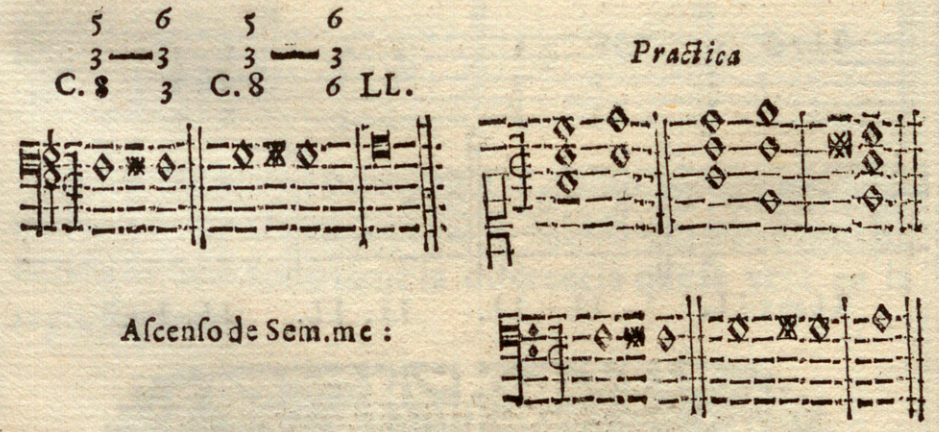
nos

nos ofrece, para que los expliquemos con orden, es el de Semitono incantable, ò menor, con que para acompañarle; assi quando es ascendente, como quando es descendente, se han de observar las reglas siguientes.

Regla primera del ascenso de Semitono menor.

El modo mas facil, y ordinario que ay de acompañar, el Semitono incantable, ò menor ascendente, es dando *consonancia llana* à la primer figura que no es sustenido, y à la segunda que lo es, *tercera, y sexta*, que es lo que manda la nota, que se hallarà al ultimo de la segunda Regla del Capitulo siguiente.

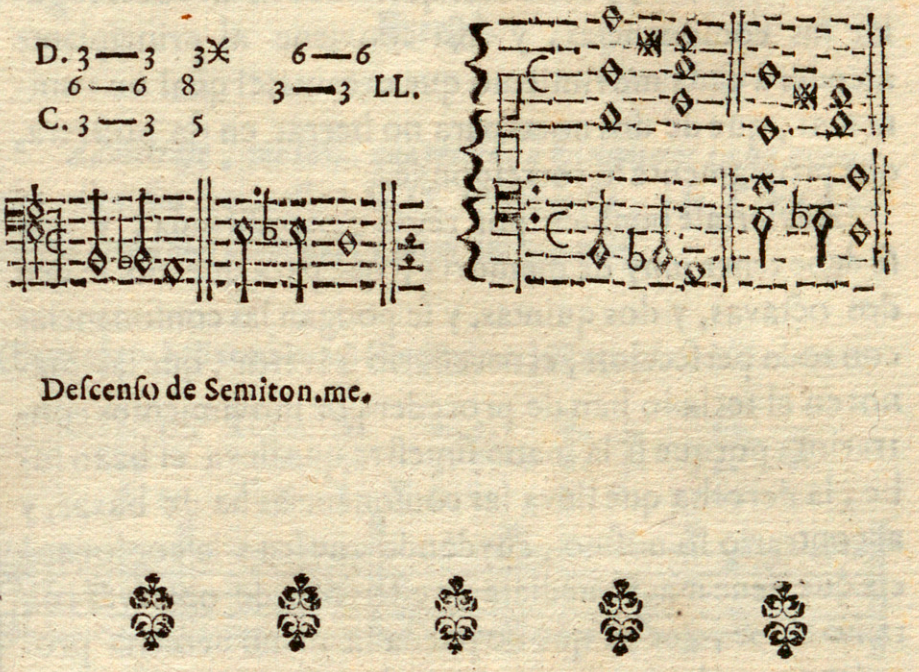
EXEMPLO.



Regla segunda del descenso del Semitono incantable.

En este movimiento de Semitono incantable, ò menor, quando es descendente, siempre se ponen las voces sobre la primer figura en *tercera, y sexta*, por ser ordinariamente, nota fuerte, ò ✕ ò que carezca de quinta, y sobre la segunda se quedan las voces en las mismas especies, aunque està quatro comas mas baxa, porque con la primer figura, son especies menores, y con esta mayores.

EXEMPLO.



CA-

CAPITULO IV.

DEL MODO DE PONER LAS VOCES, SOBRE el movimiento de segunda mayor, y menor, assi subiendo, como baxando.

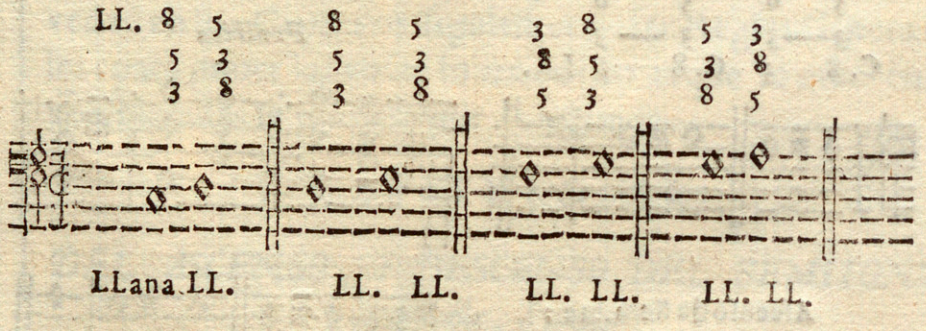
ANTES de passar adelante digo, que es de advertir, que toda la diversidad de voces de que hemos de tratar, no consiste en otra cosa que en la variedad de movimientos que vsa el baxo, por ser este el mobil fundamento, y bassa con quien deben las voces regular sus consonancias; y assi conviene al principiante atender à cada movimiento que executa; el qual no consta mas, que de dos notas para no herrar en la postrera, que propiamente le corresponde.

Adviertase tambien por regla generalissima, y que se debe tener muy de memoria, que para que no se den dos octavas, y dos quintas, y se pongan las consonancias con toda perfeccion, es necessario advertir, que las manos en el teclado han de proceder por movimientos contrarios; porque si la mano siniestra que lleva el baxo sube, la derecha que lleva las consonancias ha de baxar, y al contrario lo mismo, cuydando que sea à la consonancia que tiene mas inmediata; y esto se ha de observar con tanto rigor, que ya que no pueda la mano derecha proceder con todas las voces por modo contrario, à lo menos ha de proceder con alguna de dichas voces; la inteligencia desto se irà comprehendiendo en este, y en los capitulos siguientes.

Primera Regla del ascenso de Tono.

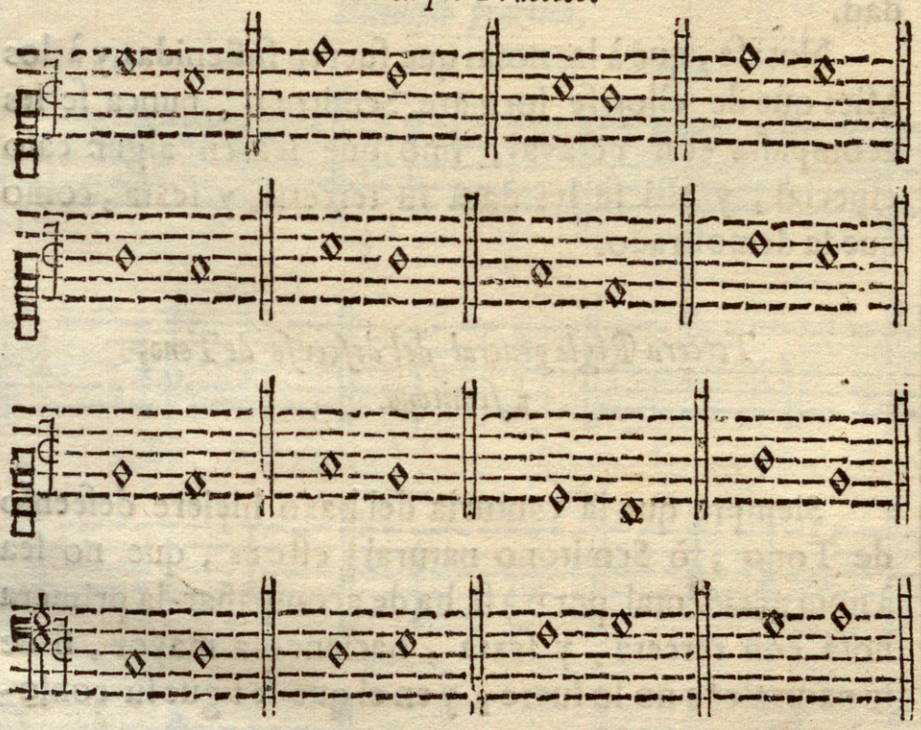
El modo que ay de poner las voces quando se mueve el baxo gradatim azia arriba, diciendo, *Vt, Re, ò Re, Mi, &c.* No siendo ninguno * es acompañando à cada vno con su consonancia llana, observando la nota antecedente, como se verà en el exemplo siguiente.

EXEMPLO.



Exem-

Exemplo Practico.



Adviertaſe, que eſta regla la llamo particular, porque no ſe eſtiende mas que à la ſubida de tono; porque ſiendo de Semitono tiene la diferencia que ſe verà en la regla ſiguiente.

Regla ſegunda del Aſcenſo de Semitono.

Siempre que ſe hallare en el baxo aſcenſo de nota dura, à nota blanda gradatim, ù de *Mi* à *Fa*, ò de *Fa* ✳ à *Sol*, ò de otro qualquiera ✳ al punto que ſe le ſigue aſcendente (ſea de qualquier valor) ſe ha de acompañar, la primera con una voz en *ſexta*, *y otra en ſu compueſta*, *y la otra en tercera*, *como ſe vè en el exemplo primero*, ò al contrario, *como en el exemplo ſegundo*, ò poniendo *tercera*, *y ſexta* ſolamente, que es lo que tambien baſta, por entenderſe en qualquiera de las dos eſpecies dos veces; *como en el exemplo tercero*, *y quarto*; y tambien añadiendo deſpues de dadas qualquiera de eſtas poſturas, là quinta menor; *como en el exemplo quinto*; y en la ultima ſu conſonancia llana.

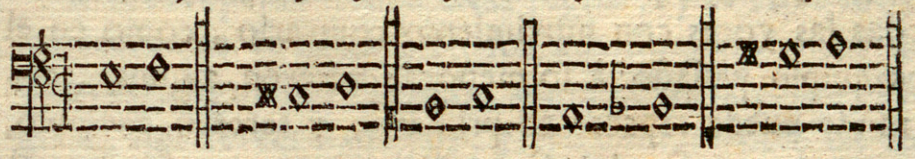
Exemplo.

BIBLIOTECA

Adviertaſe, que la C. *que precede à los numeros en los exemplos, ſignifica compueſta; la* D. *decompueſta, y la* T. *tricompueſta, para mas brevedad, y mejor inteligencia.*

(Exemplo 1.) (Exemplo 2.) (Exemplo 3.) (Exemplo 4.)(Exemp.5.)

C.13. 10. C.3. 8. 6. 5.
D.10. 8. 6. 5. C.3. 3.
6. 5. 3. 3. C.3. 8.
6. 5. 3. 8.
6. 5. 3. 8.
6. 5. 3. 8.

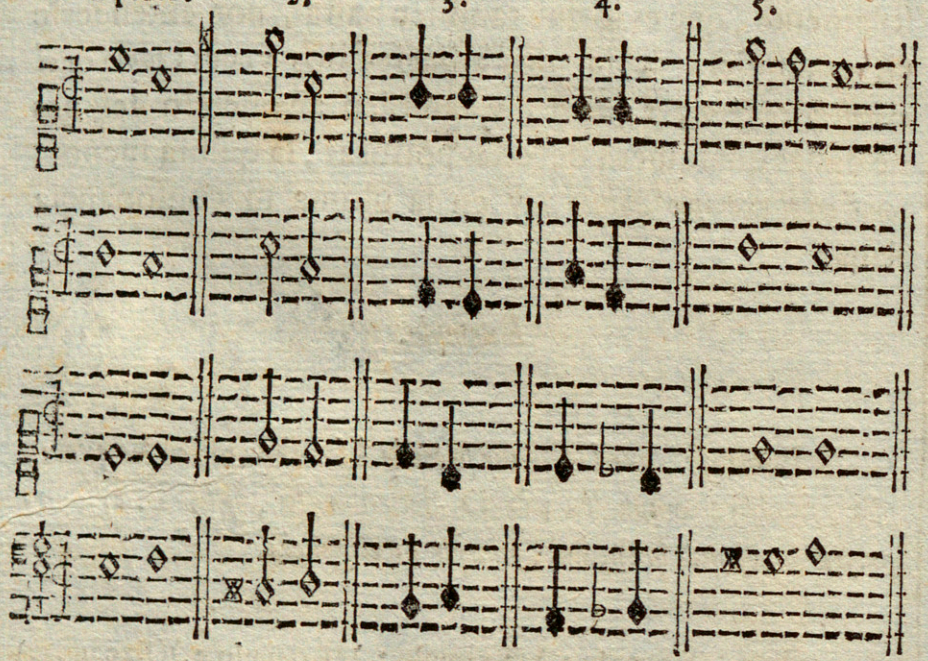


6.duplic.y 3.lla. 3.dup.y 6.ll.dup.3. y 6.ll.3. y 6.dup.ll.6.dup.3.ll.

Prac-

Practica.

Exemplo. 1. 2. 3. 4. 5.



Adviertaſe, para mayor claridad de la nota antecedente, que ya que en eſte exemplo, no ſe mueven todas las voces con movimiento contrario, como en el exemplo paſſado: à lo menos ſe mueven algunas, como ſe puede reparar en primero, y tercero exemplo, que es lo que ſe advirtiò en dicha nota; y aſsi, ſe verà que en todos los movimientos, conſtando de algunas de las perfectas ſe regulan con eſta meſma contrariedad.

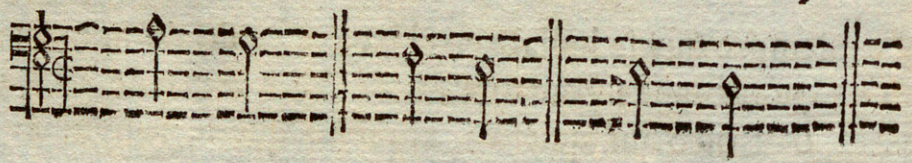
Notaſe, que à las notas que fueren ſuſtenidas, y à los Mies que de ellos ſe formare Semitono, nunca ſe les acompaña con octava, ſino que ſea en algun caſo eſpecial, y aſsi ſe les darà ſu tercera, y ſexta, como queda demoſtrado.

Tercera Regla general del deſcenſo de Tono, y ſemitono.

Siempre que la canturìa del baxo hiciere deſcenſo de Tono, ò Semitono natural (eſtoes, que no ſea à nota accidental por ✳) ſe ha de acompañar la primera nota con tercera, y ſexta, haciendola mayor, ſi de ſu naturaleza no lo ſuere, y en el que ſe ſigue ſu conſonancia llana.

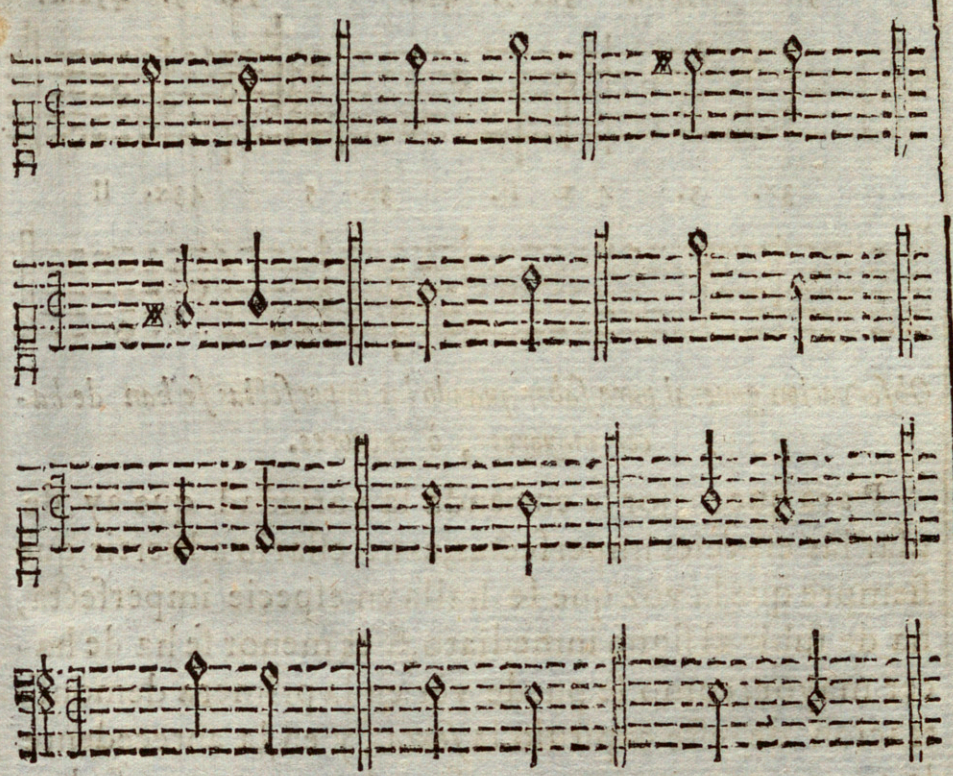
EXEMPLO.

C. 3. 3. 6. 8. C. 6. ✳ 8.
6. ✳ 8. 3. 5. C. 8. 5.
3. 5. 3. 3. C. 5. 3. ✳



Exem-

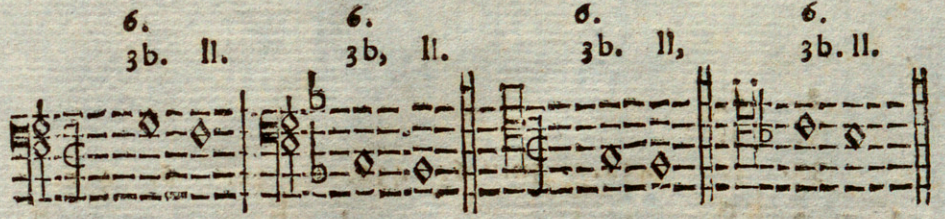
Exemplo practico.



Quarta Regla.

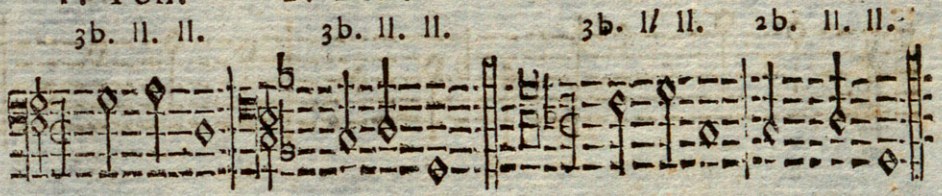
Otra Regla ay que obſervar, y es, que ſiempre que el baxo hiciere deſcenſo de tono, diciendo *Sol*, *Fa*; ſe ha de acompañar con tercera menor, y ſu ſexta, como ſe vè en los exemplos ſiguientes, que aunque les correſponde terceras mayores, ſe hacen menores.

EXEMPLO.



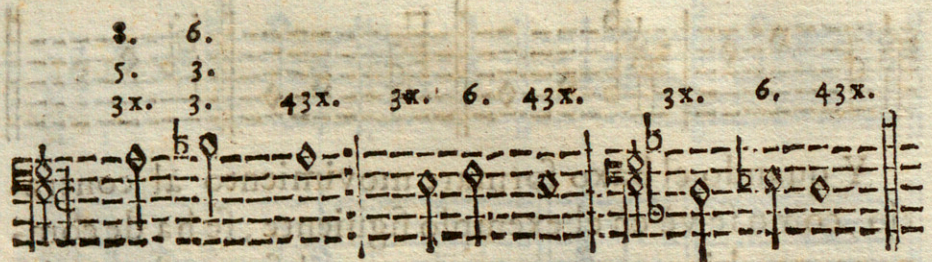
Y quando el baxo formare movimiento al contrario, como ſe vè en el exemplo ſiguiente, ſe ha de componer tambien con tercera menor; obſervando que ha de ſer en los tonos que fenecen en *Re*, ò que tienen tercera menor, como primero, ſegundo, y ſeptimo tonos.

EXEMPLO.

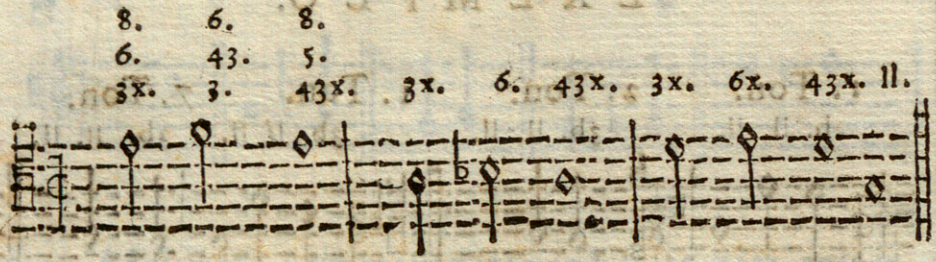


Una excepcion tienen eſtas reglas, y es; que todas las veces que ſe hallare en los acompañamientos la Canturia ſiguiente, ſe debe acompañar la primera figura, con tercera mayor, y las demàs voces en ſus conſonancias llanas, *como en el exemplo primero*, ò en ſexta, y octava, *como en el exemplo ſegundo.*

Exemplo primero.

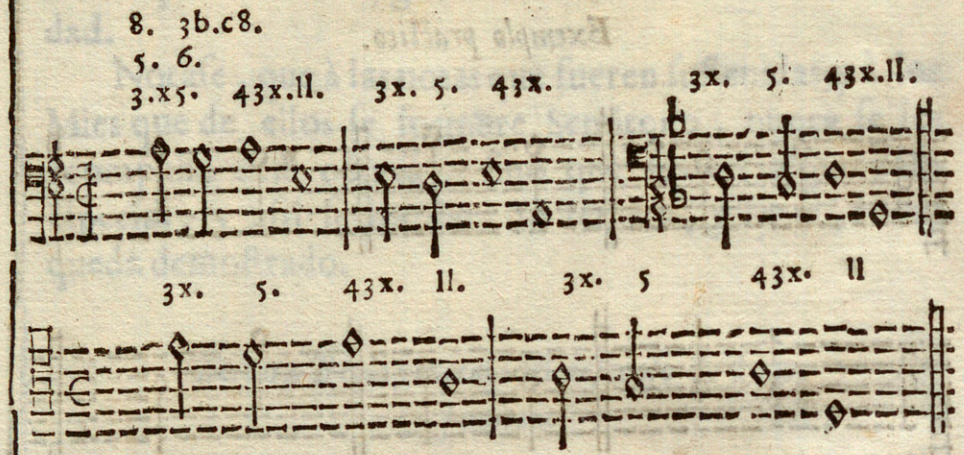


Exemplo ſegundo.



Tambien ſe debe obſervar la miſma regla, aunque el baxo forme eſta Canturia al contrario, como ſe puede reparar en el exemplo ſiguiente.

EXEMPLO.



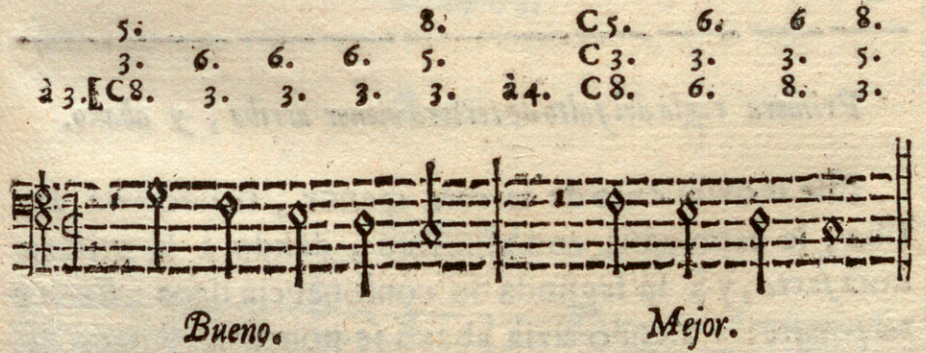
Obſervacion general para ſaber quando las imperfectas ſe han de hacer mayores, ò menores.

Para que mejor ſe entienda la variedad que ay de uſar las eſpecies imperfectas, es neceſſario advertir, que ſiempre que la voz que ſe halla en eſpecie imperfecta, ha de ſubir al ſigno inmediato, ſi es menor ſe ha de hacer mayor, como ſe puede vèr en la primera demonſtracion de eſte capitulo la *ſexta*, y en la antecedente la *tercera*, que aunque correſponden menores, ſe hacen mayores, porque han de ſubir; advirtiendo, que eſto ſe entiende quando no concurren dos voces en eſtas eſpecies. Moviendoſe al contrario, ſi ſon mayores ſe hacen menores, como tambien ſe puede reparar en la quinta regla la *ſexta*; y en la quarta la *tercera*, que aunque correſponden mayores, ſe hacen menores, porque han de deſcender; y eſto ſe entiende aunque concurran dos voces en dichas eſpecies. Re-

Regla quinta, para quando el baxo continua en descender Gradatin.

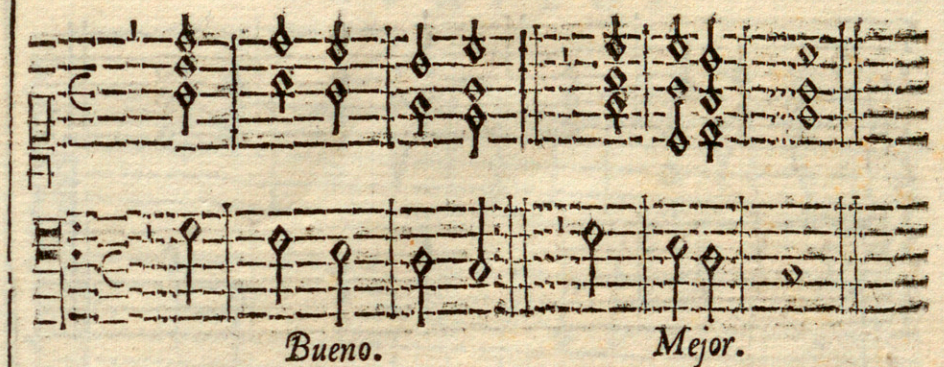
Otro modo ay de practicar estas especies, quando el baxo desciende de grado en grado, que es acompañando tambien à cada descenso con tercera, y sexta; pero con esta advertencia, que todas las sextas que mediaren aunque sean muchas, se han de dàr naturales, y solo la ultima se ha de hacer accidental, por ✠ sino lo fuere, para que en la ultima nota de el descenso cierre clausula.

EXEMPLO.



Bueno. *Mejor.*

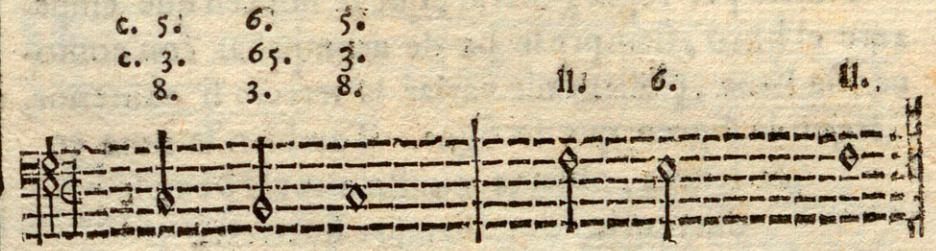
Practica.



Bueno. *Mejor.*

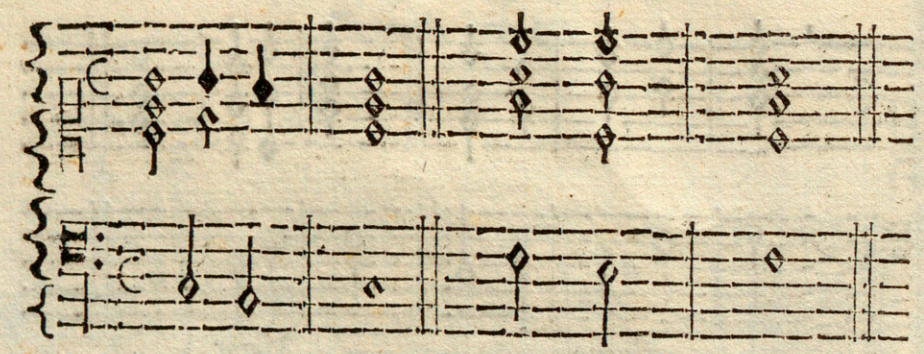
Vna excepcion tiene esta regla, y es, que quando el baxo clausulèa, se acompaña la primera nota con consonancia llana, aunque forme semitono natural como en este exemplo.

Exemplo.



Practica à la buelta.

Practica.



Otros modos podia poner de voces sobre estos movimientos, como son, subiendo el baxo, prevenir en sexta, ò baxando, ligar de septima, &c. Pero no trato aqui mas que de explicar las consonancias ordinarias, que corresponden à los movimientos, quando carecen de circunstancia.

Notese por regla general, que la nota en que empezare el baxo, siempre se ha de acompañar con consonancia llana, pudiendose variar la tercera si es menor, segun la figura que se sigue. Tambien la nota en que fenece, observa la misma regla, con la diferencia de que siempre su tercera es mayor por lo regular.

CAPITULO V.

DEL MODO DE ACOMPAñAR EL SALTO de tercera mayor, y menor, assi subiendo, como baxando.

EL modo mas facil con que se puede acompañar el movimiento de tercera, es dando consonancia llana à cada una de las notas, quando no carecen de quinta; pero por ser poco primoroso passarè à dàr las reglas siguientes, dexando esta por noticia, para que el principiante sepa que se pueden dàr sobre qualquiera de estos movimientos, segun la ocasion, y calidad de las figuras.

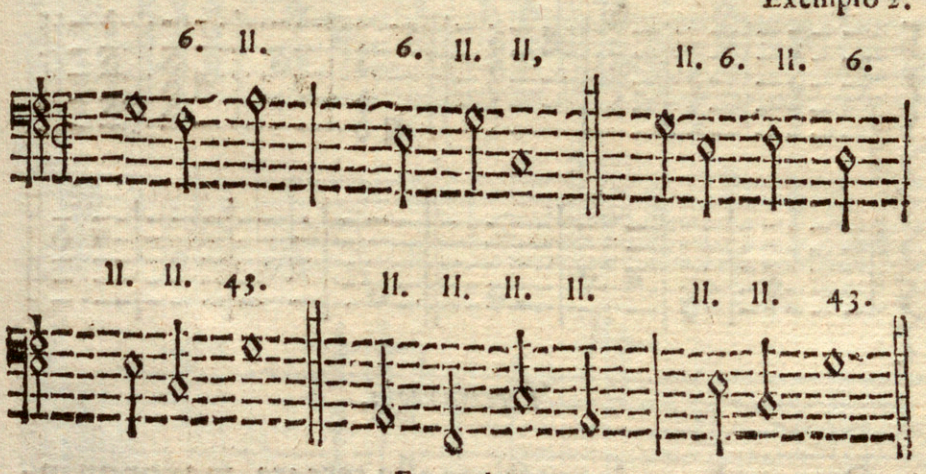
Primera regla del salto de tercera menor arriba, y abaxo.

Este movimiento de tercera menor, siendo àzia arriba, se acompaña comunmente, dando à la primer nota *sexta*, y à la segunda su consonancia llana: *Exemplo primero*; y siendo àzia abaxo se ponen las vozes al contrario; pero con esta limitacion, que ha de ser descendiendo las terceras de grado, en grado, como se vè en el *exemplo segundo*; porque no siendo assi, se ha de regular la ultima nota, segun la que se siguiere: *exemplo tercero.*

EXEM-

EXEMPLO.

Exemplo 1.

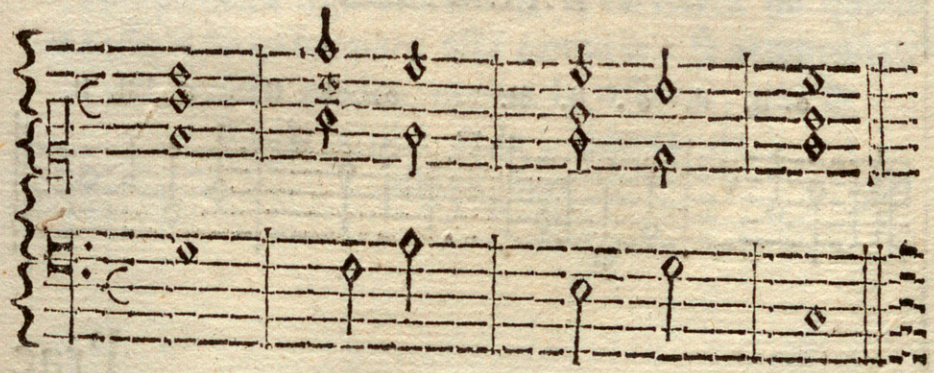


Exemplo 2.

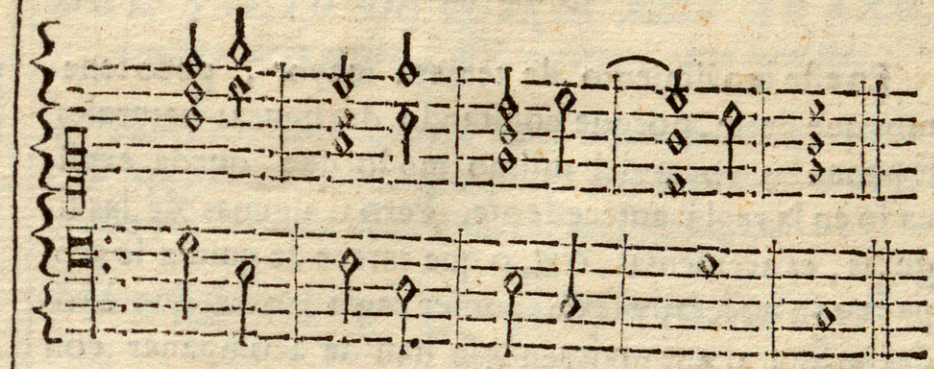
Exemplo 3.

Practica.

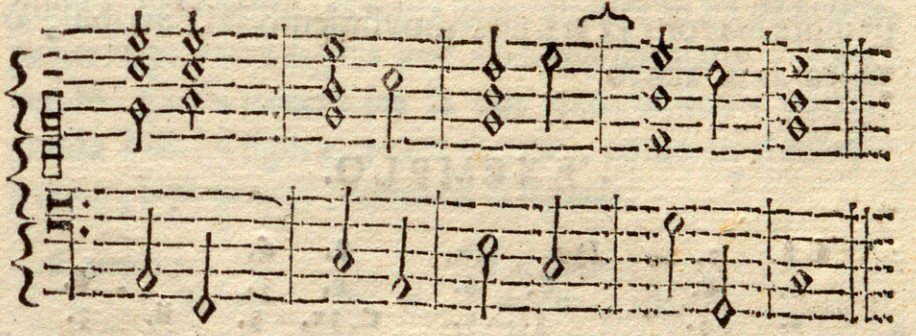
Exemplo 1.



EXEMPLO 2.



EXEMPLO 3

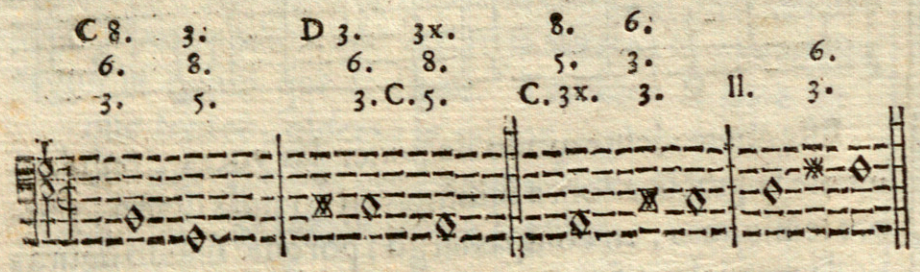


Este antecedente modo de poner las voces, regularmente se practica sobre minimas en compàs ligero, y sobre seminimas, en compàs largo; porque siendo figuras de mas valor, se acompañan con posturas mas primorosas, como se verán en el tercer tratado.

Segunda regla del movimiento de tercera mayor à uno, y otro lado.

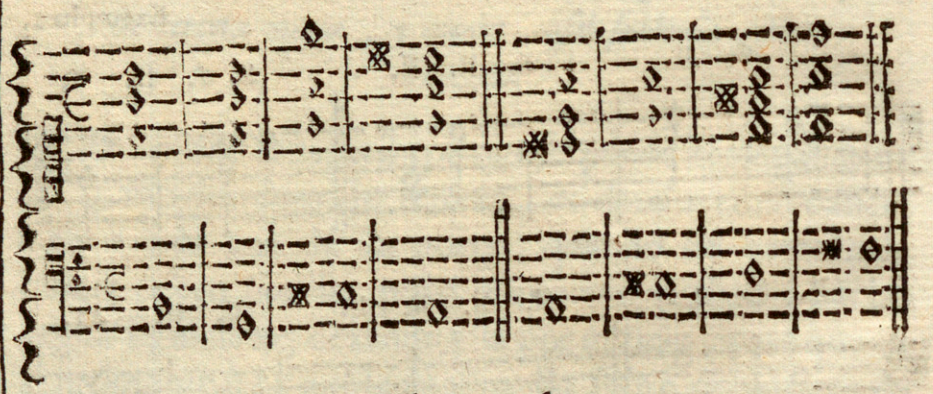
En este movimiento de tercera mayor, poco tenemos que decir, porque constando de figuras naturales, se ponen las voces del mismo modo que queda explicado en la regla antecedente. Pero si algunas de las figuras, es accidental, ò ⊠, ò que carece de quinta se acópaña con tercera, y sexta, por ser regla general que à todas las figuras que tuvieren ⊠ se han de acompañar, con dicha postura, y la otra que carece de dicho accidente con su consonancia llana, observando que su tercera sea siempre mayor; yà sea este movimiento àzia arriba, ò yà sea àzia abaxo

EXEMPLO.



Baxando. Subiendo,
3. mayor natural. 3. accidental. 3. accidental, 3. accidental

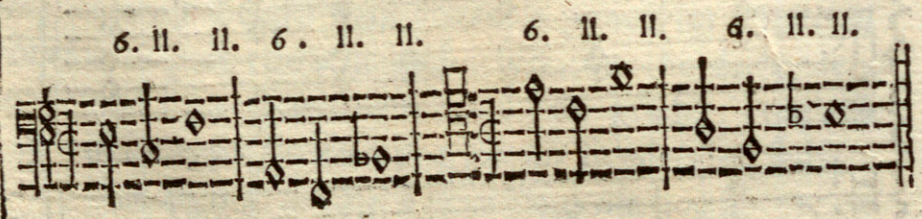
Practica del exemplo antecedente.



Tercera regla.

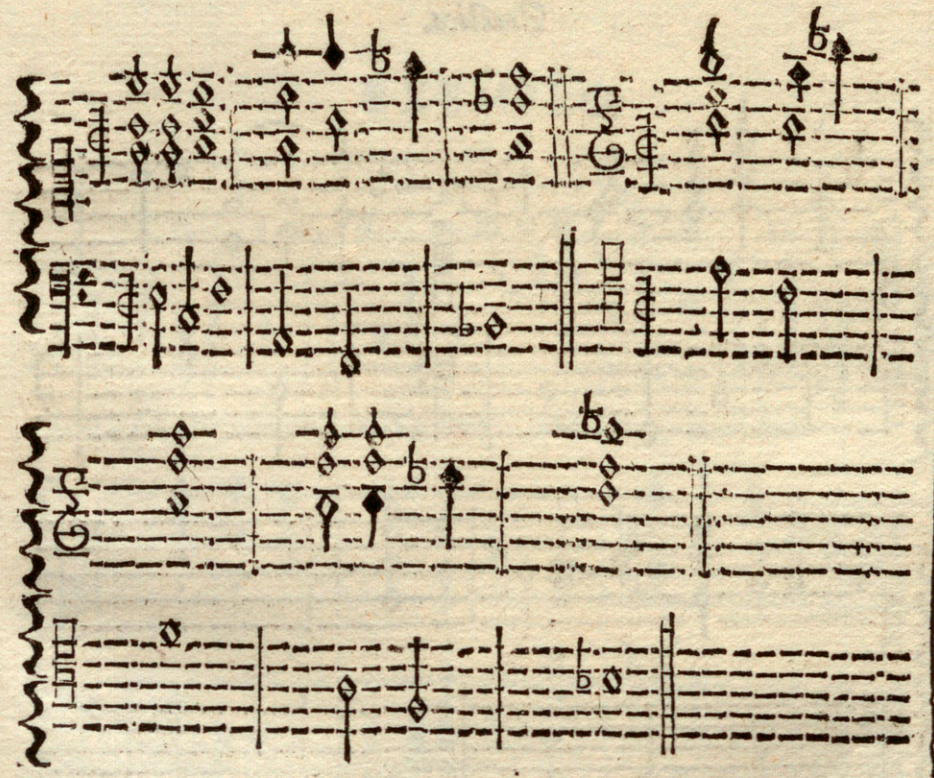
Otro modo ay de practicar esta tercera mayor quando es àzia abaxo, y luego salta quatro puntos àzia arriba, y es que las mas veces se acompaña la primera figura con tercera, y sexta, aunque tenga quinta.

EXEMPLO.



Prac

Practica.



Si la primera figura fuere ⊠ ò careciere de quinta quando el baxo formare esta canturia, se acompañarà del mesmo modo, menos la octava, por la Regla arriba dada, acerca de estas figuras.

§ I.

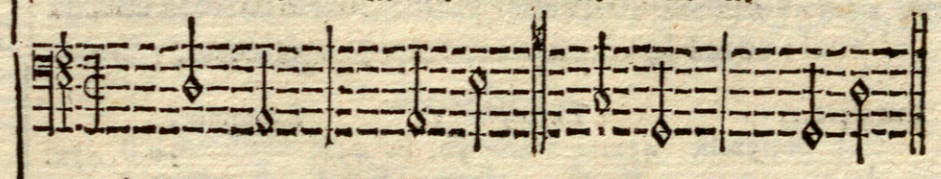
DEL SALTO DE QUARTA AZIA ABAXO, *ò quinta àzia arriba, assi mayores, como menores.*

SIEMPRE que se hallare en el baxo movimiento de quarta àzia abaxo, ò quinta àzia arriba (que todo es uno) se han de observar las reglas siguientes.

Primera Regla del salto de quarta descendente, ò quinta ascendente.

En haciendo el baxo salto de quarta descendente, ò quinta ascendente, es regla general, que se ha de acompañar la primera figura con consonancia llana, observando, que su tercera sea la que naturalmente corresponda à dicha figura, yà sea menor, como en el *exemplo primero*, ò yà mayor, como en el *segundo*.

Exemplo 1. Exemplo 2.

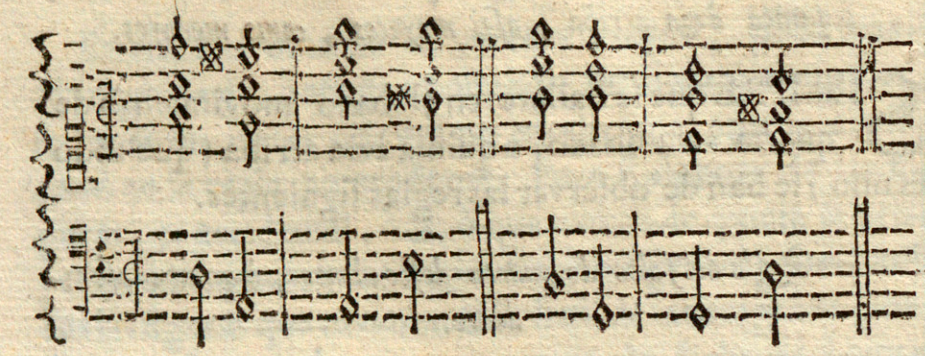


3. menor. 3. menor. 3. mayor. 3. mayor.



Prca-

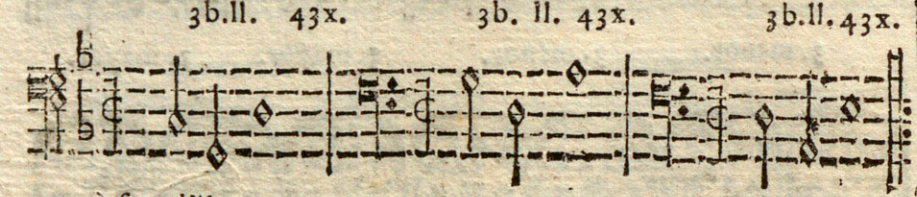
Practica.



Segunda Regla ſobre el movimiento ancecedente.

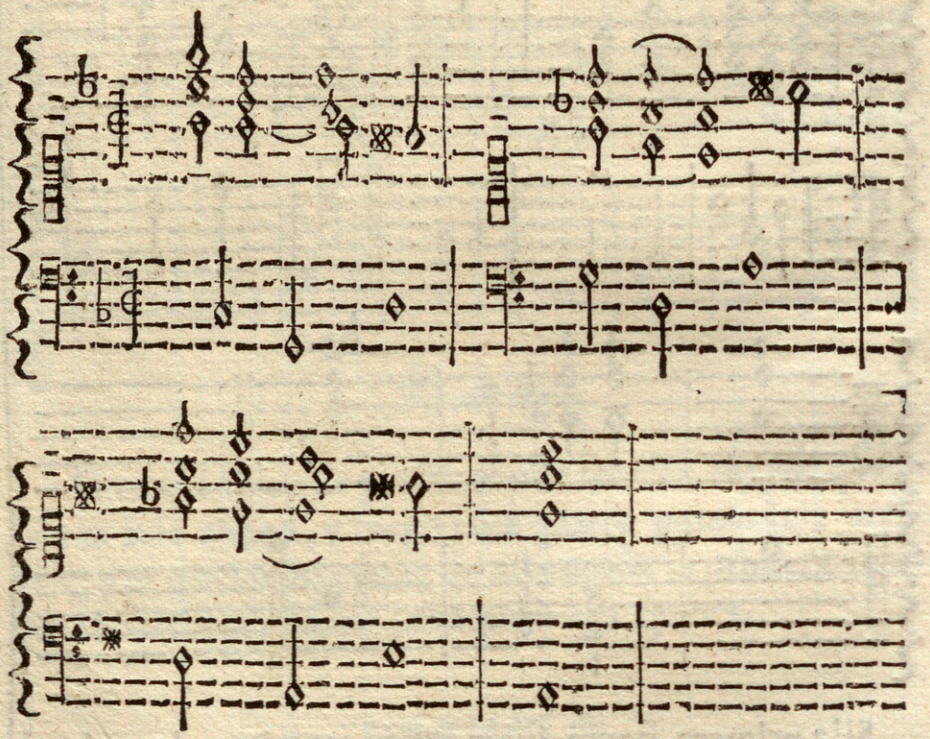
La Regla dada ſobre eſte movimiento, admite una limitacion, y es, que la tercera que le correſponde muchas veces mayor, en los tonos que fenecen en *Re*: regularmente, ſe hacen menores, quando dice el baxo *Sol*, *Re*, *La*; empezando quatro puntos mas alto de la cuerda del final; como ſe vè en los exemplos ſiguientes.

Exemplo 1. Exemplo 2. Exemplo 3.



en 2.ò ſegúdillo tono. en 1. tono. 7. en. tono.

Practica.



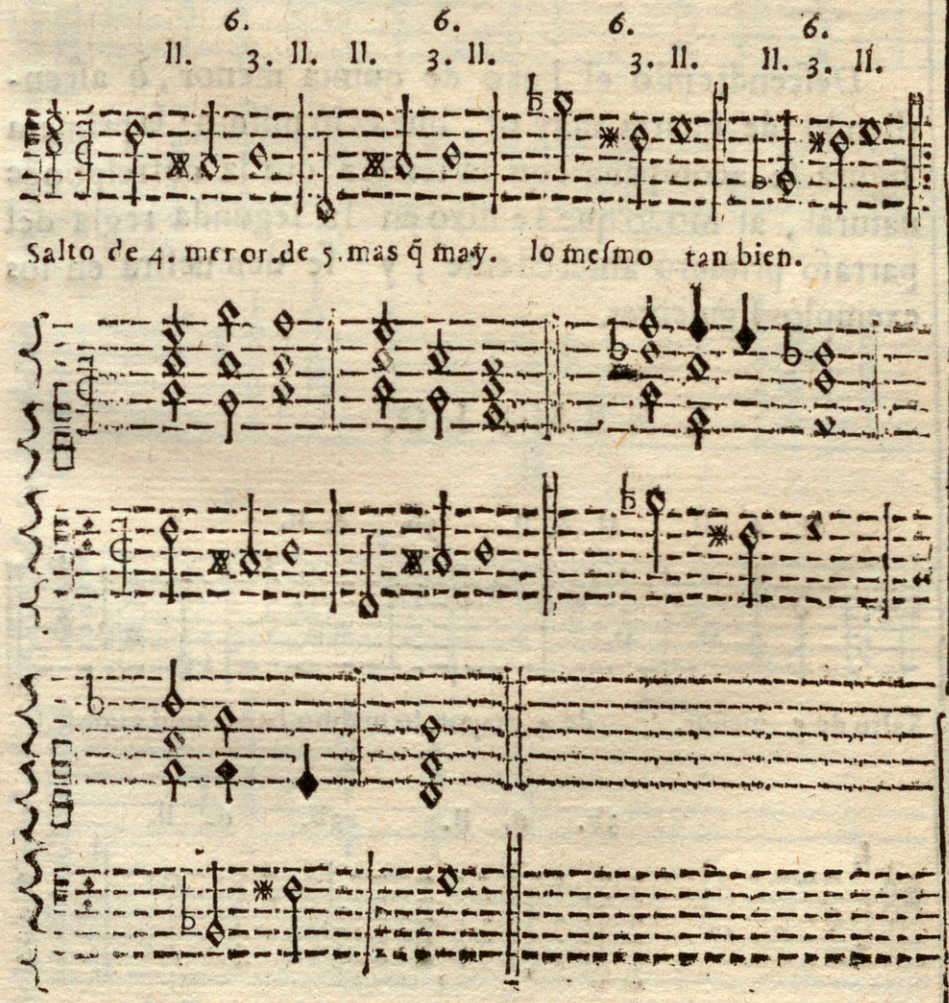
Tercera Regla del ſalto de quarta menor deſcendente, ò quinta, mas que mayor aſcendente.

Tambien ſe practica eſte movimiento, unas veces haciendo à la quarta menor, otras la quinta mas que mayor, que todo es un miſmo movimiento, para las conſonancias, al qual ſe acompaña la primer figura regularmente, con tercera mayor, la ſegunda con la con-

ſo-

ſonancia que ordinariamente correſponde à las figuras. ⊠⊠

EXEMPLO.



Salto de 4. menor de 5. mas q̃ may. lo meſmo tan bien.

§. II.

DEL SALTO DE QUINTA AZIA ABAXO, y quarta àzia arriba, aſsi mayores, como menores.

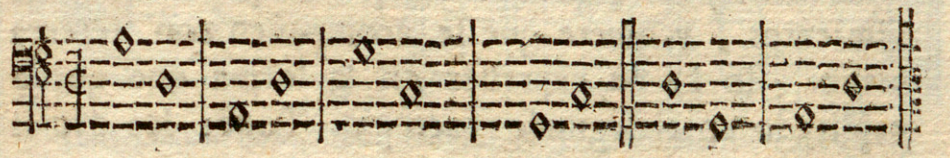
TODAS las veces que el baxo hiciere deſcenſo de quinta deſcendente, ò de quarta aſcendente (que todo es uno) ſe ha de obſervar lo ſiguiente.

Primera Regla del ſalto de quinta deſcendente, y de quarta aſcendente.

Hallandoſe dicho movimiento, ſe ha de acompañar generalmente con tercera mayor, y las demàs voces donde las correſponde llanamente, que es en la quinta, y octava; y aſsi quando ſe hallare ſobre las notas del acompañamiento expreſſado algun numero, ò ſuſtenido aſsi 3 ⊠ ò aſsi ſolo ⊠ ſe entiende, que ſu tercera ſe ha de hacer mayor, *exemplo primero*; ſi fuere una *b.* ò aſsi 3*b.* que ſu tercera ſe ha de hacer menor, *exemplo ſegundo*, poniendo las demàs voces donde queda dicho.

Demoſtracion.

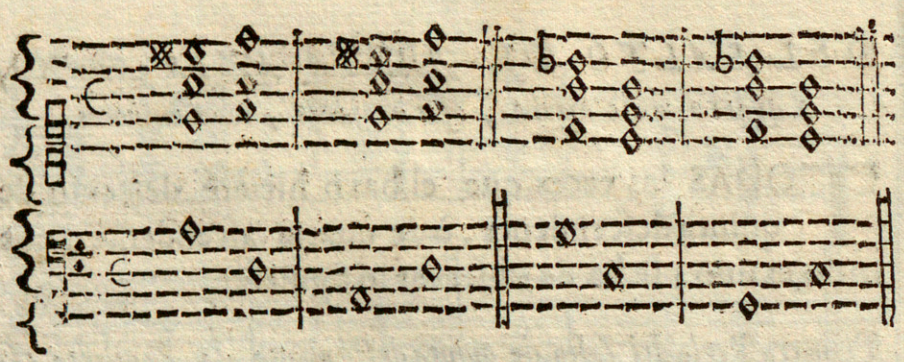
Exemplo 1. Exemplo 2. Exemplo 3.
3x. 11. x. 11. 3b. 11. b. 11.



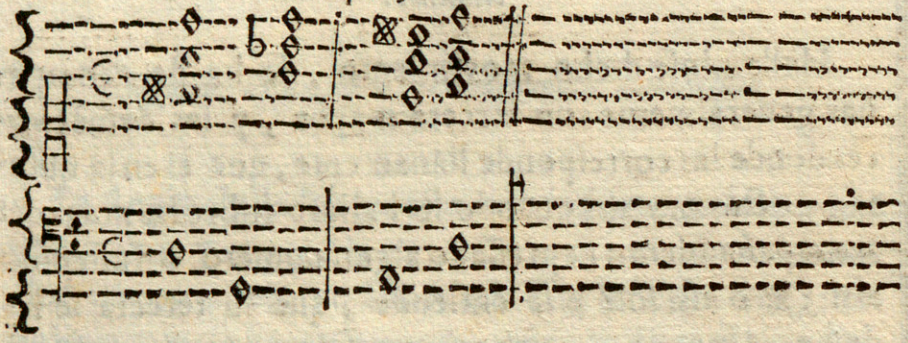
Practica à la buelta. Practi.

Practica.

Exemplo 1. Exemplo 2.



Exemplo 3.

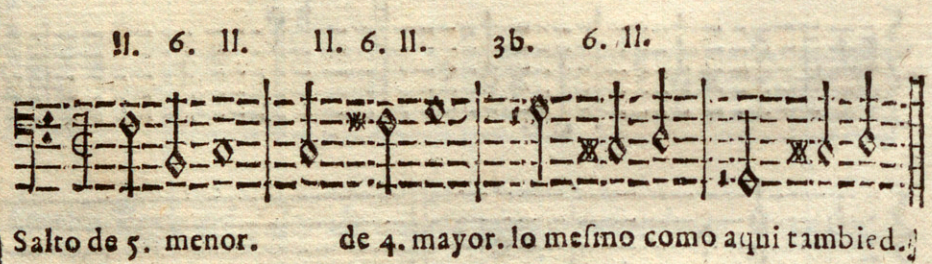


Adviertaſe, que eſtos movimientos, para que ſu tercera ſea mayor, no neceſsitan de advertencia ninguna, por ſer regla general, que lo ha de ſer (como yà diximos) y ſe puede vèr en el exemplo tercero antecedente; y aſsi quando el Compoſitor pone eſtos movimientos, y quiere que ſe acompañen con tercera menor, lo ha de expreſſar en la forma que queda explicado en el ſegundo exemplo. Todos los demàs numeros que ſe pueden hallar ſobre las figuras ſe explicaràn en el capitulo 4. del tercer tratado.

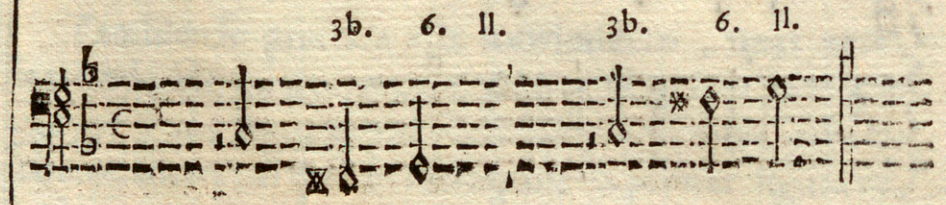
Segunda Regla del ſalto de quinta menor deſcendente, y de quarta mayor aſcendente.

Deſcendiendo el baxo de quinta menor, ò aſcendiendo de quarta mayor, que es lo miſmo: la primera figura ſe acompaña con la tercera que la correſponde natural, al modo que ſe dixo en la ſegunda regla del parrafo primero antecedente, y ſe demueſtra en los exemplos ſiguientes.

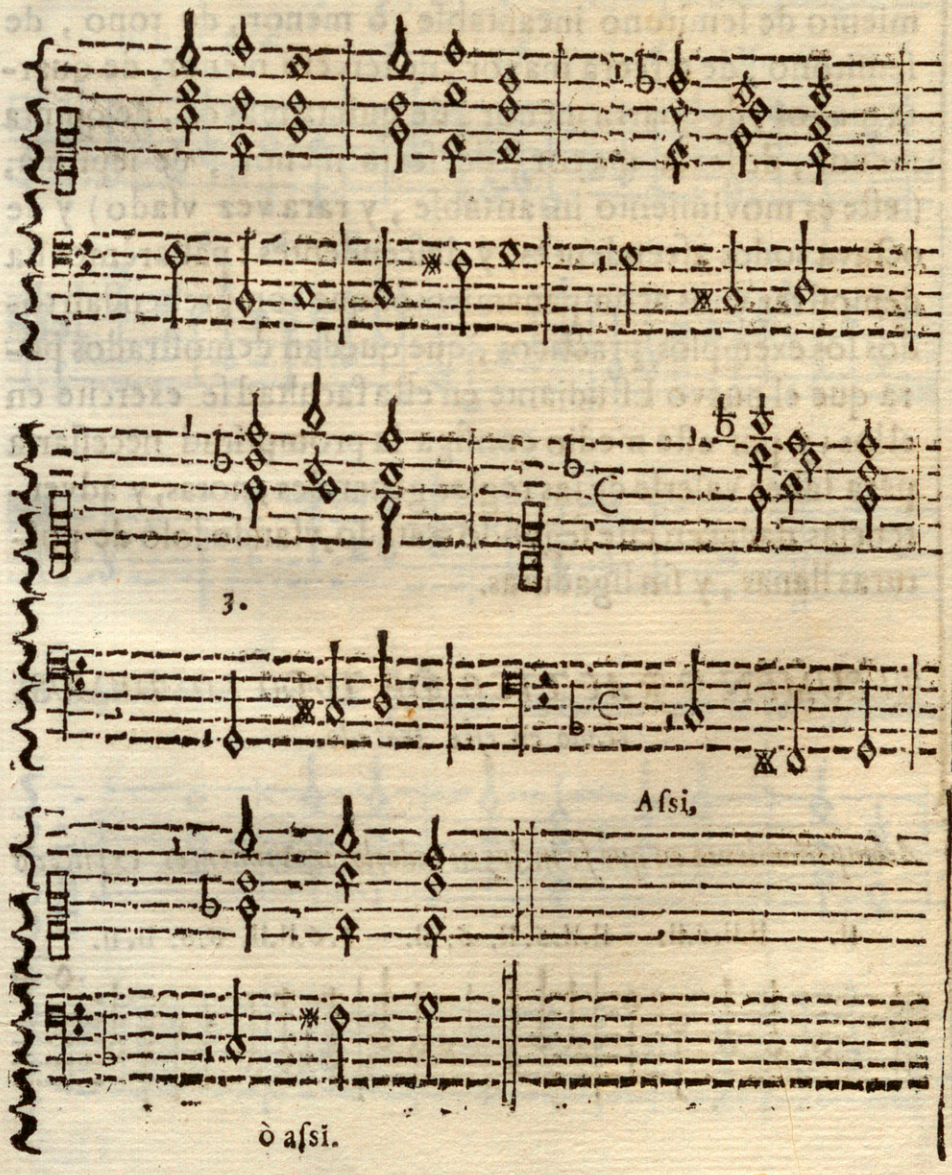
EXEMPLO.



Salto de 5. menor. de 4. mayor. lo meſmo como aqui tambied.



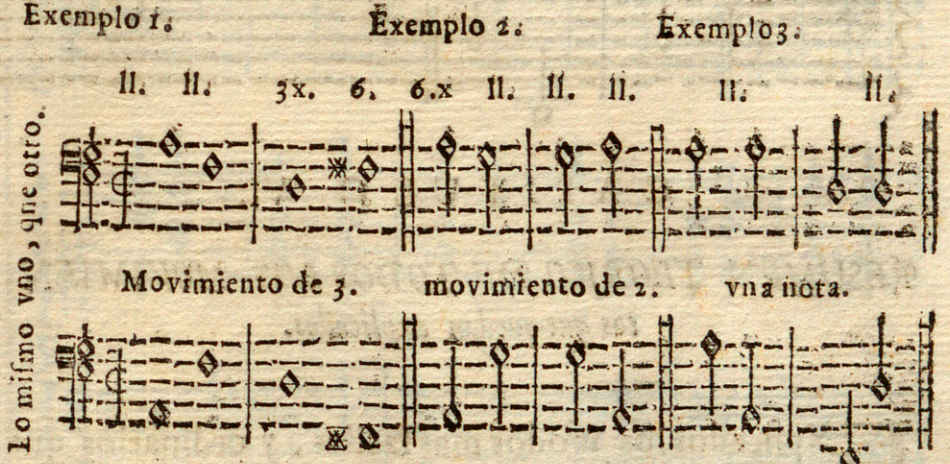
Practica.



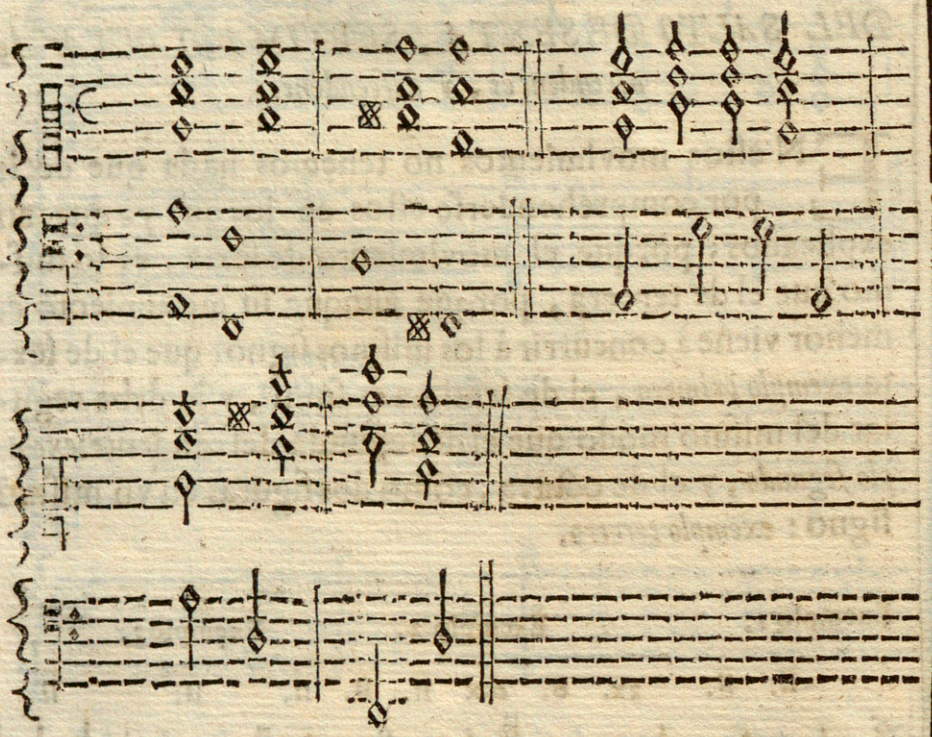
§. III.

DEL SALTO DE SEXTA, SEPTIMA, Y OCTAVA, ascendentes, y descendentes.

EN estos movimientos no tenemos nada que decir por comprehenderse estos en los que yà quedan explicados; porque el movimiento de sexta, es lo mismo que el de tercera, porque aunque su movimiento es menor viene à concurrir à los mismos signos que el de sexta *exemplo primero*, el de septima es simil, y se debe regular del mismo modo que el de segunda descendente: *exemplo segundo*, y el de octava, como dos figuras en vn mismo signo: *exemplo tercero.*



Practica.



CAPITULO VI.

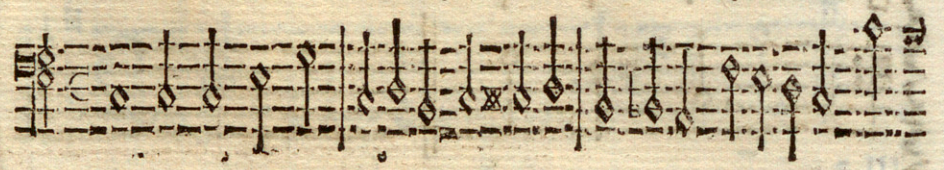
RESUMEN TEORICO DE TODOS LOS MOVIMIENTOS que quedan explicados.

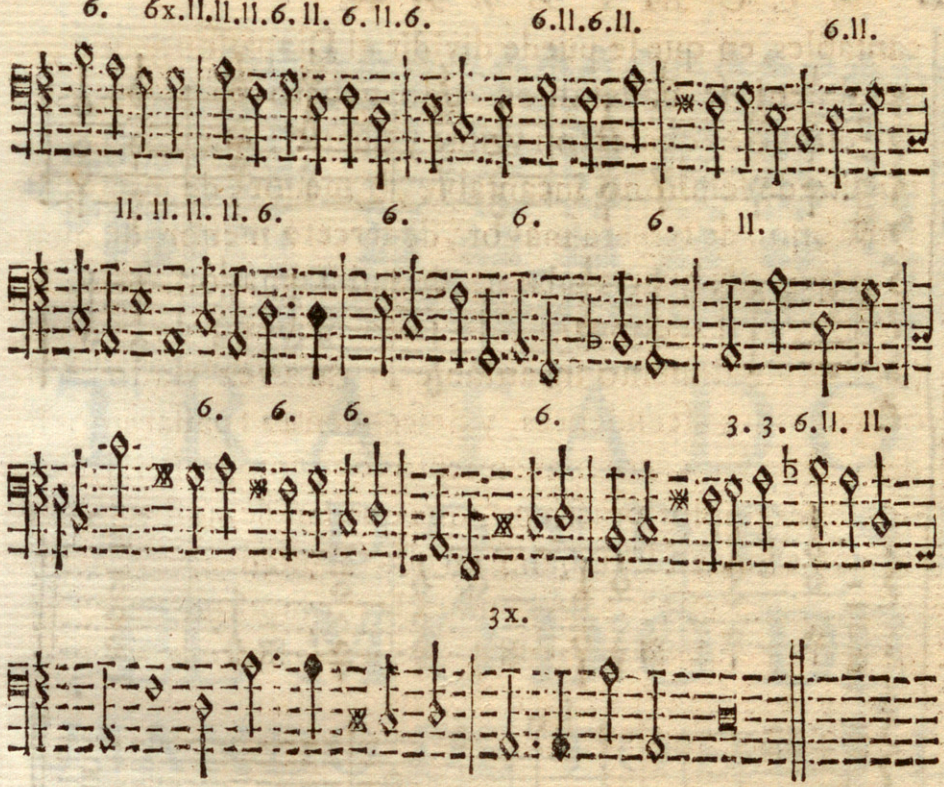
EXplicados los modos mas faciles, y ordinarios que ay de poner las voces sobre todos los movimientos cantables, en que se puede dividir el Diapasson, y que generalmente se hallarán en todo genero de acompañamientos, los quales son veinte y quatro: que son movimiento de semitono incantable, ò menor, de tono, de semitono, de tercera mayor, de tercera menor, de quarta mayor, de quarta menor, de quinta mayor, de quinta menor, de sexta mayor, de sexta menor, de septima, (este es movimiento incantable, y rara vez vsado) y de octava todos ascendentes, y descendentes: passarèmos ha demostrar vnos acompañamientos que comprehendan todos los exemplos practicos, que quedan demostrados para que el nuevo Estudiante en esta facultad se exercite en ellos; y por este medio consiga la promptitud necessaria para saber valerse de las reglas generales, notas, y advertencias dadas en este segundo tratado, vsando solo de posturas llanas, y sin ligaduras.

RESUMEN PRACTICO DE TODO LO DEMOSTRADO en este tratado.

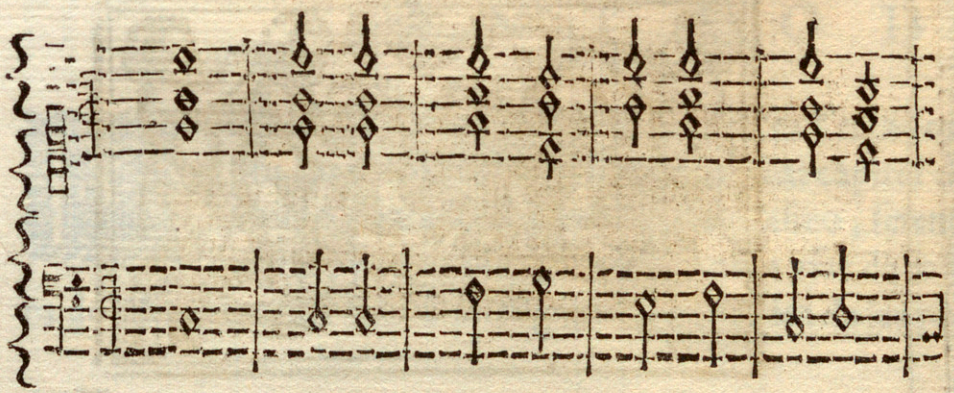
Acompañamiento en que se incluyen todos los movimientos explicado

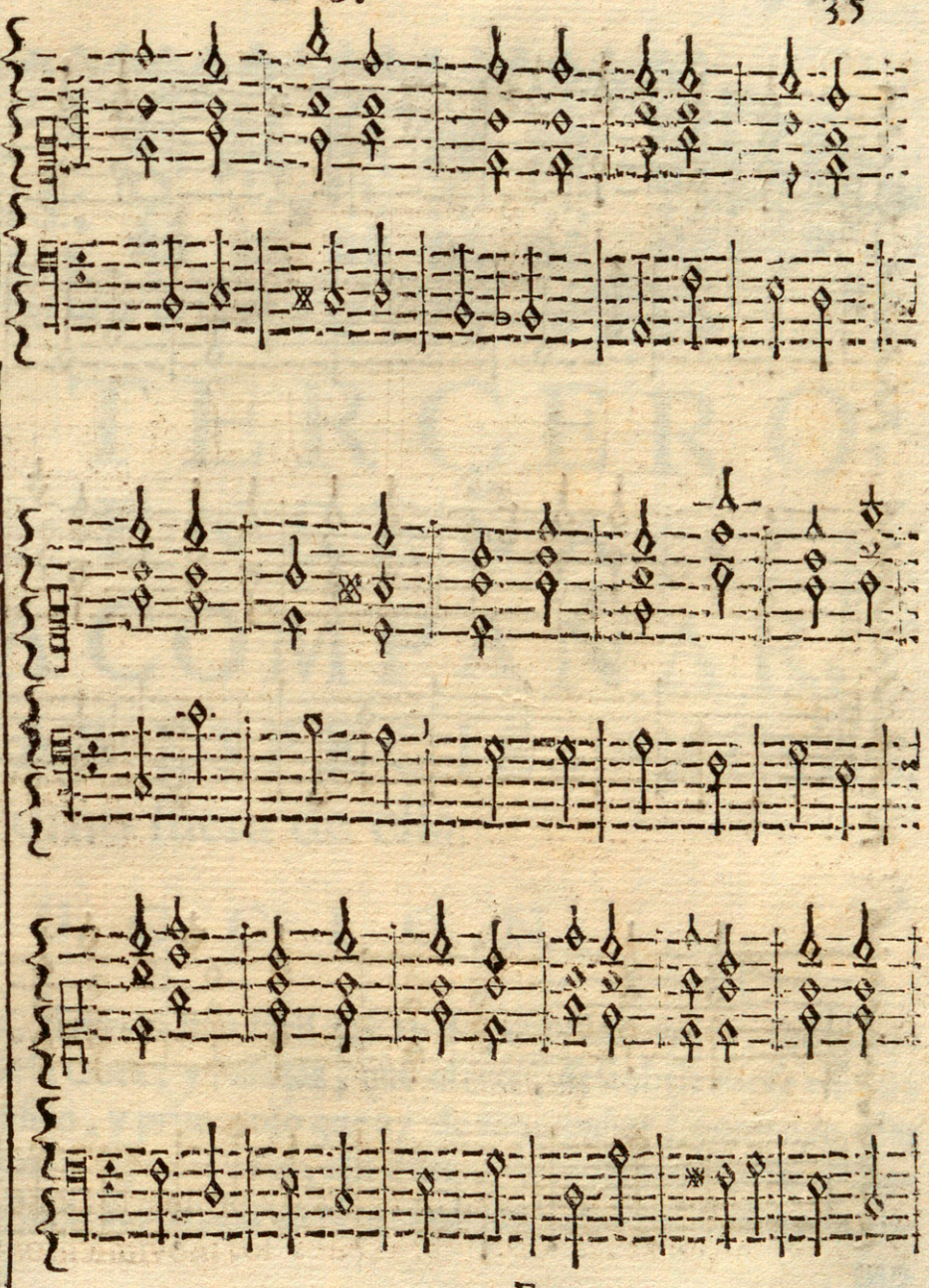
11. 11.11.6.11. 11.11.6.11. 6. 11. 6.6.11.11. 6.6. 11. 11.

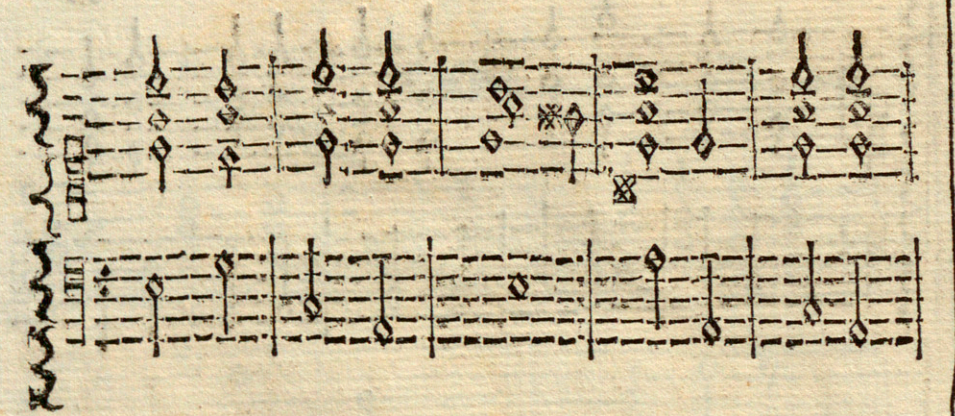


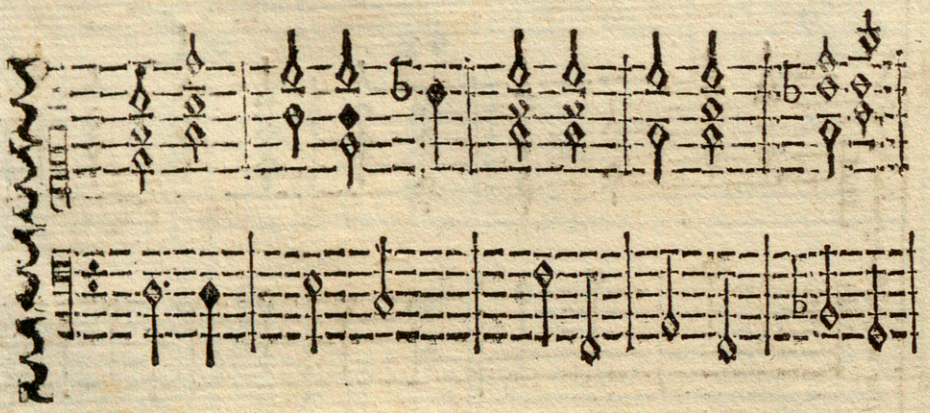


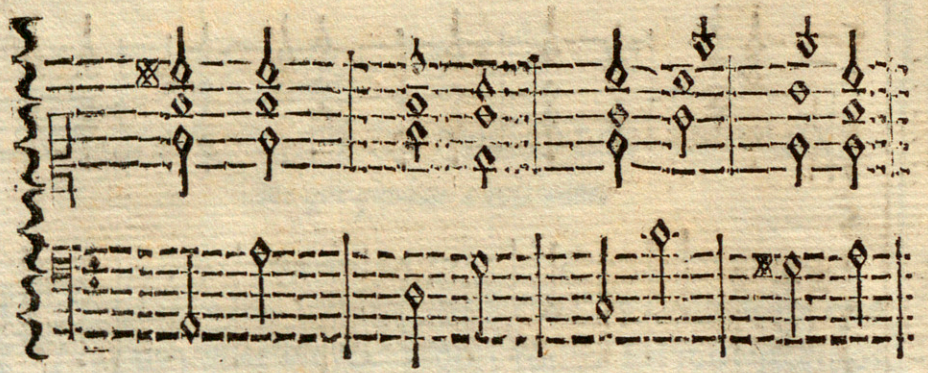
El meſmo baxo con las poſturas naturales que le correſponden.

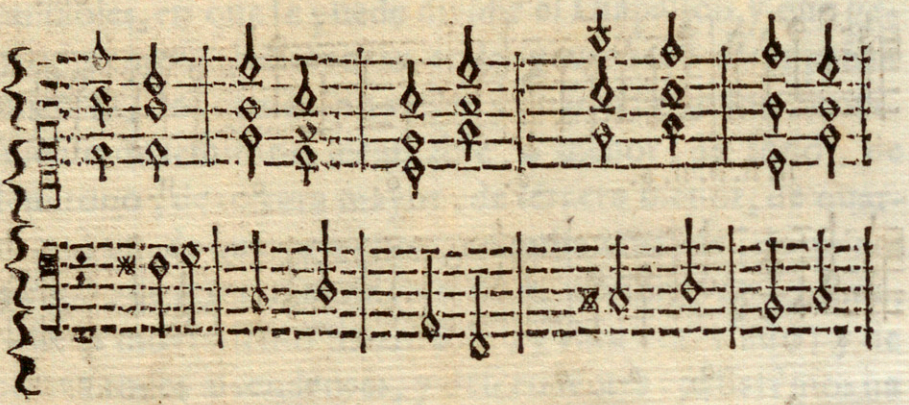


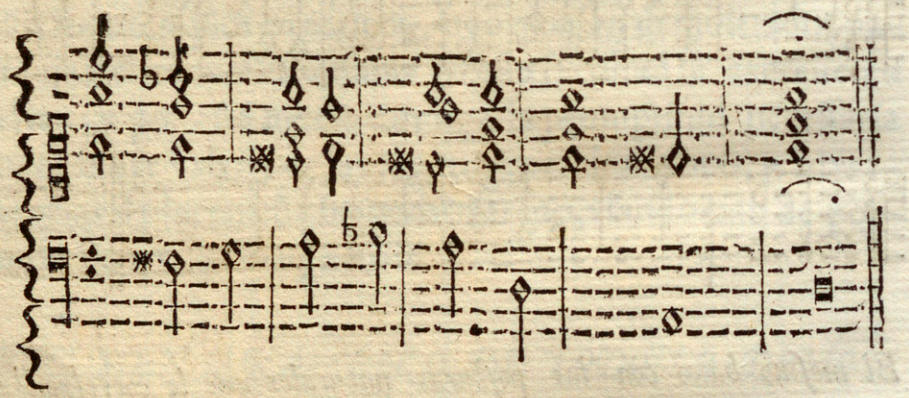














TRA

IHS.

TRATADO TERCERO,
DONDE SE ENSEÑA
EL MODO DE ACOMPAÑAR,
USANDO DE TODAS LAS ESPECIES FALSAS,
assi en ligadura, como fuera de ella.

INTRODUCCION.

EXPLICADOS yà en los antecedentes Tratados, el modo mas facil que ay de poner las voces, sobre todos los movimientos, llegamos yà al capitel de la Obra, y Fabrica, que ofrecì, descubriendose en este vltimo Tratado el Metodo mas clasico, scientifico, y primoroso que ay de acompañar, poniendo las reglas, y preceptos generales, para vsar de todas las especies falsas, assi dentro de la ligadura, como fuera de ella, para que con su inteligencia, y practica de las posturas explicadas en el precedente Tratado execute vn armo

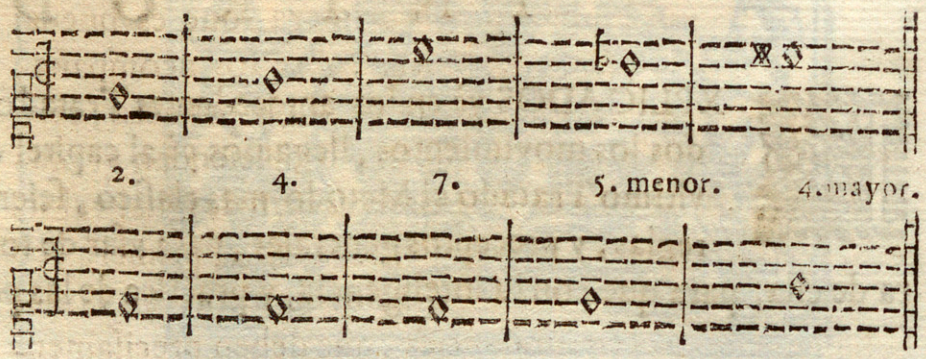
monioso compuesto de varias consonancias, carater, y blason propio de la Musica, que en acordes armonias se valga yà de consonantes especies, yà dissonantes, de cuya oposicion sonora vnida resulte vn primoroso agregado de dulcisonas melodias. Toda la salud del hombre, consiste en la vnion de quatro diferentes humores, sangre, colera, flema, y melancolìa, y de estos opuestos, y vnidos resulta la sanidad, y de sus dissonantes calidades se integra la salud (*Cicer tusculan.* 1.) Ciceron dixo, que esta voz *concordia* no se deriba, como pensaron muchos de varias cuerdas distintas, y de opuestos sonidos al temple perfecto de vn punto, llamandose por esta vnion concordes, porque concordaban al punto mismo sus consonas dissonancias, sino se llamaba concordia por el corazon: *Alijs cor ipsum animus videtur, ex quo excordes, vecordes concordes, quæ dituntur.* Y yo dixera, que assi como el corazon es principio de la vida, y reparte alientos, y espiritus à todos los miembros del cuerpo, pacificando los humores mas contrarios, y de calidades mas distintas, fabricando de su oposicion su amistad; y de su dissonancia su armonica vnion, assi en la variedad de sones, y especies consonas, y dissonas, y falsas, consiste todo el primoroso artificio Musico, y para lograrlo el estudioso con facilidad, pondrè demostrados todos los baxos, ò acompañamientos en que se pueden executar, como todas las demàs noticias, y observaciones, que se deben tener promptas, para el vltimo complemento, y perfecta adquisicion de esta nobilissima facultad de la tierra, ensayo del exercicio de los bienaventurados del Cielo.

CAPITULO PRIMERO.

DONDE SE DA NOTICIA DE TODAS LAS especies falsas, de que hemos de tratar.

EL numero de las especies falsas, que nos restan practicar, son cinco, que son, segunda, quarta, septima, quarta mayor, y quinta menor; las quales, aunque la mayor parte de ellas quedan explicadas, para que mejor se comprehendan las demuestro aqui.

Demostracion Practica.



Estas

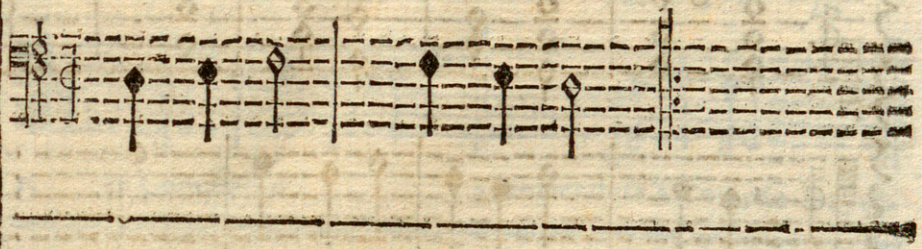
Estas especies se vsan en la Musica de dos maneras, esto es, passando mala por buena, y ligando; pero por quanto la mala por buena se puede executar con distintos modos, por suponer vnas veces la segunda nota del dàr, ò alzar del compàs por la primera, y otras, la primera por la segunda (precisamente) del alzar, las dividirèmos en mala por buena, y mala por glossa, para que el principiante, con mas claridad comprehenda su execucion, y sepa discernir quando supone la primera nota por la segunda, ò la segunda por la primera; y assi dirèmos, que las especies falsas se practican en la Musica, de tres maneras, la primera passando mala por buena, la segunda passando mala por glossa, y la tercera ligando, como se verà en los capitulos siguientes.

§. I.

DEL MODO DE USAR LA MALA POR BUENA.

MALA por buena llamamos à la segunda nota, que supone por la primera, ò à la segunda nota, que se hace mala por suponer por la primera, que es buena: esta para que se pueda practicar sobre los acompañamientos, se han de observar tres cosas; la primera, canturìa de tres notas, que asciendan, ò desciendan gradatin; la segunda, que las dos primeras sean de igual valor, y la tercera, que dè, ò alce el compàs en la primera, en la forma que se vè en la demostracion siguiente en donde se hallan estas tres circunstancias, que deben precisamente concurrir.

EXEMPLO.

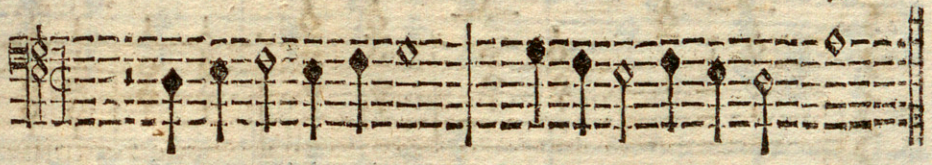


Primera Regla.

Hallada esta Canturìa, la primera, y vltima nota son, las que se acompañan, dexando la intermedia, ò la que se halla en la segunda parte del dàr, ò del alzar, con la consonancia de la nota antecedente, tolerando las falsas que dà con dicha consonancia, por las consonantes que la preceden, ò por suponer esta segunda nota por la primera, que es la que llamamos mala por buena.

EXEMPLO.

6.b. 3. 6.
3. 8. 3.
8. 5. 8. 11. 11. 6.11. 11. 43x.

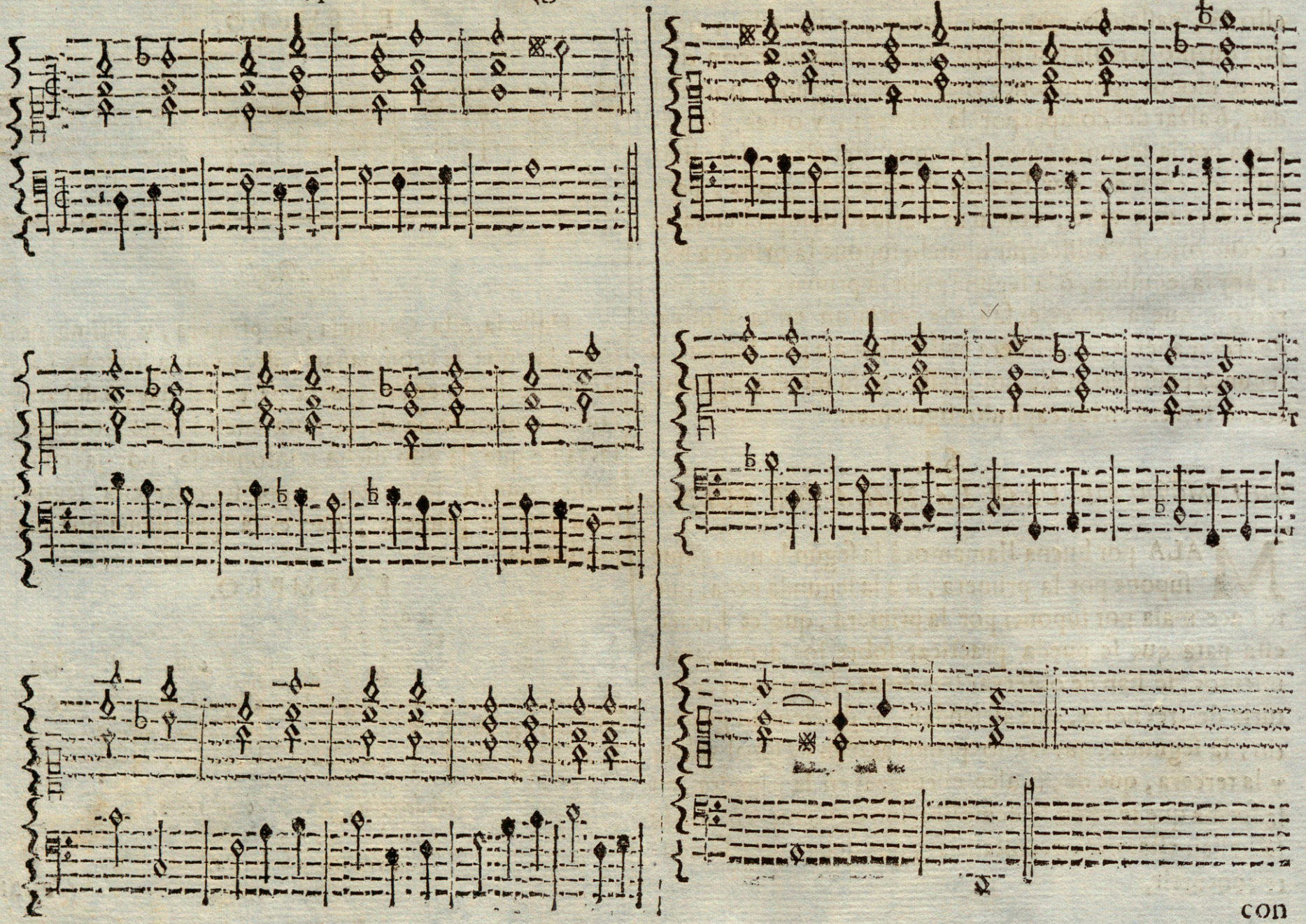


Al derecho, ò al rebes.

Practica à la buelta.

Practi-

Practica con tercera menor, para exercitar dicha Regla.

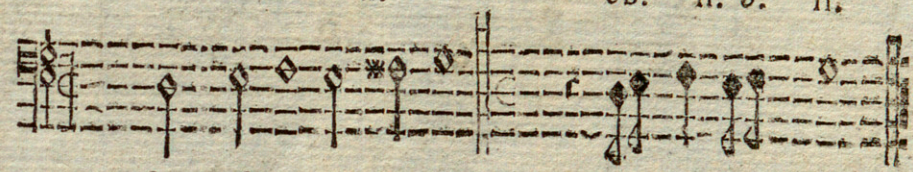


con

Regla segunda.

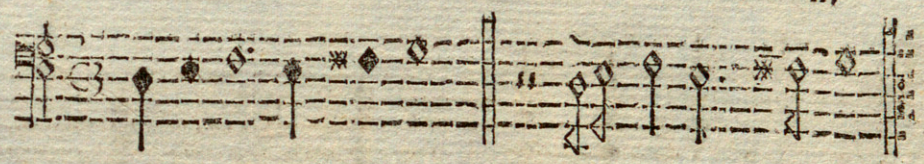
Tambien estas falsas se pueden executar, assi en compasillo, como en proporcion con todo genero de notas, como no excedan del valor de medio compàs las dos primeras notas, las quales se acompañan en la mesma forma que queda dicho en la Regla antecedente, como se puede observar en la demonstracion siguiente, en donde se hallarà toda la variedad de notas, con que se puede practicar dicha falsa.

Exemplo 1. Exemplo 2.



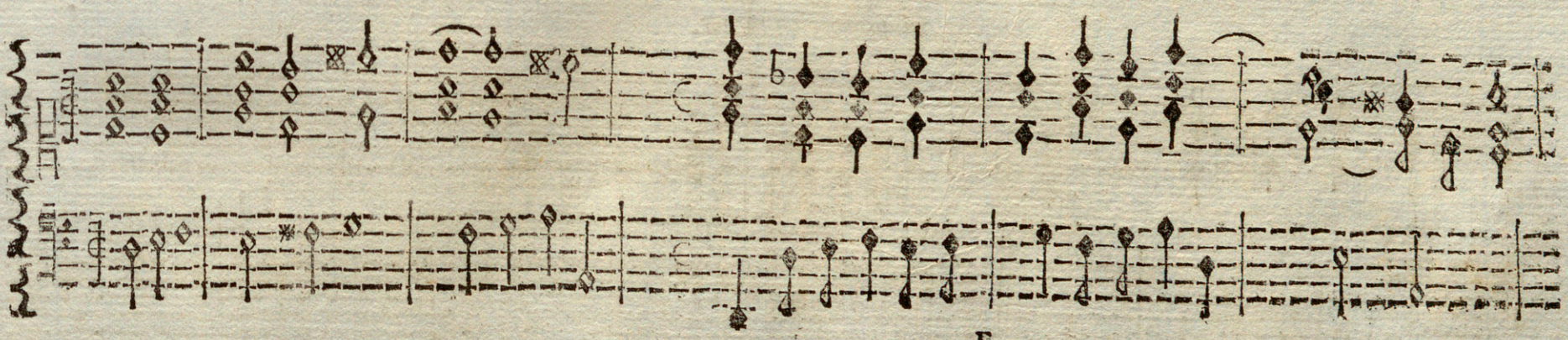
1. en Compasillo. 2. entiendese à Compàs mayor.

Exemplo 3. Exemplo 4.

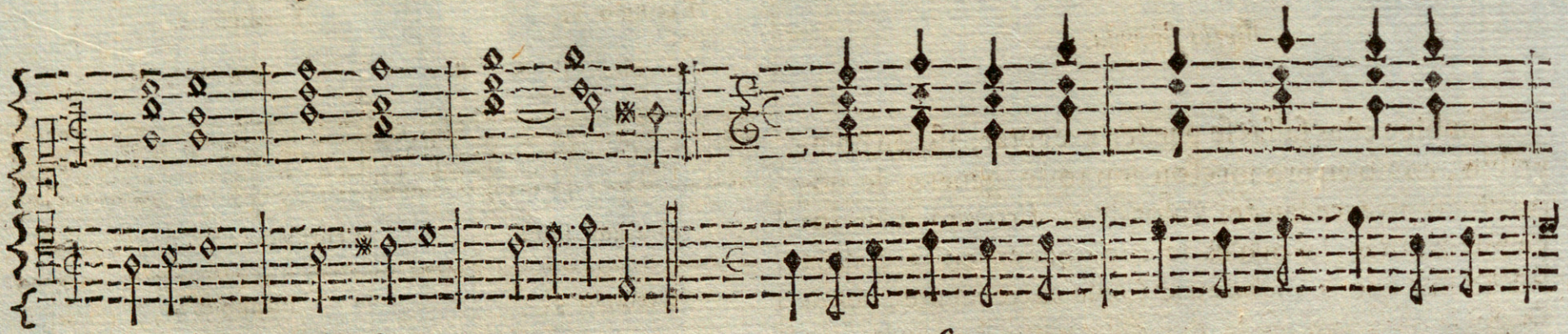


3. En proporcion menor. 4. passando à Compàs mayor.

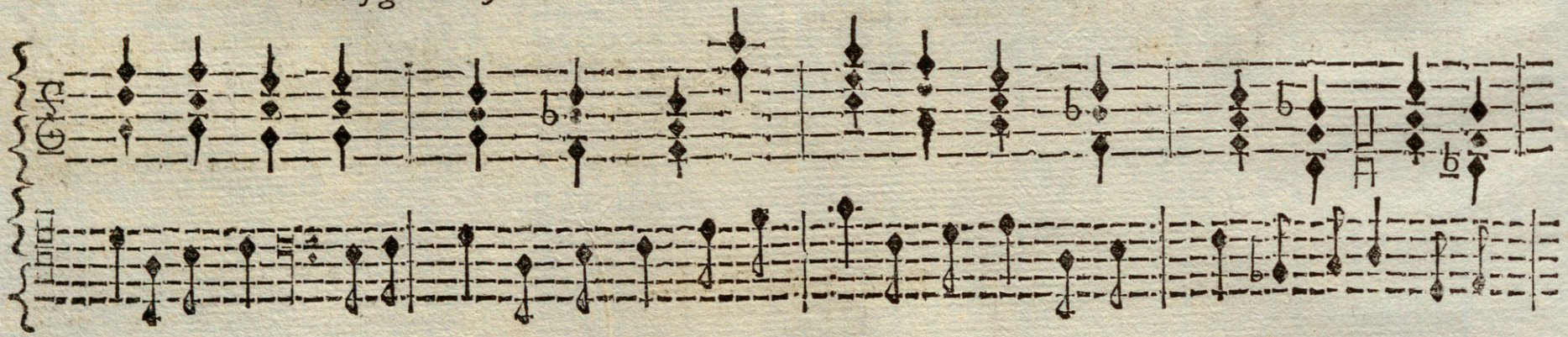
Demonstracion Practica.



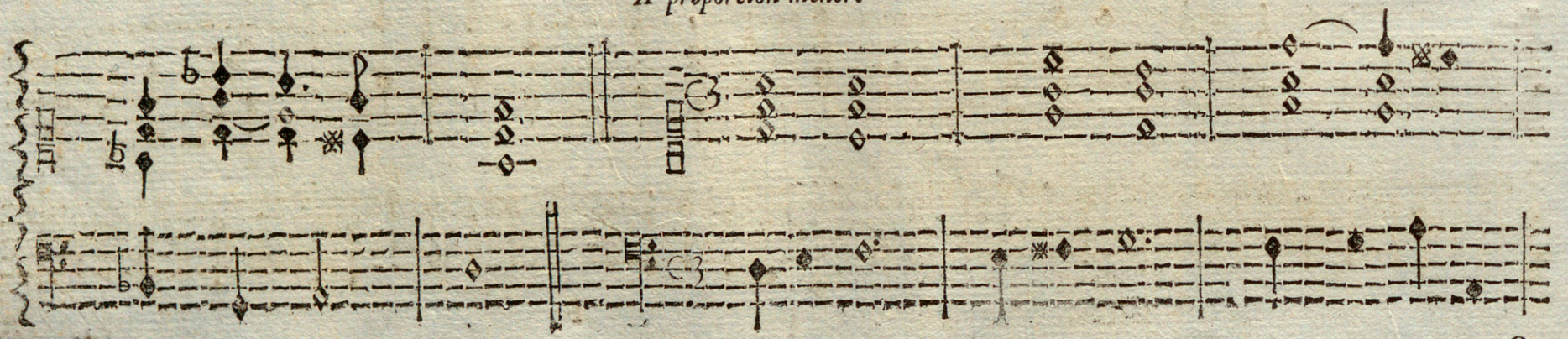
A compàs mayor. *A Compasillo.*



Con figuras mayores. *Con menores.*

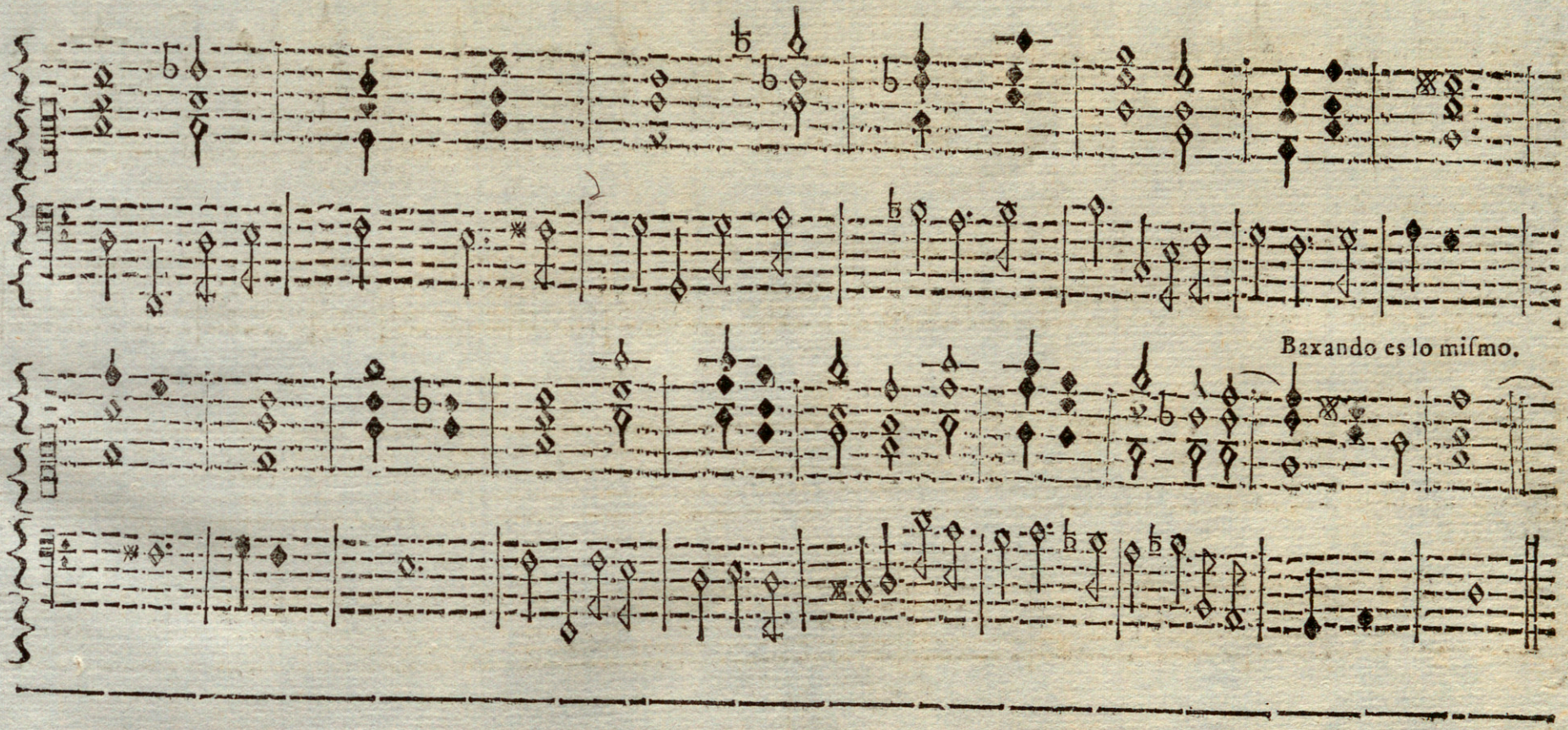


A proporcion menor.



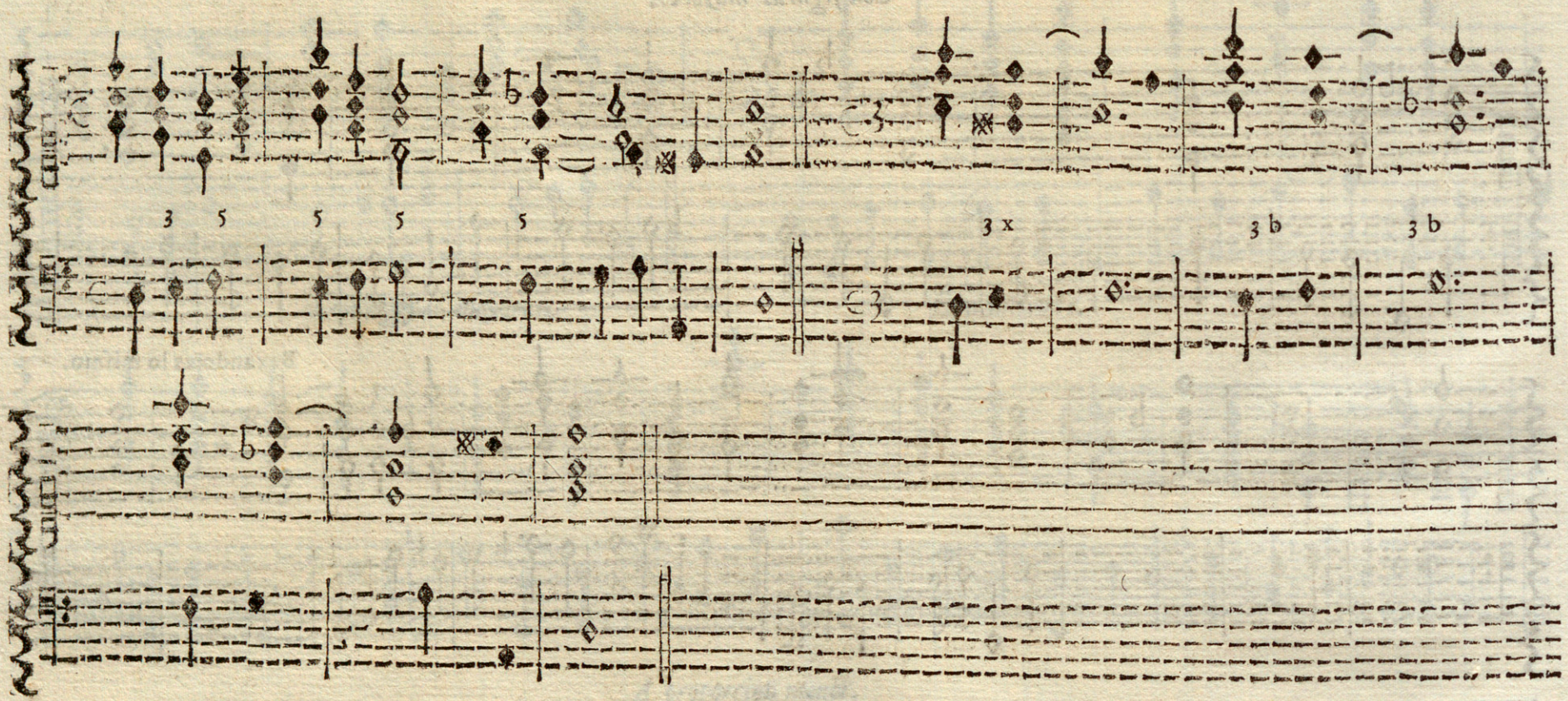
Co

Con figuras mayores.



Notèse, que constando este movimiento de figuras de medio Compàs, ò de seminimas en Compàs largo, se puede acompañar con indiferencia; porque se puede acompañar, como queda explicado en los Exemplos antecedentes; ò haciendo que suponga por sì cada vna de las notas; esto es, dando à cada vna la consonancia que la corresponde, segun se dixo en el Capitulo quarto, del tratado segundo; para lo qual, si ay encima numero que advierta la postura que se debe apropiar, se pondrà; sino, serà conveniente, y de mas primor atender à las demàs voces, para conocer qual de estos dos modos es mas propio, para que no disuene el acompañamiento con las demàs partes.

EXEMPLO.

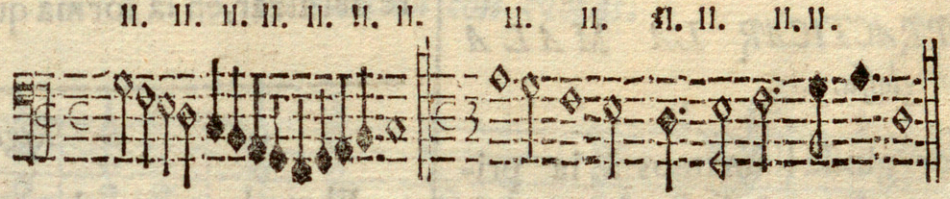


Regla tercera.

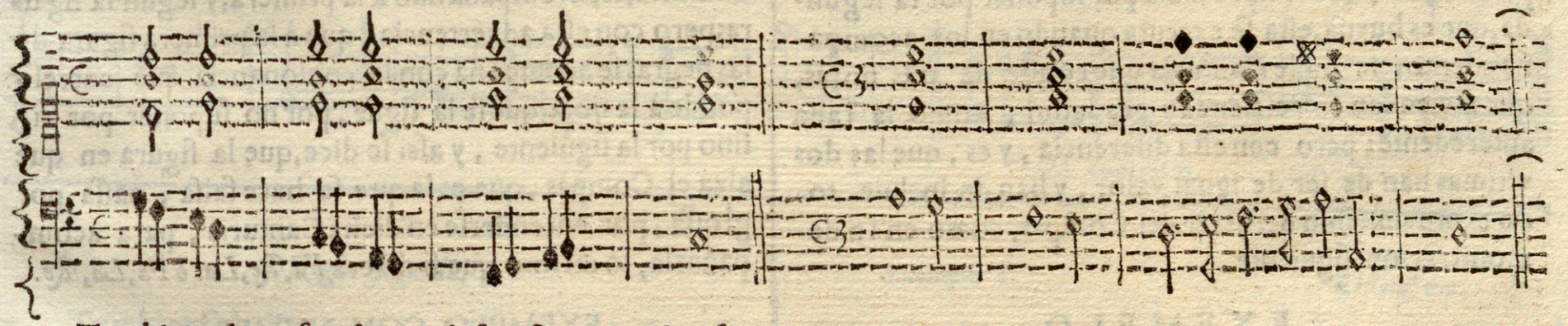
Para que no tenga en que dudar el principiante, solo nos resta advertir, que estos ascensos, ò descensos, que quedan demonstrados, que no constan mas que de tres notas, pueden constar de muchas mas; y assi, quando se hallare alguna subida, ò baxada, como las que se vèn en el exemplo siguiente, ò mucho mas dilatadas; no ay sino observar el dàr, y el alzar, para acompañarla, dexando la nota, que media sin consonancia, para que con esso passe mala por buena, como se dixo en la primera Regla de este Capitulo.

EXEM-

EXEMPLO.

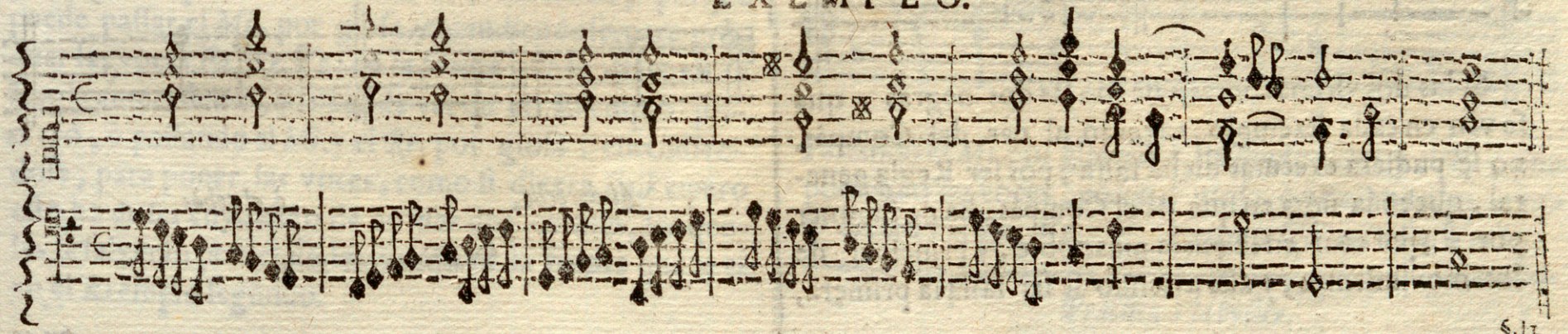


Practica. *De otro modo.*



Tambien eſtos aſcenſos, y deſcenſos, quando ſon de figuras de menos valor, ſe acompañan dandoles la poſtura de quatro en quatro notas, obſervando que ſean con movimientos contrarios, para no dàr dos octavas como ſe puede obſervar en el exemplo ſiguiente.

EXEMPLO.

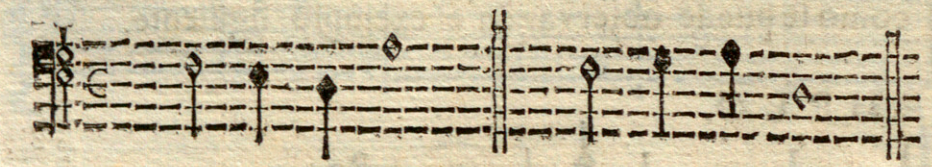


§. II.

DEL MODO DE PRACTICAR LA MALA *por glossa.*

MALA que passa por glossa llamamos à la primera nota, que supone por la segunda, ò à la primer nota, que se hace mala por suponer por la segunda, que es buena, esta se executa quando en los acompañamientos se halle Canturìa que conste de tres notas, que asciendan, ò desciendan gradatim, como la falsa antecedente; pero con esta diferencia, y es, que las dos vltimas han de ser de igual valor, y han de incluir todo el movimiento del alzàr del Compàs, como en la demonstracion siguiente.

EXEMPLO.

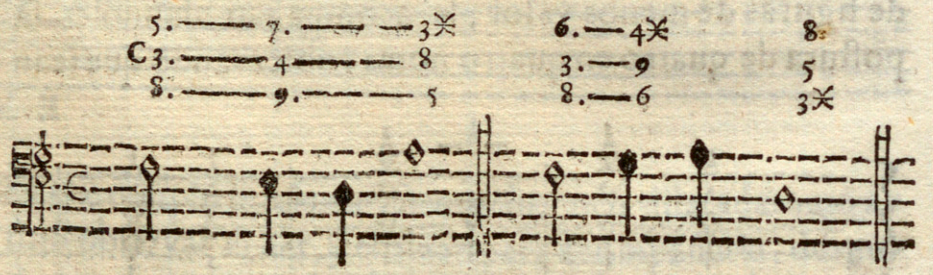


Si las dos vltimas notas, que son las dos negras, que se vèn en cada Exemplo, cayeran al dàr del Compàs, no se pudiera executar dicha falsa, por ser Regla general, que toda nota en que dà el Compàs, ha de suponer por sì, por caer en la parte mas noble, y principal de los movimientos, y assi aviendo de ser falsa la primera, por suponer por la segunda, como queda dicho, es menester observar, que dichas dos notas, sean precisamente del alzar, en la forma que quedan demonstradas.

Regla primera.

El modo que ay de executar dicha falsa sobre esta Canturia, es, acompañando à la primera, y segunda figura; pero con esta advertencia, que à la primera figura de las negras se acompaña con la consonancia que corresponde à la nota que se la sigue, por no suponer por sì, sino por la siguiente, y assi se dice, que la figura en que alza el Compàs, que es la que se hace falsa, passa por glossa, por entenderse en dicha Canturia, para acompañarla, lo mismo que si dixera *Fa, Re, La: ò Fa, La, Re.*

EXEMPLO CON NUMEROS.

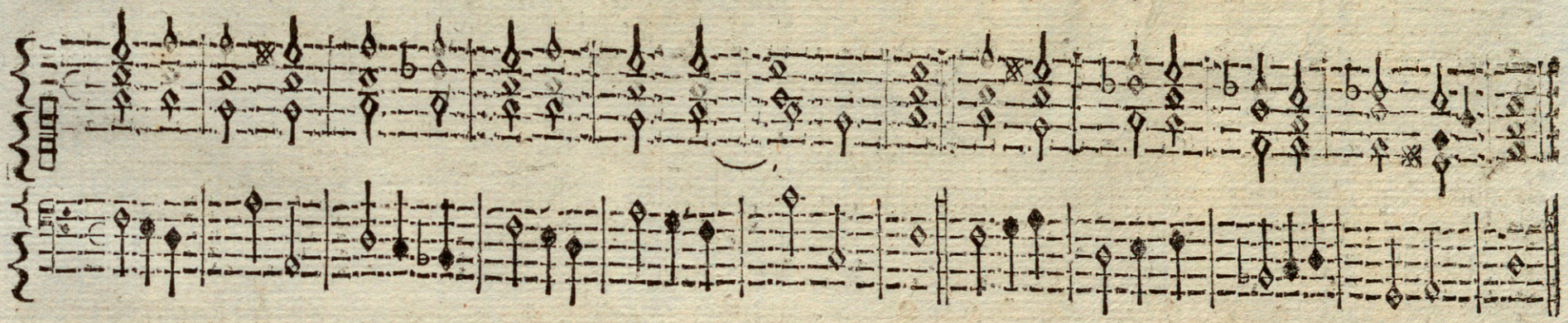


Al derecho, *ò al rebès.*

Practica con notas.

prac-

Practica con Notas.

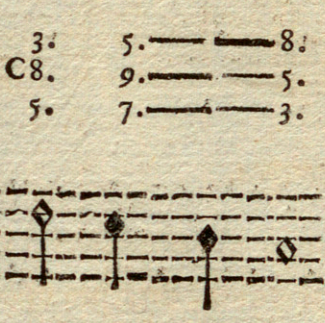


Al contrario.

Regla segunda.

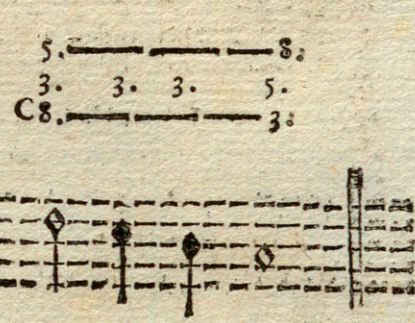
Tambien se hallan muy de ordinario en la Composicion la Canturia de quatro notas, que descienden gradatim, como las que se vèn en la demonstracion siguiente, la qual se acompaña con variedad, porque puede passar el *Mi*, por glosa, entendiendose, para graduar las voces *Fa, Re, Vt*: en la forma que se dixo en la Regla antecedente, y se puede ver en el Exemplo primero, ò passando el *Mi*, y el *Re*, por glosa; entendiendose, para poner las voces, como si dixera *Fa, Vt*: pero esto ha de ser cuydando de no dar dos quintas, las quales se salvaràn poniendo las voces en la forma que se vè en el Exemplo segundo.

Exemplo 1.



Passando el *Mi*, por glosa, ò poniendo las voces, como si dixera *Fa, Re, Vt.*

Exemplo 2.

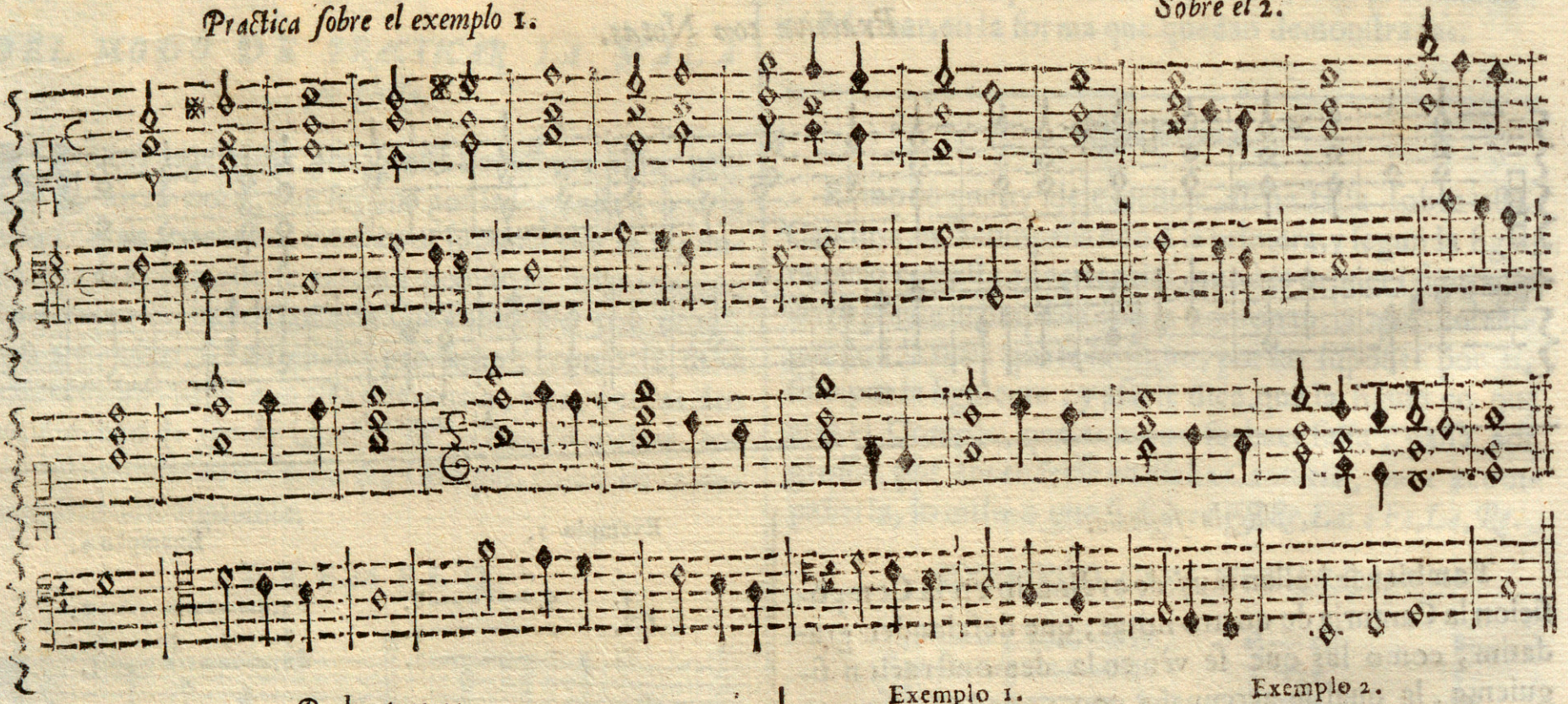


Passando el *Mi*, y el *Re*, por glosa, ò poniendo las voces como si dixera *Fa, Vt.*

Practica à la buelta.

Practi-

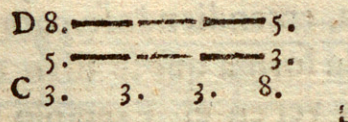
Practica sobre el exemplo 1. *Sobre el 2.*



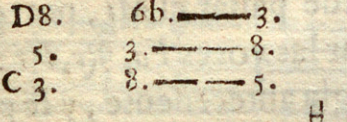
Regla tercera.

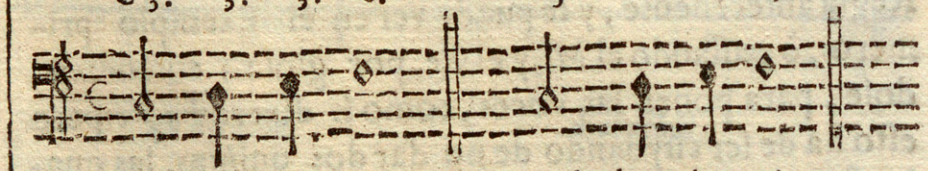
Si guiendo este movimiento al contrario, tambien se pu ede acompañar con variedad, porque entendiendose *Vt, Mi, Fa*: passando mala por glosa las dos seminimas, se ponen las voces como se vè en el Exemplo primero, de la demonstracion siguiente; y entendiendose *Vt, Re, Fa*; passando mala por buena, à las dos negras se accmpaña como se puede observar en el Exemplo segundo.

Exemplo 1.



Exemplo 2.



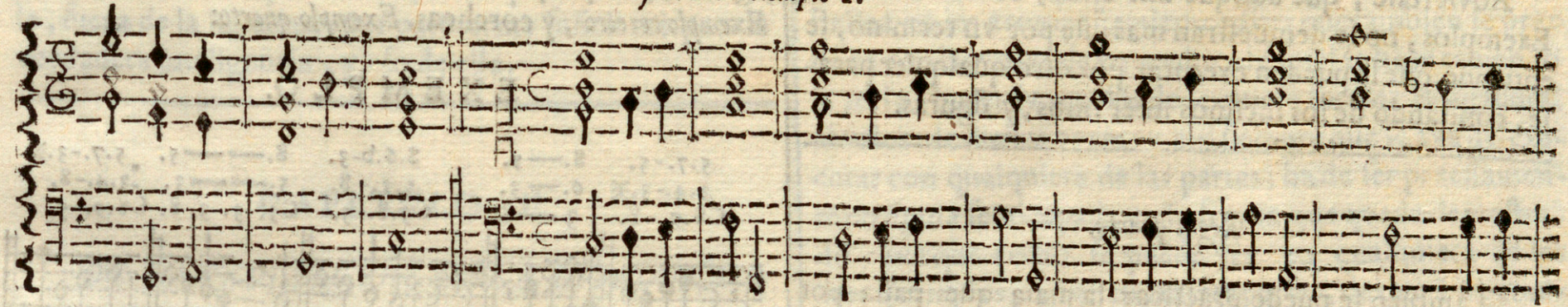


Passando mala por glosa. Passando mala por buena.

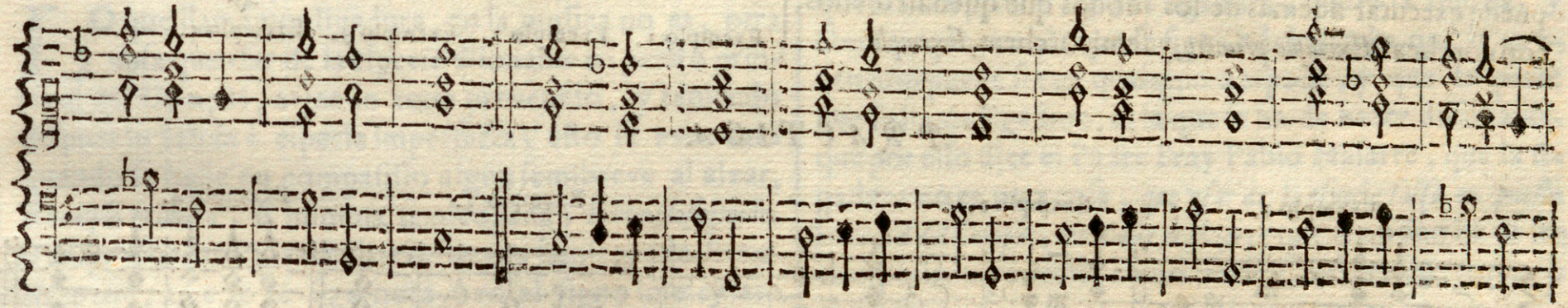
Practica à la buelta.

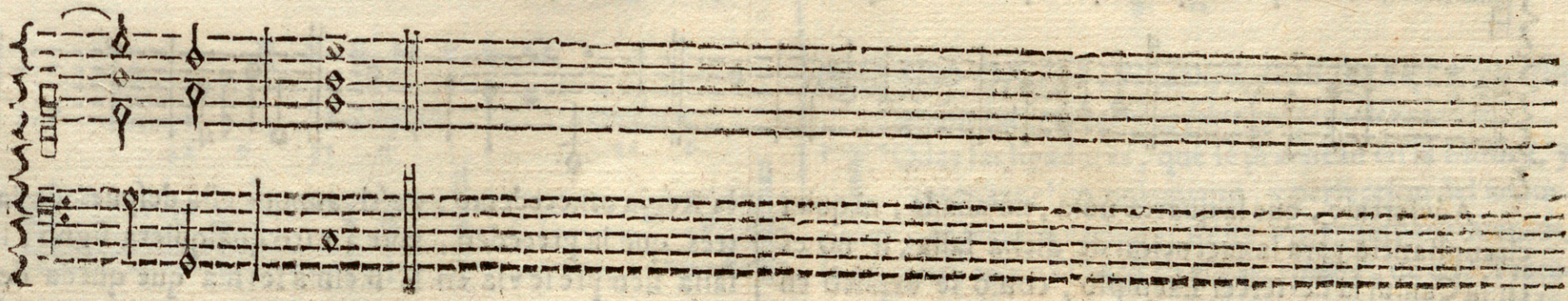
Plac

Practica sobre el Exemplo 1.



Sobre el 2.



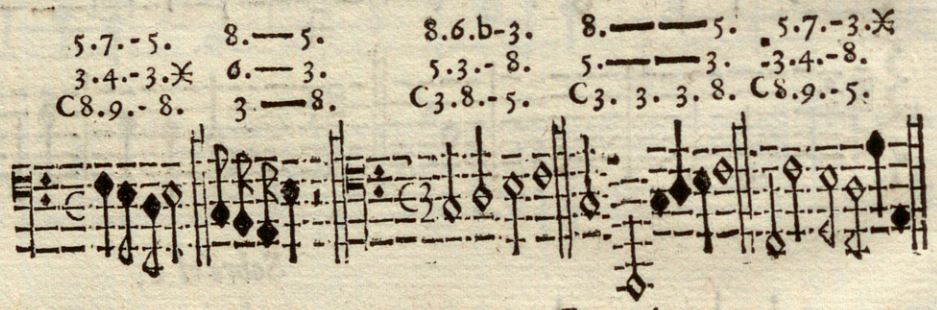


Adviertaſe, que aunque aſsi eſtos, como los demàs Exemplos, no ſe demueſtran mas que por vn termino, ſe entiende, que ſe pueden executar por otro qualquier paraje, conſtando de los meſmos intervalos, y figuras.

Regla quarta.

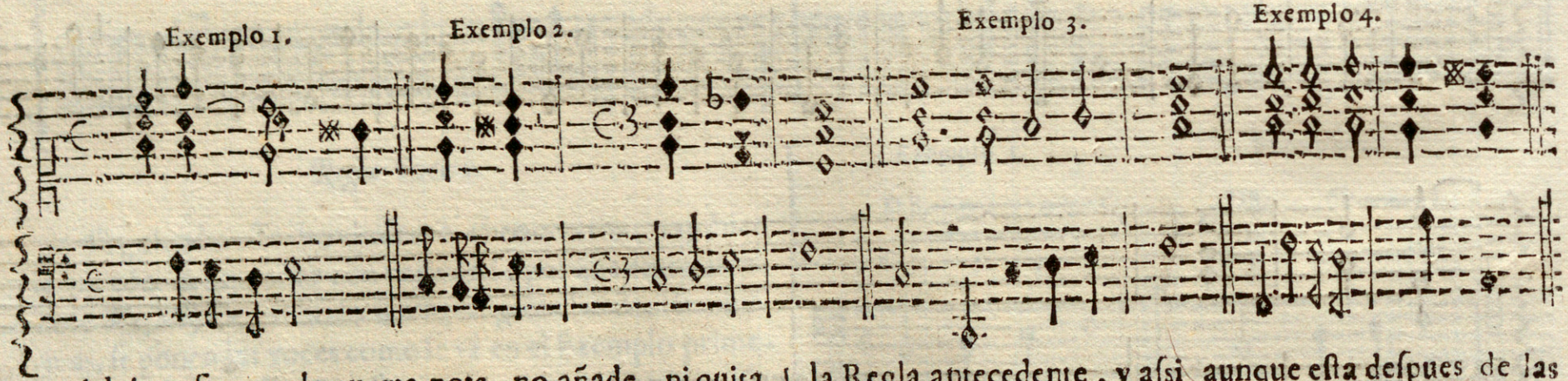
Tambien ſe puede practicar la mala que passa por gloſſa, con diferentes figuras; porque en compaſillo ſe puede executar ademàs de los modos que quedan dichos, con corcheas. *Exemplo primero*, y ſemicorcheas, *Exemplo ſegundo*, y en proporcioncilla con minimas, ò ſeminimas. *Exemplo tercero*, y corcheas. *Exemplo quarto*:

EXEMPLO.



Exemplo 1. Exemplo 2. Exemplo 3. Exemplo 4.

PRACTICA.



Adviertaſe, que la quarta nota, no añade, ni quita circunſtancia para la execucion de dicha falſa, ſi no es en la Cantarìa del tercer Exemplo, como ſe explicò en la Regla antecedente, y aſsi aunque eſta deſpues de las tres que la preceden, ſalte à otro qualquiera ſigno, la falſa ſiempre ſe vſa en la meſma forma que queda de-

moſ-

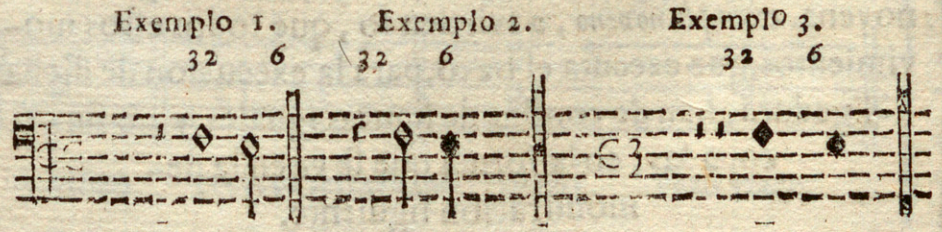
mostrado; con lo qual concluyo la explicacion de la mala, fuera de la ligadura, por parecerme suficiente para la verdadera inteligencia, y vso de ella.

CAPITULO II.

DE LA EXPLICACION DE LA LIGADURA en comun.

LO que llamamos ligadura, en la musica no es, otra cosa que vsar de la especie disonante en puesto principal del Compàs, aviendo antes prevenido, y teniendo despues su salida à especie imperfecta; esto se executarà quando se halle en compasillo algun semibreve al alzar, *Exemplo primero*, ò minima semicopada; *Exemplo segundo*; ò en proporcioncilla semibreve negro semicopado *Exemplo tercero*, que se le siga nota, en el signo immediato descendente como se vè en la demostracion siguiente.

EXEMPLO.



Estas notas, ligadas en la forma que se vèn, no solo se hallan en los acompañamientos, sino que tambien se practican con las voces de en medio; lo qual se hace teniendo la tecla, ò cuerda, en donde se quiere formar la ligadura, el valor de dichas notas; y assi siempre que se aya de executar con qualquiera de las partes; ha de ser precisamente en figura semicopada en la forma que queda demostrado: porque como se puede vèr en qualquiera de los tres Exemplos, se hallan las tres partes, de que à de constar la ligadura; que son prevencion, que es la parte en que alza la primer figura; ligadura, que es la que dà; y abono, que es en la que se siga, advirtiendo que la prevencion puede ser en qualquiera especie, y que la parte que se llama ligadura, es la que se ha de hacer dissonante; que por esso dice el Padre Fray Pablo Nasarre, que la ligadura no es otra cosa, *que vsar de la especie falsa en puesto principal del Compàs, como dàr, ò alzar*; y que el abono ha de ser en especie imperfecta, como tercera, ò sexta, mayores, ò menores.

§. I.

DEL USO DE LA LIGADURA DE QUARTA, Y DE la variedad de Cantarìas, sobre que se puede executar.

TOdas las ligaduras, que se practican en la Musica, y que para el complemento, y perfeccion del acompañar, se pueden executar sobre los acompañamientos, son cinco, como se tocò en el *Cap. primero*, de este Trata-

do, las quales ſon ligaduras *de quarta*, *de quinta menor*, *de ſeptima*, *de ſegunda*, *ò novena*, *y de quarta mayor*: de eſtas cinco, las quatro primeras, que ſon, *ligadura de quarta*, *de quinta menor*, *ſeptima*, *y ſegunda*, pertenece ſu execucion à la mano dieſtra, por ſer ligaduras propias de las voces que lleva dicha mano: la vltima que es, la *ligadura de quarta mayor*, (que la nombro aſsi por diferenciarla de la ligadura de ſegunda, ò novena, aunque no ſe liga en ella ſino que ella hace padecer (pertenece à la mano ſinieſtra por ſer ligadura que executa el baxo.

Para executar qualquiera de eſtas ligaduras, es preciſo à lo menos concurran en el baxo tres partes de Compàs iguales, repartidas en dos, ò tres figuras, ò incluìdas en vna, por conſtar dichas ligaduras de prevencion, ligadura, y abono, y correſponder à cada vna deſtas circunſtancias vna parte de dicho compàs, que pertenece, aſsi à la prevencion, como al abono, pueden ſer de qualquier valor, exceptuando quando la prevencion es en eſpecie falſa, que entonces ha de ſer ſu valor el meſmo que la parte de Compàs en que liga.

Uſando deſtas ligaduras, previniendo en eſpecies falſas, han de concurrir en el baxo, quatro partes de compàs, iguales à lo menos la ſegunda, y tercera, que ſon las que pertenecen à la prevencion, y ligadura, por ſer preciſo prevenir con otra parte de Compàs la falſa, que dà la prevencion, lo qual ſe comprehenderà, atendiendo à la demoſtracion ſiguiente; y aſsi digo, que la ligadura de quarta, ſe puede vſar ſobre diferentes baxos, por poder tener ſu prevencion, en qualquiera de las eſpecies, aſsi conſonantes, como diſonantes, y conſiſtir en eſto dicha diverſidad, aunque la ligadura ſiempre es vna.

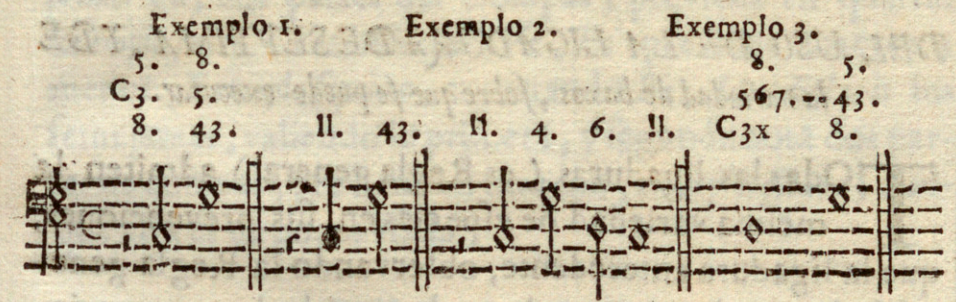
Regla vnica.

Siempre que el baxo ſaltare cinco puntos hacia arriba, ò quatro hacia abaxo, que es lo meſmo: ſiendo la vltima nota de vn Compàs, ò de medio Compàs, en Compàs largo. *Exemplo primero*, ò deſde eſta, ſaltando quatro hacia abaxo. *Exemplo ſegundo*, ſe executa la ligadura de quarta, previniendo en octava, ſaltando quatro notas, el baxo, valiendo cada vna vn Compàs, prevendrà en ſeptima. *Exemplo tercero*, ſaltando tres, valiendo vn Compàs la vltima, tendrà ſu prevencion en ſexta. *Exemplo quarto*, aſcendiendo vn tono, en quinta. *exemplo quinto*, aſcendiendo vn ſemitono, en quinta menor. *Exemplo ſexto*, eſtando dos figuras en vn ſigno, ò que ſe comprendan en vna, prevendrà en quarta. *Exemplo ſeptimo*, deſcendiendo vn tono, en tercera. *Exemplo octavo*, haciendo ſalto de tercera deſcendente, valiendo cada vna vn Compàs, en ſegunda, ò novena. *exemplo noveno*, advirtiendo, que todos eſtos movimientos, que executa el baxo, para la execucion de dicha ligadura, han de conſtar de figuras iguales, y no ſincopadas, en la forma que ſe vè en la demonſtracion ſiguiente.

EXEM

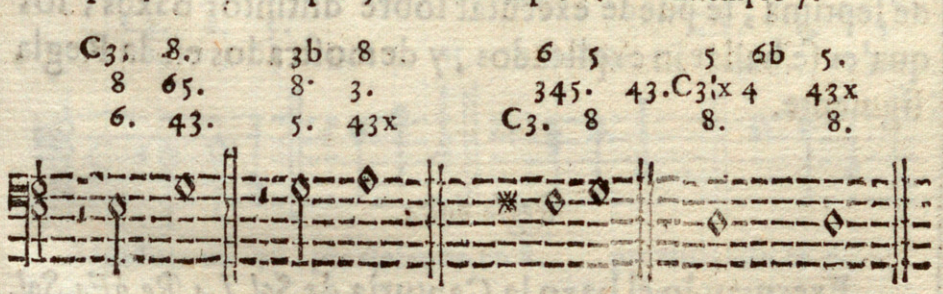
EXEMPLO.

Exemplo 1. Exemplo 2. Exemplo 3.



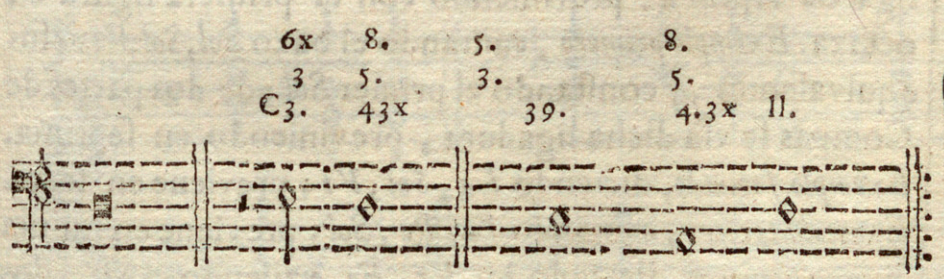
Ligadura de quarta previniendo en octava. previniendo en 7.

Exemplo 4. Exemplo 5. Exemplo 6. Exempio 7.



prev. en 6. prev. en 5. prev. en quinta men. prev. en quarta.

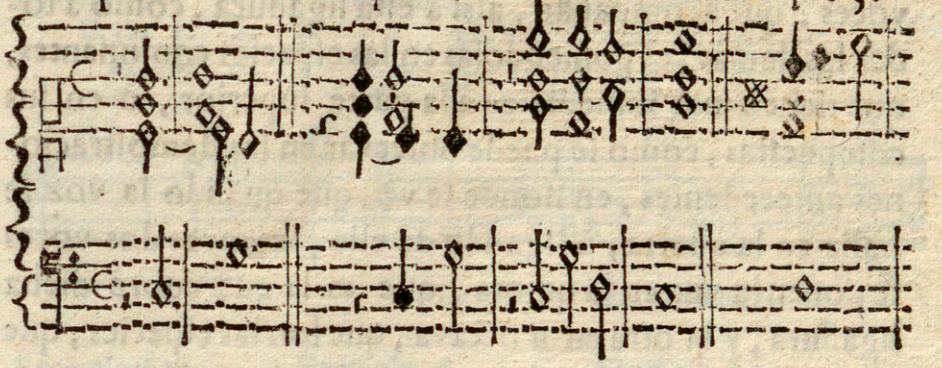
Exemplo 8. Exemplo 9.



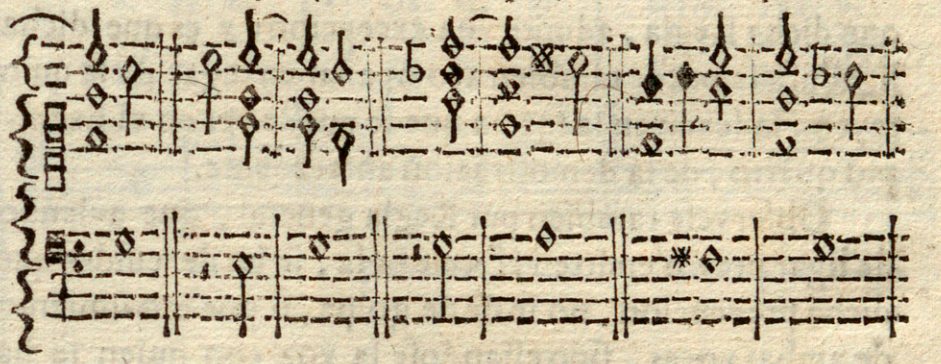
lo meſmo prev. en tercera. prev. en nov. Poco vſado.

PRACTICA.

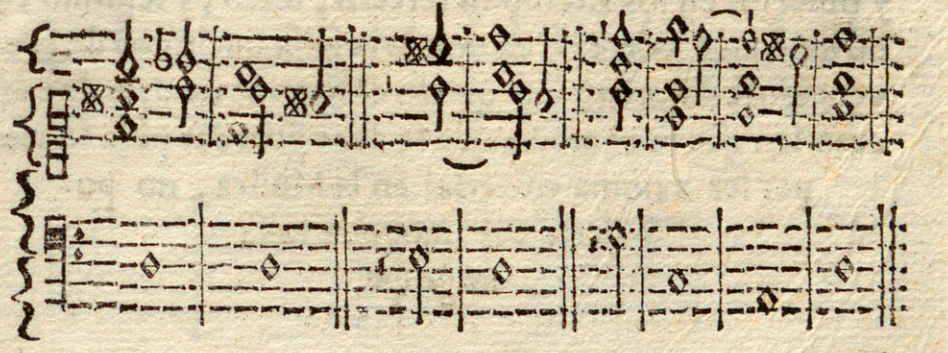
Exemplo 1. Exemplo 2. Exemplo 3.



Exemplo 4. Exemplo 5. Exemplo 6



Exemplo 7. Exemplo 8. Exemplo 9



Adviertaſe, que el modo que ay de poner las demàs voces, que acompañan, aſsi à eſta ligadura, como à todas las demàs, es poniendolas en las eſpecies conſonantes, que tienen mas inmediatas à la parte ſuperior, ò en ſus compueſtas, como ſe puede obſervar en las demoſtraciones antecedentes, en donde ſe vè, que quando la voz ſe halla en la quarta, ò ligando de ella, las otras dos voces ſe ponen la vna en la quinta, que es la que cubre dicha ligadura, y la otra en a octava, que ſon las eſpecies, que tiene mas inmediatas à la parte ſuperior, advirtiendo, que dicha Regla, admite vna excepcion; y es que dicha ligadura ſe puede tambien acompañar en lugar de la quinta, con la ſexta; en la forma que ſe puede vèr en el Exemplo quarto, de la demoſtracion antecedente.

Obſerveſe tambien por Regla general, que aviendo de ligar previniendo en eſpecie falſa, ſe ha de cuidar que dicha prevencion, no ſe dè de golpe, ò por movimiento de ambas voces, ſino eſtandoſe la voz con quien ſe ha de executar antecedentemente quieta, como ſe puede vèr, y obſervar en los Exemplos tercero, ſexto, y ſeptimo, y noveno antecedentes, en donde la falſa que ſirve de prevencion ſe dà, eſtandoſe quieto el baxo al tiempo de executarſe; que es el modo que ſe debe guardar para ſu vſo, por ſer axioma vniverſal en la Muſica, no poderſe dàr ninguna falſa de golpe.

§. II.

DEL USO DE LA LIGADURA DE SEPTIMA, Y DE la variedad de baxos, ſobre que ſe puede executar.

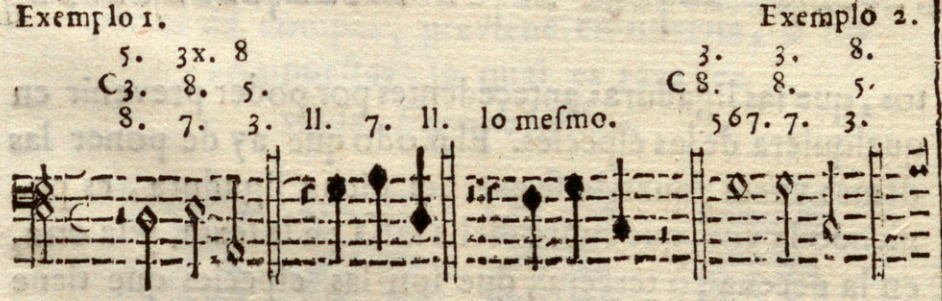
TOdas las ligaduras (es Regla general) admiten la meſma variedad de eſpecies en ſus prevenciones, que la ligadura antecedente, obſervando la Regla general dada en el §. antecedente à cerca de las prevenciones en eſpecies falſas, con lo qual digo, que la ligadura de ſeptima, ſe puede executar ſobre diſtintos baxos; los quales ſe hallaràn explicados, y demoſtrados en la Regla ſiguiente.

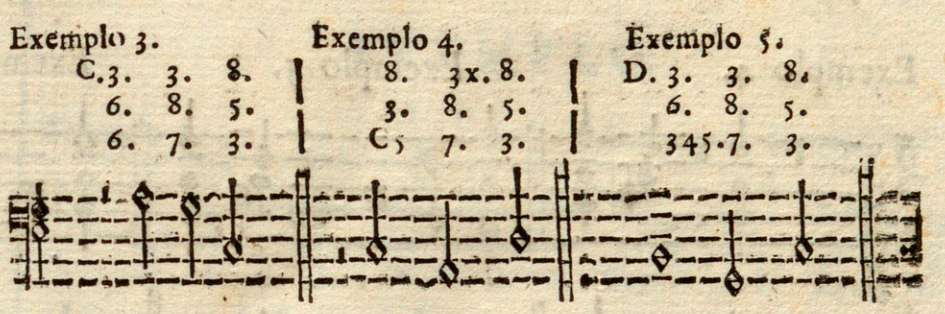
Regla vnica.

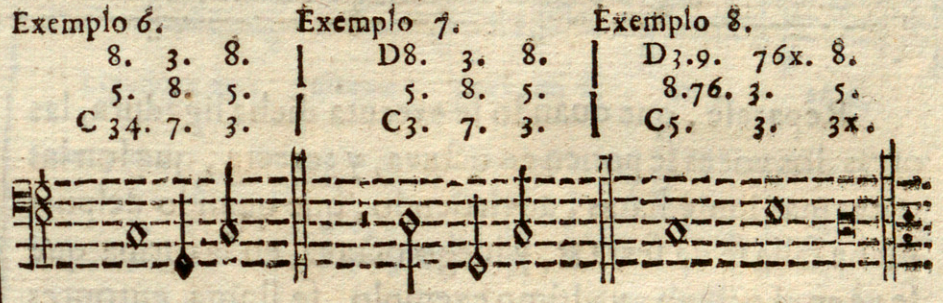
Executando el baxo la Canturìa de *Sol, La, Re, ò Fa, Sol. Vt*, &c. cayendo la primer nota al alzar, ò à la ſegunda parte del dàr, ò alzar en Compàs largo, ò nota negra, ſe liga de ſeptima, previniendo con la primera figura en octaxa. *Exemplo primero*, cantando el baxo *Sol, Sol, Vt*; ò ſus equivalentes, y conſtando el primer *Sol*, de dos partes de Compàs ſe vſa dicha ligadura, previniendo en ſeptima. *Exemplo ſegundo*, diciendo *La, Sol, Vt*; previene en ſexta. *Exemplo tercero*, cantando *Fa, Re, Sol*; previene en quinta *Exemplo quarto*, diciendo *Mi, Vt, Fa*, valiendo el *Mi*, dos partes de Compàs, previene en quinta menor. *Exemplo quin-*

quinto. Hallandose la Canturìa de *Fa*, *Vt*, *Fa*, valiendo el *primer Fa*, dos partes del Compàs, previene en quarta. *Exemplo ſexto*. Cantando *Sol*, *Vt*, *Fa*; previene en tercera menor, *Exemplo ſeptimo*, executando *Fa*, *La*, *Sol*; ò ſus ſemejantes, valiendo la primera, y ſegunda nota dos partes de compas, previene en novena, *exemplo octavo*; aunque eſta es de pocos vſada.

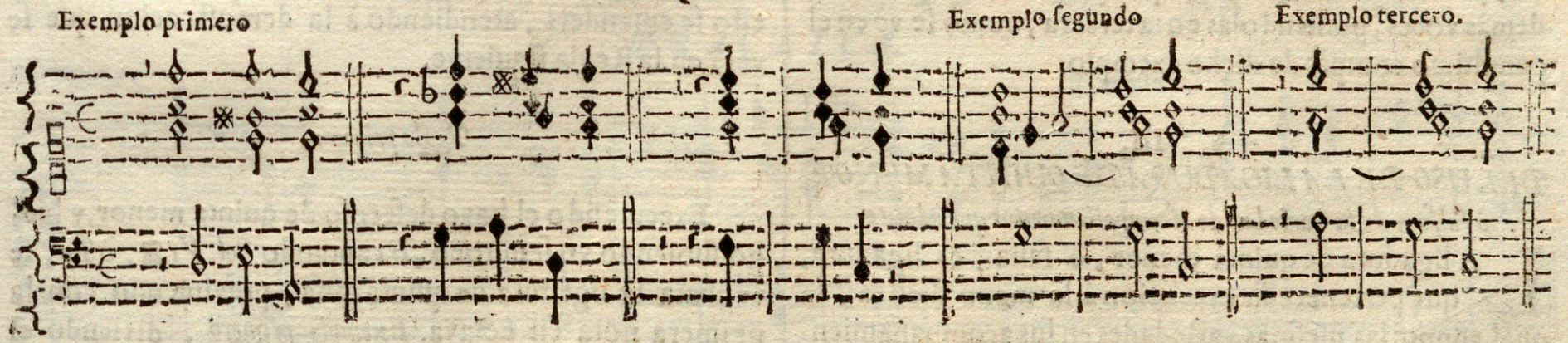
EXEMPLO.



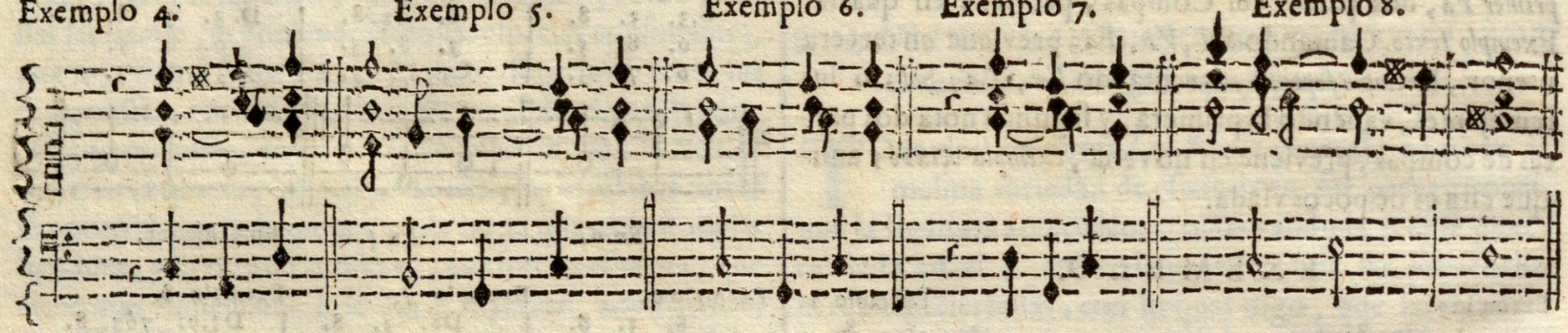




PRACTICA



Exemplo 4. Exemplo 5. Exemplo 6. Exemplo 7. Exemplo 8.



Repareſe, que quando ſe executa dicha ligadura, las otras dos voces ſe ponen en octava, y tercera, que ſon las voces mas inmediatas, advirtiendo, que quando deſpues dicha falſa ſe dà ſexta ⊠, y luego octava, en la forma que ſe vè en el octavo, y vltimo exemplo, ſe llama entonces clauſula de ſeptima, por contener en sì las quatro partes, de que debe conſtar, que ſon prevencion, ligadura, abono, y cerrar la clauſula, à la qual pueden acompañar las demàs voces, poniendolas en la tercera, como ſe vè en el penultimo compàs de dicho exemplo.

§. III.

DEL USO DE LA LIGADURA DE QUINTA MENOR, ò falſa, y de la variedad de Acompañamientos que admite.

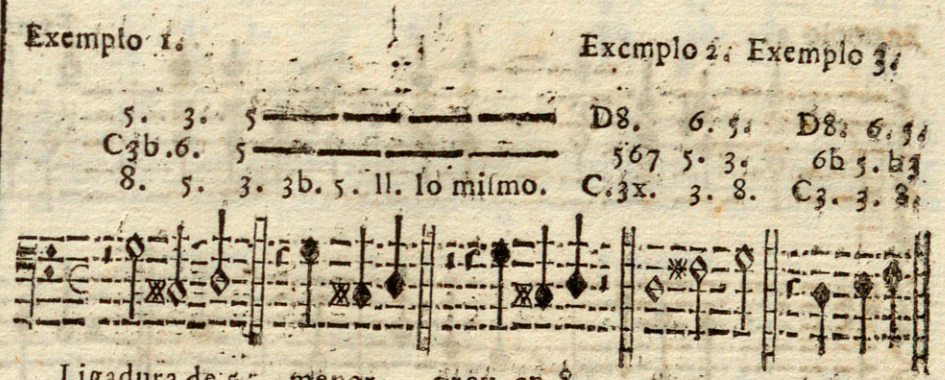
LA ligadura de quinta menor, ò falſa, es ligadura, que pertenece ſu execucion à la mano dieſtra, la qual admite las meſmas variedades en ſus acompañamientos, que las ligaduras antecedentes por poder prevenir en qualquiera de las eſpecies. El modo que ay de poner las demàs voces, quando ſe executa dicha ligadura, es poniendo la voz, que cubre dicha falſa en la ſexta, y la otra, en la decena, ò tercera, que ſon las eſpecies que tiene mas inmediatas à la parte ſuperior; porque aunque tiene la octava mas cercana, eſta no ſe dà por eſtàr el baxo en nota ſuſtenida, à la qual nunca ſe acompaña con octava; eſto ſe entenderà, atendiendo à la demoſtracion que ſe verà en la Regla ſiguiente.

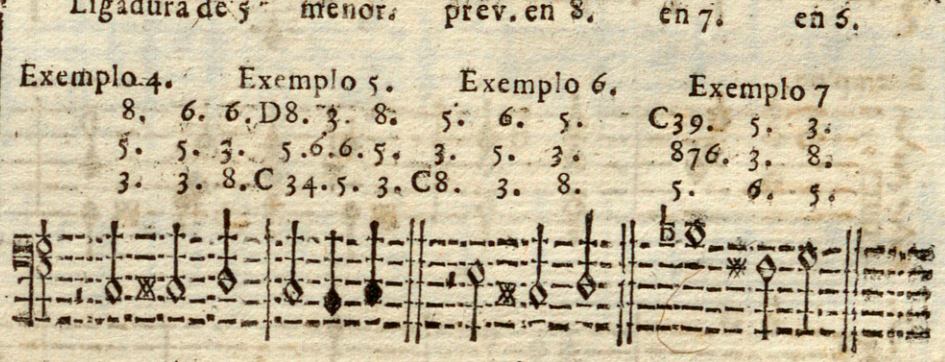
Regla primera.

Executando el baxo deſcenſo de quinta menor, y luego ſubiendo vn ſemitono, ò cantando *Sol, Vt* ⊠, ò *Re*, ſe executa la ligadura de quinta falſa, previniendo con la primera nota en octava. *Exemplo primero*, diciendo el acom-

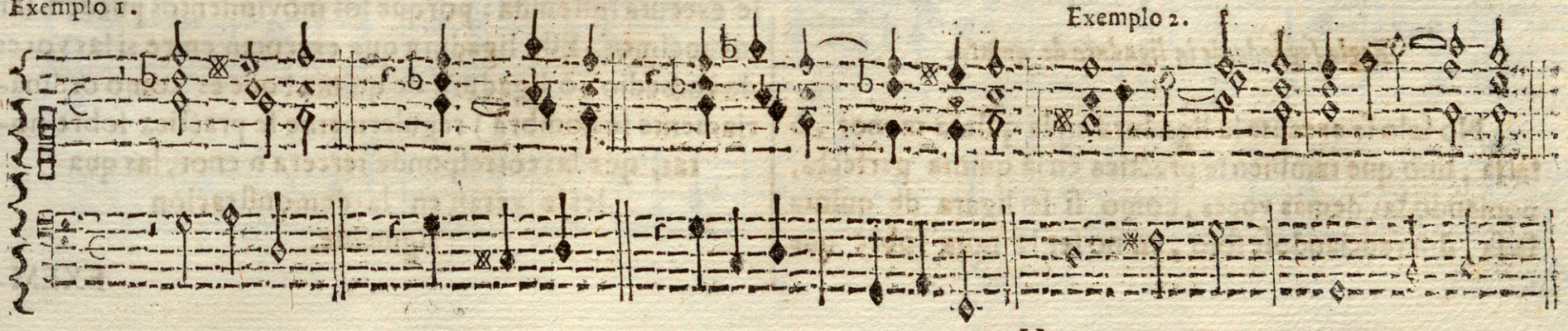
acompañamiento, *Re*, *Fa*, ♮*Sol*, ò sus semejantes, valiendo la primera nota dos partes de compàs, previene en septima. *Exemplo segundo*; executando *Re*, *Mi*, *Fa*; previene en sexta menor. *Exemplo tercero*, cantando *Fa*, *Fa*, sustenido, *Sol*, ò sus equivalentes, previene en quinta. *Exemplo quarto*, diciendo, *Fa*, *Mi*, *Fa*, valiendo el primero dos partes de compàs, previene en quarta. *Exemplo Quinto.* executando, *La*, *Fa* sustenido, *Sol*; previene en tercera, *Exemplo sexto Fa. Vt*, sustenido, *Re*, valiendo el *Fa*, dos partes de compàs, previene en novena, ò sus compuestas; la qual es rara vez vsada. *Exemplo septimo.*

EXEMPLO.



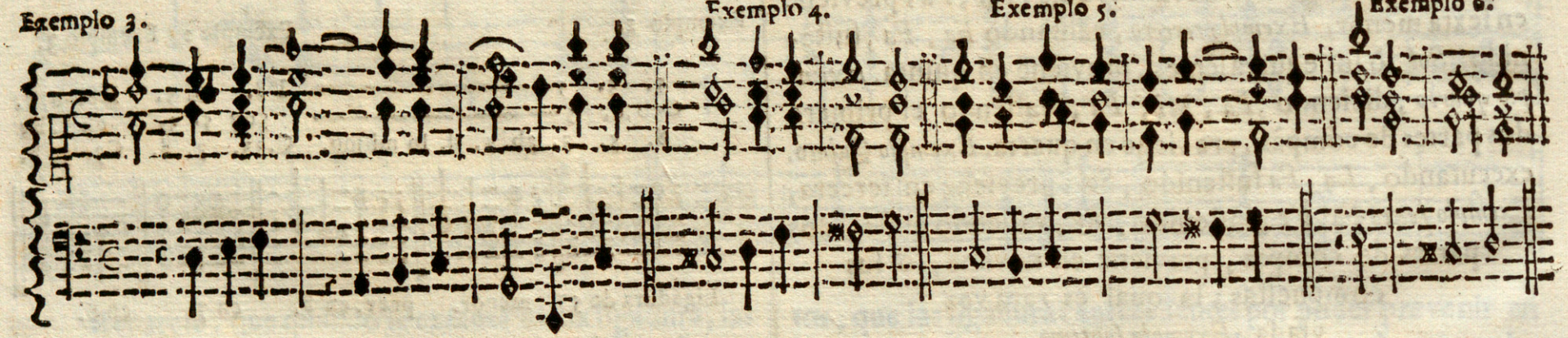


PRACTICA.

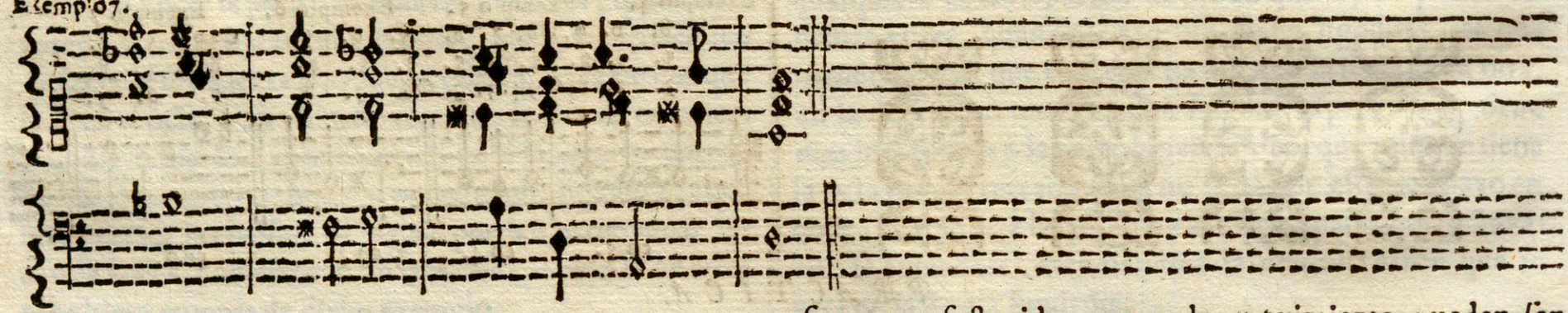


PRACTICA.

Exemplo 3. Exemplo 4. Exemplo 5. Exemplo 6.



Exemplo 7.



Regla ſegunda de la ligadura de quinta.

No ſolo ſe executa la ligadura en la quinta menor, ò falſa, ſino que tambien ſe practica en la quinta perfecta, poniendo las demàs voces, como ſi ſe ligara de quinta falſa, diferenciandoſe ſolo, en no ſer la nota ſobre que ſe executa ſuſtenida; porque los movimientos pueden ſer los meſmos. Eſta ligadura que executan entre sì las voces de enmedio, ò ligadura de quinta (que es como ordinariamente ſe nombra) regularmente ſe practica ſobre notas, que las correſponde tercera menor, las quales ſe veràn en la demonſtracion ſiguiente.

EXEM-

EXEMPLO.

Exemplo 1.

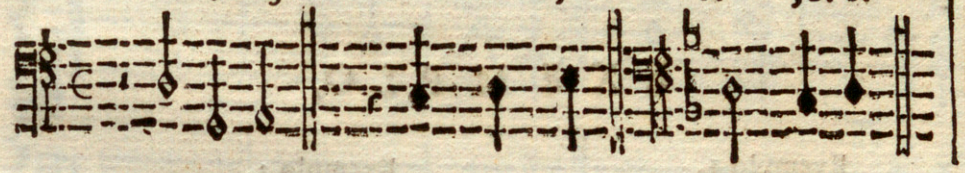
5. 3b. 8.
C3. 6. 5.
8. 5. 3.

Exemplo 2.

6. 5. 3x.
C3 3. 8
8. 6. 5

Exemplo 3.

5. 6. 6 5.
C3x4 5. 3x.
8. 3b. 8.



con 3. menor. 3. menor. 3. menor.

Exemplo 4.

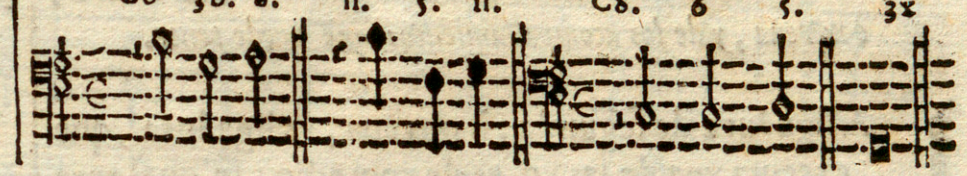
5. 6. 5.
3. 5. 3.
C8 3b. 8.

Exemplo 5.

6.
11. 5. 11.

Exemplo 6.

5 5. 3x. 8.
3b 3b. 8 5.
C8. 6 5. 3x



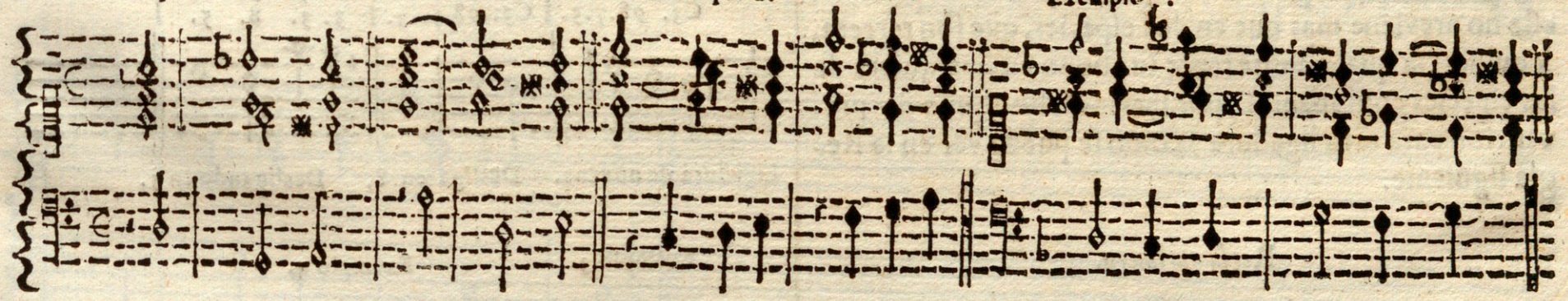
3. menor. 3. menor. 3. medor.

PRACTICA.

Exemplo 1.

Exemplo 2.

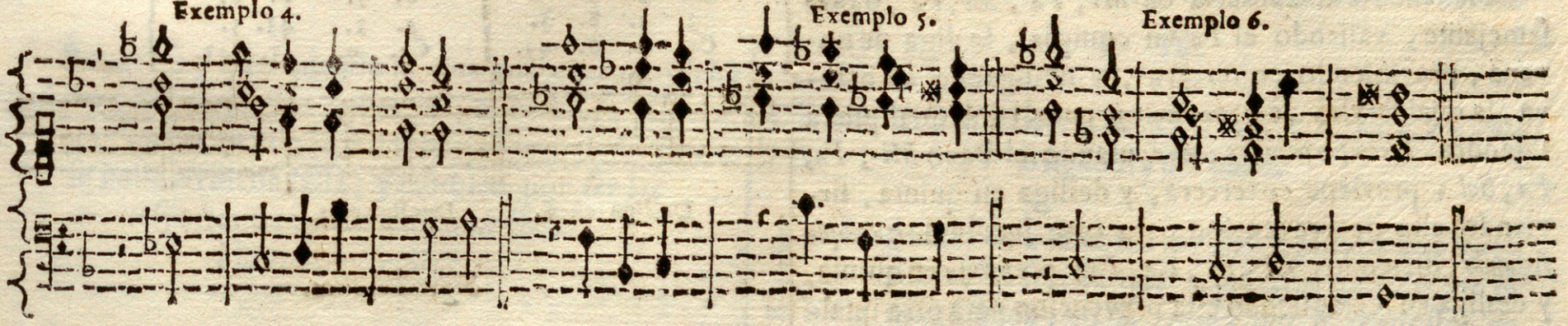
Exemplo 3.



Exemplo 4.

Exemplo 5.

Exemplo 6.



§. V.

DEL USO DE LA LIGADURA DE SEGUNDA, ò novena, y de los acompañamientos que puede tener.

LA ligadura de segunda, ò novena, es ligadura, que executa vna de las voces de enmedio; la qual rara vez se practica sola; porque lo mas ordinario, y comun, es seguirsele otra ligadura de las que quedan explicadas: esta no previene mas que en dos especies, que son tercera, y quinta, la qual admite tener su abono en qualquiera de las especies consonantes, por servir dicho abono de prevencion para otra ligadura, como se puede vèr en la Règla siguiente.

Regla primera.

Hallandose la Canturìa de *Mi*, *Fa*, *Sol*, *Vt*, ò otra semejante, valiendo el *Fa* vn compàs, se liga de novena, previniendo en tercera, y desligando en octava, la qual servirà de prevencion para otra qualquiera ligadura. *Exemplo primero*, executando el baxo *Mi*, *Fa*, *Fa*, *Sol*; previene en tercera, y desliga en quinta, sirviendo esta de prevencion para otra ligadura. *Exemplo segundo*, diciendo; *Vt*, *Fa*, *Re*, *Fa*; previene en quinta, y desliga en sexta, siendo esta prevencion para otra qualquiera ligadura. *Exemplo tercero*, cantando *Mi*, Re, *Fa*, *Vt*; previene en tercera, y desliga en la misma especie, sirviendo esta de prevencion para otra ligadura. *Exemplo quarto.*

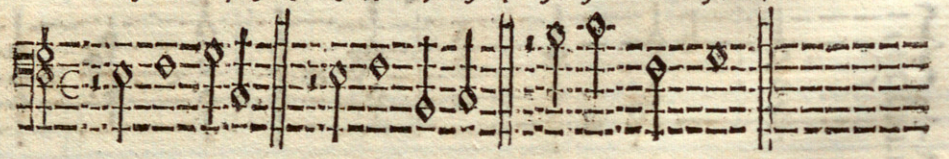
EXEMPLO,

Exemplo 1.

6. 5. 3. 8.
3. 3. 8. 5.
C3. 98. 7. 3.

Exemplo 2.

6. 5. 3. 8. | C3. 9. 5. 43.
3. 3. 6. 5. | 6. 5. 3. 8.
C3. 98. 5. 3. | 3. 3. 8. 5.



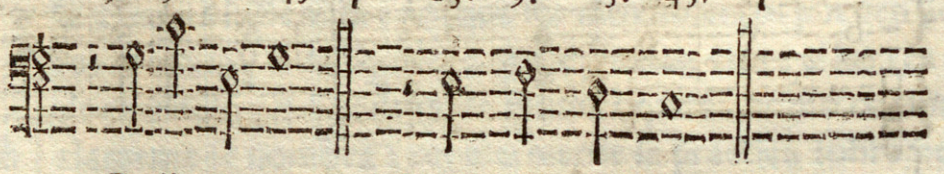
Ligadura de novena. Desliga en 8. Desligando en 5.

Exemplo 3

D8. 5. 3. 8.
3. 3. 8. 5.
C5. 9. 6. 43.

Exemplo 4.

6. 5. 6. 8.
3. 3. 43. 5.
C3. 9. 3. 43.



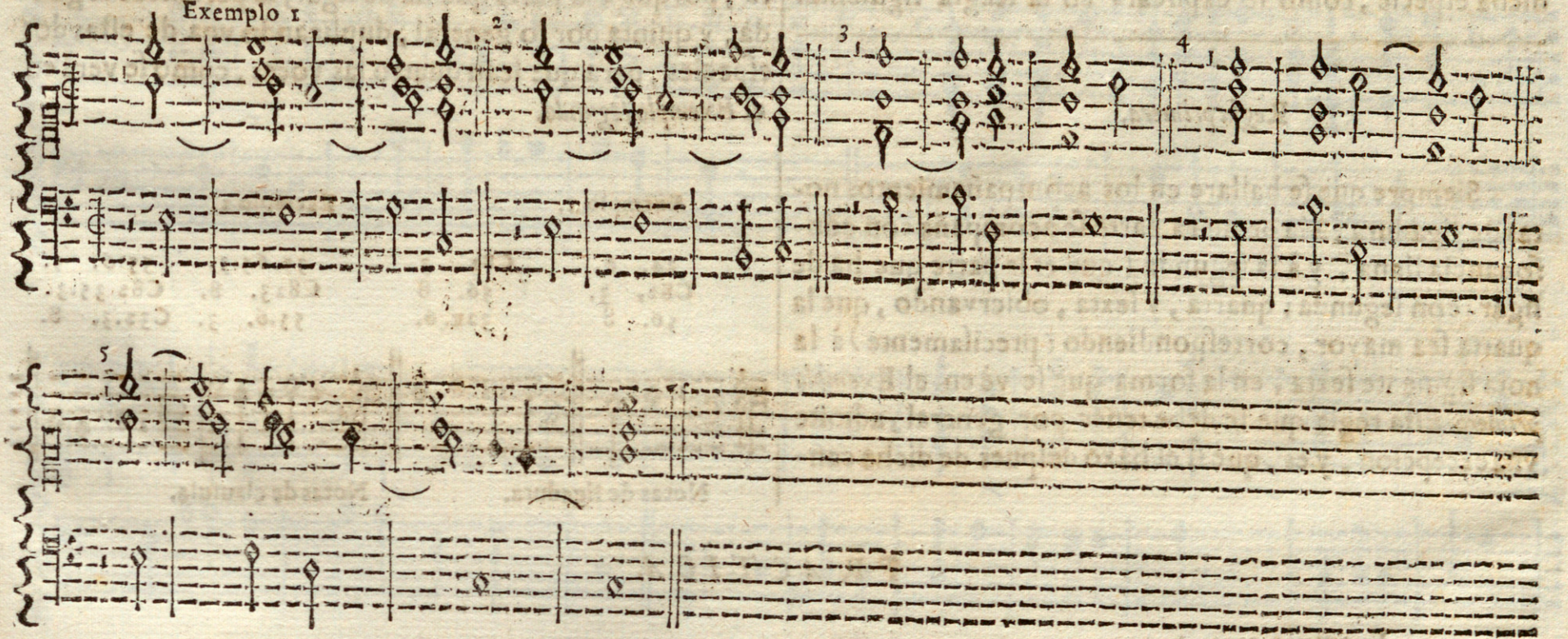
Desliga en 6. Desliga en 3.

Sigue Practica.

Practi-

PRACTICA.

Exemplo 1



Repareſe, que quando la vna voz executa dicha ligadura; las otras dos voces ſe ponen en la tercera, y quinta, que es en donde ſe deben poner quando la vna ſe halla en dicha falſa; y tambien por ſer las eſpecies que eſtàn mas inmediatas à la voz que padece.

§. IV.

DE LA LIGADURA DE QUARTA MAYOR, ò ligadura del baxo.

LA ligadura de quarta mayor, es ligadura que executa el baxo; la qual ſe practica quando en èl ſe halla nota ligada, en la forma que ſe demoſtrò en el

el capitulo quarto de este tratado; llamase ligadura de quarta mayor, porque ordinariamente se acompaña con dicha especie, como se explicarà en la Regla siguiente.

Regla primera.

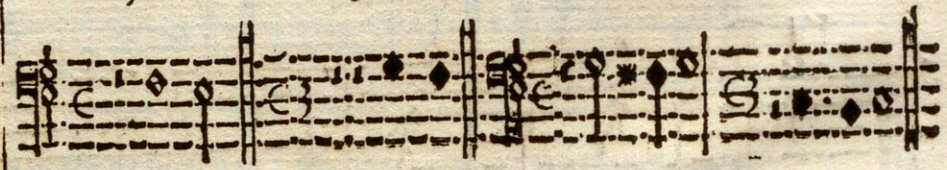
Siempre que se hallare en los acompañamientos notas de ligadura, à la primera parte se acompaña con consonancia llana, y à la segunda (que es la parte que ha de ligar) con segunda; quarta, y sexta, observando, que la quarta sea mayor, correspondiendo (precisamente) à la nota siguiente sexta, en la forma que se vè en el *Exemplo primero*. Esta regla que se debe tener por general, admite vna excepcion, y es, que si el baxo despues de dicha canturìa cierra clausula, ò diciendolo con su voz propria, executa clausula de tiple, le corresponde diferente postura, porque à la parte que ha de ligar, le pertenece segunda, y quinta por lo general, duplicando vna de estas dos especies, para que sean quatro las voces, como se verà en el *Exemplo segundo*.

Exemplo 1.

34. 6, C82. 3 / C82, 3. 56. 8 / 56. 8 32x. 6.

Exemplo 2.

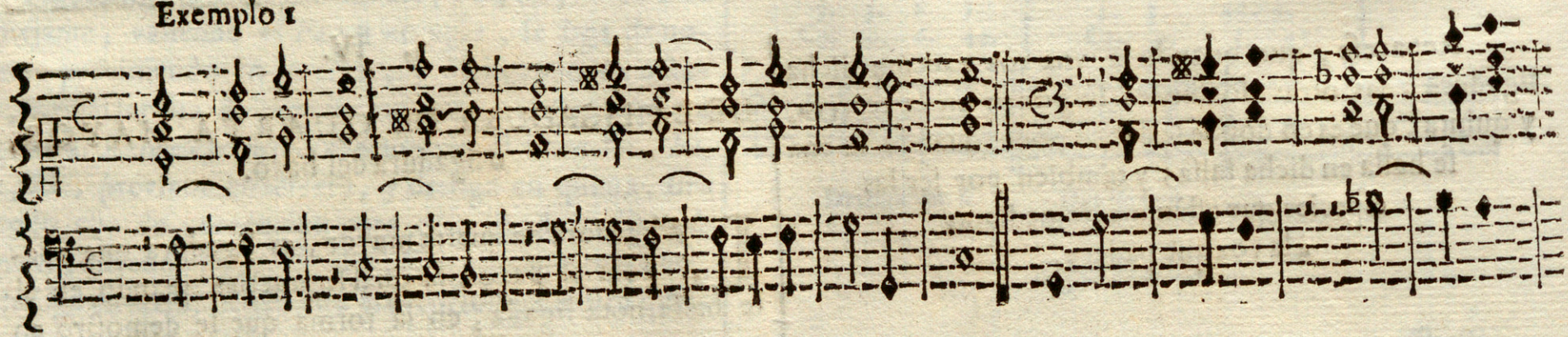
35.65.3. 55.6. 5. / C823. 8. C82.35.3. / 55.6. 3. C32.3. 8.



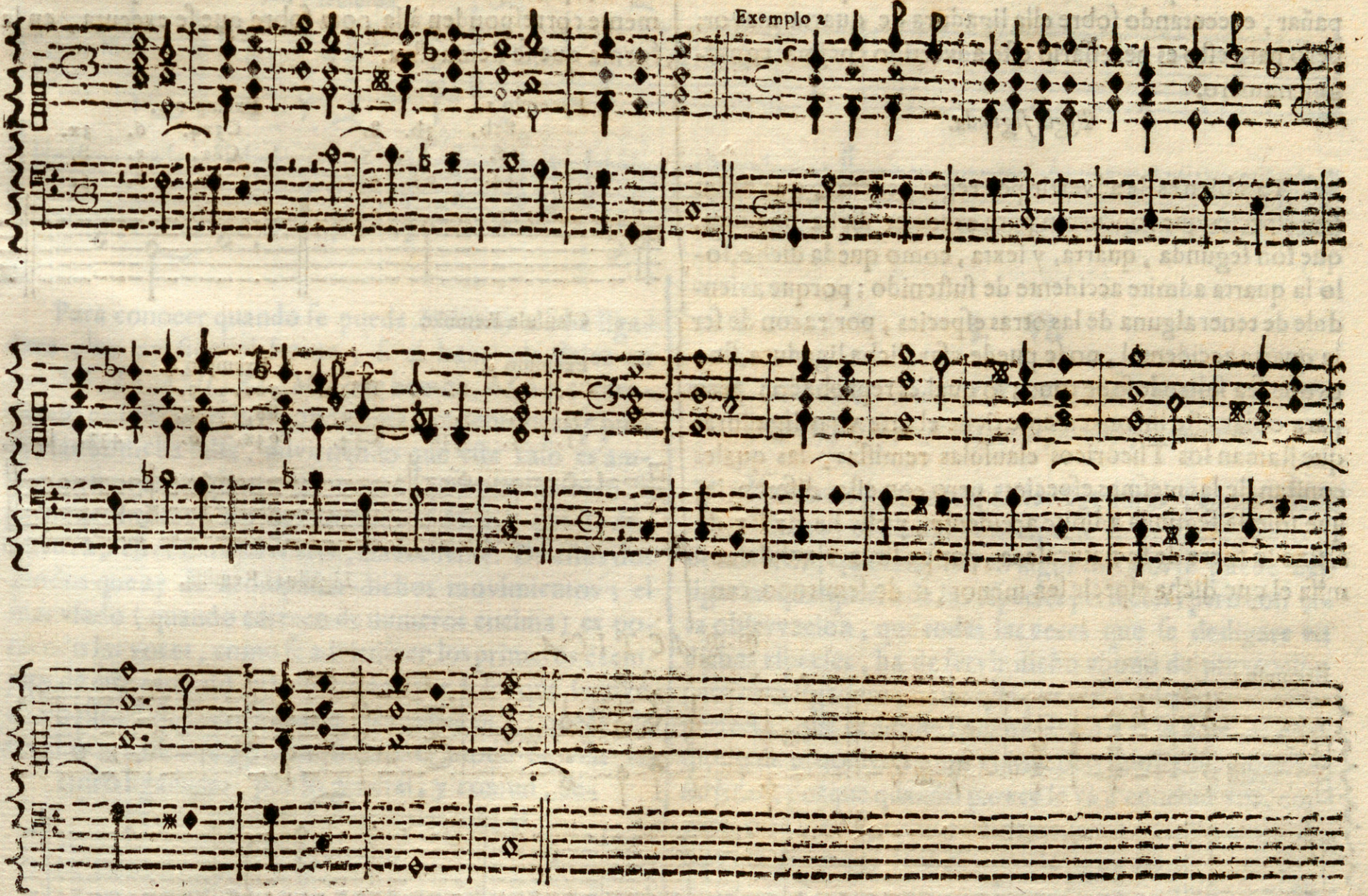
Notas de ligadura. Notas de clausula.

PRACTICA.

Exemplo 1



Exemplo 2



No-

Noteſe, qũe dicha clauſula tambien ſe puede acompañar, executando ſobre ella ligadura de quarta mayor; pero para eſto es neceſſario eſtè advertido encima con algun numero.

Regla ſegunda.

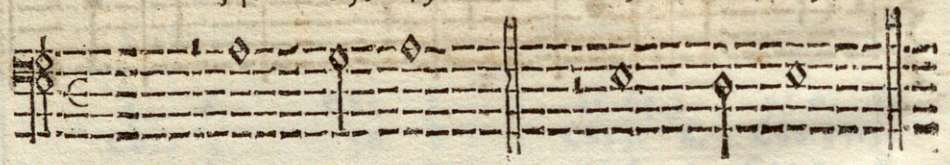
Tambien es de advertir por regla general, qũe de las tres eſpecies que concurren para executar dicha ligadura, que ſon ſegunda, quarta, y ſexta, como queda dicho, ſolo la quarta admite accidente de ſuſtenido; porque aviendole de tener alguna de las otras eſpecies, por razon de ſer la quarta accidental, no ſe puede vſar dicha ligadura, ſino es qũe ſea ſaliendoſe de tono; lo qual es reprobado; pero para obiar eſte inconveniente tiene el arte vnas ligaduras que llaman los Theoricos clauſulas remiſſas, las quales conſtan de las meſmas eſpecies; pero con eſta diferencia, que ſolo la ſegunda admite accidente, y eſſe ha de ſer de *b.* ſino lo fuere de ſu naturaleza, por pedir la clauſula remiſa el que dicha eſpecie ſea menor, ò de ſemitono cantable, quedando las otras dos eſpecies en las qũe naturalmente correſponden à la nota ſobre que ſe executa, en la forma que ſe demueſtra.

Exemplo 1.

82b. 3b. 8.
56. 87. 5.
34. 65. 43x.

Exemplo 2.

C3x4. 6. 3x.
C82. 3. 8.
56. 8. 5.



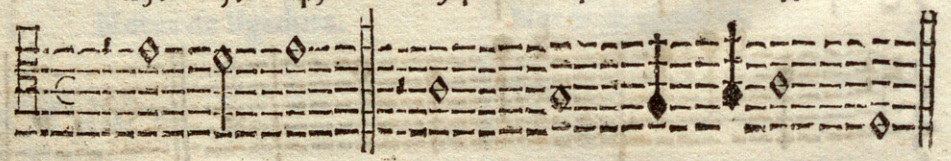
Clauſula Remiſſa.

Exemplo 3.

C8. 3. 8.
5. 6. 5.
x3. 5. 43x

Exemplo 4.

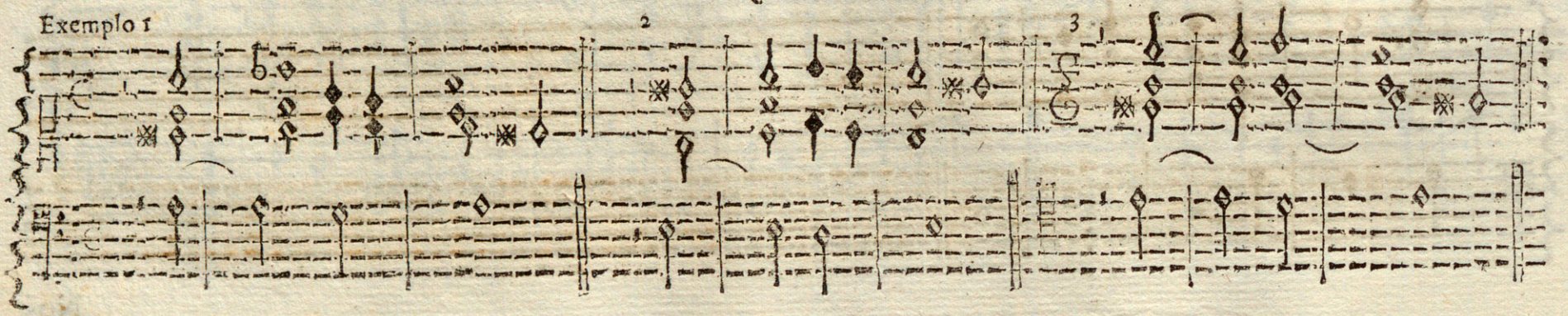
D82b. 3b2. 3.
56. 86. 8.
C34. 64x. 6. 43x. 11.



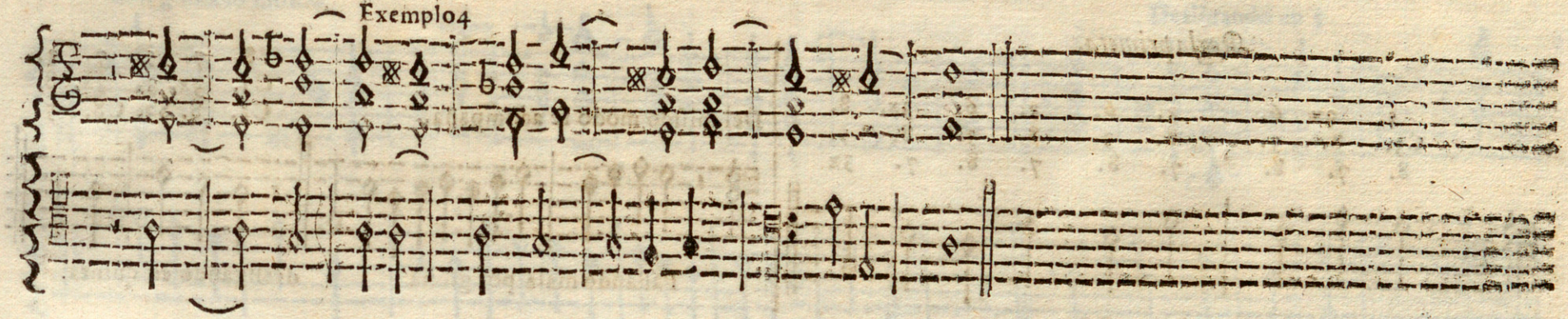
Ligadura Remiſſa.

PRACTICA.

Exemplo 1 2 3



Exemplo 4



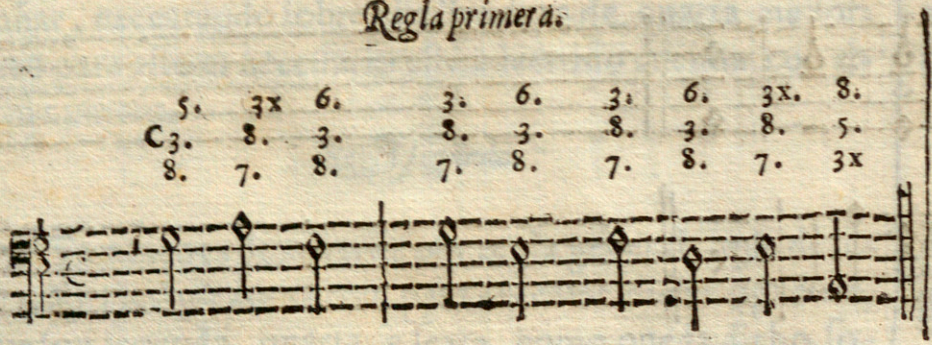
Para conocer quando se puede executar dicha ligadura, no ay sino observar, si el baxo clausulea en *La*, *Sol*, *La*, *ò Mi*, *Re*, *Mi*, por bemol, ò sin èl, careciendo de sustenido la segunda nota, que entonces se puede vsar de dicha falsa, advirtiendo que este caso es ambiguo en orden à poner las voces, porque tambien se puede acompañar sin ligadura en la forma que se demuestra, en el *Exemplo tercero*, antecedente. De estos dos modos que ay de acompañar dichos movimientos; el mas vsado (quando carecen de numeros encima) es poniendo las voces, como se advirtiò en los primeros exemplos de este capitulo, y sobre todo estàr à lo que se oyè, como dice *Don Juan del Bado en el capitulo once*: quedando con esto explicado, y demostrado el modo de vsar las cinco ligaduras, por lo general, y comun, dexando algunas advertencias para el §. siguiente.

§. VI.

DEL USO DE LAS LIGADURAS DESLIGANDO en especies perfectas, y de sus acompañamientos.

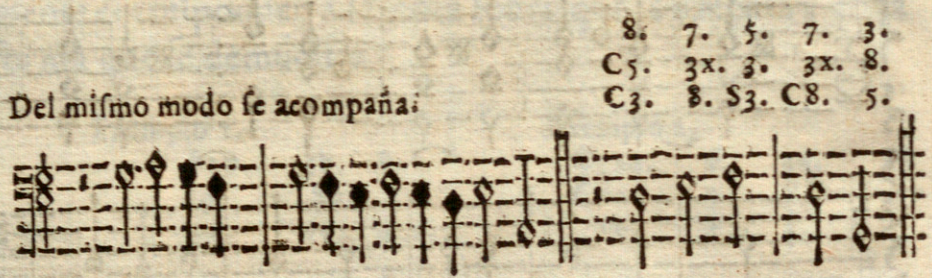
LO comun, y general de las ligaduras (como queda dicho) es desligar en especie imperfecta; pero es de advertir, que tambien en algunos casos se puede desligar en qualquiera de las especies perfectas; pero con esta observacion, que todas las veces que se desligare en dichas especies, ha de servir dicho abono de prevencion para otra ligadura, hasta que por vltimo desligue en imperfecta, que es donde se debe salir desde la falsa, al qual modo de proceder llama el Maestro Llorente *Ligaduras burladas*, porque quando parece se và à concluìr vna, empieza otra; esta, ordinariamente se vsa en la ligadura de septima, como se verà en la regla siguiente.

Regla primera.



Desligando en Octava.

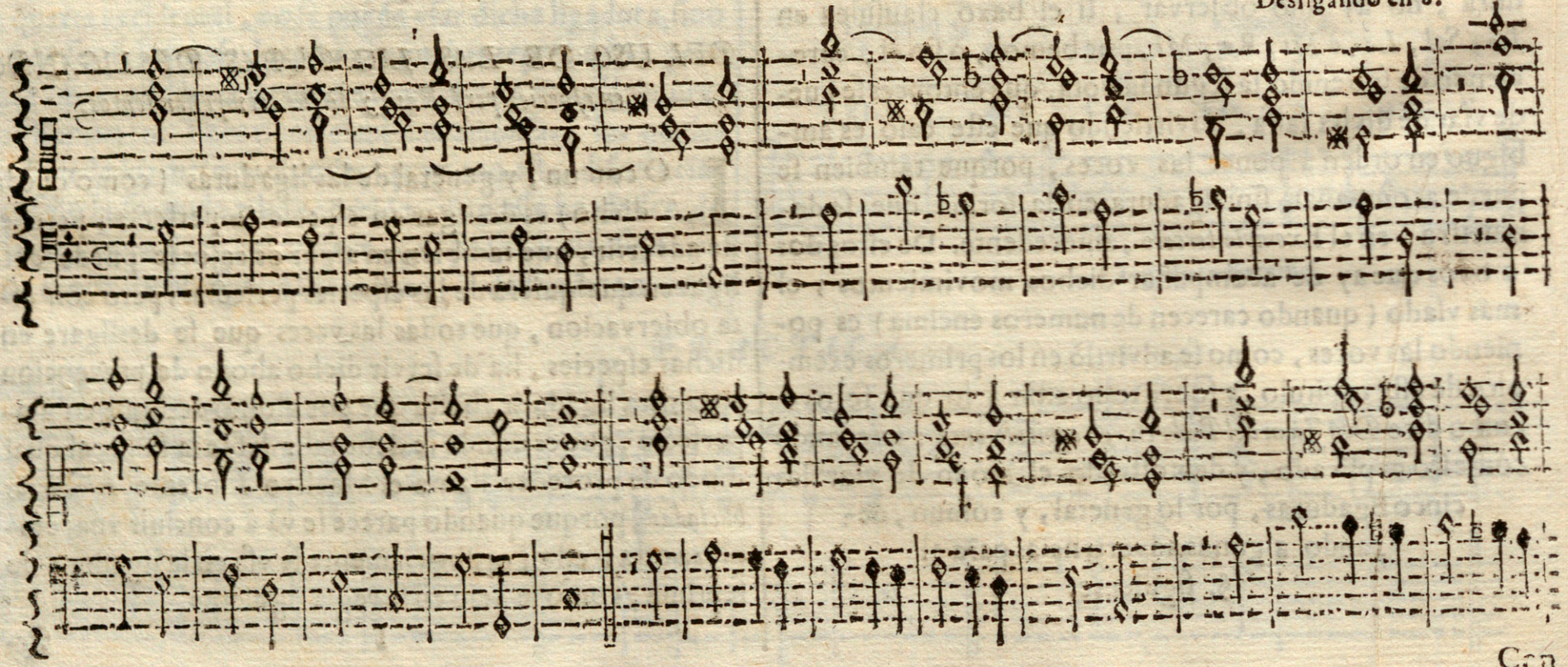
Del mismo modo se acompaña:



Passando mala por glossa desligando en quinta.

PRACTICA CON NOTAS.

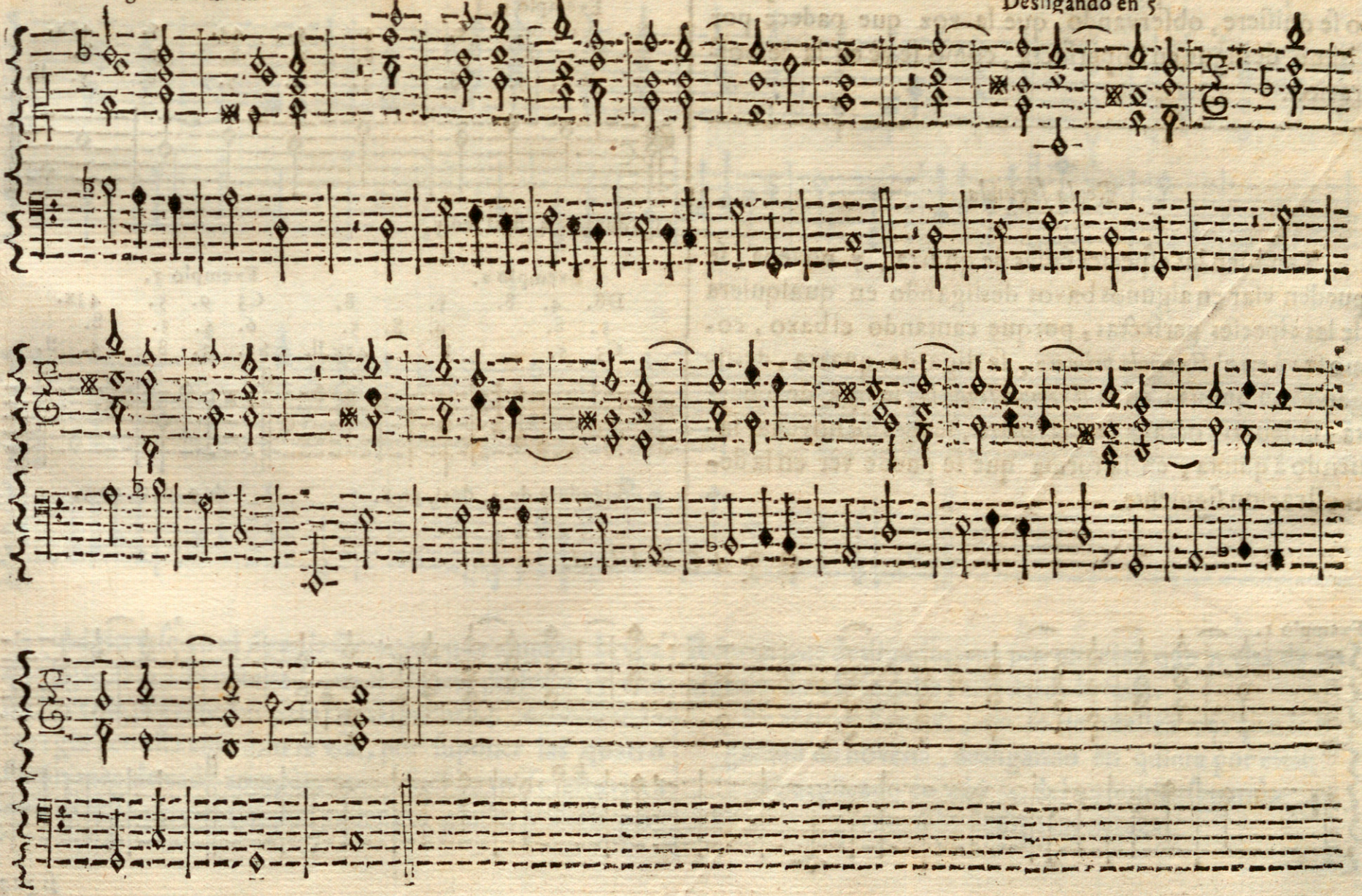
Desligando en 8.



Con

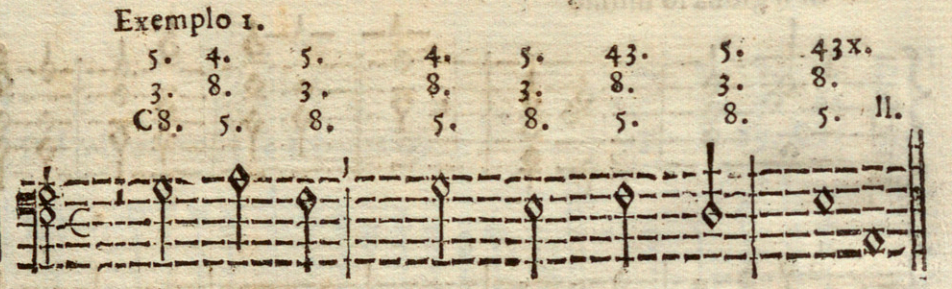
Con gloſſa lo miſmo

Desligando en 5



Este modo de proceder se pue de dilatar todo quanto se quisiere, observando, que la voz que padece por vltimo desligue en imperfecta, como se vè en la demostracion.

Exemplo 1.

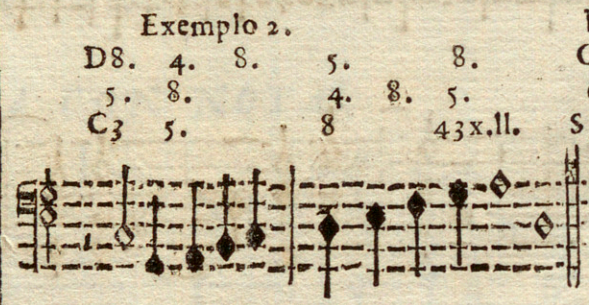


Ligadura de 4. desl. en 5.

Regla segunda.

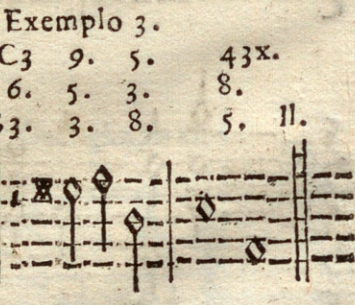
Tambien las especies falsas de quarta, y novena, se pueden vsar en algunos baxos desligando en qualquiera de las especies perfectas, porque cantando el baxo, como se vè en el *Exemplo primero*, se liga de quarta, desligando en quinta; en el *Exemplo segundo*, se liga de quarta, saliendo à octava; en el *tercero*, se liga de novena, saliendo à quinta, en la forma que se puede vèr en la demostracion siguiente.

Exemplo 2.



Ligadura de 4. desl. en 8.

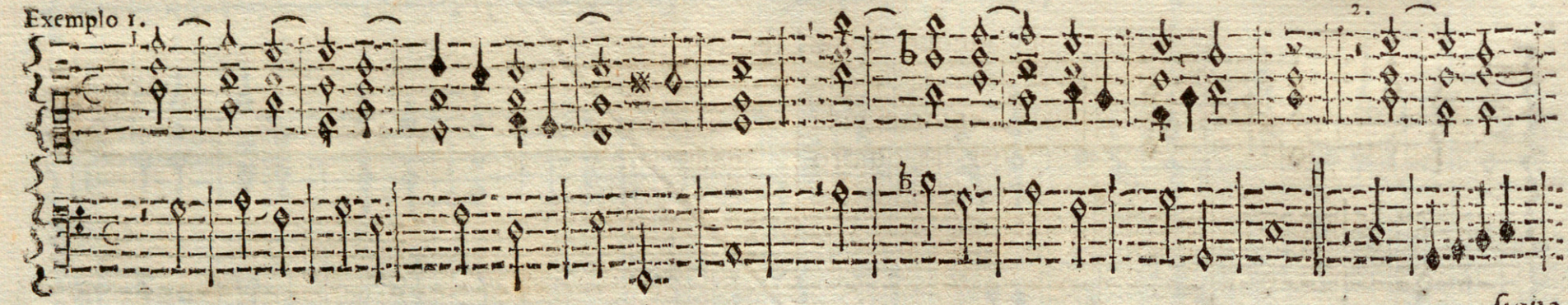
Exemplo 3.



de 9. desl. en 5.

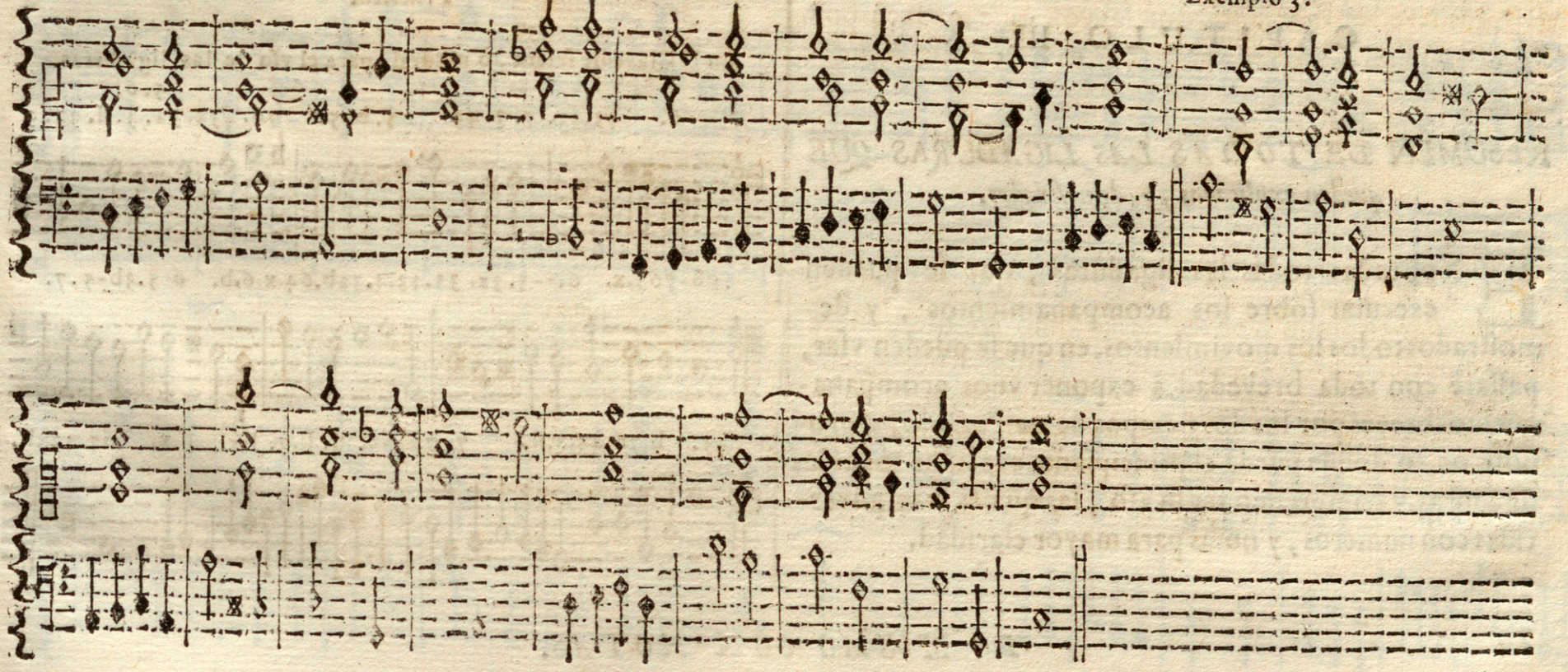
PRACTICA.

Exemplo 1.



sigue

Exemplo 3.



Adviertaſe en el *ſegundo Exemplo*, que aunque la voz que liga, ſale à la octava, que es eſpecie perfecta, y eſta no ſirve de prevencion para otra ligadura, como manda la regla: en eſte caſo ſolo ſe vſa, por ſuponer las quatro ſeminimas de cada compàs, como ſi el baxo ſe eſtuviera quieto en la primera, ò por paſſar por gloſſa, y aſsi la perfecta eñ que desliga ſupone por tercera, que es vna de las eſpecies donde ſe debe ſalir deſde la falſa.

En el *tercer Exemplo*, no ſe demueſtra mas que la ligadura de novena, desligando en quinta por eſtàr yà explicado en el § 4. del capitulo ſegundo quando desliga en octava.

CA-

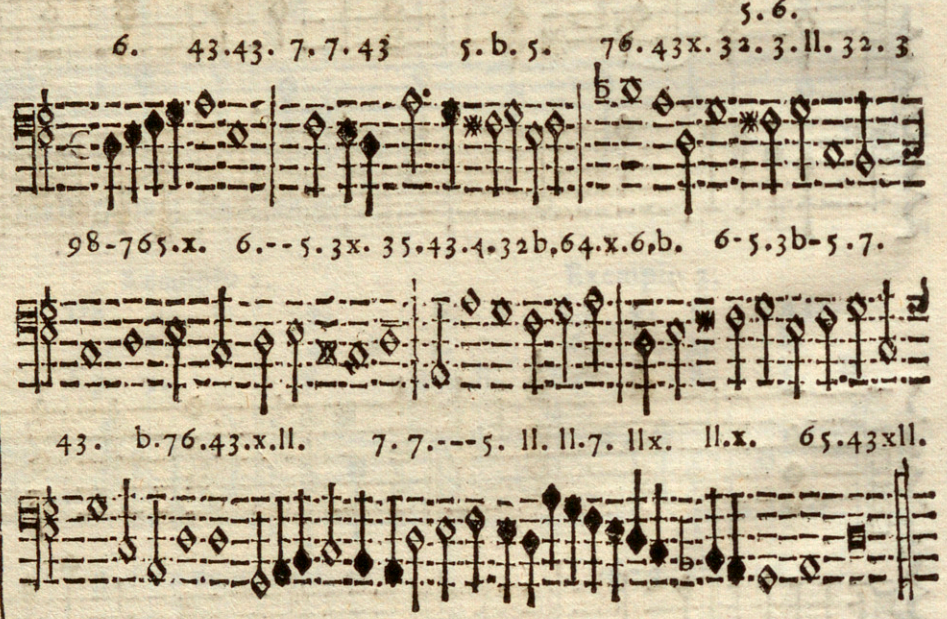
CAPITULO III.

RESUMEN DE TODAS LAS LIGADURAS QUE *quedan explicadas, y demoſtradas.*

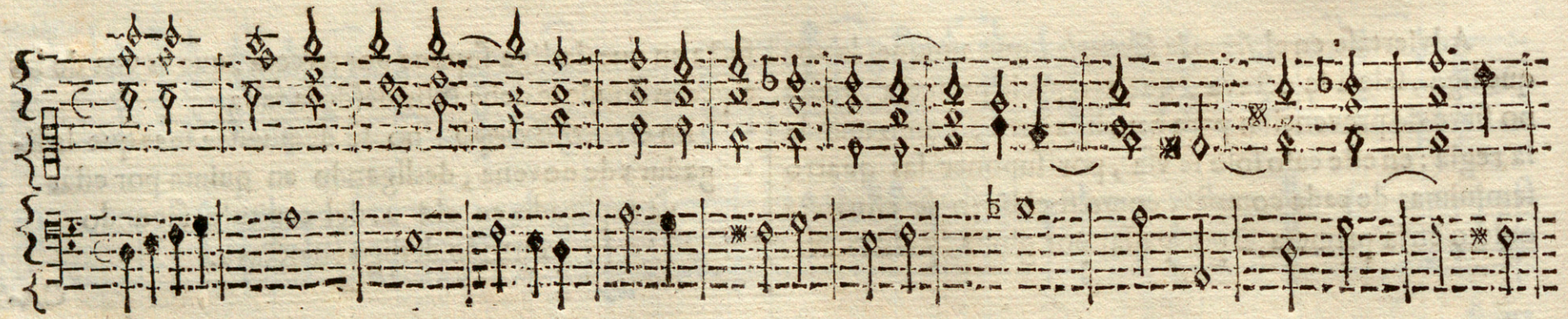
EXplicadas todas las ligaduras, que ſe pueden executar ſobre los acompañamientos, y demoſtrados todos los movimientos, en que ſe pueden vſar, paſſarè con toda brevedad à exponer vnos acompañamientos breves por los dos tiempos de compaſſado, y proporc on, en donde pueda el principiante executar todas las ligaduras, y comprehender ſu vſo, las quales iràn advertidas con numeros, y notas para mayor claridad.

Practica.

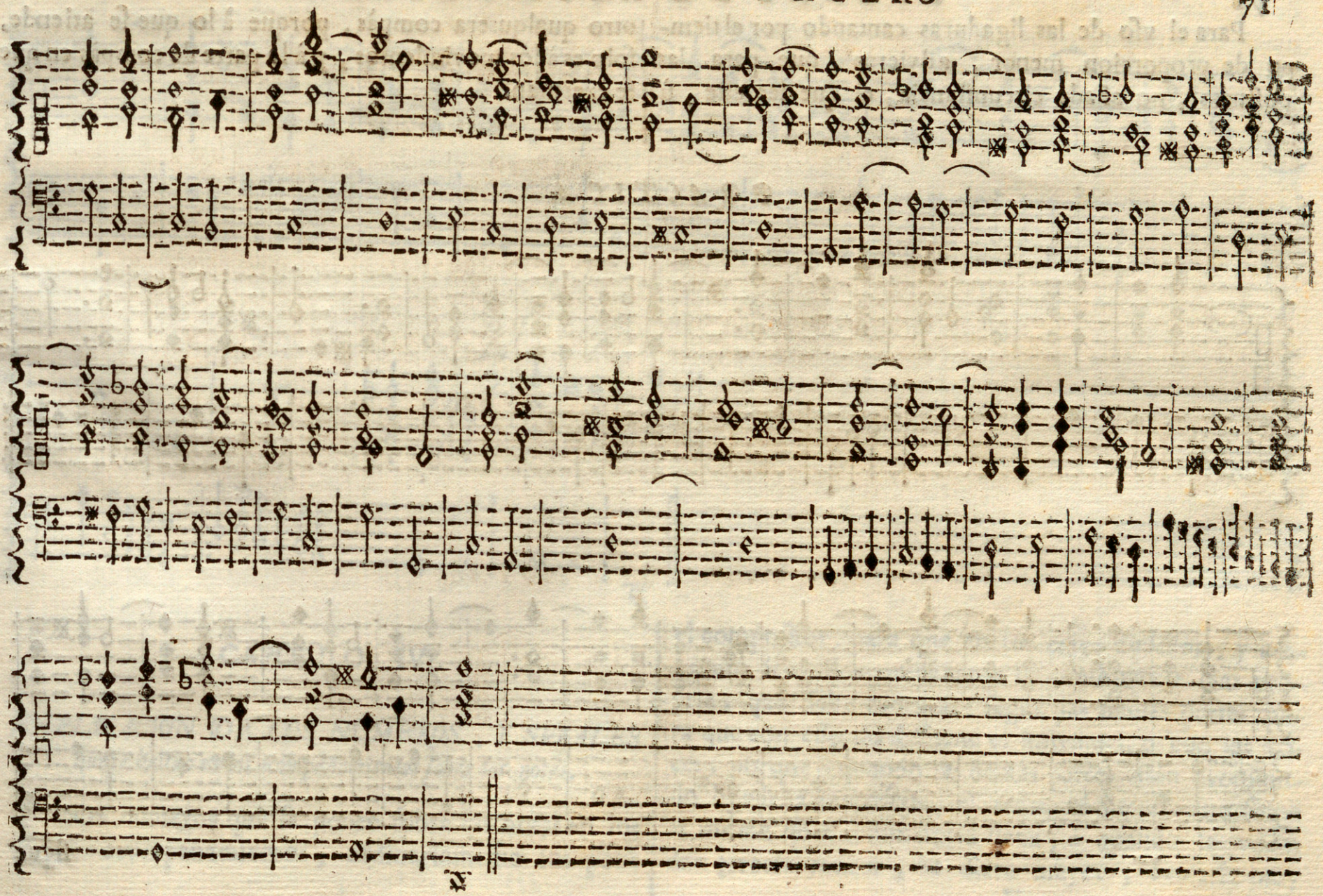
En la Clave de fefaut, ò natural, para el vſo de las ligaduras.



LO MISMO CON NOTAS.

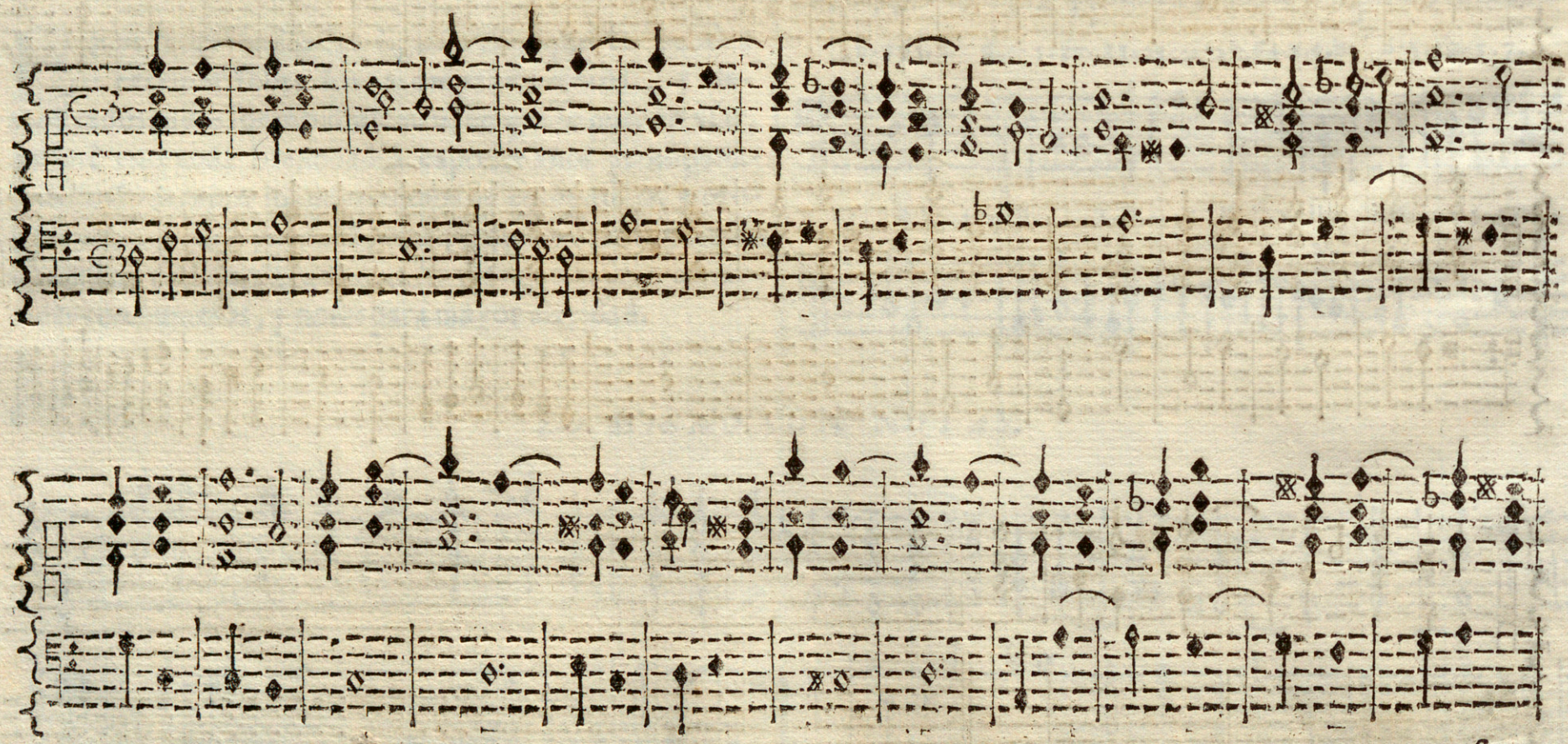


ſigue

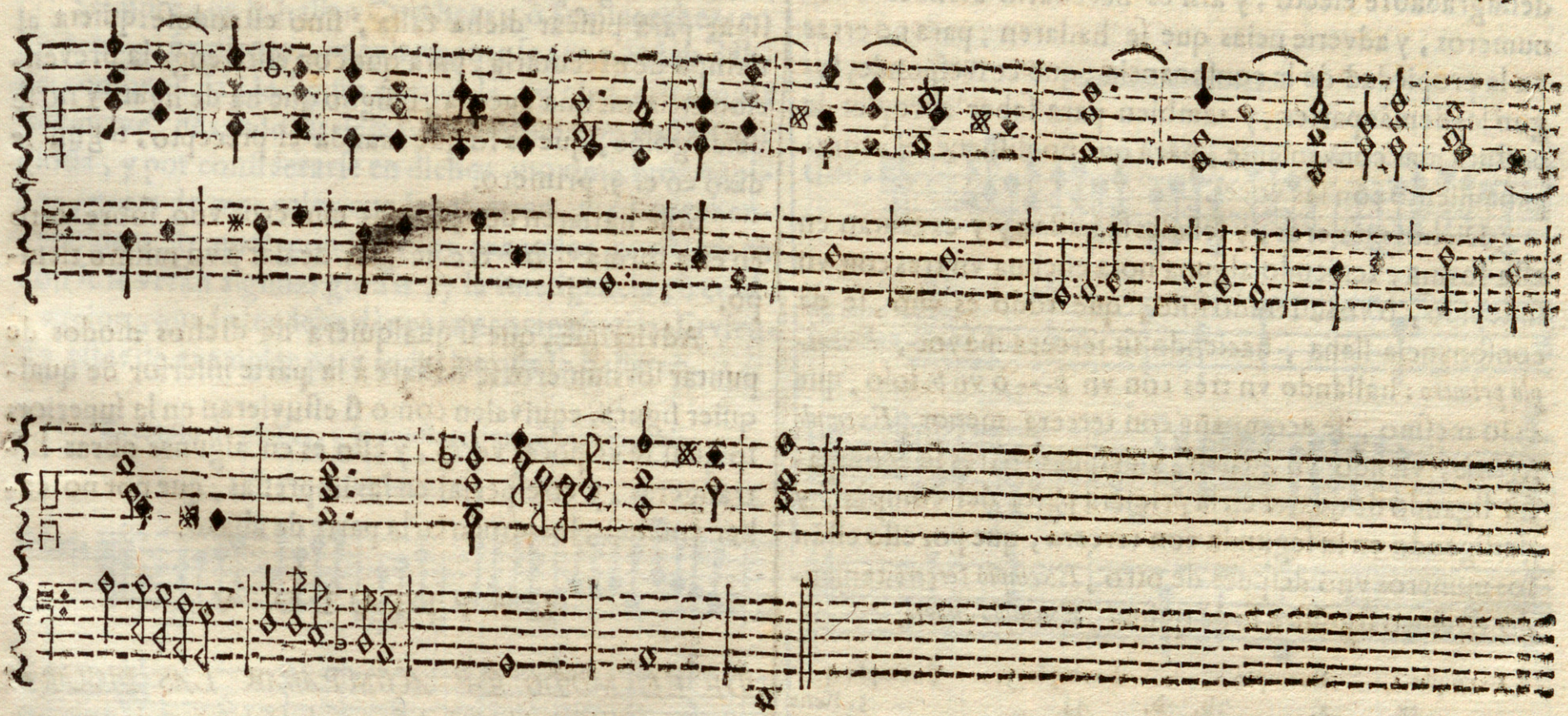


Para el vso de las ligaduras cantando por el tiempo de proporcion menor, advierto, que para las posturas, no añade circunstancia, el que sea este, ù otro qualquiera compàs, porque à lo que se ãtiende, solo es à los movimientos, y à la parte de compàs en que se executan.

PRACTICA.



sigue



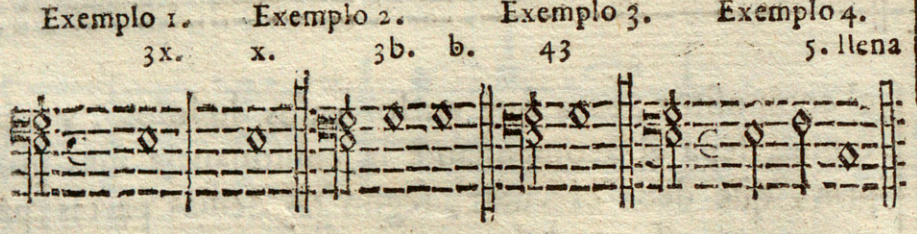
CAPITULO IV.

EXPLICACION DE LOS NUMEROS, Y SEñALES que se hallan en los acompañamientos sobre las notas.

LOS numeros que se ponen sobre las notas en los acompañamientos, ordinariamente los pone el compositor, para que en los casos dudosos, y ambiguos sepa el acompañante la consonancia mas propria, que debe executar, segun las demàs partes, para que con esso no disuene el instrumento con las voces; porque si quando las demàs partes estàn executando ligadura de quarta, el acompañante executa sobre la misma nota consonancia llana, ò quando las voces dàn tercera menor, la diera mayor, causaria muy

desagradable efecto; y assi es necessario atender à los numeros, y adverte ncias que se hallaren, para no errar en la propiedad de la consonancia, que corresponde, segun las demàs partes, y tambien para saber apropiar la postura mas conveniente, para que no disuene el acompañamiento con las voces.

Dichos numeros, y señales se hallan, y executan en esta forma; teniendo alguna nota encima vn tres con vn sustenido, ò vn sustenido solo, que todo es vno, se dà consonancia llana, haciendo su tercera mayor, *Exemplo primero*: hallando vn tres con vn *b*--- ò vn *b.* solo, que es lo mesmo, se acompaña con tercera menor, *Exemplo segundo*; viendo vn quatro, y despues vn tres se acompaña ligando de quarta en la primera parte del compàs, y desligando en la segunda con tercera, que por esso estàn los numeros vno despues de otro, *Exemplo tercero*; teniendo vn cinco significa se dè quinta, *Exemplo quarto.*



Lo mesmo serà si se hallare figura con qualquiera de los otros numeros encima, dando la especie que nombrare, observando, que si el numero advirtiere especie falsa, como segunda, novena quarta, y septima, esta no se ha de dàr golpe; esto es, moviendose la voz que ha de ligar para buscar dicha falsa, sino estandose quieta al tiempo de executarla, para que con esso tenga la prevencion en la mesma cuerda, ò signo que ha de ligar, y no se dè de golpe, que es lo que manda el precepto, segun se dixo en el §. primero.

Si se hallaren dos, ò mas numeros vno sobre otro en esta forma $\frac{6.}{4.}$ ò $\frac{6.}{3.}$ &c. se han de dàr à vn mismo tiempo.

Adviertase, que si qualquiera de dichos modos de puntar los numeros se hallare à la parte inferior de qualquier figura, equivalen como si estuvieran en la superior; lo qual se vè pocas veces, y esso es en algunas obras Estrangeras, y en especial en las impressas, que por no caber encima, los ponen en la parte de abaxo.

CAPITULO V.

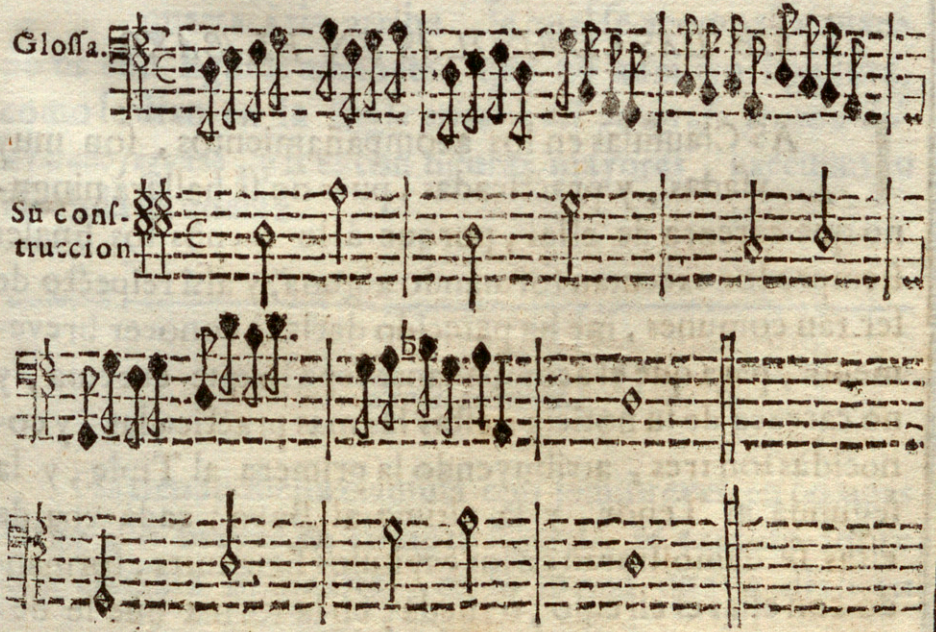
DE EL MODO DE ACOMPAñAR LAS FIGURAS disminuidas, ò glossas, y de su inteligencia.

POR quanto muchas veces se hallan en los acompañamientos, canturìas de notas ligeras, ò disminuìdas, como Corcheas, y no poderse atender à cada vna por lo rapido de sus movimientos, me ha parecido poner este capitulo, para que el estudioso sepa la inteligencia que debe dàr à dichos movimientos, y comprenda el modo de acompañarlos. Si-

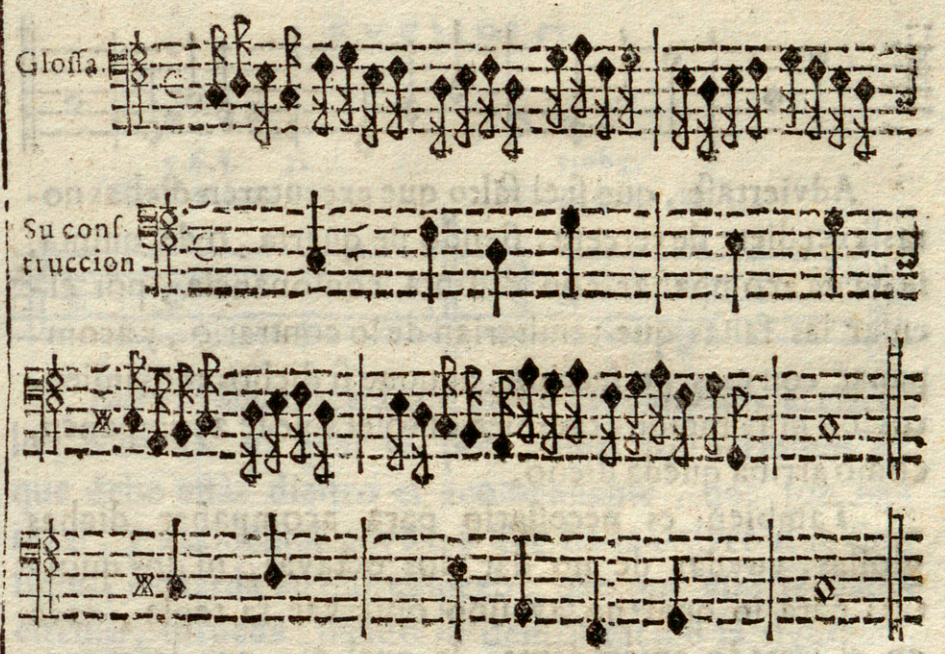
Siempre que se hallan Corcheas, ò Semicorcheas en los acompañamientos, regularmente se acompañan dando consonancia à la figura en que dà, y alza el compàs solamente, dexando las demàs sin postura por passar por glossa, y por considerarse en dichos movimientos rapidos, notas de mas valor que las abrazan, y comprehenden; para lo qual pondrè vnos exemplos practicos en donde se verán algunas glossas, y la inteligencia, ò construccion, que se les debe dàr para acompañarlas, sirviendo estas de exemplar para todas las que se hallaren.

Exemplo de glossas, y su construccion, ò inteligencia.

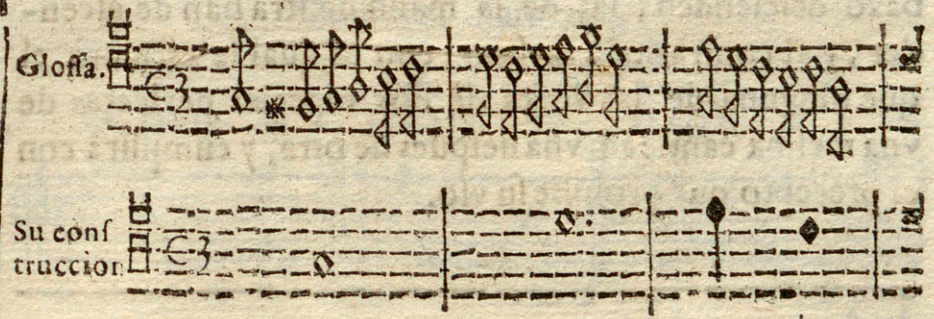
De Corcheas.

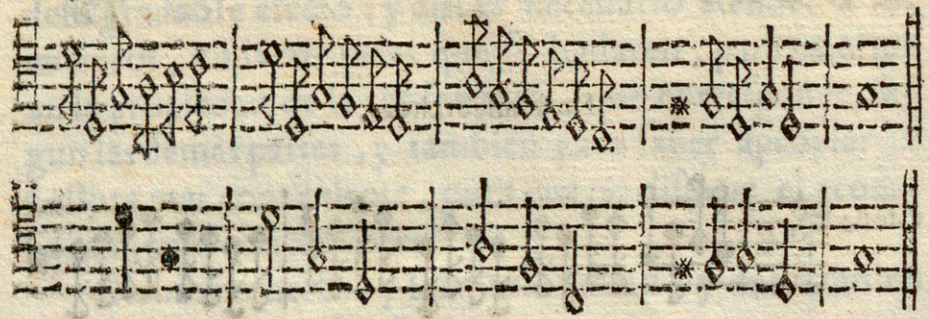


De Semicorcheas.



De Proporcion menor.





Adviertaſe, que ſi el ſalto que executaren dichas notas excediere de tercera, ſiendo de quarta, o de quinta, ſe ha de acompañar con diſtinta conſonancia, por eſcuſar las falſas que reſultarian de lo contrario, y acompañar con mas perfeccion, aunque ſi dichos movimientos ſon muy rapidos, tambien es tolerable ſe acompañen, como arriba queda dicho,

Tambien es neceſſario para acompañar dichas gloſſas, cuydar de no dàr dos octavas, ni dos quintas; para lo qual no ay ſino obſervar la regla, dada en el tratado antecedente, la qual es, que las manos procedan por movimientos contrarios, de ſuerte, que ſi las notas que llena la mano ſinieſtra, que ſon las del baxo deſcienden, las de la mano dieſtra han de aſcender, y al contrario lo meſmo, con lo qual ſe eſcuſarà el que ninguna de las voces dè dos eſpecies perfectas de vna meſma cantidad vna deſpues de otra, y cumplirà con el precepto que prohibe ſu vſo.

Con eſto tengo concluìdo todas las poſturas, reglas, y preceptos, aſsi particulares, como generales, que bien entendidas, y exercitadas, me han parecido ſuficientes, y baſtantes para la mas clara, y ſucinta inteligencia del acompañar: aora paſſarèmos à explicar, y demoſtrar algunas coſas de que debe eſtàr advertido el acompañante, las quales ſon neceſſarias para perficionarſe en todo genero de acompañamientos; y para no ignorar coſa alguna de las que debe eſtàr noticioſo, ſegun la practica, y obligacion de los acompañantes, aſsi de Tecla, como de Cuerda.

CAPITULO VI.

DE LAS CLAUSULAS EN EL BAXO.

LAS Clauſulas en los acompañamientos, ſon muy vſadas, y practicadas; pues no ſe hallarà ninguno que carezca de ellas, porque à lo menos los finales ſiempre los executan formando alguna, y aſsi reſpecto de ſer tan comunes, me ha parecido darlas à conocer brevemente, para que el acompañante ſepa lo que executa, y no carezca de ſu noticia: eſtas las mas practicadas, y conocidas ſon tres, atribuyendo la primera al Tiple, y la ſegunda al Tenor, y la vltima al Baxo; cada vna de eſtas ſe demoſtraràn en los capitulos ſiguientes, formando con ellas el circulo, ò rueda, en la forma que le demueſ-

müestra el Padre Lorenzo Pena, para que aun mesmo tiempo consiga el principiante su verdadero conocimiento, y juntamente el hacerse dueño de todas las puntaciones, terminos, y posturas, assi naturales, como accidentales que se pueden hallar, y ofrecer en todo genero de acompañamientos.

CAPITULO VII.

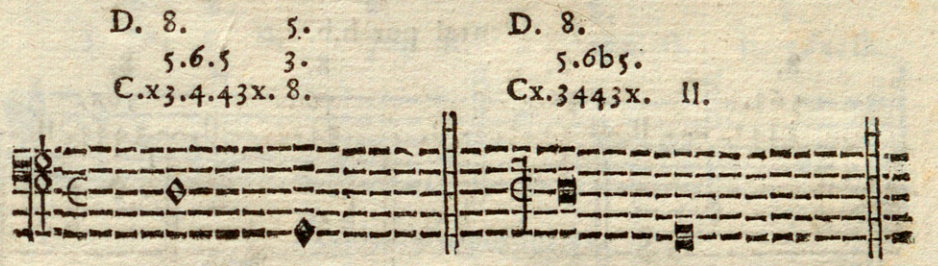
DE EL CIRCULO, O RUEDA FORMADA CON LA Clausula del baxo.

CLausula del baxo, es quando el acompañamiento executa salto de quinta àzia abaxo, ù de quarta àzia arriba, la qual se acompaña quando es con figuras menores, que no admiten ligadura, como se dixo en la *Regla primera del paragrafo primero del Tratado segundo*, y si es con figuras mayores, executando clausula de quarta.

Regla primera.

Haciendo dicha clausula con semibreves en compàs largo, ò breves en compàs ligero, se executa sobre ella clausula de quarta, en la forma que se dixo en el *paragrafo primero*, y aora se demüestra con nümeros en los exemplos siguientes, de los quales vno serà con sexta mayor, y el otro con sexta menor.

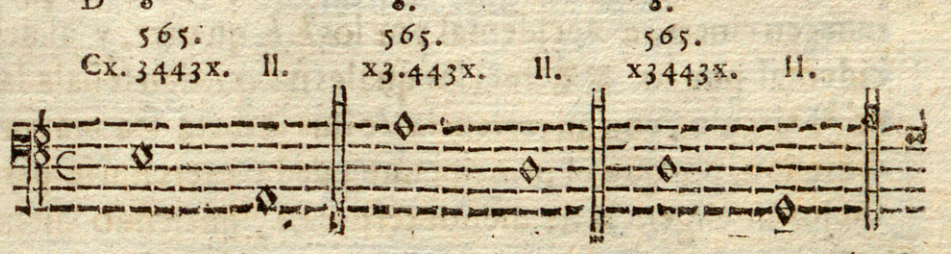
EXEMPLO.



Aora se demostrarà con dicho movimiento el circulo, ò rueda, el qual và por todos los terminos en que debe estàr diestro el acompañante, que son natural, y accidental por *b b* y ✕✕. hasta bolver al mismo signo, ò cuerda en que empezò, que por esso se llama circulo, ò rueda, siendo su demostracion la siguiente.

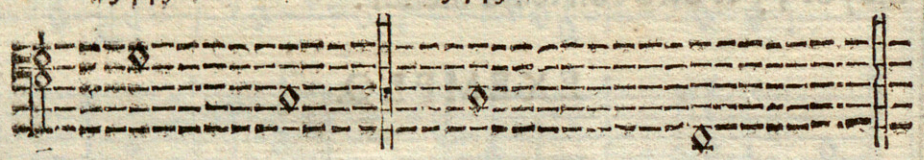
Demonstraccion.

Clausulas naturales.



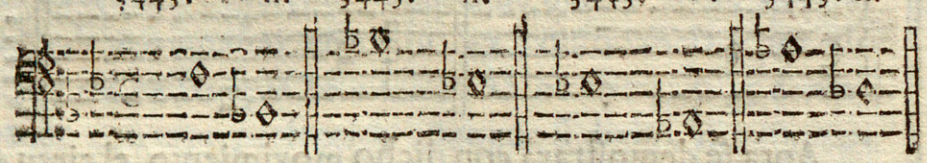
Acci-

8. 8.
565. 565.
x3443x. II. x3443x. II.



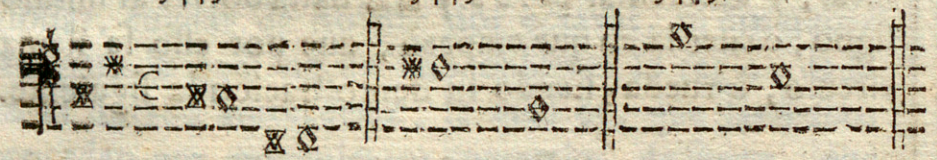
Accidental por b,b.

8. 8. 8. 8.
565. 565. 565. 565.
3443. -- II. -- 3443. -- II. 5443. -- II. -- 3443. II. --



Accidental por xx.

8. 8. 8.
565. 565. 565
x3443x -II. x3443x. II. - - - - x3443x. II.

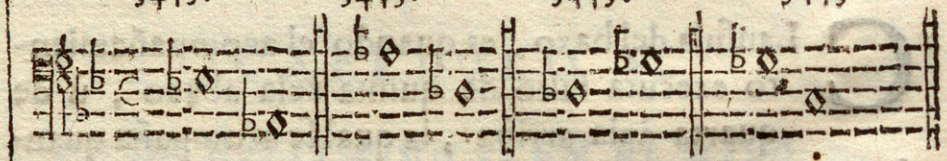


Repareſe, que las clauſulas del baxo que comprehenden dicho circulo ſon doce ; las quales repartidas proporcionalmente entre todos los terminos, al natural pertenecen cinco, al accidental por los *b. b.* quatro, y al accidental por los ✕✕ tres; las quales no quedan ſeñaladas en el circulo, con advertencia de que la ſexta ſea mayor, ò menor, porque el principiante pueda exercitarſe para mejor inteligencia de dichos terminos, haciendo dicho circulo dos veces, vna con ſexta mayor, y otra con ſexta menor, en la forma que ſe demueſtra en la Regla primera de eſte capitulo.

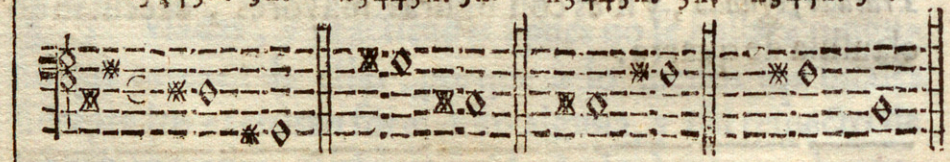
De eſtos doce movimientos, quatro à lo menos de los accidentales ſon comunes, tanto à los ✕✕ como à los *b. b.* por poderſe eſcrivir con qualquiera de eſtos dos accidentes, quedando ſiempre en vnos meſmos ſignos, los quales ſon los ſiguientes.

Quatro Clauſulas, ò movimientos comunes à los xx. y bb.

5655. 5655. 5655. 5655.
3443. 3443. 3443. 3443.



5655. 5655. 5655. 5655.
x3443x. 3x. x3443x. 3x. x3443x. 3x. x344x. 3x.



Dicho circulo tambien puede exercitar el principiante, inventando diferentes ſolfas, ſiendo los movimientos del baxo los meſmos, lo qual ſe harà feneciendo en las meſmas clauſulas, como *La*, *Fa*, *Sol*, *La*, *Re*, *ò La*, *Fa*, *Mi*, *La*, Re, ù otras ſemejantes ſolfas, que empiezen, y fenezcan donde eſtas.

§. I.

§. I.

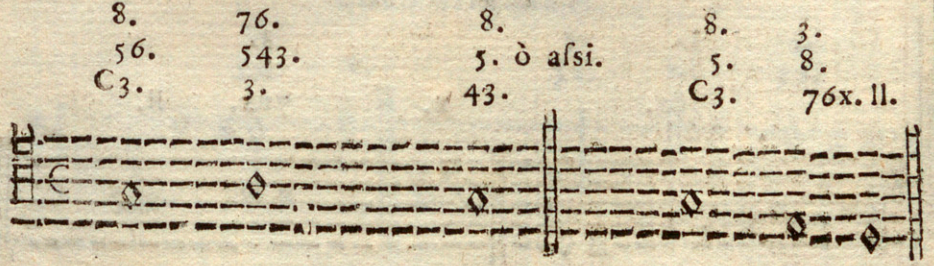
DEL CIRCULO, O RUEDA CON CLAUSULA *del Tenor en el baxo.*

QUando el baxo executa clausula del tenor, es quando se hallan dos notas, que descienden gradatin, constando su descenso de vn Tono.

Regla primera.

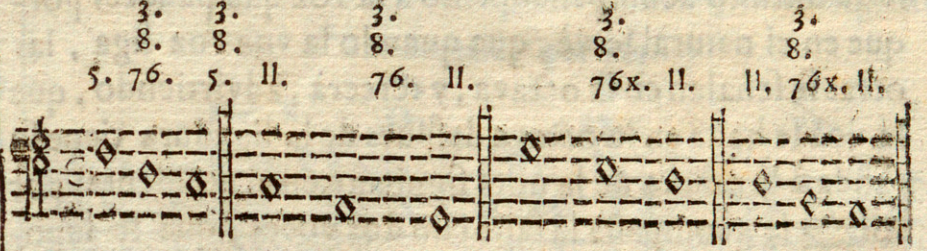
Dicha clausula, el modo de acompañarla, es executando sobre ella clausula de septima, en la forma que queda demonstrado en el *Exemplo octavo del pagrafo segundo*, y aora se demuestra en el exemplo siguiente.

EXEMPLO.

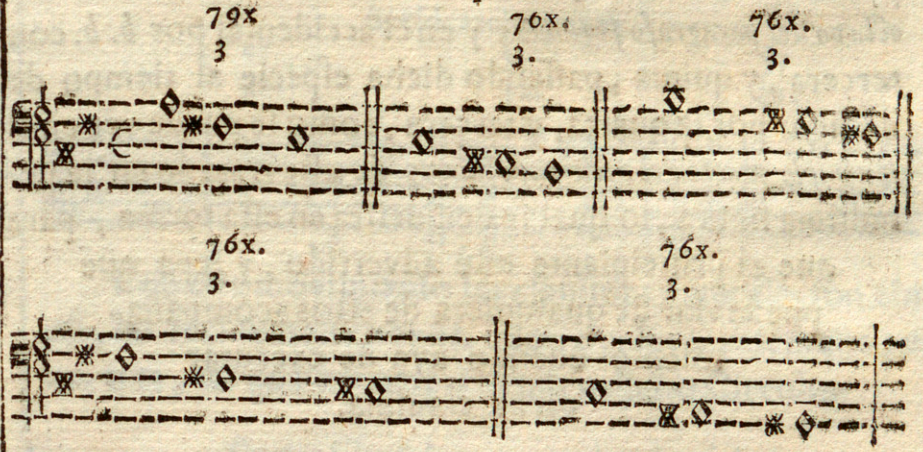


Demonstracion del Circulo con dicha Clausula.

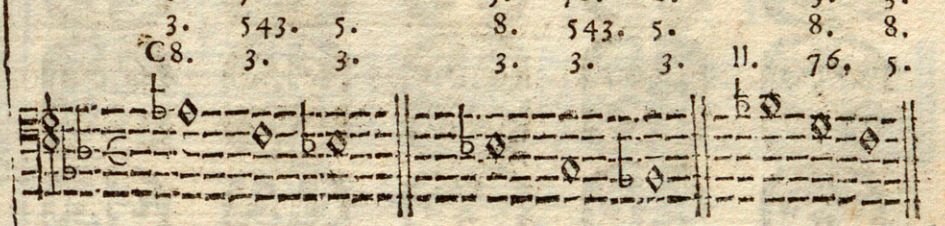
Clausulas naturales.



Aceidentales por los xx.



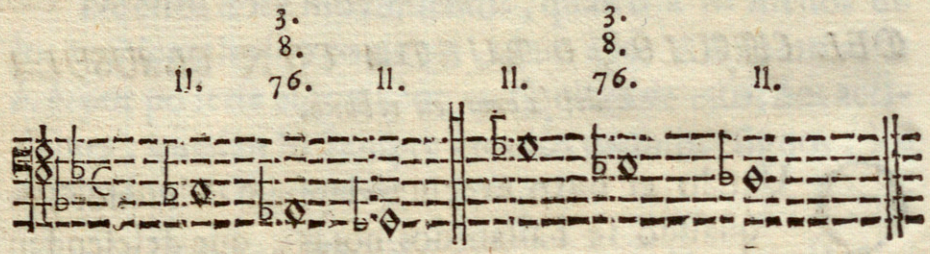
Accidentales por los *b. b.*

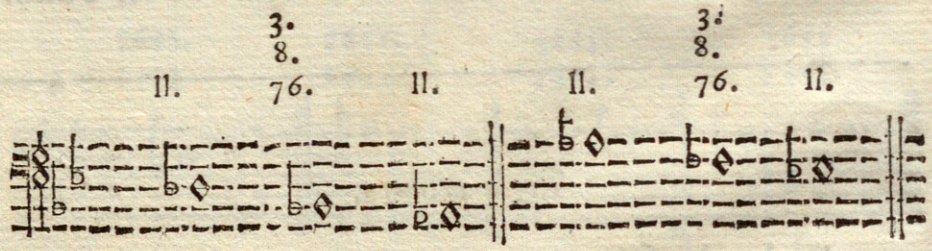


Re

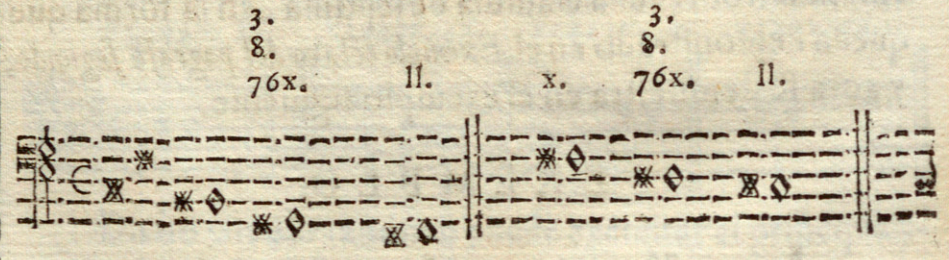
Repareſe, que procediendo con eſta canturìa, de las doce veces que comprehende dicho circulo, al termino natural correſponden quatro, al accidental por los ✕✕ cinco, y al accidental por los *b. b.* tres, y à cada termino ſe dà diſtinto acompañamiento à la voz que padece; porque en el natural ſe vè, que quando la vna voz liga, las otras ſe ſeñalan en la octava, y tercera, advirtiendo, que la voz ſe halla en la octava deſpues de la ligadura tiene ſu ſalida à la quinta de la nota ſiguiente: en el accidental por los ✕✕ ſe acompaña la falſa con dos voces, que ſe ſupoponen en la tercera, como ſe demoſtrò en el *Exemplo octavo del paragrafo ſegundo*; y en el accidental por *b. b.* con tercera, y quinta, paſſando dicha eſpecie al tiempo de desligar por la quarta, y tercera, como ſe puede vèr en el *Exemplo quarto del paragrafo quarto* de eſte tratado en la penultima figura, lo qual ſe demueſtra en eſta forma, para que el principiante eſtè advertido, y ſepa que puede vſar de qualquiera de eſtos acompañamientos quando aya de executar dicha clauſula.

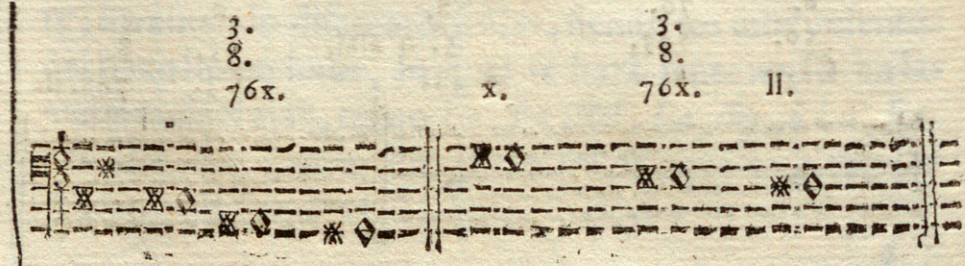
Quatro Clauſulas comunes à los b. b. y ſuſtenidos.





Lo miſmo con los ſuſtenidos.



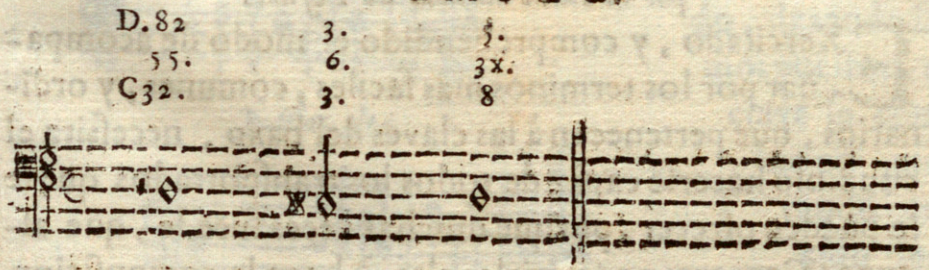


§. II.

DEL CIRCULO, O RUEDA CON CLAUSULA DEL Tiple en el baxo.

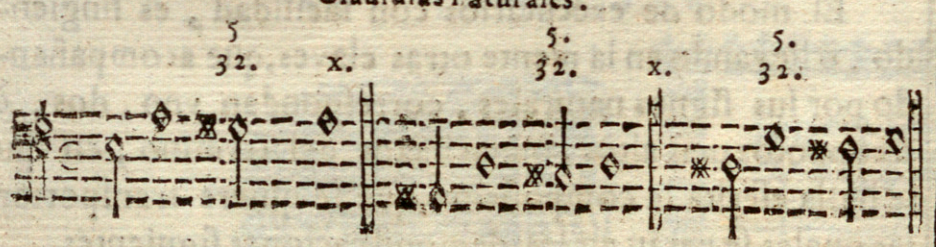
CLausula del Tiple, es en la forma que se demostrò en la *primera Regla exemplo segundo del paragrafo quinto*, la qual se acompaña por lo general con segunda, y quinta, como se explicò en el dicho paragrafo, y aora aqui se demuestra.

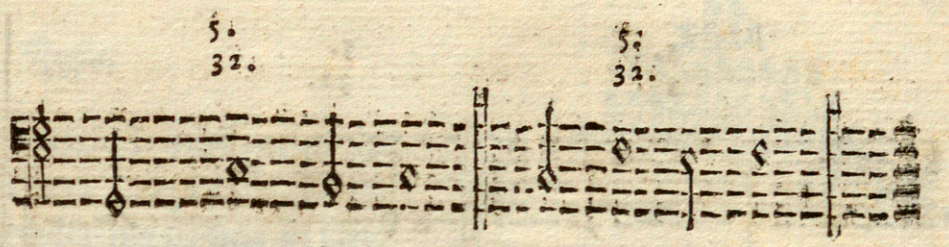
EXEMPLO.



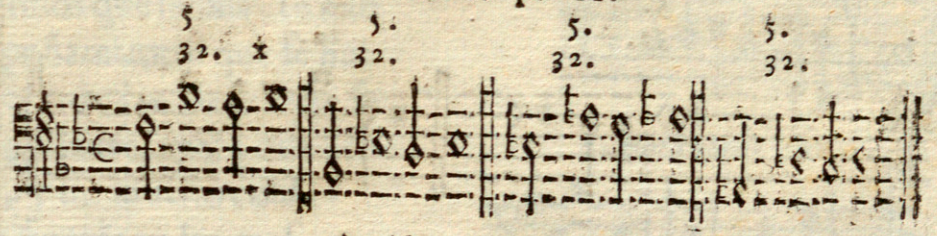
Aora se descrivirà el Circulo, ò rueda con dicha Clausula, y con la mesma postura.

Circulo, ò rueda con la Clausula del Tiple.

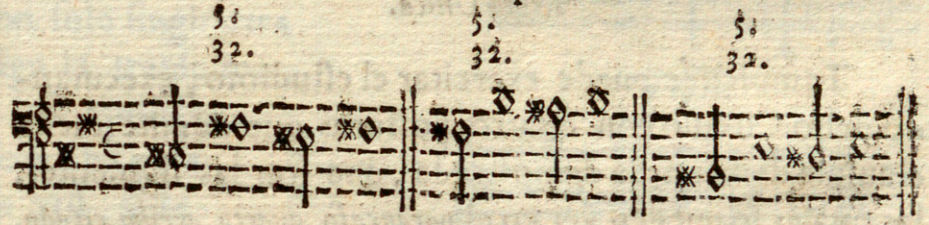




Accidentales por bb.

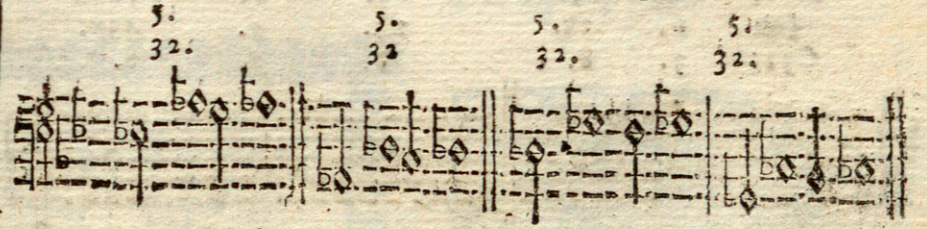


Accidentales por xx

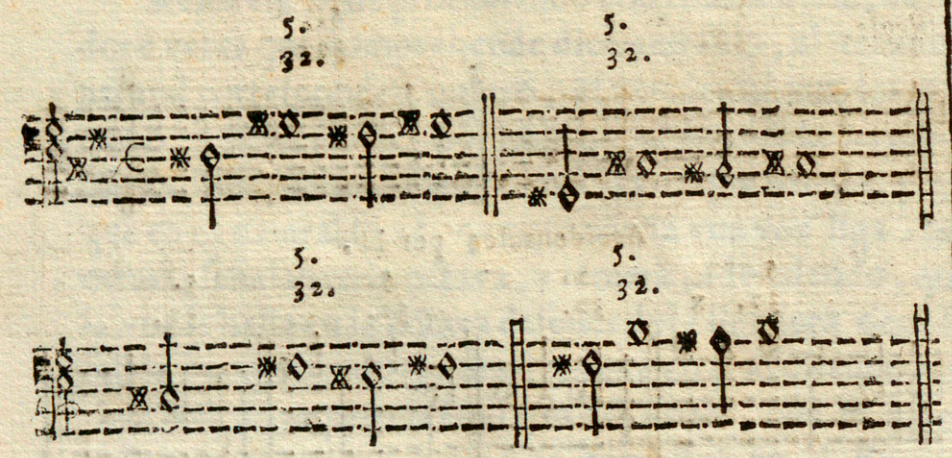


Con este movimiento las clausulas naturales son cinco, las accidentales por *bb.* quatro, y las accidentales por xx. tres, las quales comprehenden dicho Circulo.

Quatro Clausulas comunes à x x. y b b.



A la buelta se hallarán por sustenidos.

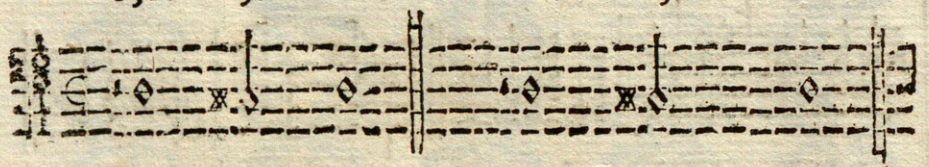


Regla Unica.

Tambien se puede exercitar el estudioso, executando dcho Circulo con quatro posturas que admite dicha clausula demàs de la demostrada, que son las siguientes, las quales se pueden vèr en el *paragrafo quarto arriba citado*, menos la tercera, que aunque no tiene mucho fundamento es sonora, y vsada de muchos Practicos.

Postura 1.

D86.	D3.	C5.
54x.	6.	3x.
C32.	3.	8.



Liga de 4x. el baxo.

Postura 2.

5.	6.	5.
x3.	5.	43x.
8.	3.	8.

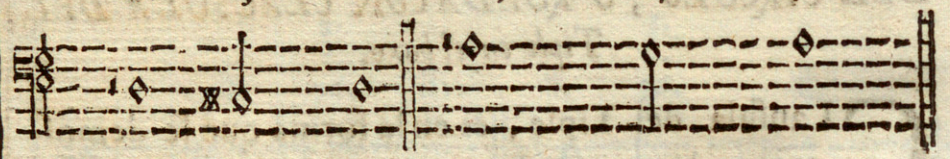
previene en 5b. el Tiple.

Postura 3.

55.	6.	5.
x34.	5.	3x.
82.	3.	8.

Postura 4.

x34.	65.	3x.
C89.b.	3b.	8.
56.	87	5.



Liga de 9. el baxo. Liga de 9b. el baxo.

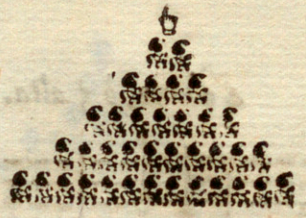
CAPITULO VIII.

DEL MODO DE ACOMPAÑAR TRASPORTADO, vno, dos, tres, ò quatro puntos mas alto, ò mas baxo por la Clave natural de Fefaut.

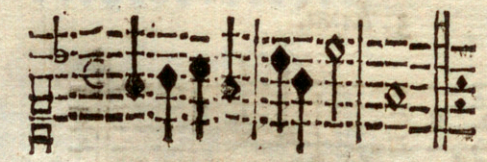
EXercitado, y comprehendido el modo de acompañar por los terminos mas faciles, comunes, y ordinarios, que pertenecen à las claves del baxo, necesita el estudioso hacerse capàz de todos los transportados que se le pueden ofrecer, porque muchas veces sucede, que algunos Cantores por venirles alta, ò baxa la composicion, ò por no ir por su propia clave, suelen pedir al instrumentista la acompañe vno, dos, ò tres, ò quatro puntos mas alta, ò baxa; por lo qual es conveniente estè el acompañante prompto en todo genero de transprados.

El modo de executarlos con facilidad, es fingiendo, ò llevando en la mente otras claves, que acompañando por sus signos naturales, correspondan vno, dos, ò tres puntos mas altos, ò mas baxos del termino, en que se halla escrita la composicion, que se quiere transportar, las quales se verán en las demonstraciones siguientes,

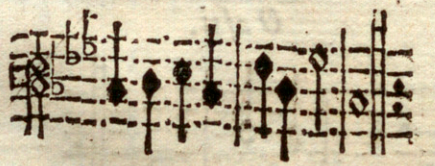
Sien-



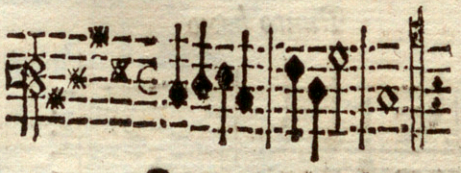
4. *mas alta.* 8. *abaxo.*



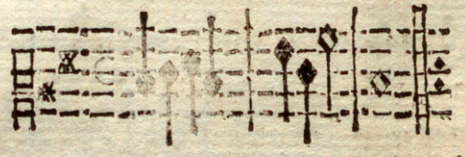
O assi.



3. *mas alta.*



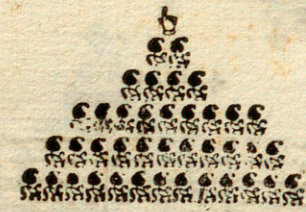
Punto alto. 8. *abaxo.*



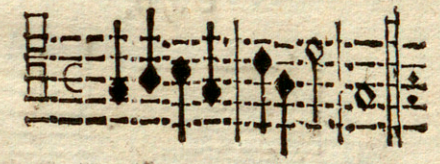
Regla.

Siendo la clave que se quiere transportar la de Fefaut en la quarta raya; la qual se llama natural, por corresponder sus signos en Organo, ò Arpa à los mesmos que señala, se han de fingir en los acompañamientos que se han de trasportar qualquiera de las claves que se vèn en los exemplos siguientes, para que con esso, con facilidad, y sin mucho cuidado, dexando las figuras en los mesmos puestos, con solo fingir otra clave se consiga la transportacion que se quisiere, modo que me ha parecido mas vtil, y de menos confussion.

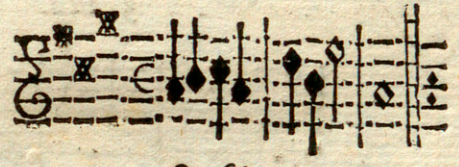
Baxo que se transporta.



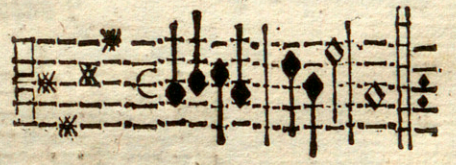
4. *mas baxa* 8 *abaxo.ò* 5. *alta.*



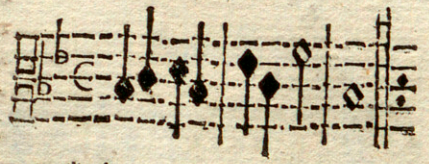
3. *mas baxo.* 15. *baxo.*



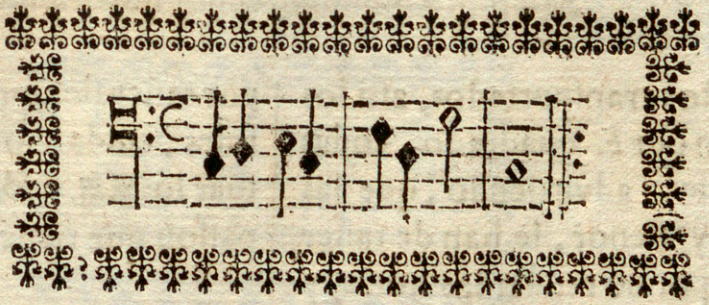
O assi.



Punto baxo 8. *abaxo.*

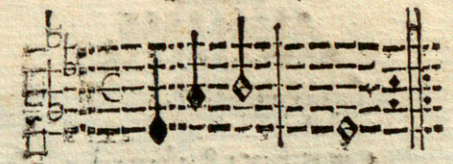




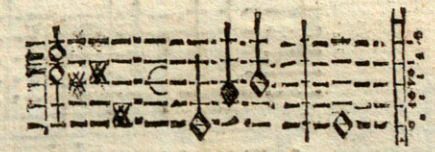




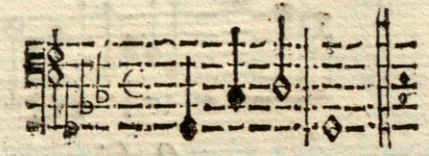
4. alta



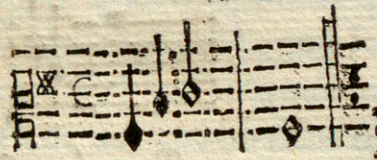
O assi.



3. alta.



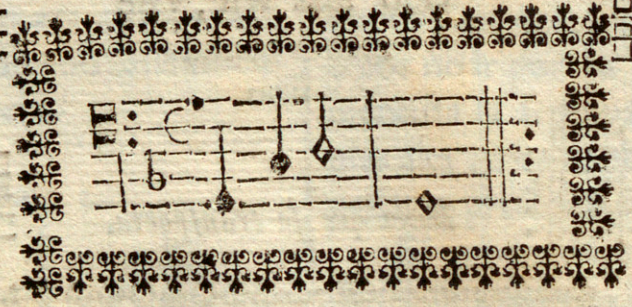
Punto alto.



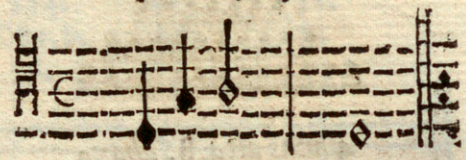




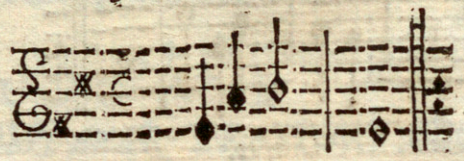
Voz natural por b.



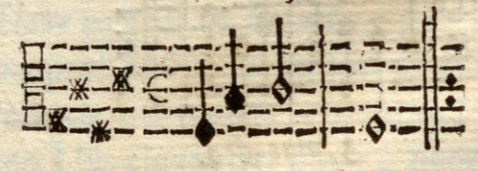
4 abaxo, ò 5 alta.



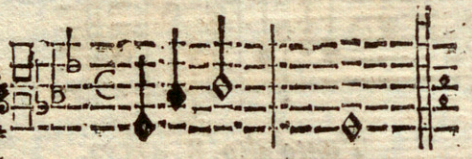
3. baxa.



O assi.



Punto baxo





Repareſe, que en todos eſtos tranſportados, aſsi los que ſon por *b.* como los que ſon por *b.* quadrado, todas las claves ſe acompañan naturales, advirtiendo, que las que ſon de Tiple, Contralto, y Tenor, ſe han de tañer octava abaxo; lo qual ſe hace por no mudar las notas, y por tañer ſiempre dichos tranſportados por ſignos naturales, cuidando ſolo de los parages en que ſe deben ſituar los ✕✕. y *bb.* para apropiar, y guardar el miſmo diapaſſon que tiene la voz qne ſe quiere tranſportar.

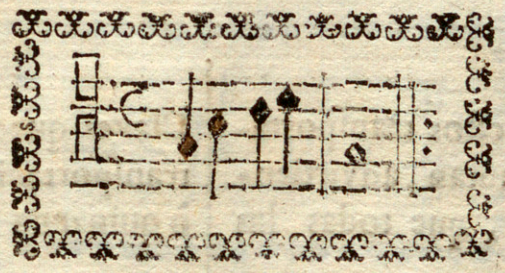
DEL MODO DE ACOMPAÑAR POR la Clave de Ceſolfaut, ò traſportada vno, dos, tres, ò quatro puntos mas altos, ò mas baxos.

LA Clave de Ceſolfaut, ſe llama traſportada portocarſe, ò tañer ſe comunmente ſus ſignos quando es baxo, quarta abaxo, dando la nota que ſe hallare en Ceſolfaut, en Geſolrreut, y aſsi todos los demàs.

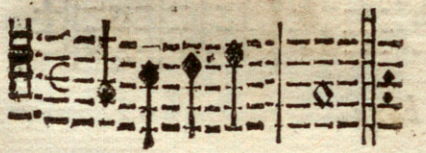
Regla Unica.

Aviendoſe exercitado en acompañar con dicha Clave para executar la traſportacion de vno, dos, tres, ò quatro puntos mas altos, ò mas baxos, ſe han de fingir, y llevar en la mente las Claves naturales, los ✠✠ y *bb.* ſiguientes.

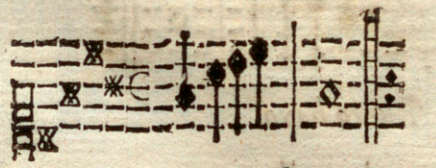
Voz principal por b. quadrado:



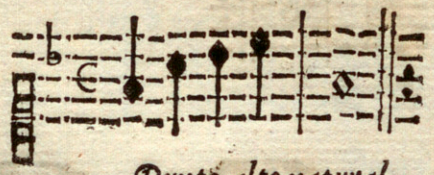
4. *alta natural.*



O aſsi



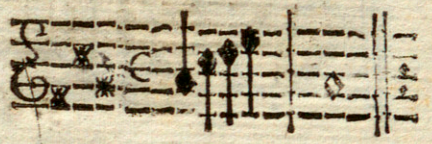
3. *alta.* 8. *baxo.*



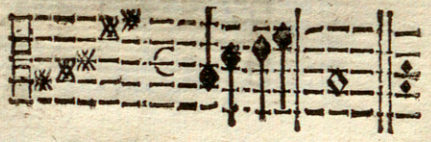
Punto alto natural.



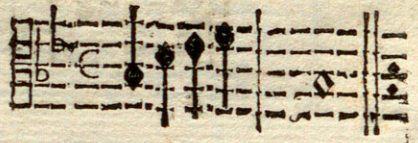
4. *baxo.* 15. *abaxo.* ò 5. *alta.*



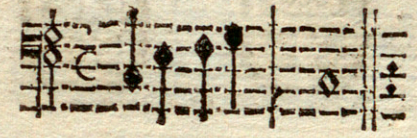
O aſsi.



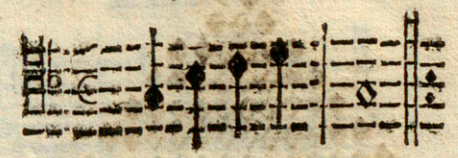
3. *abaxo.* 8. *abaxo*



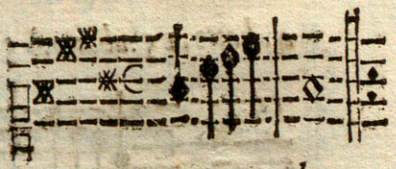
Punto baxo.



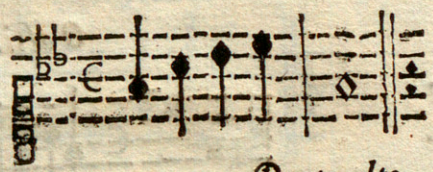
4. alta



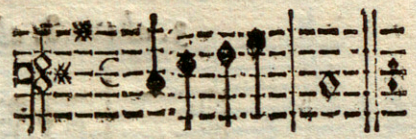
O assi



3. alta.

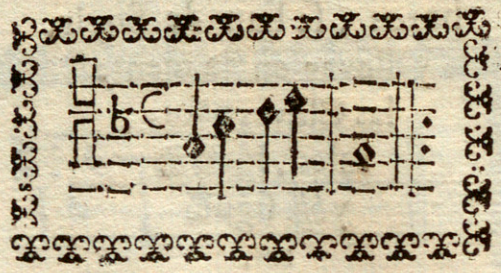


Punto alto

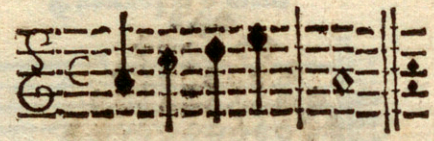




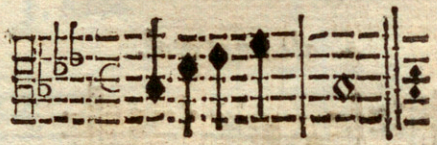
Baxo que se transporta por b.



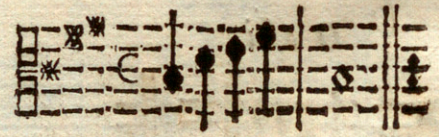
4. baxa. ò 5. alta.



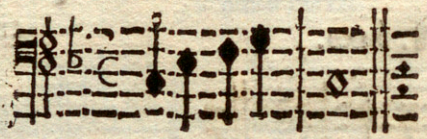
O assi.



3. baxa.



Punto baxo.







Todas las Claves que sirven para estos transportados, se tocan por los signos que apuntan, advirtiendo como se dixo en el capitulo passado, que todas las Claves que no son del baxo, que sirven para dicha transportacion, se entiende se han de tañer octava, ò quinzena abaxo.

MO-

MODO DE TRASPORTAR
la Clave de Fefaut en la tercera raya.

AUnque la Clave de Fefaut en tercera raya no es muy vſada, con todo eſſo paſſarèmos à explicarla, para que el principiante ſe haga dueño de ſu conocimiento, y no carezca de ſu noticia, eſta ſiempre que ſe hallare en los acompañamientos ſe ha de tañer quarta abaxo, dando en el inſtrumento la nota que eſtuviere en Fefaut, ò en Ceſolfaut, &c.

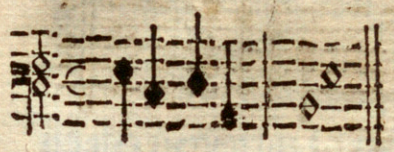
Regla Unica.

Aviendoſe exercitado en acompañar por dicha Clave, y con dicha circunſtancia, para paſſar à executar los tranſportados q̃ puede tener, ſe han de obſervar las claves naturales, los ✕✕ y *bb.* ſiguientes.

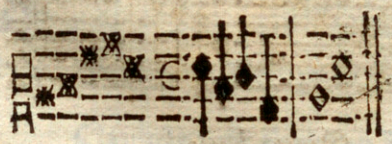
Baxo que ſe tranſporta.



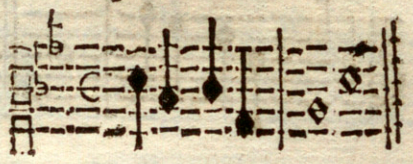
4. arriba tocando natural.



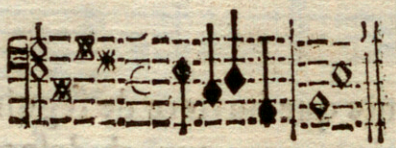
O aſsi.

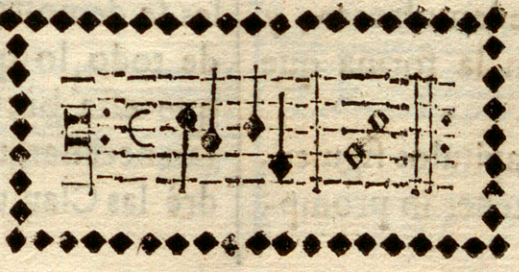


3. alta



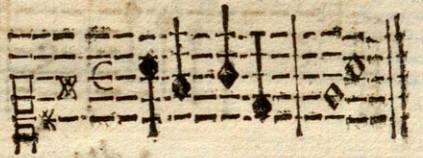
Punto alto.



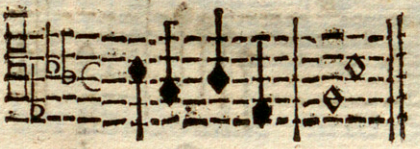




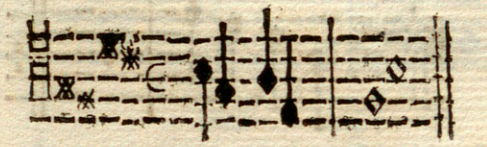
4 abaxo, ò 5 alta.



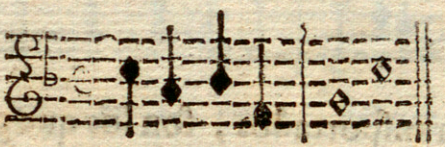
O aſsi.



3. baxa.

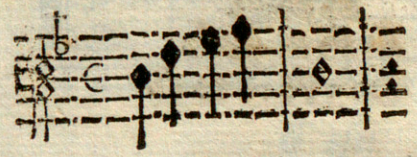


Punto baxo.

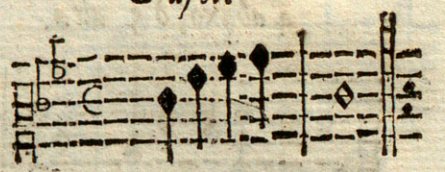


4 alta

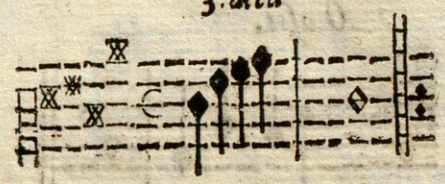
4 *arriba tocando natural.*



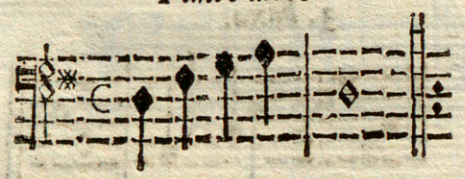
O *assi.*

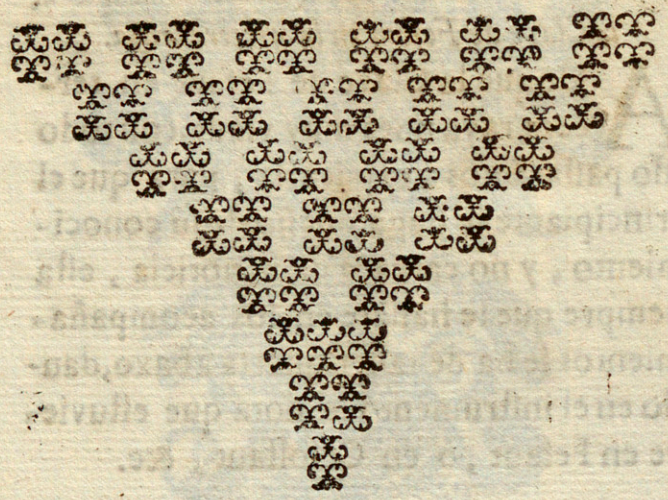


3. *alta*

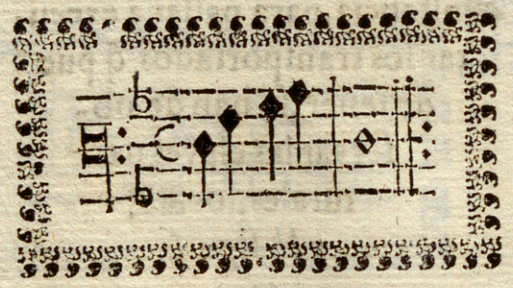


Punto alto.

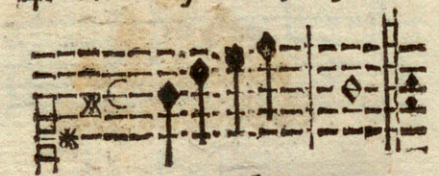




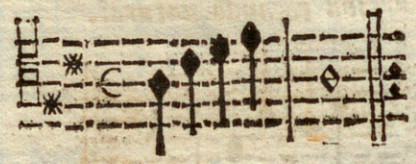
Voz principal por b.



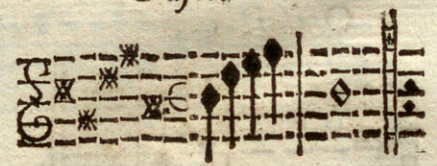
4. *baxa.* 15. *baxo, ò* 5. *alta.*



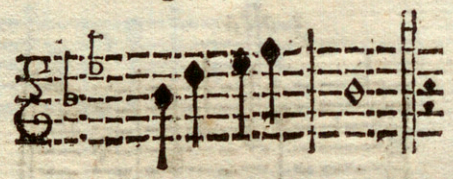
3. *mas baxa.* 8. *baxo.*



O *assi.*



Punto baxo.



Dichos transportados, son los que generalmente en todo genero de acompañamientos se pueden ofrecer, y assi no ay sino fingir, ò apropiar Clave en la forma que queda dicho, y demostrado.

Aora passarèmos à exponer en los Capitulos siguientes algunos acompañamientos, que debe tener in promptu el acompañante que huviere de seguir Choro, los quales se demostraràn, para que el deseoso estè advertido de todo lo que es de su cargo, y obligacion, porque esta breve obra no carezca de su noticia por ser tan necessaria para perficionarse en el acompañar, pondrè las Clausulas comunes con que se deben acompañar.

CA-

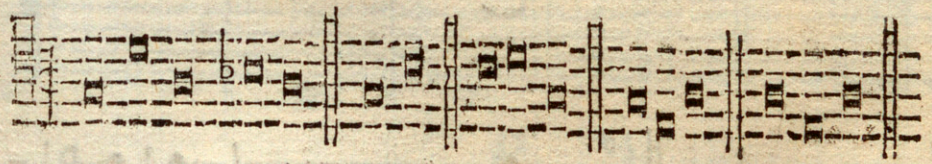
CAPITULO IX.

DE LAS CLAUSULAS CON QUE SE acompañan los Versos solos en canto de Organo.

LOS tonos con que regularmente se acompañan los Psalmos quando se cantan à versos solos, son septimo, octavo, segundillo, y quinto; los quales tienen sus Clausulas proprias (sobre las que se pondrà la voz encima en los versos mas vsados al presente, para la mas clara inteligencia) y debe el acompañante tenerlas siempre promptas en la memoria.

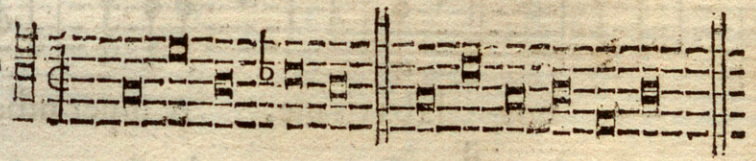
Clausulas de septimo Tono, para versos solos.

x. 76. x

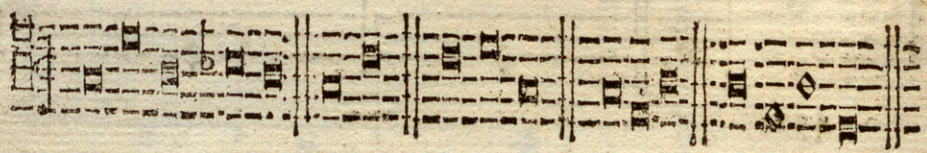


Mediacion.

Su fabordon

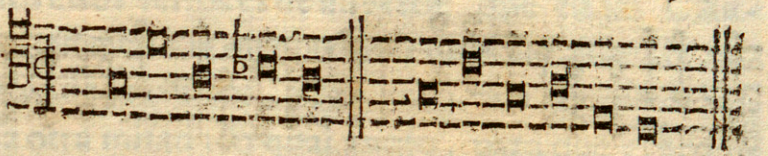


Clausulas de septimo Tono, para versos de Difuntos.

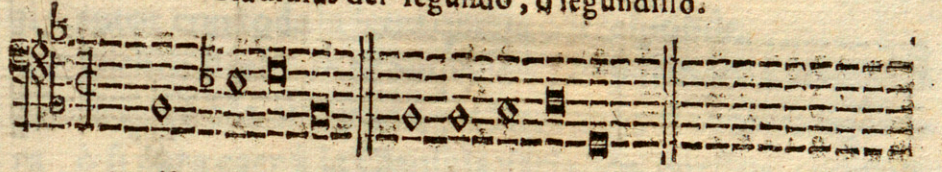


Mediacion

Su fabordon.

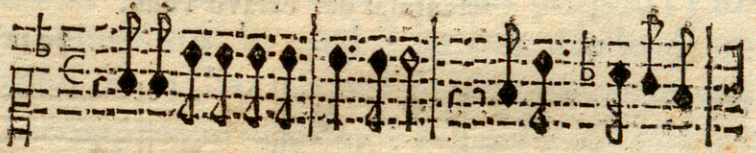


Clausulas del segundo, ò segundillo.

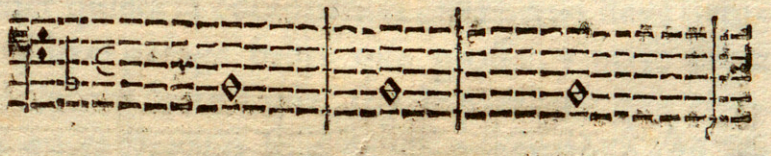


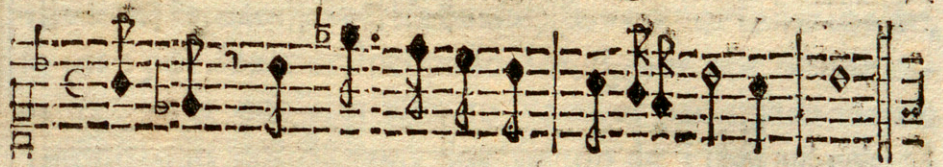
Mediacion.

Exèplobreve con la parte encima.

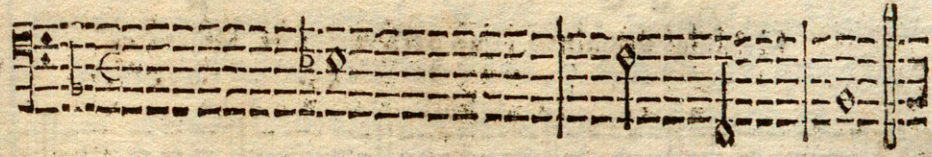


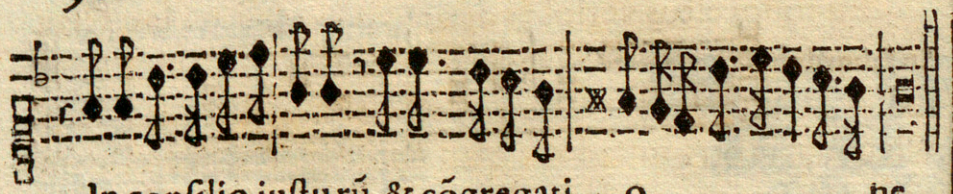
Confite bor tibi Domine in to to corde



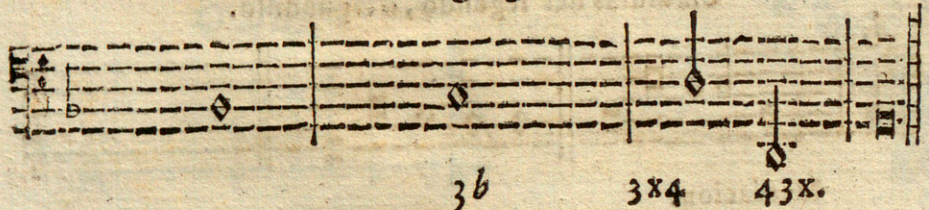


meo, in to to cor - de me - - - o.





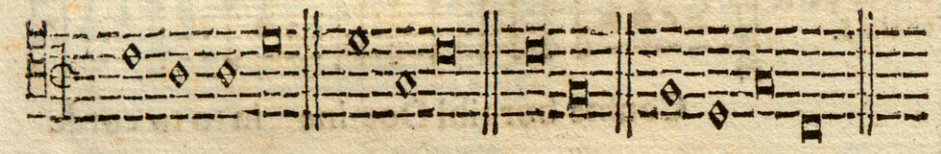
In consilio iustu rú,& cõgregati - o ne.



3b 3x4 43x.

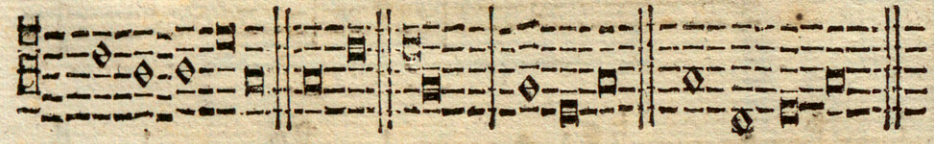
Clausulas del octavo Tono.

x. 43x. 343x.



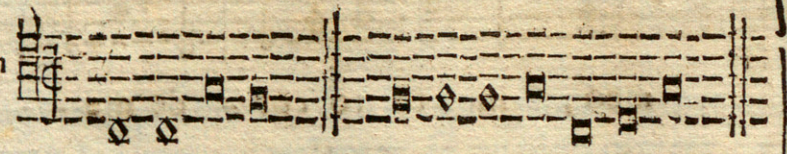
Mediacion.

43x. 6b5.



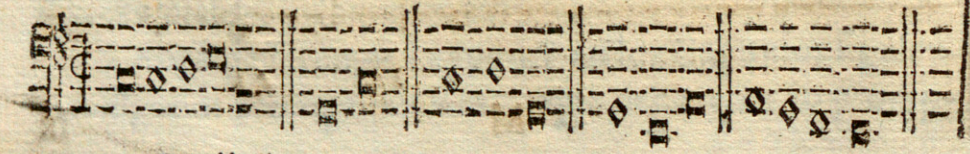
3b.

Su fabordon



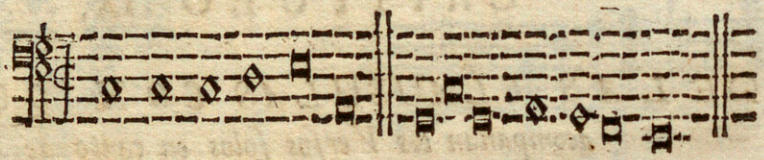
Clausulas de quinto Tono para versos de Misserere.

43. 76.

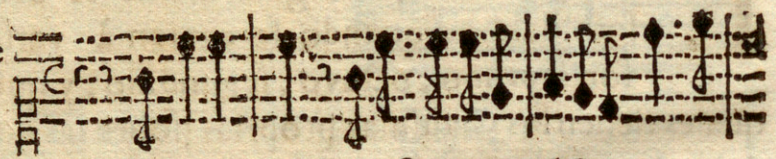


Mediacion.

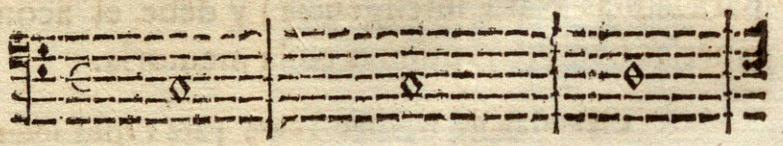
Su fabordon.

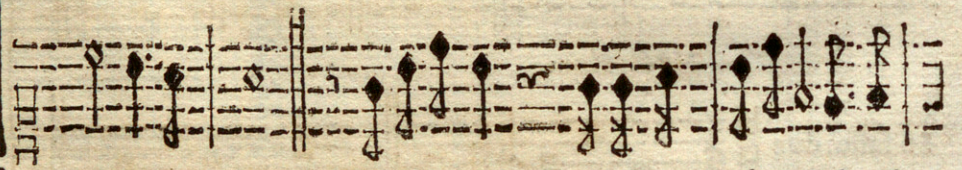


Exéplobreve con la parte encima

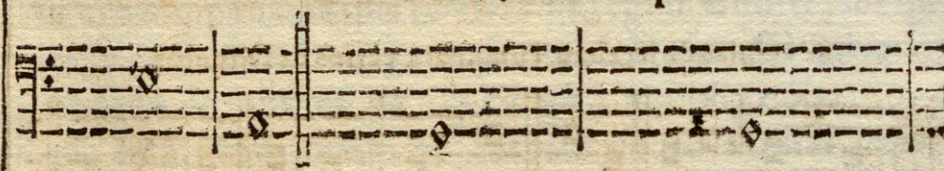


Asperges me hysopo &múda —





— bor labavis me, & super nibem de al --



43x.



En todos eſtos verſos es de advertir, que en las Clauſu'as que pertenecen à la mediacion, dice el Cantor la mitad de la letra de los verſos, y en cada vna de las demàs Clauſulas la otra mitad; lo qual anoto, para que el acompañante no fenezca la mediacion antes de aver concluìdo el Cantor con toda la letra que le correſponde.

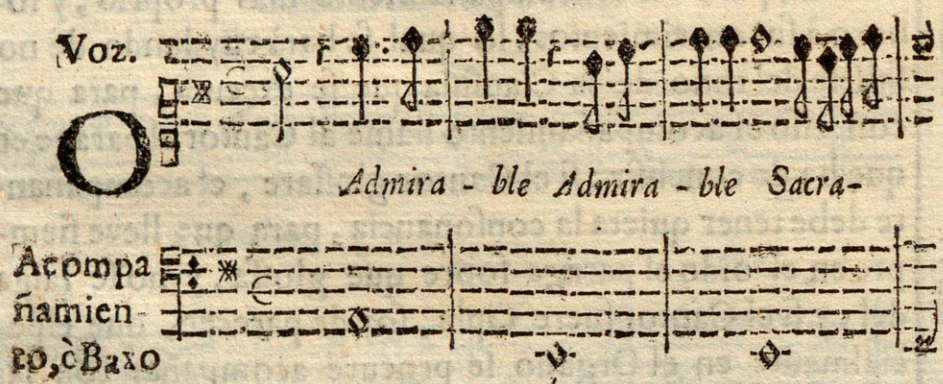
Dichos Verſos ſe acompañan, atendiendo à los parages en que anda el Cantor, y obſervando ſi executa ligadura, ò ſi para caer à la Clauſula varìa los pueſtos proprios de ella, para dàr el acompañamiento mas proprio, y ſonoro à ſus movimientos; lo qual ſe harà cuydando de no ſalirſe del tono de la Clauſula que ſe executa, para que con eſſo el acompañamiento llame al Cantor al parage en que ha de concluìr: ſi el Cantor gloſſare, el acompañante debe tener quieta la conſonancia, para que lleve ſiempre en el oìdo el parage ſobre què gloſſa, y no ſe ſalga dèl; y ſi el Cantor fuere Tiple, ſoy de parecer, que eſpecialmente en el Organo ſe procure acompañar con las voces de la mano derecha baxas, lo vno por ſonar mejor, lo otro por dexar deſſocupados los ſignos por donde camina, para que con eſſo no vaya el acompañamiento vniſſonando con la voz, que ſiendo de Tiple por ſer la mas aguda, y que mas yere al oìdo, ſon mas reparables que en otra qualquiera los Vniſſonus, lo qual tambien advierte el Padre Lorenzo Pena, y aun añade, que à la voz del contralto ſe debe acompañar con el meſmo cuydado. Capitulo vltimo, advertencia 10.

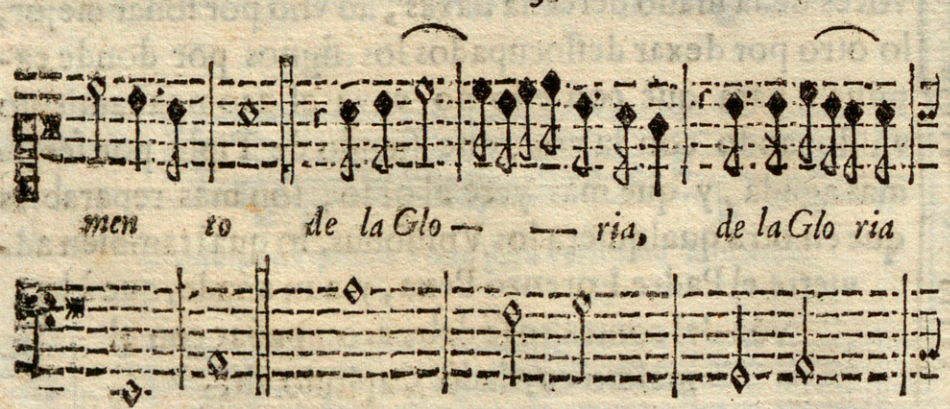
CAPITULO X.

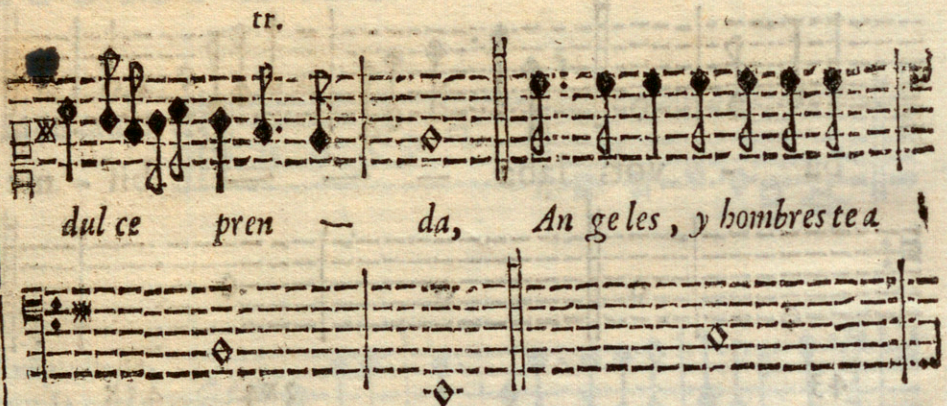
EN DONDE SE DESCRIVE LAS CLAUSULAS, CON que se acompaña el Admirable, y el baxo del tantum ergo.

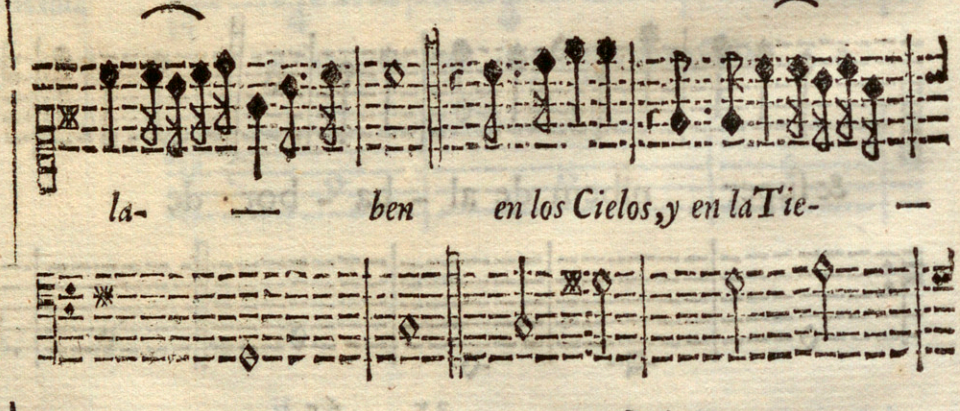
PAra que no quede ninguna cosa que sea de la obligacion del acompañante, por advertir, digo, que las Clausulas con que se acompaña el *Admirable*, y el baxo por donde se canta el *Tantum ergo*, son las siguientes.

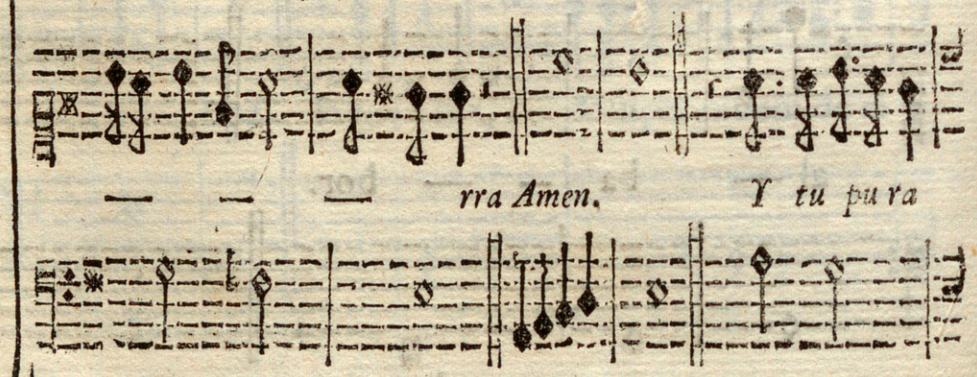
ADMIRABLE.

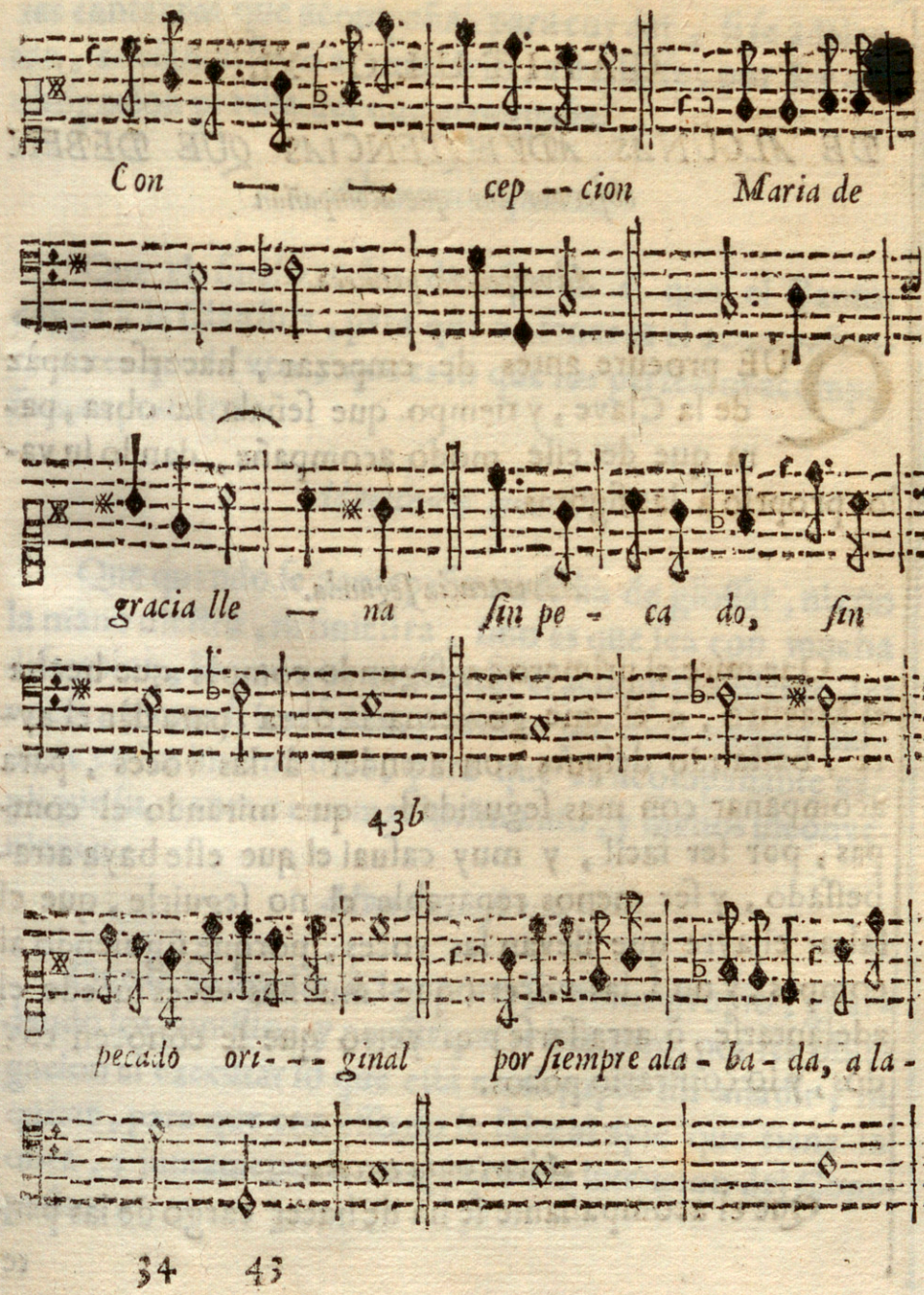


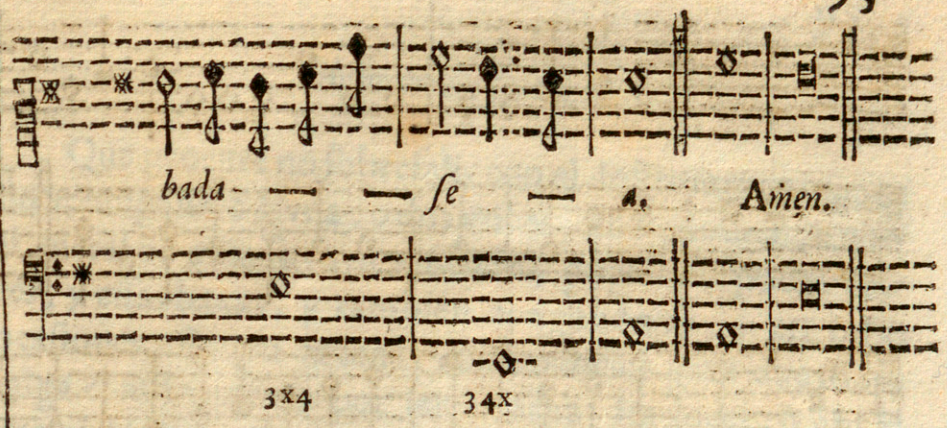




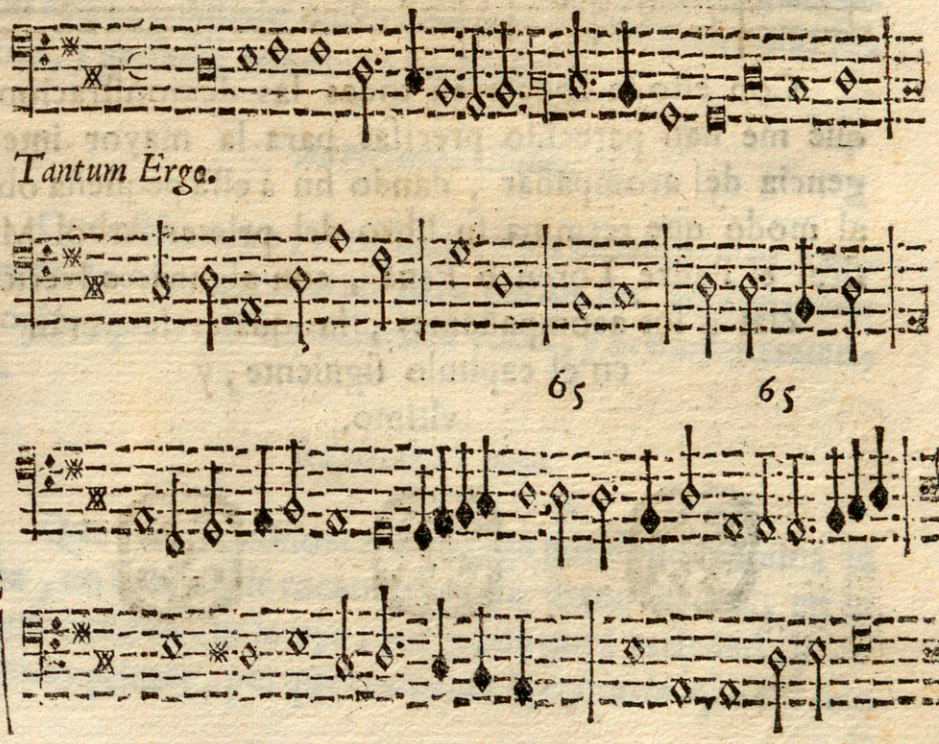


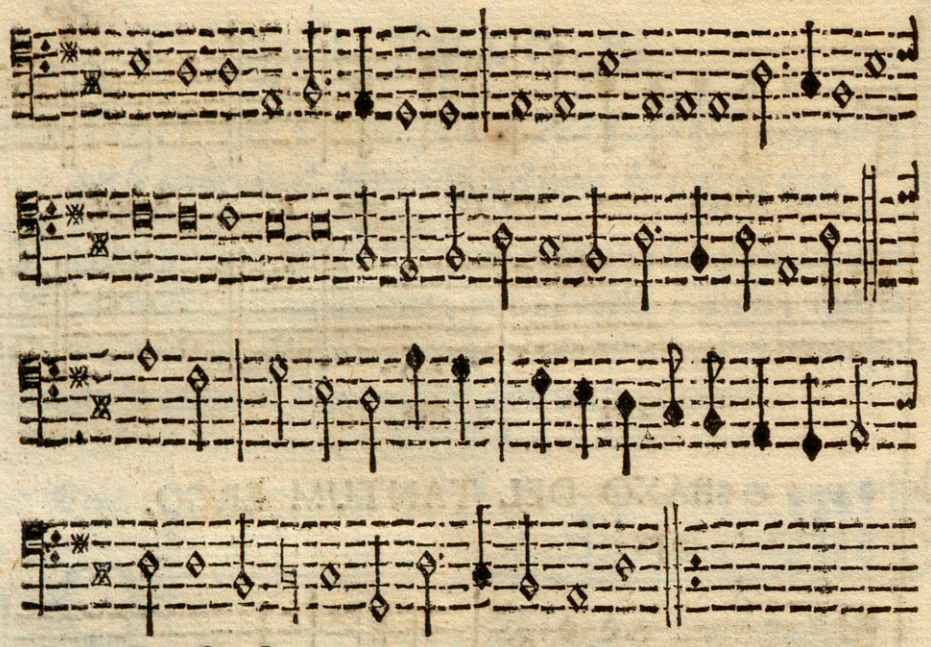






BAXO DEL TANTUM ERGO.





Con esto se concluyen todas las demonstraciones que me han parecido precisas para la mayor inteligencia del acompañar, dando fin à esta pequeña obra al modo que termina su libro del primer Arbol Musical el Padre Lorenzo Pena, con algunas advertencias à los acompañantes, las quales se verán en el capitulo siguiente, y vltimo.

CAPITULO XI.

DE ALGUNAS ADVERTENCIAS QUE DEBEN *observar los que acompañan*

Advertencia primera.

QUE procure antes de empezar, hacerse capàz de la Clave, y tiempo que señala la obra, para que de esse modo acompañe, dando su valor proprio à las figuras.

Advertencia segunda.

Que mire el primero, y segundo compàs que hecha el Maestro, ò el que govierna la obra, para dàr el ayre, bastando despues con atender à las voces, para acompañar con mas seguridad, que mirando el compàs, por ser facil, y muy casual el que este baya atrabessado, y ser menos reparable el no seguirle, que el faltar el ayre que llevan las voces, porque siguiendo al compàs, y no à las voces (que muchas veces sucede el adelantarse, ò atrassarse) es yerro que le conocen todos, y lo contrario pocos.

Advertencia tercera.

Que el acompañante se ha de hacer cargo de las partes

tes cantantes que acompaña, para cuydar, si se adelantan, adelantarse, ò al contrario, atrassarse, por ser esta obligacion precisa del que acompaña.

Advertencia quarta.

Que al finalizar ha de esperar à que el Cantor cayga à la Clausula, para que no fenezca el acompañante antes que la voz, que es lo que los perfectos acompañantes practican.

Advertencia quinta.

Que quando se acompaña no se ha de glossar, ni con la mano diestra, ni siniestra, sino es que sea con mucha discrecion, lo vno por confundir el acompañamiento las voces, y mas si son solas, y lo otro por aver tiempo bastante en los intermedios, para que el acompañante explique su manexo con mas lucimiento, y menos inconvenientes.

Advertencia sexta.

Que se ha de dàr à las notas su valor propio, guardando los puntillos, y pausas que se hallaren, por ser obligacion el executar lo que està en el papel sin añadir, ni quitar, para que con esso no se falte al ayre que tiene la obra, y juntamente se cumpla con la intencion del Compositor.

Advertencia septima.

Que procure no sobresalir con el instrumento quando acompañare à vna, ò dos voces, sino que atendiendo al metal de ellas se vaya ciñendo, poniendo pocas voces, y essas baxas, y tambien apagandolas, y en otras ocasiones, dando muchas consonancias para que sobre salga el instrumento por ser muchas las voces, ò por el metal de ellas, ò por pedirlo el afecto de la letra, que tambien el primoroso acompañante puede atenderla para ayudarla à expressar con el instrumento, para que con esso con la vnion de instrumentos, y voces resulte mas sonora, y perfecta armonia à los oidos.

Advertencia octava.

Que estè atento, y vigilante à los movimientos, y numeros que se expressaren para darlos sus consonancias propias, para que no dissuenen voces, y acompañamiento.

Advertencia nona.

Que aunque conozca el parage por donde camina la voz, no la ha de ir tocando con la mano diestra, en la conformidad que la oye, por ser de poca variedad, y de menos primor, porque conocida la canturìa que executa

la

la parte cantante, es lo mas cientifico, y sonoro echarla fuera, executando con dicha mano vna voz (que llaman los practicos) de en medio para que la acompañe, ò si cupiere que la imite, lo qual es vsado de pocos por necessitarse de grande practica, y conocimiento, assi en el acompañar, como en los preceptos Musicales.

Advertencia decima.

Que el acompañar pende de grande exercicio, lo vno por averse de tocar al compàs que le echaren, y lo otro por ser precisa mucha promptitud, lo qual no se puede conseguir sin grande continuacion, y practica. Otras seis adverrencias le pusieron en el primer capitulo del segundo tratado, por ser proprias de aquel lugar.

Aviendo concluìdo con la brevedad, y claridad, que mi corta experiencia, y cuidado ha podido alcanzar con estas breves, y sucintas Reglas, para que el deseoso, sin el penoso estudio de muchos años de exercicio en la composicion, pueda conseguir con sola la verdadera inteligencia de esta pequeña obra, la perfeccion en la primorosissima facultad del acompañar, este ha sido mi intento, si en algo huviere faltado mi aplicacion, y solicitud: remito todo lo dicho à la Censura, y enmienda de mas inteligente pluma, contentandome, solo con la gloria de aver hecho patente mi buen deseo en facilitar esta nobilissima facultad, assi à los que se aplican para servir al Culto Divino, como à los aficionados que aprovechan la ociosidad en el honesto, y virtuoso exercicio del acompañar, confessando los hierros que se hallaren, mas por hijos de la ignorancia, que de la voluntad.

FIN DE ESTE TRATADO

JHS.

TRATADO QUARTO AÑADIDO,

DONDE SE EXPLICA EL MODO DE ACOMPAÑAR LAS Obras de Musica, segun el estilo Italiano.

INTRODUCCION

CADA dia logran las Artes, nuevas primorosas invenciones, porque el repetido desvelo de los que estudian, à fuerza de sus fatigas las adelantan, siendo como relieves, que hermosean la solidèz de los fundamentos en que construyeron su habilidad, las especiales sutilezas que produce su aplicacion: Digalo mejor que todas la Musica, Arte, que và creciendo tan agigantadamente en sus numeros, que se contempla como la mas singular en sus primores. Con que aviendo sacado à luz el año de 1702. este Libro de Reglas Generales de Acompañar, segun el estilo riguroso de España; y viendo lo muy introducidas que estàn en estos Reynos, las Obras de Musica al estilo Italiano, de que resulta à los acompañantes la precisa obligacion de saber acompañarlas; me ha parecido (para perficionar esta Obra, y cumplir con el titulo breve de ella) aumentar este Tratado, en que cifrarè el modo de acompañar al estilo Italiano, y moderno, para que los Acompañan-

ñantes puedan acompañar tantas, y tan eſpeciales Obras, como vienen de Italia, ſalen de Eſpaña, y en todas quantas partes tributan eſtimacion à la Muſica; pero como del conocimiento de las voces proprias con que cada Nacion explica ſus locuciones, pende la mayor parte de la inteligencia de lo ſignificado por ellas; explicarè primero algunos terminos proprios, y frequentes en las Obras Italianas.

EXPLICANSE LAS VOCES, O SEñALES, QUE por lo regular preceden à las Obras.

AREA: Eſta voz aviſa ſer aquella una compoſicion, que conſta de dos partes, que tocadas ambas, ſe repite la primera, feneciendo en ella, à la qual ſiempre ſigue una de eſtas advertencias.

Alegre: Que quiere decir, que ſe ha de tocar à un ayre mediano, ni pauſado, ni violento, ſino que ſea algo vivo.

Andante: Que ſe ha de executar en la miſma forma.

Vivo: Que ſea ſu ayre acelerado, y ſi ſe halla muy vivo, ò viviſsimo, que ſea violento.

Grave, ò deſpacio: Que ſea ſegun expreſſa dicha voz.

Largo: Que ſea aun mas pauſado, &c. Eſto es, en quanto à dicha advertencia Area.

Recitado: Que ſe ha de acompañar ſin compàs, obſervando por donde camina la voz, para dàr la conſonancia al tiempo preciſo, y en el parage que la correſponde, por cuya cauſa ſe eſcrive en los Acompañamientos, la voz del Cantante ſobre el Baxo, ò Acompañamiento que ſe toca. Como tambien para detenerſe, ò caminar, ſi la voz ſe detuvieſſe, ò caminare, para expreſſar algun afecto, el acompañante le eſpere, ò ſiga: en fin, quien quiſiere ſaber mas por extenſo, aſsi eſtos, como otros terminos de que uſan los Italianos, podrà vèr à Monſieur Broſſard, en ſu Dicionario de la Muſica, que he traducido del Idioma Francès al Caſtellano, y eſpero en breve ſacar à luz.

Enterado yà el principiante de eſtas advertencias, paſſarèmos à explicar las poſturas, ò conſonancias, que en eſte nuevo eſtilo ſon mas practicadas, y mas en uſo, en las que ſe nos ofrece un campo muy dilatado, en donde caminar con toda libertad, y ſin recelo alguno de faltar à las Reglas dadas en los tres Tratados, en que ſe demueſtra el uſo de todas las conſonancias, y diſonancias, con el rigor preciſo que manda el Arte, porque ſi conviene à la advertencia, ò à la armonia, ſe pone la poſtura que correſponde, yà ſea fal-

falsa, ò no, porque à mi entender, en este estilo se và à buscar el gusto, y propiedad de la consonancia, que se debe poner, porque de lo armonioso, y gustoso entienden todos.

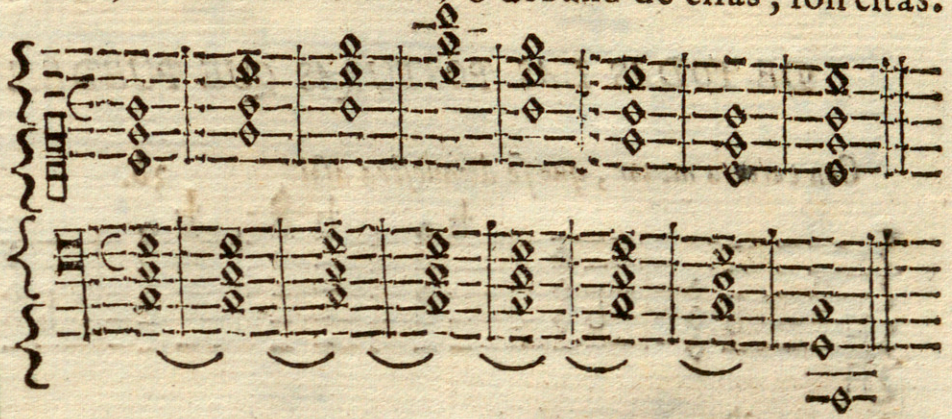
A demàs, de que como estas posturas, ò consonancias, sean las que fueren, se han de executar en instrumentos afinados, tiene poco inconveniente el que las dèn en todos tiempos, y ocasiones, y por no seguirse de esto perjuicio alguno, antes sì grande utilidad al que canta la obra.

Y assi hecho cargo de todo lo expressado, passarè à demostrar todas las posturas que puedan ocurrir sobre cada nota, para que el aficionado las comprenda; (que es à lo que mira el assumpto de este libro) no porque dichas posturas yà naturales, ò estrabagantes, (bien consideradas del inteligente) carezcan de alguna razon, ò inteligencia, que pueda aprobar el Arte, respecto del movimiento que executen.

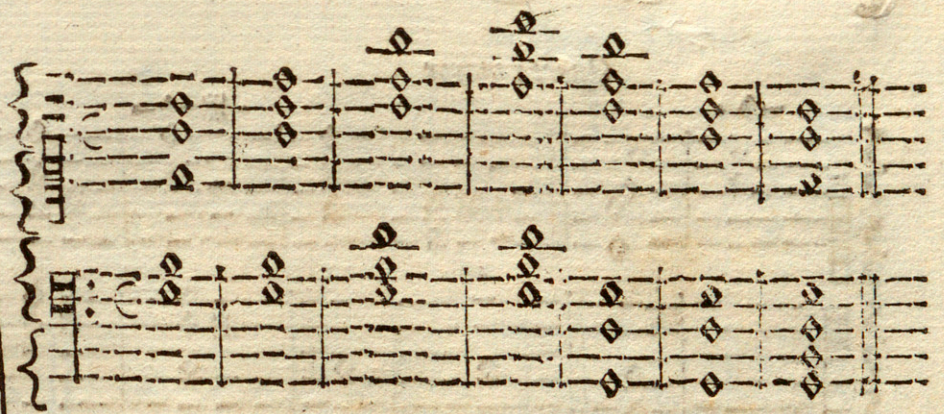
CAPITULO PRIMERO.

DEMOSTRACION DE LAS CONSONANCIAS, ò disonancias, que pueden ofrecerse poner sobre una nota natural.

Postura universal à todas las notas, que no fueren sustenidas, ò con esta señal, ♯ y que carecen de advertencia, ò numero encima, ò debaxo de ellas, son estas.



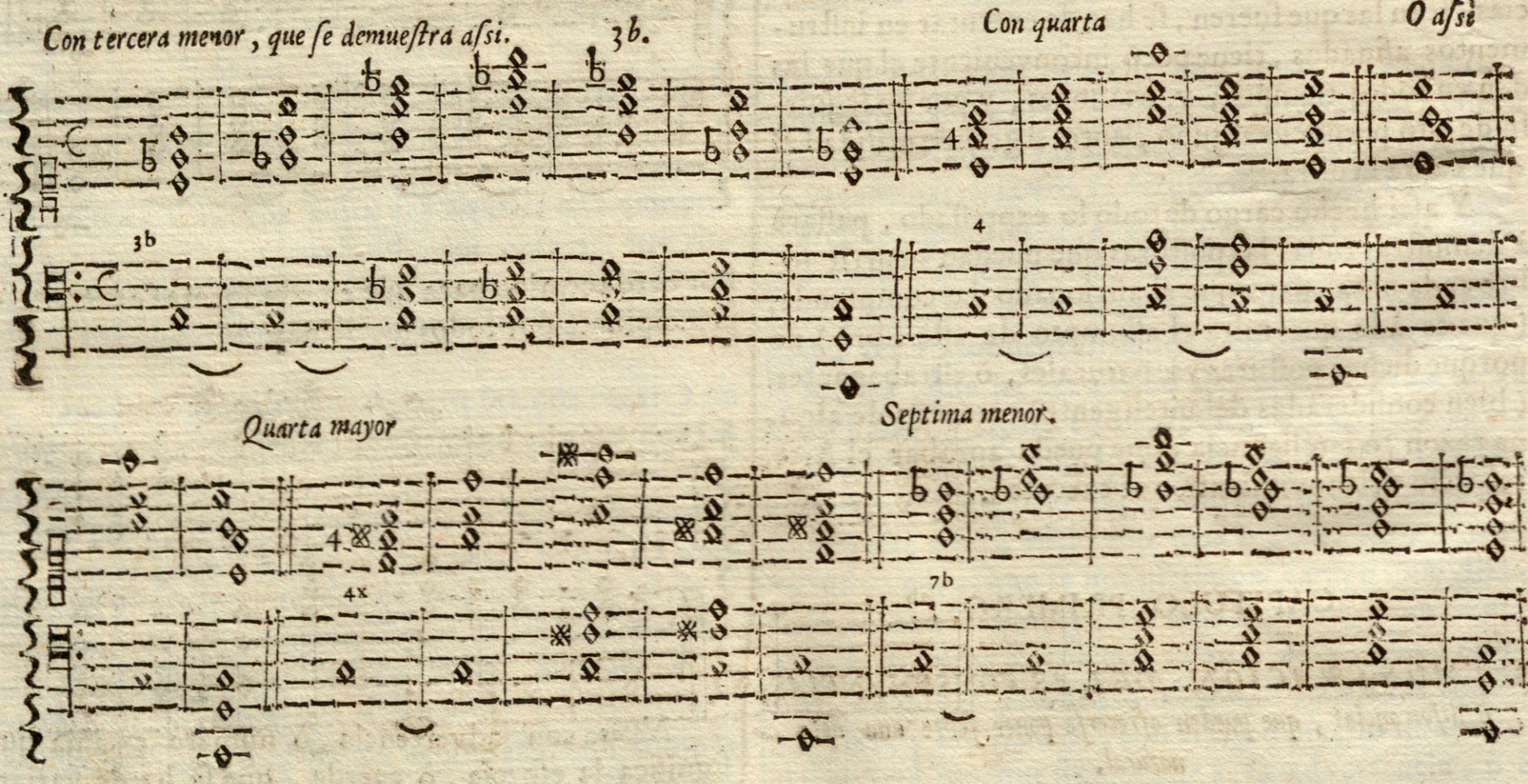
Por otro termino para que en està forma se exercite el principiante por todos los demàs:

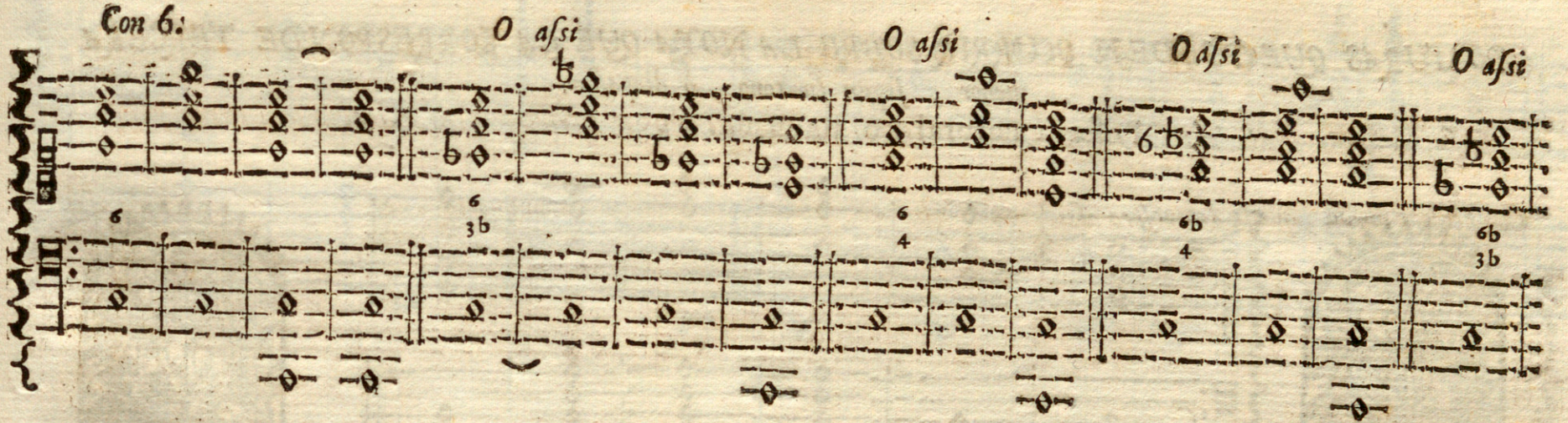


Notas con advertencia, ò numero encima que significa la especie, ò cuerda, que se ha de variar, haciendola mayor, ò menor, por medio de estas dos señales *b.* ò *x.* ò por la especie que avisa el numero que tuviere.

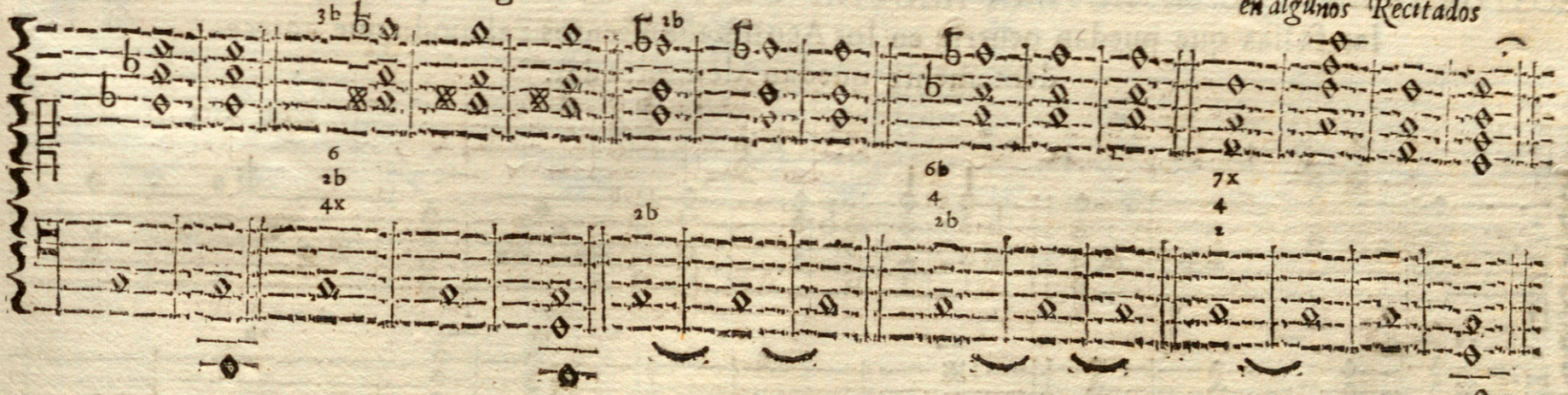
CAPITULO SEGUNDO.

DE TODAS LAS POSTURAS QUE PUEDEN OFRECERSE SOBRE UNA NOTA EN COMUN.





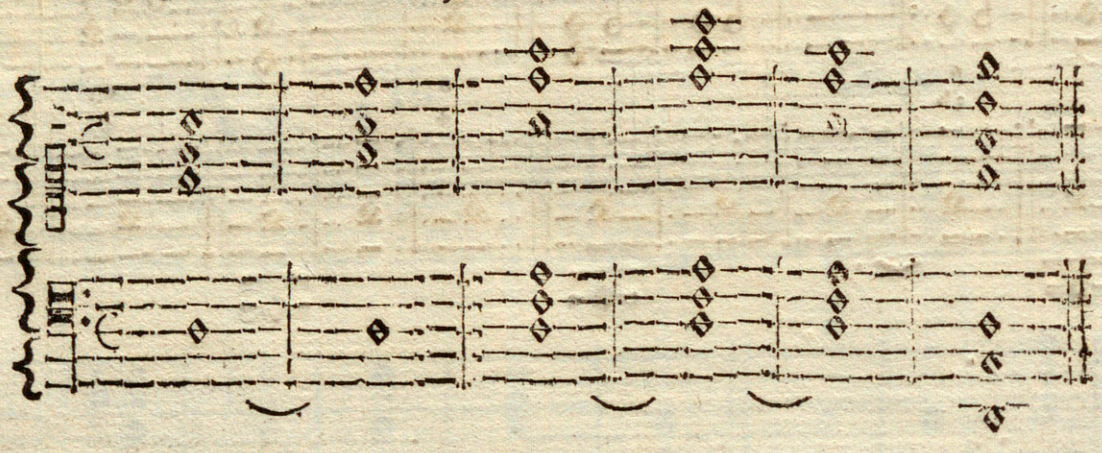
Posturas estrabagantes.



POSIU-

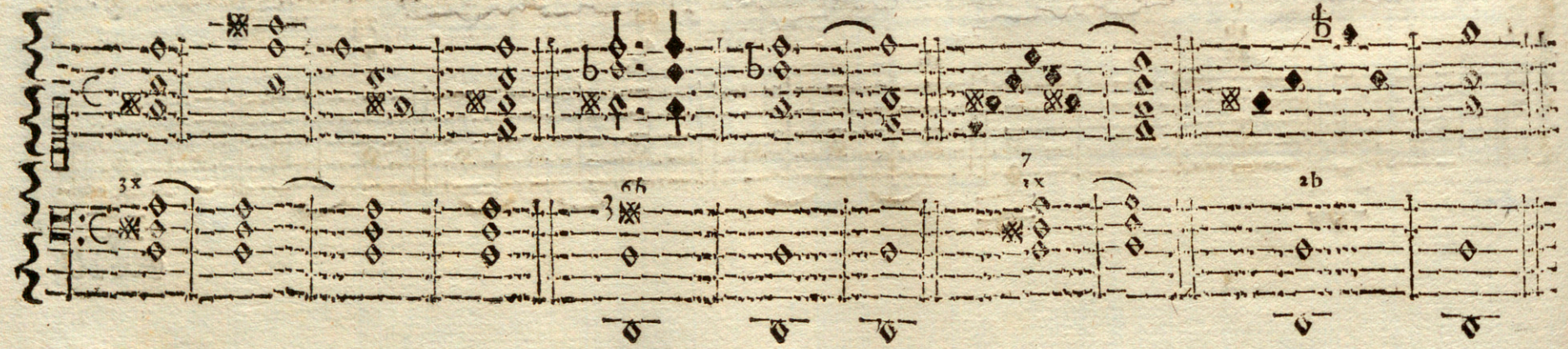
POSTURAS QUE PUEDEN OCURRIR SOBRE LA NOTA QUE LA CORRESPONDE TERCERA *menor, segun su tono, ò diapason.*

Postura natural, ò llana.

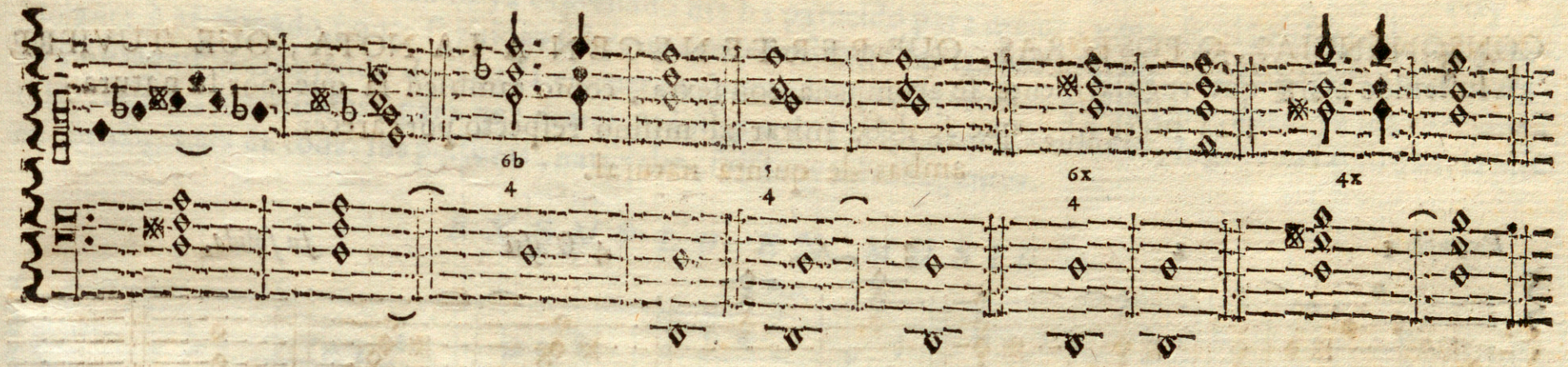


POSTURAS EN QUE SE ALTERA ALGUNA DE SUS CUERDAS, USANDO DE TODAS las falsas que puedan ocurrir en los Acompañamientos, al modo que antecedentemente quedan demostradas.

pocas veces

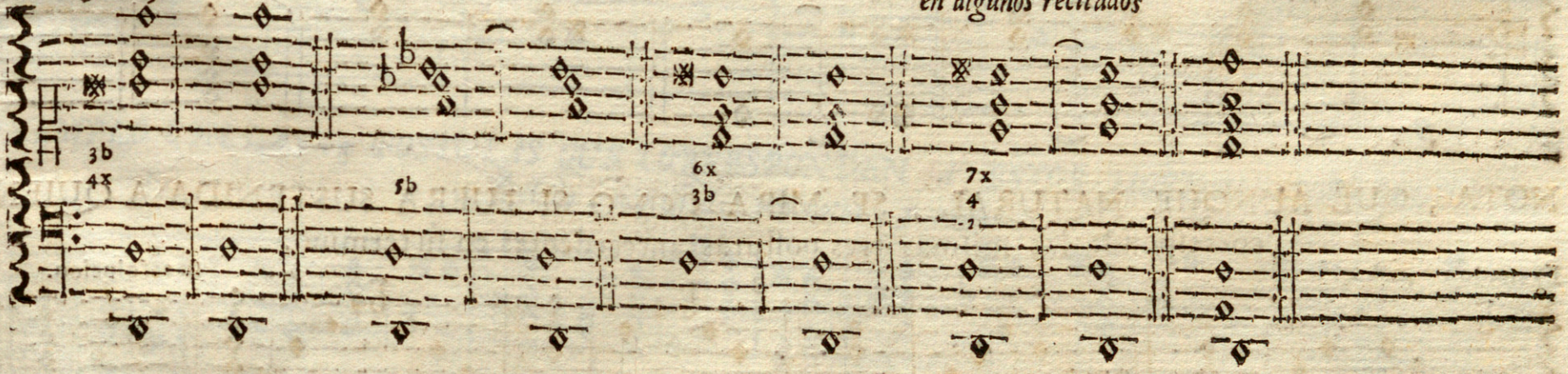


de otro modo



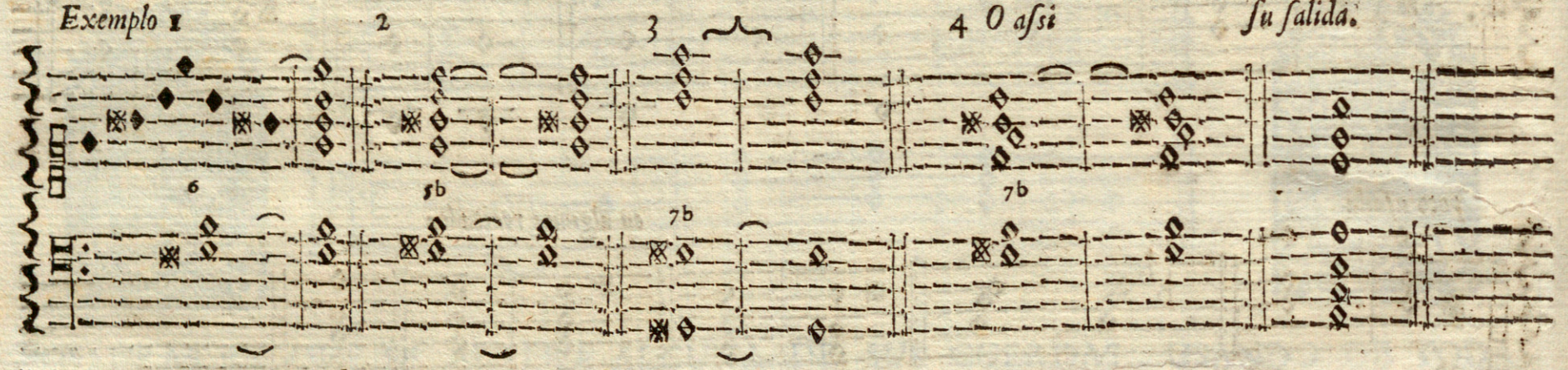
poco usada

en algunos recitados



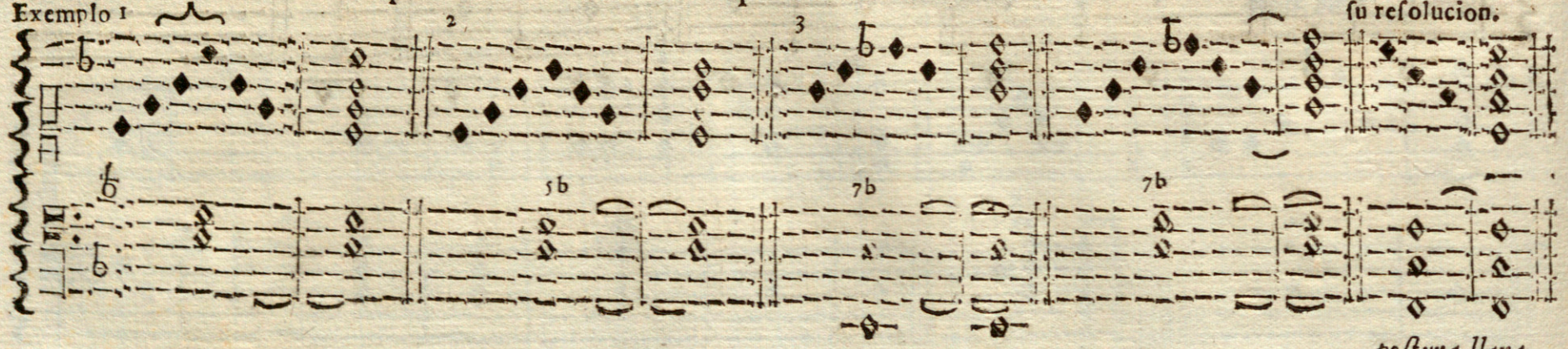
CONSONANCIAS, O POSTURAS, QUE PERTENECEN A LA NOTA, QUE TUVIERE

sustenido assi ✕ que regularmente se acompaña con sexta, como tambien la que por su naturaleza fuere *mi*, que se debe mirar al mismo respecto por carecer ambas de quinta natural.



NOTA, QUE AUNQUE NATURAL, SE MIRA COMO SI FUERA SUSTENIDA A QUIEN

corresponde las mismas tres posturas antecedentes en su termino.

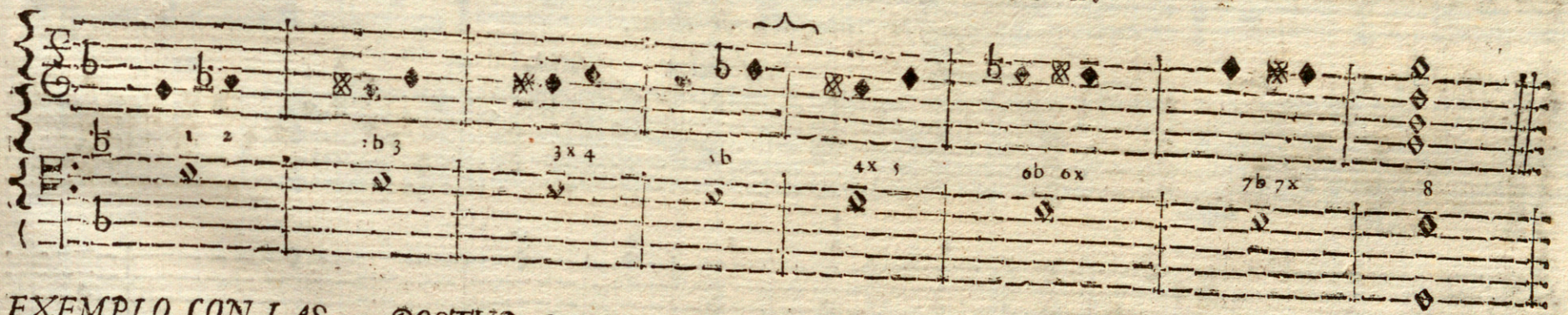


postura llana

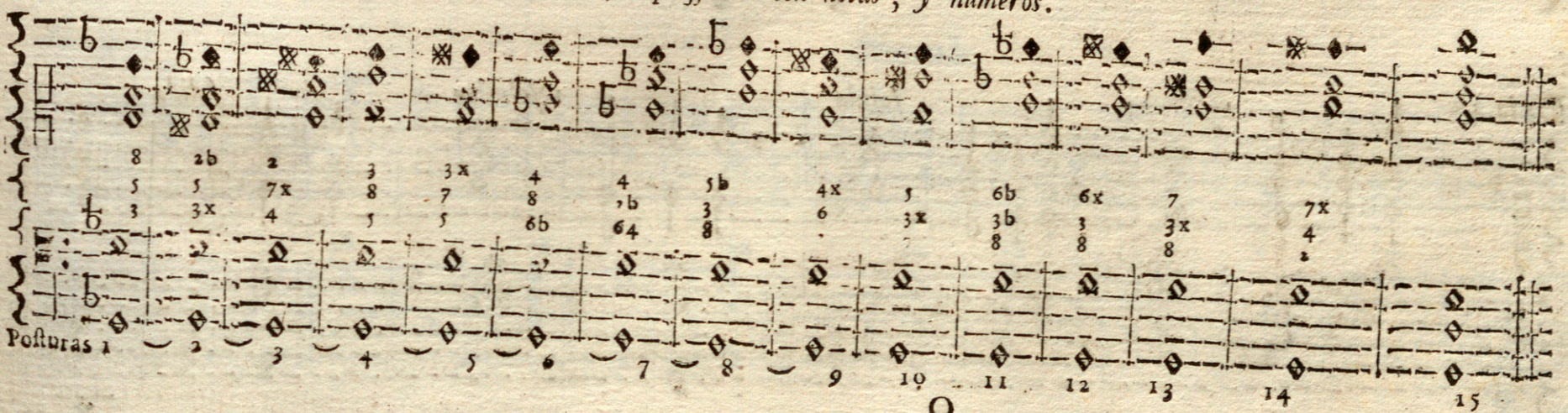
EN

En consideracion de todo lo yà expressado me ha parecido para mejor, y mas facil inteligencia del principiante, ò aficionado, poner seguidas sobre una cuerda sola, todas las posturas que se comprenden en su octava, ò diapasson, subiendo de cuerda en cuerda, por todos los interbalos que la componen, yà sean accidentales, falsos, ò naturales, para que exercitandose por todos los demàs terminos, logre con facilidad, la plena inteligencia de todas sus posturas, naturales, falsas, y estrabagantes.

EXEMPLO EN MUSICA.



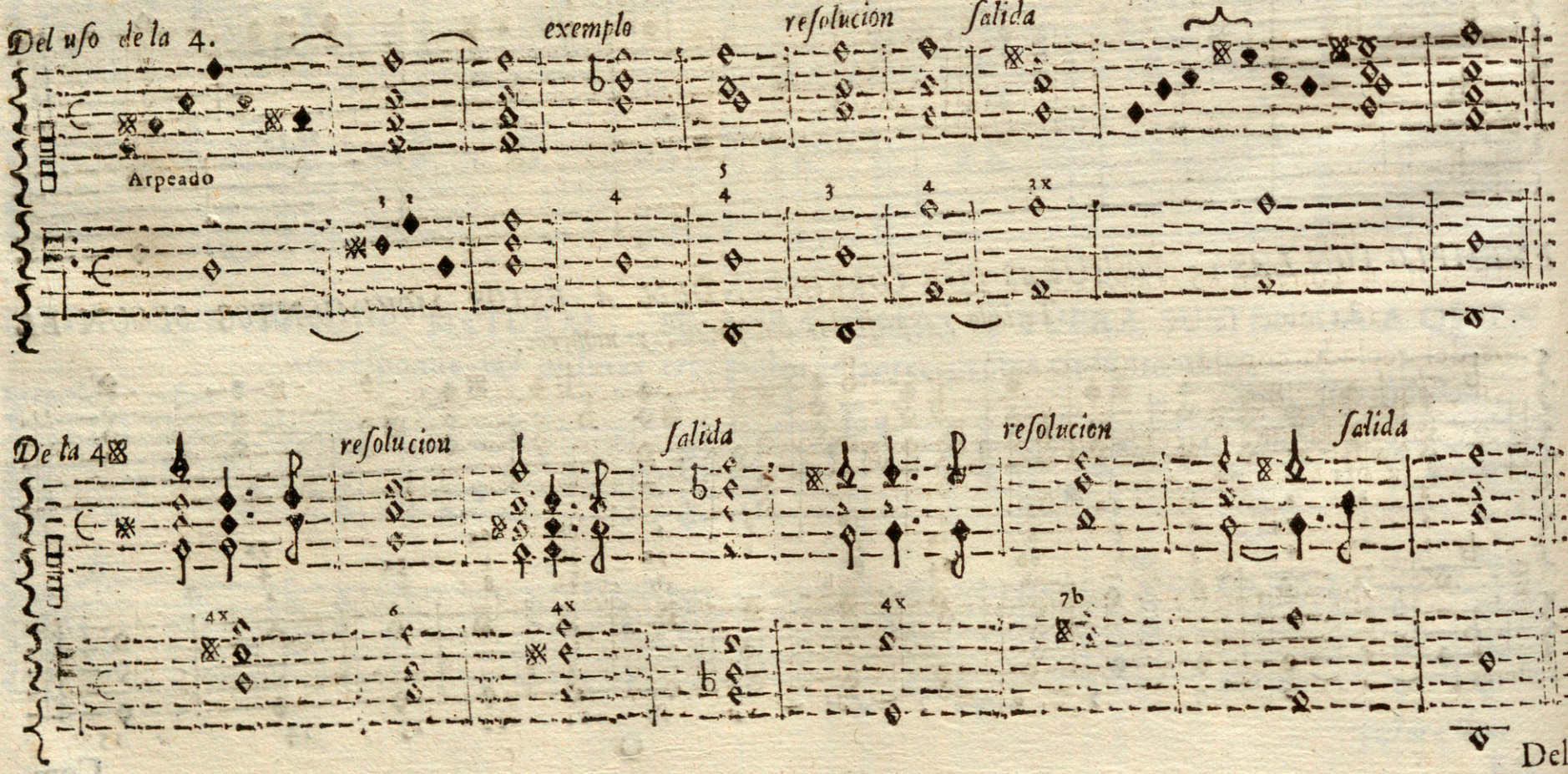
EXEMPLO CON LAS 15 POSTURAS QUE CORRESPONDEN A ESTOS MOVIMIENTOS SEGUN EL *Teclado, expressadas con notas, y numeros.*



Comprehendida toda esta variedad de consonancias naturales, falsas, y algunas estrabagantes sobre una nota; para mayor inteligencia de todas, demostrare en el Capitulo siguiente su resolucion, ò salida, que las corresponde por lo regular, salbando en ellas lo agrio, y escabroso de algunas, que la experiencia ha introducido, para adorno, y variedad de la armonia.

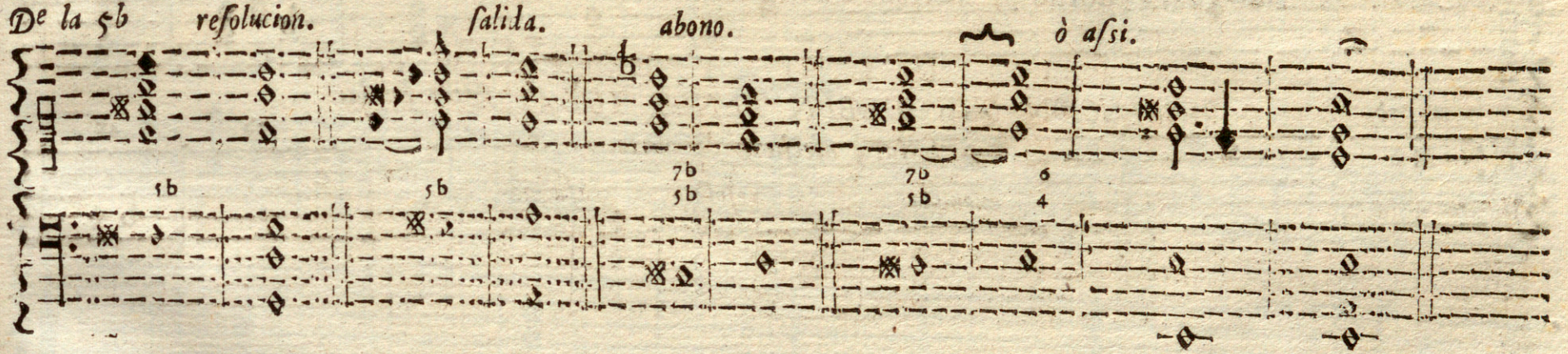
CAPITULO TERCERO.

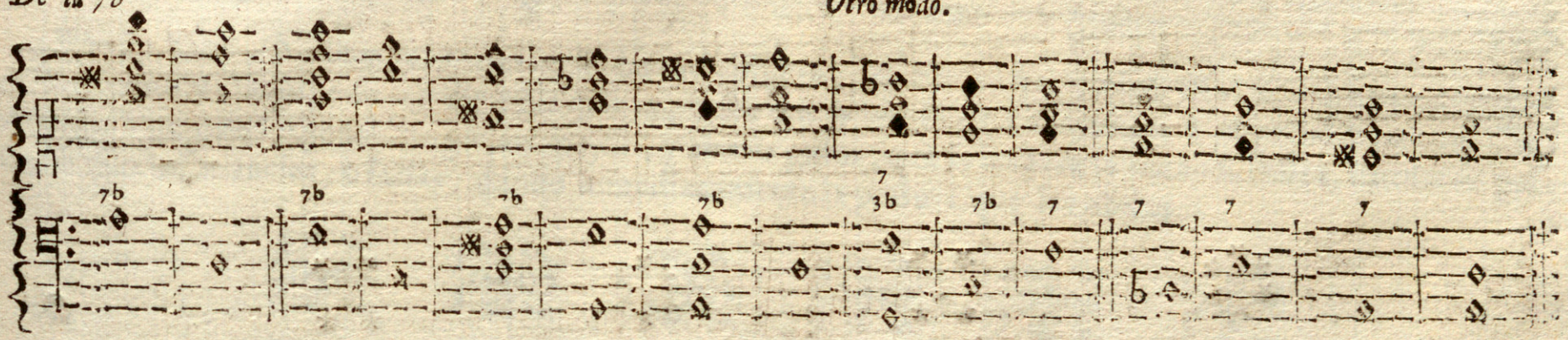
DE LA SALIDA, O RESOLUCION QUE DEBEN TENER TODAS LAS POSTURAS QUE POR SER *falsas, necesitan de abono.*



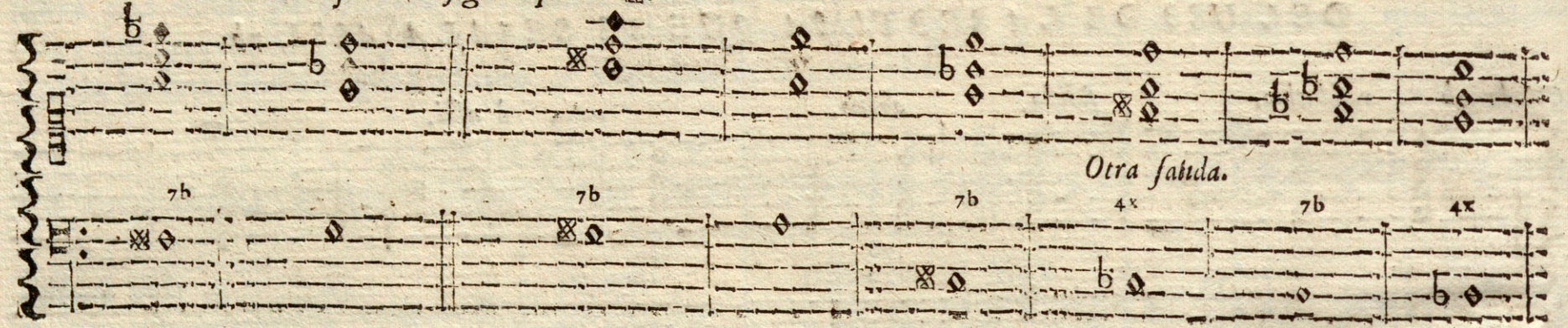
Del

DEL USO DE LA SEPTIMA QUE SE SEñALA ASSI, 7b

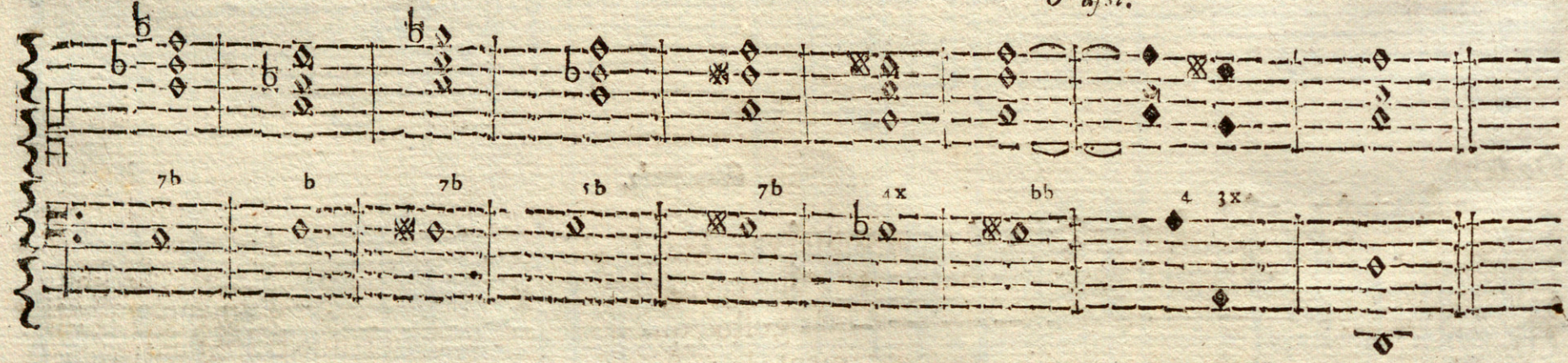




De otro modo ſobre la figura que es ⊠.



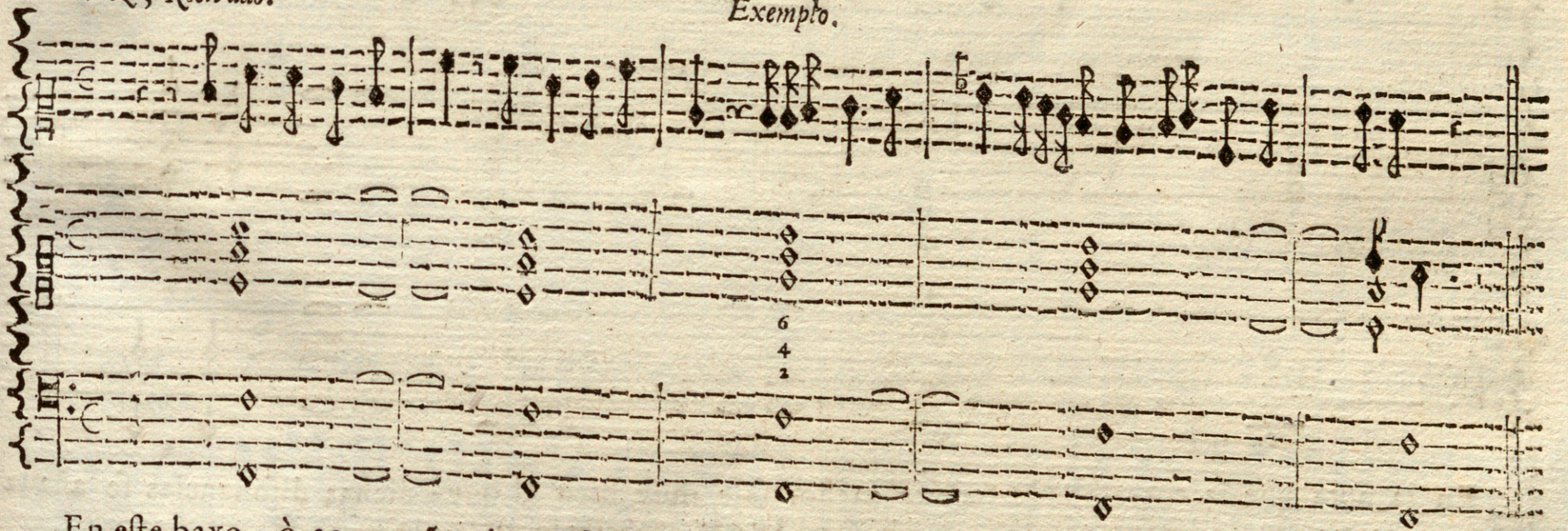
O aſsi.



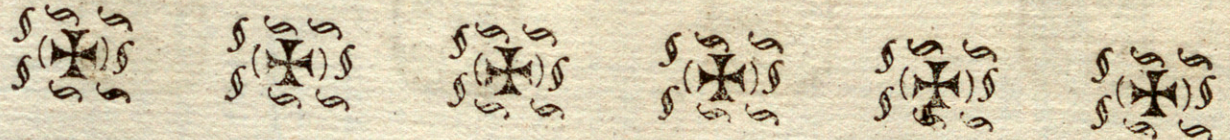
Del

DEL USO DE OTRAS ESPECIES FALSAS POCO PRACTICADAS POR ESTRABAGANTES, COMO es la ſeptima mayor, ò 𝄪 que ſe halla alguna vez en los Recitados Italianos.

Voz, Recitado. *Exemplo.*

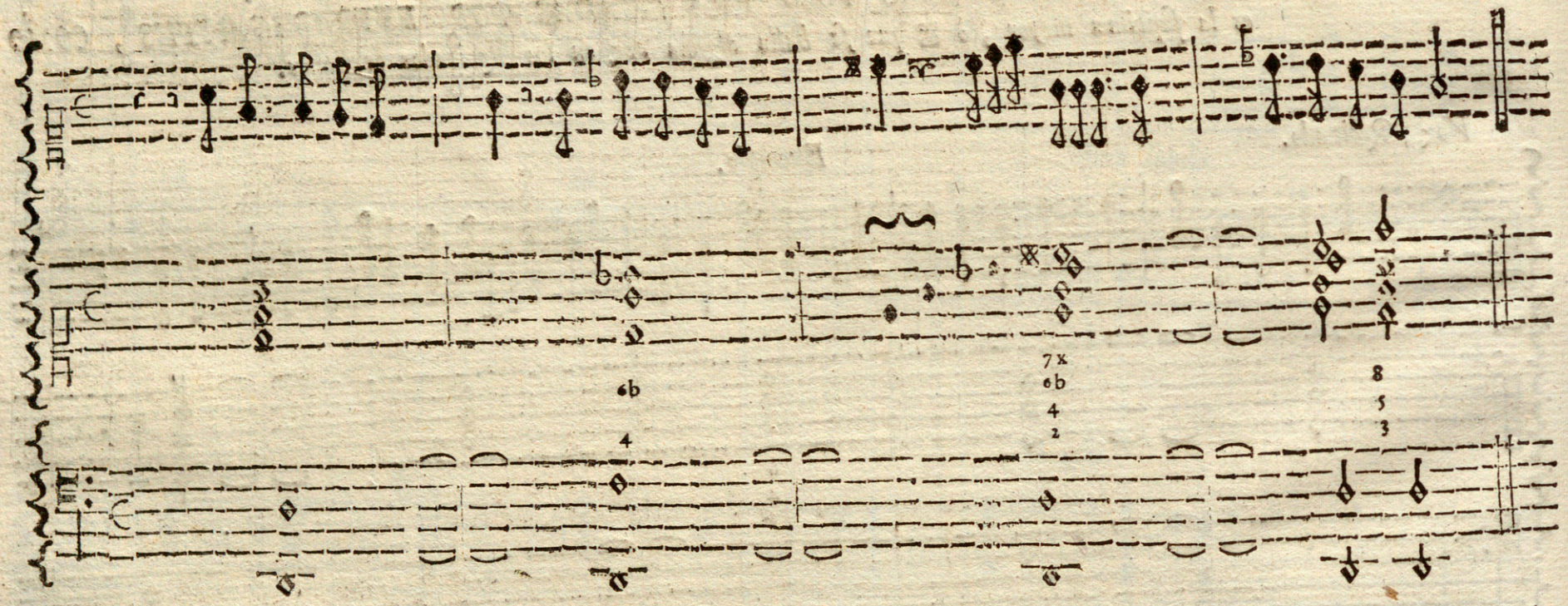


En eſte baxo, ò acompañamiento ſe ha de obſervar, que mientras paſſen eſtas diſonancias la poſtura dada que las incluye ſe ha de eſtàr quieta, haſta que la voz ſalga à conſonancia, eſpecialmente en Clavicordio; pero en Organo, tengo por mejor, y demàs guſto, que ſe levante la mano ſinieſtra, mientras paſſan dichas diſonancias, ò falſas, dando inmediatamente la poſtura que las abona.



De

DE OTRO MODO.

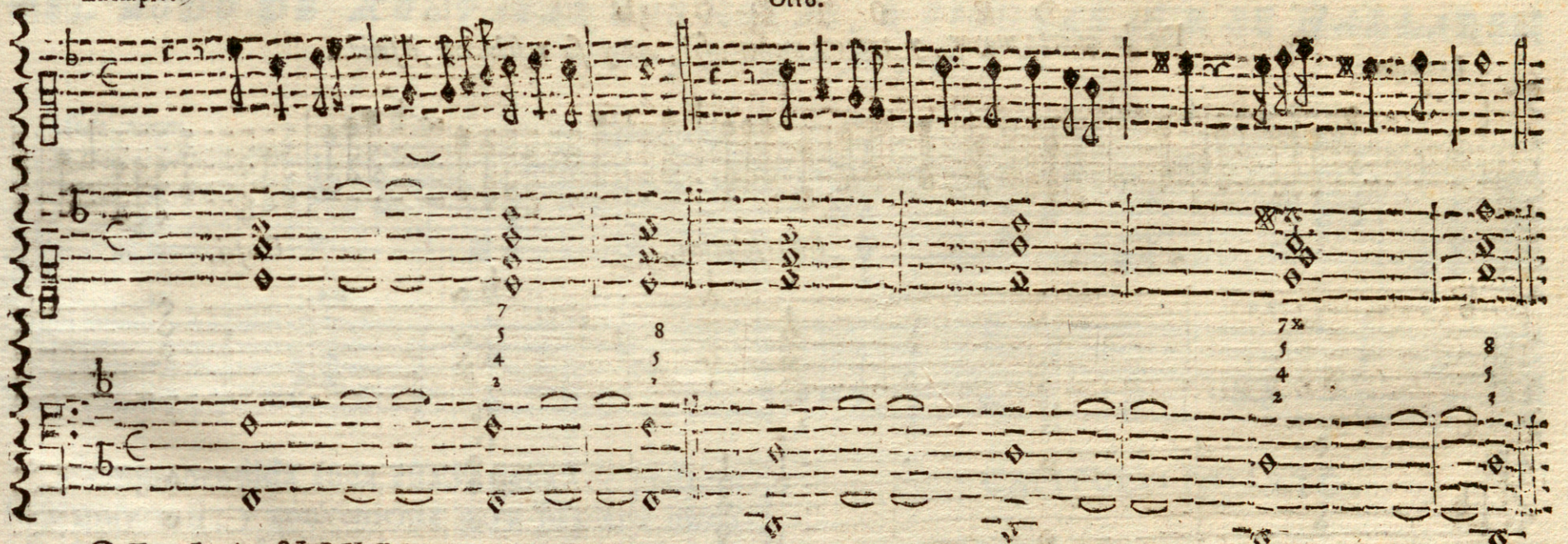


En la nota que la correſponde tercera menor ſale muy bien el que à dichas diſonancias ſe añada la ſexta menor arpeando ſus cuerdas, como ſe vè en eſte expreſſado exemplo.

Pero no obſtante lo dicho he obſervado, que ſe practica por regla general, ſegun el eſtilo Italiano, que dichas diſonancias ſe acompañan tambien con la quinta, en la forma que ſe puede vèr en los exemplos ſiguientes.

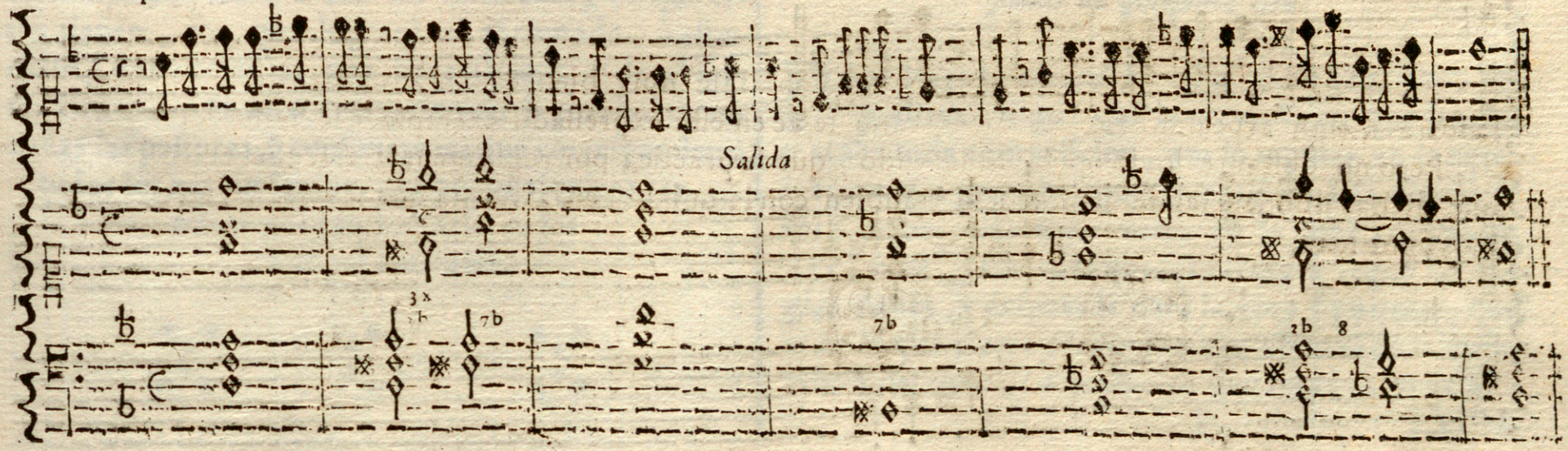
Exemplo.

Otro.



DE LA NOVENA MENOR, O SEGUNDA MENOR, Y SU SALIDA.

Exemplo.

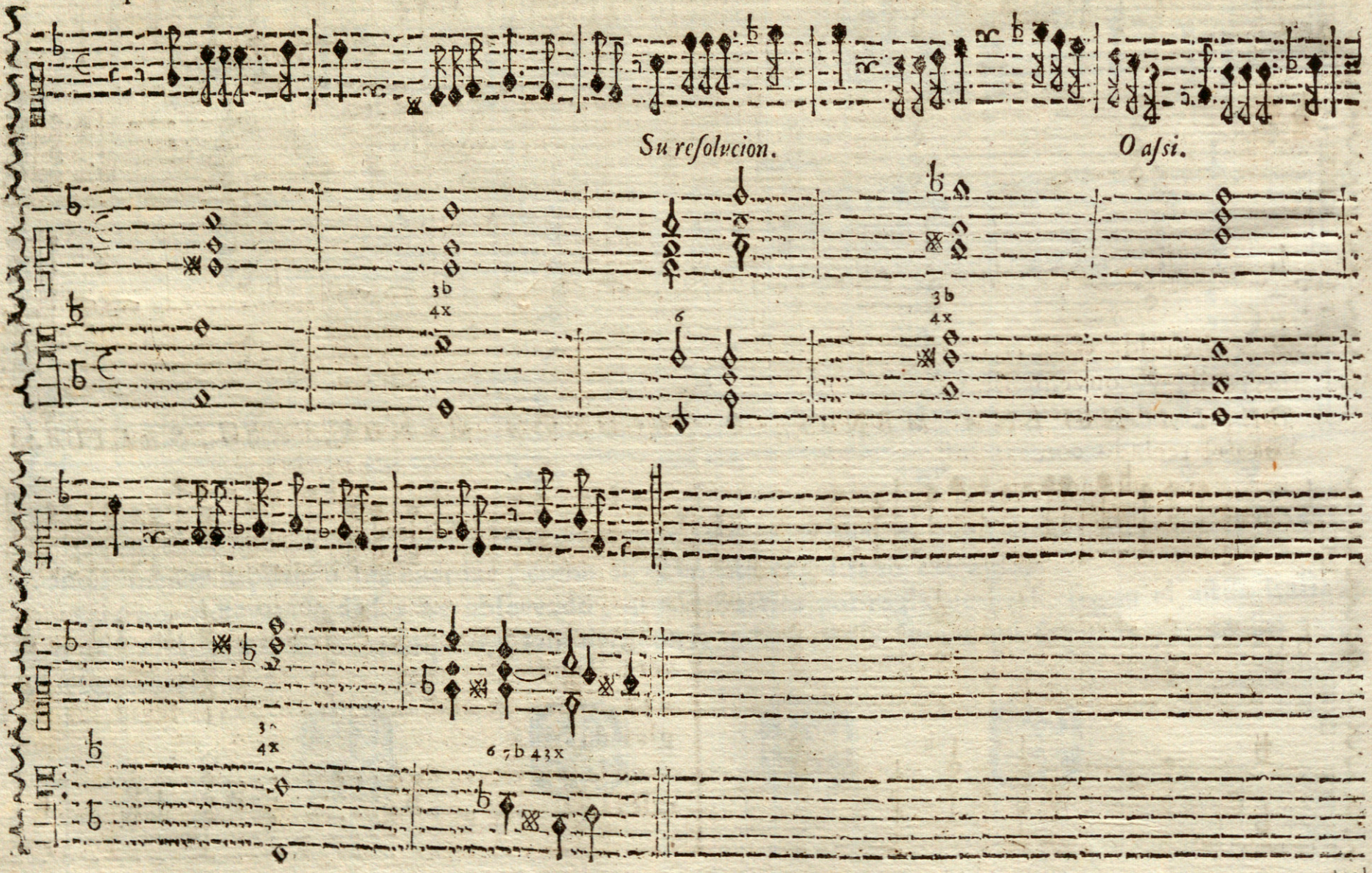


De

3b

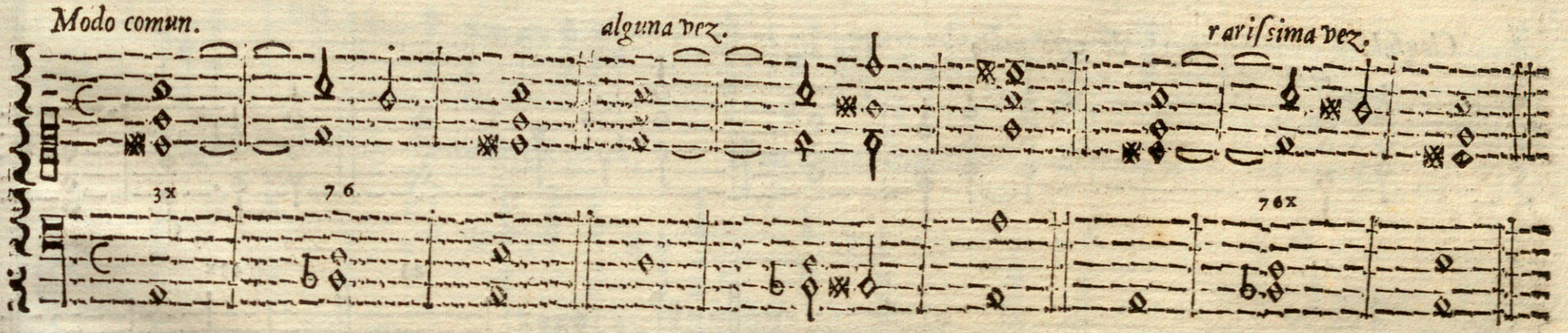
De *la quarta mayor, y tercera menor assi*, 4x *y su resolucion, ò salida.*

Exemplo



Del

DEL MODO DE ACOMPAÑAR LAS NOTAS, O FIGURAS QUE SE HALLAREN con un siete, y luego un seis, assi 7 6.



Comprehendida toda esta variedad de posturas, será muy util, y conveniente para su plena inteligencia, que cada una se exercite por todos los terminos del teclado con las mismas reglas que estas tienen, con que logrará el aficionado, ò estudioso, dos cosas, la una hacerse dueño de el instrumento, y la otra enterarse con seguridad de todas las posturas, ò consonancias que corresponden à todos los movimientos, que por qualquiera termino puedan hallarse en los acompañamientos.

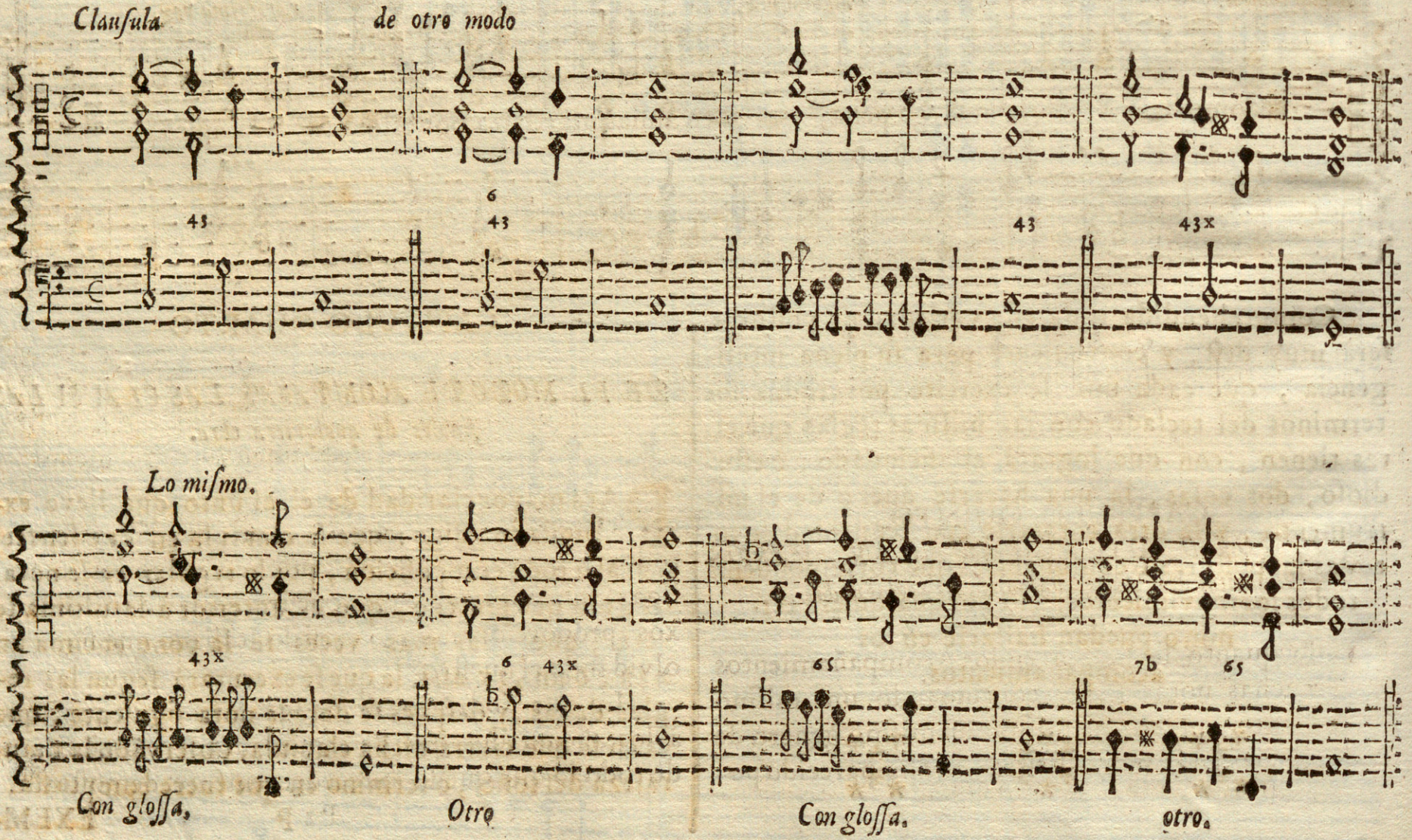
*** *** ***
*** *** ***

CAPITULO QUARTO

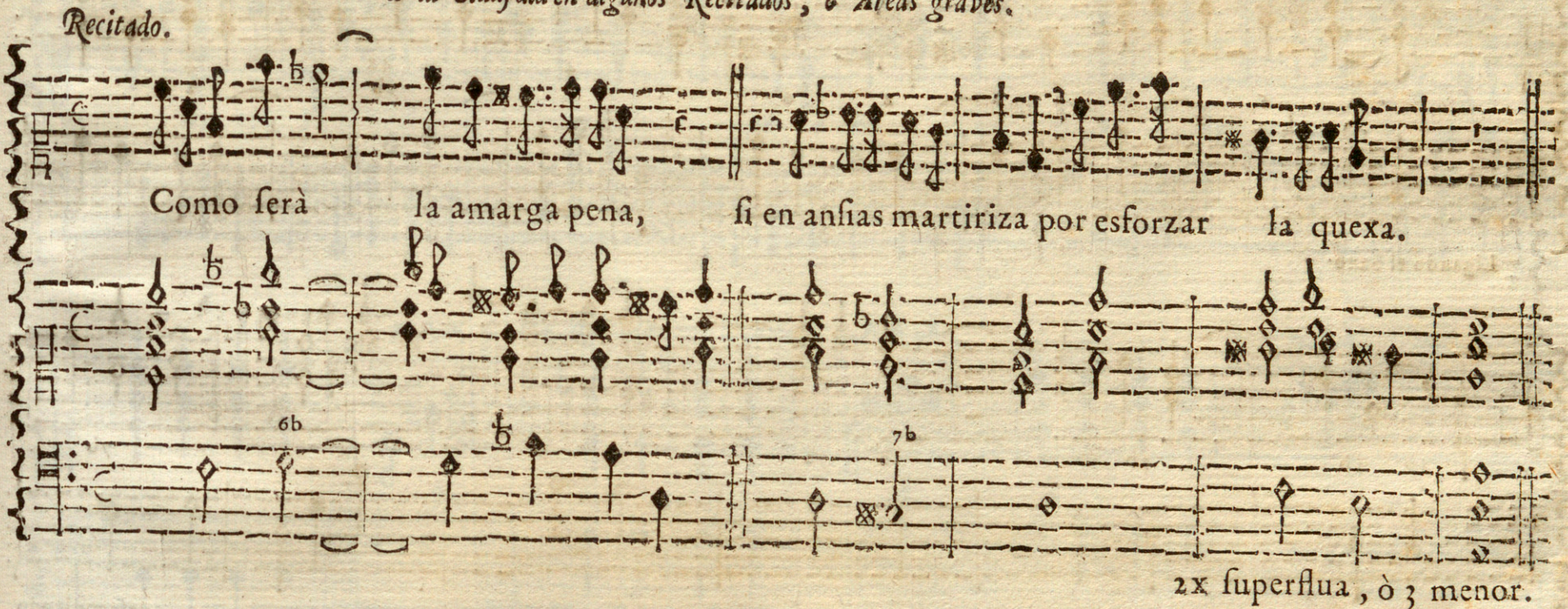
DE EL MODO DE ACOMPAÑAR LAS CLAUSULAS finales de qualquiera obra.

PAra mayor claridad de el assunto que llevo expressado, digo: que la clausula en que fenece, o acaba toda composicion, por lo regular en la nota, ò figura que precede, que es anterior à la ultima se verà, que las mas veces se la pone encima un 43x, ò un 43x assi, la que se executarà segun las reglas dadas, y despues se darà la nota siguiente, que es en la que cierra dicha clausula, observãdo la naturaleza del tono, ò termino en que fuere compuesta.

EXEMPLO


Clauſula
de otro modo
Lo miſmo.
Con gloſſa.
Otro
Con gloſſa.
otro.
Otra

OTRA POSTURA ESTRABAGANTE, QUE SE SUELE HALLAR PARA CAER à la Clausula en algunos Recitados, ò Areas graves.



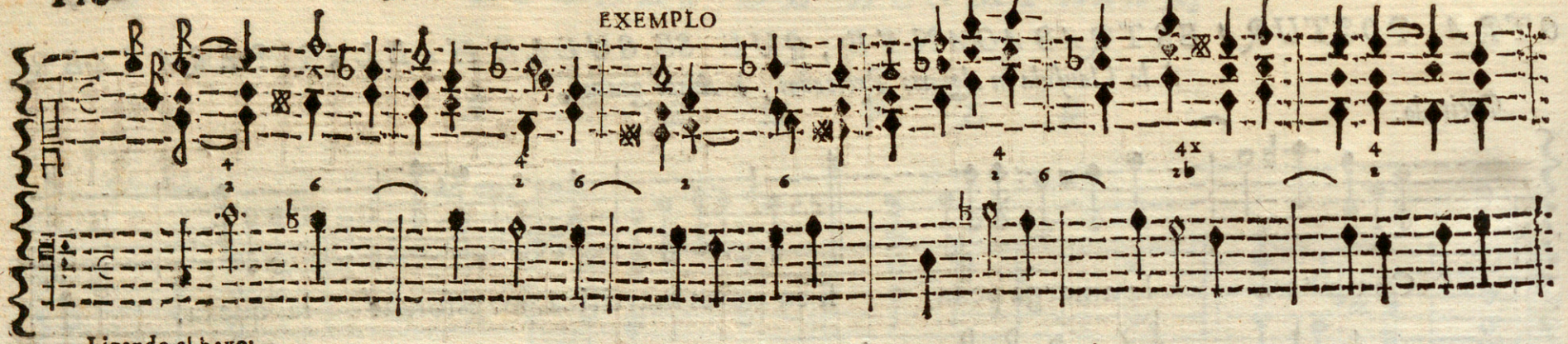
CAPITULO QUINTO.

DEL MODO DE ACOMPAñAR VARIOS movimientos del Baxo, guardando las reglas dadas.

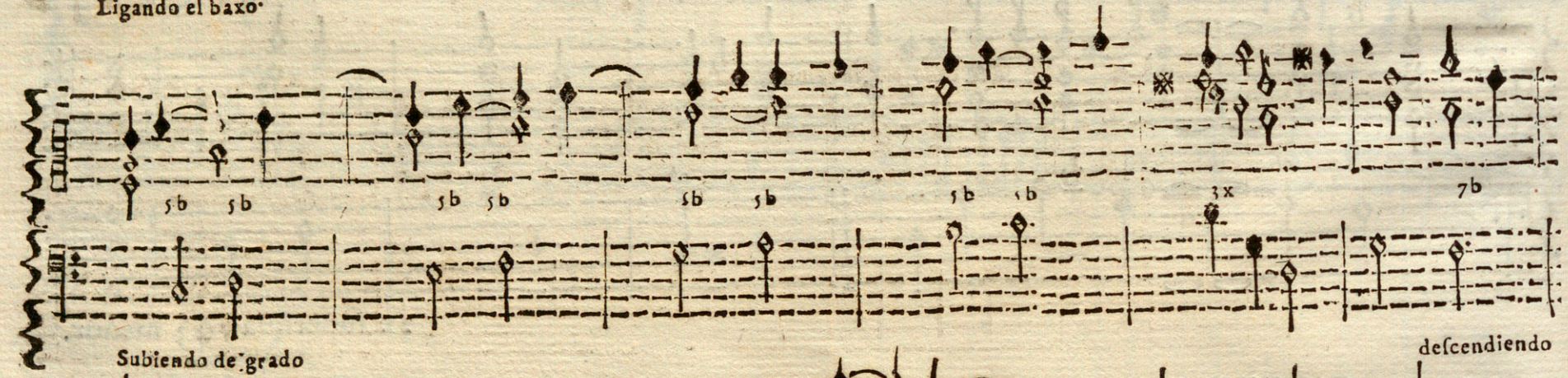
POR quanto se hallan en los Acompañamientos muchas notas, que continuando un mismo movimiento, piden asimismo un mismo genero de consonancias en la mano diestra, me ha parecido poner este pedazo de tocada, en que se incluyen todos los ascensos, y descensos, yà ligados, ò sin ligar, que por lo general, pueden hallarse en los Baxos, proporcionandome al estilo Italiano que sigo, y olvidando el nuestro.

Lo que podrà serbir de gran luz, y practica à los aficionados que desean el pleno conocimiento de todo lo que queda antecedentemente demostrado.

EXEMPLO

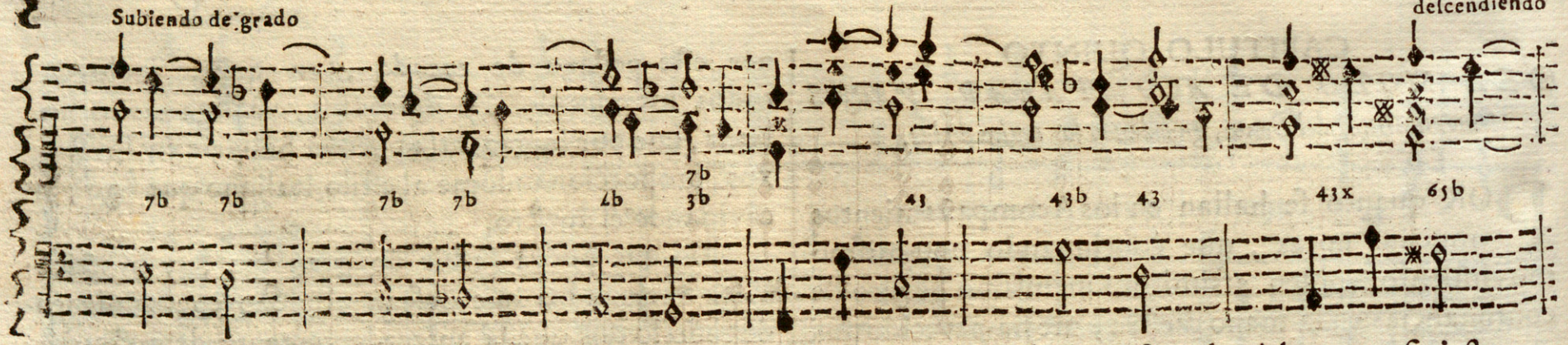


Ligando el baxo.

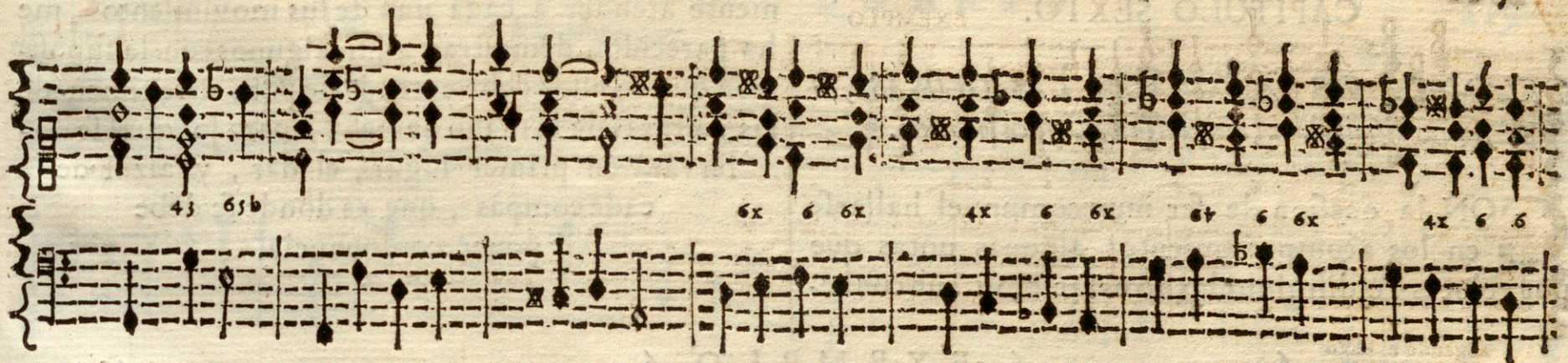


Subiendo de grado

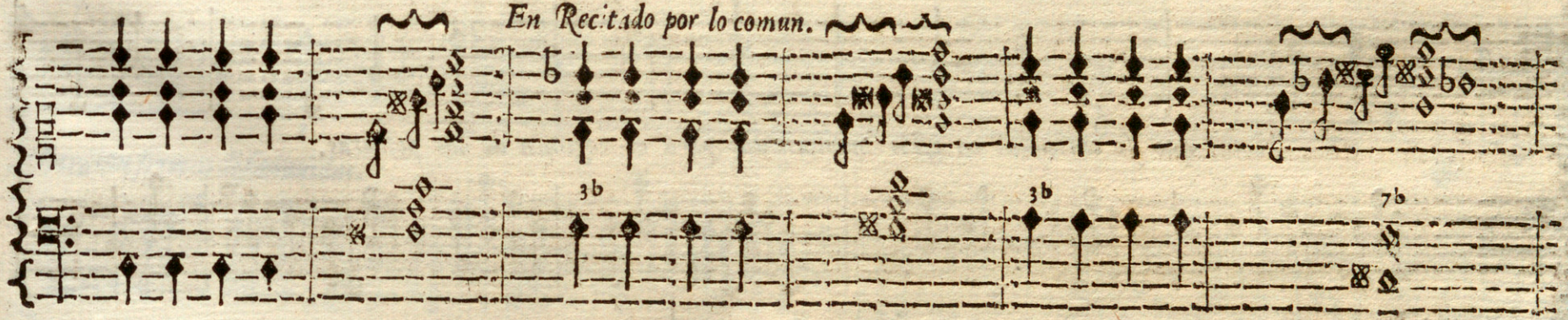
descendiendo

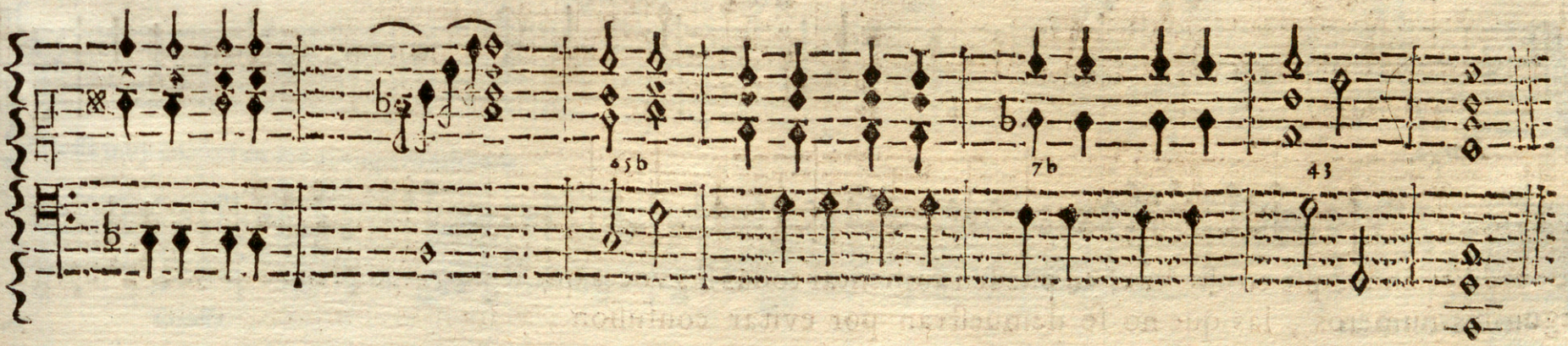


Advirtiendo, que en este baxo se pueden aumentar todas las voces que le corresponden à la mano siniestra, segun los numeros, las que no se demuestran por evitar confusion, y ser mas comprehensible.



En Recitado por lo comun.





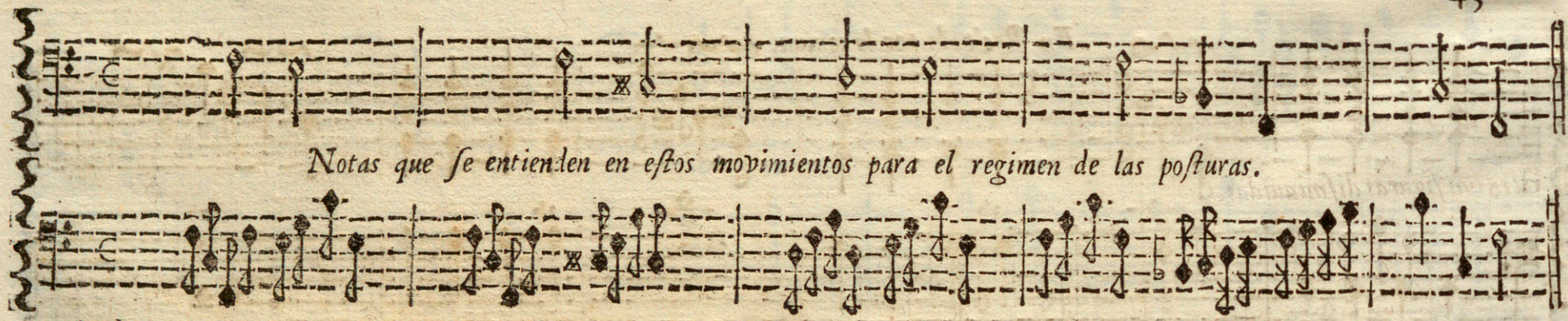
CAPITULO SEXTO.

DEL MODO DE ACOMPAñAR LAS GLOSAS, O figuras disminuìdas, que suelen hallarse en los baxos.

CON la ocasion de ser muy comun el hallarse en los acompañamientos algunas notas que por veloces, ò disminuidas no es facil, ni aun conveniente atender à cada uno de sus movimientos, me ha parecido, demostrar aqui algunos con la suposicion que en ellos debe entenderse para el regimen de las posturas de la mano derecha, para lo qual se observarà en primer lugar, el dàr, y alzar de cada compàs, que es donde se debe poner consonancia.

***

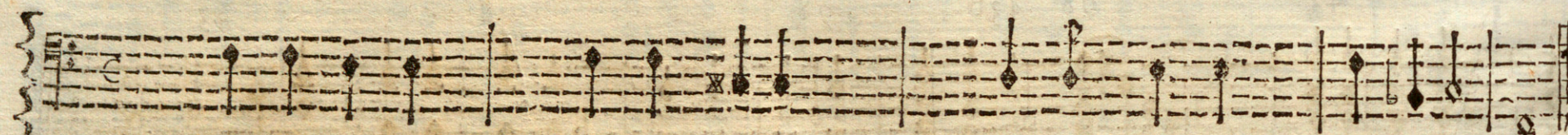
6 6 EXEMPLO. 6 43



Notas que se entienden en estos movimientos para el regimen de las posturas.

Andante.

otro 6 *otro* 6 6

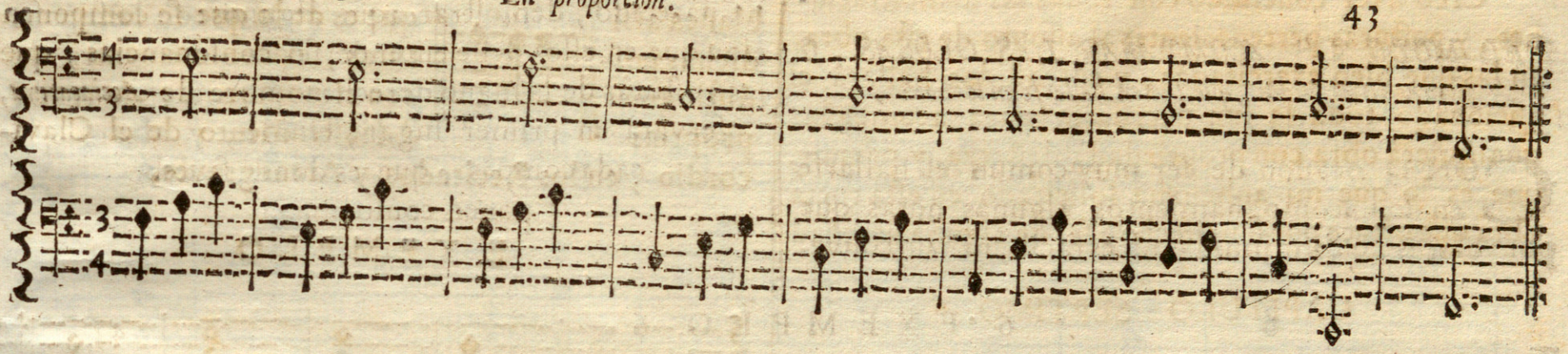


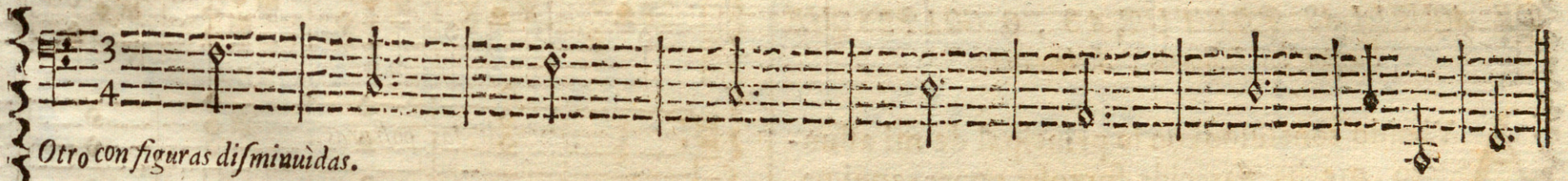
Largo.



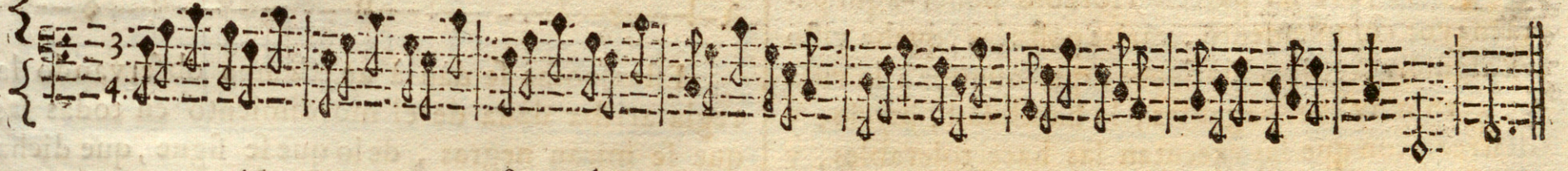
Con semicorcheas

6 En *proporcion.* 4 3

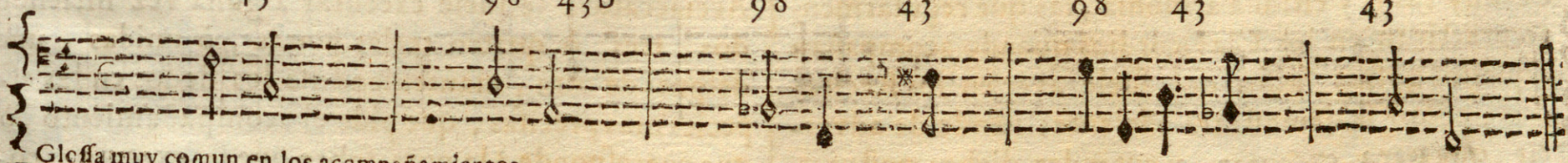




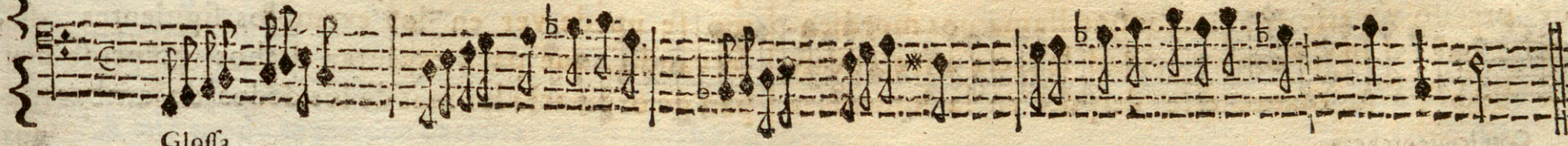
Otro con figuras disminuìdas.



4 3 9 8 4 3 b 9 8 4 3 9 8 4 3 4 3



Gloſſa muy comun en los acompañamientos



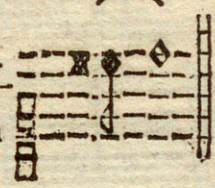
Gloſſa

Creo

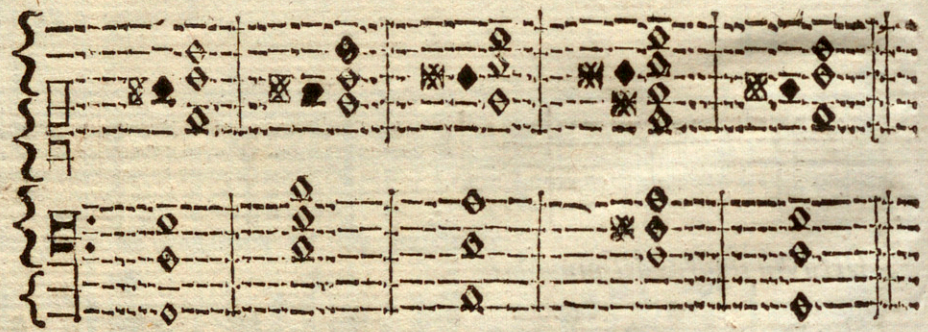
Creo aver concluìdo con todas las demoſtraciones, y poſturas pertenecientes al aſſunto de eſta obra, en las que bien exercitadas, y entendidas hallarà el aficionado toda la luz neceſſaria para acompañar qualquiera obra con propriedad, deſtreza, y primor, que es lo que mi anhelo ha ſolicitado en eſta corta obra que ofrece por ſi mereciere ſer de alguna utilidad

CAPITULO SEPTIMO.

DE AQUELLAS POSTURAS, O GOLPES QUE llaman los Italianos, Acciaccaturas.

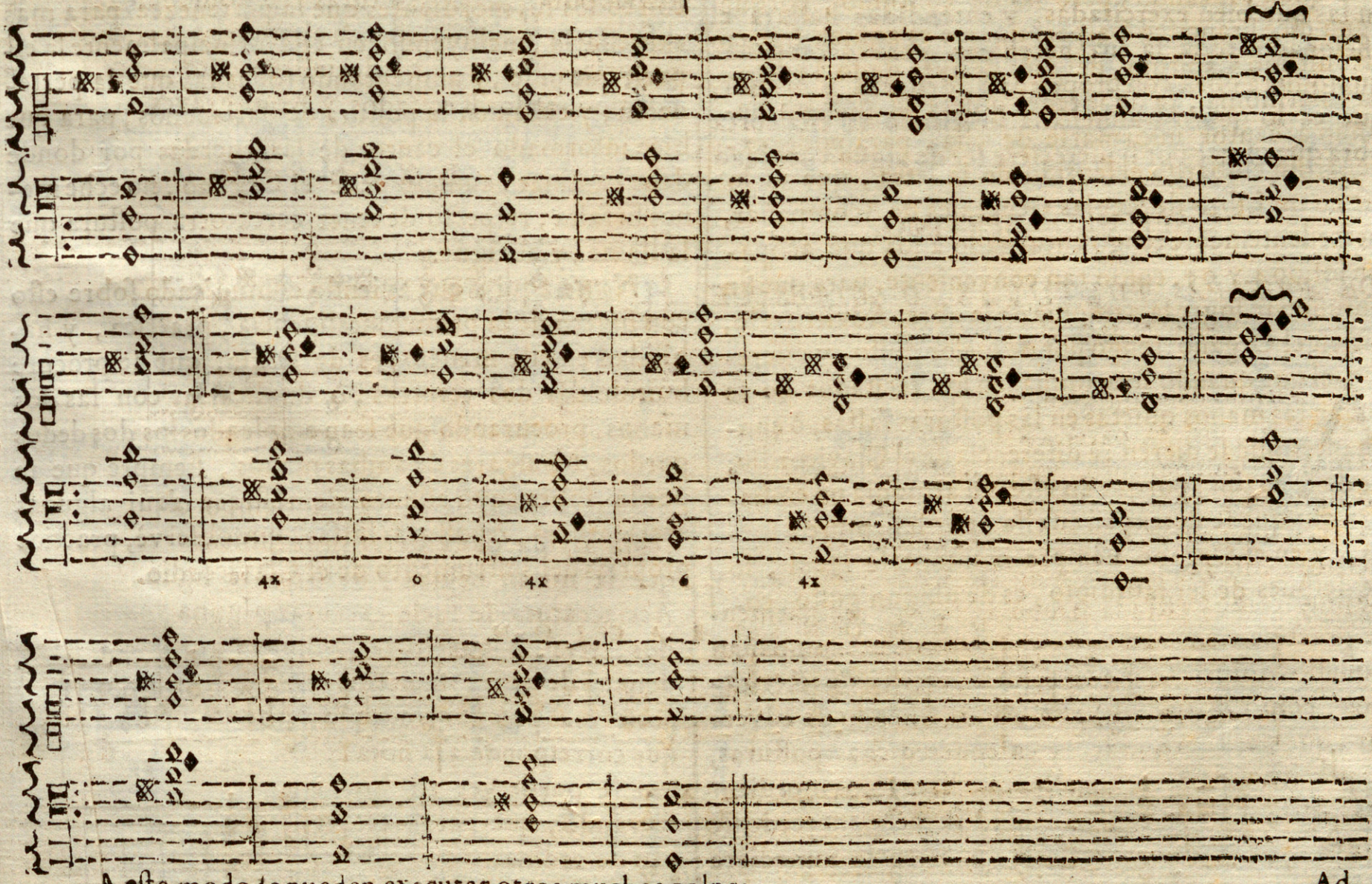
AViendo concluido con lo principal de mi aſſunto, me ha parecido forzoſo poner aqui para mayor complemento, varias poſturas, que he viſto en algunos Autores Italianos, que aunque à la viſta parecen muy eſtrabagantes, la habilidad, juycio, y deſtreza con que las executan las hace tolerables, y de muy rara, y eſtraña armonia, las que regularmente practican en los Clavicordios quando acompañan aquellos golpes falſos que ſuele aver en los Recitados, como ſe demoſtrarà adelante; ſiendo de advertir, que para executar, y entender dichas poſturas, es preciſo valerſe de aquellos que llamamos mordientes, que es herir con velocidad la tecla antecedente negra, para mantenerſe deſpues en la inmediata blanca aſsi dichas poſturas diſtinguen proprias  que es de lo que ſe componen, ò conſonancias, que con el nombre de *Acciacatura*, del inſtrumento de el Clavicordio, en los Recitados, y Areas graves.

EXEMPLO



Eſtas notas ſe dàn à un tiempo obſervando la regla arriba dada de el mordimiento en todas las que ſe miran negras, de lo que ſe ſigue, que dicha Acciaccatura ſe ſuele executar alguna vez hiriendo dos, tres, ò quatro teclas juntas, ò unidas, una deſpues de otra, manteniendoſe los dedos en las eſpecies mas preciſas, que pide el acompañamiento, ò que correſponde à la nota ſobre que ſe executa, como ſe puede ver en los exemplos ſiguientes, obſervando, que para executar dichos golpes ſe ocupan de ordinario los mas de los dedos de ambas manos,

nos, y aun alguna vez por galanteria se dàn con un dedo dos teclas, ò mas à un tiempo, segun el gusto, ò discreccion de el que acompaña.



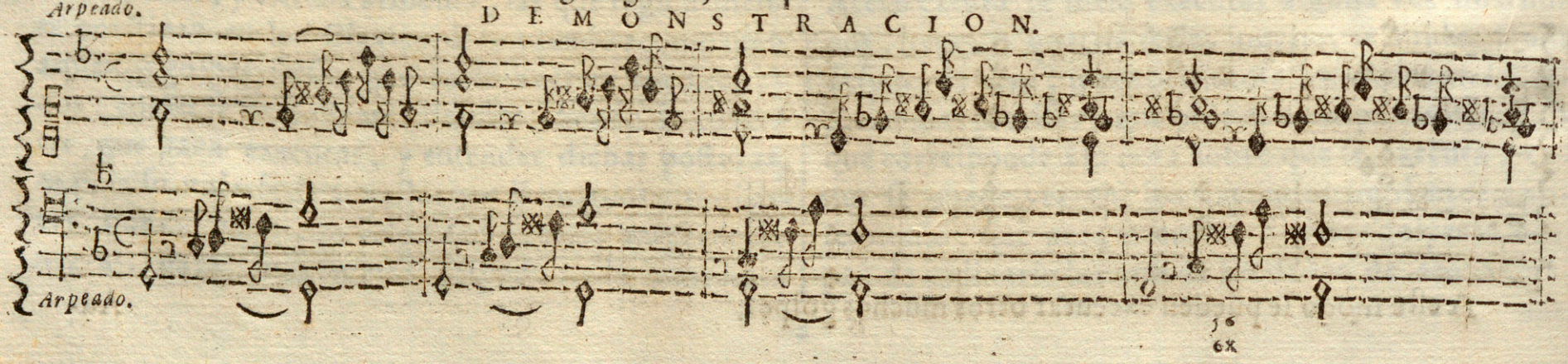
A este modo se pueden executar otros muchos golpes.

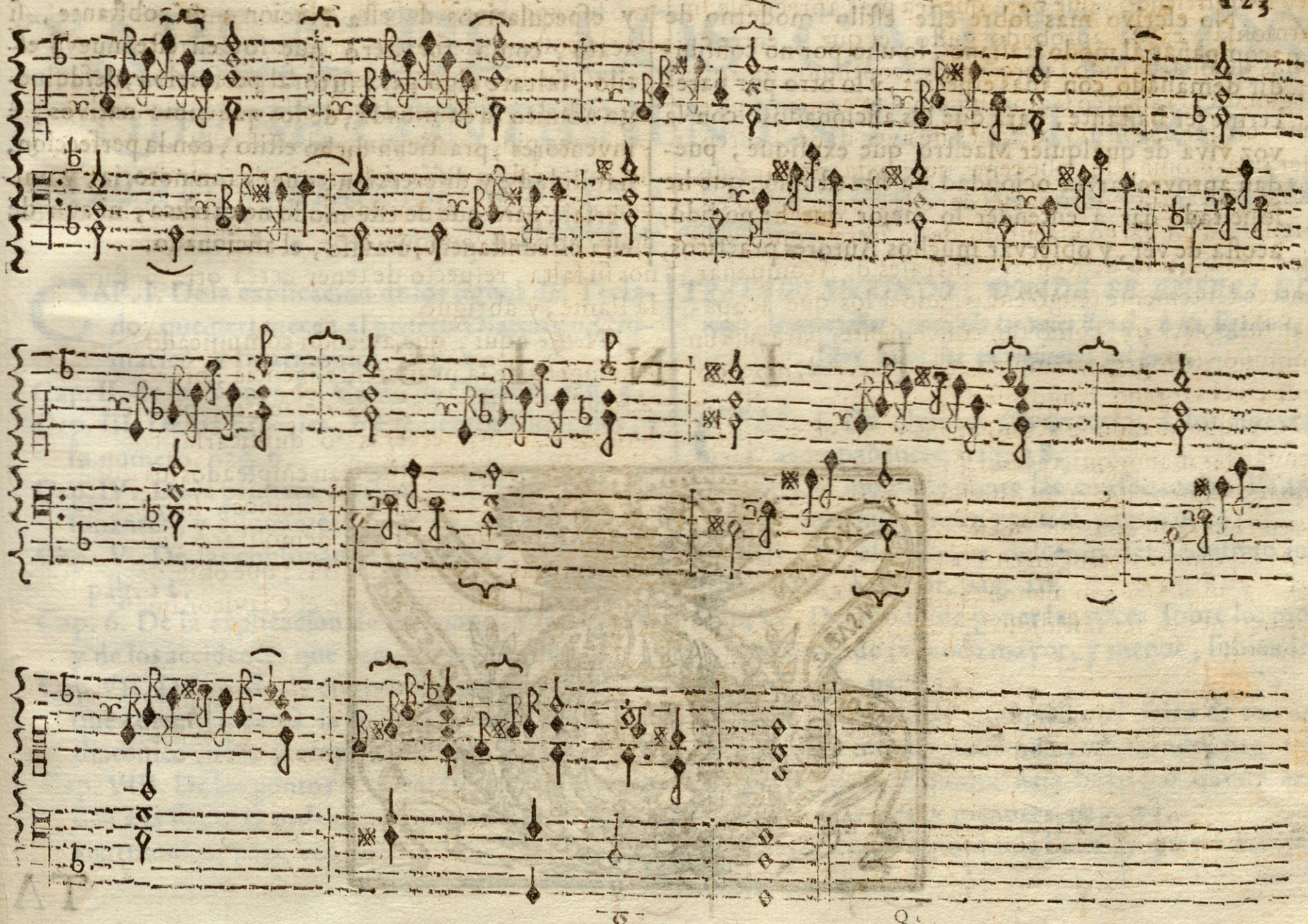
Ad-

Advirtiendo, que para que sea mas apreciable su armonia, es de aprobado gusto, el que se entre en ellas quasi arpeando; pero no de continuo, porque segun dice Francisco Gasparini, que es aquien sigo en este ultimo Capitulo, despues de aver dado à entender su armonia, se debe tener quieta la postura dexando al cantor informarse de ella, para poder expressar sin embargo el sentido de la letra, que es lo que en mi Libro de Reglas Generales de Acompañar, antecedentemente tengo encargado à los que acõpañan folio 94. y 95. como tan conveniente, para que sin confusion se logre la armonia de la obra. Advirtiendo, que en el Organo tengo por de mejor gusto, y discrecion el que quando se acompañen los recitados no se tengan las manos quietas en las posturas falsas, ò consonantes que se dieren, à diferencia de el Clavicordio, siendo la razon, porque en este, su armonia no embaraza aunque se detengan en ella, por ir siempre à menos, y en el Organo siempre mantanerse igual, lo que despues de ser fastidioso, es de ningun gusto, como su experiencia enseña; y assi, tengo por lo mejor, dàr la postura al tiempo preciso que la corresponde, con todos los mordientes que la pertenezca para mas expressarla, incluyendo en ella principalmente la especie que pide, y aumentando todas las que la pertenecen, y caben en la postura de las manos, para que bien informado el cantor de las cuerdas por donde debe caminar, aunque cesse el Organo, no eche menos su falta, respecto de tener cerca otra postura que la llame, y abrigue.

Notese aqui, que aviendo comunicado sobre esto con sugeto de la primer inteligencia, practica, y habilidad en este manejo, es de sentir, que se procure huir de dàr dos terceras, ò duplicarlas con las dos manos, procurando que sean empleados los dos dedos gordos, ò pulgares de ambas manos, siempre que se pueda, sobre cuyo assunto demostrare aqui algunas acciacaturas, ò posturas falsas, que observè, practica proprias del instrumento de el Clavicordio.

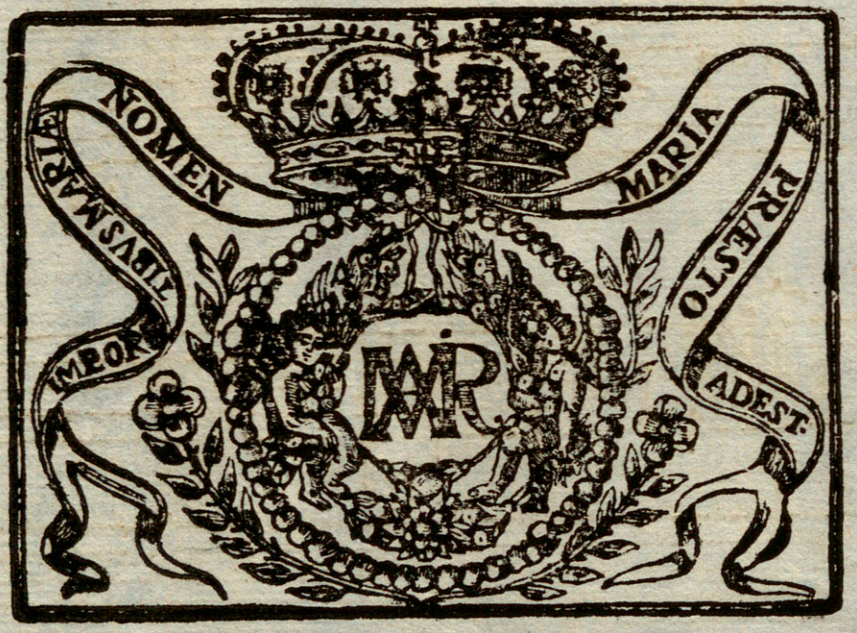
DEMONSTRACION.





No escrivo mas sobre este estilo moderno de acompañar al modo Italiano, lo uno por no confundir demasiado con mas especies, y lo otro por parecerme ser bastante, para que los aficionados, con la voz viva de qualquier Maestro que explique, puedan aprovechar la ociosidad en este estudio, que he solicitado dàr à entender lo mejor qne he podido, acosta de vèr, y observar muchos Autores practicos, y especulativos de esta Nacion; no obstante, si acaso, como forastero que soy en este nuevo estilo, faltare algo para su toral perfeccion, desde luego admito la enmienda, de los que como nativos, è inventores, practican dicho estilo, con la perfeccion, habilidad, y discreccion, que es tan notoria, y universal, para que de este modo no carezca, ni aun de esta circunstancia, ò aviso, el aficionado.

FINIS.



TA-

TABLA DE LOS CAPITULOS
QUE SE CONTIENEN EN ESTE LIBRO

TRATADO PRIMERO DE LOS FUNDAMENTOS QUE DEBEN preceder al acompañar.

CAP. I. De la explicacion de los signos del Teclado, que pertenecen al genero Diatonico, Cromatico, y Enarmonico, Pag. 2.

Cap. II. de los Tonos del Canto de Organo, pag. 5.

Cap. III. De las Especies, ò Elementos Musicales, y su numero, pag. 9.

Cap. IV. De la primera division de las especies consonantes, y disonantes, pag. 10.

Cap. V. De las consonancias perfectas, y de su uso, pag. 12.

Cap. 6. De la explicacion de los tonos, y semitonos, y de los accidentes que padecen las especies, p. 14.

Cap. VII. Del modo de escrivir los puntos naturales, que corresponden à la primera orden, ò genero diatonico en los acompañamientos, pag. 15.

Cap. VIII. De los puntos accidentales que corresponden á la segunda orden, ò al genero Cromatico, y enarmonico, pag. 16.

TRATADO SEGUNDO, DONDE SE ENSEñA EL modo de acompañar, poniendo las voces llanas, ò sin ligadura, sobre todos los movimientos del baxo.

CAP. I. De algunas advertencias à los nuevos acompañantes, pag. 18.

Cap. II. Del modo de poner las consonancias llanas sobre qualquiera nota natural, pag. 19.

Cap. III. Del ascenso, y descenso del semitono incantable, ò menor, pag. 20.

Cap. IV. Del modo de poner las voces sobre los movimientos de segunda mayor, y menor, subiendo, y baxando, pag. 22.

Cap. V. Del modo de acompañar el salto de tercera mayor, y menor, subiendo, y baxando, pag. 26.

§. I. Del salto de quarta àzia baxo, ò quinta àzia arriba, mayores, y menores, pag. 29.

§. II. Del salto de quinta àzia baxo, y quarta àzia arri-

riba, asi mayores, como menores. pag. 31.
§. III. Del salto de sexta, septima, y octava ascendentes, y descendentes, pag. 33.
Cap. VI. Resumen theorico, y practico de los movimientos explicados, pag. 34.

TRATADO TERCERO, EN DONDE SE ENSEñA el modo de acompañar, usando de todas las especies falsas, asi en ligadura, como fuera de ella.

CAP. I. Donde se dà noticia de todas las especies falsas de que se ha de tratar, pag. 38.
§. I. Del modo de usar la mala por buena, pag. 39.
§. II. Del modo de practicar la mala por glossa, p. 46.
Cap. II. De la explicacion de la ligadura en comun, 51
§. I. Del uso de la ligadura de quarta, y sobre las canturìas que se puede executar, pag. 51.
§. II. Del uso de la ligadura de septima, y la variedad de baxos sobre que se puede executar, pag. 54.
§. III. Del uso de la ligadura de quinta menor, ò falsa, y la variedad de acompañamientos que admite, 56
§. IV. Del uso de la ligadura de segunda, ò novena, y los acompañamientos que puede tener, pag. 60.
§. V. De la ligadura de quarta mayor, ò ligadura del baxo, pag. 61.
§. VI. Del uso de las ligaduras desligando en especies perfectas, y de sus acompañamientos, pag. 65
Cap. III. Resumen de todas las ligaduras que quedan demostradas, pag. 70.
Cap. IV. Explicacion de los numeros, y señales, que se hallan en los acompañamientos sobre las notas, 73
Cap. V. Del modo de acompañar las figuras disminuìdas, ò glossas, y de su inteligencia, pag. 74.
Cap. VI. De las Clausulas en el baxo, pag. 76.
Cap. VII. Del circulo, ò rueda formada con la clausula del baxo, pag. 77.
§. I. Del circulo, ò rueda con clausula del tenor en èl baxo, pag. 79.
§. II. Del circulo, ò rueda con clausula del tiple en el baxo, pag. 81.
Cap. VIII. Del modo de acompañar, transportando uuo, dos, tres, ò quatro puntos mas alto, ò mas baxo, pag. 82.
Cap. 9. De las clausulas con que se acompañan los versos solos en Canto de Organo, pag. 89.
Cap. X. En donde se describe las clausulas con que se acompaña el Admirable, y el baxo del *Tantum Ergo*, pag. 92.
Cap. XI. De Algunas advertencias que deben observar los que acompañan, pag. 94.

*** (✠) ***

TRA

TRATADO QUARTO AÑADIDO EN DONDE SE explica el modo de acompañar, segun el estilo Italiano.

EXplicanse las voces, ò señales, que por lo regular preceden à las Obras, pag. 98.
Cap. I. Donde se demuestran las consonancias, ò disonancias que pueden ofrecerse sobre una nota natural, pag. 99.
Cap. II. De las posturas que pueden ofrecerse sobre una nota en comun, pag. 100.
Cap. III. De la salida, ò resolucion que deben tener las posturas, que por ser falsas necesitan de abono, Pag. 106.
Cap. IV. Del modo de acompañar las clausulas finales de qualquiera obra, pag. 113.
Cap. V. Del modo de acompañar varios movimientos del baxo, guardando las reglas dadas, pag. 117.
Cap. VI. Del modo de acompañar las glosias, ò figuras disminuidas, que suelen hallarse en los baxos, pag. 118.
Cap. VII. De aquellas posturas, ò golpes, que llaman los Italianos Acciaccaturas, pag. 120.

FIN.

Cap. IV. De la Gota, y reflexion que
hace en los humores, que por ella pasan
para salir.
Cap. V. De el modo de curar las diuersas Gra-
dedes de esta dolor. pag. 113.
Cap. VI. Del modo de curar algunas enfer-
medades, y quando se han de curar.
Cap. VII. De algunas reglas, y precauciones
que se han de tener en la curacion.
pag. 122.

ORFEÓ CATALÀ
BIBLIOTECA
BARCELONA 8°
Reg. 5718
Sig. 784.3(02)
Tor
19-III-29

Breve Regla para Organo Clavicordio y Harp