

SEGUNDA PARTE  
DE LA ESCUELA MUSICA,  
QUE CONTIENE QUATRO LIBROS.

EL PRIMERO,  
TRATA DE TODAS LAS ESPECIES,  
consonantes, y disonantes; de sus qualidades, y como  
se deven usar en la musica.

EL SEGUNDO,  
DE VARIEDAD DE CONTRAPUNTOS,  
asi sobre Canto Llano, como de Canto de Organo,  
conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, à tres,  
à quatro, y à cinco.

EL TERCERO,  
DE TODO GENERO DE COMPOSICION,  
à qualquier numero de voces.

EL QUARTO,  
TRATA DE LA GLOSSA, Y DE OTRAS  
advertencias necessarias à los Compositores.

COMPUESTO POR FRAY PABLO  
*Nassarre, Organista en el Real Convento de San  
Francisco de Zaragoza.*

Año ~~1723~~ 1723.

CON LICENCIA: EN ZARAGOZA:  
Por los Herederos de MANVEL ROMAN, Impresor de la  
Vniversidad.

## CHRISTIANAS ADVERTENCIAS, para Maestros de Capilla, Compositores, y Musicos.

S Obrados serian los magistrales documentos, repetidas vezes ofrecidos en esta Obra, si la tenacidad del humano genio, no cerrara con respectivos intereses las puertas al desengaño, para ver à la luz de la christiana reflexion, los seguros rumbos, que deve llevar el desempeño de nuestro sagrado empleo; y assi procurarè precaver los riesgos, para que se eviten profanos peligros, con las prevenciones siguientes.

Canto Eclesiastico, para que corresponda decentemente al origen de su institucion, y al fin unico de tributar à Dios las devidas alabanzas, ha de ser siempre, sin desviarnos del dictamen de San Geronimo *supr. cap. 5. Sancti Pauli ad Ephes. sobre las palabras del Apostol de las Gentes: Cantantes, & psallentes in cordibus vestris Domino:* que expone el Doctor Maximo: *Audiant hæc adolescentuli, audiant hi quibus psallendi in Ecclesia officium est, Deo, non voce, sed corde cantandum, nec in tragædorum modum guttur, & fauces dulci medicamine colliniendas, ut in Ecclesia Theatrales moduli audiantur, & Cantica.* Parece prevenir yà el Santo con Profetico Espiritu los abusos del Moderno Eclesiastico Canto: Y por esto el Angel Maestro Santo Thomàs 2. 2. quæst. 111. artic. 2. explica la mente de San Geronimo, persuadiendo, no se cante en la Iglesia more Theatrico, ni para ostentacion, y delectacion, si solo para avivar la devota piedad de los Catolicos Fieles: Assumpto, que despues previno Durando: de Ritib. Eccles. lib. 3. cap. 21. num. 8.

Deven, pues, los Maestros de Capilla, Compositores, y Musicos hazer acuerdo de la Synodo Provincial Milanesa del año 1565. Cap. de Music. & Cantorib. que dispone: sean las canciones, y sonidos, graves, piadosos, y distintos; esto es: claros, y acomodados à la Casa de Dios, Divinas alabanzas, y utilidad de los Fieles: *Cantus, & soni graves sint, ac distincti, & Domui Dei, ac Divinis laudibus accommodati, ut simul, & verba intelligantur, & ad pietatem auditores excitentur.* Pre-fidiò este Synodo San Carlos Borromeo, y solia dezir por tan amarte-lado à la musica: Que no podia orar, si primero la musica no le eleva-va la mente à Dios: Y no siendo el Canto Eclesiastico, puro, sencillo, devoto, y casto, es preciso, que invertido el fin de su institucion, se pri-ven los Fieles, de muchos espirituales frutos, que podian atesorar para sus almas.

Nunca deve ser causa final de la Musica Eclesiastica, el deleyte del oïdo, pues solo la delicia del Canto causa perniciosos efectos en pluma de San Agustin, lib. 10. Confes. cap. 33. *Cum mihi accidit, ut me plus cantus, quam res que cantatur moveat, pœnaliter me peccare confiteor, & tunc mallet me non audire cantantem.* Si esto confiesa un Agustino Penitente, del todo estrañado de profanas musicas, y empleado solo, en el devotissimo Canto de los Psalmos; què diràn los que en sus oïdos solo resuenan impuros teatrales, y provocativos modos, à vanos de-leytes? Casi confiesa el mismo Santo, aver estado determinado à pro-hibir la musica en su Iglesia, pareciendole servir mas al vano deleyte, y sensual gusto del oïdo; que à la utilidad espiritual de los Fieles: Siendo solo remora de su impulso, la memoria de las lagrimas que vertia,



al principio de la Conversion en Milan, con el sonido devoto de los Canticos de la Iglesia. Feliz por cierto Musica, y Eclesiastico Canto Milanés, que líquido en copiosos raudales de preciosas lagrimas, el durissimo risco del corazon de Agustinó! Pero que no ablandará el penetrante, puro, y devoto Canto de Milan, si su Prelado Santissimo Ambrosio lib. 1. cap. 18. Celestial Maestro de Capilla, enseñava à sus Cantores, ser la primera leccion del cantar, la modestia, y verguença. *Del Cantor: In ipso canendi genere, prima disciplina verecundia est.*

Aunque ya en el Libro Primero de la Primera Parte, cap. 16. fol. 68. pite el Decreto del Santo Concilio de Trento sess. 22. cap. 9. para que los Compositores, y Maestros de Capilla, no mezclen en el Eclesiastico Canto, modos impuros, y profanos; no puedo omitir aora, acordar à todos, que el R. P. Fr. Diego Ximenez Arias, en su Lexicon Eclesiastico v. Cantus, dize: Que por el profano abuso de la musica de Canto de Organo, casi estuviéron los Padres del Concilio determinados à prohibirla para el uso Eclesiastico, à no aver Pedro Luis Prencelina, Maestro entonces de la Pontifical Capilla, presentado al Santo Concilio unas Missas compuestas, con reglas, y preceptos de la devocion, claridad, y pureza, que el Santo Concilio deseava: Manifestando con evidencia, no oponerse la dulçura, y suavidad de la musica, à la modestia, y gravedad de los Divinos Oficios; no consistiendo el vicio en la musica, que de su naturaleza es indiferente, sino en los Professores, que con ignorancia, ò malicia introducen en el Canto Eclesiastico los abusos indecorosos, y profanos. Por esta causa templaron los Santos Padres del Concilio de Trento, la severa intentrada prohibitiva sentencia contra la musica de Canto de Organo.

Tampoco omiti en el antecedente Tomo, lib. 1. cap. 16. fol. 69. los Decretos de los Concilios Basileense, y Toledano, sobre el merecido castigo de tales profanos Maestros, Compositores, y Musicos. Pudieran discurrir reflexivos sobre las dos gravissimas sentencias de San Antonino de Florencia 3. part. titul. 18. cap. 5. §. 4. la primera: *Nihil potentius esse ad enervandam animam, quam lenocinium melodiæ*: Y sobre que esta voz, *lenocinium*, à todo christiano oido, abominablemente desentonada, pudiera labrar la obstinacion mas indiscreta; sin embargo à muchos, no haziendoles fuerça, tan merecido Epiteto, continuan, con barbara osladiá, en componer para terciar, en sensibles, y deleznales halagos, de ageno gusto, en el Templo Santo de Dios, pero la segunda sentencia del Santo les pudiera sonrojar, para la enmienda: *Vitæ infinitos, et dñi vinos, quàm mulieres tanto peioris vitæ, quanto melioris vocis*. Horror causa à todo Catolico zelo, se malogren los espirituales efectos de la musica del Eclesiastico Canto, que celebrava el Cardenal Belarmino tom. 4. lib. 1. de bon. operib. cap. 16. diziendo: Ser cinco las utilidades para el mayor bien de las almas, que se logran por sus celestes consonancias. Primera, inflamar la musica grave de la Iglesia los corazones Christianos, à una piedad soberanissima. Segunda, tributar con mayor reóreo del animo à Dios los Divinos aplausos. Tercera, professar, y celebrar con libertad santa, y gustosa nuestra Fè Catolica. Quarta, hazer tenos suavissima, y agradable la Ley Santissima al compás armonico de consonancias acordes: Y la quinta, ofrecerte à Dios un sacrificio gustoso de alma, y cuerpo, rindiendo à la Deidad todas las potencias espirituales, y materiales. Siendo solo estos los apreciables efectos de la musica del Canto Eclesiastico, poderotos para lle-

var al Cielo las almas; se ha de inferir, que los efectos de la Theatral musica, si por desgracia se introduce en el Ecclesiastico Canto, ha de sepultar las almas en los Infernales Abismos.

Deven siempre los Maestros, Compositores, y Musicos tener presentes aquellos dos Tomos, que con elevado ingenio escribió el R. P. M. Athanasio Kircherio, intitulados: *Ars Magna Consoni, & Dissoni; sive Murgia Univerfalis*: En donde abreviando toda la Theorica, y Practica de la musica antigua, y moderna, al libr. 7. part. 2. cap. 5. dize: Dividirse la musica de Canto de Organo en ocho estilos, que son: Ecclesiastico, Canonico, Moteico, Fantastico, Madrigalesco, Melismatico, Chorayco, Symphonico, y Dramatico, ò Recitativo: De los quales dize; ser los tres primeros en todo, y el quarto no en todo, sino en parte admitidos al uso de los Divinos Oficios; más los restantes, con muchissima razon deechados por sus abominables efectos, que puede averiguar la curiosidad christiana en el mismo Kircherio. Por ignorar sin duda los Musicos Practicos estas puntualidades, se han introducido sin temor de Dios en la musica Ecclesiastica tan execrables excessos, y abusos: Deviendo saber, que cada estilo ha de constar de proprias, y específicas claufulas armonicas: Pues los intervalos, y consonancias que no son decentes para el estilo Ecclesiastico, solo pueden ser à proposito para el Profano Theatral, estilo Chorayco, y assi de los restantes. Pero como han de saber esto, si es tal la temeraria osadía de la ignorancia, que con veinte, ò treinta claufulas armonicas, tal vez hurtadas de agenos escritos, se atreven à llamarle Compositores, y Maestros; ignorando toda la Theorica, y mayor parte de Practica, con sonrojo, y rigor del Sagrado Arte que professan! Assi lo siente Kircherio en el libr. 7. part. 1. cap. 5. cuyo titulo es: *De defectibus, & abusibus modernorum Melothetarum, sive quos Companistas vulgo vocant*: Siendo el primer defecto de que nota à algunos Compositores, y Maestros, el siguiente, que no traduciré en romance, por no sonrojarme apesarado: *Accedit, quod plerique non tam honoris, aut reputationis propriae incitamento, quam lucri, & pecuniae cui inhiant sordida avaritia, suas ut plurimum compositiones perficiant*: Prosiguiendo, y ponderando, no poder seguirse decentes fines, de tan infames motivos: Bien, que muy mal, los tales Compositores, y Maestros de la Infernal Capilla, se consuelan, diciendo: *Sit Cantinela qualis, qualis, dummodo pecunia congeratur*. Pero justissimamente irritado contra ellos se desentona Kircherio: *O sedam animi vilitatem! Quid enim ab homine lucri, & avaritiae intento, aliud quam tumultuarium, inconsideratum, ac festini calami incuria distortum expectes?*

Pero si acaso fuere tan tenaz el amor proprio de tales Profanadores de Arte tan Sagrado, para no abandonar tan disonantes delirios, pueden consultar à Hugo Cardenal, cuyo sentir, sup. cap. 9. Proverbior. es: *Avar Musicos tan obstinadamente amartelados de su afrentoso desorden, que sacrificandole, más que al Culto de la Iglesia, al deleyte de la ignorancia, no ven, porque ciegos, la causa de su abominable sonrojo, ni acercando à distinguir las Sacras Augustas consonancias del Altar, de las ridiculas obsecras expresiones de la adulacion halagueña de los Comicos, y tragicos Theatros. Los Musicos de casta tan bastarda, enseñan Hugo, ser Aduladores del Drablo, como son los Aduladores, Musicos del Demonio. De fuerte, que en juizioso concepto de este Cardenal Doctissimo, la adulacion, es musica para Satanás, y la musica*

es su adulacion: Siendo el Adulador un Musico Estadista, que componiendolo todo en un instante, todo lo allana, en nada se embaraza, acordandolo todo, sea torpe, ò sea honesto, sea bueno, ò sea malo: Siendo musica tan ingeniosa la de un Adulador, que tomando la carrera de la lisonja, en descompasadas fogas de lo bueno, raya tales notas, mintiendo tan aparentes figuras, que ofreciendose al engaño suave el oido, à tono descubierta, no ay discordia que disuene, siendo sobre falsas, dulces, amargas consonancias que le arrebatan. Pues à lo opuesto, los Musicos poco Eclesiasticos, son los Aduladores del Demonio, consagrandole una lisonja en cada clausula, la paz de su Babilonia en cada ligadura; ojala no consientan las altas permisiones de Dios, sea cada nota, una Supersticion, un Sacrilegio, y una Idolatria, assumpto, que no haze muchos años, firmaron Catolicos, y Religiosos Ingenios de la Corte de España, assi huviera sido mas atendida su christiana Doctrina, que aqui repito; porque tanto bien no se pierda, confesando no ser mio lo que escribo, pues nunca fue justo, no restituir su oro al Cesar.

Pero bolviendo al caso; para evitar semejantes caidas, previno Celio Lactancio in Epitom. Divin. instit. cap. 5. el daño respectivo de los Oidores de la viciada Eclesiastica musica. Fundòse la Congerura de Lactancio, en no aver fuerça tan poderosa, ni argumento tan concluyente, para persuadir la Apostasia de la Religion Catolica, como la insolente licencia de la musica, que ganando con halagueña blandura las puertas del oido, desarma las desveladas centinelas de la razon, pasando à bair à golpes de consonancias el desprevenido muro de la fee, arruynando en el profundo fòsso de Idolatrias, sus Catolicas almenas. Esta es la peligrosa libertad, que por su propria reputacion devieran con christiano zelo atajar los Compositores, y Maestros de Melodia, quando no sobrarian las causas del honor Divino. Apenas ay quien no distinga las casi infinitas licencias de la musica, pues aunque abreviadas à pocos Signos, en pluma de San Agustin tom. 1. lib. 1. Music. Son tan desaparecidos en la variedad, y tan derramadamente fecundos, que se dilatan à cierto modo omnipotente de cantar, y componer: *Quamdam habet omnipotentiam canendi.*

Pero el dolor es; que siendo casi infinitas sus licencias, es consecuencia inevitable de este universal antecedente, de numeros sonoros, el armonico concurso de peligros: Que para precaver à la posteridad con el escarmiento de Tubal, y Jabel, hermanos uterinos, hijos del Ciego Lamech, Agresor homicida de Cain, previno el Martyr San Methodio lib. 1. de Reb. quæ ab initio mundi: *Quos dominatus Diabolus, convertit eos postea in omnem Magicam Artem, & omnem speciem musicam componendi.* Arte fue del Demonio, para estragar à los dos hermanos, y avasallarlos à su dominio Tirano, adulterarlos tan relaxada, y licenciadamente, que los desenfrenò, hasta componer con novedad sobre las especies de la Magia, y de la musica, quantas permisiones consienten los desordenes, y sonrojan con libertad armonica las costumbres. Pudieron ciegamente pensar, que en la dilatada diferencia de sonoros numeros, qualquiera licencia, era armonia, toda permision, consonancia; sin reparar, yà que no sordos, ciegos; que como pondera el Docto Novarino lib. 1. Sacror. Elect. cap. 11. *Absona instrumentorum musicorum armonia est, qua morum, affectuumque solvitur harmonia:* No pudiendo ser consonancia, ni armonia en la voz, ni



en el instrumento , la que es guerra de la devocion , y dissolution de la virtud. Como puede ser fino disonantissima consonancia en los instrumentos , y voces , la que desentona la union armonica de los afectos devotos , disolvieado , y relaxando la armonia acorde de las costumbres: Sea ya en adelante toda composicion musica , compuesta de seria gravedad , y religiosa devocion: No precisemos con escandalo, à que se verifique el Oraculo de Amòs Profeta cap. 5. vers. 23. y justificadas querellas de Dios contra su Pueblo: *Odi, & projeci festivitates vestras: Aufer à me tumultum carminum tuorum , & cantica lyre tue: non audiam:* Ya he aborrecido , y arrojado de mi aceptación vuestras fiestas , y solemnidades , cultos , y votos. Apartad , quitad allà esse atornibado tumulto de vuestros versos , pues no ay sufrimiento para oïdas canciones de vuestra lyra. Ruego à quantos aqui llegaren , consulten este verso 23. del Capitulo Quinto de Amòs Profeta , con el literal Cornelio Alapide , y averiguaràn para confusion , y sonrojo ; quanto puede delectar un Espiritu Catolico , Ecclesiastico , y Religioso ; à fin de desterrar del Ecclesiastico Canto , quanto lo tiene profanamente viciado , la torpe Comica , y tragica profanidad obscena de los ignorantes Musicos , mas que Sagrados , Theatrales Farfantes.

Devo tambien prevenir ; que abrió esta Escuela Musica la Divina Providencia , aviendo estado cerrada casi por quinze años ; y quantos en ella entraren , para utilidad propria , podran à precio del tiempo comprar lo que fuere mas provechoso: Por esso dezia Metrocles ap. Beyerliack tom. 2. Theatr. vit. hum. verb. Disciplina fol. 154. colum. 1. *Res alienas emi pecunia , ut domum , vestem , & alia: disciplinas autem liberales emi tempore , requirunt enim diuturnum studium , & indefessam diligentiam:* Y para el total aprovechamiento , es mas del caso la pureza de animo. Diòlo à entender Laercio lib. 6. cap. 1. ap. Beyerliack ubi sup. diciendo: Aver llevado al Filosofo Antisthenes un Padre à su hijo , para que estudiara en su Escuela , y preguntado el Maestro , de que necesitava el hijo para salir bien enseñado , le fue respondido: *Libro novo , stylo novo , novaque tabella : significans*, dize el Chanciller Antuerpiense: *Animum à vitijs vacuum , studium vigil , memoriam fidelem: solent autem adolescentes voluptatibus , ac delitijs occupatam mentem ad præceptorem adferre , quæ res in causa est , ut minus proficiant:* Nada lograràn las tareas , y afanes del Maestro , con Discipulos ; que malogran el tiempo , con el profano empleo de afeminadas delicias , y menos decentes devaneos ; siendo precisa para aprender la frecuencia en el estudiar: Por esso Salvio Julio , Jurisconsulto celebre , aunque ocupado en los negocios de varios Principes , siendo infatigable en el estudio , acostumbro à dezir: *Et si alterum pedem in sepulchro haberem , adhuc addiscere vellem.* Aplaudida , y celebrada fue esta sentencïa , entre los Estudiantes de aquellos felizes tiempos ; pero en estos ya desdichados , à cada passo oïmos , à los preciados de Maestros: *Iam adultus sum , serum est discere: imò hoc turpius est , nescire quæ cognitu digna sunt , quàm adultus es.* Milita contra estos el exemplar de Socrates , en pluma de Estobeo term. de assiduitate: Quien aprendiendo en la ancianidad adelantada à pulsar una Citara , y errando algunos passos , reprehendido de un Zoylo , porque aprendia diversiones de mozo en la vejez , respondió: *Atqui præstat fero , quàm numquam discere.* Ojalà tan seguras , y provechosas doctrinas sean de todos admitidas , para salir todos aprovechados.

Por

Por último prevengo à los Maestros, y Compositores, que con esta Escuela Musica, queda cancelada mucha parte de su laboriosa tarea, suavizando el inmenso trabajo, que trae consigo el enseñar; no dando lugar à la ira, quando los Discipulos fueren tardos en el aprender; como el brio Filoloso, de quien refiere Beyerlink, ubi supra, que teniendo dos Discipulos, el uno de agudissimo ingenio, pero perezoso, y desconfiado y el otro de comprehension tardissima, pero aunque muy aplicado, ninguno aprovechava, impaciente el Maestro, los maldixo à sacambos, diciendo: *Ambo pereatis, quoniam tu cum velis, non poteris, et ille cum possis, non vis.* Sabiendo todos, ser grande el trabajo de los Maestros en enseñar, no faltò ingenio, que en la rueda de amolar, idcirca las officiosas tareas de un Magisterio; y es cierto si se atiende à su continua circulacion, y perenne movimiento, causado las mas vezes de los ultrajes de un pie, sufriendo siempre las aguas, hasta esmerarse, por debastar la rustica solidez de un azerado hierro, con facilidad se pueden crear unas fatigas con otras: Sobran exemplares de incansables Maestros Antiguos con los indociles Discipulos, y se hallan muy à la mano en Beyerlink tom. 1. Theatr. vit. hum. verb. assiduitas: En un Eldras Sacerdote, y Maestro de la Ley; en un San Juan Evangelista; en un San Gregorio el Grande, enseñando musica; en un Socrates, en un Edesio en Capadocia, enseñando siempre; en un Avicena, Medico, de dia empleado en asistencia de su Soberano, y de noche enseñando à sus Practicantes; y por ultimo en un Felipe Beroaldo, tan incansable, que leia al dia, nueve lecciones à sus oyentes. Dichosos Discipulos, que logravan la continua enseñanza de sus Maestros.

Mucho me alegraria tuvieran los Maestros de Capilla, y Compositores, sobre esta gracia, la mas apreciable para con Dios, siendo liberales en enseñar, obedeciendo el Oraculo del mas Divino Maestro por San Matheo cap. 10. vers. 8. *Quæ gratis accepistis, gratis date:* Consultese à Beyerlink en el tom. 4. verb. liberalitas, fol. 83. colum. 1. quien dize, que la liberalidad en Hebreo: *Proprie sumitur pro eo, quod Pij sponte Deo dicant, & tribuunt, vel quod confertur in sacrificium, & in pium usum, nulla legis obligatione, neque voto aliquo:* A demas, que el mismo dize: *Liberalitas autem à voce liber deducitur: quod nempe qui hanc virtutem habet, liberius utatur suis bonis, quàm illi qui tenentur vitæ compede, illa irretiant, unde, & Disciplina liberales, quasi libero homine dignæ:* Y siendo la musica una de las siete Artes liberales, parece estaria sonrojada en hombres no libres, sino Esclavos del interés vilissimo, y abominable avaricia: Sobre todo tengo observado en mas de cinquenta años de Magisterio, y conocimiento de los Primeros Maestros, y Compositores de España, que por un comun fueron pobres, y enseñados de afectuosa caridad, logrando las mejores rentas de las Iglesias: pues: *Quod gratis accepistis, gratis date:* Y siendo los mas Eclesiasticos; pueden discurrir la respuesta de Demosthenes, que preguntado en cierto lance: *Quid Deo simile haberent homines?* Respondio: *Benigne facere.* Pudiera traer exemplares de muchos Maestros, que aunque Gentiles, enseñaron de pura merced à los Discipulos, mejor que si fueran Christianos; hallarse han en el Antuerpiense tom. 4. Theatr. vit. hum. verb. liberalitas à fol. 88. & 116. No dudo haràn eco en Christianos pechos estas prevenciones, y si se excuran; *Deus pacis erit vobiscum. Valeto.*

# TABLA DE LOS CAPITVLOS QUE contiene esta Segunda Parte de la Escuela Musica.

## LIBRO PRIMERO,

**E**N el qual se trata, que sea composi-  
 cion de el movimiento de todas las  
 especies consonantes, y de su uso.

Cap. 1. En que se declara que sea compo-  
 sicion musica, fol. 1.

Cap. 2. De los movimientos en general de  
 la musica, fol. 7.

Cap. 3. En que se trata de las especies con-  
 sonantes generalmente, assi simples, como  
 compuestas, fol. 14.

Cap. 4. De el Unisonus, cómo se usa, y co-  
 mo se deve usar en las composiciones,  
 fol. 19.

Cap. 5. De la perfeccion de la octava, y  
 de el modo con que se deve usar en las  
 composiciones, fol. 27.

Cap. 6. De como no se pueden dar dos oc-  
 tavas, ni otras de sus compuestas, y de  
 que modo puede ser licito, fol. 33.

Cap. 7. De la perfeccion de la quinta, y de  
 el modo de usarla en las composiciones  
 de à dos, à tres, y à quatro voces, f. 40.

Cap. 8. En que casos es licito, ò illicito el  
 dar dos quintas, ò sus compuestas suce-  
 sivamente una despues de otra, fol. 46.

Cap. 9. En que se prueba, como la quarta  
 es especie perfecta, y que los Practicos la  
 cuentan entre las disonantes; y como no  
 es consonante, ni disonante, fol. 53.

Cap. 10. De el modo que se usa la quarta  
 practicamente, fol. 59.

Cap. 11. De la tercera mayor, y sus com-  
 puestas, y como se deve usar en la musica,  
 fol. 65.

Cap. 12. De la tercera menor, y de el mo-  
 do de ponerla en practica, fol. 72.

Cap. 13. En que se declara la propiedad  
 de la sexta mayor, y de su uso; y de el  
 modo que se puede hazer transito de ella  
 à otras especies, fol. 79.

Cap. 14. De las qualidades de la sexta  
 menor, y de el modo con que se deve  
 practicar en las composiciones, fol. 87.

Cap. 15. En que se trata generalmente de

las especies disonantes admitidas en la  
 musica, fol. 95.

Cap. 16. Que sea ligadura, y de la expli-  
 cacion de sus partes, fol. 103.

Cap. 17. De el modo que se ha de obser-  
 var en hazer las ligaduras con el Baxo,  
 y de como recibe las de las otras voces,  
 fol. 110.

Cap. 18. En que se prosigue la explicacion  
 de otras circunstancias acerca de la liga-  
 dura, fol. 117.

Cap. 19. En que se explica el modo de  
 suponer uno por otro en la musica, y  
 como muchas vezes importa suponer  
 otro tiempo de el que está figurado, 125.

Cap. 20. De como deve ser la glossa, y la  
 suposicion en ella de la especie disonante  
 por consonante, fol. 132.

## LIBRO SEGUNDO,

**E**N que se trata de variedad de contra-  
 puntos sobre Canto Llano, assi sobre  
 Baxo, como sobre Tiple, y Canto de Or-  
 gano, conciertos à tres, à quatro, y à  
 cinco, assi sobre Baxo, como sobre Tiple.

Cap. 1. Que sea Contrapunto, y de las re-  
 glas generales que se han de observar en  
 ella, fol. 140.

Cap. 2. De como se haze el contrapunto  
 à semibreves, y minimas sobre Baxo; y  
 de las razones que ay para estudiar, assi  
 los Contrapuntos sueltos, como à con-  
 ciertos, sobre Canto Llano, fol. 144.

Cap. 3. De la explicacion de el Contrá-  
 punto suelto à compasillo sobre Baxo;  
 fol. 151.

Cap. 4. De el Contrapunto suelto à com-  
 pas mayor sobre Baxo, fol. 158.

Cap. 5. En que se explican los Contrapun-  
 tos de sexquialtera seis, y sexquialtera  
 doze sobre Baxo, fol. 164.

Cap. 6. En que se explican los Contrapun-  
 tos de sexquialtera nueve en dos modos;  
 y el de Proporcion menor sobre Baxo,  
 fol. 171.

b

Cap.



- Cap. 7. En que se explican los Contrapuntos de semibreves al alçar, minimas sincopas, Ternario perfecto, y Ternario imperfecto sobre Baxo, fol. 177.
- Cap. 8. En que se trata de los Contrapuntos en general sobre Tiple, y de la utilidad grande que pueden sacar los Muñecos de trocarle todos los movimientos, y especies, assi consonantes, como disonantes, fol. 184.
- Cap. 9. En que se explican los Contrapuntos sobre Tiple de semibreves, minimas, compasillo, compás mayor, sin imitacion, y con ella, y figurada la práctica de todos ellos, fol. 190.
- Cap. 10. En que se trata de los Contrapuntos de sexquialtera seis, à doze, à nueve, de dos modos, y de proporción menor sobre Tiple, fol. 199.
- Cap. 11. En que se explican los Contrapuntos à sobre Tiple de semibreves al alçar, minimas sincopas, Ternario imperfecto, y como se puede echar un mismo Contrapunto à sobre Baxo, que à sobre Tiple, fol. 208.
- Cap. 12. Del Contrapunto sobre Canto de Organo en general, y particularmente del compasillo, compás mayor, y semibreves al dár, fol.
- Cap. 13. En que se explican los Contrapuntos sobre Canto de Organo, de semibreves al alçar, minimas sincopas, sexquialtera seis, proporción tripla, y sexquialtera doze, fol. 213.
- Cap. 14. En que se explican los Contrapuntos de Ternario, de proporciones, sexquitercia, y sexquialtera sobre el compás desigual, y sexquitercia sobre compasillo, fol. 220.
- Cap. 15. En que se explican los conciertos à tres sobre Baxo, fol. 231.
- Cap. 16. En que se explican los conciertos à tres sobre Tiple, fol. 237.
- Cap. 17. Explicacion, y práctica de los conciertos à quatro sobre Baxo, fol. 243.
- Cap. 18. Explicacion, y práctica de los conciertos à quatro sobre Tiple, fol. 249.
- Cap. 19. En que se trata de los conciertos à cinco sobre Baxo, y explicacion de su Práctica, fol. 254.
- Cap. 20. De los conciertos à cinco sobre Tiple, fol. 258.

## LIBRO TERCERO,

EN que se trata de la composicion à qualquiere numero de voces que fuere, y de las reglas que ha de observar un buen Compositor, para sacar las Obras perfectas.

- Cap. 1. En que se explica la ordinacion, y composicion de à tres voces en musica suelta, fol. 226.
- Cap. 2. De la ordinacion, y disposicion con que se deven trabajar las composiciones de à quatro suelta, y circunstancias q̄ se deven observar en ellas, f. 268.
- Cap. 3. De el orden que se deve guardar en entrar los passos generalmente en toda musica; y la diferencia que ay entre *passo*, *fuga*, y *Canon*, fol. 273.
- Cap. 4. Explicacion de las posturas à quatro, à cinco, à seis, à siete, y à ocho voces sobre todos los movimientos que puede hazer el Baxo, fol. 281.
- Cap. 5. En que se resuelven algunas dudas acerca de algunas posturas à ocho voces, fol. 290.
- Cap. 6. De el modo con que se deven ordenar las composiciones de una voz sola, fol. 296.
- Cap. 7. De el orden, y disposicion que se deve observar en toda composicion à duo, de qualquiere especie de voces que fuere, fol. 302.
- Cap. 8. De el orden, y disposicion, que generalmente se deve guardar en las composiciones à tres, fol. 307.
- Cap. 9. De el orden, y disposicion que se ha de guardar en las composiciones à quatro, que son para cantadas; y de la diferencia que ay de las que son para pulsadas en Instrumento, fol. 312.
- Cap. 10. De el modo que se ha de tener en disponer las disposiciones para cantar à cinco, y de el modo de ordenar las voces en algunas posturas, fol. 318.
- Cap. 11. De el modo con que se deven disponer, y ordenar las composiciones de à seis, y à siete, para cantadas, fol. 323.
- Cap. 12. De el orden, y disposicion general que deven guardar los Compositores en las Obras que trabajan de multitud de voces, fol. 329.
- Cap. 13. De la variedad de ayres que se practican en las composiciones, fol. 334.
- Cap.

Cap. 14. De la explicacion de otras proporciones, y ayres de que usan muchos Compositores, assi Estrangeros, como Españoles, en sus composiciones, f. 339.

Cap. 15. De el orden que se deve guardar en las composiciones de primero, y segundo Tono, y como se pueden componer por doze terminos distintos, fol. 344.

Cap. 16. De el modo que se hazen las composiciones de tercero, y quarto Tono, en quanto à los Diapassiones, y de todos los terminos por donde se pueden transportar, fol. 349.

Cap. 17. De el orden que se ha de guardar en las composiciones en quanto al Diapason de cinco, y seis Tono; y declaracion de los doze terminos por donde pueden transportar, fol. 354.

Cap. 18. De el orden que se ha de guardar en las composiciones en quanto à los Diapassiones de septimo, y octavo Tono; de los doze terminos por donde cada uno se puede transportar; y de como se divide cada Tono en dos semitonos para cumplir los terminos de todos los Tonos transportados, fol. 359.

Cap. 19. De las propiedades de las clausulas de todos los Tonos, y de como se usan clausulas, y especies accidentales en las composiciones, fol. 394.

Cap. 20. De las partes q̄ ha de tener para ser perfecta toda composicion musica, f. 370.

#### LIBRO QVARTO,

**E**n que se trata de la glosa, y de las habilidades en particular, que han de tener los Maestros de Capilla, Organistas, y otras especies de Musicos.

Cap. 1. Explicacion de la glosa, y como es muy importante su uso en la musica, fol. 375.

Cap. 2. De las diferencias que ay de glosa, assi considerada por movimiento de una voz sola, como por movimiento de dos, fol. 379.

Cap. 3. De que aunque aya especies falsas entre dos voces, la glosa es solo en una; y que puede ser en dos, y en tres à un tiempo, fol. 384.

Cap. 4. De la propiedad, è impropiedad de las glosas, usando de la septima en-

tre dos octavas, y declaracion de los casos en que se deven tener por dos successivas, y en los casos que no, fol. 388.

Cap. 5. De el modo de tilar la septima por razon de glosa, despidiendose de la quinta, fol. 394.

Cap. 6. De la glosa que ay en las ligaduras de apariencia: y como no la puede aver en la ligadura perfecta, fol. 400.

Cap. 7. De la propiedad, è impropiedad que puede aver en la glosa, aviendo prevencion de ligadura, assi en la voz que la haze, como en la que la recibe, f. 405.

Cap. 8. De la glosa que puede aver al tiempo que sale de la ligadura, y de las impropiedades que puede aver en ella en quanto à la voz que liga, fol. 414.

Cap. 9. De como la voz que recibe la ligadura puede hazer glosa al tiempo que se desliga de toda falsa, fol. 420.

Cap. 10. De las composiciones glosadas, respecto à una voz por si; y de la diferencia que ay en la que es para cantada, à la que es para pulsada en Instrumentos artificiales, fol. 427.

Cap. 11. De la obligacion que tienen los Maestros de Capilla en quanto à su officio, y de la de los demàs Maestros que enseñan musica, fol. 434.

Cap. 12. De la disposicion, y orden que deven tener los Maestros de musica en enseñar, assi à cantar, como à enseñar, fol. 439.

Cap. 13. De el modo que han de tener los Maestros de Capilla en enseñar à componer à los que solo aprenden por diversion; y de algunas otras circunstancias que han de tener para ser buenos Compositores, y obligaciones que pertenezcen à su officio, fol. 444.

Cap. 14. Como una de las partes importantes que ha de tener un Maestro de Capilla, es el saber regir; y de las circunstancias que son necessarias para adiestrarse en ello, fol. 449.

Cap. 15. Explicacion de las reglas mas importantes que han de hazer observar los Maestros de Organo à los que enseñan en los principios, fol. 456.

Cap. 16. De quatro condiciones que han de tener los que estudian de Organo, sobre que se dan muchos documentos

importantes, fol. 462.

Cap. 17. De el orden que se ha de guardar en la execucion de la musica en el Organo, assi en el saber execotar, como en el acto, fol. 468.

Cap. 18. De lo mucho que conviene que los Organistas tengan perfecta inteligencia de la musica para ponerla en practica con propiedad en el Organo, y por otras razones, fol. 474.

Cap. 19. De la obligacion que tienen de

pulsar con primor el Organo los Organistas Compositores, y de el orden que ha de guardar en el acompañar. De el orden que se ha de guardar en enseñar à los que no tienen vista, niñas para Religiosas, y sujetos que aprenden por diversion, fol. 480.

Cap. 20. De el orden que se ha de guardar en los exámenes de toda especie de Musico, fol. 488.



#### FEÉ DE ERRATAS.

Fol. 41. lin. 19. quatro menor, di, quatro menores.  
Fol. 46. lin. 15. y esta el, di, y este es el.  
Fol. 80. lin. 12. porporcion, di, proporcion.  
Fol. 126. lin. 43. el alzar, di, el alzar.  
Fol. 141. lin. 37. mal caute, di, mal canta.  
Fol. 145. lin. 3. cluve, di, clave.  
Fol. 148. lin. 5. clave, di, clave.  
Fol. 149. lin. 3. señora, di, sonora.  
Fol. 163. lin. 2. menimas, di, minimas.  
Fol. 184. lin. 12. festa, di, perfecta.  
Fol. 211. lin. 26. el Contrapuntante, di, al Contrapuntante.  
Fol. 217. lin. 38. parva, di, parum.  
Fol. 237. lin. 29. echando, di, echarlo.  
Fol. 249. lin. 5. habilitando, di, habituando.  
Fol. 252. lin. 2. Brxo, di, Baxo.  
Fol. 272. lin. 35. al entrar, di, al entrar.  
Fol. 296. lin. 31. apercibe, di, percibe: y en el mismo fol. lin. 38. lo mismo.

Fol. 299. lin. 12. no hablo, di, no hallo.  
Fol. 301. lin. 4. canto, di, canta.  
Fol. 306. lin. 27. toda, di, todo.  
Fol. 331. lin. 18. voz solo, di, voz sola.  
Fol. 357. lin. 36. otro, di, otro.  
Fol. 376. lin. 14. lo que, di, lo que.  
Fol. 376. en el margen, lin. 7. cognata, di, cognita.  
Fol. 379. lin. ultima, diferenca, di, diferencia.  
Fol. 400. lin. 19. sepiima, di, septima.  
Fol. 413. lin. 41. deve, di, no deve.  
Fol. 416. lin. 44. cercana, di, cercana.  
Fol. 430. lin. 15. composicones, di, composiciones.  
Fol. 437. lin. 4. cairàn, di, caeràn.  
Fol. 440. en el margen, omacula, di, macula.  
Fol. 451. lin. 16. otras, di, otras.  
Fol. 458. lin. 34. anseñandoles, di, enseñandoles.  
Fol. 478. lin. 11. escritas, di, escritas.





LIBRO PRIMERO  
 DE ESTA SEGUNDA PARTE  
 DE LA ESCUELA MUSICA,  
 EN EL QUAL SE TRATA  
 QUE SEA COMPOSICION:  
 DEL MOVIMIENTO DE TODAS LAS ESPECIES  
 CONSONANTES, Y DISONANTES,

Y DE SU USO EN LA MUSICA:



CAPITULO PRIMERO.

EN QUE SE DECLARA QUE SEA COMPOSICION MUSICA:



LAMARON los Gentiles à la Musica Ciencia Divina, por ser una de las victorias, que consagravan à sus falsos, y mentidos Dioses: Pero con mucha mas razon podemos los Christianos darle tan honorifico titulo, por tenerla consagrada al culto de el verdadero Dios trino, y uno. Pues apenas ay Templo, ò Casa del Señor, que no esté dedicada para sus Divinas alabanças. Motivado de los exemplos que leemos en las Divinas letras, pues entre otros consta

de el Paralipomenon, como destinò David (distribuyendo los officios de la Casa de el Señor) quatro mil, para que con la Musica le alabassen, pulsando Instrumentos, y cantando.

Lib. 1. Paralipomenon cap. 23. vers. 5.  
*Porro quatuor milia janitores, et totidem psaltes canentes Domino in Organis, qua fecerant ad Canendum.*

A

Quiso

Dav. Pf. 38. v. 8.  
Cantate ei canticū  
novum, bene psalli-  
te ei in vocifera-  
tione.

S. Geron. Erudite,  
intelligens.

Casiod. Nemo sa-  
pienter facit quod  
non intelligit.

Dav. Pf. 46. v. 8.  
Psallite Deo nostro,  
psallite sapienter.

Paul. 1. ad Cor.  
cap. 14. v. 7. Tamen  
que sine anima sunt  
vocem dantia, sive  
tibia, sive Cithara,  
nisi distinctionem  
sonituum dederint,  
quomodo scietur id  
quod canitur aut  
citharizatur. Id. v.

8. Etenim si incer-  
tam vocem det tu-  
ba, quis parabit se  
ad bellum.

Dav. loc. citat.  
Arist. 7. Met. cap.  
7. Compositum est  
illud quod fit à pri-  
mo efficiente, & fit  
ex materia, & for-  
ma, nec forma fit  
nisi per accidens.

Quiso el Real Profeta fuesse tan crecido el numero de los Ministros dedicados à las Alabanzas Divinas, porque tanto quanto mas es la Magestad, tanto mas lo expresa el mayor numero de los Sirvientes: Y como la de el Supremo Rey es sobre todas las Magestades, qualquier numero, por crecido que sea, es corto à su infinita Grandeza. A quien la atencion, y reverencia obliga à todos los Musicos; que se ocupan en semejante empleo à que sea con toda la perfeccion possible.

Asi nos lo dà à entender el mismo en el Psal. 38. Cantad al Señor, dize, canteo nuevo, y cantadle bien con vuestras voces. Cantadle bien, leyò San Geronimo eruditamente, ò como quien entiende lo que canta. Y Casiodoro dize, ninguno haze sabiamente lo que no entiende. Y es lo mismo que dize el Real Profeta en Psal. 46. Cantadle bien à Nuestro Dios, y cantadle sabiamente: Esto es, bien ordenada la Musica, y regulada segun arte.

Lo mismo expresa el Apostol en la primera *ad Corinthios* por estas palabras: Si en las voces, ò instrumentos, como Flautas, y Citaras, no se haze distincion de sonidos, como se sabrà lo que se canta, ò citariza? Si la Trompeta suena impropriamente, quien se prevendrá para la Guerra? Què nos dà à entender en estas palabras, sino es, que la Musica ha de ser regulada segun arte? Y como será perfecta, sino es bien ordenada? Y estando dedicada al que es la suma perfeccion, como se puede usar que no sea con toda perfeccion, y concierto? Usandole assi, que es como se deve, será cantar bien, y sabiamente, como dize el Profeta.

Para cantar sabiamente, son necessarias reglas, y cantando con estas, cantará bien el Musico. Y porque todas las reglas están epilogadas, en la union, y composicion de los sonidos, dirè que sea composicion, para que sabiendolo el Musico, pueda componer con propiedad. Y valiendome de la general doctrina de el Filósofo, que dize en el septimo de la *Metafisica*: Composicion es todo aquello, que es el ser en su principio compuesto de materia, y forma, aunque la forma es, *per accidens ab efficiente*. Y conforme à esta doctrina, digo, que composicion Musica es una multitud de sonidos graves, y agudos, y consonancias bien ordenadas.

Son los sonidos la essencia de la Musica, de cuya multitud se forman las consonancias; que segun las palabras de el Filósofo, se han de considerar *per accidens*. Puede aver sonido sin consonancia, pero no consonancia sin sonidos. Es el sonido principio como essencia, y la consonancia compuesta de sonidos grave, y agudo. Dixe han de ser consonancias bien ordenadas, porque han de ser reguladas segun los preceptos de el Arte, como irè diziendo en el contenido de esta Obra.

Vn sonido solo no se puede llamar composicion; pero si, quando ay dos, ò mas. Para que aya consonancia, son necessarios dos sonidos, que son de quien se compone. En la primera parte de esta Obra he dicho en varias partes, que unas vezes se forman las consonancias sin tiempo, y otras con tiempo. Sin tiempo son, quando no ay intervalo de el entre los dos sonidos, percibiendo el oido los dos extremos à un mismo tiempo, como las consonancias que se forman entre dos voces. Con tiempo, son todas aquellas que media distancia, ò intervalo de un sonido à otro: Como quando es una sola voz, que passa del sonido grave al agudo, ò de

de el agudo al grave; percibiendo el sentido el uno, y despues el otro, mediando cantidad de tiempo entre los dos: Y por esso se llaman, consonancias con tiempo.

Tan propriamente se puede llamar composicion el un modo como el otro; pues toda consta de multitud de sonidos, y consonancias formadas con orden; porque un modo, y otro causan el efecto de la melodia.

Quando la composicion es de una voz sola, ordenanse las consonancias, ò movimientos de sonido à sonido, segun reglas de mayor melodia, y suavidad. Quando es la composicion à mas voces, llevan las consonancias consigo la melodia, aunque tiene su aumento en los movimientos cada voz de sonido à sonido.

Diferenciale la composición de una voz à la de dos, ò mas, en que ay mas consonancias quando es una sola voz, que quando son muchas: Porque como se forman con tiempo quando es sola una, las disonancias que se pueden formar quando son muchas, entre una, y otra voz, no ay riesgo quando es una sola; porque como se forman con tiempo, oyendose el un sonido despues de el otro, no tan solamente dexan de ser disonantes, sino es, que engendran melodia, como enseña la experiencia.

Vea el Compositor en las composiciones de una sola voz, de *segundas* assi *mayores* como *menores*, y de *cuartas* à su arbitrio, y de el modo que quiere, y no las tiene por disonantes. En las composiciones de à dos, ò mas voces, aunque tambien se practican, son por ligadura, ò de otro modo de los que el Arte tiene dispuesto; para que no cause displicencia su disonancia. No avrà Compositor que niegue ser esto assi; de donde se puede inferir, que en las composiciones de muchas voces, se tienen por disonancias, las que en una voz sola por consonancias.

La *segunda* entre dos voces, es disonante, porque causa gran displicencia al oido: En una voz sola no halla displicencia, antes bien deleyte; pues que es esto, sino es ser consonantes en una composicion, y disonantes en otra? Dirè aora la causa, porque la *segunda*, y otras especies, quando son formadas sin tiempo son disonantes, y con tiempo consonantes.

Cada especie consta de dos sonidos distintos; quando es sin tiempo, oyente los dos en el mismo instante de su formacion, y en el mismo tiempo lleva el ayre à la potencia auditiva los dos. Este mueve al que està en los organos del oido; y aquel, la membrana: Como dize Titelman: Pero es de reparar, que como de los dos sonidos, el uno es grave, y el otro agudo, el agudo mueve el ayre con mas velocidad, segun Aristoteles: Y hiriendo el ayre de los dos en la dicha membrana, siendo con menos velocidad el grave, que el agudo, se sigue, que los movimientos de aquella no son iguales; pues por la mayor velocidad de el ayre de el agudo, han de ser mas los movimientos, que los que causa el grave.

Y aunque esto mismo sucede, assi en las consonancias, como en las disonancias, pero con esta diferencia: Que al mover el ayre de los dos sonidos, la membrana, en las consonancias, aunque son menos los movimientos de el grave, son al mismo tiempo, que los de el agudo, como explicandolo mas, digo. En el primer movimiento, hieren à un tiempo; muevese segunda, y tercera vez el agudo, y por ser mas tardo el grave, hiere segunda vez el grave, al mismo tiempo que la quarta de el agudo;

Tit. lib. i. tract.  
9. exponendo Phi-  
losophu. Aer mo-  
vet membranum  
quo aer comatura-  
lis clauditur.



## De la Segunda Parte de la Musica.

Y, assi en todas las especies consonantes, sean mas, ò menos los movimientos que tardan à encontrarse, segun la agudeza mas, ò menos de la especie: Y esta igualdad de movimientos en la membrana, es la que causa el deleyte que se halla en las consonancias; el qual se llama *melodia*.

En las disonancias no es assi, porque son improporcionados los movimientos de los dos sonidos; pues nunca vienen à un mismo tiempo los de el agudo, y el grave, por aver siempre desigualdad; lo que causa confusion en los movimientos de dicha membrana, y esta displicencia; por lo que la llamamos disonancia. Entenderà mejor el Musico practico por este similitud todo lo dicho.

Si en un compàs de compàs mayor, correspondiente à otro de *compasillo*, huviere quatro *minimas*, y en el de *compasillo* dos, cantado entre dos voces, la primera, y segunda *minima* del *compàs mayor*, no vendrán ajustadamente con la primera de el *compasillo*? Y la tercera, y quarta no vendrán ajustados sus dos movimientos con solo el de la segunda? Pues esta igualdad en movimientos de figuras, es la misma que los movimientos de la membrana de dos sonidos, grave, y agudo, que forman consonancia: Pero los que forman disonancia, son semejantes à dos tiempos, uno de *compasillo*, y otro de *sexquialtera* à 9. Que suponiendo huviere quatro *seminimas* en un compàs de *compasillo*, y nueve en el de *sexquialtera*, ninguna de el *compasillo* puede venir al mismo tiempo q otra de la *sexquialtera*; si no es, que todas han de venir encontradas. Assi son los dos movimientos que causa el ayre de los dos sonidos de las disonancias en la membrana, que por su desigualdad, causa la displicencia en la potencia auditiva.

Angl. de aud. cap. 18. *Duo nervi ab interiore parte cerebri existentes in ossibus petrosi aurium infiguntur.*

Antes de passar adelante, dirè à que se llama membrana, supuesto que esta es el motivo de las consonancias, y disonancias. Son dos nerviecitros, que nacen de lo interior de el cerebro, que baxan hasta el mismo oido, donde tienen su otra extremidad fixa; segun dize Anglico. Estos son, à quien llama Tittelman, arriba citado, membrana.

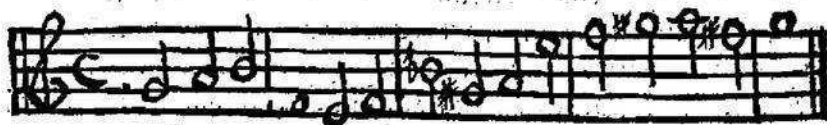
El no causar disonancia los intervalos de segunda, ò otros semejantes en una voz sola, es, porque no son los dos sonidos formados à un tiempo si primero el uno, y despues el otro: Y como los lleva el ayre cada uno de por si à la membrana, no tienen lugar de confundirse los movimientos de ellos.

No solo en la composicion de muchas voces deven ser bien ordenadas las consonancias, como irè diziendo adelante, sino es que tambien deve el Compositor en una voz sola procurar el que sean bien ordenados los movimientos, que son los que forman las consonancias, como dirè agora, valiendome de la Doctrina de los Filósofos: Pues como dize Simplicio: El orden es en dos modos, el uno en quanto à la essencia de cada cosa, el otro, segun la Doctrina con que facilmente podemos ser enseñados. Y conformandome con esta, darè algunas reglas, que vayan dirigidas al buen orden que se deve guardar en los movimientos de el canto, que es lo que toca à una voz sola: Pues no tan solamente se deve guardar el buen orden de cantar, quando la composicion es sola de una voz, sino que quando es de muchas se deve guardar el mismo, considerada cada una de por si.

Simpl. in prædic. *Ordo duplex, alter secundum essentiam cujusque prædicamenti, alter secundum doctrinam, quo facile doceri possimus.*

Aun-

Aunque las disonancias de *segunda*, y *quarta* sean consideradas sin tiempo, de el modo, que entre dos voces se forman, y consideradas con tiempo, no se deven tener por tales; no obstante ay movimientos que se deven tener por disonantes, aun usados de este modo: Como son, el movimiento de *Quarta de Tritono*, el de un punto à otro inmediato, el uno blando, y el otro fuerte, ò en movimiento de dos *Semitonos mayores*, semejantes dichos movimientos à los que en estos exemplos demonstrativos se pueden ver.



En este exemplo ay tres movimientos que no deve usar el Compositor de ellos, por ser disonantes. El primer movimiento, es la *Quarta de Tritono*, que se halla formada desde el *mi* de *Befabemi*, al *fa* de *Fefaut*. El segundo, es el intervalo de dos *Semitonos mayores*, que se halla desde el *fa* de *Befabemi*, à *Gesolreut susenido*. El tercero, el que se halla desde el *fa* de *fefaut* punto blando, al *Sol* de *Gesolreut fuerte*, ò *susenido*.

Arriba dixé, que el no ser disonante la *Segunda* en una voz sola, era, porque los dos sonidos herian separadamente en la membrana, por ser primero el uno que el otro: Y conforme à esto, puede dudarse el que estas sean disonancias; pues tambien mueven la membrana separadamente estos sonidos como los otros. Sobre lo qual digo, que el ser disonantes estos movimientos, es por distinta causa; pues aunque el movimiento de los dos sonidos es separado, pero es el uno de propiedad dura, y fuerte, y el otro blanda: Y como son dos extremos opuestos, causan displicencia en el oido.

En el movimiento de *Quarta de Tritono*, se halla el *mi* de *Befabemi*, que es de la propiedad, de becuadrado, que es dura, y aspera. El otro extremo es el *fa* de *Fefaut*, que es blando. En el movimiento que ay desde el *fa* de *Befabemi*, à *Gesolreut susenido*, es transito tambien de un extremo blando, à otro fuerte; pues en todo Signo que se haze *fa*, naturalmente es de su naturaleza blando; y en todo Signo que ay *susenido*, es naturalmente fuerte. La misma razon ay para el movimiento que haze de *fefaut*, al *Sol* de *Gesolreut susenido*; pues los dos son extremos opuestos, y por este motivo los juzga la razon disonantes.

Tambien son dos extremos opuestos los que ay en el movimiento de *Semidiapente*, ò *Quinta menor*, que se halla naturalmente baxando de *fefaut* al *mi* de *Befabemi*; aunque los Musicos practicos modernos, han dado en usarlo; y con la costumbre habituado el oido no lo juzga la razon por tan disonante.

He querido dezir lo que pertenece à una voz sola en quanto al orden que se deve guardar en los movimientos, por ser materia esencial para la buena melodia, el que las consonancias sean bien ordenadas; pues en tanto lo seràn, en quanto no se usen movimientos disonantes. Y à mas de los dichos, seràn todos aquellos en que el oido hallare alguna displicencia, por cuyo motivo los reprueba la razon.

No

No tan solamente todo lo dicho se ha de entender para quando canta una voz sola, sino es que aunque la composicion sea à mas voces, se ha de atender à cada una de por si, en quanto à los movimientos, y modo de cantar: Que en quanto à la formacion de las consonancias con las otras, dirè en el contenido de esta Obra, el orden que en cada especie se deve guardar; pues todas las reglas se dirigen à la mayor perfeccion de la armonia, y melodia, que es lo que deve llevar principalmente la atencion al Compositor.

Todo se reduce à cinco circunstancias à que se deve atender: Las tres, es en quanto à la Musica; y las dos en quanto à la Letra. En quanto à la Musica la *primera*, el modo con que se deven usar las especies perfectas. La *segunda*, es quanto al modo, y quando se deven usar las especies imperfectas. La *tercera*, de el uso de las especies disonantes. En quanto à las dos circunstancias que se deve atender à la letra, es la una en quanto al accento, y la otra, en quanto à expressar los afectos que pide.

En la Primera Parte de esta Obra, Capitulo tercero de el Primer Libro, dixè, definiendo la Musica, era ciencia de perfecta armonia, y melodia. Y quantas reglas ay en ella, vãn dirigidas à la mayor perfeccion armonica.

Varias vezes dexo dicho en la Primera Parte, que la armonia nace de la variedad de quantidades desiguales: Y tanto quanto mas es la variedad, tanta mayor perfeccion resulta de armonia. En todo periodo de Musica, importa la variedad de consonancias conbinada una voz con otra: Pues tanta quanto mas fuere, tanto mas armoniosa serà su composicion, y mas perfecta. Para que mejor se entienda lo que digo, pondrè un exemplo en que canten las quatro voces, ò partes, con variedad de consonancias.



*Tercera menor*; despues à la *Quinta menor*; à la que se sigue *Tercera mayor*; à esta se sigue *Segunda*; despues *Quinta*; despues *Octava*, y la *Quinta* donde fina.

El *Contralto* que entra en la *Decena mayor*, variando tambien en todos los movimientos, passa à la *Quinta*, despues à la *Sexta*, *Quinta*, *Quarta mayor*, *Sexta menor*, *Septima menor*, *Sexta mayor*, y *Octava*.

La



La variedad de especies que ocupa el *Tiple* son, *Decena*, *Octava*, *Decena menor*, *Octava*, *Sexta mayor*, *Octava*, *Docena menor*, y *Decena mayor*.

Aunque parezca à los Compositores ocioso el aver traído este exemplo tan comun, me ha parecido traerlo, tan solamente, para que se vea, y repare la variedad de consonancias que cada una de las voces forman con el *Baxo*, y que convinando unas con otras, hallarán la misma variedad: Y aunque por el habito adquirido qualquier Compositor pondrà las voces con facilidad sobre qualquier *Baxo* semejante, pero aprenden à ponerlas en sus puestos en virtud de las reglas que enseñan, que la voz de tal especie ha de ir à tal: Y es bien que sepan, que dichas reglas, las instituyeron nuestros Predecesores Musicos, con el fin, de que de su observancia naciesse la variedad de especies, para que las composiciones fuesen hechas con perfecta armonia: Y aviendo armonia perfecta ay melodia, que es el deleyte resultante de la armonia. No obstante ay reglas que son para perficionar la melodia, como irè diziendo adelante; Pues puede aver armonia perfecta en un periodo por la variedad de consonancias que se hallen en èl, y faltarle algunos grados de perfeccion à la melodia, por no estàr bien ordenada la variedad de las consonancias.

Es el fin de escrivir esta Obra, el que los que aprenden Musica sea con todo fundamento; y aunque parezca superfluo parte de lo que dixere, y explicare, no entienda el Compositor hecho que escrive para el que sabe, sino es para desterrar la ignorancia de los que desean saber; El que entiende una materia, y la halla explicada en algun libro, ordinariamente tiene por impertinencia de el que escrivio, el aver gastado tiempo en ello; sin atender, à que lo que se escrive es para el que ignora, no para el que sabe: Y assi de todo lo que fuere tratando en esta Obra, cada uno tomà lo que bien le pareciere, y conociere serle necessario saber; y de lo que yà sabe, dexaràlo para el que ignora.

## CAPITULO II.

### DE LOS MOVIMIENTOS EN GENERAL DE LA *Musica.*

**E**N la Primera Parte de esta Obra he hablado muchas vezes de el movimiento armonico, yà tratando de los transitos de sonido à sonido, yà de las mudanças, de los tiempos, de los ayres, de alteracion, de diminucion de figuras, segun lo ha pedido la ocasion de lo que he ido tratando; pero aviendo llegado la de aver de tratar con mas expressiõn esta materia, por ser tan conveniente, y essencial, serà ella el asunto de este Capitulo.

No puede aver armonia sin variedad de quantidades, y proporciones, ni variedad de proporciones, y quantidades sin movimientos; assi de sonido à sonido, como de consonancia à consonancia, y de aumentacion, y diminucion de figuras: Pues faltando el movimiento, falta la variedad; y faltando esta, dexa de aver armonia. Pues como yà en diversas partes he dicho, es la armonia una resultancia de la variedad. Y como esta no puede ser sin movimiento, es forzoso el tratar de èl lo  
que

Arist. physic. 3. cap. 5. *Motus est actus mobilis, ut mobile existit.*

Arist. phy. 7. cap. 1. *Motus sunt tres, secundum quale, & secundum quantum. Ergo, & tria esse necesse est quæ moventur; secundum locum latius; secundum quale alteratio; secundum quantum, augmentum & diminutio.*

Arist. phy. 6. cap. 2. *Motus divisibilis est dupliciter, uno modo tempore, alio secundum motus partium ejus, quod moventur.*

Arist. 1. de Cel. text. 7. *Motus alij sunt simplices alij mixti: simplicium corporum simplices, compositorum vero mixti.*

que baste para fundamento de lo que huviere de tratar adelante. Y assi dire con el Filofofo, que el movimiento es un acto en quien existe lo movible. Dize el mismo, que son los movimientos tres, de lugar, de qualidad, y de cantidad. Y sacando la consecuencia dize, que son tres cosas las que se mueven, segun lugar, extension: Segun qualidad alteracion: Segun cantidad, aumento, y diminucion.

Estos tres movimientos se hallan en toda la Musica; pues el movimiento de lugar, es la mutacion que ay del sonido grave al agudo, ò de el agudo al grave: Y hablando para el Practico, es el transito de un sonido baxo; à otro alto; ò al contrario; de el alto al baxo: Y de este genero se hallan muchas especies de movimientos, unos simples, otros mixtos, ò compuestos; unos rectos, otros contrarios; unos circulares, otros obliquos; unos naturales, y otros violentos.

Movimientos simples son todos aquellos que se consideran en una voz sola; los que se hallan en tres modos, ò tres especies de ellos, que son, movimiento ascendente, descendente, è igual. Movimiento ascendente es quando se haze transito, moviendo el sonido grave al agudo; y se llama ascendente, por ser el movimiento subiendo; y descendente, quando baxa de el sonido agudo al grave. Movimiento igual es aquel q̄ mueve de un sonido à otro, que los dos estàn en igual grado: Como quando el Practico considera dos puntos en un mismo signo: Y aunque se puede hazer reparo que estàn en un mismo lugar, de donde se puede inferir no ay movimiento, pues no haze transito de un lugar à otro, pero segun Doctrina de el Filofofo, ay movimiento de tiempo: Pues dize, que el movimiento se divide en dos especies; una de tiempo, y otra de partes. Que en semejante caso aya movimiento de tiempo, no ay duda, porque son dos cantidades los sonidos; y siendo estas divisibles, es el movimiento inseparable de ellas; pues su movimiento es de una à otra.

Y passando à explicar el movimiento *mixto*, ò compuesto, de quien dize el Filofofo, que simples son todos aquellos que constan de una entidad sola; y compuestos, ò mixtos los que de dos, ò mas: Digo, que dexando ya explicado lo que toca al movimiento *simple*, que *mixto* es aquel que se haze considerado entre dos voces, que forman consonancias; pues para passar de una consonancia à otra, es necessario concurren las dos al movimiento.

De este movimiento *mixto* se hallan seis especies; una movimiento *recto ascendente*, otra *recto descendente*, otra *contrario conyuntivo*, otra *contrario disyuntivo*, otra *igual ascendente*, y otra *igual descendente*. Movimiento *recto ascendente*, es aquel, quando considerado entre dos voces, las dos mueven à un tiempo subiendo: Es *mixto*, porque siendo de una misma especie ay dos movimientos, uno en cada voz. *Recto descendente* es aquel que las dos voces mueven à un tiempo baxando. *Contrario conyuntivo* es, quando las dos voces mueven àzia contraria parte, subiendo la baxa, y baxando la alta. *Contrario disyuntivo* es aquel que tambien mueve àzia contraria parte: Pero con la distincion, que la voz mas baxa descende; y la mas alta asciende. *Igual ascendente* es, quando la una voz sea la baxa, ò la alta, mueve con dos sonidos iguales, (esto es en un mismo Signo,) y la otra sube passando de una especie à otra. *El igual descendente* es aquel, que la una voz mueve de un sonido

à otro distinto, aunque iguales por estar en un mismo Signo: Y la otra moviendo de una especie à otra, baxa.

Y hablando generalmente, assi de los simples como de los compuestos, se halla tambien el movimiento circular, como dixè arriba. Pues dize el Filosofo, es diferente el movimiento circular de el recto. Y dize Salinas con Ptholomeo, que el movimiento sonoro es circular, semejante al de las esferas celestes. Y prosigue diziendo, que assi como el *Diapasson*, ò *Octava* concludido se buelve à repetir tantas quantas vezes fuere necessario, procediendo en infinito semejante al círculo, que es el movimiento esferico, y al de la semana, que en llegando al dia octavo es primero de otra: Prácticamente se vé la experiencia en la mano musical; pues dichos los siete Signos de que consta, se buelven à repetir, fundamento que tuvieron los Musicos antiguos, para dezir se ha de entender estar en forma circular. Y aunque son muchos los movimientos, como de sonido à sonido, tomanse por partes de el todo, que es el que se ha de entender por circular, como he dicho.

A mas de esta generalidad hallanse muchos periodos en la Musica estar en dicho movimiento, usando de el muchas vezes los Compositores, como en el Progreso de esta Obra se ofrecerá el tratarlo.

De el mismo modo se halla el movimiento *Obliquo*, y es aquel, que atendiendo al todo de el periodo, no sube, ni baxa rectamente, sino es que haze un movimiento arriba, otro abaxo; uno sube, y otro baxa, &c. Y llamase obliquo, porque sus partes, que son los movimientos de que se compone el todo, tuercen ázia contraria parte; yá arriba; yá abaxo.

Movimiento natural es aquel, segun dize Alberto Magno, que procede en natural forma, y quanto mas procede, tanto mas adquiere la virtud de su formacion. Esto enseña la practica en la formacion de los sonidos, los que son movimientos naturales; y tanto quanto mas existe en el, se perfecciona su forma. En la practica de la Musica se vé la experiencia clara; pues quando se canta pausado, ò à espacio, halla el sentido mayor melodia, ò dulçura, por perficionarse mas la formacion de los sonidos con la existencia de ellos.

Y por esto dize el mismo Alberto Magno en otro lugar, declarando mas lo dicho, que el movimiento de el Organó imita à los movimientos celestes. Es el sonido formado de el movimiento de los cuerpos celestes, natural, y continuo; y el de el Organó es imitador de aquel, pues subsiste segun la voluntad de el Musico. En otros instrumentos, se forma el sonido al herir la cuerda, pero no subsiste, porque no es natural; pues se forma con la violencia con que el cuerpo sonoro mueve al ayre. En las voces naturales, aunque puede subsistir mas, por ser natural su formacion, y movimiento, pero no puede ser tan continuo como en el Organó, por no dár lugar el aliento.

Es el movimiento de el sonido en el Organó, natural; pues estando dispuestos los instrumentos de su formacion, con la natural virtud de el ayre, moviendo, y hiriendo en ellos, subsiste el sonido à imitacion de el sonido celeste.

Tambien dize el Angelico Doctor, que movimiento natural es aquel que mueve à lugar propio. Todo lo que es en la Musica mover de un

B

soni-

Arist. Phys. 5. c. 21  
*Motus circularis alius est à motu recto.*

Salin. lib. 3. cap. 9.  
*Et motus sonorum, Aulore Tibolomeo, est circularis, sicuti motus Cælorum, ita ut ubivis incipere possis donec ad Diapasson pervenias, in qua sonus Octavus idem est virtute cum primo, post quem omnes soni repetuntur, donec iterum in decimoquinto redeatur ad primum: quem admodum in diebus hebdomadis.*

Alb. Mag. tract. 3. cap. 8. *Motus naturalis processus est in naturalem formam, vel ubi, & quanto magis procedit, tanto magis acquirit rigorem formæ.*

Alb. Mag. de mot. anim. lib. 2. cap. 2.  
*Motus Organi imitatur motum Cælestem.*

Div. Thom. de Cæl. 15. cap. 16.  
*Motus naturales illi dicuntur, quibus corpora moventur ad loca propria.*



sonido grave à otro agudo , ò de el agudo al grave , es mover à lugar proprio ; y por lo mismo es movimiento natural: Aunque no son naturales aquellos de que dixè en el Capitulo precedente se avia de guardar el Musico, por ser malas entonaciones, y no engendrar melodia alguna; porque estos no son movimientos naturales, pues no causan naturales efectos. Es efecto natural de la Musica el causar melodia; movimientos que no causan esta, no pueden ser naturales: Declaralo el mismo Angelico Doctor, pues dize, que quando el movimiento es à lugar improprio es violento. Y en la Musica se deve tener por lugar improprio todo movimiento que no produce armonia, y melodia perfecta.

*D. Thom. ibidem  
Violenti autem, qui  
bus moventur ad  
loca aliena.*

*Aver. 2. de Cael.  
cap. 57. Motus om-  
nis naturalis, & vo-  
luntarius, habet ve-  
locitatem termina-  
tam, quia omnis  
motus habet moto-  
rem terminatum.*

*Joan. Gram. in  
4. Phy. cap. 95.  
Motus violentus ni-  
hil aliud est, quam  
motus præter natu-  
ram.*

*Aver. 2. de Cael.  
cap. 72. Motus vio-  
lentus non intelli-  
gitur in corpore, nisi  
respectu naturalis.*

Dize Averroes, que todo movimiento natural, pues sea voluntario, tiene velocidad determinada. Son en la Musica todos los movimientos voluntarios, y assi pueden ser con mas, y menos velocidad; como se ve por experiencia en la practica, que ya se hazen movimientos pausados, ya veloces, segun determina la voluntad del Musico; digo esto, porque no se tangan los que son veloces, por violentos; como algunos practicos que estàn en este error, pues tienen por violencia, lo que es velocidad: Aviendo gran diferencia entre uno, y otro. Pues como dize Juan Gramatico, movimiento violento es aquel que es fuera de su natural.

Y fuera de su natural es todo movimiento, que no mueve à lugar proprio, como dixè arriba con el Angelico Doctor. Y conforme à esta Doctrina, explicarè para los practicos, lo que es mover violentamente en la Musica, pues es materia tan necessario el saberla en los Compositores, como forçosa para sacar las composiciones con acierto. Dize Averroes, que el movimiento violento, no se ha de entender en quanto al cuerpo, si en quanto à sacar las cosas de su natural.

El movimiento que ay de un sonido grave à otro agudo, ò al contrario de el agudo al grave, es natural; y si este movimiento es hecho de modo que el oïdo halle alguna displicencia, en este caso serà violento, y conforme à la Doctrina de este Filosofo; esto es, quando el movimiento es improporcionado, semejante à los exemplos que dexè puestos en el Capitulo antecedente.

De todo movimiento violento se ha de guardar el Compositor, porque no serà verdadera Musica aquella que constare de movimiento violento; porque es ciencia natural; y lo violento, no es otro que ser fuera de lo natural. Ay Compositores, que sea por su mal oïdo, ò por su ignorancia, componen de modo, que no dãn gusto con sus composiciones; y es la causa de los movimientos violentos, mas que de los naturales: Si otros que ayudados de el genio componen de gusto; porque naturalmente llama el oïdo al uso de los movimientos naturales en lo que componen.

Sucedè, que el oïdo llama à una clausula, y el Compositor à otra; esto es, propriamente movimiento violento. En quanto al cantar inclina à vezes la razon que sea de un modo, y se obra de otro; y aparrandose de aquello à que inclina la razon, es movimiento violento. En quanto al ajustar la Musica con la letra, proceden muchos violentamente; ya por ser impropria la Musica al sentido que pide la Letra; y ya por el poco cuydado que se pone en quanto al acento; los quales son todos movimientos violentos.

Otras

Otras vezes se usan de *Bemoles*, donde naturalmente no se deven hazer; yá porque no llama el sentido à ellos; ò yá porque no se hazen en lugares propios. El dexar de hazer un *sustenido*, en donde es necesario, ò el hazerlo con impropiedad, tambien son movimientos violentos: Como tambien lo son, quando las especies perfectas no se usa de ellas segun las reglas de el Arte; y como quando en el lugar de la especie imperfecta, se pone perfecta.

Tambien son movimientos violentos, todo lo que no es usar de las especies disonantes, conforme el Arte tiene dispuesto; observando las circunstancias, con que deven ser hechas las ligaduras, y otros modos que ay para utar de las especies falsas, como en el progreso de esta Obra ire explicando.

Tambien puede tener sus movimientos violentos el compàs, como no echarlo con igualdad de partes; ò como paufando, ò acelerando uno mas que otro, no pidiendolo el caso.

En quanto à la execucion de la Musica en instrumentos, es tan improprio el movimiento violento, como en quanto à la composicion de ella. Dize Averroes, que todo movimiento violento de el cuerpo, es fuera de el cuerpo. Formase el sonido en los instrumentos, mediante el cuerpo sonoro (en unos, que es la cuerda, y en otros que es la flauta como en Organos.) Y quando por el impulso de el que hiere dicho cuerpo sonoro tiene exceso el sonido; sacandolo de lo que naturalmente puede llevar el cuerpo que lo produce, es alteracion, y assi mesmo movimiento violento; por lo qual suena desapaciblemente al oïdo; por ser fuera de lo natural de el cuerpo, que es el sentido en que habla este Filofo.

Aver. ex destr.  
dest. disp. 14. col. 4.  
Motus omnis violentus corpori, est à corpore ab extra.

Deve pues el Musico Instrumentista herir las cuerdas de modo, que no violente los sonidos de ellas por el sobrado impulso al herirlas, por el mal efecto que causa en el oïdo el movimiento violento. Y aunque en algunos instrumentos de cuerda, como Clavicordios, no consiste la violencia en el impulso de herirlas tanto, como en estàr la pluma que hiere las cuerdas improporcionada, tocale tambien al Musico el procurar hieira con la devida proporcion para escusar la violencia.

En las Flautas de los Organos consiste tambien el proporcionar el ayre en ellos, de modo, que no entre violento, para que no altere el sonidos; y esto toca à los Artifices. Toca al Musico en quanto à la pulsacion de los instrumentos, el dár su justa cantidad à las figuras segun el compàs; porque es movimiento violento todo aquel que no es executado al tiempo que se deve, pues es fuera de su natural: Que por esto halla el oïdo displicencia, quando no se canta, ò toca à compàs, no oyendose los sonidos en su propio lugar, ò distancia de tiempo en que deven ser.

Tambien quando una Musica se executa con mas velocidad, ò menos de lo que pide el ayre, son movimientos violentos, por ser fuera de lo natural.

Todo transito, ò movimiento de un sonido à otro, que no estuvieren en la devida proporcion, sea en la voz por defecto de la entonacion, ò en la cuerda por estàr desafinada; es movimiento violento: Como tambien en los puntos accidentales, como son *bemoles*, y *sustenidos*, quando no tienen su perfecta cantidad. Sucede en la voz natural à vezes,

por no enronarlos como se deve; y en los instrumentos por querer suplirlos con otros puntos que no son propios. Practican muchos Organistas, y Arpistas el suplir el sostenido de *Delafolre*, que no le ay, con el Bemol de *Elami*, y el Bemol de *alamire*, con el sostenido de *Gesolreut*, y assimismo otros semejantes; pero todos son violentos por no suplirle con puntos naturales.

He querido tratar con mas expression esta especie de el movimiento violento, que otras, por parecerme serle muy necessario al Musico Compositor el estar en ella, para que componga la Musica con toda perfeccion; procurando no usar ningun movimiento violento. Porque como la Musica es ciencia natural, y consiste en movimiento, es preciso, que estos sean tambien todos naturales. Y aunque he tocado varias especies de ellos (que en todas le importa al Musico el estar) no obstante recopilare aora aquellas mas necesarias, y que conducen à la perfecta composicion de la Musica.

Bastantemente dexo ya explicado los movimientos, respecto à una voz sola; pues he dicho todos los que son violentos, los quales no se deven poner en practica. Y supuesto que solo se deven usar los que son naturales, assi respecto à lo que toca à una voz sola, como à lo que toca en la conbinacion de una con otra, digo aora, que deve considerar el Musico en cinco diferencias el movimiento que hazen las partes, ò voces entre si en toda composicion: Que aunque quedan tocados arriba, es necessario explicarlos con mas expression, y claridad, por ser cosa importante.

La primera diferencia es de *movimiento recto*; y este se ha de entender quando dos voces mueven àzia una parte à un mismo tiempo; como subiendo las dos, ò las dos baxando. Si suben, se llaman *recto ascendente*; y si baxan, *recto descendente*. En este movimiento, assi subiendo, como baxando, no puede ir de consonancia perfecta à otra de su misma especie; como de *octava* à *octava*; ni de *quinta* à *quinta*, &c. por tener el Arte prohibido semejante uso: Y esto no tan solamente con el *baxo*, y otra voz, sino es entre qualesquieres otras que fueren.

Pero por dichos movimientos, assi subiendo como baxando, y podrá ir de *tercera* à *tercera*, ù de *sexta* à *sexta*, que una, y otra son especies imperfectas: Y tambien de *octava* à *quinta*, ù de *quinta* à *octava*: Aunque el mover de una à otra en estas consonancias perfectas, solo se practica en las composiciones de à *quatro*, y tal vez en las de à *tres*, como en su lugar explicarè. Pero quando va de consonancia imperfecta à imperfecta, como de *tercera* à *tercera*, ù de *tercera* à *sexta*, no ay prohibicion alguna por este movimiento; como ni tampoco de *sexta* à *sexta*, ni de *sexta* à *tercera*.

El segundo movimiento es, *contrario conjuntivo*, y es, quando mueve la voz baxa subiendo, y la alta baxando. En ningun genero de composicion, que sea à menos numero, que à quatro voces, se va à la *Octava* por este movimiento, sino es que aya razon que excepte dicha regla: Pero à la *Quinta* podrá mover aunque sea entre dos voces; y à especie imperfecta qualquiere que fuere. Llámale movimiento *contrario* este, porque las dos voces mueven àzia parte contraria ascendiendo la mas baxa, y descendiendo la mas alta: Y llámale *conjuntivo* (à distincion de el que



que luego dirè) porque se acercan las dos voces mas de lo que estavan.

La tercera diferencia en que deve considerar el Musico el movimiento, es el *contrario disjuntivo*, quando mueven las voces tambien àzia contraria parte, pero con la distincion de el antecedente, que en este es quando la voz mas baxa desciende, y la alta asciende. Es este un movimiento, que no corre riesgo de dár dos *Octavas*, ni dos *Quintas* juntas; aunque ay riesgo de dár *Octava*, y *Quincena*, y *Quinta*, y *Docena*.

La *Octava* por este movimiento se puede usar; aunque sea en *Duo*, de qualquiere otra especie de consonancia que se despida: Pero la *Quinta*, no se puede usar por este movimiento en *Duo*, ni à 3. aunque està introducida entre muchos Prácticos, pero es licencia; dirè en su lugar la razon que pueden tener para ello: Pero las consonancias imperfectas se pueden usar lícitamente.

El quarto, y quinto movimiento son *igual ascendente*, è *igual descendente*: Y aunque expliquè arriba dichos movimientos, bolverè aquí à explicarlos por dezir algunas particularidades acerca de ellos. Llamo *igual ascendente*, y *descendente*, quando la una voz mueve de un sonido à otro igual; y la otra passa (ora sea subiendo, ò baxando) de una consonancia à otra: En qualquiere de estos movimientos, sea *ascendente*, ò *descendente*, es lícito el mover de qualquiera especie, sea perfecta, ò imperfecta, à qualquier otra, aunque sea compuesta de la misma de donde mueve: Menos que de la *Sexta* à la *Octava* es dicho movimiento prohibido de muchos prácticos, quando no ay motivo especial, como dirè adelante.

Tambien advierto, que la voz que tiene el movimiento igual, es lo mismo tener dos sonidos que uno solo, que equivalga por los dos; porque no se tiene por movimiento aunque sean dos, quando son iguales (digo respecto al mover las dos voces,) y assi; en tales casos, solo deve tener la consideracion el Musico con la voz que mueve de una consonancia à otra; que es la que causa el efecto de la variedad: Porque la que no mueve, ò aunque mueva de un sonido à otro igual, el práctico la ha de considerar, como sino hiziera movimiento, por no aver transito de sonido grave à agudo, ò de agudo à grave. Aunque sobre esto tambien ay un error introducido entre algunos Prácticos; y es, que si una voz mueve de octava, sea subiendo, ò baxando, no lo tienen por movimiento; porque dicen ser lo mismo, que si estuviera en un mismo puesto: Pero en esto padecen engaño, porque es transito de agudo à grave, ò de grave à agudo; y semejante movimiento no dexá de ser movimiento desigual: Y siendo assi, como lo es, no tiene mas mover de *Octava*, que mover de *Quinta*, ò de qualquier otro transito.

He querido escribir esta generalidad de los movimientos en todo el contenido de este Capítulo, para que leyendolo el Musico, que quisiere ser compositor con reflexion, le sirva de fundamento para entender el uso de las especies consonantes, de que irè tratando en particular en los Capítulos siguientes; assi para declarar algunos abusos introducidos por los Prácticos, como para dár luz de algunas otras cosas, que es necesario el saber, para que las composiciones sean con toda perfeccion.

## CAPITULO III.

EN QUE SE TRATA DE LAS ESPECIES  
consonantes generalmente, assi simples, como compuestas.

**E**N los Capítulos precedentes dexo escrito, hablando generalmente, que sea composición Musica, y que sea movimiento. No puede aver composición sin movimiento, y consonancias; ni consonancias sin movimiento: Y dexando ya declarado lo mas esencial de lo que toca al movimiento en el antecedente Capítulo, me parece aver llegado el caso en que es preciso el aver de tratar de las consonancias, como materia de la composición, y movimiento. Y antes de entrar à tratar de ellas dirè, que sea consonancia con Simplicio: El qual dize, que consonancia es unos extremos temperados. Y declarando la mas, digo, que toda consonancia consta de dos extremos, que son dos sonidos que tienen cierta similitud, ò proporcion entre si; por lo qual dize este Filosofo están temperados; y dicha temperança ocasiona deleyte en la potencia auditiva. Y assi digo, que consonancia es un intervalo entre dos sonidos semejantes, uno grave, y otro agudo, causando la semejança la proporcion que media.

Son quatro (segun los Prácticos) las consonancias, aunque las considera el Theorico, seis; estas son *octava*, *quinta*, *tercera*, y *sexta*: El Práctico ordinariamente no haze diferencia, siendo distintas especies la *tercera mayor*, y *menor*, y las *sextas mayor*, y *menor*: Pero el Especulativo haze diferencia de ellas como se deve; porque no solo se distinguen en la cantidad, si tambien en quanto al sonido: Como tienen bien experimentado los Prácticos; aunque en quanto à numero no las distinguen: Pero no ay razon para que no se tengan por dos especies distintas, la *tercera menor*, y la *mayor*, y lo mismo la *sexta menor*, y *mayor*; y por esso el Theorico las considera seis.

De estas seis especies son las dos perfectas, que son *octava*, y *quinta*; è imperfectas las *terceras*, y *sextas*, assi *mayores* como *menores*, aunque todas consonancias, pues causan deleyte, y melodia. Dalo à entender el Filosofo en estas palabras, son consonancias las que causan el efecto de la melodia; y por la mision de cosas contrarias entre si temperadas, porque guardan su proporcion.

No puede aver consonancia alguna que no contenga disonancias; y por esso dize, que se compone de cosas contrarias. La *octava* contiene tonos, y semitonos, *semidiapente*, *tritono*, y otras disonantes. La *quinta* contiene tonos, y semitonos: La *tercera mayor* tambien contiene intervalos de tonos: La *menor* contiene tono, y semitono. Las mismas disonantes contienen las *sextas*, assi *mayor* como *menor*; y aun algunas otras, como son *quartas* de *tritono*, y *quintas menores*: Y de estas especies disonantes que contienen las consonantes, es de quien dize el Filosofo son cosas contrarias, porque la consonancia es contraria de la disonancia; no obstante que la consonancia se compone de disonancias, porque están temperadas con la sonora proporcion que media entre los dos extremos; los que contienen la similitud de los dos sonidos contrarios à los de la disimilitud de las disonancias, como dize Salinas. Ef-

Simp. in 3. de an.  
cap. 31. Consonan-  
tia ipsa est veluti  
extremorum tem-  
peratura.

Arist. sec. 19. cap.  
521. Consonantia  
ideo demulcere po-  
test; quia mistio, &  
temperatio contra-  
riorum est juncto-  
rum aptæ inter se  
proportionemq; in-  
vicè custodientium.

Salin. lib. 2. cap. 4.  
Quamobrem ex si-  
militudine consonan-  
tias ex dissimili-  
tudine dissonantias  
provenire necesse est

Estas seis consonancias son desiguales en la sonoridad: Y aunque todas son sonoras, tienen menos grados unas que otras; y esto dieron à entender los Griegos en la distincion de sus nombres, pues las llamavan, no como los Latinos las llamamos, que es segun el numero de puntos que contiene cada una, como *octava quinta*, *sexta tercera*, &c. Pero las llamavan segun los grados de sonoridad, que cada una contenia. Al *unifonus* llamaron *unifones*, que era tanto como dezir segun nuestro Idioma, un solo sonido, ò dos sonidos iguales en un mismo grado de sonoridad.

A la *octava*, y sus compuestas llamaron *equifones*; assi nos lo dà à entender Ptholomeo, pues llama al *Diapasson Equisonancia*, que es lo mismo que en nuestro Idioma, dos sonidos muy semejantes à uno por su gran similitud. Dize Boecio, que aunque los sonidos son dos en cantidad, en virtud son uno; que es lo mismo que dezir su gran similitud.

A la *quinta*, y sus compuestas llamaron *consones*, que es lo mismo que dos sonidos distintos, que aunque no tan semejantes como los de la *octava*, tienen similitud, grado menos que los de aquella. A las *terceras*, y *sextas*, assi mayores como menores llamaron *Emmeles*; dando à entender con este nombre eran especies que causavan melodia: Distinguiendolas de la *quinta*, y *octava* en el modo de llamarlas, por no ser tan semejantes los sonidos; pero por la melodia que contraen en su sonora proporcion las llamaron *Emmeles*. Y los Modernos las distinguen llamando à aquellas perfectas, y à estas imperfectas. Tienenle aquellas por perfectas, por la gran similitud de sus sonidos, y à estas imperfectas por tener grados menos de sonoridad.

Estas quatro especies imperfectas, que son *terceras mayor*, y *menor*, *sextas menor*, y *mayor*, se distinguen en grados de sonoridad; y la que mas tiene es la *tercera mayor*, despues la *menor*, despues la *sexta menor*, y la que menos tiene es la *sexta mayor*. De la *tercera*, y *decima mayor* dize Salinas, que se puede tener por perfecta; porque es permitido terminar en ella todo canto; y no en la *menor* porque es imperfecta. Y à mas de esta razon dà otra, y es, que se halla dividida armonicamente, como se puede ver en los Instrumentos Musicos; de el modo, que el *Diapasson*, y el *Diapente*, que son especies perfectas: Pero que no puede ser en la *tercera menor*, y que por esto es imperfecta.

Ni la una razon, ni la otra que dà son convincentes; porque en quanto à lo que dize, que se usa de ellas en las terminaciones, ò finales; devo dezir, que no es por ser perfecta, si por ser la mas sonora de todas las imperfectas; pues no es ser todo uno ser perfecta, y sonar bien. Y sino veate, la quarta es especie perfecta, y esto no obstante los Prácticos la usan como disonante: Luego no es todo uno ser consonante, y ser perfecta. Que la *quarta* sea perfecta, consta de el sentir de todos los Especulativos; que se use como disonante, la práctica comun lo enseña: Las razones que tienen los Especulativos para tenerla por perfecta, y los Prácticos por disonante, las dirè en su lugar, quando trate de ella. Y assi digo de la *tercera mayor*, que no porque suena bien, se ha de tener por perfecta; porque la perfeccion consiste en la proporcion, y la proporcion se halla en los números; y la consonancia consiste en la temperancia de sus extremos, tan solamente, como queda dicho con la Doctrina de el Filósofo.

Ptholom. lib. v. cap. 7. *Diapasson est Equisonantia.*

Boet. *Musice suæ* lib. 5. cap. 10. & 11. *Quod in ea soni quamvis quantitate different, tamen idem essent virtute.*

Salin. lib. 4. cap. 32. *Nam in tertia majore, & decima majore terminari cætus consueverunt, non tamen in tertia minore aut decima minore que imperfecta sunt. Quare tertia major videtur dicenda perfecta, quandoquidem præter hoc quod dictum est divisa reperitur harmonice in musicis instrumentis, quemadmodum Diapasson, & Diapente, que perfectarum est natura proprietatis.*

Dexa-



Dexáronnos una regla los Musicos Predecesores, que toda Obra aya de començar, y acabar en especies perfectas; y fundado en esta regla Salinas sin duda dize, que pues se termina en *tercera mayor*, la *tercera mayor* es perfecta: Sobre lo qual digo, que si fuera por ser perfecta. el terminar en ella, pudieran tener tambien las Obras en ella su principio; pero esto no es assi; porque quando es el principio con imitacion, no puede ser en *tercera mayor*, porque en ella es toda imitacion impropria: Y solo puede ser propria imitacion, quando el principio es en el *Diapente Diatessaron*, ò *Diapasson* del tono, que solo estas son tenidas por especies perfectas (entiendase lo que voy diciendo respecto al tono, no respecto à la formacion actual de la especie) como para declararlo mas pongo por exemplo un primer tono; que considerado su *Diapasson* de *Gesolreut* à *Gesolreut*, sus especies perfectas son *Diapente*, y *Diapasson*, y assi sus entradas quando son con imitacion, son en *Delasolre*, y *Gesolreut*.

En *Delasolre* por ser extremo de la especie perfecta de *Diapente*, y en *Gesolreut*, por serlo de el *Diapasson*, y *Diatessaron*; pero en *Besabemi* que es su *tercera*, nunca puede ser propria la imitacion. Quando todas las voces entran en una obra à un tiempo, que es sin imitacion de unas à otras, tan permitido es en *tercera menor* como en *mayor*; esta práctica es antigua, y moderna, luego no se ha de entender la regla de començar, y acabar en especie perfecta, si solo quando la entrada es con imitacion: Y en estos calos se ha de entender, como he dicho, ser en aquellas especies perfectas que constituyen al *Diapasson*. En quanto al final de las Obras, practicaron los Antiguos el acabar todas las voces en especies perfectas, como son *Diapente*, ò *Quinta*, y *Octava*: Pero los Modernos han añadido la *tercera mayor*, no porque sea especie perfecta, si porque sea mas armoniosa la terminacion; pues quanto mas es la variedad de especies, tanto mas es el aumento de armonia: Y si de dos voces que huviesen de terminar en la *Octava*, ò *Quinta*, la una termina en la *Tercera*, ò *Decena*, avrá mas variedad de consonancias; de lo que se sigue el aumento al armonia.

El que sea *tercera*, ò *decena mayor*, y no *menor*, no es por ser perfecta, si por mas sonora; y en toda clausula, mayormente en la de el final, se ha de procurar la sonoridad mayor.

En quanto à la segunda razon que dà Salinas, de que la *tercera mayor* se divide *armonicamente* al modo que el *Diapente*, y *Diapasson*, digo, que no puede dàr mas grados, ni menos de perfeccion la division armonica; como se puede ver en la *Quarta*, ò *Diatessaron*, que no se puede dividir armonicamente; y no obstante es tenuta por especie perfecta de los Especulativos. Lo mismo se puede ver entre el *Vnisonus*, y *Quincena*, que los divide la *octava*; y no es division armonica, sino es Geometrica: Porque de dos à uno se halla la *Octava*, y la *Quincena* de quatro à uno siendo las proporciones iguales, y las diferencias desiguales, como dexè explicado en la Primera Parte, lib.4. cap.5. Siendo assi, que la *Octava*, y *Quincena* son especies perfectissimas, y de una misma qualidad: Y assi nada prueba con dezir, que la *decena mayor* es perfecta, porque se puede dividir armonicamente. Que sean pues las divisiones Arismeticas, Geometricas, ò Armonicas, no causan mas, ni menos perfeccion à las consonan-

sonancias ; como se puede ver en los exemplares que he dicho, y pudie-  
ra dezir otros muchos: Y assi resuelvo con la comun practica, que la  
*tercera mayor*, ò *decena* es tan imperfecta, como la *menor*; y solo tie-  
ne de diferencia el tercero grado mas de sonoridad.

Consiste la imperfeccion de esta especie en su mutabilidad ; pues está  
al arbitrio de el Compositor el que sea *tercera mayor*, ò *menor*, siem-  
pre en la linea de especie consonante: Y lo mismo entre las *sextas ma-  
yor*, y *menor*: Lo que no puede suceder en la *octava*, ni *quinta*; pues si  
la *octava* se aumenta, ò disminuye algun *semitono*, passa à ser especie  
disonante ; y lo mismo la *quinta*: Razon porque son especies perfectas,  
pues son siempre de una misma proporcion; porque la *octava* es siempre  
*dupla*, y la *quinta* *sexquialtera*: Pero entre las *terceras mayor*, y *menor*,  
aunque las dos son especies consonantes, y en quanto al numero de los  
intervalos es el mismo ; las proporciones son distintas; porque la *tercera  
mayor* es *sexquiquarta*, y la *menor*, *sexquiquinta*: Y las *sextas*, es la  
*mayor* de la proporcion *supertriparciens tercias*, y la *menor* *supertripar-  
ciens quinta*.

Esta es la diferencia que ay entre las especies perfectas, è imperfec-  
tas, y por esto me conformo con el dictamen practico ; apartandome  
de el sentir de Salinas en esta materia ; que quiere sea perfecta la *tercera  
mayor*.

Todo lo que hasta aqui he dicho de las especies consonantes es res-  
pecto à las simples; porque devo advertir, que de cada una de ellas se  
componen otras muchas. Pues añadiendo à qualquier de ellas siete pun-  
tos, sale la misma especie en qualidad, aunque mas remota, y aguda.  
De la *octava* añadiendo siete, se compone la *quincena*; y de la *quince-  
na* la *ventidofena*; y de la *ventidofena*, la *ventinovenena*, &c.

De la *quinta*, se compone la *docena*; y de la *docena* la *decinovenena*; y  
de la *decinovenena* la *veintiseisena*. De la *tercera* se compone la *decena*,  
assi *mayor* como *menor*; de la *decena*, la *decisetena*; y de la *decisetena*,  
la *ventiquatrena*. De la *sexta*, sea *mayor*, ò *menor*, se compone la *tre-  
cena*; de la *trecena*, la *veintena*; y de la *veintena*, la *ventisetena*, &c. Y  
aunque parece que pongo limite en todas estas compuestas, no le ay, con-  
sideradas especulativamente: Porque pueden proceder en infinito: Pero  
para puestas en practica, es lo mas que pueden subir, segun lo que dexo  
escrito; yá, porque las voces naturales no pueden baxar, ni subir mas;  
y yá porque en los instrumentos artificiales, que es donde mas se pueden  
dilatarse dichas especies, excediendo à las que dexo dichas, siendo mas  
remotas, exceden à la potencia auditiva, assi en la profundidad, como en  
la agudeza de ellas, no pudiendo la razon juzgar de la perfeccion, ò im-  
perfeccion de los sonidos.

Como el curioso puede experimentar en algunas Avescillas, que por  
la mucha agudeza de los sonidos de su canto, no puede juzgar la razon  
si son perfectos, ò imperfectos. Dexè yá declarado en la Primera Parte  
de esta Obra, Libro Primero, Cap. 6. en que consistia la perfeccion, è  
imperfeccion de los sonidos, y por esto agora no me detendré en bolver-  
lo à explicar.

En los Organos, que de los Instrumentos Artificiales, es donde se ha-  
llan especies mas remotas, assi por la parte grave, como por la parte  
aguda,

aguda, se hallan tanto, que exceden à la potencia auditiva; y no los pudiera juzgar la razon, sino fuera por la antypatia de la disonancia; la qual causa golpes en el oido, hasta que està en la fina consonancia: Que por la sympathya causada de la similitud de los dos sonidos, cesan los golpes; por cuyo motivo, juzga la razon la consonancia.

Hállase diferencia de las especies simples, à las compuestas, en tener algun grado mas de sonoridad, las compuestas, que las simples; por causa de estar mas apartados sus extremos. Pues entre los numeros que constituyen su proporcion, median siempre otros numeros; como se puede ver en la *quinta*, que es su proporcion *sexquialtera*; la qual se halla de tres à dos (numeros inmediatos): Pero la *decena* que es su compuesta; es de la proporcion *tripla*; la qual nunca se puede hallar sin que median numeros entre sus dos extremos; porque se halla de tres à uno, mediando el dos; de seis à dos, mediando el tres, el quatro; y el cinco: Y assi mismo entre qualquiera otros numeros, entre quienes se halla dicha proporcion, se hallan muy distantes sus extremos, por mediar muchos numeros entre ellos.

La *tercera mayor* se halla de cinco à quatro: Pero su compuesta, que es la *decena*, es de la proporcion *dupla sexquialtera*, como de cinco, à dos, de diez à quatro, &c. En que se puede considerar son mas dilatados los extremos de la compuesta, que los de la simple, mediando numeros. La *tercera menor* es de la proporcion *sexquiquinta*, la qual se halla de seis à cinco: Pero su compuesta, que es la *decena menor*, se hallan mucho mas distantes sus extremos; porque es de la proporcion *dupla superui partiens quinta*, y se halla de doze à cinco.

Las *sextas*, assi *mayor* como *menor* pierden muy poco de su sonoridad por ser simples; pues siempre están mas distantes sus extremos, que los de las otras que dexo dichas. Porque la *sexta mayor* se halla de cinco à tres; mediando el quatro entre los dos extremos; y de la proporcion *superui partiens tertias*: Aunque no dexa de ser mas sonora su compuesta, que es la *treceña mayor*, porque ay mas distancia de extremo à extremo; y es de la proporcion *tripla sexquitercia*.

En la *sexta menor* passa lo mismo que en la *mayor*, que la simple no pierde de su sonoridad, como las *terceras*, por la dilatacion de sus extremos; porque se halla de ocho à cinco su proporcion, mediando el seis; y el siete. Pero su compuesta, que es la *treceña menor*, siempre excede en lo sonoro; por la mayor dilatacion de sus extremos, pues se halla de diez y seis à cinco su proporcion, que es *tripla sexquiquinta*. Y aunque lo dicho es de las compuestas; no dexarè de dezir, que tanto mayor sonoridad tendrà qualquiera de dichas especies, quanto mas remota fuere, y el extremo superior de qualquiera de ellas, fuere mas agudo.

Repararà el curioso en que he dicho de la *quinta*, *tercera*, y *sexta*, ser mas sonoras sus compuestas que sus simples, y que nada he dicho de la *octava*: Pero devo dezir de esta especie, que tantos grados tiene de sonoridad, como qualquiera de sus compuestas; por causa de ser consonancia perfectissima: Y solo se diferencian las compuestas de la simple, en que tanto quanto mas remota es la especie, por su agudeza es mas armoniosa; pero no menos ni mas sonora.

Al reparo que puede hazer el curioso de que la *octava* se halla de dos



à uno su proporcion sin aver numero intermedio, como la *quinta*, y las *terceras*, y que porque aquellas han de perder de su sonoridad, siendo simples, y no esta, respondo, que ya dixè en el quinto Capitulo de el Quarto Libro de la Primera Parte; que quanto menores son los numeros, tanto mas es la distancia que media: Y es tanta la que ay de dos à uno, como la que ay de ocho à quatro: pues es una misma proporcion la que ay de unos à otros.

Y aunque la *quinta* se halla de tres à dos, es menor la distancia que ay entre estos dos numeros, por ser mayores, que la que ay de dos à uno: Y por esso se hallan mas distantes los extremos de la *octava*, que los de la *quinta*: Y esta es la causa de no perder de su sonoridad, como las otras especies.

Ay algunos Compositores, que no reparan en estas delicadezas, y por esso acostumbra à facer algunas composiciones poco sonoras; usando mas de las especies simples, que de las compuestas (digo quando no ay razon que precise à lo contrario.) Y assi quiero dár este aviso à los Compositores, que tanto quanto mas profundos cantaren los Baxos, tanto menos deven usar de las especies simples (exceptando la *octava*;) Porque como los dos extremos de ellas son graves, y dexo referida la doctrina del Filosofo en algunos lugares de la Primera Parte, que lo grave en mucho tiempo mueve poco ayre; de aqui procede, que siendo los dos extremos de las especies simples graves, causan alguna confusion, y menos distincion, y claridad en el oido; motivo de menos sonoridad. Y assi siempre deve procurar el Compositor en semejantes casos, no usar de otra especie simple que de la *octava*, porque esta no pierde, como he dicho arriba.

Pero quando las especies simples son por la parte aguda, ò por la parte media, no ay que reparar en su uso, porque no se confunden tanto sus extremos, por ser mas agudos.

No parezca ocioso aver escrito esta materia con tanta expressiõ, pues el Compositor práctico que hiziere reflexion sobre ella, ò fuere experimentado, conocerà que es importante su observancia para la mayor perfeccion, en quanto à la sonoridad de las composiciones.

## CAPITULO IV.

## DE EL UNISONUS, COMO SE USA, Y COMO SE deve usar en las Composiciones.

A Viendo tratado en el Capitulo precedente de las consonancias en general, serà preciso el tratar individualmente de ellas, lo qual harè en los Capítulos siguientes. Pero deseando començar desde su raíz, ò fundamento, tratarè de el *Unisonus* en este, que es el origen de todas; pues sin el ninguna especie puede aver, assi consonante, como disonante.

Deve pues el Musico considerar el *Unisonus* en dos modos, el primero segun una cantidad solo; y el segundo, segun dos cantidades de igual proporcion. Es lo mismo el *Unisonus* en la Musica, que la *Unidad* en quanto à la Arithmetica. De la unidad, dize Alexandro de Ales, es en

C 2

dos

Alex. de Ales met.  
5. text. 10. charta  
115. *Unitas duplex,*  
*rei, & rationis, &*  
*unum ratione est,*  
*esse unum in genere.*

dos modos; uno en quanto à la realidad, y otro en quanto à razon, y que lo que es uno en razon, es uno en genero.

Con estas dos diferencias se deve entender el *Vnisonus*, pues lo es realmente, quando solo subsiste una cantidad, y hablando mas practicamente un solo sonido: Y segun razon, quando son dos cantidades iguales, como dos sonidos en un mismo grado; y se consideran segun razon, porque estan en proporcion igual, y son de un mismo genero: Pues entre dos iguales cantidades, que se halla la igual proporcion, son una en razon, y en genero.

En quanto al primer modo en que deve considerar el Musico el *Vnisonus*, que es en quanto un solo sonido, es la raiz de todas las consonancias; pues ninguna puede aver sin el. Y assi, dize Aristoteles, que el sonido es consonancia. Dize en otra parte el mismo, que es el sonido en dos modos; uno actual, y otro potencial. Y en este sentido se ha de entender lo que dize, ser el sonido consonancia: Porque todas las consonancias son compuestas de dos sonidos; y quando es un sonido solo, considerate actual, y potencialmente el otro: Al modo que no puede aver numero, que no sea compuesto de la unidad, assi no puede aver consonancia, que no tenga su principio en el *Vnisonus*.

Es la primera especie de consonancia la *tercera*, la qual tiene su raiz en un solo sonido; y agregado otro, contrayendo su devida proporcion entre los dos, queda formada la consonancia; lo mismo es en la *quinta*, que es la *segunda*, en la *sexta* que es la *tercera*, y en la *octava* que es la *quarta*; aunque primera de esta especie. Algunos han querido dezir, por mal entendida la Doctrina de el Filosofo; ser el *Vnisonus* consonancia, y como à tal dizen, ser la primera especie; pero no lo es: Porque para que aya consonancia ha de aver dos distintos sonidos, entre los quales ha de aver proporcion desigual; y careciendo de esta el *Vnisonus*, no puede ser consonancia: Pero si raiz, principio, ò fundamento de todas.

Y aunque es principio de la *tercera*, *quinta*, y *sexta*, y de las demàs consonantes, y disonantes continentes de la *octava*; es esta quien se compone de el directamente; pues à mas de ser de ella raiz, como de todas las otras, tiene la singularidad de ser sus dos sonidos tan semejantes, que parece uno solo.

No tan solamente es principio de todas las especies simples, sino es que tambien lo es assi de las compuestas, como sobre compuestas por remotas que sean; y por dezirlo de una vez, fundamento de toda la musica: Pues todas las consonancias, y disonancias, aunque son compuestas de muchos sonidos, cargan sobre solo uno, que es el que los Practicos llaman *Baxo*; de que no puede carecer ninguna especie de musica, pues aya de ser de consonancias formadas.

En la Primera Parte, Libro 1. cap. 6. dize, como el sonido era la esencia de la musica; y es assi: Porque no puede aver musica sin el, ni consonancia formada sin dos. Es el extremo inferior el fundamento de ella: Y aunque qualquiere dexa de ser consonancia en donde ay muchas formadas, si falta el Baxo, ò mas grave, cargan las demàs consonancias en falto; lo que no sucede, aunque falte el sonido agudo de qualquiere de ellas: Pues careciendo de este, tan solamente, se seguiria el faltar una consonancia.

Es

Arist. 2. de an. c. 1  
Sonus est consonantia.

Arist. 2. de an.  
cap. 4. text. 78.  
cap. 634. Sonus  
duplex est, alius est  
actus quidam, alius  
potentia.

Es tambien natural el sonido, pues su virtud no la tiene por industria humana; porque todo Instrumento que es apto para su formacion, lo forma por su propia virtud: Como es en la voz humana, que naturalmente tiene dispuestos los organos de su formacion; y lo mismo en las cuerdas que se usan en los Instrumentos artificiales, assi sean de metal, como de nervio; y en los Instrumentos flatulentos: No tocando al Artífice, ni Musico mas que la disposicion de el Instrumento, y sus movimientos.

Todo esto confirma el Filosofo, quando dize, que el sonido es un acto de interior espíritu: Que es como si dixera, es una virtud natural, y oculta en ciertas cosas materiales. Y parece expresa mas este sentido, quando excepta otras que no tienen sonido, como la esponja, y lana. De todo lo dicho se infiere ser el sonido, ò *Vnisonus* en quanto à su primera parte natural, segun es en sí: Y siendo la essencia de la musica este, es ciencia natural la musica; aunque pertenece al Musico el disponer dichos sonidos, poniendola por demonstracion.

La segunda diferencia que hizo arriba de el *Vnisonus*, diziendo, que era quando se deven considerar dos cantidades en igual proporcion, es quando el Musico práctico usa de dos sonidos iguales en una misma linea, ò espacio entre los que no se forman intervalo alguno, sean igualmente graves, ò igualmente agudos. Dizelo assi Gregorio Fabro segun las palabras de la margen: Y en casos semejantes no muda de genero, ni especie, segun Salinas, diziendo, que no ay diferencia en el genero, es assi; porque todo es sonido el de la una, y otra voz. Pero no se como puede dezir no muda de especie, porque aunque pueden ser las dos cantidades, ò sonidos de una misma especie, lo pueden ser de distintas, como sucede muchas vezes.

El un sonido puede ser de voz humana, y el otro de cuerda, ò flauta: Tambien pueden ser las dos de cuerda, y ser la una de nervio, y la otra de metal, siendo distintas especies uno, y otro. Pueden ser las dos de voces humanas, y ser de distintas especies; siendo la una clara, y la otra obscura; ò la una de mucho cuerpo, y la otra de poco, que todas estas diferencias consisten en ser distintas especies de sonidos: Y assi, que no muda de genero, porque todo es sonido, bien dize; pero que siempre sean de una misma especie, la práctica enseña lo contrario:

En el cap. 3. de el Quarto Libro dixi, que la proporcion igual puede contener otras desiguales, y fue tratando de esta misma materia, pues estando el *Vnisonus* en proporcion igual, puede aver proporcion desigual en quanto à los accidentes; como siendo el un sonido mas claro que el otro, y de mas, ò menos cuerpo: Y diferenciandote las dos cantidades de el *Vnisonus*, han de ser distintas especies; pues para que fuera sola una, avia de estar assi en essencia, como en accidentes en proporcion igual.

Por quanto no ay intervalo entre los dos sonidos, (esto es que sea el uno mas agudo que el otro) sino es que los dos son igualmente graves, ò igualmente agudos, contraen la proporcion igual: Y por esso dize Salinas, que el *Vnisonus*, ò *Vnisonancia*, no es intervalo, aunque es origen de los intervalos; pero se ha de entender en quanto al genero: Porque si huviera intervalo, como lo ay en las demás especies, se diferenciaria en ser de el genero intervalar.

Arist. de an. 4. c. 9.  
*Sonus est actus interioris spiritus.*

Arist. 2. de an. c. 4.  
*Quedam non habere sonum dicimus, ut spongia, & lana.*

Greg. Fab. lib. 1.  
cap. 8. *Cum unisonum in intervallis non numeras? Quia unisonus nullā habet rationem, sed in una chorda, seu linea, quasi immobilis absque vocis intentione, aut remissione aliquādiu moratur.*

Salin. lib. 41. cap. 13.  
*Vnisonorum additio non mutat genus, nec speciem.*

Salin. lib. 2. cap. 4.  
*Vnisonantia non est intervallum, sed est intervallorum origo, ut aequalitas in aequalitatis.*



Vfale el cantar unisonalmente en el Canto Llano; pues los Coros, aunque sea grande el numero de las voces, todas cantan un mismo canto, y todas en proporcion igual, no distinguiendose en quanto al genero de sonidos. Practicase tambien en el Canto de Organo el cantar unisonalmente los *Baxos*; quando las composiciones son à mucho numero de voces, espècialmente en aquellas que ay tres *Baxos*: Tambien se practica con mucha frecuencia el pullar dos, ò mas Instrumentos en *Vnisonus*: Tambien los acompañamientos que se executan con los Instrumentos para las composiciones de Canto de Organo, ordinariamente cantan en *Vnisonus* con la parte de el *Baxo*.

De toda esta practica se excita una duda, y es: que si el Arte prohibe el uso de dos *octavas* en las composiciones, como se permite el cantar unisonalmente, siendo raíz, ò principio el *Vnisonus* de la *octava*? Y si de los modos dichos se permite cantar unisonalmente, tambien se podrá en las composiciones de dos, ò mas voces, dàr dos tres, ò mas *Vnisonus* juntos. Respondo, que si en el Canto Llano se permite cantar unisonalmente, conviene assi, por dos razones, principalmente la primera, porque segun dize Durando, el Coro Eclesiastico se llama assi, por derivarse de concordia; pues deven estàr todos los individuos unidos en caridad: Porque el que no tiene caridad, no puede cantar convenientemente. Y para significar la union, y concordia deven cantar todos un mismo canto, conformandose en esta exterioridad con la union de caridad que se deve tener en los corazones, para pagar à Dios las Divinas alabanças devidamente.

Advierto antes de passar adelante, que es costumbre en los Coros cantar de dos modos unisonalmente: uno, segun el Canto Gregoriano, ò Canto Eclesiastico, que es el que se halla figurado en los libros; y otro, quando todo el Oficio se dize à un mismo tono sin variedad de intervalos musicales. El Doct. Don Martin Azpilcueta, sobre estos dos modos de dezir el Oficio Divino, dize ser mucho mas loable el Canto Gregoriano; que por su diversidad de intervalos excita mas à la devocion, y atencion; y que este fue el fin, porque San Gregorio, y San Gelasio lo ordenaron assi; y antecedentemente San Ambrosio, ordenò se cantasse en la Iglesia Mediolanense: Y prosigue el mismo Autor diziendo, que el cantar siempre à un tono causa tedio, cansa, y dà sueño, quita la atencion, assi al que canta como al que oye.

He hecho esta digression por no dexar de tocar estos dos modos de Canto *Vnisonal* que se practica: Pero bolviendo à las razones que apoyan su uso, digo el de el Canto Gregoriano, que la segunda razon que ay para ser permitido el *Vnisonar* es, porque no todos los que residen en un Coro saben cantar: Y todos aquellos que ignoran el canto figuen à los que saben, y tienen à su cargo el regir el Coro; y si huvieran de cantar diferente canto, era necesario que todos supieran; materia dificultosa de componer en Coros numerosos, siendo mas facil el ajustarse à *Vnisonar* con los otros, por la simpatia de el *Vnisonus* à que llama al sentido por su igual proporcion.

Estas, y otras muchas razones pudiera traer para la permission de cantar unisonalmente el Canto Llano, pero me parece bastan las dichas; y aora dirè las que ay para poderse *Vnisonar* en los Instrumentos.

Suce-

Duran. lib. 1. cap. 1. de Eccl. & ejus part. fol. 6. *Alij Chorum dixerunt à concordia, que in charitate consistit quia qui charitatem non habet, convenienter cantare non potest.*

Doct. D. Martin Azpilcueta Cathedralico de Prima en Canones en la Vniversidad de Coimbra, en su Comento sobre el cap. *Quando de consecratione.*

Sucedie pulsarse dos, ò tres Instrumentos, sean de una especie, ò de distintas, estando templados en *Vnifonus*, en los que es forzoso unisonar: Pero ordinariamente en semejantes Instrumentos se ponen sobre el *Baxo* otras voces; y aunque los *Baxos* de uno, y otro canten en *Vnifonus*, las voces que sobre ellos se pongen, como forman distintas especies, no solo con el *Baxo*, sino entre ellas mismas causan armonia bastante: Porque la prohibicion en la musica de el *Vnifonus*, es por la poca armonia que causa: Pero poniendose otras voces en lo que se executa en dichos Instrumentos, no falta armonia; y por esso no tiene lugar la prohibicion de su uso en casos semejantes.

En quanto al *Vnifonar* los *Baxos* en las composiciones de muchas voces, es de advertir, que la parte de el *Baxo* en la musica, es sola una, y no puede ser mas, ni menos; mas, porque no ay consonancia, que no tenga termino grave; y como por la parte profunda es sola una, aunque las voces de *Baxos* sean mas, aviendo de explicar el termino de la consonancia todas, suponen por una sola, pues todas sirven à un fin, que es à ser fundamento de las consonancias: Y assi, lo mismo es que sea una sola, que sean muchas, pues en essencia solo ay un *Baxo*; que el aver dos, ò tres, es accidente; pues no aumentan las consonancias, porque sean muchos.

A esto me pueden responder, que si basta con uno, para què se ponen dos, tres, y àun à vezes quatro? Sobre lo qual digo, que en las obras que ay dos, tres, ò mas *Baxos*, se dividen en otros tantos Coros, y cada *Baxo* sirve al suyo: Y como estos cantan à vezes separados unos de otros, es necessario que cada Coro tenga su fundamento sobre quien carguen las consonancias, y en estos casos canta sencilla la voz de el *Baxo*: Pero succede en muchos periodos, y clausulas juntarse los Coros, donde es preciso juntarse tambien los *Baxos* de ellos; y como el fundamento es solo uno, tambien es preciso, en que todos los *Baxos* que servian de fundamento à las consonancias, quando separados los Coros, concurren en uno quando juntos; lo qual no puede ser sin cantar *Vnifonalmente*: Porque todo lo que no sea cantar en *Vnifonus*, es servir de voz particular, el que canta mas alto, y no de *Baxo*.

La misma razon ay para los acompañamientos, (digo por quanto cantan *Vnifonalmente* con la voz, ò voces que sirven de *Baxo* en la obra:) Y llamase acompañamiento à distincion de los otros *Baxos*, porque à mas de servir para el mismo fin, se ponen voces sobre el, sea en Organo, Arpa, ò otro Instrumento, las quales abrazan, ò abrigan todas las otras voces que cantan en la dicha obra; y aumentan la armonia por las diversas consonancias que entre ellas se forman.

Si de todo lo dicho se excitare duda al curioso, de que, porquè se ha de permitir cantar unisonalmente los *Baxos*, y no qualquiere otra voz, ò parte, pues tan singular parte de la musica son el *Tenor*, *Contralto*, y *Tiple*, como el *Baxo*? Respondo à esto, que el fundamento de las consonancias solo puede ser uno, como dexo dicho, que es el extremo inferior de ellas: Pero el extremo superior se puede variar, variando la consonancia: El *Tenor*, *Contralto*, y *Tiple* ocupan siempre los extremos superiores de las que se forman con el *Baxo*: Y quando en las obras ay dos *Tenores*, ò mas, y lo mismo de *Contraltos*, y *Tiples*, sin salir de su

cuer-

cuerda cada voz, aunque sean dos, ò tres de una especie, no ay impedimento alguno para que cada una de ellas ocupe distinta consonancia: Porque si un *Tenor* ocupa la *Quinta*, puede ocupar otro *Tenor* la *Oitava*, ò la *Decena*, sin salir de su cuerda: Y si un *Contralto*, ò *Tiple* ocupa la *Decena*, ò *Docena*, puede ocupar otro la *Quincena*, ò *Decissetena*; y por esso no ay precisión para que canten *Vnisonalmente*: como en el *Baxo*, que siendo uno el fundamento, es preciso que concurren todos los que cantan por su cuerda, en uno.

Es prohibido el uso en toda composicion de Canto de Organo, de dos, ò mas consonancias perfectas de una misma especie, como la de dos *Otavas*, ò dos *Quintas*, &c. Y puede dudarse si comprehende esta prohibicion al *Vnisonus*, porque no es consonancia, ni disonancia, si tan solamente *Vnisonancia*; (aunque los prácticos la tienen por primera consonancia;) y assi, digo, que tan prohibido está el uso de dos *Vnisonus*, como el de dos *Otavas*: Y es la razon, que la prohibicion de dos *Otavas*, ò dos *Quintas*, es, porque no ay variedad de proporciones de una à otra, siendo lo que causa la perfecta armonia; y la misma ay para no usar de dos *Vnisonus*, pues tampoco ay variedad de proporciones; y aun con mas razon deve estar prohibido su uso, que el de dos *Otavas*: Porque aunque los dos sean de una misma proporcion, cada uno de ellos es de proporcion igual que no engendra armonia; y aunque no es consonancia, no tan solamente deve estar prohibido el uso de dos, ò mas, sino es, que aun el de uno solo se deve excusar, como irè diziendo adelante.

Salinas lib. 2. cap. 6. de music. Quoniam sonus in musica sic se habet, ut punctus in Geometria. Et quemadmodum plura puncta nihilo magis lineam faciunt, quam unum: sic etiam soni plures Vnisoni nihilo plus faciunt consonantiam aut intervalli, quam unus. Sed ut plures numeri aequales, sive binarij, sive ternarij, aut quicumque sint alij.

Dize Salinas, que el *Vnisonus* se deve considerar en la musica, como el punto en la *Geometria*, y la unidad en la *Arismetica*; y como la igualdad que ay de un numero à otro de su misma especie: Como de uno à uno, de dos à dos, de tres à tres, &c. entre quienes se halla la igualdad de proporcion, pues es lo mismo que de uno à otro sonido; y solo está la diferencia en ser dos cantidades, aunque iguales, sin que aya intervalo de una à otra: Bien, que como he dicho varias vezes, puede aver diferencia en los accidentes; pues aunque las dos cantidades sean un mismo sonido, puede estar la diferencia en ser distintas especies de voces: Siendo una mas clara que otra, ò una artificial, y otra natural; ò una de mas cuerpo, y otra de menos; y en estas diferencias que puede aver se puede hallar la proporcion desigual: Que aunque sea entre los accidentes, no dexa de causar armonia; y por esso sin duda, usan los Prácticos de el *Vnisonus*, como si fuera consonancia: Pues será singularissima la vez que se halle en igual proporcion en essencia, y en accidentes.

Pero tengo observado, que quieren los Prácticos se use de el *Vnisonus* con algunas circunstancias, en que se diferencie de el uso de la *Oitava*. Esta, quando por movimiento de las dos voces se usa, no se repara en que sea de salto; especialmente siendo las composiciones à quatro: Pero el *Vnisonus*, segun la comun practica, no se permite por movimiento de las dos voces usar de el que no sea de grado: No sè que fundamento se pueden tener los Prácticos para ello; vease el exemplo que se sigue, para que mejor se entienda lo que voy diziendo.





Reparese en el Tenor, que à la letra *A.* se usa de la *octava* de salto; y à la letra *C.* de el *Vnisonus*, moviendo de salto el *Baxo*.

Permite la práctica el uso de la *octava* assi, y el de el *Vnisonus*, no: Pues si tienen los prácticos por consonancia al *Vnisonus*, y la *octava* es compuesta de él, porque lo que es permitido en la *octava*, no lo ha de ser en el *Vnisonus*? La *quincena*

no es compuesta de la *octava* como la *octava* de el *Vnisonus*? Todo movimiento proprio de la *octava* no es tenido por proprio tambien de la *quincena*? Pues porquè no ha de ser el que es proprio de la *octava*, proprio de el *Vnisonus*, siendo compuesta de él? Verdaderamente, que no se que razon se pueden tener para hazer distincion de la *octava* al *Vnisonus* enquanto su uso por movimiento de dos voces; y no discurro otro fundamento sino es, que algunos Maestros prácticos ganada la opinion por el gusto de sus composiciones ponen leyes à su arbitrio, sin mas razon que querer: Pareciendoles, que la opinion que tienen de Músicos les basta para que otros observen sus preceptos.

Quando son fundados en razones especulativas, no solo mantienen la opinion de buenos Prácticos, sino es, que aumentan la de Doctos. El usar de el *Vnisonus* de diferentes modos que de la *octava*, no se opone à ninguna regla de perfecta sonoridad, que es el fin à que van encaminadas todas.

No es mi intencion el disuadir, se dexen de observar semejantes preceptos, pues aunque se observen, no hazen mala Musica: Pero segun mi dictamen, el *Vnisonus* se deve usar lo menos que se pudiere; porque de qualquier modo que se use, quita armonia; vaya à él de salto, ò de grado, ò como se quisiere, siempre es *Vnisonus*, y no consonancia; siempre de proporcion igual, la qual no engendra armonia: Pues es lo mismo aver dos voces en un mismo sonido, que si sola fuera una; y por esta razon lo acertará el Musico el escucharlo siempre que pudiere.

Bièn considero, que se ofrecen tales casos en las composiciones, que no se puede escuchar de algun encuentro en él; però puede atender el Musico en semejantes casos, si siendo *octava* seria licito usarla, segun los movimientos con que usa el *Vnisonus*: Porque de qualesquiera movimientos, que sea licito el uso de la *octava*, lo deve ser el de el *Vnisonus*, pues aquella es compuesta de él, y como he dicho arriba, no se opone à la buena sonoridad de qualquiera modo que fuere. Però si tendrá obligacion de escuchar su uso, por oponerse à las reglas de perfecta armonia.

De poner dos voces en *Vnisonus* al ponerlas en *octava*, ay gran diferencia, como yá toque en otro lugar de la Primera Parte; però por ser más proprio este lo dirè con mas expression. Reparese en el exemplo siguiente.

D

Eu



En estas posturas à cinco si se advierte se verá la diferencia grande que ay de poner dos voces en *Vnisonus*, à ponerlas en *octava*. En la primera postura se hallan en *octava* el *Tenor*, y el *Tiple segundo*, y con el *Baxo* son *quinta*, y *dozena*. Las consonancias que ay entre todas las partes, ó voces, son diez; porque con el *Baxo* se forman *quinta*, *decena*, *dozena*, y *quincena*, que son quatro. Con el *Tenor* ay *sexta*, *octava*, y *onçena*, que entre todas son siete. Con el *Contralto* se forman *tercera*, y *sexta*, que son nueve, y una *quarta* entre los dos *Tiples*, que son diez.

En la segunda postura que están en *Vnisonus*, el *Tiple segundo*, y el *Contralto* tan solamente ay seis consonancias,

que son con el *Baxo*, *decena*, *quincena*, y *deci novena*: Con el *Tenor sexta*, y *decena*: El *Contralto*, y *Tiple segundo*, con el *Tiple primero* forman *quinta*, que son seis. La multitud de las consonancias es el aumento de la armonia; aviendo diez en la primera postura, y seis en la segunda, necessariamente ha de ser mucha mas la armonia de la primera postura, que de la segunda; y la diferencia consiste en ser *octava* la especie que se dobla en la primera, y ser *Vnisonus*, en la que se dobla en la segunda.

Aunque he puesto el exemplo à cinco, no por esso dexa de ser lo mismo en qualquier numero de voces; pues siempre el *Vnisonus* quita consonancias. Si solas son dos voces, y estas están en *Vnisonus*, no ay ninguna; si son tres, y las dos están en *Vnisonus*, sola avrá una consonancia; si siendo quatro, dos *Vnisonaren*, avrá tan solamente dos consonancias. Quando el numero de voces passa de quatro, es preciso el doblar las especies, una, dos, tres, y à vezes mas, segun fuere la multitud de las voces: Y no podrá excusar el Compositor todas vezes el que dexen de cantar unisonalmente unas, ò otras; pero podrá ordenar las posturas de modo, que siempre que se ofrezca doblar, ò triplicar las consonancias, sea con los menos *Vnisonus* que pudiere.

Quando el numero de las voces no passa de quatro, se puede excusar mas el *Vnisonus*; aunque tambien ay casos en q̄ es preciso usar de èl; yà por la precisión de algun passo, ò por algun otro accidente que sea forzoso; y en casos semejantes deve estar en èl lo menos que pudiere: Porque la falta de armonia, no sea de mucho tiempo. Recopilando pues todo lo que he dicho acerca de el *Vnisonus*, digo, que no obrará mal el *Musico* que lo usare, de aquéllos modos que fuere permitida, la *octava*, segun el numero de voces à que fuere la *Obra*: Porque como dixè, no se opone à reglas de buena sonoridad; aunque el que se quisiere ceñir, segun los preceptos practicos, tampoco errará. Pero en quanto al doblar las especies tendrá obligacion el Compositor de doblarlas en *octava*, y no en *Vnisonus*, siempre que no huviere caso que lo impida; y quando fuere

fuere forçoso usar de èl , sea con el menos tiempo que se pudiere; y esto por no oponerse à las reglas de mas perfecta armonia, como dixè arriba.

Antes de concluir esta materia, nõ dexarè de dezir una excelencia de el *Vnifonus* , que no se halla en ninguna consonancia. Dize Salinas, que la *Vnifonancia* no es *Consonancia* , ni *Disonancia* ; mas es sobre todas las consonancias. Y es assi, porque ninguna consonancia puede aver sin èl , y porque es raiz , ò fundamento de todas ; y por esto tiene la virtud que no tienen las otras ; y es por la *Sympatia* , como el mismo Salinas lo confirma por estas palabras: En la unisonancia mueve un sonido à otro por la virtud sympatica. Esto se puede verificar como he dicho otras vezes en la Primera Parte, en dos cuerdas de dos Instrumentos distintos, que estando en *Vnifonus* , y hiriendo la una , mueve la otra: Y por esto los Griegos llamaron *sympatiar* à lo que era pulsar dos Instrumentos en *Vnifonus*.

Y sobre esto digo ser muy conveniente el que los acompañamientos de toda Musica , que sea à numero de voces , canten *Vnifonalmente* con los *Baxos*: para que mediante la virtud sympatica, mueva la Musica à los oyentes los afectos que se expresan con ella : Y no me parece mal por esta razon el modo que practican en la Musica en Italia, y otras Naciones, y es, que siempre es à quatro (digo en quanto à las posturas.) Y quando le parece al Compositor juntar toda la multitud de voces, cantan en *Vnifonus* todos los *Baxos* en uno ; todos los *Tenores* tambien en uno ; y lo mismo todos los *Contraltos* , y todos los *Tiples*. Y aun en España lo usan muchos Maestros en todas aquellas composiciones que pasan de à ocho.

No puedo negar, que son mas primorosas , y mas armoniosas todas aquellas que no cantan *Vnifonalmente* las partes de cada especie: Pero tampoco puedo dexar de dezir , que todo lo que es doblar , ò triplicar las partes en *Vnifonus*, es provocar mas à los oyentes al deleyte de la Musica por la virtud sympatica de el *Vnifonus*. Y esto mismo parece que confirman todos los Españoles que han estado tiempo en Italia, y se han dado à oír aquella Musica, segun el agrado con que hablan de ella; siendo à mi juizio la causa que dexo dicha.

## CAPITULO V.

### DE LA PERFECCION DE LA OCTAVA, Y DE el modo con que se deve usar en las composiciones.

Muchas vezes en el discurso de esta Obra, especialmente en la Primera Parte de ella, se ha ofrecido tratar de el *Diapasson*, ò *Octava*, segun lo ha pedido la ocasion, y la materia que ha sido necessario explicar: Pero aviendo llegado el caso de aver de tratar particularmente de cada una de las consonancias, y siendo la de la *octava*, la que merece el primer lugar, assi por incluir todas las otras, como por exceder à todas en perfeccion, me ha parecido dezir en este Capitulo algunas de sus excelencias, y de el modo con que se deve usar en las composiciones.

Salin. lib. ii. cap: 6. de music. *Vnifonantia non est consonantia, neque dissonantia, sed supra omnem consonantiam.*

Idem ibid. *Vnifonantia sonorum, altero percuso, alter etiam propter sympatiam movetur.*



Tiene su raíz, ò fundamento en el *Vnisonus*, componiendose de él, y es la primera especie de esta consonancia; no el *Vnisonus*, como piensan algunos prácticos: Pues yá dixé en el Capitulo precedente, no se deve tener por consonancia aquel, si solo por *Vnisonancia*. Llamaron los Griegos à la *octava*, y sus compuestas *Equisones* (como yá dixé en el cap. 3.) que era lo mismo que dezir, composicion de dos sonidos muy semejantes. Y lo son tanto, que solo tienen de diferencia, el ser el uno grave, y el otro agudo, y à no diferenciarse en esto, seria lo mismo que el *Vnisonus*.

Dize el Filósofo, que es entre todas las consonancias la de el *Diapasson* la mas hermosa, porque contiene su proporcion la de todas las otras: Es lo mismo que si dixera ser la mas perfecta, porque de ninguna otra es contenida, y todas son contenidas de ella; y por esso la llamaron algunos de los Filósofos *Mater consonantiarum*. No ay consonancia perfecta, ni imperfecta, ni disonante alguna, que dexé de contener. Es su proporcion *Dupla*, como varias vezes dexo repetido en la Primera Parte, primera especie de el genero mas perfecto de proporcionés, que es el *Multiplex*: Y dixé ser el genero mas perfecto, porque en ningun otro contiene el numero mayor al menor tan enteramente como en este; sean dos, tres, ò mas vezes, como lo dize S. Alberto Magno, y otros muchos. Siendo el genero tan perfecto, necessariamente ha de producir especies de proporcionés perfectas: Y siendolo tanto la *Dupla*, como primera especie de él, precisamente lo ha de ser la consonancia producida de ella, que es la *octava*. Y que sea la mas perfecta de todas, à mas de las razones dichas, dizelo el Filósofo por éstas palabras: Que las otras consonancias no contienen los terminos enteramente: Porque sus proporcionés, aunque contiene el numero mayor al menor una sola vez, pero nunca con entereza, pues no puede ser *Duplo*, *Triplo*, ni *Quadraplo*, &c.

La *quinta*, que es de la proporcion *sexquialtera*, se halla de tres à dos, contiene el numero tres una vez al dos, pero falta una *parte aliquota*, para cumplir el numero tres, que es la mitad de el menor. La *tercera mayor* se halla de cinco à quatro su proporcion: Contiene tambien el cinco una vez al quatro; pero no cumple el numero cinco enteramente que no sea con una *parte aliquota*, que es una quarta parte de el numero menor. Lo mismo es en la *tercera menor*, que su proporcion es de seis à cinco. La *sexta mayor*, se halla su proporcion de cinco à tres, contiene el cinco una vez al tres, y mas dos *partes aliquotas*. La *sexta menor* tiene su proporcion de ocho à cinco, contiene el ocho una vez al cinco, y mas tres *partes aliquotas*.

Estas son las proporcionés de todas las consonancias que contiene la *octava*, donde se puede verificar la doctrina de el Filósofo arriba puesta, pues dize, que no cumplen enteramente sus terminos las consonancias contenidas de la *octava*: Pero su proporcion de ella cumple enteramente el numero mayor, porque es *dupla*; y assi doblado el numero menor, cumple el mayor enteramente. De dos à una se halla dicha proporcion; dos vezes la unidad, componen al dos. De quatro à dos se halla la misma proporcion. De seis à tres de ocho à quatro. Todos estos numeros, siendo doble el menor, cumplen el mayor enteramente; pues en esto

con-

Arist. sect. 19. cap. 519. Consonantia Diapasson omnium pulcherrima est, quia integris terminis hujus proportionis continentur.

Alb. Mag. eth. 5. cap. 5. Proportio multiplicis ut in 1. 2. 4. 8. 16. 32. qui scilicet numerus est in alio totus aliquoties, & non amplius.

Arist. sect. 19. cap. 519. Ceterorum autem non integris.

Arist. sect. 19. cap. 519. At sexquialtera non integris numeris posita est: major enim minorem in se continet tum, & ejus partem dimidium.

Prolog. lib. 1. cap. 5. & 7. asserit: Eam consonantiarum esse optimam, quia ejus proportio proximè ad equalitatem accedit, & licet in ea numeri non sint æquales, excessus tamen equalis est ei quod exceditur, hoc est, numero minori: ut in binario ad unitatem collato, subtracto minori à majori, remanet excessus minori equalis.

consiste la perfeccion de esta especie de proporcion, de que es la *octava*, y lo mismo es de todas sus compuestas: Porque la *quincena*, que se compone de la *octava*, es de la proporcion *quadrupla*, como de quatro à uno, ò de ocho à dos, &c. y es siempre que el numero mayor contiene quatro veces al menor ajustadamente.

La *ventidofena*, que es compuesta de la *quincena*, es de la proporcion *octupla*, como de ocho à una, y es siempre que el numero mayor contiene al menor ocho veces ajustadamente. La *ventinovena*, que se compone de la *ventidofena*, es de la proporcion *sexdecemdupla*, que es de diez y seis à uno, conteniendo diez y seis veces al numero menor el mayor enteramente. Y esta es una de las grandes excelencias de perfeccion, que tiene la *octava*: Que assi ella como todas las demás que se componen de su especie por muy remotas, son de su mismo genero las especies de sus proporciones, conteniendo siempre el numero mayor enteramente al menor, sean quatro, ocho, diez y seis, ò mas veces; teniendo siempre la misma perfeccion la compuesta, y sobrecompuestas, que la simple; lo que no se puede verificar de ninguna otra consonancia. Pues de la *quinta* que es perfecta; son las compuestas de distinto genero que la simple, como dire en su lugar.

La *quincena*; que es compuesta de la *octava* la tuvieron los Antiguos en mucha estimacion; y la cuenta que hazen los Modernos en las composiciones con el *Diapasson*, ò *octava*, la hazian ellos con el *Sistema maximo*, ò *Bisdiapasson*, que assi llamavan à la *quincena*. El *Manotordio* antiguo, que era por donde se aprendia à cantar, como aora la *lira*, no se componia de quinze cuerdas, que era el *Sistema maximo*: Tenian mas en estimacion esta consonancia, que la de la *octava*; no porque sea mas perfecta, si, porque contiene todas las consonancias, y disonancias, assi simples, como compuestas; que la *octava* solo contiene las simples.

Es mas perfecto el orden que observan los Modernos en la Musica, que el que observavan aquellos; porque todas sus composiciones eran contenidas en los terminos de el *Sistema maximo*, ò *quincena*: Pero los Modernos no solo usan de las consonancias contenidas en la *Bisdiapasson*, ò *quincena*, sino es, que pasan à usar de las compuestas de la *quincena*, y aun de las sobre compuestas, y de todas las otras contenidas de estas.

Tiene la *octava* otra perfeccion singular à mas de lo dicho; à quien no alcanza ninguna de las otras consonancias; y es, que si à una *octava* se añade otra, assi sea por la parte aguda, como por la parte grave, siempre sale consonancia perfectissima; y esto aunque se triplique, ò se proceda de el mismo modo, añadiendo, ò aumentando *octavas* quantas se pudieren, que será mientras aya numeros: Si se dobla sale *quincena*, si se triplica *ventidofena*, &c. todas con los mismos grados de perfeccion que su simple.

Y no es menos de notar otro grado de perfeccion que tiene, y es, que no tiene proxima ninguna otra consonancia como las otras; pues las mas cercanas distan una *tercera* de ella. Por el extremo agudo es la *decena*, y *sexta* la que tiene mas cerca; y por el extremo grave es la *tercera*. De modo, que se halla proxima à dos especies disonantes. Por el extremo agu-

agu-

Alex. de Ales 9.  
met. text. 4. cap.  
263. *Contrarietas  
est maxima distan-  
tia secundum for-  
mam.*

Arist. lib. 2. cap. 4.  
*Contraria sunt que  
circa opposita ver-  
santur.*

agudo, la *novena*, y *septima*; y lo mismo por el grave. Hazela resaltar mas su perfeccion la oposicion de especies contrarias, que son las disonantes: Que por esso dize Alexandro de Ales es una gran distancia la contrariedad, segun forma.

Son tan disonantes la *novena*, y *septima*, que tienen tantos grados de disonancia, como la que mas de las que se practican en la Musica: Y siendo grande la distancia, como dize este Doctor, de las cosas contrarias, necesariamente, siendo mucha la disonancia de estas dos especies, ha de ser mucha la distancia de la perfeccion, y sonoridad de la *octava*. Pues como dize el Filosofo, aquellas son cosas contrarias que son opuestas. Siguen este mismo orden de perfeccion todas sus compuestas.

Carecen todas las demàs consonancias de este grado de perfeccion, como de otros de los que dexo dichos: Porque la *quinta*, que es tenuta por especie perfecta, tiene proxima à la *sexta* especie consonante; y à la *quarta* (que segun los especulativos es tambien especie perfecta, y aun segun la practica no se puede tener por especie disonante.) La *tercera* sea *mayor*, ò *menor*, tambien està proxima à otra consonante; porque si es *menor* està proxima à la *mayor*; y si es *mayor* à la *menor*.

La *sexta*, si es *mayor* està proxima à la *menor*; y si es *menor* està à la *quinta*, y à la *sexta mayor*, donde se puede ver ser singular la *octava* en este grado de perfeccion: Y assi de el, como de todos los otros que he dicho hasta aqui, resulta en la practica la singularidad de su uso, que se deve considerar en dos modos: El uno en quanto à los movimientos, que es licito su uso: Y el otro en quanto al no usar dos, ò tres inmediatamente.

Practicas en todas las composiciones de à dos, y à tres voces, quando es por movimiento de las dos partes el no usarle de otro modo que por movimiento *contrario disjuntivo*, que es baxando la voz baxa, y subiendo la alta. La razon que tuvieron los Musicos Antiguos para poner esta regla practica, es, que assi como la *octava* entre todas las especies consonantes es en perfeccion la mas singular, fuesse tambien singular su uso mas que las otras: Y el que sea por movimiento *contrario disjuntivo*, y no por otro es, porque de todas las consonancias que incluye, que son las simples; no puede aver transito de otra à ella, si ha de ser por movimiento de las dos voces, que no sea baxando la baxa, y subiendo la alta; el mismo orden guardan las compuestas con la *quincena*, y las sobrecompuestas con la *ventidosena*, por la razon de ser contenidas, las simples, de la *octava*; las compuestas, de la *quincena*; y las sobrecompuestas, de la *ventidosena*: Que como son todas las que se componen de la *octava* iguales en perfeccion, es razon que se guarde el mismo orden, quanto su uso en todas ellas.

Puedese ir à la *octava* de la *tercera*, *quinta*, y *sexta*, siendo el movimiento como he dicho: Pero de ninguna compuesta se puede ir à ella sin pervertir el orden, porque les pareció à los Antiguos Practicos, que las compuestas, como la *decena*, *docena*, y *trecena*, no eran contenidas de la *octava*, aunque si de la *quincena*, con quien deven guardar el mismo orden que las simples con la *octava*; pues de hazer lo contrario seria pervertir el orden. Reparese en el exemplo siguiente, y se verá el orden con que se deven usar *octava*, y *quincena*.

Re-





Repare el curioso efecto exemplo à tres que siempre que se dà la *octava* cõ qualquiera de las voces, es por movimiento *contrario dis-*

*juntivo*; esto es por movimiento de el *Baxo*, y de la voz con quien se forma: Con la singularidad, que siempre que el *Tenor* vâ à la *octava* moviendo el *Baxo*, es despidiendose de una de las consonancias simples, que incluye la *octava*: Y el *Tiple* siempre que se pone en la *quincena*, es despidiendose de una de las consonancias compuestas de las contenidas de ella; guardando el mismo orden, que se guarda con la *octava*.

Pero algunos Maestros de estos tiempos, dando mas dilatacion à esta practica de la *octava*, quieren que se permita en composiciones de à tres de dos distintos modos, à mas, de como se vè en el antecedente exemplo. El uno es por movimiento *recto*, subiendo las dos voces, de el modo que se puede vèr aqui.



Suben el *Baxo*, y el *Tenor* para dàr la *octava*: Y alegan los que dizen, se deve permitir el uso de ella assi, que como toda clausula es perfeccion de qualquiera obra, ò periodo de ella, pues con ella se confuma, que no puede recibir imperfeccion el uso de la *octava* en este caso, ni otros modos de cantar semejantes.

El otro modo, que quieren sea licito usar de la *octava*, es por movimiento *contrario conjuntivo*, quando en ella se ha de prevenir ligadura, y es semejante à lo que aqui se verà.



Si bien se repara, el *Tenor* al següido compàs dà la *octava* con el *Baxo*, por movimiento *contrario conjuntivo*, despidiendose de la *decena*. Sobre lo qual dizen, que como previene ligadura en la *octava*, esta es bastante causa para que se exceptue la regla de el uso comun de ella; pues quando ay razon para obrar contra la regla, es quando tiene lugar el vulgar dicho, de que no ay regla sin excepcion.

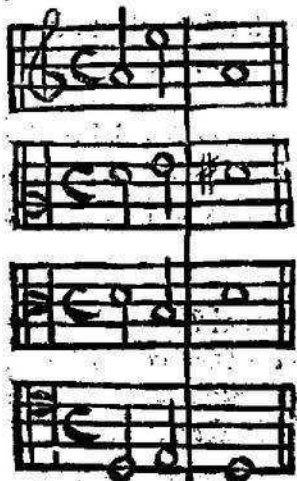
Yo me conformo con la practica de estos dos exemplos, porque me parece son las razones que se dàn bastantemente eficazes: Mayormente,

no

no oponiéndose à la buena sonoridad. Pero advierto, que en los conciertos à tres, no será razon que se permita à los principiantes, porque con la permission de semejantes posturas, no se alarguen à otras que no aya razon para abonarlas: Y no tan solamente tengo dictamen de que se puede practicar el uso de la *octava*, segun los exemplos puestos por las razones dichas, sino que se puede practicar de èl mismo, por otros muchos motivos; como son el de cantar bien una voz; el de no subir, ò baxar mucho las voces, y por razon, que convenga para la imitacion de algun passo, y otros motivos que puede aver semejantes: Pues el aver puesto esta regla practica, de que la *octava* se aya de usar en las composiciones de tres, baxando la voz baxa, y subiendo la alta, no fue con otro fin, mas de que fuesse el uso singular, yà que esta consonancia lo era en su perfeccion: Y como aunque se falte à esta regla, no se opone à la buena sonoridad; leve motivo es bastante, para faltar à ella.

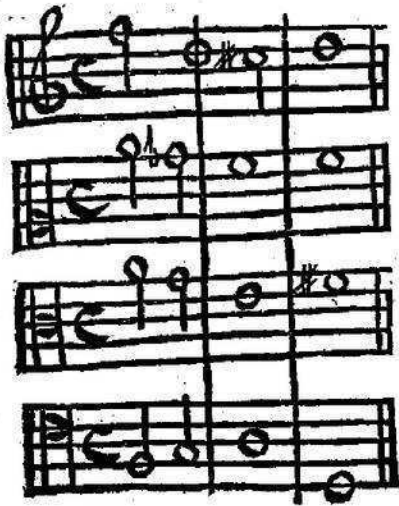
Bien que todo lo que sea ir de lexos à semejante especie por otro movimiento que no sea el de *contrario disjuntivo*, no se deve practicar; porque quando falta alguna voz para ir à la *octava*, despidiendose de especie compuesta, ò simple, por movimiento *recto*, ò *contrario conjuntivo*, es imperfeccion grande; yà por èl moviendo, siendo de salto, y yà por pervertir el orden, con que se deve usar esta especie perfecta, segun dixè arriba: Y tambien, porque en las composiciones de à tres ay mas dilatacion, por ser las voces menos.

En las composiciones de à quatro tienen por puesto de la quarta voz el uso de la *octava*, assi por movimiento *recto*, como por movimiento *con rario conjuntivo*. Por movimiento *recto*, quando el *Baxo* mueve de grado àzia arriba, y otra voz sube à la *octava*, despidiendose de la *quinta*, como se verá en este exemplo.



Reparese en el *Tiple* que se despide de la *docena*, para ir à la *quincena*; pues como dixè arriba, no tiene mas que vaya de compuesta à la *quincena*, que de simple à la *octava*.

Quando el puesto de la quarta voz, que vâ à la *octava*, es por movimiento *contrario conjuntivo*, se permite en cantar de grado, assi el *Baxo*, como la voz particular. De el modo que se verá aqui.



Allí la *octava* que ocupa el *Tenor*, como la que ocupa el *Contralto* sobre el *sol*, y el *la* de el *Baxo*, son tenidos por puestos de quarta voz; que aunque es por movimiento *contrario conjuntivo*; se abona con ser los movimientos, allí de el *Baxo*, como de las voces particulares de grado; porque todo lo que es movimiento de salto se tiene por imperfeccion: Y aunque en el exemplo que se puso arriba el movimiento de la voz que se despide de la *quinta* para ir à la *octava*, es de salto, ay razon para su abono: Y es, que como està dispuesto, que el uso de la *octava* sea baxando

do el *Baxo*, y subiendo la voz particular, se ha de reparar, que la voz particular yà sube; y aunque sube tambien el *Baxo*, en el modo posible se conforma; pues yà que no las dos voces, por lo menos la una: Y es preciso por ser mayor el numero de à quatro voces, que el de à tres, el que aya algun ensanche mas en la colocacion de las partes. De esta materia he de tratar con mas expression adelante, y por esso aora no dirè mas de ella; dexando otras muchas circunstancias que ay que dezir para quando llegare el caso.

## CAPITULO VI.

DE COMO NO SE PUEDEN DAR DOS OCTAVAS;  
ni otras de sus compuestas, y de que modo puede ser licito.

**D**Ixe en el Capitulo antecedente, que deve considerar el Musico el uso de la *octava* en dos modos; el uno en quanto à los movimientos, que es el que dexo explicado; el otro en quanto à no usarla dos, tres, ni mas vezes inmediatamente, y lo mismo de sus compuestas. Aunque yà dexè explicada esta materia en el Libro Quarto, Capitulo 12. no puedo dexar de tratar de ella aora con mas expression; pues allí tan solamente dixè lo que pertenecia à su proporcion; pero por quanto en las composiciones se ofrecen muchos casos en que el Musico puede dudar à cerca de la impropriedad de el uso de dos especies perfectas de un mismo genero; explicarè aora, como serà licito el uso de dos *octavas*, y como illicito, dexando lo que toca à la *quinta*, para quando trate de ella.

Con mucho fundamento nos dexaron los Preceptores antiguos de la Musica, la regla en que prohiben el uso de dos especies perfectas inmediatas, como el de dos *octavas*, ù dos *quintas*. Son los dos sonidos de la *octava* tan semejantes, que parecieran uno solo, à no ser el uno grave, y el otro agudo. Procede esta causa de la perfecta proporcion que ay entre ellos, que como yà he dicho varias vezes, es la *Dupla*. Esta semejança de sonidos tan grande, haze poco armoniosa esta consonancia,

E

ref.

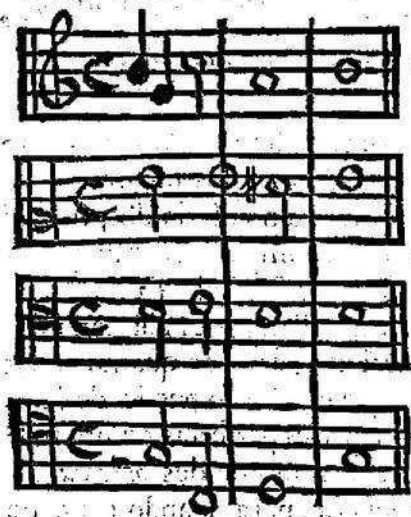


respecto à las otras; y sino fuera prohibido el uso de dos, tres, ò mas juntas, fuera quitar la armonia à la Musica, quitandole la variedad de proporciones; pues tanto quanto mas varian estas, tantos mas aumentos de armonia ay: Y tanto quanto mas armoniosa, es mas perfecta la Musica.

Quando dos *octavas* se dan successivamente, no ay variedad de proporciones; pues es de la misma la una que la otra. Considerada por si de sonido à sonido cada *octava*, se halla la *Dupla* proporcion; de donde se sigue, como he dicho, el ser poco armoniosos sus sonidos. Considerada una *octava* con otra *octava*, se hallan en proporcion igual; pues son de una misma proporcion las dos; assi como los dos sonidos en la *Vnisonancia*, ò *Vnisonus*; que están en una misma proporcion el uno que el otro, y por esto dixe, que era el *Vnisonus* de proporcion igual; la qual proporcion no aumenta la armonia: Y este es el fundamento que tuvieron para prohibir semejante uso de dos *octavas*. Y aun se halla la proporcion igual en otro modo à mas de el que dexo dicho, y es en quanto al movimiento: Porque con la misma igualdad mueve el extremo grave, que el extremo agudo para ir de una à otra; pues si sube un punto el grave, sube otro el agudo; si dos el grave, dos el agudo, &c.

Lo mismo es con las compuestas de la *octava*, porque si una *quincena* es de la proporcion *Quadrupla*, otra tambien; y si es de la proporcion *Octupla* una *quincena*, tambien lo es la otra; y assi tampoco variedad se halla en las compuestas, como en las simples; y de no aver variedad resulta el no aver armonia.

Algunos praticos han usado *quincena*, y *octava*, diciendo ser licito su uso, semejante à este exemplo.



Alegan los tales dos razones, para abonar la *octava*, y *quincena*, que se ven entre el *Tiple*, y el *Baxo* al primer compàs: La primera razon, que no son dos *octavas*, porque son *octava*, y *quincena*, y que el Arte no prohibe sino dos *octavas*, ò dos *quincenas*, y que de *octava* à *quincena* ay gran diferencia, por ser mucho mas agudo el sonido superior de la *quincena*, que el de la *octava*, y que como mas agudo es mas armonioso; y que siendo mas armonioso, ay variedad.

A lo qual respondo, que la *quincena* no tiene mas grados, ni menos de perfeccion que la *octava*; y sus dos sonidos son semejantes de el mismo modo; y solo tiene de diferencia el ser ocho puntos mas agudo el extremo superior; pero esto no le dà aumento de armonia, porque es lo mismo en quanto à la semejança de los sonidos la *quincena*, que la *octava*.

La segunda razon que alegan es, que se ha de entender por *glossa* el *mi, ut, fa*, que dize el *Tiple*, como si tan solamente dixera *mi, fa*. Digo contra esto, que quando ay *glossa*, suponen unos puntos por otros; y

es permitida la suposicion, quando importa abonar la mala con la buena, suponiendo la disonante por la consonante, como en su lugar explicare: Pero una especie consonante no puede suponer por otra, que lo sea tambien; porque la consonante no tiene necesidad de abono, pues en si tiene la bondad; y quando vienen dos consonantes juntas como en este caso, no se puede tomar por glosa; y assi se ha de entender por lo que es: Es la primera *decena*, y la segunda *octava*, de esta va à la *quincena*, con que no se puede negar el que son dos especies perfectas de un mismo genero; y que es impropriedad grande su uso por contravenir à la regla dicha.

Tambien puede suceder el venir *Vnisonus*, y *quincena* juntos successivamente, y que aya quien dude si sera impropriedad el usarlo. El exemplo siguiente declara lo propuesto.



Aquí ay mas ocasion de dudar que en los exemplos antecedentes, si es impropria, ò no esta postura; aunque muchos Practicos diràn, que no se pueden tener por dos especies perfectas las que forma el *Contralto* con el *Baxo*, en el primer compàs: Porque el *Vnisonus* no es consonancia, y tan solamente ay una que es la de la *quincena*; y que los movimientos assi de el *Baxo* como de el *Contralto* se han de entender como sino moviesen una, y otra voz, por ser una misma cuerda.

Respondo, que aunque el *Vnisonus* no es consonancia, pero es de proporcion igual, la que no aumenta armonia: Y aunque la *quincena* la tiene, es participada de la *octava*, por ser compuesta de ella, y la *octava* de el *Vnisonus*; y siendo este la raiz de la *octava*, y *quincena*, deve tenerse por improprio su uso en caso semejante, por dos razones: La primera, porque no es armonioso como he dicho: Y la segunda, porque siendo raiz, ò fundamento de la *quincena*, no se deve tener por menos perfecto en su modo; pues aunque no sea consonancia, es el fundamento de la perfeccion de la *quincena*.

Que se aya de entender el movimiento de las dos voces, como si lo hiziesen, lo tengo por impropriedad; pues mueven el *Baxo*, haziendo transito de sonido agudo, à sonido grave; y el *Contralto*, de sonido grave, à sonido agudo: A mas, de que el movimiento de una, y otra voz, es de *octava*; siendo de una misma proporcion el uno, que el otro, de donde se sigue no aver variedad de proporciones en quanto al movimiento. El *Vnisonus* no la tiene, porque es de proporcion igual: la prohibicion de el uso de dos especies perfectas, es por no aver variedad de proporciones, no aviendola en esta postura, como queda probado, es impropria.

Mas usada es la practica de este exemplo que se sigue, pero dire mi sentir, segun lo que alcanzare sobre ello.



El Baxo, y el Contralto en el primer compás mueven de *octava en octavas*. Muchos prácticos son de opinion, que no se deven tener por dos *octavas*, pues no mudan de tonidos; porque la una es de *Delafolre à Delafolre*, y tambien es de *Delafolre à Delafolre* la otra: Pero segun mi dictamen es impropriedad, porque aunque sean las dos *octavas* de *Delafolre*, à *Delafolre*, la una es aguda, y la otra grave; y es diferente la situacion: Y à mas de esto el movimiento es tambien de *octava*; tan de igual proporcion el de el *Contralto*, como el de el *Baxo*; pues si las dos *octavas* que

se forman consideradas de extremo à extremo son de proporcion *dupla*, y el movimiento de las dos voces lo es tambien, què variedad ay de proporciones? Y faltando esta, como puede tener perfecta armonia? Y siendo esta la causa de la proñicion de dos *octavas*, se sigue, que es postura impropria, y reprobable.

Otros muchos exemplares pudiera traer semejantes, acerca de muchos abusos introducidos de esta especie; pero me parece, que de las razones dichas sobre los que quedan puestos, puede inferir el Compositor si es propria, ò impropria qualquiera postura en que huviere duda si son dos *octavas*, ò no.

Pero advierto, que quando sola la una voz mueve, sea de *quincena à octava*, ò al contrario, de *octava à quincena*, ò de *octava à Vnisonus*, no se ha de tener por impropriedad; porque solo es prohibido quando va de perfecta à la misma perfecta por movimiento de las dos voces: Y porque aqui se puede excitar una duda, de que porque si va de *quincena à octava*, moviendo sola la una voz ha de ser licito, y moviendo las dos no, digo; que quando mueven las dos, à mas de la poca variedad que ay en las especies consideradas de extremo à extremo, ay la misma igualdad de proporcion en los movimientos de las dos voces, considerada de una à otra; porque si la una sube, ò baxa un punto, tambien la otra; y si la una mueve de octava, las dos mueven, &c. Y aviendo menos variedad de proporciones, ay menos armonia: Pero quando es sola una voz la que haze el movimiento, tan solamente està la poca variedad en aquella especie de movimientos; porque la formacion de las especies es distinta: Pues si va de *quincena à octava*, la quincena es de la proporcion *quadrupla*, y la *octava* es *dupla*; y aunque de un mismo genero, son distintas proporciones; y esta variedad, haze ser mas armoniosa la postura, que si huviera dos movimientos, porque avian de ser iguales sin ninguna variedad.

Por ser proprio de este lugar tratarè aora de el ir de *octava à Vnisonus*, ò de el *Vnisonus à la octava*: Sobre lo qual advierto, que en España està introducida la Musica, de modo, que todas aquellas composiciones que llegan al numero de ocho voces, cantan diferentemente unas de otras; lo que no sucede en Italia, ni otras Naciones; porque en país

far



far de quatro cantan unisonalmente, como dixen en el Capítulo quarto.

Pero aunque está introducido el cantar con diferencia las ocho voces, es de notar, que se dividen muy de ordinario en dos Coros, y que cada uno de ellos tiene su *Baxo*; los quales, quando se juntan los dos Coros, aunque los dos suponen por un solo *Baxo* (porque como ya dixen en el quarto Capítulo, es un solo fundamento sobre quien cargan las voces) cantan una misma cosa: Pero con la diferencia de ir de *octava* à *Unisonus*, ò de *Unisonus* à *octava*, para que con esta poca variedad se haga mas armoniosa la Música: Y tambien por otra razon; y es, que en muchas *Obras* el *Baxo* de el primer Coro es *Tenor*, y cantando con el otro *Baxo* en *octava*, y *Unisonus*, le puede conformar mas con su cuerda. Veale en el exemplo siguiente claramente lo dicho.

Es el *Tenor* primero el que sirve de *Baxo* al primer Coro; pero quando se juntan las ocho voces, cantan con el *Baxo* alternando en *Unisonus*, y *octava*; y de este modo es permitido porque es lo mismo que doblar el *Baxo*: Pues como ya dexo dicho, los dos son uno en quanto à ser fundamento de las demás voces: Pero entre las demás voces fuere impropiedad grande,

porque no ay razon para que no canten distintas consonancias, como ya dexo advertido.

No quiero passar en silencio el resolver, si se pueden tener por dos *octavas*, mediando alguna disonancia, como se verá en este exemplo.

Ape-



Apenas avrá practico, que vea este exemplo, que no diga son dos octavas en cada movimiento de el *Tenor*; dando por razon, que aunque el *Tiple* dize *sol, fa, mi*, es lo mismo que si dixera *sol, mi*, como el *Tenor*; porque la disonante que media, se ha de tomar por glosa: Pero si se atiende à la doctrina que dexo puesta arriba, parece que no lo son; porque los movimientos no son iguales: Y si no atiendate, que el *Tenor* mueve de intervalo de *tercera*; y el *Tiple* mueve de grado; y en ser distintos movimientos, se halla variedad de proporciones, y la prohibicion de dar dos *octavas*, es, porque no las ay, ni en ellas, ni en los movimientos: Aqui las ay en los movimientos, luego será licito su uso.

Que las aya en los movimientos, siendo en la una voz de grado, y en la otra de salto, se ve claro; pero no obstante, no lo apruebo: Porque el movimiento que haze el *Tiple* bajando de grado, es especie disonante, la qual no se puede usar en la musica (fuera de *ligadura*) que no sea suponiendo por consonante; la qual suposicion no es propria, quando no ay parte de lo que supone: Aqui ha de suponer por *octava*, porque no ay otra consonancia, por quien pueda suponer; y suponiendo por la *octava* antecedente, que es la que està en el mismo compàs, es lo mismo que si estuviera todo èl en la *octava*: Es tambien *octava* la que forma en el compàs siguiente; y assi, no puede aver duda, en que son dos *octavas*; por lo qual es reprovable.

Advierto, que aunque en el exemplo està figurado con *semibreves* en el *Tenor*, y *minimas* en el *Tiple*, se ha de entender de el mismo modo, aunque sean otras figuras diminutas, y aunque la composicion sea à muchas voces. Tambien digo, que si la glosa de el *Tiple* fuere con figuras diminutas, y en ellas passara por otra consonancia, que medie entre las dos *octavas*, en este caso no se ha de entender que lo son; semejante à lo que se puede ver en este exemplo.



Esta *Glosa* que haze el *Tiple*, supone, como si con *minimas* fuera de *Gesolreut à Delasolre*, y de *Elami à Befabemi*: Y como media la *quinta* entre las dos *octavas*, basta para que no lo sean; y qualquiera otra consonancia que medie, es lo mismo, por la variedad de proporciones, que ay en semejantes posturas.

No es pequeña dificultad la que es preciso resolver agora; y es, si una pausa que medie es bastante para que no se tengan por dos *octavas*: Ay dos opiniones entre los practicos modernos sobre este assunto, sin mas fundamento de razon la una que la otra: Los unos dizen, que la pausa no puede quitar dos *octavas*; los otros, que si. Ni unos, ni otros alegan razon convincente, y todos paran en dezir, que era opinion de su Maestro. Pondré el exemplo, para poder dezir despues de èl, lo que siento sobre esta materia, segun mi dictamen.

Los



Los que dicen, que una pausa que medie, no escusan dos *octavas*; la mejor razon que alegan es dezir, que la pausa no es figura cantable, y que por tanto, no es consonancia que medie entre las dos, y que ha de ser consonancia la que medie, para que se tenga por licito. Aleganles los exemplares que se hallan en los libros de los Prácticos antiguos, assi de Missas como de *Motetes* impressos, donde se hallan muchas partes despidirle una voz de la *octava* esperando pausas, y al bolver à cantar, es tambien en *octava*: Pues què es esto sino mediar pausas entre dos *octavas*? Si lo tuvieran por improprio aquellos prácticos, nos huvieran dexado semejantes exemplares escritos:

Responden à esto, que aquellos prácticos lo hazian esto de tal modo, que era gran parte de tiempo la que callava la voz: Pues ordinariamente eran dos, tres, ò mas compases las pausas que mediavan; y que quando bolvia à cantar la voz, aunque enterara en *octava*, era quando yà avia perdido el oïdo la especie de la primera.

Adrecciendo mi dictamen à la opinion contraria, digo, que es razon sin fundamento esta que dãn; porque, que aya perdido el oïdo la especie de la primera *octava*, ò no la aya perdido, no es de el caso, para que la musica sea mas, ò menos *armoniosa*, que es el efecto que causa el ser, ò el no ser dos *octavas*: Si mediale una *seminima* en otra especie consonante, no dirian los tales, que no eran dos *octavas*: de este, ò de otro semejante modo?



Lo cierto es, no avrà quien diga, que esta postura es reprobable: Pues no mediando sino una *seminima* entre las dos *octavas*; mas facil es de que conserve el oïdo la especie de la primera, quando vâ à la segunda, que no quando median muchas pausas: Y no obstante, no se tienen por dos *octavas* semejante postura: de donde pueden conocer el poco fundamento que tiene la razon que dãn, sobre lo alegado de la práctica antigua; pues no consiste en conservar, ò no conservar el oïdo la especie, para ser proprio, ò improprio el esperar pausas.

Yà he dicho muchas vezes, que el estàr prohibido el uso de dos *octavas* successivamente, era por no aver variedad de proporciones; y faltando esta se falta à la perfeccion de la armonia. Quando media pausa, sea de mucho tiempo, ò poco, ay cantidad de tiempo: Donde ay cantidades, ha de aver proporciones; comparada, pues la cantidad de el tiempo de la pausa con qualquiere de las dos, ha de aver variedad de proporciones; y aviendo esta, ay perfeccion de armonia; y aviendo armonia perfecta, no ay razon para reprobalo: Y assi digo, que qualquiera pausa que medie entre dos *octavas*, sea de mucho tiempo, ò poco, se puede usar; pues aunque sea la pausa de *corchea*, que es de las menores, no dexa de ser cantidad de tiempo; y comparada con qualquiera otra cantidad cantable, ha de aver proporcion desigual.

A



A mas, de que si quiere reparar el curioso Musico siempre que la voz entra cantando despues de pausa, aunque sea de *corchea*, hallará alguna novedad el oido: Pues que es esto fino la variedad de proporciones? Y assi concluyo esta materia, con dezir, que qualquiera pausa por minima que sea, que medie entre dos especies perfectas de un mismo genero; es bastante para abonar su uso.

## CAPITULO VII.

### DE LA PERFECCION DE LA QUINTA, Y DE EL modo de usarla en las composiciones de à dos, à tres, y à quatro voces.

YA dexo dicho en el Capitulo tercero, eran dos las consonancias perfectas; y aviendo tratado en los dos antecedentes à este de la *octava* como mas principal; trataré aora de la *quinta*, que es la que tiene el segundo lugar despues de la *octava*. Consideran los Practicos esta especie, segun la usan, como si fuera igual en perfeccion con la *octava*; pues no hazen distincion de una à otra, quando devieran hazerla, porque aunque es perfecta, es grados menos que aquella. Iré explicando seis circunstancias en que se diferencian.

La primera diferencia es, que los sonidos no son tan semejantes como los de la *octava*, aunque mas armoniosos: Y esto davan à entender los Griegos en la antigüedad, diferenciandolas en el modo de llamarlas; pues à la *octava*, y sus compuestas llamavan *Equisones*, que (como dexo dicho) era lo mismo que dezir, tenian gran similitud los dos sonidos de que se compone. Llamavan *Consones* à la *quinta*, y sus compuestas, que en nuestro Idioma suena tanto, como si dixeramos son dos sonidos semejantes, aunque por su temperamento se unen en muy apacible consonancia; ò por dezirlo mas propriamente, tienen grados menos de similitud los dos extremos que los de la *octava*.

Esto puede experimentar el curioso Musico, poniendolo por demonstracion; pues pulsando una *octava* en qualquiera Instrumento, y despues solo el un extremo de ella, conocerá la gran similitud de los dos; al contrario de la quinta, que pulsada esta, suena apacibilissimamente; pero pulsando despues solo el un extremo, conocerá la disimilitud que ay entre los dos.

Este es un grado menos, que tiene de perfeccion la *quinta*, aunque lo tiene mas de armoniosa; porque la gran semejança de los sonidos de la *octava*, es causa de menos armonia: Pero para dar à entender mas propriamente este grado de perfeccion entre estas dos consonancias, digo: Que la *octava*, en quanto à la similitud de los sonidos, lleva ventaja à la *quinta*; pero la *quinta*, la lleva à la *octava* en ser mas armoniosa.

La segunda diferencia que ay entre estas dos consonancias es, que la *quinta* es contenida de la *octava*, como tambien todas las demás consonancias; pero ella tan solamente contiene à las *terceras mayor*, y *menor*, las quales son las dos especies consonantes: Pero como la *octava* no solo contiene las mismas, sino es, que à todas las otras, tiene el primer lugar en la perfeccion.

Esta

Está la tercera diferencia, en que la *octava* es de proporcion *dúpla*, que como ya dixé en el quinto Capitulo, con el Filosofo, cumple el numero menor enteramente al mayor, no solo en ella, sino es en todas sus compuestas: Pero la *quinta* no lo cumple enteramente, porque es de la proporcion *Sexquialtera*; y aunque es contenido el numero menor de el mayor, nunca lo puede cumplir enteramente, aunque se doble, ni triplique: Porque para cumplirlo, es necesario una media parte mas de él; y la desemejança que he dicho arriba tenían los sonidos de la *quinta*, no obstante, que era muy apacible, y deleytable consonancia, son efectos de dicha proporcion: Pues si se repara esta, que es proporcion *Sexquialtera*, se halla de tres à dos, los dos numeros perfectos en su modo cada uno. El tercero por tener principio medio; y fin iguales, por cuya razon atribuye San Agustin la perfeccion de él, como dixé en el Capitulo Segundo, del Quarto Libro: Donde tambien dixé con Juan Gramatico, y otros, ser el segundo entre los numeros pares, tambien perfecto; pues con él solo se puede cumplir qualquiera otro numero mayor que sea par, multiplicandolos, segun fuere necesario.

Hállase la proporcion *Sexquialtera* entre estos dos números, y la *quinta* es de ella; la perfeccion de uno, y otro es causa de la gran sonoridad que tiene: Pero como los dos numeros son, el mayor contenido de el menor, y no enteramente, esta disparidad es la causa de la desemejança de los sonidos de sus extremos.

Lo quarto, en que se diferencian estas dos consonancias, es, que assi la *octava*, como todas sus compuestas, son sus proporciones de el genero *Multiplex*, genero perfectissimo, como dixé en el Capitulo Quinto: Pero la *quinta* es de distinto genero su proporcion, que el de todas sus compuestas, porque es de la proporcion *Sexquialtera*, primera especie de el genero *superparticular*, que es el segundo: Y la *docena*, que se compone de ella, es de proporcion *Tripla*, segunda especie de el genero *Multiplex*: Y la *decinovena*, que es compuesta de la *docena*, es de la proporcion *sexdúpla*, de el mismo genero *multiplex*; como tambien todas las otras compuestas de estas.

Y aunque las compuestas son todas de un mismo genero, como la *quinta*, que es la raiz de todas, es de diferente, diferenciandose en esto de la *octava*, y sus compuestas, que todas son de uno, por esso se deve tener por menos perfecta la *quinta*.

La quinta diferencia que ay entre estas dos consonancias, es, que si la *octava* se dobla, constituye *quincena*, especie consonante, y tan perfecta como su simple: Si se triplica es *ventidofena*, è igual en sonoridad, y perfeccion, y assimismo lo son todas las demás que se pueden aumentar: Pero la *quinta* si se dobla, no forma consonancia, sino es disonancia; pues de dos *quintas* juntas sale una *novena* especie disonante: Dizelo Aristoteles claramente en estas palabras. Dos *Diapentes*, ni dos *Diateffarones* no pueden componer consonancia: Y es assi; pues dos *Diapentes* componen la *novena*, como he dicho, y dos *Diateffarones* la *septima*.

*Octava*, *quinta*, y *Diateffaron*, tuvieron por perfectas los Antiguos; y por esso el Filosofo dize, que dos *Diateffarones* juntos no forman consonancia. El *Diapente*, y el *Diateffaron* juntos forman la *octava*, ò *Diapasson* (especie perfectissima) como dexó dicho en varias partes de

Arist. prov. lect.  
18. cap. 521. Consonantia bis Diapente, & bis Diateffarō componi non potest.

esta Obra , especialmente en el Libro Segundo , y saben todos los Musicos. De donde se infiere , que siendo el todo perfecto, lo han de ser las partes de que se compone ; y este es el principal fundamento , que tuvieron , y tienen todos los especulativos , para tener à *Diateffaron* , ò *quarta* por especie perfecta ; y por esto la pone el Filósofo en la *Categoria* de las especies perfectas. Tratarè de ella mas de proposito en su lugar; y por esto agora bolviendo à tratar de la *quinta*, ò *Diapente*, digo, que aunque dos juntas forman especie disonante, si son tres, forman consonante , y en esto se diferencian de las especies imperfectas , que nunca dos, tres, ni quatro juntas, pueden formar consonancia alguna.

La *octava* como mas perfecta; siendo doble forma *quincena*; y aunque se aumenten muchas mas, siempre son consonantes, y perfectísimas. La *quinta* , que no lo es tanto aunque perfecta , doble , forma disonancia ; triplicada , forma la *trecena* especie consonante , compuesta de la *sexta mayor*.

Carecen las *terceras* , y *sextas* de esta perfeccion , porque de dos *terceras menores* juntas sale el *Semidiapente*, ò *quinta menor*, especie disonante; si son tres, sale tambien disonante, la qual no se practica en la Musica , que es mas que *sexta mayor* ; una *coma* , y quatro menor que la *septima menor*.

La *tercera mayor*, doble , forma tambien especie disonante, como lo es la *quinta mayor* , que ordinariamente llaman los Prácticos; la qual tiene *quatro comas* mas que la *quinta* perfecta. Si se triplica , no es menos disonante la que sale, pues tiene una *coma* menos que la *octava*.

La *sexta menor* , doble , forma una *oncena* diminuta , que tiene *quatro comas* ménos, que la que se compone de el *Diateffaron* , ò *quarta* perfecta: Triplicada es tambien muy disonante; y tanto que no se practica en la Musica ; pues tiene una *coma* mas que la *quincena*.

De la *sexta mayor* , siendo doble sale una *oncena* , compuesta de la *quarta* de *Tritono*; y si se triplica, sale otra disonante, que tiene una *coma* menos que la *diecisiete menor*.

No parezca proligidad el averme detenido en referir las especies disonantes , que forman las especies imperfectas, quando se doblan, ò triplican; pues lo he hecho porque se sepa la imperfeccion de ellas, en que consiste, y en lo que se diferencian de las que son perfectas.

La sexta diferencia que ay de la *quinta* à la *octava*, en quanto à su perfeccion es , como yà dixè en el Capitulo Quinto , que la *octava* media entre dos especies disonantes , que son las que hazen salir su consonancia mas perfecta, por la oposicion; de lo que carece la *quinta* ; pues si se considera por el extremo superior de ella , se hallarà estàr entre la *quarta* , y *sexta menor*. La *sexta* es especie consonante ; y la *quarta*, aunque los Prácticos no quieren que sea consonante, por lo menos no es disonante. Y como no ay oposicion por las especies colaterales , no tiene la prérrogativa que la *octava* , por no tener disonantes cerca que se le opongan , pues tanto mas perfecta es la cosa , quanto mas es la oposicion de sus contrarios; y tanto menos, quando no los tiene.

Estas son todas las diferencias que ay entre estas dos consonancias, de las quales se puede inferir ser la *octava* perfecta en *superlativo* grado , y que la *quinta* aunque lo es, son grados menos. Perfecta no puede dexar de



de serlo , siendo parte tan principal de que se compone la octava , y por las razones dichas.

Vlanla los Practicos en las composiciones con la misma singularidad que la octava , por distinguirla de las especies imperfectas ; pues en las composiciones de à dos , y à tres voces , ordinariamente se practica su uso por movimiento *contrario conjuntivo* de las dos voces ; que es subiendo la baxa , y baxando la alta : Pero con la diferencia , que à la octava no puede ir de ninguna de las compuestas , si tan solamente de las simples : Pero à la quinta se puede ir de la octava , que es simple , y de la decena , assi mayor como menor , que son compuestas.

En las composiciones de à tres , que llaman de Musica suelta , se han estendido algunos Maestros Modernos à usarla de otros tres modos , à mas de el ordinario que he dicho . Los pondrè demostrables para mas clara inteligencia .



aunque el exemplo està de decena à docena , que son las dos compuestas , es lo mismo que si fuera de tercera à quinta las dos simples .



Aqui se puede ver como se dà la quinta por movimiento *recto* , baxando el Tenor , y el Contralto al segundo compàs , postura rigurosamente de à quatro : Pero dizen , que es muy propria de à tres , por dos razones : La primera ; por la buena colocacion de las voces ; y la otra , por cubrir la ligadura de quarta , q̄ haze el Tiple al mismo tiempo . Vna , y otra razon me parece bastan para que no se tenga por impropria la postura .

Al segundo compàs de este exemplo usa de la decena el Tiple con el Tenor , por movimiento *contrario disjuntivo* : Y el motivo que dàn para ser licito su uso , es el buen modo de cantar de las voces ; y aunque esta razon basta para que no sea impropria *postura* , pueden alegar tambien , que se despide para ir à la especie perfecta , de imperfecta contenida de ella : Pues todo lo que es ir de la contenida à la continente es mas proprio . Y

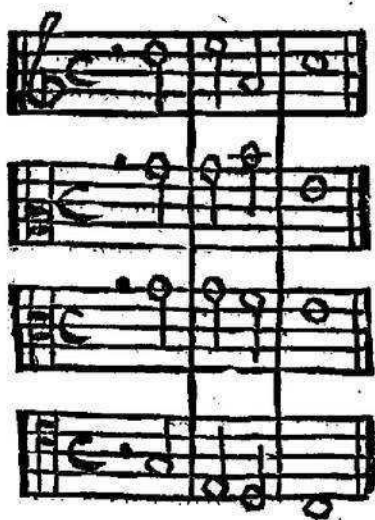
El tercer modo con que usan la quinta muchos Compositores , fuera de el modo ordinario , es , como se ve en el primer compàs de este exemplo entre el Contralto , y el Tenor , que es por movimiento *recto* , subiendo los dos . Si el Compositor usare de semejante postura , por colocar bien las voces , de modo , que no canten mal , por cubrir alguna ligadura , ò otro motivo semejante , se podrá tener por propria : Pe-

ro si fuere no mas que por querer usar la *quinta* assi, pudiendo escusarlo, será impropriedad grande; pues no ay razon para que se use fuera de el modo ordinario impropriamente, quando no ay inconveniente que lo impida: Y mas por el encuentro que es de *salto*, el que se tiene por imperfeccion en quanto al modo de cantar.

Pero bien se podrá permitir su uso, si ay razon para ello; como huir de algun inconveniente de los que muchas vezes se ofrecen, yá por razon de ajustar alguna *imitacion*, ó *passo*, por no subir, ó baxar mucho las voces, por cantar bien, ó por razon de alguna *ligadura*; que estos, y otros muchos motivos que puede aver semejantes, es bastante causa para usar de la *quinta* fuera de el orden comun, assi en el modo que queda puesta en el ultimo exemplo, como en los antecedentes.

Pues estas reglas, en quanto al uso de la *quinta*, y de la *octava*, las han puesto los Prácticos con el fin de que fuese singular su uso, y se distinguessen en esto la *tercera*, y *sexta*, yá que se distinguian en la perfeccion. Y por otra razon á mas de esta, que como á dos, y á tres voces ay mas dilatacion, aviendo mas puestos para colocar las voces que á quatro, era razon conveniente se precisassen los Compositores, ciñendole en quanto al uso de estas consonancias, para exercitar mas el discurso.

En las composiciones de á quatro voces, como es preciso el ocupar tres consonancias á un tiempo, para que cada voz ocupe la suya, es conveniente el que se pueda usar de la *quinta*, no siendo improprio el modo con diferencia de á tres: Y assi, el puesto proprio de la quarta voz, quando vá á la *quinta*, si es baxando el *Baxo* de grado, y se despide de la *octava*, es por movimiento *recto*. Como se verá en este exemplo.



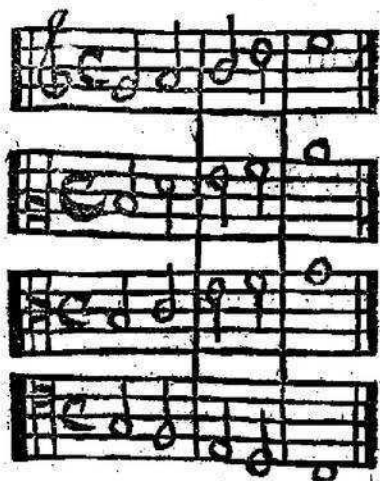
En el segundo compás descende el *Tiple* de la *quincena* á la *decena*, que es lo mismo que de la *octava* á la *quinta*; y el *Contralto* haze la misma postura, dando la *docena* en el ultimo compás, aviendose despedido en el antecedente de la *quincena*.

Es tenido por puesto natural de la quarta voz el dár la *quinta* por movimiento *recto* de este modo; y aunque la voz particular es preciso que salte en tales calos, y se tiene por alguna imperfeccion el ir á las especies perfectas de *salto*, quando se usan de otro modo, que como á tres; pero la voz que salta aqui, es la voz alta, y baxando, que es el movimiento que avia de

hazer, aunque no fuera mas que á tres, para dár la *quinta* segun el modo ordinario: Y aunque la dicha voz salta, no se deve tener por imperfeccion, porque es baxando. Baxa tambien la voz baxa; pero como mueve de grado, no se puede tener por imperfeccion semejante modo de cantar; y por esta razon dixé, que era puesto natural de la quarta voz usar la *quinta* de este modo.

Es tambien puesto de quarta voz, quando la *quinta* se dá por movimiento *contrario disjuntivo*, baxando la voz baxa, y subiendo la alta, def-

despidiéndose de la *tercera*. Como en este exemplo se puede ver.



En cada uno de estos movimientos se hallará una de las voces, que despidiéndose de *tercera*, va à la *quinta*, ò de *decena* à la *docena*: Y aunque las dos voces mueven àzia la parte contraria, segun el modo ordinario con que se usa à tres, se ha de reparar en que la *octava* se dà segun à tres, que es el orden determinado para usarla con toda perfeccion: Y por quanto es mas perfecta esta que la *quinta*, mas razon es el que se conforme en quanto à la perfeccion de su uso, con la que es mas perfecta, pues con las dos no se puede conformar en quanto al movimiento: Pero mueve de grado para dàr la *quinta*, assi la una voz como la otra, que es el movimiento mas perfecto; y por esso se deve tener por muy propria de à quatro, semejante postura.

Víase tambien la *quinta* à quatro, por movimiento *recto*, despidiéndose de la *tercera*, assi como se verá aqui puesto en practica.



Esta postura es mas extraordinaria que las otras, que quedan puestas; pero es preciso à vezes usar de ella, por poder acomodar las voces en sus puestos, para evitar algunos inconvenientes. De el primer compàs para ir al segundo, se despide el *Contralto* de la *decena*, yendo à la *docena* por movimiento *recto*. Y en el tercer compàs haze el *Tiple* lo mismo, y esto no obstante, que se dà la

*quincena*, y *octava* al mismo tiempo, tambien por movimiento *recto*: Y por quanto ninguna de las dos especies perfectas se usa segun el orden natural de à tres, no se deve tener esta postura por tan propria como las otras; pero teniendo el Compositor motivo para usarla, podrá hazerlo licitamente: Pues se ofrecen casos tan irregulares, que es preciso el gobernarle por la razon; la qual queda à la discrecion de el práctico experimentado, porque no es facil el escribir todos los casos en que se puede ofrecer el uso de semejante postura: Y solo digo, bastará el tener alguna razon para usarla, aunque muy comunmente fuele ser la de no baxar, ò subir mucho las voces.

He de tratar adelante muchas vezes de las posturas de las voces à quatro, y à mayor numero, donde será preciso explicar otras muchas cir-



circunstancias importantes; y por esso aora me parece basta lo dicho de el uso de la quinta, y sus compuestas para este lugar.

### CAPITULO VIII.

EN QUE CASOS ES LICITO, O ILICITO EL DAR  
dos quintas, ò sus compuestas succesivamente una  
despues de otra.

**D**exo yà dicho como el *Diapente*, ò *quinta*, es una de las especies perfectas, assi en el sentir de todos los Especulativos, como en el de todos los Prácticos, aunque estos fundan la perfeccion de èl (digo los que no son muy Theóricos) en la dulçura de su consonancia: Pero el que huviere leído con atencion el Capitulo antecedente, y lo que en varias partes de esta Obra tengo dicho, vendrà en conocimiento que su gran sonoridad, no es la causa de su perfeccion como piensan, antes bien el ser perfecta es la causa de el efecto de su dulçura.

Dexo yà dicho, que la perfeccion, è imperfeccion de las consonancias, consiste en la proporcion de los numeros entre quienes se halla. Y tambien en el antecedente Capitulo dixè, que era de la proporcion *Sexquialtera* la *quinta*, proporcion, que se halla de tres à dos; numeros perfectos; los quales producen proporcion perfecta; y està el efecto de su gran sonoridad.

Comprehende la prohibicion de el uso de dos especies perfectas de un mismo genero, no solo à la *octava*, y sus compuestas, sino es que tambien à la *quinta*, y à las que se componen de ella.

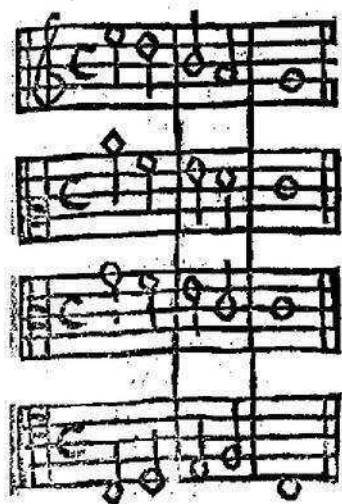
Tropiezan los Compositores con mas facilidad en dár dos *quintas*, que en dos *octavas*; no por ignorancia, porque es una de las primeras reglas que se enseñan à los principiantes: Pero frequentemente es por descuydo, por no ser tan patentes como lo es la *octava*. Pues esta, quando se dà una succesivamente à otra, como las dos voces entre quienes son, cantan de un mismo modo, se advierte mas facilmente, pero las *quintas*, quando son dos juntas, aunque el movimiento de las dos voces sea uno, cantan muchas vezes con distintas silavas; y no se advierte con facilidad; y mayormente quando son entre las voces particulares: Que si son con el Baxo, y qualquiere otra voz, como están mas patentes, se advierte mejor.

Por esso los que estudian, deven poner toda su atencion, y cuydado desde los principios en una materia tan importante; y mayormente siendo avifados de los Maestros, quando cometen semejantes absurdos: Que si desde los principios se hazen cargo de el cuydado que deven tener, quando aprovechados, se hallarán mas advertidos, para no cometer semejantes yerros.

El motivo que tuvieron los Antiguos Preceptores, para prohibir el uso de dos *quintas*, es el mismo que dexo dicho de dos *octavas*; pues si en aquellas es por ser una misma proporcion, que no causa perfecta armonia, por la misma razon es en estas, que son de proporcion *Sexquialtera* las dos: Y quando no ay variedad en las proporciones, no ay perfeccion armonica.

Ay

Ay muchos casos en que se puede dudar si será licito dar una *quinta* despues de otra, aviendo alguna variedad en las proporciones; ò por si son dos, ò una tan solamente; irè proponiendo, y resolviendo algunos de estos casos, para que por las razones que diere, se puedan resolver otros muchos. Y será primero el siguiente.



Qualquier Musico que viere estas posturas, dirà, que no se puede poner duda en ellas, porque estàn muy conformes con las reglas de buena musica: Pero no dexarè de dezir, que si dos *quintas* no se pueden dar inmediatamente una despues de otra; como aqui en cada movimiento que haze el *Baxo* ay la *tuya*? El *Contralto* no se pone en *docena* al primer movimiento? El *Tiple* no se pone al segundo en la misma especie? Y el *Tenor* no se pone al tercer movimiento en *quinta*? Qué es esto sino es dar dos *docenas*, y *quinta* sucesivamente una despues de otra? No dize la regla que no se pueden dar especies perfectas de un mismo

genero successivas? En estas posturas se dàn como se vè, luego no se observa el precepto en ellas.

La respuesta será dezir, que aunque en cada movimiento de estos ay *docena*, però que es con distinta voz; y que el no poderse dar dos, se entiende entre unas mismas voces. No hallo fundamento para que se pueda entender assi; porque si la razon de no poder dar dos especies perfectas successivas, es por ser una de misma proporcion, y faltar la variedad (como dexo dicho) aunque se den con distintas voces, es una misma la proporcion sin variedad: Y assi la respuesta no suelta la dificultad.

Diràn, que si con variedad de voces no fuera permitido el darlas, no se podria componer con perfeccion à quatro, pues es preciso, que en toda postura se hallen ocupadas las dos perfectas, y una de las imperfectas, segun el orden comun: Y que no siendo licito el uso de la *quinta* successiva con distintas voces, seria no poderse usar de ella.

Digo contra esta razon, que bien se podia componer perfectamente à quatro, sin dar dos *quintas*, ni dos de sus compuestas juntas: Porque en un movimiento, se podia dar *quinta*; en otro, *docena*; y se podia tambien doblar la *octava*, ò sus compuestas; y tambien la especie imperfecta: Como se vè en la practica antigua que lo hazian aquellos Musicos en muchas posturas.

Però resolviendo esta duda, tengo por acertado quanto se vè en el exemplo arriba puesto: Pues aunque en cada movimiento ay su especie perfecta, sin que aya variedad de proporcion de una à otra, es de advertir, que formandose con distintas voces dichas consonancias, se forman tambien con distintos movimientos: Porque la primera *docena* se forma subiendo el *Baxo* un intervalo de *Tono*, que es de la proporcion *Sexquioctava*; y el *Contralto* mueve para formar la dicha *docena* de *tercera menor*, que es de la proporcion *sexquiquinta*: Y en el segundo movi-

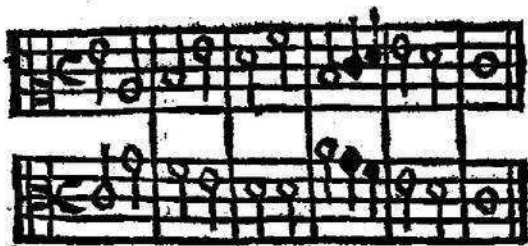
miento; que es el *Tiple* el que se pone en la *docena*, mueve tambien de *tercera menor*; y aunque el *Baxo* haze el movimiento tambien de *Tono* como el primero, pero es *Tono sexquinono*.

En el tercer movimiento sube el *Baxo* un *Semitono*, que es de la proporcion *sexquiquinta decima*; y el *Tenor*, que va de la *octava* à la *quinta*, mueve de *tercera mayor*, que es de la proporcion *sexquiquarta*.

De todo lo dicho se ha de inferir la mucha variedad de proporciones que ay en estas posturas; que no solo se ha de atender, à que las dos *quintas*, ò dos *docenas* sean de una misma proporcion, sino es, assi lo son tambien los movimientos de las dos voces que las forman.

Quando con unas mismas voces se dan dos *quintas* successivas, sea subiendo, ò baxando, el mismo movimiento que haze la voz baxa, haze la alta: Porque si la baxa mueve de *Tono*, de *Tono* mueve la alta; si la baxa de *Semitono*, de el mismo la alta: Si mueve de *tercera menor*, la voz baxa, tambien es *tercera menor* el movimiento de la alta; y si es el movimiento de *tercera mayor* en la una, lo es en las dos; y si de *quarta*, ò *quinta*, tambien: Pero quando una *quinta* es con una voz, y otra con otra, no pueden ser unos los movimientos; porque si la una mueve de *intervalo menor*, la otra de *mayor*, y de este modo se halla variedad de proporciones; y aviendo esta, se puede licitamente dar dos *quintas* successivas: Pero quando es entre unas mismas voces, como los movimientos son unos mismos, son unas mismas las proporciones de ellos; y como es una misma la de las dos especies, no ay variedad; y de este modo se ha de entender la prohibicion.

Atiendase à lo que se verá por demonstracion aqui, puesto en practica.



Al primer compás de este exemplo se pueden ver las *quintas*, y de el mismo modo de el tercero al cuarto. Bien se, que los mas *Prácticos* no hallan razon de dudar, en que semejante postura se puede usar licitamente, sin tenerse

por dos *quintas*: Las dos voces mueven de *quinta*, aunque la una subiendo, y la otra baxando, pero con una misma proporcion; pues tan proporcion *Sexquialtera* ay en la distancia de la que baxa, como de la que sube.

Si se considera la *quinta* formada de sonido à sonido, la misma proporcion es; de donde se ve claro, que no ay variedad; faltando esta, no será licita semejante postura. Lo cierto es, que parece convincente esta razon, segun la doctrina de arriba, pero no lo es: Porque la distancia es sola una, assi considerada en quanto al movimiento de las dos voces, como considerada de sonido à sonido; pues cada uno de ellos repetido, es *Unisonal*; y un mismo lugar no pueden ocupar dos entidades, segun lo confirma el Filósofo, con estas palabras: Que el lugar sea cuerpo es imposible, porque sería aver dos cuerpos en uno.

Declaradas mas estas palabras, suenan, como si dixera, que una misma distan-

Arist. 4. physic.  
cap. 1. Locus corpus esse impossibile est, in eodem enim duo essent corpora.



distancia, ó lugar ocupado, es imposible reocuparlo. De donde se ha de inferir, que siendo la distancia una, assi de el un movimiento de la una voz, como de el de la otra, y considerada de sonido à sonido, es siempre una misma, es una sola *quinta* en numero sin diferencia; y siendo sola una, no pueden ser dos: Y assi digo, que podrá usar el Músico con propiedad semejante postura, pues es una sola *quinta*, y no son dos: Porque en la primera vez que se ve practicado en el exemplo, es la distancia de *Cesolfaut*, à *Gesolfreut*; y aunque cada voz haze su movimiento, es en una misma distancia: Y de el tercero al quarto compás que se halla, lo mismo es la distancia de *Delasolre*, à *Alamire*, y sola en ella mueven las dos voces: Y en no ser en dos distancias distintas de igual proporcion, no pueden ser dos *quintas*.

Reparese en el exemplar siguiente, à que satisfarè si son dos *quintas*, ó no.



Note se, que entre el *Contralto*, y *Tiple* al alçar de el tercer compás se hallará una *quinta* formada, desde *Gesolfreut*, à *Delasolre*, y otra successivamente al dar del compás que se sigue de *Delasolre*, à *Alamire*. Sè que ay algunos Maestros, que defienden no ser dos *quintas*; fundados, en que como

el movimiento que haze el *Contralto* de *Delasolre* à *Delasolre*, es como si se estuviera quieto, pues respecto à el suena à lo mismo.

No es razon que convence, pues se les pueden hazer dos instancias. La primera, que ay movimiento; y moviendo, no puede suponer por quietud, porque sería suposicion impropria. La segunda es, que en caso de no mover, sería *quinta*, y *quarta*; y por el movimiento son dos *quintas*. Para que la suposicion sea propia, ha de aver, sino todo, parte de lo que supone; donde ay movimiento, nada ay de inmoble, porque repugna; aqui ay movimiento en la voz, luego no puede suponer por inmoble: Es el movimiento causa de que aya dos *quintas*, y en que lo sean no puede aver duda; pero como las dos voces mueven con distintos movimientos, ay variedad de proporciones en ellas; porque el movimiento de el *Contralto*, es de la proporcion *duple*; y el de el *Tiple*, de la proporcion *sexquiesima*. Y aunque las dos *quintas* son de una misma proporcion, como ay variedad en los movimientos, se podrá usar, no obstante, que son dos *quintas*; pues por aver variedad de proporciones, cessa el fin de su prohibicion.

Advierto, que no tan solamente puede suceder el no hallarse entre las voces particulares semejante postura, sino es, que tambien puede suceder entre dos *Baxos*, trocandose.

G

Mas

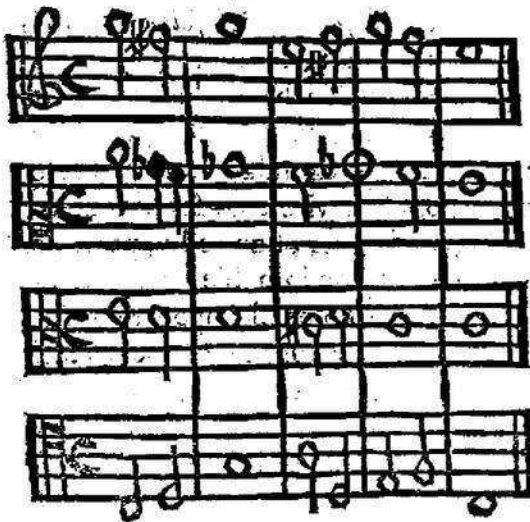
Mas comunmente usan los Practicos dos *quintas*, la una perfecta, y la otra falsa, ò disonante (que es la *quinta menor*), y aunque los que no tan modernos reparavan mucho en su uso, yá en los de estos tiempos son pocos los que reparan; y con mucha razon, porque no son dos especies perfectas, sino una: Que la *quinta menor*, es especie disonante, y de muy distinta proporcion que la *mayor*; por lo qual no comprehende la regla el uso de estas dos especies successivas.

Algunos Prudentes Maestros no permiten à los que enseñan semejantes posturas: No porque no sea licito, sino es, porque no hagan habito los principiantes con el uso de ellas; y creciendo este, usen despues de dos *quintas* perfectas, inadvertidos. Pero los experimentados yá en la Musica, podrán con advertencia usar de las *quintas menor*, y *mayor* successivas.

Y para que no ignoren los Principiantes en la Musica, qual es la *quinta menor*, digo: Que todo intervalo, que sea de *mi*, à *fa* en *quinta*, es *menor*; y assi mesmo toda *quinta*, que el extremo inferior fuere *sustenido*. Este intervalo de *quinta menor*, se compone de quatro intervalos menores, que son dos *Tonos*, y dos *Semitonos mayores*.

Diferenciale esta especie de la *quinta perfecta*, en tener un *Semitonomenor* menos, que es de quatro *comas*, y por esso son de distinta proporcion; razon porque se pueden usar una, y otra successivamente.

Ay otra especie disonante, compuesta de cinco puntos, y quatro intervalos de *Tono*; à la qual llaman *quinta mayor*, ò *superflua*; esta es de mayor cantidad que la *quinta perfecta* quatro *comas*, y una menos que la *sexta menor*. Y aunque esta especie por disonante no se usa con el *Baxo*, puede suceder muchas vezes su uso entre las voces particulares; y tal vez junta con alguna *quinta perfecta*, ò àntes, ò despues, de ella, como se puede ver en este exemplar.



En el primer compàs ay una *quinta perfecta*, al dár, y otra superflua al alzar entre el *Contralto*, y *Tiple* las dos; y entre las mismas voces ay otra postura semejante en el tercer compàs: Pero aunque en el número de *quintas* son dos, la una constante, y perfecta, y la otra disonante, son de distintas proporciones; y por esso se podrán practicar sin reparo alguno.

No dexaré de dezir una singularidad de esta disonante, y es; que todas las otras, como son *septimas*, *quinta menor*, y *segunda*, &c. se usan corrientemente, assi con el *Baxo*, como entre las voces particulares, de aquellos modos que el arte tiene dispuesto, como dirè adelante; pero esta solo entre las voces particulares, porque con el *Baxo* no es admitido su uso. Dirè, quando trate de las disonantes, lo que alcance en esta

esta materia: Y agora solo digo, que *quinta perfecta*, y *quinta superflua*, se pueden practicar una despues de otra, de el mismo modo que las *quintas menor*, y *perfecta*: Con la diferencia, que la *menor*, assi con el Baxo, como con las voces particulares; y la *superflua*, solo con las voces particulares.

Quando dos voces están en *quinta*, ò *docena*, y mueven una *octava* las dos; dudan muchos si son dos quintas; aunque ay Prácticos, que afirman no lo son. El exemplo declara lo propuesto.



En el primer compàs mueven el *Tenor*, y el *Baxo* de *octava*, formando *quinta* antes de el movimiento, y despues de el: Y de el segundo al tercer compàs, el *Baxo* con el *Tiple* van de *docena* à *docena* los dos por movimiento de *octava*. Ay Prácticos que no tienen por dos especies perfectas estas, porque dicen, que las dos *quintas* son de *Cesol-faut* à *Gesolreut*, y lo mismo las dos *docenas*, y que

las dos se han de considerar como si estuvieran en un mismo puesto: Pero no puedo dexar de dezir contra esto, que la una *quinta* es por la parte aguda, y la otra es por la parte grave; y las *docenas* guardan el mismo orden, pues la una es grave, y la otra aguda, y son puestos distintos: Los movimientos de las dos voces son de *octava*, donde no ay variedad de proporciones; en las dos *quintas*, ni en las dos *docenas* tampoco las ay; donde no ay variedad de proporciones, no ay perfecta armonia, y por esso no se deven practicar, segun mi dictamen, sin que se tengan por dos especies perfectas.

A más de todo lo dicho no importa menos el resolver, si será licito el uso de *quinta*, y *docena*, pues ay en ello contrarias opiniones entre los Prácticos: Vnos dicen, que se puede ir de *quinta* à *docena*, y de *docena* à *quinta* licitamente, siendo las composiciones à quatro, y qualquiere otro numero mayor de voces, assi entre las voces particulares, como con el *Baxo*; porque ay variedad entre las dos especies. Otros son de opinion, que no se ha de practicar menos que à ocho, que pues alli se permite ir de *Octava* à *Unifonus* entre los *Baxos*, dexando de hazer lo uno, se podrá hazer lo otro. Otros, que son mas estrechos en la opinion, dicen, que aunque el numero de voces sea el que se quiera, no se deve practicar; porque la *docena* se compone de la *quinta*, y no dexan de ser dos especies perfectas de un mismo genero.

Pero conformandome yo con la opinion primera, que es de los que dicen que à quatro se puede ir de simple à compuesta, ò al contrario; soy de el mismo dictamen, por las razones que dixi. Pero para que mejor se entienda, vease puesto en practica.





Reparese, en que el Contralto vá alternádo *quinta*, y *docena*; y las razones que ay para su abono son las siguientes.

La primera, que son de distinta proporció la *quinta*, y *docena*, porque la *quinta* es de la proporcion *sexquialtera*, y la *docena* es de la proporcion *Triplica*; la primera del *genero superparticular*, y la segunda de el *genero multiplex*.

La segunda razon es, que se diferencian las dos voces en los movimientos; porque quando el *Baxo* mueve de *quinta*, el *Contralto* de *quarta*; y quando el *Baxo* mueve de *quarta*, el *Contralto* de *quinta*, fiendo todo movimiento de *quinta* de proporcion *sexquialtera*; y todo el que es de *quarta* de la proporcion *sexquitercia*: De donde se puede inferir, que ay tanta variedad de proporciones en el uso de estas posturas, como si fuera el tránsito de especie perfecta à imperfecta; y pues ay tanta variedad de proporciones, no ay razon para que se tengan por ilícitas semejantes posturas. A mas de las dichas, ay otra razon *práctica*, y es; que aviendo de hazer las *ligaduras* que haze el *Tiple*, de ningun modo se podian poner las voces en mas propias posturas de à quatro, aviendo de estár con limpieza.

En quanto à la opinion de los que dizen, que solo à ocho se pueden practicar semejantes posturas, digo; ò es buena Musica, ò es mala: Si es buena, tambien se puede hazer à quatro como à ocho; y si es mala, no solo à ocho, pero ni à ningun otro numero de voces mayor se podrá practicar. Que sea buena Musica, queda probado con las razones alegadas arriba: Y assi, no hallo motivo para que se pueda tener por ilícita semejante práctica à ningun numero de voces que fuere. Aunque no puedo dexar de dezir, que en todo lo que fuere menos que à quatro, no tendrá razon el Compositor que lo usare; porque aunque la Musica sea buena, no se conformará con la regla práctica (que dixe en el Capitulo antecedente) ay para usar la *quinta*, y sus compuestas à tres; pero à quatro no ay impedimento alguno, ni de al adelante à qualquiere otro numero de voces que fuere.

Todo lo dicho en este Capitulo se reduce, à quando es licito, ò ilícito el uso de dos *quintas*; ò sus compuestas: Y por tanto, observese esta regla, que siempre que los movimientos fueren iguales de las dos voces, y las dos *quintas* fueren de una misma proporcion, será ilícito el uso de dos *quintas*, por no aver variedad de proporciones: Pero siempre que los movimientos fueren diferentes, ò las especies se diferenciaren en proporciones, no será improprio su uso.

En quanto assi las *pausas*, que medien entre una, y otra, quiten el ser dos *quintas*, remito me à lo que dixe de la *octava* en el Capitulo seis; pues assi aquella como la *quinta*, son especies perfectas.

CAP.

## CAPITULO IX.

EN QUE SE PRUEBA, COMO LA CUARTA ES especie perfecta, y que los Prácticos la cuentan entre las disonantes, y como no es consonante, ni disonante.

**A**Viendo de seguir el orden en escribir de las qualidades de todas las consonancias, y de su uso en la Musica, no es el menor empeño la materia que se ofrece en este Capitulo, donde me ha parecido ser preciso tratar de la *cuarta*, ò *Diateffaron*, especie, que de todos los Especulativos es tenuta por perfecta, y aun por consonante; no solo de los Antiguos, que tan solamente escrivieron de Musica, sino es, que los Filósofos en sus escritos (segun se lee) la llamaron consonancia. Los Prácticos todos generalmente la cuentan por una de las disonancias, y como à tal la usan.

Y viendo tan contrarias opiniones entre los Prácticos Modernos, y entre los Especulativos, y Prácticos Antiguos, me precisa el empeño, alegando las razones, que unos, y otros tienen, à dezir lo que alcançare en este asunto. Y dando principio por las razones que se pueden alegar para su perfeccion, digo, que la *octava*, es especie perfectissima. Las especies principales de que se compone, y en quien se divide armonicamente, son *Diapente*, y *Diateffaron*. De el *Diapente* ya queda dicho ser especie perfecta, y como tal es recibida de los Prácticos; los quales, no tan solamente no admiten la perfeccion de la *cuarta*, ò *Diateffaron*, sino es, que pasan à tenerla por disonante.

Si la *quinta* es perfecta, por ser una de las dos partes principales, que componen al *Diapason*, como no lo ha de ser la *cuarta*, si sin ella no pudiera ser el *Diapason* perfecto? Que no pudiera ser perfecto el *Diapason*, faltando qualquiere de las especies de *Diapente*, ò *Diateffaron*, es claro; pues estas dos juntas lo constituyen en su entereza; luego son necessarias para que sea perfecto: Pues qualquiere de ellas que falte, dexa de serlo. De donde se infiere, son partes principales que componen al todo; y siendo el todo perfecto, lo han de ser las partes de que se compone.

Si à esto responden, que lo mismo se puede dezir de la *tercera*, y de mas especies, assi consonantes, como disonantes, que todas concurren à la formacion de el *Diapason*, como contenidas de el, digo, que todas ellas son contenidas de el *Diapente*, y *Diateffaron*, y qualquiere de ellas que falte, ha de hazer imperfecta à una de estas dos especies; porque si falta la *tercera*, no puede aver *cuarta*, ò *Diateffaron*, y menos *Diapente*, porque lo mas incluye lo menos: Y todas las especies contenidas de el *Diapason*, son tambien contenidas de el *Diapente*, y de el *Diateffaron*; y assi como qualquiera de ellas que falte, haze imperfecta à una de estas dos especies, de el mismo modo, faltando qualquiere de estas dos, hazen imperfecto al *Diapason*: Consistiendo, pues, en el la perfeccion, por ser compuesto de estas dos especies, devete inferir, que lo han de ser una, y otra.

A

Salinas lib. 2. de  
Musc. cap. 8. Et  
sexquitercia est post  
sexquialteram reli-  
quis nobilior.

A mas de la razon dicha, de porque la *quarta* es especie perfecta, dizelo Salinas por estas palabras. La proporcion *sexquitercia* es la mas noble, ò perfecta de todas, despues de la *sexquialtera*. Estas dos proporciones son las de la *quarta*, y *quinta*; la *sexquitercia* es de la *quarta*, y la *sexquialtera* de la *quinta*. Hallase entre los numeros quatro, y tres la *sexquitercia*, numeros perfectos; el quatro por numero *par*, compuesto de el segundo entre quienes se halla la *dupla*, que es la proporcion de la *octava*, ò *Diapasson*. El tres, que es el menor, es tenido tambien por numero perfecto, como ya dixé tratando de la perfeccion de la *quinta* en el cap. 7. Porque à más de las razones que dà San Agustin para su perfeccion, es numero, que doble compone al seis, entre quienes se halla la proporcion *dupla* de el mismo modo que entre el quatro, y el dos.

Pues como puede dexar de ser la *sexquitercia* proporcion perfecta, hallandose entre dos numeros perfectos? Y siendo perfecta esta proporcion, como puede dexar de serlo la *quarta*, si es de ella?

Aquellos celebres Musicos de la antigüedad, dividian la especie perfectissima de el Sixtoma maximo, ò *quincena* en el *tretacordos*, ò *quartas*, como ya dixé en el cap. 2. de la Primera Parte, Libro Primero: Y fino tuvieran por especie perfecta la *quarta*, no dividieran el *Sixtoma maximo* en cinco de ellas, que eran partes de que se componia todo el *Sixtoma*; pues es preciso fuesen perfectas las partes que componian un todo tan perfecto.

Otra razon à mas de las dichas ay, para que el *Diateffaron* sea especie perfecta, y mas inteligible de los Prácticos, y es: que qualquiera especie, assi consonante, como disonante, que su extremo grave se muda à la parte aguda, no muda de qualidad la especie, como se puede ver en todas. Si el extremo grave de la *octava* se muda sobre el agudo, siempre es *octava*, y siempre perfectissima: Si el extremo grave de la *tercera*, que es especie imperfecta, se coloca en la parte aguda, se convierte en *sexta*; la que era *tercera*; pero siempre imperfecta.

Si la segunda, que es especie disonante, su extremo baxo se muda *octava* arriba, será *septima*, pero de la misma qualidad especie disonante. Si à la *quarta* de *tiritono* se le muda el extremo inferior *octava* arriba, sale el *semidiapente*, ò *quinta menor* de una misma qualidad las dos especies, pues son disonantes una, y otra.

Si el extremo inferior de el *Diapente* se sube *octava* arriba, que es la parte aguda, sale *quarta*, ò *Diateffaron*; pues porque estas dos no han de tener una misma qualidad, teniendolas todas las demás de la Musica? Si el *Diapente* es de qualidad perfecta, porque no lo ha de ser la *quarta*, si esta sale de aquel con solo mudar el extremo à la parte aguda? Si la *octava* no dexa de ser perfecta, las *terceras*, y *sextas* imperfectas, la *segunda* disonante, por mudar el extremo inferior *octava* arriba, porque lo ha de dexar de ser la *quarta*, si lo es la *quinta*?

Que sea de la misma qualidad la *quarta* que la *quinta*, se puede considerar de otro modo. Dos *Diapentes*, y dos *Diateffarones*, dize el Filosofo, que no pueden formar consonancia; y dize bien: Porque de dos *Diapentes* juntos, sale la *Novena*; y de dos *Diateffarones*, la *septima*, como dixé en el cap. 7. y por esso estas especies son menos perfectas que la *octava*: Porque dos *octavas* juntas forman *quincena*; pero aunque dos

Arist. prob. sect.  
16. text. 34. cap.  
519. Consonantia  
bis Diapente, & bis  
Diateffaron compo-  
ni non potest.

Dia-



*Diapentes*, y dos *Diateffarones* no formen consonancia; tres, si: porque tres *Diapentes* juntos forman *trecena*, que es compuesta de *sexta*: Y tres *Diateffarones*, *decena menor*, que es compuesta de *tercera*.

Tienen de menos perfeccion que la *octava* estas dos especies, el no formar consonancia, hasta ser triplicadas; porque la *octava* la forma solo con ser doble: Pero aun formando consonancia con la triplicacion, ninguna otra especie imperfecta la tiene. Son iguales en esto la *quarta*, y la *quinta*; luego si la *quinta* es perfecta, tambien lo ha de ser la *quarta*.

Segun el sentir de los Prácticos, aunque les hagan fuerza las razones alegadas hasta aquí, acerca de la perfeccion de la *quarta*, dirán, que repugna el ser disonante (como ellos la tienen por tal) con el ser perfecta, pues ninguna cosa lo puede ser siendo mala. Ninguno duda en que la *quinta*, que es especie perfecta, es consonante; ni puede dexar de serlo la *quarta*, pues tambien es perfecta. No ay menos razon para tener la *quarta* por especie consonante, que la *quinta*; porque tiene las mismas qualidades, ó han de tener las dos por disonantes, ó por perfectas, y consonantes; pues no lo puede ser la una sin la otra.

En quanto à numero de *quinta* ay tres especies, una perfecta, otra mayor, y otra menor. La mayor, y menor, no solo son perfectas, sino es que disonantes: La que està en medio es la *quinta perfecta*, pues tiene un *Semitonio menor* menos que la *quinta mayor*, y otro mas que la menor: Sino estuviera entre estas dos disonantes, no seria ella consonante perfecta; pues en esto se distingue de las *Colaterales*: En la *quarta* es de el mismo modo; luego devemos tenerla por consonante, y perfecta.

En quanto à numero, tambien ay tres especies de *quarta*, una mayor, que es la de *Tritono*; y otra menor, y la que llamamos *Diateffaron*, es la que tiene el medio, entre la mayor, y la menor. Tiene esta *quarta* de *Diateffaron*, un *Semitonio menor* menos que la *quarta* de *Tritono*, y otro mas que la *quarta menor*. Assi la de *Tritono* como la menor, las usan los Prácticos muy poco, por ser muy disonantes. La *quarta* de *Diateffaron* tiene el medio entre estas dos disonantes, assi como la *quinta perfecta* entre la mayor, y menor; pues si la *quinta* es perfecta, y consonante por està temperada, teniendo el medio de las dos disonantes, por la misma razon deve ser perfecta, y consonante la *quarta* de *Diateffaron*; pues no està mas, ni menos proxima à las dos disonancias colaterales que la *quinta*.

Que sea especie consonante la *quarta*, no ay Escritor Antigo que lo niegue. Ptholomeo la llama consonancia en muchas partes de sus escritos. Y Severino Boezio, en el Libro Primero de su Musica. Y Macrobio la pone tambien en el numero de las consonancias. Y ultimamente ningun Filosofo dexò de llamarla consonancia. Aristoteles en sus Problemas, como Principe de ellos, la llama assi en varias partes. En la Seccion 19. haze relacion à las *quartas*, llamadas *Tretacordos* de el *Sistema maxima*, ó mano antigua, que eran las partes en que se dividia: Donde la declara bastantemente por consonancia: Y si bien se repara en el uso práctico de ella, unas vezes la ponen en lugar de consonante los Compositores, y otras la usan como disonante.

Que se pone en lugar de consonante, no avrà quien lo niegue, pues en qual-

Ptholomæus, harmoniconum 1. c. 5.

Boezi, primo de Music. cap. 7. & 5. cap. 11.

Macrobi. lib. 2. cap. 1. Super somnium scipionis anumerat eam inter consonantias.

Arist. prob. sect. 19. text. 35. cap. 519. Quocumque in genere nete duo tenuerit, hypate unū habebit, & ubi hypate duo nete quatuor resonavit, ac ita deinceps.

qualquiera postura donde aya una voz en *quinta* de el *Baxo*, y otra en *octava*, ò una en *docena*, y otra en *quincena*, es imposible que dexé de aver *quarta*, si es entre especies simples; y si entre compuestas, *once-na*, que se compone de ella.

Quisiera que me dixeran los que defienden no ser consonante, qué efecto haze semejante postura? No pueden negar, que su efecto es una melodia suavissima, como ni tampoco el que no puede dexar de hallarse *quarta* entre las dos voces que ocupan la *quinta*, y la *octava*. Pues si su efecto es sonar con perfecta melodia, como puede dexar de ser especie consonante? Quando una voz ocupa la *tercera*, ò *decena* de el *Baxo*, y otra la *sexta*, ò *trecena*, no ay *quarta* en dicha postura? No suena muy bien? Pues qué es esto, sino usarla como especie consonante? Haze à caso ninguna disonante tan buen efecto entre las voces particulares? Si una voz se pone en *quinta*, y otra en *sexta* de el *Baxo*, no aviendo *ligadura*, sonará bien? Lo cierto es que no; porque es *segunda*, especie disonante por su naturaleza.

Vna voz en *octava*, y otra en *septima*, hará el mismo efecto; porque tambien la *septima* es de su naturaleza disonante. Si una voz se hallasse en *quinta menor* con el *Baxo*, y otra en *octava*, no avria una gran disonancia en semejante postura? Si la avria; porque à mas de ser disonante la *quinta menor* de su naturaleza, lo es tambien la *quarta* de *Tritono*, que se forma entre la voz de el *Semidiapente*, y la de la *octava*. Pues si todas aquellas que son disonantes, naturalmente se dexan de usar entre las voces particulares por su mal efecto, y la *quarta* se usa, luego no es disonante.

De este modo usan los Compositores Prácticos de la *quarta* como especie consonante: Pero dexan de usarla con el *Baxo*, como si fuesse disonante: Tambien como à tal la ponen en *ligadura*, que es modo que tiene el arte dispuesto, para usar de las disonancias, sin ofender al oído: He de explicar adelante que sea *ligadura*, y por esto agora no me detengo en dezirlo: Aunque prosiguiendo en quanto al uso de la *quarta*, digo, que aunque sea con el *Baxo*, y fuera de *ligadura*, como sea acompañada con la *sexta*, la pueden usar los Compositores lícitamente, porque suena bien: Pero ha de ser semejante al modo que se verá en este exemplo.



Advierto, que importa que sea al alçar la *quarta*, como se vé dos veces practicado en el exemplo, y que vaya acompañada de la *sexta*. El que sea al alçar, es por la razon de que es la parte menos principal de el compás: Y yá que los Prácticos no la tienen por consonante, y se usa como tal, sea en el movimiento menos prehemimente. El

acompañarla con *sexta* conviene assi, para que se le añada sonoridad, yá con la *sexta*, que se forma con el *Baxo*, y yá con la *tercera* que ay entre las dos: Porque la sonoridad de estas dos especies juntas, supla la que le falta à la *quarta*.

Dirè

Dirè aora lo que siento acerca del tenerse por disonante en la practica. Esta es ona especie, que aunque es perfecta en la realidad, segun queda probado, en quanto à la qualidad sonora, que es à lo que se atiende en la practica, no tiene aquellos grados de sonoridad, que las consonantes; pero tampoco se puede dezir absolutamente, que es disonante: Porque si lo fuera, no se practicaria entre las voces particulares, como es admitida de los Prácticos, y dixè arriba; pues ninguna especie que sea disonante de su naturaleza, puede dexar de hazer mal efecto, así sea formada con el *Baxo*, como con las demás voces.

Esta acompañada con otras especies sonoras, causa tanta sonoridad como la *quinta*; luego no se puede tener por especie disonante absolutamente. Verdad es, que formada con el *Baxo*, por si sola, no tiene aquellos grados de sonoridad que otras, y por esso la cuentan entre las disonantes; aunque no es bastante motivo este, quando la experiencia nos enseña, que en algunos Instrumentos Musicos se usa con el *Baxo* en lugar de *quinta* (esto es en la *Guitarra*, y en algunos otros.) Y esto no obstante no difuena tanto, que no se halle melodia, en semejantes posturas.

Puedenme responder à esto, que si en semejantes casos suena bien, es en virtud de las otras consonancias, de que va acompañada. Sobre lo qual dixè, que si fuera disonante de su naturaleza, tan mal efecto haria, que fuera acompañada, como sola: Y la experiencia lo enseña así en todas las demás disonantes.

Deseando pues resolver esta materia, segun siento, no se deve tener por consonante, ni por disonante, sino es, que tiene grados de sonoridad entre estos dos extremos; aunque mas inclinado à la parte de consonancia, que de disonancia. Hallo el fundamento de esta razon en la misma practica, pues ha puesto mas hechura el arte en hazerla parecer disonancia, que consonancia.

Para que parezca consonancia, ninguna ha puesto mas que el ser acompañada con otras consonantes, como dixè arriba: Pero para que parezca disonante, la han puesto en el numero de las especies, que pueden ser ligadas, y con algunas circunstancias mas que las otras disonantes; porque en qualquiere de ellas, puede hazerle la *ligadura* solas entre dos voces: Pero para hazerla en *quarta*, son necesarias tres, una, con quien se forma; y otra, que acompañe con *sexta*, ò con *quinta*; pues què es esto sino aver puesto hechura en que parezca disonante, mas que consonante? Pues si la misma practica en esto nos dà à entender, que por si sola no se puede ligar, sin que aya quien la acompañe, no se explica bastantemente, que no es especie disonante? Necesita la *segunda*, ni *septima*, de que aya otra voz que la acompañe? No: Porque como estas son disonantes naturalmente, no ay para que hazerlas parecer que lo son, pues por sus efectos se explican bastantemente: Y por esso dixè, que el arte avia puesto mas hechura en hazer parecer la *quarta* disonante, que consonante; y de aqui faco el fundamento de la razon de tenerla por inclinada, mas àzia la parte de consonante, que de disonante. Y tambien me conformo con la comun opinion de los Prácticos, acerca de su uso, porque nada repugna à lo que dexo dicho.

Dexo probado con bastantes razones, como esta especie es perfecta



de donde se puede excitar la duda en algun Curioso, de que como puede ser perfecta, especie, que absolutamente no es consonante; porque todo esto puede inferir de lo que dexo dicho: Pero deseando dár la solución à dicha duda, respondo, que no se opondrá en todo, el no ser especie consonante al ser perfecta. En que es perfecta, no ay duda; por ser las razones, que dixé, convincentes: Que no se puede tener absolutamente por consonante, la razon lo determina, por el medio de la potencia auditiva: Pues como dixé arriba, le faltan grados de sonoridad, y por esso en la práctica no se usa por si sola.

La *quinta* es perfecta, pero no tanto como la *octava*; aunque no menos armoniosa su sonoridad: Porque la perfeccion de la *octava*, consiste en la suma perfeccion de su proporcion, y similitud de sonidos. La *quinta*, aunque tambien es perfecta su proporcion, es algun grado menos que la de la *octava*, y la similitud de sonidos no es tanta; pero mas armoniosa su sonoridad.

La *quarta*, es su proporcion perfecta, pero no tanto como la de la *quinta*, por ser de la proporcion *sexquialtera*, primera especie de su genero; y esta otra es *sexquitercia*, segunda especie de el mismo. Y aunque una, y otra son perfectas, es grado menos la de la *quarta*; de donde nace ser mas desemejantes sus sonidos, y tener menos grados de sonoridad. De que se puede inferir, que aunque la especie sea perfecta, puede ser mas, y menos sonora; aunque quanto mas lo fuere, aumentará los grados de su perfeccion, por la parte de la sonoridad.

De la *quarta* dexo dicho, que es especie perfecta; pero no es mi sentir el que lo sea tanto como la *quinta*; de las razones alegadas hasta aqui se puede inferir: Daré una razon mas práctica, para que conste à los Compositores, los grados de perfeccion, que tienen unas especies mas que otras;

Assiento lo primero, que ninguna especie perfecta puede variar en su cantidad, que no sea passar à disonante; lo que no sucede en la *tercera*, y *sexta*: Que en numero de *tercera*, y en numero de *sexta*, si siendo menor se le aumenta un *Semitonomenor*, sin salir de el numero, ni de especie consonante, passa de una à otra especie; como de *tercera menor* à *mayor*, ò de *sexta menor* à *mayor*; y al contrario, si siendo mayores estas especies, se les quita un *Semitonomenor*, pasan à ser menores, aunque siempre consonantes: Y este es el motivo porque los Prácticos las tienen por imperfectas, por no ser estables, y por esso se funda la perfeccion en la estabilidad; porque tanto mas haze sobrefalir la perfeccion de la cosa, quanto es mayor la oposicion de sus contrarios: Estos son mas en la *octava*, que en ninguna otra, y por esso se tiene por la mas perfecta.

Que sean mas en ella, se vé con evidencia, pues está en medio de quatro disonantes de las que se usan en la Musica; que son *septima menor*, *septima mayor*, *novena menor*, y *novena mayor*, siendo las mas opuestas las mas cercanas: Como son la *septima mayor*, y *novena menor*, por lo que hacen sobrefalir su perfeccion mas que à todas las otras.

La *quinta* está en medio de dos disonantes tan solamente, que son las *quintas menor*, y *mayor*; las quales distan de la perfecta un *Semitonomenor* cada una; y por ser menos las disonancias, entre quien está, haze salir menos su perfeccion, que la de la *octava*.

La

La *quarta*, se halla tambien entre dos difonantes, de el mismo modo que la *quinta*: Que son la *quarta de Tritono*, y la *quarta Diminuta*; no distando tampoco mas de cada una de ellas, sino es un *Semitonio menor*. Esta es la diferencia practica, que ay entre la perfeccion; por lo qual, ninguna especie perfecta puede ser aumentada, ni disminuida su cantidad, que no passe à ser difonante, à diferencia de las imperfectas. Esto he querido dezir por ultima prueba, y practica de como es la *quarta* perfecta como la *quinta*, aunque grado menos; pues del mismo modo no se puede sacar de su cantidad como aquella, sin que passe à ser difonante absolutamente.

## CAPITULO X.

DE EL MODO QUE SE USA LA QUARTA  
practicamente.

**Y**A que dexo explicado lo que toca à la perfeccion de la *quarta*, y como en la practica no se tiene por especie consonante, dirè aora, acerca de su uso practico; porque ay algunas circunstancias en que se diferencia de las especies difonantes: Aunque antes quisiera satisfacer à una duda, que se puede excitar sobre lo dicho, en el Capitulo antecedente. Y es, que siendo especie perfecta, como queda probado, si se ha de entender la regla que prohíbe el uso de dos especies perfectas successivas con ella.

Sobre lo qual digo, que fundado en dos razones que dirè, no es comprehendida la *quarta*, debaxo de este precepto practico: Y es la primera, que como no se usa con el *Baxo* como las otras perfectas, si tan solamente entre las voces particulares, no ay tanto riesgo de que se den dos juntas, como lo ay en la *quinta*, y *octava*: Y quando entre las voces particulares sucede el darse dos juntas, es una, ò otra vez las que son de igual cantidad: Porque tal vez es la una *quarta* perfecta, y la otra de *Tritono*; y tal vez, una diminuta, y otra perfecta; pues como siempre viene la *quarta* entre la voz que ocupa *tercera*, ò *decena* con el *Baxo*, y la que està en la *sexta*, ò *trecena*, sucede con gran frecuencia el no ser las dos de una misma proporcion; y siendo assi, no quitan armonia: Y aunque se halla entre la voz que ocupa la *quinta*, y la que ocupa la *octava* dicha *quarta* perfecta comunmente, pero nunca se pueden hallar dos successivas de este modo; porque seria juntamente dàr dos *quintas*, y dos *octavas*.

Y si se han de dàr dos *quartas* perfectas successivas, ha de ser entre las voces que ocupan las imperfectas con el *Baxo*; ò siendo las dos imperfectas mayores, ò las dos menores, como *tercera*, y *sexta*, especies de muy diversas proporciones; por la qual diversidad son posturas muy armoniosas, y suplen la que hazen de menos las dos *quartas*: A mas, de que son las menos posturas las en quienes se hallan las dos *quartas* perfectas; y esta razon me parece que es muy bastante, para que no sea comprehendida la *quarta* en el uso de la prohibicion de dos especies perfectas.

H 2

Pero

Pero darè otra razon, que pueda hazer mas fuerza, y es: Que la *quarta*, aunque es especie perfecta, lo es en quanto à su proporcion, en quanto à ser parte principal de el *Diapasson*, en quanto à tener las mismas qualidades que la *quinta*, pero no en sonoridad: Y como por la parte de la sonoridad se halla imperfeccion en ella, y la practica es la mejor la mas sonora, està essenta de la regla la *quarta*; porque la regla de no dar dos especies perfectas successivas, es para la practica; y esta excluye à esta especie de las consonancias; pues no ay razon para singularizar esta especie, no siendo consonante, como se singularizan las que son consonantes en su uso por dicha regla: Y assi resuelvo segun la practica corriente, que se pueden dar dos *quartas*, y mas, juntas; pues à mas de las razones dichas, se seguirian muchos inconvenientes de no poderse dar, dexandose de hazer muchos primores, y de colocar muchas vezes en sus puestos naturales las voces.

Vnas vezes se practica la *quarta*, como si fuera consonante, y otras como disonante, y aun otras, que se puede dudar, si por consonante, ò disonante. Por consonante se usa, como dixè en el capitulo antecedente, quando entre las voces particulares, como se puede ver aqui figurado.



En el primer compàs al dar ay una *quarta* entre el *Tenor*, que està en la *quinta*, y el *Contralto*, que està en la *octava*. Al alçar de el mismo, ay otra *quarta* entre el *Contralto*, y *Tiple*, hallandose las voces en imperfectas con el *Baxo*. En el segundo compàs al dar, forman tambien *quarta*, el *Tenor*, y el *Contralto*; y al alçar el *Contralto* con el *Tiple*. Al tercer compàs ay una ligadura de el *Contral-*

*to* con el *Baxo* en *quarta*; y assi esta como la que ay en el compàs de antes de el final con el *Tenor*; es este el modo con que se usa por disonante: Pero todas las otras son consonantes, y consiite en el modo con que està colocada esta especie.

Advierto, que siempre que se usa la *quarta* por especie consonante, entre las voces particulares, es hallandose entre dos especies perfectas, ò entre dos imperfectas, ò entre consonante, y disonante: Pero entre perfecta, ò imperfecta, nunca se puede hallar.

Aunque dexo dicho, que los Practicos quando la usan con el *Baxo*, nunca es por especie consonante (digo quando no es acompañada con otras especies) no obstante la ponen à vezes de tal modo, que puede aver su duda, en si es usarla por consonante, ò disonante; y es de los modos que aqui pondrè figurados.





lo es; porque la *ligadura* solo se puede hazer en especies disonantes, y la *quarta* no es especie disonante, como queda probado. Y el que quisiere dezir, que esto no es por razon de *ligadura*, precisamente ha de convenir en que es especie consonante la *quarta*; pues estando en parte tan principal de el compàs, que es el dar, se ha de tener por consonante, pues ninguna otra suposicion puede aver.

Bien entiendo, que los que semejante postura practican, es con la intencion de hazer padecer à la voz baxa, por estar en forma de *ligadura*: Pero entiendan, que la *quarta* no puede padecer, ni hazer padecer, porque no es especie disonante; pues solo estas son capaces de hazer padecer, y padecer: Y si à esto dixeren, que la *quarta* padece quando se liga, respondo, que no es por la razon de ser *quarta*, sino es por la *segunda*, que forma con la *quinta*, quando se cubre. Si ella por sí sola fuera capaz de padecer, no huviera dispuesto el arte reglas practicas, para que fuera siempre acompañada.

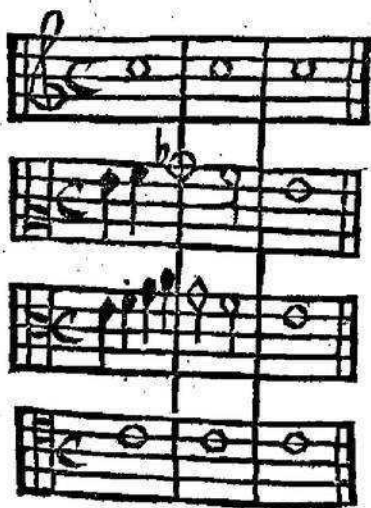
No ay regla que enseñe, que la *segunda*, ni *septima* ayan de ser acompañadas quando se ligan; y la *quarta*, si; porque está no es capaz de padecer por sí sola, por no ser disonante: Pero las otras son disonantes, y pueden padecer, y hazer padecer.

Con otra razon se prueba, el que no se deve tener por *ligadura*, porque la voz que padece, ha de poder desligar, sin que la otra que la haze padecer, mueva: Y en semejante postura no puede desligar en especie imperfecta como deve, sino es que sea moviendo la voz que la haze padecer; como mueve la que se pone en *quarta*. En la segunda vez que en el exemplo se ve dicha *quarta*, tambien en forma de *ligadura*, desliga la voz, que padece, sin mover la otra; pero es en especie disonante, y no en imperfecta.

Arto mas disonante es la *quinta menor*, que es donde desliga, que la *quarta*; y por esta razon no se deve tener por *ligadura*, porque es en todo al contrario de como deve ser; pues la especie en que deve padecer, ha de ser disonante; y en la que deve desligar, consonante, aunque imperfecta: Aqui la *quarta*, que es donde quieren que padezca, no es especie disonante; y donde desliga, si; siendo contra todas las reglas de buena *ligadura*: de donde se sigue, que no se ha de tener por tal, ni la una postura, ni la otra: Y no temiendo por *ligadura* semejante uso de la *quarta*, es como especie consonante, y assi se ha de entender. Y entiendo el Compositor como quisiere, dichas posturas no son reprobables; fueran bien, y no temiendo por *ligadura*, no contravienen à ninguna regla de buena Musica.

De las razones dichas sobre las posturas exemplificadas, puede inferir el Musico, como deve entender otras semejantes: Y advierto mas, que  
ann-

aunque la *quarta* sea con el *Baxo* sin està en forma de *ligadura*, pues vaya acompañada con la *sexta*, se podrá tener por especie consonante; siendo postura semejante à la que aqui se verá.



En el segundo compàs de este exemplo se hallarà, que el *Tenor* baxa de la *quinta* à la *quarta*, y vâ à la *tercera* al compàs siguiente.

No avrâ Compositor que repruebe esta postura; pero dirâ, que en el passage de la *quinta* por la *quarta* à la *tercera* con *minimas*, supone el tiempo de *compàs mayor*: sobre lo qual digo, no ay necesidad de suposicion de tiempo; porque en un caso como este, se usa como consonante la *quarta*, pues vâ acompañada con la *sexta*: Y quando es especie consonante, no ay para que buscar como abonarla, porque lleva el abono consigo.

Si como es *quarta* fuera *septima*, ò *novena*, tenia necesidad de abono; por lo qual convenia suponer otro tiempo de el que estava figurado para que quedasse abonada.

Quando la *quarta* se pone en *ligadura*, es quando los Compositores la entienden por especie disonante; y aun no absolutamente, pues quieren, que sea acompañada à diferencia de la *septima*, y otras disonantes. Tiene el arte dispuesto, que la *quarta* se acompañe con *quinta*, y *sexta*, quando aya de ser ligada, ò con una de las dos. La razon es, porque no es disonante: Que la *septima*, y otras que lo son, no ay necesidad que las acompañen otras especies. Quando la *quarta* es acompañada de la *quinta* ligando, rigurosamente no se deve tener por *ligadura* de *quarta*; porque no siendo disonante, no es capaz de ser ligada: Pues hablando en rigor, es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, por la que se forma entre la *quarta*, y *quinta*; y porque esta es disonante, y la *quarta*, no; y las *ligaduras* deven ser en especies disonantes.

Quando tan solamente se acompañe con la *sexta*, y se pone en forma de *ligadura*, absolutamente no lo es; porque no se halla especie disonante en dicha postura: Pues como yâ dexo dicho, no es disonante; y aunque por si sola no sea consonante, tampoco acompañada con la *sexta*, lo es, pues suena bien; que este fue el fin que nuestros Predecesores Prácticos tuvieron, para querer que esta especie se acompañasse con *sexta*: Y lo mismo es usarla assi, que usarla por consonante.

Aiguos Maestros prácticos han defendido, y defienden, que quando alguna *ligadura* previene en *quarta*, sea para ligar en ella, ò en otra disonante, que no ay, para que la deva acompañar la *sexta*: Porque la prevencion de la *ligadura* puede ser en consonante, ò en disonante; y que pues la *quarta* es disonante, y capaz de ser ligada, bien se puede prevenir en ella, pues se puede ligar. Para que mejor se entienda, pondrè la práctica.

En



En el compás que entró el *Contralto*, reparele, que previene al alzar en *quarta* para ligar en *quinta menor*, sin ser acompañada dicha prevención con *sexta*; postura que la tengo por muy im-

propria. La razón es, que como ya dexo-dicho, y probado, no es especie disonante la *quarta*; y no siendolo, no puede prevenir en ella, como si lo fuera: Y si quieren dezir, que previenen en ella como consonante, también les vale el esugio, porque no lo es por sí sola; y para usarla con el *Baxo*, como tal, es preciso, que se acompañe con *sexta*; esta prevención no está acompañada con *sexta*, y por esto dixé, que la tenía por postura impropria.

Como disonante también podía prevenir en ella, como he dicho, porque solo se puede prevenir en aquellas disonantes, que son capaces de ligar: Y la *quarta*, como he dicho arriba, en tanto se puede llamar *ligadura*, en quanto vaya acompañada con *quinta*; y en tales casos, la *ligadura* es de *segunda*, entre las voces particulares, que es la disonante que ay, porque la *quarta* no lo es: Y esto no obstante, que la llamamos vulgarmente *ligadura de quarta*; que se llama así, por estar en *quarta* con el *Baxo*, la voz que padece, al modo que dezimos ser *ligadura de quinta* aquella, que siendo perfecta, y formada con el *Baxo*, padece, poniendole otra voz en *sexta*, la qual también es *ligadura de segunda*, y el *Baxo*, tan solamente sirve de acompañamiento; pues aunque este falte, no dexa de estar la Musica segun arte, por no ser necesario en semejante postura; y lo mismo digo de la *ligadura de quarta*, que aunque se quite el *Baxo*, se quita la *quarta*, pero no la *ligadura*: De donde sale la consecuencia, que no es *ligadura de quarta*; porque subsista, ó no subsista la *quarta*, la *ligadura* siempre subsiste, pero es de *segunda*, como he dicho arriba.

El curioso que huviere leído el Libro de Fragmentos Musicos, si há reparado acerca de la *ligadura de quarta*, en los folios 99. y 178. no entienda, que porque allí la llamo *ligadura* à la de *quarta*, y aqui digo que no lo es, me contradigo; pues lo mismo es dezir, que necessita la *quarta* de otras especies que la acompañen quando es *ligada*, que dezir, que no lo puede ser por sí sola: Y porque será preciso el aver de tratar en su lugar de las especies disonantes, puestas en *ligadura*, no digo mas en este de la de esta especie, pues en aquel no se podrá excusar el bolver à tratar de esta materia.

Aora pasará à resolver otras dudas, que se pueden ofrecer, acerca de



de el uso de ella: Y una de ellas serà, el si puede, ò no, entrar alguna imitacion en *quarta*, pues lo tienen usado muchos Prácticos, y aqui se verá figurado.



Aunque pueden tener otras; y es; en que como passa pronto, se siente poco la aspereza de ella: Pero si fuera acompañada con otra voz, que al mismo tiempo se hallara en *sexta*, sería más en su abono de este modo.



Al entrar el *Contralto*, es en *quarta* con el *Tenor*; y el fundamento que pueden tener los Compositores, para poner esto en práctica, no puedo discurrir que sea otro, que quererla usar como especie consonante: Pero como no lo es, no lo apruebo por esta razón:

Como se ve aquí practicado acompañada con *sexta* la *quarta*, y deteniéndose tan poco como se detiene en ella, no es tan reprobable; pues no se puede notar ninguna aspereza; aunque no dexa de oponerse à una regla principalísima; y es, en que toda obra deve comenzar en especie perfecta. Y aunque, como ya dexo dicho en varias partes, especialmente en la Primera Parte, que esta regla se ha

de entender segun las especies de el *Tono*, es, porque el *Diapasson*, y el *Diapente*, no solo son especies perfectas en quanto à sus proporciones, sino es, que lo son tambien en quanto à la qualidad sonora: Y todo principio, no solo deve ser perfecto en quanto lo que toca à la cuerda de el *tono*, sino es que tambien lo deve ser, en quanto à su sonoridad.

Y como la *quarta* no es tenida por especie consonante, ni disonante en la práctica, arguye por esta qualidad imperfeccion.

De peor modo han usado algunos prácticos el entrar en semejantes posturas; como se puede ver en lo que se sigue.



Segun se ve en este exemplo, entra en *quarta* el *Contralto*, y lo defienden algunos Maestros, dando la razón, de que al mismo tiempo que entra, se halla el *Tenor* en la misma especie, y que es lo mismo aver dos vo-

zes

zes, que ser una sola, porque están en *Vnisonus*; y que si es licito el que esté el *Tenor*, como lo es, por ser prevención de *ligadura*, tambien lo ha de ser para el *Contralto*, pues la unisonancia es lo mismo que un sonido solo.

Contra esta razon dirè tres que se me ofrecen. La primera, que el *Tenor*, al tiempo que se pone en la *quarta*, no es entrar, sino es proseguir; y el *Contralto* comienza; y como ya dixè sobre el exemplo antecedente, las entradas deven ser en especies de perfecta sonoridad.

La segunda razon es, que entrando en el *Vnisonus* el *Contralto* con la otra voz, que es un sonido solo como alegan, no supone el primer punto; y no es propria imitacion. Que no suponga, es claro; porque es *unisonancia*, y suponen, aunque son dos voces por un sonido solo; y este deve ser entendido por el de el *Tenor*, porque es prevención de *ligadura*, y no puede averla, sin que prevenga primero; y por esso no siendo mas que un sonido solo, se deve entender por el que liga. Y no siendo entendido por el de el *Contralto*, es imitacion impropria.

La tercera razon es, que es quarta sin acompañamiento de *sexta*, de la qual necessita para que suene bien, porque la recibe el *Baxo*; y mayormente, deteniendose medio compàs en ella, que es bastante tiempo, para que se dexè sentir su aspereza: Y assi se deven reprobàr semejantes posturas, y tenerlas por improprias.

Quando una voz, despues de aver esperado pausa, sea de figura mayor, ò menor, y entra cantando en la quarta, se ha de tener por tan improprio, como todo lo dicho hasta aqui, por las razones dichas.

Por no alargarme, no dirè en este lugar mas de el uso de la *quarta*, supuesto que adelante se han de ofrecer ocasiones, en que precisamente se han de tocar algunas otras circunstancias.

## CAPITULO XI.

### DE LA TERCERA MAYOR, Y COMO SE DEVE usar en la Musica, y sus compuestas.

**T**Res son las especies perfectas, como dexò escrito, que son la *octava*, ò *Diapasson*, y las dos principales que lo componen, y en quienes se divide armonicamente, que son el *Diapente*, y el *Diateßaron*. Es el *Diapente* la parte mayor, y como tal lleva ventaja en la perfeccion à la parte menor, que es la *quarta*, teniendo el *Diapente* la propiedad sonora, que es la que le falta al *Diateßaron*; aunque en las demás qualidades corren iguales; segun dexò dicho en los dos Capítulos antecedentes: Pero hallo, que aun lleva ventaja en otra qualidad la *quinta*, que hasta aqui no la he tocado; mas aviendo llegado la ocasion, la dirè.

Y es, que assi como el *Diapasson* se divide en dos especies perfectas, una mayor, y otra menor, assi mismo el *Diapente* se divide en dos consonancias, aunque imperfectas; à las quales llaman los Especulativos *Ditono*, y *Semeditono*, à quienes llaman los Prácticos *terceras mayor*, y *menor*. Esta es la ventaja que lleva al *Diateßaron*, el *Diapente*, pues aquel no se puede dividir armonicamente, porque no contiene dos especies consonantes, como las contiene este.

Es la quinta de la proporcion *sexquialtera*, como varias vezes he dicho, y se halla de tres à dos; pero dobles estos numeros, se halla la misma de seis à quatro; y el medio que divide estos dos numeros es el cinco, el qual divide dicha proporcion en *sexquiquarta*, y *sexquiquinta*; la *sexquiquarta* de cinco à quatro; y la *sexquiquinta* de seis à cinco: Es la *sexquiquarta* la mayor proporcion de las dos, de la que es la consonancia, à quien los Prácticos llaman *tercera mayor*: Es la *menor* la *sexquiquinta*, de quien es la *tercera menor*. Estas son las dos especies consonantes, en que se divide el *Diapente*, y el modo de dividir la *sexquialtera* en las dos proporciones dichas, segun proporcionalidad armonica: He de tratar de estas dos especies consonantes; y he querido primero comenzar de su origen: Escribiré primero de la *tercera mayor*, como mas principal; aunque las dos son imperfectas.

Es esta pues la mayor parte de el *Diapente*, la qual, tambien se puede dividir segun armonica proporcionalidad, aunque con la diferencia de el *Diapente*, que aquel se divide en dos consonantes, y este en dos disonantes. Son las dos disonantes dos *Tonos*, el uno de la proporcion *sexquioctava*, y el otro de la proporcion *sexquinona*; y por componerse esta especie de dos *Tonos*, la llamaron los antiguos *Ditono*: Pues esta diction, ya es en Griego lo mismo, que en nuestro Idioma dos; y tanto suena dezir *Ditono*, como si se dixera composicion de dos *Tonos*.

Son, como dixe, de las proporciones, el uno *sexquioctava*, y el otro *sexquinona*, no como algunos han entendido ser los dos de la proporcion *sexquioctava*; pues claramente se puede verificar en su division.

Es esta especie de *tercera mayor*, de la proporcion *sexquiquarta*, como dixe, y que se halla de cinco à quatro: Dobles estos numeros, se halla de diez à ocho; el medio termino, es el nueve de diez à nueve, es la proporcion *sexquinona*, y de nueve à ocho la *sexquioctava*; de las quales proporciones son los dos *Tonos*, que se compone la *tercera mayor*. Hallase esta especie naturalmente en quatro puestos, (y accidentalmente en muchos mas.) Los quatro naturales son de *Cesolfaut* à *Elami*; de *Fesaut* à *Alamire*; de *Gesolreut* al *mi* de *Besabemi*, y desde el *fa* de *Besabemi* à *Delasolre*.

Aunque consideradas de extremo à extremo, todas son una misma proporcion, y de una misma distancia; pero consideradas compuestas de otros intervalos menores, se hallan con alguna diferencia; porque aunque todas ellas se componen del intervalo de dos *Tonos*, que cada uno de ellos es de distinta proporcion, pero està la diferencia en que en unos està àzia la parte grave el *Tono sexquinono*, y el *sexquioctavo* està àzia la parte aguda, y en otras al contrario.

En la *tercera*, que ay desde *Cesolfaut* à *Elami*, es el *Tono sexquioctavo*, el que ay desde *Cesolfaut* à *Delasolre*, y el que ay desde *Delasolre* à *Elami* el *sexquinono*. En la *tercera* que ay de *Fesaut* à *Alamire*, està el *Tono sexquioctavo* de *Fesaut* à *Gesolreut*, y el *sexquinono* de *Gesolreut* à *Alamire*: Pero en las otras dos *terceras* se hallan al contrario, porque en la que ay formada de *Gesolreut* al *mi* de *Besabemi*, es el *Tono sexquinono*, el que està àzia la parte grave, pues se halla desde *Gesolreut* à *Alamire*; y el *Tono sexquioctavo* desde *Alamire* al *mi* de *Besabemi*. La otra  
que



que se halla desde el *fa* de *Befabemi* à *Delaſolre*, guarda el mismo orden; pues desde el *fa* de *Befabemi* à *Ceſolfaut*, es el *Tono ſexquinono*, y desde *Ceſolfaut* à *Delaſolre*, es el *ſexquioctavo*.

Aunque eſtos *Tonos* ſon de diſtintas proporciones, como la diferencia de la cantidad de ellos es tan poca, no es conoſcible por el oido quando ſe ſuben, ò baxan dichos intervalos: Pero quando es compueſta la Muſica con variedad de poſturas, y de eſpecies conſonantes, y por terminos poco uſados, conoce novedad, aun el que no entiende; la qual ſe origina de no ſer los *Tonos* de iguales proporciones. Pues en los terminos accidentales, donde correſpondia en lo natural un *Tono ſexquioctavo*, correſponde otro *ſexquinono*; y al contrario, como ſe puede conſiderar en un *ſexto Tono*; que desde *Fefaut* que es ſu final, haſta *Gefolreut*, ay *Tono ſexquioctavo*; y haſta el cumplimiento de ſu *tercera*, que es *Alamire*, *ſexquinono*.

Transportado eſte *Tono punto baxo*, que es por el *Bemol* de *Elami*, para formar la *tercera* de ſu final de grado, ſe hallan las proporciones de los intervalos de los *Tonos* trocados: Porque el mas grave, que en lo natural era *ſexquioctavo*, en eſte accidental es *ſexquinono*, y ſe forma de el *Bemol* de *Elami* à *Fefaut*; y el que eſtà àzia la parte aguda, que en lo natural es *ſexquinono* de *Gefolreut* à *Alamire*; conſiderado punto baxo, es *ſexquioctavo* de *Fefaut* à *Gefolreut*: Y aſſi, aunque he dicho, que el oido no halla novedad, quando ſube, ò baxa dichos intervalos, por la poca diferencia que ay en la cantidad, pero quando es la Muſica compueſta de diverſidad de voces, y conſonancias, como ſon muchos los movimientos à un tiempo de dichos intervalos, halla el oido gran novedad, quando la Muſica vâ por termino fuera de el natural, por trocarſe dichos intervalos con la mudança de termino.

Muchos que no entienden la Muſica, ſi oyen cantar, ò pulſar algun *Instrumento*, por algun termino accidental, por la novedad que hallan guſtan mas que quando vâ por termino natural; y no es otra la cauſa que la que he dicho de la mudança de los intervalos, por trocarſe las proporciones de ellos.

Reſtame el explicar ſobre eſta miſma materia el modo de mudarme los intervalos menores de eſta eſpecie *tercera*, quando ſe convierte de *menor en mayor*, por razon de hazerle *ſuſtenido* el ſuperior extremo de ella: Para lo qual prevengo, que ordinariamente ſolo en tres pueſtos ſe hazen *ſuſtenidos*; que ſon, en *Fefaut*, en *Gefolreut*, y en *Ceſolfaut* (digo en los terminos naturales.)

Vnas vezes ſon generales, y otras particulares; generales ſon, quando ſe ponen con las *claves*; particulares, quando una vez, ò otra, en una, ò otra voz ſe halla en el cuerpo de el cantò. Pues ſean generales, ò particulares, dirè aora, que la *tercera mayor*, que ſe halla de *Delaſolre* al punto ſuſtenido de *Fefaut*, el intervalo que ay desde *Delaſolre* à *Elami*, es de *Tono ſexquinono*; y de *Elami* al ſuſtenido de *Fefaut*, *ſexquioctavo*.

La *tercera* que ay desde *Elami* à *Gefolreut ſuſtenido*, conſiderada de grado, deve el Muſico entender, que no la puede ſubir, ni baxar, que no ſea haziendo *ſuſtenido* en *Fefaut*; porque de otro modo uſaria de un intervalo, que eſtà excluido por muy diſonante de la Muſica: Pues conſiderando aſſi eſta *tercera*, como he dicho, ay *Tono ſexquioctavo* desde

*Elami* al *sustenido* de *Fefaut*; y *sexquinono*, desde el *sustenido* de *Fefaut*, al de *Gesolreut*.

Quando en *Cesolfaut* ay *sustenido*, la *tercera mayor*, que se forma desde *elàzia* la parte grave con *Alamire*, los dos *Tonos* de que se compone, son, el de *Alamire* al *mi* de *Befabemi*, *sexquioctavo*; y el de el *mi* de *Befabemi* al *sustenido* de *Cesolfaut*, *sexquinono*. Pero por no dexar nada que dezir sobre esta materia, digo, que si se hallare algun *sustenido* en *Delasolre*, como sucede muchas vezes, yà en *Tonos*, ò à lo menos en clausulas accidental, la *tercera mayor* que ay desde el *mi* de *Befabemi* à *èl*, se compone de *Tono sexquinono*, formado desde el *mi* de *Befabemi* à *Cesolfaut* *sustenido*; (porque no puede subir de grado que no sea *assi*;) y de *Tono sexquioctavo*, el que ay desde el *sustenido* de *Cesolfaut* al de *Delasolre*.

Acostumbrase hazer muchas vezes *Bemoles* en *Alamire*, y sean generales; ò particulares, forman su *tercera mayor* arriba con *Cesolfaut*; la qual se compone de un *Tono sexquioctavo*, que es el que ay de el *Bemol* de *Alamire* al *fa* de *Befabemi*, y otro *sexquinono* que ay desde el *fa* de *Befabemi* à *Cesolfaut*. Pareceràle al Musico Compositor, que la explicacion de toda esta materia hasta aqui, es muy ociosa, porque dirà, que haze poco al caso para la composicion; pero segun mi dictamen es materia que puede importar mucho.

Dos razones he tenido para escribirla con tanta expressiõ: La primera es, la que apuntè arriba de la diferencia que ay entre los *Tonos* accidentales, y naturales, para que no se ignore en que consiste la novedad que halla el oido de lo natural à lo accidental. La segunda es, que quando dos *terceras mayores* se dãn inmediatamente, baxando, ò subiendo un punto, son posturas que no tienen la dulçura, ò suavidad que otras: Como si la una es en *Gesolreut* con el *mi* de *Befabemi*, y otra *Fefaut* con *Alamire*, y lo mismo es, quando baxa de *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi* en *terceras*, (que en otros puestos no puede suceder por terminos naturales) y en tales casos para quitar la aspereza que halla el oido, acostumbrañ los Compositores à convertir la una *tercera* de *mayor* en *menor*, que es el medio unico.

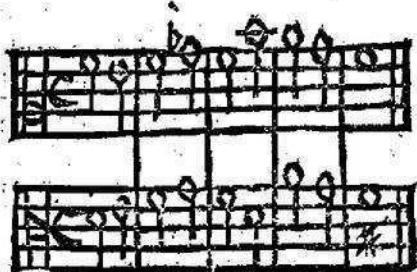
Pues para los que ignoran, sepan en que consiste esta aspereça causada de las dos *terceras mayores*, digo que consiste en que las dos voces mueven de *Tono sexquioctavo*: Porque de *Gesolreut* à *Fefaut*, que es el movimiento de la voz grave, lo ay; y desde el *mi* de *Befabemi* hasta *Alamire*, que es el de la voz aguda lo es tambien. En las que baxan desde *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi*, son los movimientos de las dos voces de *Tono sexquinono*; como de *Elami* à *Delasolre* la voz aguda, y de *Cesolfaut* al *fa* de *Befabemi* la grave: Y como no ay diferencia de proporciones en los movimientos de las dos voces, por ser los dos de una misma, y como considerado el intervalo de la especie de extremo à extremo son de una misma proporcion las dos, la falta de variedad de proporciones, es la causa de la aspereça que siente el oido. Y aunque està bien reparado de los Pràcticos experimentados dicho inconveniente, no dexarè de dezir para los que estudian el modo de remediarlo; y es, haziendo la una de las dos *terceras*, que son *mayores*, menor.

Si ha de ser de las dos la mias alta, se deve hazer *Bemol* el extremo de

de la voz superior; y si se quiere remediar en la mas baxa, se haze menor, poniendo *sustenido* en el extremo de la voz inferior. Se verá todo puesto en práctica, para que mejor se entienda.

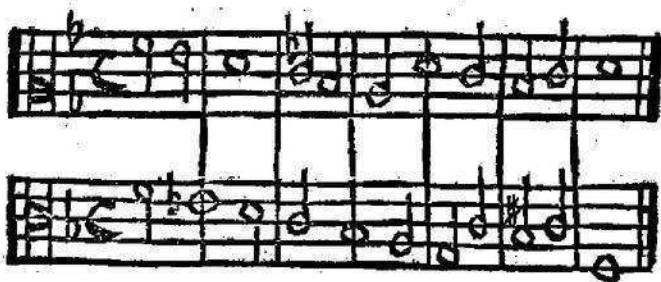


Estas son las dos *terceras mayores* sucesivas, en quienes dixe se hallava la aspereza en su uso; pudiendo ver del segundo al tercer compás: Y en el exemplo que se sigue, se hallarán corregidas de los dos modos que dixe.



Con el *Bemol* que ay en *Befabemi* en el *Contralto* al segundo compás, se convierte la *tercera* que ay de *Gesolreut* à *Befabemi* de *mayor* en *menor*; y se quita el inconveniente de la aspereza que causa la poca variedad de proporciones. Y del quarto al quinto compás se evita el mismo

inconveniente con el *sustenido* que ay en el *Tenor* en *Fesaut*; pues con él se haze la *tercera*, que era *mayor*, *menor*; convirtiéndose en *Semitono* el *Tono sexquioctavo* que ay desde *Gesolreut* à *Fesaut*. Y de el mismo modo se verá, como se corrige la aspereza en el exemplo que se sigue de las dos *terceras mayores*, que se forman en el tránsito de *Cesolfaut* à *Befabemi*.



Corriégese la poca variedad de proporciones, que ay en los dos movimientos de *tono sexquinono*, en las dos *terceras mayores* en el tercer compás, convirtiéndose en menor la de *Cesolfaut* con el *Bemol* que se haze en el *Contralto*. Y en el sexto se corrige con el *sustenido* que ay en *Befabemi*, el qual convierte la *tercera mayor* en *menor*: De modo, que la primera que se corrige con el *Bemol*, es convertir el *tono sexquinono*, que ay de *Elami* à *Delasolre*, en *semitono*; el qual es la causa de que la *tercera* de *Cesolfaut* sea *menor*.

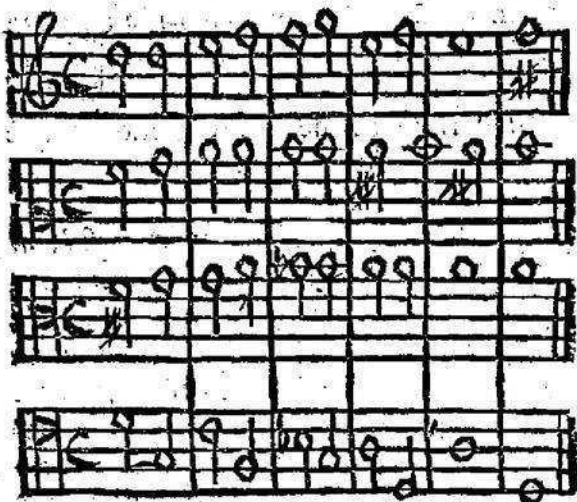
El *sustenido* que ay en el *Tenor*, es causa de que se convierta el *Tono sexquinono* de *Cesolfaut* à *Befabemi* en *Semitono*.

Profigiendo con las propiedades de la *tercera mayor*, digo, que es la especie mas sonora que ay despues de la *quinta*; y tanto, que por su gran sonoridad, esta es sola la que entre las especies imperfectas, usan los Prácticos en todos los finales de las Obras, de donde tuvo algun fundamento Salinas, para querer probar, que era especie perfecta, como dexo referido en el Capitulo 3. de este Libro.

No



No menos enoblece à esta consonancia el despedirse de ella , ù de sus compuestas , para ir à la *octava* especie perfectísima , siempre que el *Baxo* mueve con movimientos de especies perfectas, como son las de *quinta* , ò *quarta*, subiendo el de *quarta* , ò baxando el de *quinta* , como se verá mejor explicado en la practica que se sigue.

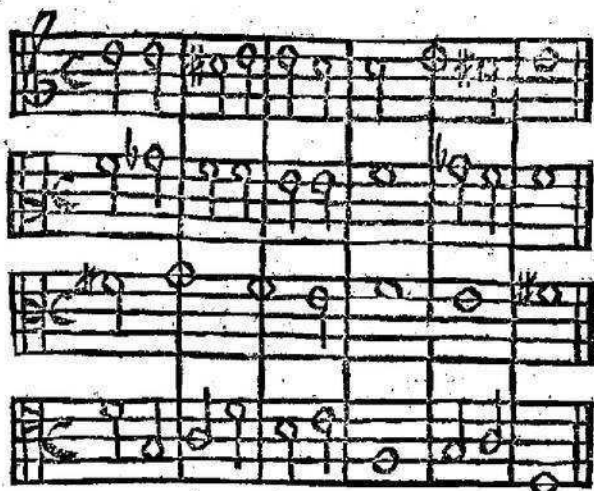


Reparese en todos los movimientos que haze el *Baxo* de *quinta* baxando, y *quarta* subiendo, la voz que va à la *octava* , siempre se despide de *tercera mayor*; y donde no la ay naturalmente , deve hazerla el Compositor, valiendose de el *sustenido*, como todo lo puede ver practicado en el exemplo que queda puesto. Deve ser muy puntual qualquier Compositor en esta advertencia , porque no ca-

rece de fundamento dicha disposicion de especies: Pues ya dexo dicho, que la consonancia de la *octava* es perfectísima en superlativo grado, y deve usarse con la misma perfeccion que pide.

Reparese tambien , que los movimientos que haze el *Baxo* en casos semejantes, son de proporciones perfectas; y de aquellas que constituyen la *octava* en su entereza ; porque el de *quinta* es de proporcion *sexquialtera*, y el de *quarta* de *sexquitercia* , y en agregado de tanta perfeccion, es conveniente concurren las especies mas sonoras: Y como de las imperfectas , no ay otra que sea mas que la *tercera mayor* , y es de quien se despide para ir à la *octava* , si fuera de la *menor* , que es menos sonora , no seria el agregado tan perfecto ; y por esso en casos semejantes se lleva solo la atencion al oido la *tercera mayor* , ò sus compuestas. (Advierto, que aunque muchas vezes digo *tercera*, se ha de entender, que hablo de todas sus compuestas.)

En semejantes posturas tampoco ay otra mas cerca de la *octava*, pues el transito de una à otra es movimiento tan pequeño como el de un *Semitonio*: Y quando los movimientos son menores para ir à las especies perfectas, se tiene por mayor perfeccion. Se puede desligar en esta especie de qualquiere disonante: Y si huviere de cerrar clausula , bolviendo al punto donde ligò, siendo *octava* deve forçosamente ir de *tercera mayor* , ù de sus compuestas, (sino estuviere la Musica en disposicion que aya de ser *sexta mayor*;) Y en la *tercera menor* , solo podrá desligar de la disonante , quando no huviere de cerrar. Pondré aqui figuradas las posturas dichas.



Al segundo compàs desliga el Tenor de la *septima* en la *tercera menor*, pero es porque no cierra; pero al compàs siguiente desliga de la *quinta menor* en la *tercera mayor*, porque despues cierra en la *octava*. Lo mismo haze en el quinto compàs el Tiple que desliga de la *septima*, que forma con el Tenor en la *decima mayor* con el Baxo, y conviene assi, porque cierra en la *octava*.

Quando no ha de cerrar puede desligar de la falla en qualquiera de las dos *terceras*, ò sus compuestas; pero si ha de cerrar, y especialmente en la *octava* ha de ser forçosamente en la *mayor*. Tambien advierto, que si subiendo de grado dos voces en *terceras*, en puesto donde naturalmente fueren menores, si se ha de hazer *mayor* la segunda, se han de hazer las dos. Se entenderà mejor lo que digo, poniendolo por demonstracion.



De el segundo al tercer compàs, que es donde passa el Tenor de *Fefaut* à *Gesolreut*, advierto, que forçosamente han de ser *decenas mayores*, assi la primera que es entre *Delasolre*, y *Fefaut*, como la segunda, que es entre *Elami*, y *Gesolreut*; pero por diferentes motivos, una, y otra. La primera lo es, porque lo es la segunda; y la segunda forçosamente lo ha de ser, porque va à la *octava* su-

biendo el Baxo una *quarta*.

Si la primera no lo fuera avria un movimiento muy improprio, y disonante, desde *Fefaut* hasta *Gesolreut*, siendo *sustenido*: Y por evitar este inconveniente son las dos *decenas mayores*; pues siendo assi el transito de *Fefaut* à *Gesolreut* *sustenidos*, no es mas que de *Tono sexquinono*: Y sino fuera *sustenido* el de *Fefaut*, seria el transito de un intervalo compuesto de *Tono sexquioctavo*, y de un *Semitono* menor, tan disonante, que està excluido su uso en la Musica.

Aunque pudiera dezir mucho mas de la *tercera mayor* (digo en quanto à su utilidad en la Musica) dexo muchas circunstancias para quando vengan al caso, pues se ha de ofrecer el tocarlas en varias partes adelante. Pero aqui solo dirè aora, que una de las grandes utilidades

des de que sirve, así la *mayor*, como la *menor* es de distinguir los *Tonos*; pues notablemente se conocen al oído por las *terceras* que tienen en sus finales, unos *menor*, y otros *mayor*. El *quinto*, *sexto*, y *octavo*, es *tercera mayor* la de su cuerda, y aun la de el *septimo*, segun lo usavan los Antiguos, distinguiendole estos de los otros, que es *tercera menor*.

## CAPITULO XII.

## DE LA TERCERA MENOR, Y DE EL modo de ponerla en práctica.

**D**ividida la especie de *Diapente*, ò *quinta* armicamente, como dixe en el antecedente Capitulo, salen dos especies consonantes, aunque imperfectas; que son el *Ditono*, y el *Semitono*, y segun los Practicos los llaman *tercera menor*, y *tercera mayor*. Dexo ya explicado el *Ditono*, ò *tercera mayor*, que es la mayor parte en que se divide el *Diapente*, y aora explicarè la menor, que es el *Semitono*, ò *tercera menor*.

Es la mas minima consonancia de todas, y los intervalos que contiene son disonantes, como dize Salinas. Es la consonancia de *tercera menor* un intervalo compuesto de dos intervalos menores de desiguales proporciones, los que son un *Tono*, y un *Semitono mayor*. El *Tono* es en unas partes *sexquioctavo*, y en otras *sexquinono*.

Es esta especie imperfecta como la *tercera mayor*, aunque no de tan suave consonancia, efecto causado de ser menor que aquella, y la mas minima entre todas, y por ser disonantes los dos intervalos de que se compone; que por todo este agregado de imperfecciones tiene menos grados de sonoridad. En quanto à imperfecta no tiene mas la una que la otra; pues en las dos concurre la inestabilidad; estando al arbitrio de el Compositor el convertir la *menor* en *mayor*, y la *mayor* en *menor* sin salir de la linea de especie consonante; lo que no puede suceder en ninguna de las perfectas, pues no lo fueran aquellas, sino estuvieran essentas de esta imperfeccion naturalmente.

Hallase en cinco puestos diferentes naturales esta consonancia, que son de *Delasolre* à *Fefaut*, de *Elami* à *Gesolreut*, de *Gesolreut* al *fa* de *Befabemi*, de *Alamire* à *Cesolfaut*, y de el *mi* de *Befabemi* à *Delasolre*; pero son con tres diferencias: La primera, que el *Tono* que tiene es en tres de ellas de la proporcion *sexquioctava*, estas son la que ay de *Elami* à *Gesolreut*, por ser de dicha proporcion el intervalo que ay de *Fefaut* à *Gesolreut*: La segunda es, la que ay de *Alamire* à *Cesolfaut* por el *Tono* que ay de *Alamire* al *mi* de *Befabemi*: Y la tercera la que se halla formada desde el *mi* de *Befabemi* à *Delasolre*, siendo tambien *Tono sexquioctavo* el que incluye desde *Cesolfaut* à *Delasolre*.

La segunda diferencia de estas *terceras* consiste en que ay dos, que el *Tono* de que se componen es de la proporcion *sexquinona*; como son la que ay de *Delasolre* à *Fefaut*, y la que de *Gesolreut* al *fa* de *Befabemi*; que los *Tonos* que ay en una, y otra son de dicha proporcion.

Està la tercera diferencia, en que dos de ellas tienen el *Semitono* à la par-

Salin. lib. 2. cap. 12. Et hæc est ultima, & minima consonantiarũ, quoniam omnia intervalla que in illa inveniuntur minora, dissona sunt.



parte grave, como son la que ay de *Elami* à *Gesolreut*, y la que ay de el *mi* de *Bfabemi* à *Delasolre*; teniendo la diferencia las otras tres, en que tiene el *Semitonio* à la parte aguda; como son la que ay de *Delasolre* à *Fefaut*, la de *Gesolreut* al *fa* de *Bfabemi*, y la de *Alamire* à *Cesolfaut*.

He querido tratar esta materia con proligidad, para que no duden, porque ha de ser permitido el uso de dos especies imperfectas, y no el de dos perfectas, como ya dixè en el Capitulo antecedente, tratando de la *tercera mayor*; pues así en aquella, como en esta, es dificultoso el que se puedan usar dos successivas, que no sea aviendo variedad de proporciones; yà en los movimientos de una, y otra voz, yà en el intervalo de *tercera*, siendo unas vezes *mayor*, y otras *menor*: Esta es la causa, de que todas las especies imperfectas son mas armoniosas que las perfectas, y en esto fundaron aquella regla practica los antiguos; que en toda Musica, ò Composicion que passe de dos voces, no falte de especie imperfecta una; (menos que no aya inconveniente que lo estorve) con el fin, de que la Musica sea mas armoniosa.

Son las especies imperfectas las que sazonan el deleyte de el oido así como la sal en los manjares, el de el gusto: Está en ella simbolizada la prudencia, pues en el modo de usarla mas, ò menos, consiste la sazon, ò desazon de los manjares. Las especies imperfectas en la Musica deve usarlas el Compositor de el mismo modo, si pretende lisongear el oido.

Ha de procurar, pues, que sean mas las especies perfectas, que las imperfectas en la Musica, que fuere à mas de à tres voces: Porque en la de à quatro, y à cinco, es lo bastante que una voz ocupe la *tercera*, ò *sexta*, como dirè en su lugar.

En la Musica, que es à tres voces, no puede ocupar especie perfecta mas que una; y como las imperfectas son mas armoniosas, es muy conveniente el que no falte una voz de ella, para que supla con su mayor armonia el corto numero de voces.

Y bolviendo à la *tercera menor*, que es el assunto de que se trata en este Capitulo, es la mas minima especie (como dixè arriba de las consonantes) y aun menos sonora que la *tercera mayor*: Por ser menor la distancia de extremo à extremo, no tiene tanta sonoridad como otras, aunque cabia mas armonia que las especies perfectas. Tiene quatro *Comas* menos de distancia que la *tercera mayor*, que es un *Semitonio menor*. Que siempre que à esta se le añade, passa à ser *mayor*. Dixè, que solo en cinco partes se hallava naturalmente, y en todas ellas se puede hazer *mayor*, añadiendole como he dicho el *Semitonio menor*, si es en el extremo agudo, poniendo *sustenido* à la voz que le toca; y si es en el extremo grave, *Bemol*.

De el mismo modo se puede hazer la que es *mayor*, menor, poniendo las mismas señales, aunque en contraria parte; porque el *Bemol* se ha de poner en el extremo superior de ella, y quando se haze *menor* con *sustenido*, ha de ser en el extremo grave.

No siempre está al arbitrio de el Compositor el convertirla de *mayor* en *menor*, de los dos modos; porque ha de atender à la mayor sonoridad, guardando la cuerda de el *Tono*; y tal vez es mas conveniente, y mas conforme à la sonoridad de la cuerda, el hazer *Bemol* en la parte superior, y tal vez *sustenido* en la parte inferior, por ser mas convenient-

re à la sonoridad de el *Tono*: Y otras vezes se haze con tanta propiedad que sea *menor* con *Bemol* en la parte aguda, ò con *sustenido* en la parte grave.

En toda esto se ha de gobernar el Musico con discrecion, valiendose de la experiencia.

Siempre que de la *decena* huviere de ir à la *octava*, subiendo la voz, baxa un punto, y baxando la alta otro, es muy conveniente el que sea *decena menor*, por la mayor sonoridad que causa el ir à la *octava* de cerca: Y lo mismo quando va à la *quinta*, baxando la voz grave una quarta; y la aguda solo un punto: Como uno, y otro se verá aqui figurado.



De el segundo al tercer compàs, passa el *Contralto* de la *decena menor* à la *octava*; y de el quarto al quinto passa el *Tiple* tambien de la *decena menor* à la *docena*; posturas, que como he dicho arriba, conviene sea assi, porque vaya à las especies perfectas de mas cerca; pues quanto menores son los movimientos para ir à ellas son mas sonoras: Efectos que causa la perfeccion.

Las compuestas de esta especie, como tambien de la *mayor*, son la *decena*, de quien se compone la *diecesetena*, y de esta la *veinteiquatro*, y de à adelante añadiendo siete puntos, *usque in infinitum*. Pero en sus qualidades no tiene mas que sea *simple*, *compuesta*, ò *sobrecompuesta*, porque la propiedad siempre es una: Y la diferencia solo està en ser mas grave, ò mas aguda.

No quiero passar en silencio, que la principal causa de que la *tercera mayor* sea mas sonora, que la *menor*, y que las demás imperfectas, es el que la *sobrecompuesta*, que es la *diecisetena*, su proporcion se halla en el genero *Multiplex*; que es el que produce las proporciones mas sonoras. La de esta especie *diecisetena mayor*, es *quintupla*; quarta especie de proporcion de dicho genero, en el que no se halla la proporcion de ninguna otra especie imperfecta, ni *compuesta*, ni *simple*. Y como es una misma la propiedad de las especies *compuestas*, que de las *simples*, teniendola de la *diecisetena* la propiedad sonora, por ser de la proporcion *quintupla*, es preciso que lo sean todas las que se componen de ella, y las de quien se compone.

Tiene grados menos de sonoridad la *tercera menor*, porque, ni la *simple*, ni sus compuestas son de ninguna especie de proporcion de el *Multiplex*; como ni tampoco ninguno de los intervalos menores, de que se compone: Pero assi esta especie, como qualquiera otra imperfecta, tanto mas, ò menos tiene de sonora, quales son las otras especies con quien se junta; ò segun los movimientos de las voces: Que por esto en el  
exeni-

exemplo de arriba di à entender la propiedad con que se deve usar; y lo mismo se verá en este que se sigue.



mas claridad en la practica siguiente.



reza, y se haria sentir en las consonancias de aquel compàs, y de el siguiente.

En el quinto compàs forma otra *decena menor* el *Contralto*, sobre *Gesolreut*; y si fuera *mayor*, no se escusava modo aspero de cantar, por no ir à la *octava* de tan de cerca, como và, que es lo que dixè arriba: Y à este modo se ofrecen muchas vezes el hazer muchas *terceras*, ò *decenas*, que son *mayores*, *menores*, lo qual ha de gobernar el Compositor con discrecion.

Otras vezes los Maestros usan de algunas *terceras*, ò *decenas menores*, donde naturalmente las ay *mayores*; no por huir de modos de cantar asperos, ni por ningun otro inconveniente, si tan solamente, por cantar con alguna estrañeza. Reparese en lo que aqui se verá figurado, que hablo de casos semejantes.

En el segundo compàs se haze la *decena menor* en el *Contralto*, por coger la *octava* de cerca. Y en el tercero, por huir el inconveniente de el uso de dos *terceras mayores* juntas de iguales proporciones, que dexè yà explicado en el Capitulo antecedente.

Tambien advierto, que se ofrecen casos en que tal vez se haze una *decena*, ò *tercera menor*, donde naturalmente es *mayor*, por escusar la aspereza de cantar en alguna voz. Como se explicará con

En el tercer compàs una *decena menor*, que ay con el *Contralto*, podia ser *mayor*, sino huviera el inconveniente de antes, y despues. El de antes, porque ha sido preciso hazer Bemol en *Besabmi*, porque lo era el *Baxo*, y el *Contralto* se halla en la *octava*. Y siendo, como es preciso, el que sea Bemol el de la *octava*, lo ha de ser el punto que se sigue, que es el que forma la *decena*; porque sino, cantaria aquella voz con aspe-





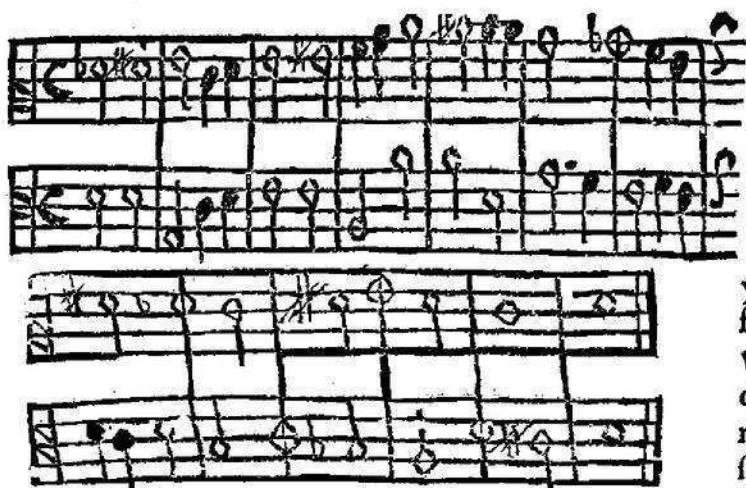
El Bemol que el Tiple tiene en la mi forma *decena menor* con el Baxo que se halla en *Cesolfaut*, aviendola naturalmente *mayor*. Y aunque semejante postura la hazen con frecuencia, no es por reparar ningun inconveniente, sino es por poner modos de cantar extraordinarios, valiendose los Maestros Españoles de exemplares estrangeros, y especialmente Italianos.

No es mi animo el impugnarlo en este lugar; pero no dexaré de dezir la impropriedad que tiene: Y es, el introducir especies de otros Tonos, que son improprias de el que es la Obra. La *tercera menor*, sobre *Cesolfaut* es propia de el *primer Tono* punto baxo, y de algunos otros accidentales; pero no de el *octavo Tono* natural. Pues si se puede componer con variedad sin salirse de las especies de cada Tono, que necesidad ay de valerse de las de el ageno? Mucho me podía alargar sobre este asunto, porque son muchas mas las especies de diferentes Tonos, que introducen muchos en sus Obras, y son las que menos usan las que son propias de el Tono. Dexaré esta materia para su lugar, donde será preciso el tratar de ella con alguna expression.

Y agora digo, que aunque es especie imperfecta la *tercera menor*, y la mas minima de las consonantes, se puede ir de ella generalmente à qualquiera otra, sea perfecta, ò imperfecta; y tambien hazer transito de ella à la *mayor*: Pues aunque los Antiguos repararon en passar de la *tercera mayor* à la *menor*, ò de la *menor* à la *mayor* por movimiento de sola la una voz, yá los Modernos lo usan tanto, como el hazer transito à qualquiera otra especie.

Reparavan los Antiguos prácticos de passar de una *tercera*, à otra, moviendo sola la una voz, por no usar el movimiento de el *semitono menor* en el genero *Diatonico*, por ser especie de el genero *Chromatico*: Pero assi como no reparan los Modernos en mezclar las especies de diferentes Tonos, tampoco reparan en introducir intervalos improprios en el genero *Diatonico*, como lo es el *semitono menor*, que solo es proprio de el genero *Chromatico*. Todo lo que he dicho se verá aqui puesto en practica, para que mejor se entienda.

Las



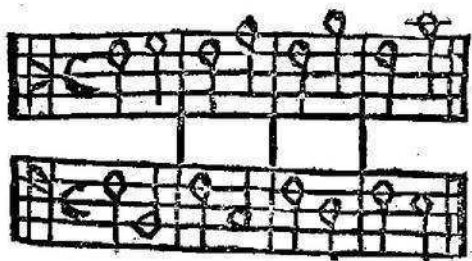
Las veces que se halla en el *Contralto* la señal de *Bemol*, haze relacion al punto blando, y el *sustenido* al fuerte; donde se ve exemplificado lo dicho arriba, de el transito de una *tercera menor* à

otra *mayor*, y tambien de la *mayor* à la *menor*, por movimiento de *Semitono menor*. Vfanlo con alguna frecuencia los Prácticos Modernos, y por esso me ha parecido tocarlo en este lugar.

Dixe arriba, que puede hazer transito de la *tercera menor* à qualquiera otra especie; y dirè aora los modos de como puede ir à las especies perfectas, despidiendose de ella. A la *octava* puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, por tres movimientos distintos de las dos voces, que son moviendo la voz baxa de *quarta*, y la alta de *tercera*, la baxa de *tercera*, y la alta de *quarta*, la baxa de grado, y la alta de *quinta*, como aqui.

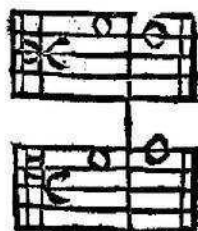


Aunque de la *tercera menor* no puede ir mas que de estos tres modos à la *octava*, por movimiento *contrario disjuntivo*; pero de la *tercera mayor*, puede ir por quatro, como se verá aqui.



Estos modos de ir de la *tercera* à la *octava* por este movimiento *disjuntivo*, es licito à qualquiera numero de voces que fuere; si ya no impidiere el puesto à las otras, que de esto hablè en su lugar.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, no puede ir de la *tercera* à la *octava*; pero de la *decena*, si; aunque solo de un modo. Y es como se sigue.



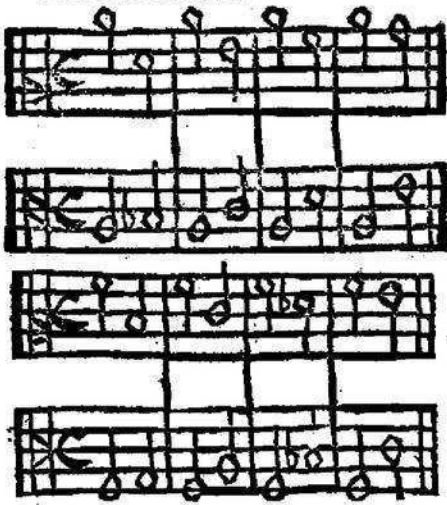
Advierto, que de este modo no es licito el dár la *octava* à dos voces; pero segun el uso comun, à tres si; como sea, para prevenir *ligadura*: à quatro, y à qualquiera otro numero mayor de voces, corrientemente; y de el mismo modo, aunque la *decena* sea *mayor*.

Por movimiento *recto descendente*, que es baxando las

las dos voces, tampoco se puede ir de la *tercera menor*, ni *mayor* à la *octava*, ni aun de la *decena* tampoco; que no sea à mayor numero de voces que à quatro: Pero por movimiento *recto ascendente*, solo se puede ir de la *decena mayor*, como dixè en el Capitulo antecedente, subiendo el *Baxo* una *quarta* (digo como sea à tres, y à quatro:) De la *decena*, assi *mayor*, como *menor*, se puede ir en dos modos, como sea à seis, ò à mas voces; que es subiendo el *Baxo* una *quinta*, y el *Alto* una *tercera*, y subiendo el *Baxo* una *sexta*, y el *Alto* una *quarta*.

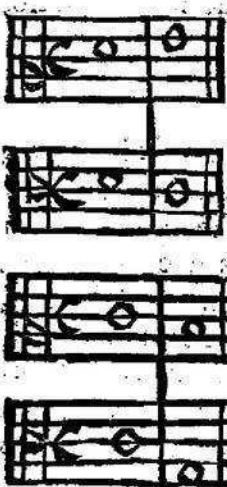
Por movimiento de sola una voz, estando la otra quieta, puede licitamente passar de la *decena*, assi *mayor* como *menor* à la *octava*. De la *decena menor* à la *quinta*, puede ir de quatro modos, como sea por movimiento *contrario conjuntivo*; y por otros tantos de la *decena mayor*. Y son como se sigue.

Decena menor.



Exemplo de los quatro modos que puede ir de la *decena mayor* à la *quinta*.

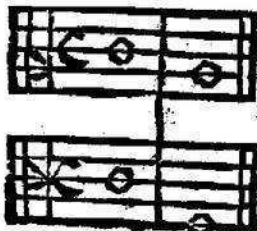
Por movimiento *contrario disjuntivo*, solo puede ir de un modo, assi de la *tercera menor*, como *mayor* à la *quinta*, pero no menos que à quatro; aunque yà los Practicos Modernos quieren que à tres sea licito: Y es como se sigue.



De la *decena* no puede ir de ningun modo por dicho movimiento à la *quinta*; pero podrá ir à la *decena*, segun como queda el exemplo puesto de la *tercera* à la *quinta*.

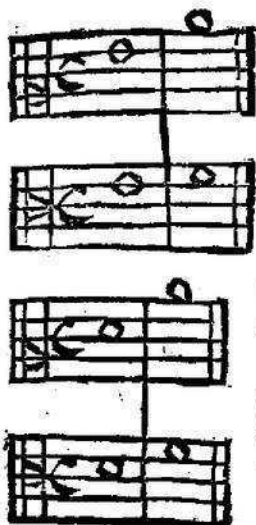
De la *tercera*, assi *mayor* como *menor*, puede ir à la *quinta* por movimiento *recto descendente* de dos modos: El uno es licito à tres; el otro no menos que à siete.

De este modo se puede dàr la *quinta* à tres.



De este modo no se puede usar menos que à siete. Por movimiento *recto ascendente* à quatro, solo se puede dàr de un modo la *quinta*; despidiendose de la *tercera*, sea *mayor*, ò *menor*. Y es assi.





Si es à mayor numero de voces que à cinco, se permite de otro modo; y es como se sigue.

Por movimiento de sola la una voz, podrá hazer transito de la *tercera*, assi *mayor* como *menor* à la quinta.

De la *tercera*, sea *menor*, ò *mayor*, de qualquiere que fuere, será licito el ir à la *sexta*; como tambien à qualquiera especie disonante, si ha de ser para prevenir *ligadura*, como mueva de grado, y esté la otra voz quieta.

Dire para conclusion de este Capitulo de la *tercera menor*, que la tienen quatro *Tonos* de los ocho en su final; como son *primero*, *segundo*, *tercero*, y *quarto*: Y los otros quatro, la *tercera mayor*. Pero se ha de entender en el septimo, como lo usaron los Antiguos de el mismo *Diapasson* de el *octavo*. Tuvieron los Griegos, que fueron los que ordenaron los *ocho tonos*, la consideracion de poner *tercera menor* en los quatro primeros, que assi como estos quatro eran inferiores en numero, comenzassen sus *Diapassones* por la especie consonante mas inferior, que es la *tercera menor*, parte menor de el *Diapente*. Y el *quinto*, *septimo*, y *octavo*, como en quanto à numero son superiores à los otros, tuviessem su principio por la parte mayor en que se divide el *Diapente*, que es la *tercera mayor*.

### CAPITULO XIII.

EN QUE SE DECLARA LA PROPIEDAD DE la *sexta mayor*, y de su uso; y de el modo que se puede hazer transito de ella à otras especies.

EL *Exacordio mayor*, llamada assi de los Griegos. La consonancia de *sexta mayor*, en este mismo nombre, davan à entender contenia seis puntos, pues era lo mismo llamarla *Exacordio*, que contener seis cuerdas su intervalo: Ya dexo referido varias vezes, como el *Manocordio antiguo*, que era por donde se cantava, y se aprendia à cantar, era compuesto de el *Sistema maximo*, ò *quincena*, el qual constava de quince cuerdas; y por esso llamavan à las consonancias, segun las cuerdas que cada una contenia.

Esta palabra *Exa*, era lo mismo, que en nuestro Idioma seis, y por esso dixe, que era lo mismo llamarla *Exacordio*, que consonancia de seis cuerdas. Los Latinos la llamaron, *Tonus cum Diapente*, fundados, en que tiene un intervalo de *Tono* mas que la *quinta*: Llamarla los Practicos en nuestro Idioma *Sexta mayor*; y llamanla assi, por ser consonancia de seis puntos, y consta de cinco intervalos menores; que son quatro *Tonos*, y un *semitono*.

No

No puedo dexar de encomendar à los que estudian Musica, pongan cuydado en saber hazer distincion de la *Sexta mayor* à la menor; porque importa mucho yà para las entonaciones, yà por otras muchas circunstancias, que acerca de su uso ay con diferencia, como irè diziendo; pues son dos especies de consonancias distintas, y ay diferencia en su uso: Y no sabiendo distinguirlas los principiantes, cometeràn muchas impropiedades.

Vna, y otra es consonancia de seis puntos; y son cinco los intervalos de que se componen; pero se diferencian, en que la *mayor*, los quatro son de *Tono*, y uno de *Semitono*; y la *menor* son los tres de *Tono*, y los dos de *Semitono*. Consideradas cada una de estas especies de extremo à extremo, es una misma la porporcion, que sea por un termino, que sea por otro: Pero considerada la *Sexta mayor*, segun su composicion de intervalos, se halla con tres diferencias; aunque en seis puestos naturalmente.

La una diferencia es segun dispuso la mano Guido Areùno, acomodando las seis silavas, ò voces, por tres propiedades, que son *Bequadrado*, *Natura*, y *Bemol*. No ay diferencia alguna en estas, porque assi sus dos extremos, como todas las voces, ò silavas contenidas de ellas, son de una misma propiedad; y sus quatro intervalos de *Tono*, los divide el *Semitono*, que està en medio: Y tambien sus extremos de las tres, son de *ut* al *la*.

Diferencianse las otras tres *sextas mayores* de estas, no solo en las situaciones de los intervalos, sino es en las voces de sus estremos. Hallase una de ellas de *re* à *mi*, estando el *re* en *Delasolre*, y el *mi* en *Befabemi*: Esta se diferencia tambien en el *Semitono*, el qual lo tiene despues de un *Tono*, y despues de èl se figuen otros tres *Tonos*. En todo Canto, que no se canta por *Bemol*, se halla otra *sexta mayor*, desde *Fefaut* à *Delasolre*; y aunque està considerada de extremo à extremo, es lo mismo que de *ut* al *la* cantando por *Bemol*, no teniendo cabimiento esta propiedad, es diferente en la composicion de sus intervalos menores, por causa de cantarse por las dos propiedades, de *Natura*, y *Bequadrado*: Pues se halla el *Semitono* despues de tres *Tonos*, no aviendo mas que uno despues de èl, hasta el complemento de la *sexta*.

Tambien es de el mismo modo la que se halla desde el *fa* de *Befabemi*, hasta *Gefolreut*, pues es por las dos propiedades de *Bemol*, y *Natura*, y tiene tambien el *Semitono*, despues de tres *Tonos*. Y aunque de todo lo dicho se puede inferir, no solo la composicion de esta especie, sino tambien los puestos naturales donde se halla; bolverè à dezir para mayor claridad, que son cinco los puestos donde se halla formada naturalmente, considerada de extremo à extremo: Y son de *Gefolfaut*, à *Alamire*; de *Delasolre*, al *mi* de *Befabemi*, de *Fefaut*, à *Delasolre* sea cantando por *Bemol*, ò por *Bequadrado*, (aunque su composicion ay diferencia, segun las propiedades) de *Gefolreut*, à *Elami*; y de el *fa* de *Befabemi*, à *Gefolreut*.

Tambien advierto, que en los *Tonos* de su composicion ay la misma diferencia que dixè, tratando de las *terceras*; que son, unos de la proporcion *sexquiesava*, y otros de la proporcion *sexquinona*. Y porque yà dixè en los dos Capìtulos antecedentes, de que puesto à que puesto se hallava cada una de dichas proporciones, no lo buelvo à repetir aqui.

Con-

Considerada de extremo à extremo esta consonancia, es de la proporcion *Superparciens tercias*, de el genero *superparciens*: Es la que menos grados de sonoridad tiene entre todas, y por esso los Practicos no la usan con tanta libertad como las *terceras*; y ay algunas reglas practicas, de quando, y como se deve usar de ella, en todo, à fin de que se sienta menos su poca sonoridad, como irè diziendo adelante.

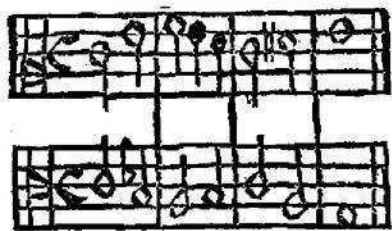
Tiene la misma qualidad que la *tercera*, en quanto al ser imperfecta, y es una de aquellas especies, à quien llamaron *Emmeles* los Griegos, por distinguirlas en quanto à la sonoridad de la *octava*, y sus compuestas, à quien llamavan *Equisones*, y de la *quinta*, y de las que de ella se componen, que las llamavan *Consones*; distinguiendo las *terceras*, y *sextas*, por su menos sonoridad de aquellas, llamandolas *Emmeles*: Dando à entender con esta distincion de nombres ser las menos sonoras.

Si à la *tercera menor* se le muda el extremo grave à la parte aguda *octava* arriba, queda formada la *sexta mayor*; y es propiedad de todas las especies consonantes, no ser tan sonora la que se produce con subir el extremo grave una *octava*: Aunque en el *Diapasson* no cabe esta imperfeccion, por ser especie perfectissima. En la *quinta*, aunque es perfecta, y en las demàs consonancias imperfectas, puede saber el Practico por experiencia, que es assi. Pues poniendo el extremo grave de la *quinta octava* arriba, sale *quarta* con muchos grados menos de sonoridad: Y de la *tercera mayor*, sale la *sexta menor*, à quien lleva ventajas la *tercera mayor* en ser sonora. Y de la *tercera menor*, aunque no lo es tanto como la *mayor*, sale la *sexta mayor*, que es la menos sonora de todas.

No solo tienen esta propiedad las especies consonantes, sino es, que tambien las disonantes; pues mudando el extremo grave de qualquiera de ellas *octava* arriba, la especie que produce es mas disonante.

No obstante, que la *sexta mayor* es menos consonante que la *menor*, es necessario muchas vezes la que es *menor*, naturalmente hazer la *mayor* con el accidente de *Bemol*, ò *Sustenido*. Esto se les ofrece muy de ordinario à los Compositores, pero con la advertencia, que un *Semitonio menor* que se le añade, quando es por el extremo agudo, es con *Sustenido*; y quando por el extremo grave con *Bemol*: Pero siempre, quando es por la parte alta con *Sustenido*, es para subir despues de grado un punto (menos que no sea mucho numero de voces, como en su lugar explicarè.)

Quando de *menor* se haze *mayor*, poniendo el *Bemol* en la parte grave, lo mas comun es para baxar un punto despues de ella; siendo las mas vezes la especie que se sigue *octava*, digo, quando se haze accidental, al modo que aqui se verà figurado.



En el primer Compàs, al alçar, se ve la *sexta mayor* accidental, por causa del *Bemol*, que tiene la voz baxa; y en el tercero al alçar, por razon del *Sustenido*, que ay en la voz alta.

Tiene una singularidad esta especie que en cada *Tono* solo se puede hazer

L

acci-

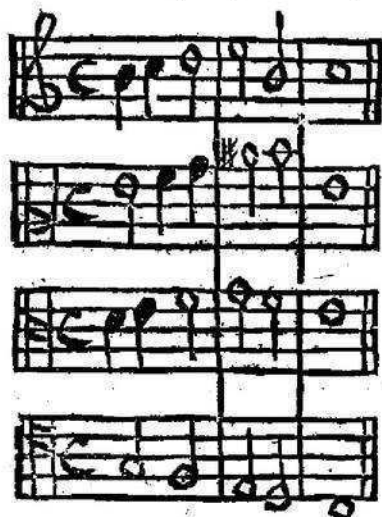


accidental con *Bemol*, en el extremo grave en un puesto; sino es que sea mezclando especies de otro *Tono*: Pero con *Sustenido*, por la parte aguda, se puede hazer en tres puestos que sean propios de el *Tono*.

Si el Canto se cantare por *Bquadrado*, solo se podrá hazer *mayor* con el *Bemol* en *Bfabemi*; y con *Sustenido*, sobre el *mi* de *Bfabemi*, sobre *Alamire*, y sobre *Elami*. Si el Canto se cantare por *Bemol*, haziendo *Bemol* en *Elami*, se podrá formar la *sexta mayor* propia de el *Tono*; y si se hiziere *mayor* con *Sustenido*, ha de ser sobre *Elami* fuerte, sobre *Delafolre*, y sobre *Alamire*, y todo esto en qualquier *Tono* que fuere; pues solo està la diferencia en cantar por *Bemol*, ò *Bquadrado*.

A esta especie se puede ir de qualquiere otra, que se despida; pero se deve reparar mucho el no usarla por movimiento de las dos voces, saltando; porque es la especie menos sonora (como he dicho) y tanto menos lo serà, quanto el encuentro en ella fuere de mas lexos: Aunque se ofrecen casos en la Composicion, que no se puede escusar tal vez; yà por algunos primores, y yà por algunas posturas extraordinarias de voces: Pero quando no ay inconveniente que lo estorve, serà lo mas perfecto el ir à ella de cerca, de modo, que si quiera la una voz no salte; pues con tanta mas perfeccion serà su uso, quanto se fuere à ella con menores movimientos: Y lo mismo se ha de entender quando de ella se despide para ir à otra.

Tambien puede ir de ella à todas las especies, assi perfectas, como imperfectas, aunque no de todos modos; pues la experiencia enseña los que son mas conformes à la buena sonoridad. A la *octava*, solo se puede ir de un modo; y es por movimiento *contrario disjuntivo*, de el modo que aqui se verà.



En todos los movimientos que se ven en este exemplo, se hallarà la *trecena mayor*, de la qual vè à la *quincena*, pues no tienen mas que sean compuestas que simples. Tiene de este modo por muy proprio el ir de la *sexta* à la *octava*, por coger la octava muy de cerca, siendo los movimientos menores; pues el de la una voz siempre es de *Semitono*, y el de la otra de *Tono*.

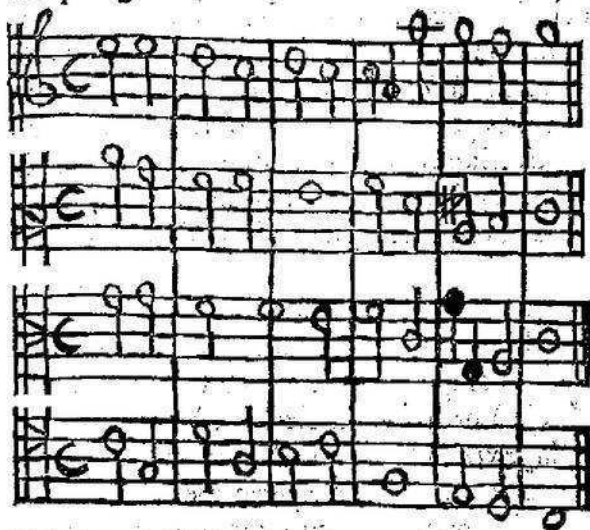
Reparase en la practica mucho el ir de la *sexta* à la *octava*, teniendo semejante transito por muy improprio, fundados los Practicos en la razon, de que la especie de *sexta* es la menos sonora de todas

las que ay, y especialmente la *mayor*; y la *octava*, la mas sonora, y perfecta, y que el hazer semejantes transitos, yendo de lo menos à lo mas, es improprio, mayormente quando es con la imperfeccion de ser el movimiento de salto: Pero de el modo que queda exemplificado, no se tiene por imperfeccion; porque los movimientos, son los menores que pueden ser.

El ir de la *sexta* à la *octava* por movimiento *contrario conjuntivo*,

no

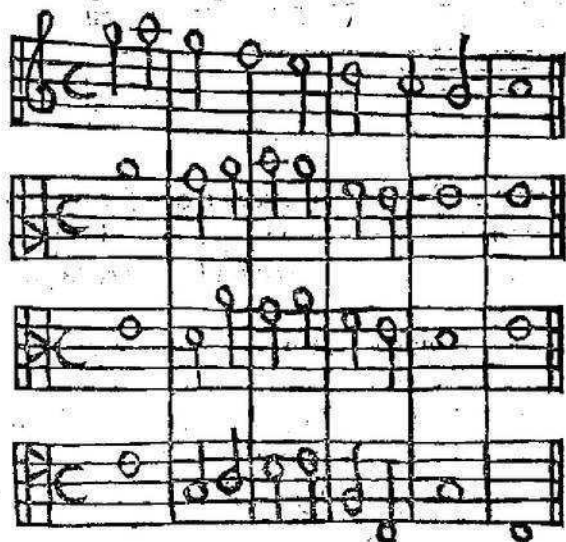
no tiene lugar; como ni tampoco, aunque sean compuestas, una, y otra: Pero puede ser el ir de la *trecena* à la *octava* (que es de compuesta à simple) aunque es reprobable, y no se deve practicar; ni con el *Baxo*, ni entre las voces particulares: Reparese en lo que digo, que es como à aqui figurado.



Dos veces se puede ver como va de la *trecena* à la *octava* por movimiento contrario conjuntivo en este exemplo. La primera es con el *Baxo*, y el *Tiple* de el primero al segundo compàs; y la segunda de el quarto al quinto con el *Tenor*, y el *Tiple*; posturas reprobables las dos. Primera-mente por la poca sonoridad que causan di-

chas posturas; segundo, por la imperfeccion de los movimientos; por ser el encuentro de la *octava* de lexos; tercero, por ir de compuesta imperfecta, à simple perfectissima; pues es contra lo natural el encuentro de las especies, quando va de lo mas lexos la que es mas imperfecta à la mas perfecta: Que lo natural es ir de la mas inferior en todo, à la que es mas: Como de la simple à la compuesta, y de la imperfecta à la perfecta, no pervirtiendo el orden de ir de la que es menos à la que es mas. Y assi se ha de entender lo mismo siempre que va de *trecena* à la *octava*, ò de qualquiere de sus compuestas, sea con el *Baxo*, ò entre las voces particulares, sea à poco, ò à mucho numero de voces, se ha de tener por muy improprio su uso.

Por movimiento recto, que es subiendo, ò baxando las dos voces, no tiene lugar el ir de la *sexta* à la *octava* propriamente; como ni tampoco de la *trecena* à la *quincena*, ni entre sus compuestas; como aqui se verá puesto en practica.



De el primero al segundo compàs, baxan el *Tiple*, y el *Baxo* de la *trecena* à la *quincena*: Y de el tercero al quarto se hallará que haze transito el *Tenor* con el *Baxo* de la *sexta* à la *octava*, y el *Tiple* de la *trecena* à la *quincena* en el quarto; siendo muy improprias posturas, por ser contra lo natural todas ellas; pues hazen transito, baxando à especies que devian

L 2 subir,

subir, porque la *trecena* está mas baxa que la *quincena*, y devia subir, para ir à ella, segun lo natural, y lo mismo es ir de la *sexta* à la *octava*, pues tambien haze transito de una à otra baxando, deviendo subir segun lo natural: Porque todo movimiento es violento, que mueve àzia contraria parte, de donde deve mover; como dexó dicho en el Capitulo segundo de este Libro, con el Angelico Doctor: Y assi digo, que por movimiento *recto*, sea subiendo, ò baxando las dos, de *sexta*, ni de ninguna compuesta suya no se puede ir à *octava*, ni à ninguna de sus compuestas: Y aunque entre las voces particulares, siendo de mucho el numero de ellas lo hazen algunos Maestros, no obstante, que tienen la razon de poder colocar las voces en sus puestos, sino lo hizieren, será mejor; pues escusarán de que dichos movimientos sean violentos por ir contra el natural.

Por movimiento *igual*, sea *ascendente*, ò *descendente*, tambien se defiende en la práctica el ir de la *sexta* à la *octava*, y lo mismo entre sus compuestas. Este movimiento es quando la una voz no mueve, y la otra haze transito de una especie à otra, sea subiendo, ò baxando: La razon que ay para no ir de la *sexta* à la *octava* de este modo, es por huir de la imperfeccion de hazer transito de la especie menos sonora, à la mas sonora, y perfecta saltando; pues es preciso que mueva una *tercera*, para ir de la *sexta* à la *octava*. Si es la voz baxa, la que mueve, mueve àzia baxo; y si es la voz alta, àzia arriba.

No tengo por tan improprio este modo de ir de la *sexta* à la *octava*, como los otros que dexó dichos. Pondré aqui figurado el modo, para que mejor se entienda.



En el segundo compàs mueve el *Baxo* de la *trecena*, que forma con el *Tiple* à la *quincena*: En el sexto se puede reparar, que estando quieto el *Baxo* mueve el *Contralto*, tambien de la *trecena* à la *quincena*, subiendo una *tercera*.

Vna, y otra son posturas poco sonoras, pero à la segunda ay mas razon para reprobirla, que la primera; como ay *ligadura* entre el *Contralto*, y el *Tiple* al mismo tiempo de la *trecena*, se disimula con la *ligadura* la poca sonoridad de esta especie: Y como quando vâ à la *octava* el *Baxo*, desliga el *Contralto* en la *tercera mayor* con el *Tiple*, forman-

man-



modo *sexta menor* con el *Baxo*, es postura muy armoniosa, y sonora; y por una, y otra se nota muy poco la dureza de la *trecena*: Y en un caso semejante à este, no me pareciera mal el que fuera de la *sexta* à la *octava*, ù de la *trecena* à la *quincena*.

Pero de el modo que vá en el *sexto* compás, muda de especie; porque no ay *ligadura* que disimule, como en la otra, y se dexa bastante-mente sentir su dureza, y poca sonoridad: Y assi mi sentir es, que es digna de reprobár semejante postura, y que se tenga por muy impropria. Y solo en casos, que deteniéndose poco en la *sexta*, ò *trecena*, como en alguna glosa de figuras menores, se puede hazer; por la razón, de que pasando con velocidad por ella, no ay tanta ocasion de sentir su poca sonoridad; pues no se reprueba de el modo que digo el pasar por la *septima*, y otras disonantes, que ofenden mas al oido, y de el mismo modo, aunque sea el *Baxo* el que mueva.

Moviendo el *Baxo*, está mas puesto en práctica; porque dicen los que lo aprueban que es postura mas sonora, y no se engañan de el todo: He de tocar semejante materia precisamente en otra parte, y por esso aqui no me alargo mas en orden à ir de la *sexta* à la *octava*.

En orden à los transitos que puede hazer de la *sexta mayor* à la *quinta*, dirè aora, que por movimiento *contrario disjuntivo*, jamás puede: Pero de la *sexta* à la *decena*, puede; mas de ningun modo es licito, porque no pueden sin saltar las dos voces; imperfeccion, que junta con la poca sonoridad de la *sexta* la haze mayor; à mas de pervertirse el orden de ir de las especies simples à las simples, y de las compuestas à las compuestas, porque la *sexta* es especie simple, y la *decena* es especie compuesta.

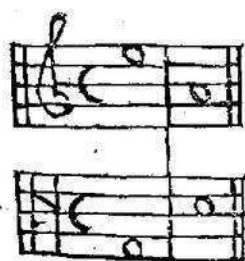
Algunos Maestros usan algunas posturas semejantes, à mucho numero de voces; pero no las apruebo segun mi dictamen por las razones dichas. Entre estas dos voces se podrá ver para que mejor se entienda lo que digo.



Estos son de todos los modos que puede suceder el ir de la *sexta mayor* à la *decena*, por movimiento *contrario disjuntivo*; pero todos ellos los tengo por reprobables à qualquiera numero de voces que fuere.

Quando es por movimiento *contrario conjuntivo*, no puede suceder el ir de la *sexta* à la *quinta*; pero tal

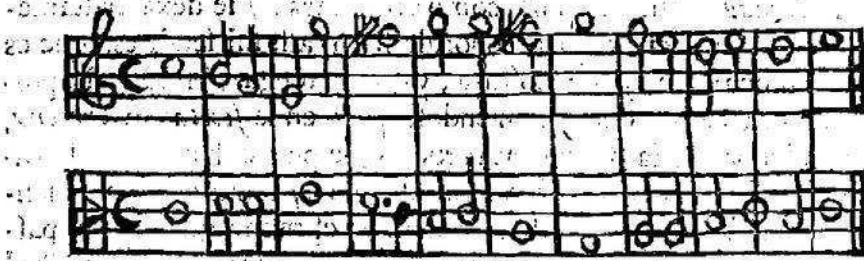
vez puede suceder ir de la *trecena*, assi como se verá en este exemplo.



De este modo, por tan impropria tengo esta postura, como las que antecedentemente he dicho, por pervertir tambien el orden natural de ir de compuesta à simple, como de simple à compuesta; mayormente moviendo de salto las dos voces, y despidiéndose de especie tan poco sonora.

Por movimiento *igual*, assi *ascendente*, como *descendente* (que es quando la una voz está quieta, y la otra mueve) es postura muy natural el ir de la *sexta*

*sexta* à la *quinta*, u de la *treceña* à la *decena*, que es lo mismo; tanto, que algunos Practicos son de opinion, que no se pueda usar de la *sexta*, sino es, que sea saliendo à la *quinta*, de el modo que digo, ò para ir à la *octava* por movimiento *contrario disjuntivo*.



En el segundo compàs vâ de la *sexta* à la *quinta* el *Tiple*, por movimiento *descendente*, estando quieto el *Tenor*; y en el quinto compàs, estando quieto el *Tiple*, vâ el *Tenor* de la *treceña* à la *decena*, por movimiento *ascendente*; y en el octavo compàs el *Tiple*, por movimiento *descendente* vâ tambien de la *treceña* à la *decena*.

Son estas muy proprias, y naturales, porque à mas de ser sonoras, el movimiento que sola una voz haze, es de grado; y guarda el orden natural de ir de simple à simple, y de compuesta à compuesta.

De la *sexta* à la *quinta* por movimiento *recto*, assi *ascendente*, como *descendente*, tengo por impropias las posturas de todos los modos que pueden ser, pues ninguna puede aver que no sea por movimiento de salto; pero si la musica fuere à ocho, se podrá usar solo una, y es de el modo siguiente.



de semejante postura, por aver suficientes puertos donde poder colocar las voces. Y si es por movimiento *recto ascendente*, tambien à ocho se podrá ir de la *sexta* à la *quinta*, como se sigue.



Este es el mas proprio modo de ir de la *sexta* à la *quinta* por este movimiento; pero por quanto es de salto la una voz, serà bien, que no se practique menos que à ocho, como lo sienten assi muchos buenos practicos, porque à menos voces no ay necesidad de usar

Por las mismas razones que la otra se puede hazer esta postura à ocho; pero entiendese con el *Baxo* aquella, y esta; porque entre las voces particulares, aunque sea à quatro, se puede practicar sin reparo, como muchas de las otras, que dixen eran reprobables; que quando son con el *Baxo*, se siente

mas su disonancia: Que siendo entre las voces de en medio, la gran sonoridad de unas, disimulan la que es menos en otras.

De la *sexta* à la *tercera* no se puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, pero puede de la *sexta* à la *decena*; y aunque tiene su poco de aspereza, està puesto en practica en algunos casos forzosos; como es en al-

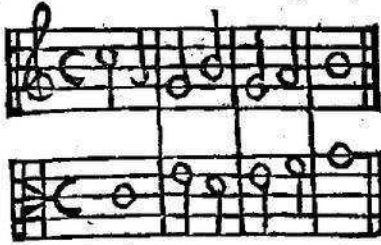
al-

algunas imitaciones, semejante à lo que aqui se puede ver.



Verdad es, que sin algun motivo no se deve usar, por ir contra el orden de el uso de las especies consonantes, porque va de simple à compuesta; aunque como no puede ir à la simple, que es la *tercera*, deve tener algun disimulo.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, es mas proprio el ir de la *sexta* à la *tercera*, à la qual puede ir en dos modos; y son como se sigue.



De el primer compàs al segundo, va saltando el *Baxo* una *tercera*, y el otro de grado de la *sexta* à la *tercera*. De el segundo al tercero compàs, passa de una à otra especie subiendo de grado el *Baxo*, y baxando de salto de *tercera* el *Tiple*.

De uno, y otro modo se practica, pero si es *sexta menor*, son posturas mucho mas sonoras: Y yà que sea *sexta mayor*, como lo es en este exemplo la mas sonora, es la primera. Mi sentir es, que siempre que aya motivo para usar estas posturas assi, se puede licitamente; pero si fuere *sexta menor*, sin reparo alguno.

Por movimiento *recto*, si es *ascendente*, no se puede ir de la *sexta* à la *tercera*, ni à la *decena*, que no sea cantando mal las voces; pero si es *descendente*, se puede ir, pues sin reparo alguno se practica.

Por movimiento *igual descendente*, tambien està puesto en practica el ir de una à otra especie; pero si es de *sexta mayor*, es mas aspera, que de *sexta menor*. Por movimiento *igual ascendente*, digo lo mismo, que aunque està puesto en uso, es postura mucho mas sonora quando se despide de *sexta menor*, para ir à la *tercera*, que quando de mayor.

Esto es aver dicho generalmente los transitos que se pueden hazer, y no se pueden hazer de la *sexta mayor* à otras especies: Dexo otras muchas particularidades para mas adelante, en que ferà forzoso tocarlas, aviendo de tratar de la colocacion de las voces en sus puestos, segun el numero de ellas que fueren.

## CAPITULO XIV.

### DE LAS QUALIDADES DE LA SEXTA MENOR, y de el modo con que se deve practicar en las composiciones.

ES la *sexta menor*, llamada de los Practicos assi, una de las especies consonantes, y diferente de la *sexta mayor* (de quien he escrito en el Capitulo antecedente. Distinguanla los Griegos de aquella, llamandola *Exacor minor*, ò *Exacordio menor*. Tiene esta un *semitono* menos, aunque de quatro *comas*, (que es al que llamo *semitono menor*.) El intervalo que ay de un extremo à otro de esta *sexta*, es de la proporcion *supertriparciens quintas*, que se halla de ocho à cinco, y es de el genero *La*.



La composicion de esta especie es de cinco intervalos menores, assi como la mayor; pero con la diferencia, que en esta son los tres intervalos de tono, y los dos de *semitono*; que en aquella son los quatro de Tono, y uno de *semitono*, como dixe en el Capitulo antecedente; en lo que deven poner cuydado los que estudian la musica es, en procurar saber la diferencia que ay entre una, y otra; porque se ofrecen muchos casos en la composicion, en que forzosamente à vezes ha de ser *sexta menor*, y à vezes *mayor*: Pues assi como ay diferencia en la cantidad de una, y otra, assi la ay tambien en la sonoridad; porque la *menor* es mas sonora, y por su sonoridad en muchas posturas, donde naturalmente la ay *mayor*, se haze *menor*.

La causa de ser mas sonora que la *mayor* es, por estàr mas cerca de la *quinta* especie sonorissima, y perfecta, pues no dista de ella mas que un *semitono*, que por esto la llamaron los Musicos Latinos *semitonus cum Diapente*. Hallase naturalmente esta *sexta menor* cantandole por *Bequadrado*, y *Natura*, solo en tres puestos, que son de *Elami* à *Cesolfaut*, de *Alamire* à *Fefaut*, y de el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*. Y quando se canta por *Bemol*, y *Natura*, se halla de *Delasolre* al *fa* de *Befabemi* (en lugar de la que quita el *Bemol*) de el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*: De modo, que sea cantando por *Bemol*, ò por *Bequadrado*; solos son tres los puestos donde naturalmente se halla, aunque en cada uno con diferencia: Pues en la que ay desde *Elami* à *Cesolfaut*, cantando por *Bequadrado*, tiene en el extremo grave el un *semitono*, y en el extremo agudo el otro; y la que ay de *Alamire* à *Fefaut*, se diferencia, en que por la parte grave no se halla el *semitono*, hasta el segundo intervalo; aunque el otro lo tiene en el extremo agudo: La que ay desde el *mi* de *Befabemi* à *Gesolreut*, tambien se diferencia de las otras; pues aunque el primer *semitono* lo tiene en el extremo grave, el segundo lo tiene al quarto intervalo.

La misma diferencia ay quando se canta por *Bemol* en los tres puestos, donde se halla dicha especie, pues en la que se forma de *Alamire* à *Fefaut*, tiene los dos *Semitonos* en los dos extremos; y en la que ay de *Delasolre* à *Befabemi*, el uno lo tiene al segundo intervalo, por la parte grave, y el otro en el extremo agudo. En la que ay de *Elami* à *Cesolfaut*, se halla por el extremo grave el un *Semitono* al primer intervalo; y el segundo al quarto.

Tienen tambien la diferencia, assi estas *sextas menores*, como las *mayores*, en ser los intervalos de Tono, de que se componen unos de la proporcion *sexquioctava*, y otros de la proporcion *sexquinona*; que por esto, aunque se den dos, ò mas *sextas* juntas, no es la Musica menos armoniosa por la variedad de proporciones, que ay en los movimientos de una à otra.

En quanto al uso de esta *sexta menor*, advierto, que en las Composiciones muchas vezes sucede ponerse sobre el *Baxo*, aviendo otra voz en *quinta*, ligando; y esta ligadura no es con el *Baxo*, si solo entre las dos voces que ocupan la *sexta*, y la *quinta*; la qual, es ligadura de *segunda*, ò de *septima*, si la voz que liga, ò padece està en la *docena*, y la que la haze padecer està en la *sexta*: Pues como en los tres puestos que he dicho se hallava naturalmente la *sexta menor*, en los dos de ellos  
tiene

tiene el un *Semitono* en el extremo agudo, sucede muchas vezes, que la voz que está en quinta con el *Baxo*, y ligando con la que está en *sexta*, forman una *segunda menor*, que es de *Semitono*; la que es mucho más disonante que la *segunda mayor*: Y conviene, para que no se sienta tanto la disonancia, remediarlo con salir antes de la *ligadura*. Mas bien declarará la práctica lo dicho.



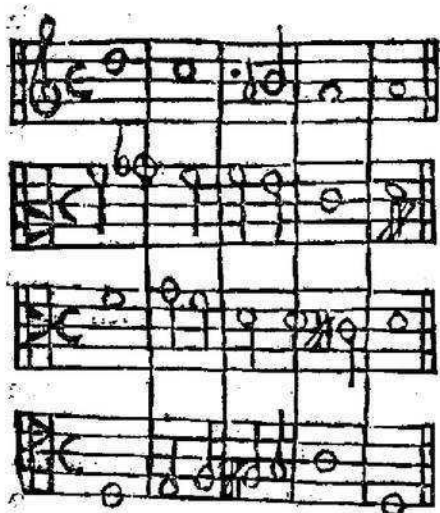
En el segundo compás se puede ver practicado lo que he dicho arriba, pues se halla el *Tiple* en *docena* de el *Baxo*, ligando con el *Tenor* en *septima mayor* (que es de la misma calidad que la *segunda* de *Semitono*.) No se detiene todo el medio compás en la falsa, porque no se sienta tanto su disonancia, que por eso sale antes de ella; aunque se supone estar cumplida la *ligadura*.

Siguese otra *ligadura* tambien de *septima*, entre las mismas voces, y se puede reparar, que de ella no sale antes, como de la primera; siendo así, que tambien es *sexta*, el *Tenor* con el *Baxo*, y el *Tiple* *docena*: Pero está la diferencia en que la primera *sexta* de el *Tenor*, es *menor*; la qual haze padecer al *Tiple* en *septima mayor*, mucho mas disonante que la que se sigue al otro compás; que por ponerle en *sexta mayor* el *Tenor* de el *Baxo*, es *septima menor* la que forma con el *Tiple*: Y por no ser tan disonante como la *mayor*, no ay tanta necesidad, para salir antes de ella.

antes, como de la primera; siendo así, que tambien es *sexta*, el *Tenor* con el *Baxo*, y el *Tiple* *docena*: Pero está la diferencia en que la primera *sexta* de el *Tenor*, es *menor*; la qual haze padecer al *Tiple* en *septima mayor*, mucho mas disonante que la que se sigue al otro compás; que por ponerle en *sexta mayor* el *Tenor* de el *Baxo*, es *septima menor* la que forma con el *Tiple*: Y por no ser tan disonante como la *mayor*, no ay tanta necesidad, para salir antes de ella.

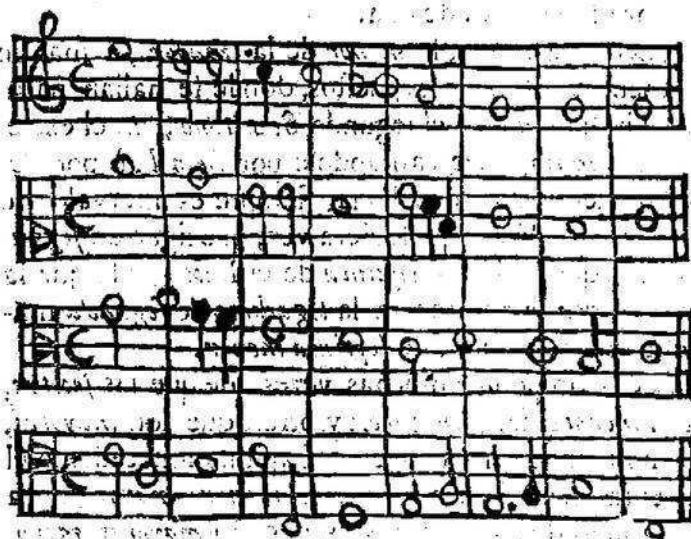
Diferenciaose las *sextas* naturales, la *menor* de la *mayor*, à más de lo dicho, en que las menores, de los tres puestos, donde se hallan naturalmente, en los dos se halla siempre el segundo *Semitono*, en el extremo agudo, y en la *sexta mayor*, sea cantandose por *Bemol*, ó por *Bequadrado*, en los cinco puestos donde se halla, siempre es intervalo de *Tono* el de el extremo agudo: Y así qualquiera voz, que ligue en *segunda* con otra, hallandose la que padece en *quinta* de el *Baxo*, y la que la haze padecer en *sexta mayor*, siempre será la *ligadura* de *segunda mayor*; y si la que liga está *octava* arriba, de *septima menor*.

Tambien necessita el *Compositor* muchas vezes, de que las *sextas*, que naturalmente son *menores* sean *mayores*; y otras, que son *mayores*, conviene, que se hagan *menores*. Yá dixé en el *Capitulo* antecedente el modo de hazer accidentalmente la *sexta*, que es *menor*, *mayor*; agora diré el modo con que se han de hazer las *sextas*, que son *mayores*, *menores*, por convenir tanto lo uno como lo otro. Hazese con los mismos señales, aunque poniendolos al contrario; pues si à la *sexta* que es *mayor*, se le pone *Bemol* en la parte aguda, se convierte en *menor*; y si se haze *Sustenido* en el extremo grave, tambien. Vno, y otro podrá ver el curioso aquí figurado.



En el primer compàs sube de la *docena* à la *trecena* el *Contralto*, y siendo assi, que es *mayor* la *trecena* que ay sobre *Delafolre*, naturalmente se haze *menor* con el *Bemol*, porque assi conviene, para que ligue en *quinta menor* aquella voz con el *Baxo*. Al tercer compàs, se haze menor la *sexta*, que ay de *Fesaut* à *Delafolre*, formandose con el *Tenor*, y el *Baxo*, haziendo *Sustenido* en el extremo inferior de ella; porque importa assi, para que sea en *quinta menor* la ligadura de el *Tiple*.

De modo, que muchas vezes el hazerse *menores* las *sextas* que son *mayores*, no es tanto por convenir à la misma *sexta*, quanto à otra especie; como las dos posturas que està puesto en practica, en el exemplo antecedente; pues en una, y otra es por hazer la *quinta menor*. En la primera, por la que se sigue; en la segunda, que es donde està el *sustenido*, por la que ay actual; y en una, y otra parte es el hazer menor la *quinta*, por razon de la ligadura. Las mas vezes que se haze ligadura en la *septima menor*, aviendo de desligar en *sexta*, es en la *menor*; como no ay de cerrar clausula en la *octava*: Y en estos casos, sino es menor la *sexta* naturalmente, donde ha de desligar, se haze accidentalmente, como no se liga inconveniente de mezclar especies de otro *Tono*. Se podrá ver puesto en practica, en el exemplo siguiente, lo dicho.

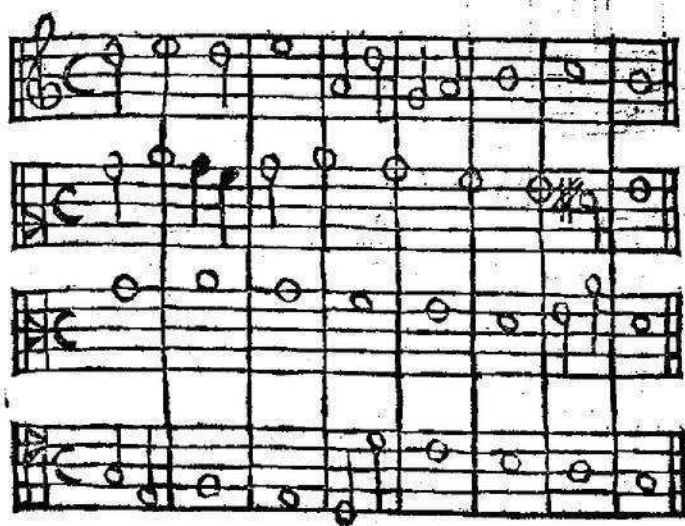


En el segundo compàs se halla, ligando el *Tenor* en *septima menor*, y de ella desliga en la *sexta menor*. En el quarto compàs se halla ligando el *Tiple* en *septima menor*; con *Delafolre*; y al desligar se haze accidental la *sexta menor*, donde desliga; y aunque es prevención de la *ligadura*, que se sigue de *quinta menor*, de el mismo modo deviera desligar en la misma especie, aunque no se siguiera ligadura, por la razon de la buena sonoridad.

En el sexto compàs liga el *Tenor* en *septima menor*, teniendo su salida à la misma especie que las otras, por convenir assi; porque no cierra clausula, como por prevenir la *ligadura* de *quarta*, que se sigue al otro compàs



pàs. Y advierto, que aunque no previniera otra ligadura, como previene, deviera ser siempre *sexta menor*, donde desliga. Al contrario sucede quando se hazen ligaduras en *septima mayor*, que cierre clausula, ò no cierre; su ordinaria salida, aviendo de ser à *sextas*, es à la *mayor*: Y la razon es, por ser la que està mas cerca de donde liga; y quando assi sucede, aunque aya de cerrar en la *octava*, nunca se haze la *sexta*, donde desliga, mayor, accidentalmente, porque en semejantes puestos, la ay naturalmente *mayor*. Y es regla fixa, que sobre el punto que ay *septima mayor* naturalmente, lo es tambien la *sexta*. Aqui se verá por demonstracion, para que mejor se entienda lo dicho.



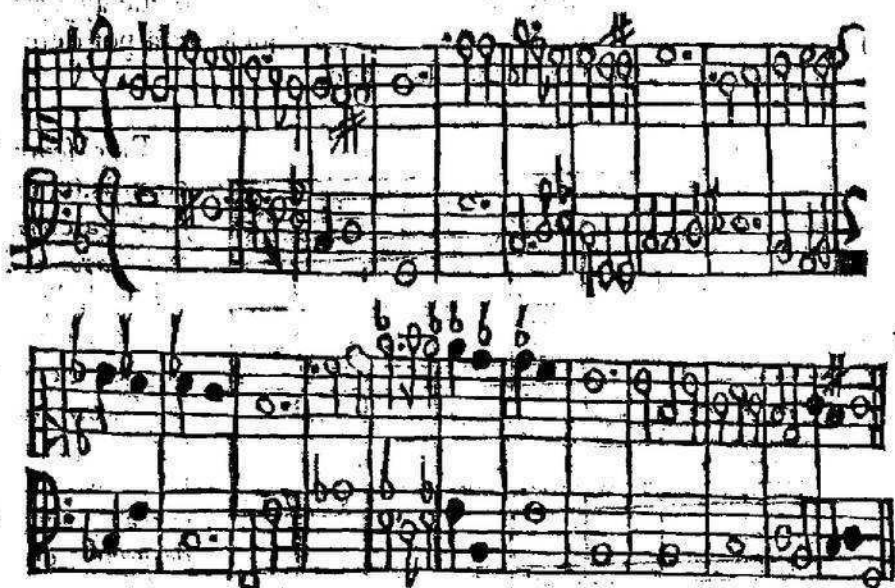
En el segundo compàs, sobre *sefaut* liga en *septima mayor* el *Tiple*, y desliga en la *sexta mayor*; y aunque cierra en la *octava*, precisamente, aunque no huviera de cerrar, avia de desligar en la misma, porque no tiene otra especie imperfecta mas cerca. En

el quinto. desliga el *Contralto* tambien de la *septima mayor* en la misma especie de *sexta*, sin que cierre en la *octava*; y en el compàs que se sigue, como ya es ligadura de *septima menor* la que ay, desliga en *sexta menor*, porque no ha de cerrar aun; pero en el compàs, antes de el final, desliga en la *sexta mayor* de la *septima menor*, porque cierra en la *octava*. Y como naturalmente de *Alamire* à *sefaut*, es la *sexta* que ay *menor*, se haze *mayor* accidentalmente por cerrar clausula.

Mas singular es la *sexta menor*, en lo que dirè, que la *mayor*; y es, que en ella se puede prevenir para ligar en mas disonantes que en la otra. Puede prevenir para ligar, en *quarta*, en *quinta menor*, y en *septima menor*; pero en la *sexta mayor* no se puede prevenir sino para ligar en *septima mayor*, y en *quinta*. En los exemplos arriba puestos se verá uno, y otro practicado, y por esto me parece ocioso el repetir aqui la dicha practica.

Los Prácticos modernos introducen en la Música algunas *sextas* accidentales, assi *mayores*, como *menores*, que no son proprias de el *Tono*, que es la *obra*, assi como dixè, hablando de la *tercera menor* en el Cap. 12. Los tales que usan de semejantes especies en todos los puestos, las hazen como si fueran naturales, assi *mayores*, como *menores*; pero no es esto aun lo mas, sino es, que los que pulsan Instrumentos, como Organistas, y Arpistas, aunque no tengan la cantidad que deven tener las especies, las usan, como si la tuvieran cumplida: Pues por usar de la *sexta*

menor, donde no la ay en el Instrumento naturalmente, la suplen con la quinta mayor, ò *superflua*; no reparando en que es disonante, que tiene una *Coma* menos: Y quando necessitan de hazer una *sexta mayor* accidental, se valen de otra especie disonante, que tiene una *Coma* mas, como es la distancia, que ay desde *Fesaut Sustenido*, à *Elami Bemol*; ù desde *Cesolfaut Sustenido*, al *Bemol de Befabemi*, que para mayor claridad lo pondrè aqui figurado.



Reparese, que quando se señala en el *Tiple Bemol* en *Alamire*, en el un compás es *tercera menor* con el acompañamiento, ò *Baxo*, y en el que se sigue, *sexta menor*. La *tercera*, ni la *sexta* no la ay naturalmente en el Organó, ni en el Arpa, sino se sube la cuerda de el *Sustenido* de *Gesolreut* una *Coma*: Y no obstante, que se halla baxa la *tercera*, la usan en el Organó, valiendose de el *Sustenido* de *Gesolreut* con *Fesaut*; y la *sexta* la suplen con la *quinta mayor*, que ay desde *Cesolfaut* al *Sustenido* de *Gesolreut*, especies por sí muy disonantes; à mas de que se aumenta la disonancia con la voz que canta, formando la *tercera*, y *sexta*, con la justa cantidad que deven tener, hallandose las voces que se ponen en el Instrumento en dichas especies, baxas una *Coma*; y assi no pueden dexar de ser dichas posturas muy asperas. En el exemplo que se sigue se puede experimentar la misma dureza, aunque en distinta especie.



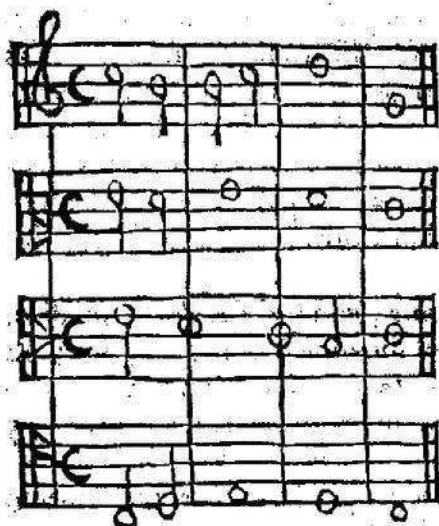
Se puede ver, que quando en el *Tiple* se señalan los *Sustenidos* en *Delasolre*, son *sexta mayor* con el *Baxo*, que se halla en el *Sustenido* de *Fesaut*: Y como en el Organó no ay *Sustenido* en *Delasolre*, lo suplen con el *Bemol* de *Elami*, que està una *Coma* mas alto; por lo

qual es especie tan disonante como las otras que dexo dichas: Y assi fuera menos malo, echar los Instrumentistas la voz fuera en tales casos. Por aora no dirè mas sobre esta materia, porque adelante he de tratar con mas expresion de ella.

Lo

Lo que aora profeguirè en dezir de la *sexta menor*, es, que en quanto al transito de ella à otras especies, se està en lo mas à lo que dixè en el Capitulo antecedente de la *sexta mayor*; menos en algunas posturas, que se deve diferenciar su uso, segun dire.

En quanto al ir à la *octava* por movimiento *contrario disjuntivo*, de el mismo modo se puede ir de la *sexta menor*, que de la *mayor*, quando ay algun inconveniente, para que no pueda ser *mayor*; como en un caso semejante al siguiente.

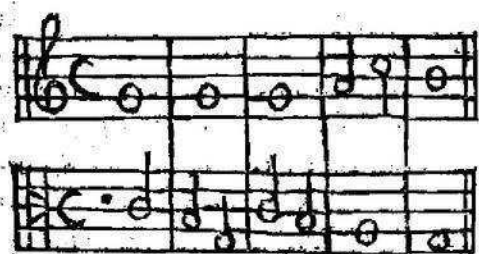


En el segundo *compàs* và el *Tiple* de la *treceña menor* à la *quincena*. No puede ir de la *mayor*, por el inconveniente de hallarle con el *Tenor* en *octava*, quando està en la *sexta*; y aver de ser forzosamente *menor*, por quedarle ligado el *Tenor*, para el *Compàs* siguiente: Y assi en semejantes casos puede.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, no tiene lugar, ni la *mayor*, ni la *menor*; ni aun de la *treceña* puede ir propriamente, como yà dixè en el Capitulo antecedente.

Por movimiento *recto descendente*, y *ascendente*, todo lo que dixè de la *sexta mayor*, digo de la *menor*, que es improprio su uso.

Por movimiento *igual descendente*, ay mas razon, para ir de la *sexta menor*, que de la *mayor*; porque es especie mas sonora, y el movimiento es siempre de *tercera mayor*, que causa mas sonoridad. Es semejante à lo que se verá aqui figurado.



Advierto, que aunque aqui pongo el exemplo en *Duo*, no es bien que se haga menos que à tres voces. Porque no puede ser tanta la precision, que en tan corto numero de voces no aya otra cosa que hazer; y es bien que se escufe lo possible de ir de la *sexta*

à la *octava*, pues no dexa de ser, la una de las menos sonoras, è imperfecta; y la otra la de mayor sonoridad, y la mas perfecta; y el passar de un extremo à otro siempre que se pueda, se deve evitar.

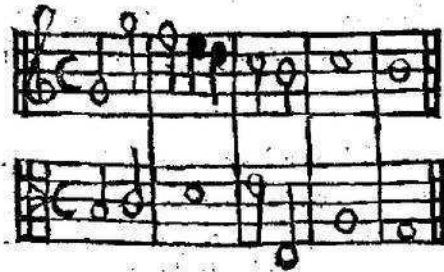
De la *sexta menor* à la *quinta*, no puede ir por movimiento *contrario disjuntivo*, aunque à la *docena*, si; pero no es proprio; como yà dixè en el Capitulo antecedente, hablando de la *sexta mayor*; y assi deve guardarle el Compositor de ello.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, tampoco tiene lugar el ir de la *sexta* à la *quinta*, ni de la *sexta* à la *docena*. Por movimiento *recto*, assi *ascendente*, como *descendente*, no tiene mas de lo que dexa dicho de la

lex-



sexta mayor en el Capitulo precedente , aunque de un modo puede ir de la *sexta* à la *decena* licitamente , y esto, tanto de la *menor*, como de la *mayor*. Y es, en caso, que la una voz mueva de *octava*, y la otra de grado , assi subiendo , como baxando. Y es de este modo.



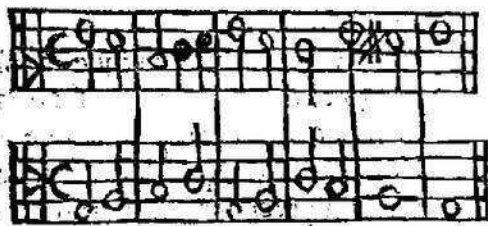
En el primer *compàs* se verá como por movimiento *recto ascendente*, va de la *sexta menor* à la *decena*, y en el tercer *compàs*, va de una à otra especie por movimiento *descendente*. Tienenle por muy propias semejantes posturas, por la semejança que tiene el ir de este modo de una à otra especie, con el movimié-

to igual ; pues el subir , ò baxar una *octava*, aunque no dexa de ser movimiento, pero como mueve de un sonido à otro semejante , lo consideran los Prácticos, como sino moviera.

Por movimiento *igual*, assi *ascendente*, como *descendente*, ya dixé, hablando de la *sexta mayor*, que era el movimiento mas proprio , para ir à la *quinta*, y lo mismo digo de la *sexta menor* ; y aun es mas natural , por ser menor el movimiento , pues no es mas que de *Semitonio* ; y para ir de la *sexta mayor* à la *quinta*, es de *Tono*.

El ir de la *sexta menor* à la *tercera*, no puede ser por movimiento *contrario disjuntivo* ; pero puede ser à la *decena*, de el modo que dixé, despidiendose de la *sexta mayor*, à lo qual me remito , por no repetir aqui lo mismo.

Por movimiento *contrario conjuntivo*, son posturas de mucha sonoridad aquellas que van de la *sexta menor* à la *tercera*, que puede ser en dos modos, como se verá aqui figurado.



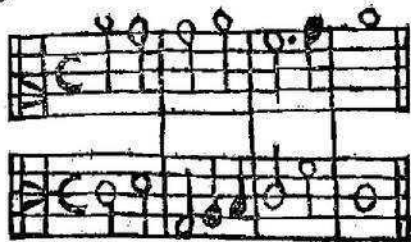
De el primer *compàs* al segundo passa de la *sexta menor* à la *tercera*, y de el tercero al cuarto. Las dos posturas son muy sonoras , pero especialmente la ultima ; y tanto , que los Compositores experimentados , sino

se les ofrece algun inconveniente , quando el *Baxo* sube por movimiento de *tercera*, siempre ponen la voz que avia de estar en *quinta*, en *sexta*, de el modo que queda figurado arriba.

Por movimiento *recto*, assi *descendente*, como *ascendente*, no tiene mas lo que puedo dezir en quanto al transito de la *sexta menor* à la *tercera*, que lo dixé à cerca de la *sexta mayor*.

Por movimiento *igual ascendente*, ò *descendente*, tambien me remito à lo que dixé à cerca de la *sexta mayor*. Solo añado , que quando la voz baxa, descende por movimiento de *quinta*, causa tristissimo efecto el ir de la *sexta* à la *decena*, y esto, tanto que sea *menor*, como *mayor*: Y por ser tan poco sonoro semejante transito , es excluido de toda buena Musica de los experimentados Prácticos ; y lo mismo se entiende quan-

quando mueve de *quarta* el Baxo, àzia arriba, que es lo mismo que passar de la *sexta* à la *tercera*, como està figurado en el exemplar siguiente.



De el primero al segundo *compàs* haze transito de la *sexta mayor* à la *decena*, y en el tercero de la *sexta* à la *tercera*. Y aunque son *sextas mayores* las dos; tan reprobable transito es el de la *menor*, por su poca sonoridad.

Esto es aver escrito generalmente las circunstancias mas esenciales de todas las especies consonantes, y de los transitos, que de unas à otras pueden hazer; para que los que estudian la composicion, leyendo con cuydado, assi este, como todos los Capítulos antecedentes, se adelanten con menos trabajo de sus Maestros, aprovechandose de las reglas, que en todos ellos hallarán.

## CAPITULO XV.

### EN QUE SE TRATA GENERALMENTE de las especies disonantes, admitidas en la Musica.

Consiste la armonia en la composicion de muchas, y diversas quantidades mezcladas, conviniendo todas en un agregado de perfecta melodia, y suavidad. Assi parece que nos lo dà à entender el Filosofo, pues dize, que la armonia es una composicion, ò razon de variedad de cosas mezcladas. Y conviniendo Juan Gramatico en lo mismo, dize ser una union de cosas mixtas.

Es la Musica un agregado de especies, unas consonantes, y perfectissimas, otras no tanto, otras imperfectas, y otras disonantes. De toda esta variedad se haze un compuesto armonico, de que resulta la perfecta melodia: Y aunque en las disonantes por si solas no la ay, pero mezcladas con las consonantes, segun orden, y concierto, son de tanta utilidad en la Musica, como las consonantes.

Dexo ya escrito de todas las especies consonantes en los Capítulos precedentes, assi de sus propiedades, como de el modo con que se deven usar en la Musica; y assi serà razon escribir aora de las disonantes, ya que de unas, y de otras se compone el agregado armonico.

Dixe en el Capitulo 3. de este Libro, que eran seis las especies consonantes, que se usavan en la Musica, de las quales dexo ya escrito: Y aora dirè que son ocho las especies disonantes que se practican, las simples, ò incompuestas: Porque de cada una de ellas se componen otras muchas; de el mismo modo que de las consonantes.

Estas ocho disonancias son; *segunda menor*, *segunda mayor*, *quarta diminuta*, *quarta mayor*, ò de *Tritono*, *quinta menor*, *quinta mayor*, ò *superflua*, *septima menor*, y *septima mayor*. De estas ocho especies se hazen tres divisiones en la Musica; unas, que son introducidas por medio de la ligadura, para padecer; otras, que se introducen para hazer padecer;

Arist. 1. de an. cap. 2. text. 54. cap. 602. *Harmonia est ratio comissionum, vel compositionum.*

Joan. Gram. de an. text. 78. car. 59. *Harmonia est mixtorum unio.*

cer, y otras, que ni padecen, ni hazen padecer. Las que se ligan, ò padecen, son cinco, *segunda menor, segunda mayor, quinta menor, septima menor, y septima mayor*. La que haze padecer es una sola, y es la *quarta de Tritono*. Las que ni padecen, ni hazen padecer, son la *quarta diminuta, y la quinta superflua*. Explicarè aora todo lo dicho.

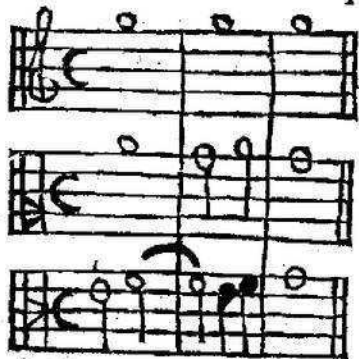
Las disonantes, que en la Musica se introducen por medio de la *ligadura*, dizele, que padecen, hablando metafóricamente: Porque assi como la cosa que està atada, ò ligada, si es sensible, padece, impidiendole la ligadura las operaciones naturales; assi mesmo es en la Musica aquella voz, à quien precisa el Musico està en la disonancia, segun el orden, ò reglas de el arte, quieta algun tiempo determinado; y por esso se dize que padece.

Dizele tambien, que haze padecer la otra voz con quien se forma la disonancia, porque no tiene tiempo determinado en la quietud de la especie, y ordinariamente està la que liga mas tiempo quieta, ò por lo menos con mas precision, que la que haze padecer, aunque està mas tiempo sin movimiento, tiene libertad para hazerlo; pues no tiene tiempo determinado, para estar en la disonancia. Todo esto se entenderà mejor, quando escriba de la ligadura. Lo que aora digo, es, que toda disonante en quien se puede ligar, puede tambien hazer padecer; porque sea consonante, ò disonante, toda especie tiene dos extremos; y en las disonantes en el uno se liga, y padece aquella voz con la otra, que ocupa el otro extremo, que es la que la haze padecer.

Las cinco disonantes, en que he dicho se podia ligar, tambien pueden hazer padecer.

En la *quarta de Tritono*, no se puede ligar; pero puede hazer padecer. Veo, que me pueden dezir, que donde ay quien haze padecer, ha de aver quien padezca? Respondo à esto, que la voz que padece, tiene cantidad de tiempo determinada, para no mover; y es dos movimientos de compàs ordinariamente, el uno donde previene, y el otro donde liga: Pero la voz que haze padecer, puede ser mas, y menos el tiempo que està en la disonante, y en esto se diferencian.

Quando se haze padecer con la *quarta de Tritono*, es el *Baxo* el que liga; y en la Musica, que es à mas de dos voces, no solo es la voz de la *quarta* la que haze padecer, sino es la que se pone en la *segunda*, ò *novena*; y en semejante caso no es la ligadura con la de *Tritono*, sino es con la *novena*, ò *segunda*, que es la disonante, que permite las tres condiciones que deve tener la ligadura: Como es prevenir, y ligar en ella, y desligar de ella en la especie imperfecta, sin que tenga necesidad de mover la voz; assi como vè aqui figurado.



Aqui se vè declarado lo que he dicho, pues previene en la *novena*, que es compuesta de la *segunda*, liga en la misma, y desliga de ella sin mover en la *decena*. Y aunque en la *quarta de Tritono* se pone la otra voz al tiempo de formar la ligadura, ni haze, ni deshaze, pues de qualquier modo està perfectamente la ligadura sin ella, y con ella; y tan solamente ha-

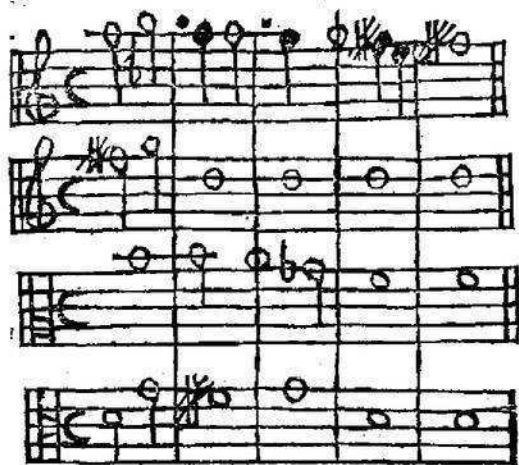
zc



ze officio aquella voz de acompañar à las otras. Tratarè de esto con mas individuacion adelante, y aora passarè à dezir de las disonantes, que no se liga en ellas, ni hazen padecer.

Estas son la *quarta diminuta*, y *quinta superflua*, como yà dixè. Son estas dos especies muy disonantes, y no ha hallado el arte modo para que se usassen con el *Baxo*, sin que ofendiesse al oïdo su disonancia.

Componete la *quarta menor* de tres intervalos, assi como la *quarta perfecta*; pero con la diferencia, que en esta disonante, los dos intervalos son de *Semitono*, y solo uno de *Tono*: Y en la perfecta los dos son de *Tono*, y el uno de *Semitono*. Tiene la *menor* quatro *Comas* menos, y una mas que la *tercera mayor*; lo que la haze mas disonante, que à ninguna otra de las que se ligan. Algunos Maestros han hecho ligadura en ella, pero ni es ligadura, ni buena bien; pondrè aqui el modo de como la usan algunos en forma de ligadura, aunque no se ha de tener por tal.



En el segundo compàs està la *oncena*, que es compuesta de la *quarta diminuta*, entre el *Tiple* primero, y el *Tenor*. Se detiene poco en ella por su mucha disonancia; y aunque es *oncena*, supone por *decena*; y es como si cayera al mismo tiempo que el *Tenor* en ella: No se puede tener por ligadura, por no ser especie capaz, para detenerse un compàs por su disonancia tan grande; y por esto he dicho, que no supone por ligadura, sino es como si cayera en *Alamire*, al dár de el compàs. Quando trate de la ligadura bolverè à tratar esta materia con mas expression.

Solo digo de esta especie, que con el *Baxo*, jamàs se usa, sino es que sea tal vez, como dexo exemplificado; aunque entre las voces particulares sucede muchas vezes el hallarle: Y sucede, quando una voz se halla en *tercera*, ò *decena mayor* de el *Baxo*, y otra en *sexta*, ò *trecena menor*, al modo que aqui se figura.



La *oncena*, que se halla entre el *Tenor*, y el *Tiple*, al segundo compàs, es compuesta de la *quarta diminuta*, y no obstante, que es entre las voces particulares, fuera su disonancia insufrible, sino baxara luego el que se halla en la *trecena* à la *docena*; y assi forma una dulce consonancia, no por razon de la dicha especie, si por las consonancias que se figuen inmediatamente: Y no ha hallado el arte otro modo para hazerla parecer bien, sino es, que de la *sexta* salga à la *quinta*, que

N

que

que es lo que deva executar siempre que lo use qualquiere Compositor, fino quiere faltar à la buena sonoridad.

En quanto à la *quinta superflua*, aun se han alargado tanto los Compositores en su uso, como en la *quarta diminuta*; pues en aquella han querido hazer algun amago de ligadura, como se puede ver en el exemplo que puse arriba, para poderla usar una, ò otra vez con el *Baxo*; lo que no han hecho con la *quinta mayor*, pues tan solamente se halla practicada entre las voces particulares de el mismo modo que la *quarta menor*, no obstante, que subiendo el extremo grave de la una *octava* arriba, sale la otra. Dexo de poner figurado el modo con que se halla, porque es el mismo que dexo puesto de la *quarta menor*, ò *diminuta*; pues la diferencia solo està, en que como alli se figurò, entre *tercera mayor*, y *tercera menor*, para que sea *quinta superflua*, la *trecena* ha de ser *sexta*, y la *tercera decena*.

Estos son los modos de como se usan todas las ocho disonantes generalmente. Agora dirè algunas particularidades de ellas, que importa saberlas todo Musico Compositor. Lo primero que advierto es, que se deve hazer distincion de la *segunda menor* à la *mayor*; porque como la menor tiene quatro *Comas* menos, està sus dos extremos mas proximos, y por esta causa es doblada su disonancia. Y las ligaduras que en ella hiziere el Compositor, deve tener ligada la voz el menos tiempo que pudiere; que por semejantes especies, han dispuesto los que han ido perfeccionando el arte, que la prevencion de la ligadura, pueda ser en otra especie distinta de la que ha de ligar, tanto en consonante, como en disonante; para huir de el inconveniente de estàr mucho tiempo en la falsa, quando la disonancia de ella es mucha.

Y como la *segunda menor* es de las mas de todas las que se ligan, para que no se sienta tanto su mal efecto, se puede hazer la prevencion en especie consonante, que de esse modo no estàr en la falsa mas que el tiempo preciso: Si se repara en este exemplo, se verà practicado el modo.



Esta ligadura previene en la *tercera*, y solo està en la *segunda* el tiempo en que tiene su mayor fuerza, que es el dár de el *compàs*; y assi no se haze tan sensible su disonancia: Y tanto mas importa el hazerla assi, quanto mayores son las figuras; ò

mas à espacio fuere el *compàs*. Quando las *figuras* de la *ligadura* son menores, ò el *compàs* huviere de ir acelerado, aunque la prevencion sea en la misma *falsa*, siendo poco el tiempo en que se haze toda la *ligadura*, no se notará tanto el mal efecto de la disonancia.

Quando la ligadura es de *segunda mayor* como no es tan disonante, aunque prevenga en la misma *falsa*, no ofende tanto al oido.

La *ligadura* de *segunda*, assi *mayor* como *menor*, es la que mas generalmente se usa; pues no tan solamente se haze con el *Baxo*, sino es que tambien entre las voces particulares. Diferenciate tambien esta de todas las otras, en que siempre es la voz baxa la que se liga; al contrario de todas las otras *falsas*, ò disonantes, que la voz que ocupa el extremo agudo, es la que padece; por esto la parte de el *Baxo* jamás puede ligar en otra especie disonante que en esta. Re.

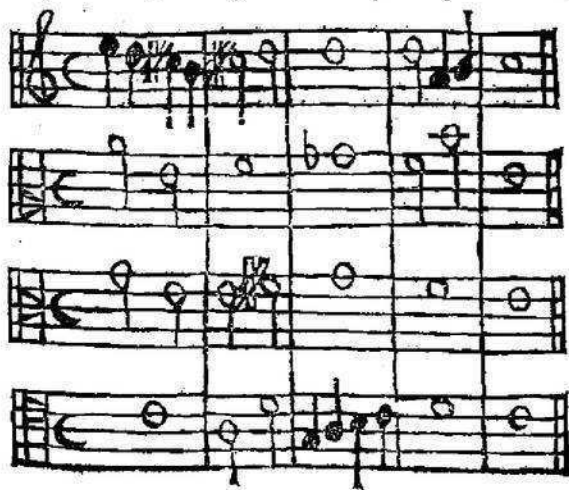
Reparará el curioso en que he dicho, que era esta la *ligadura* mas usada, porque le parecerá, que se practica mas la de *quarta*, y la de *septima*; pero puede notar, que la *quarta* no la he puesto en el numero de las disonantes; pues como dixé en los cap. 9. y 10. no la tengo por tal. Y si frequentemente se haze la ligadura que llaman de *quarta*, no lo es rigurosamente, sino es de *segunda* entre las voces que ocupan la *quarta*, y la *quinta*, donde se forma una *segunda*, que es la disonancia que ay en semejantes, que la *quarta* no lo es; porque aunque con el *Baxo* se forma, no sirve este mas que de acompañamiento; pues sin él está bien formada la ligadura. Otras veces se haze acompañando el *Baxo* al que liga con *quinta*, y al que haze padecer con *sexta*; y tambien puede con otras especies, como diré en su lugar.

Pues si considera el Musico, que siempre que liga el *Baxo*, es en *segunda*, que la *ligadura* de *quarta* lo es tambien, y que es lo mismo quando es de *quinta*, y *sexta*; no extrañará el que aya dicho, que es la que con mas frecuencia se practica; y aun rigurosamente lo es tambien la que comunmente se llama de *novena*, quando carga sobre ella la *decena*, como con mas individuacion diré à su tiempo.

Este es uno de los modos con que están introducidas en la Musica las disonancias; y otro es por razon de *glossa*, quando passa de pronto de la consonante à la disonante, alternando de una en otra con figuras menores; que por su velocidad no disuena, antes bien aumenta la armonia la variedad de proporciones.

Es principio asentado, que siempre que el compás mueve ha de ser en especie consonante; tal vez concurrían dos, tres, ò mas especies en aquel movimiento, unas consonantes, y otras disonantes; y ordinariamente suponen todas las de aquel movimiento por la primera que fue consonante; y esto es à lo que se llama *Glossa*, como mas adelante diré.

Otras veces sucede, que alça el compás en la disonante, passando inmediatamente à la consonante; y en estos casos supone la mala por la buena, aunque todo es *Glossa*. Pero advierto, que todas las especies disonantes que se admiten en la *Glossa*, para que no sea impropria, han de ser de aquellas que están recibidas en la practica: Digo esto, porque los Musicos que poco saben, tal vez no reparan en usar alguna disonante de las no admitidas, y una de ellas es la que comunmente se llama *octava falsa*; que es aquella que tiene un *Semitono menor* mas, ò menos que la *octava perfecta*, semejante à lo que aqui se verá.



Al primer compás baxa el Tiple à *Cesolfaut* *Sustenido*, hallandole el Baxo tambien en *Cesolfaut* sin él; y es una especie tan disonante, que no es admitido en la Musica su uso. Tiene un *Semitono menor* mas que *octava*, y una *Coma* menos que la *novena menor*. En el tercer compás alça el Baxo en otra disonancia

N<sub>2</sub> se-



semejante, en propiedad, aunque distinta en especie. Hallase el *Contralto* en *Besabemi Bemol*, y el *Baxo* hiere en *Besabemi fuerte*.

Esta disonante tiene un *Semitonio menor* menos que la *octava*, y una *Coma* mas que la *septima mayor*; especie tan aspera como la antecedente, que por su gran disonancia, una, y otra están excluidas *in totum* de la práctica sonora.

Otra especie disonante suelen practicar los Musicos de corta experiencia, y poco saber, que no ay mas razon para estar excluida de la Musica que las antecedentes. Y es la que aqui se verá figurada.



En el segundo *compàs* se halla el *Baxo* en *Fesaut*, y el *Contralto* al alçar baxa à *Gesolreut Sustenido*, de donde passa inmediatamente à *Fesaut*, que no lo es; es movimiento muy disonante, porque ni es *tercera menor*, ni *segunda mayor*: Tiene una *Coma* menos que la *tercera*, y un *Semitonio menor* mas que la *segunda*. Y aunque por ser tan disonante está excluido el uso de dicho movimiento, tambien lo está la especie que forma *Gesolreut*, siendo *Sustenido*, con el *Baxo*, que está

en *Fesaut*. Pues aunque quieran dezir, que es passar la mala por la buena, no es de las malas permitidas; que quando no se permite el movimiento de ellas, menos se deve permitir quando formada entre dos voces.

No dexaré de dezir un reparo singular, acerca de las especies disonantes permitidas, y es, que con el *Baxo* ninguna de ellas es permitido su uso fuera de lo que es *Glossa*, si solo ligando, ó à lo menos con apariencia de ligadura; y entre las voces particulares, sin aver ligadura, ni apariencia de ella, se usan las mas. Con el *Baxo*, no aviendo ligadura, ni apariencia de ella, no se puede usar *quarta diminuta*, ni *perfecta*, ni de *Triteno*, ni *quinta menor*, ni *quinta superflua*, todas estas son especies disonantes, y no poco, menos la *quarta perfecta*. Pues si con el *Baxo* no se pueden usar por ser especies disonantes, como todas ellas son permitidas entre las voces particulares, sin estar ligadas? Si son de su naturaleza disonantes, tambien lo han de ser entre las voces particulares, como con el *Baxo*: Y no obstante se practica lo contrario, como pondré aqui por demonstracion.



Al alçar de el primer *compàs*, ay una *quarta* de *Tritono*, entre el *Tiple*, y el *Contralto*, y otra à lo que dà el tercer *compàs*, entre el *Contralto*, y el *Tenor*. La *quarta perfecta* de el *Tiple* al *Contralto*, se halla al alçar de el mismo, y à mas en otros. La *diminuta* està al sexto *compàs*, entre el *Contralto*, y *Tenor*. Al alçar de el *octavo*, està formada la *quinta superflua*, entre el *Tiple*, y el *Tenor*. A lo que alça en el decimo, està la *quinta menor* de el *Tenor* al *Tiple*.

Estas cinco disonantes puestas de el modo que se deven en este exemplo, no avrá quien las repruebe, por ser practica comun, y admitida generalmente; pues, ò son disonantes, ò no lo son: Si son disonantes, parece que han de causar su mal efecto; entre qualquiera voces que fueren. Y si no son disonantes, como no es permitido su uso con el *Baxo*? La *septima*, y la *segunda* no son disonantes como estas? Permitiense con el *Baxo*, ni entre las voces particulares, que no sea ligando en ellas: Pues porquè estas siendo tan disonantes como aquellas, y algunas de ellas mas no se han de permitir con el *Baxo*, y entre las demás voces sí? Yá se que me responderán, que entre las voces suenan bien; si son con el *Baxo*, no: Pero es respuesta de experiencia tan solamente, y no de razon.

Y diciendo la que puede aver para ser así permitido, y que de un modo cause sonoridad, y de otro disonancia, digo, que se reparo en que quando se hallan entre las voces particulares las tales disonancias, sus dos extremos los son tambien de proporciones sonoras. La experiencia lo enseña mas comunmente en la *quarta perfecta*, de quien dexo dicho en los Capítulos 9. y 10. no ser especie consonante, ni disonante.

Está, puesta entre una *quinta*, y una *octava*, el extremo grave de ella, no es el mismo sonido de el extremo grave de la *quinta*? El extremo agudo de la *quarta*, no es el mismo que el agudo de la *octava*? Ay otras especies mas perfectas, y sonoras, que la *octava*, y *quinta*? Lo cierto es, que no ay quien pueda dezir lo contrario; como ni tampoco negar, que es la postura mas sonora que puede aver, quando ay una voz en *quinta*, y otra en *octava*, con todo que ay una *quarta* formada entre las dos especies, no siendo consonante: Siendo la causa de ser tan sonora postura, el estar entre dos consonancias tan sonoras; pues de los dos extremos de la *quarta*, el uno es el mismo de el de la *quinta*, y el otro de el de la *octava*.

El



El no permitirse con el *Baxo*, es, porque el extremo-grave de ella, no es extremo de ninguna otra especie; y por esto dá à entender su propiedad poco sonora.

Lo mismo que digo de la *quarta*, digo de todas las otras; pues la *quarta diminuta*, tiene sus extremos en la *tercera mayor*, y *sexta menor* de el *Baxo*, las dos, proporciones sonoras: la *quarta* de *Tritono*, se halla entre la *tercera menor*, y *sexta mayor*. La *quinta menor*, entre la *sexta mayor*, y *decena menor*. La *quinta superflua*, entre la *sexta menor*, y *decena mayor*. Pues si todas están entre dos proporciones sonoras, siendo cada uno de sus extremos el de una de ellas, que mucho será que suene bien. Quando son con el *Baxo*, no puede ser el extremo, extremo de otra proporción que de la suya, por no aver consonancia mas profunda; y así se siente el efecto de su proporción disonante: Y esta es la razón de porque con el *Baxo* no se permiten, y entre las demás voces sí.

Pueden me responder, que como la *septima*, y *novena* no se permiten como estas, entre las voces particulares fuera de ligadura? Digo à esto, que la diferencia que ay de estas dos especies à las otras, es, que la *novena* es compuesta de la *segunda*; y la *segunda* es la menor distancia de intervalos que ay de los que se practican en la Musica; y por esto no contiene ningún otro intervalo sonoro como las otras especies; porque la *quarta diminuta* contiene *tercera*, así *mayor*, como *menor*; la *quarta* de *Tritono*, la *quinta menor*; y la *quinta superflua*, todas incluyen en sí especies consonantes, unas mas, y otras menos: De donde se sigue, que por la parte sonora que tienen, no es tanta la antipatia de la disonancia.

Pero como la *segunda*, no contiene ninguna especie sonora, carece de la virtud oculta que las otras tienen; y tiene mas lugar la disonancia en ellas. Y el extremo agudo, nunca toca en otro de especie consonante, como los de las otras; y por esto no se usa entre las voces particulares, porque siempre se siente su disonancia.

La *septima*, es lo mismo; porque aunque el un extremo toque en especie consonante, el otro no; y solo puede suceder el tocar los dos, quando el extremo grave es en la *sexta* de el *Baxo*, y el agudo en la *decena*. Y la razón de porque, ni aun así suena bien, es porque la *decena* se compone de la *quinta*; y entre la *quinta*, y *sexta* se forma una *segunda*, la qual tiene las mismas qualidades que dexo referidas de la *novena*; y por esto el arte no ha hallado modo para introducir las estas dos especies fuera de ligadura. Esto es aver trarado en general de las especies disonantes, que están introducidas en la practica. En los Capítulos siguientes,

se verá el cómo se usa en todo el discurso de esta Obra, y por

esto aora no digo mas

de ellas.



## CAPITULO XVI.

QUE SEA *LIGADURA*, Y DE LA EXPLICACION  
de sus partes.

EN varias partes de esta Obra he dicho , tratando de diferentes asuntos , como no solo era compuesta la armonia de diferentes especies consonantes , sino es, que tambien de las disonantes , haziendo un compuesto armonico de unas , y otras muy deleytable ; como singularmente lo he dado à entender en el Capitulo precedente , tratando de las disonancias introducidas en la Musica.

Mucho deven los Musicos modernos à los de la antigüedad , pues dexaron echados los fundamentos los de aquellos tiempos , para que los que ay en estos , levantassen sumptuosissimas fabricas , de subtilissimos primores sobre ellos. No es el menor , ni menos importante el avernos dexado introducidas las especies disonantes , con tal arte , y primor , que hazen la Musica mucho mas sonora , y agradable , mezcladas con las consonancias , que la hizieran estas por si solas.

Es la ligadura el modo mas primoroso que pudieron inventar , para que no solo dexasse de sentirse la aspereza , sino es, que fuessen mas consonantes , y armoniosos los periodos , y mas deleytable su melodia. Es el assunto de este Capitulo , la explicacion de como se ligan las especies disonantes , porque reconozco ser inescusable en todo Musico Compositor , el dexar de entender esta materia.

En el Capitulo 5. tratado quarto de Fragmentos Musicos , tratè de la ligadura , que ya en varias partes de el avia dicho algo de ella. Dixe alli no mas de lo que permitia un corto volumen: Pero siendo tan esencial materia , me parece muy conveniente tratarla en este lugar con mas extension. Para lo qual assiento lo primero , que tiene dos significaciones distintas esta palabra *ligadura* ; y se distinguen en el adjetivo , pues la una se llama *ligadura* de figuras , y la otra *ligadura* de especie falsa , ò disonante.

No es mi intento tratar aqui de la *ligadura* de figuras , ò notas , por aver ya tratado de esta especie de *ligadura* bastantemente en la primera Parte , Libro 3. Capitulo 8. Lo que me toca el explicar aqui , es la *ligadura* , de especie falsa , ò disonante , la qual se define assi: *Ligadura* , es usar de la especie disonante , en puesto principal de el compàs , aviendo de antes prevenido en la misma , ò otra , y teniendo despues su salida en el movimiento siguiente , baxando de grado à especie imperfecta.

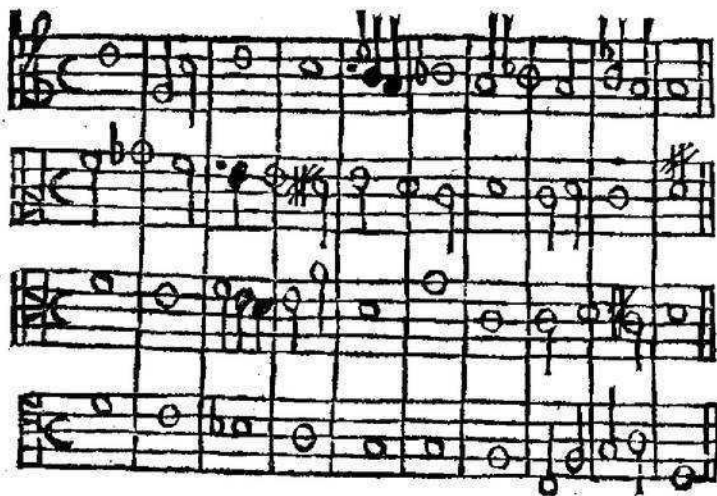
Dividese en tres partes esenciales , que son , prevencion para ligar , ligar , y desligar. No puedo dexar de advertir para los principiantes Compositores , que la ligadura se haze de ordinario con una figura sincopa ; que la mas comun es *Semibreve* (en la Musica de nota blanca.) La primera parte de este *Semibreve* , que es al alçar de el compàs , es , lo que se llama prevencion: Y la segunda en que dà , es la segunda parte de la ligadura , à lo que se llama ligar ; porque se halla precisada à estar en la especie falsa ; de la que ha de salir à lo que alça el compàs , con distinta figu-

ra

ra à especie imperfecta la mas cercana, baxando , y à esto se llama deligar.

Antes de passar adelante con la explicacion de estas tres partes de la ligadura , quiero dezir, que de este modo de introduçion las especies disonantes , tuvieron motivo para llamarlas especies falsas, por usarlas en lugar de especies consonantes, suponiendo por ellas. Pues como dize Alberto Magno , lo que es falso no puede ser verdadero , que hablando al intento , es lo mismo que dezir, que en el lugar de la consonante se pone la disonante ; excluyendo la falsedad de la una , la verdadera sonoridad de la otra. Y el Filósofo dize, que toda proposicion es falsa, cuya contraria es toda verdadera. Y assi con mucha razon llaman los Prácticos falsa à la especie disonante , porque su especie contraria , es verdaderamente la consonante.

La prevencion de la ligadura , que es su primera parte , està al arbitrio de el Compositor el que sea tanto en especie falsa, como en consonante ; como tambien en otra disonante distinta de la que ha de ligar , ò en la misma. Es muy conveniente el que pueda ser la prevencion en diferente especie de la que ha de ligar , porque no todas las falsas son de igual disonancia; que la *segunda menor*, y *septima mayor*, son mas disonantes que otras ; y tanto quanto menos tiempo se estuviere en ellas quando se ligan , se sentirà menos su aspereza , como dixe en el Capitulo antecedente; y no siendo la prevencion en la misma , estará aquel menos tiempo en ella: Y aun de el preciso que ha de estàr , se les quita à vezes, valiendose de el arbitrio de la glosa. Pondrè aqui en practica el modo de prevenir la ligadura en varias especies, para mayor explicacion de lo dicho.



En el primer compàs previene el *Contralto* en *sexta*, para ligar en *septima* al compàs siguiente: Y à lo que desliga en la *sexta*, previene en ella, para ligar en *septima mayor* al compàs que

se sigue ; y como esta especie es tan disonante, se quita la mitad de el tiempo preciso, que avia de estàr en ella, valiendose de el arbitrio de la *Glosa*, aunque se supone todo el medio compàs estàr en la *falsa*. Buelve à prevenir en la *sexta*, para ligar en *septima menor*, y concluida esta ligadura , que de todas han sido hasta aqui en especie consonante, haze otra ligadura de *septima* sobre *Gesolreut*, previniendo en la misma *falsa* que liga. Y quando yà cerrada esta , previene otra con el *Tiple* en la *oncena* (que es compuesta de la *quarta*) para ligar en *septima*, ò en su compuesta.

De

Alb. Mag. impr.  
cap. 146. col. 3.  
*Falsum non potest  
esse causa veri.*  
Arist. prior. resol.  
lib. 2. cap. 2. Ch.  
244. *Falsa est tota  
propositio, cujus  
contraria est tota  
vera.*

De donde se puede ver, que las ligaduras que ay en este exemplo, haze la prevencion de ellas, en especies consonantes, y en la misma disonante en que ha de ligar, como tambien en la *quarta*, que no es consonante, para ligar en la *septima*: De modo, que se reduce todo lo que toca à la prevencion en orden à la especie, en que se puede hazer en tres diferencias. La primera, que puede ser en especie consonante; la segunda, en la misma falsa donde ha de ligar; y la tercera, en que puede prevenir en una, y ligar en otra.

Ay diversas opiniones entre los Practicos, si la prevencion ha de ser con la misma cantidad de tiempo que la ligadura. La comun practica nos dà à entender, que puede ser con mas, y menos; pues en Libros practicos de los antiguos, hallamos en muchas partes que la prevencion es de todo un compàs, siendo la figura Semibreve con puntillo; y en este, es donde se haze la ligadura, porque passa al otro compàs, de este modo.



Siendo assi, es doblado el tiempo que se detiene en la prevencion, que en la ligadura. Tambien los Practicos modernos (especialmente los que son de opinion que puede ser mas, y menos el tiempo de la prevencion) usan mucho el prevenir, con solo el valor de una *Seminina*, ò *Corchea*, aunque la ligadura aya de ser de el tiempo de una *minima*. Es como se puede ver aqui la practica de los tales.

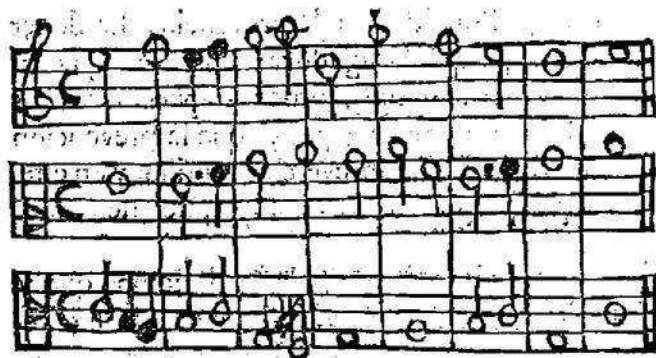


Reparese como la prevencion se haze con *Seminina*, y con *Corchea*, siendo la parte en que liga de medio compàs. No se que razon se pueden tener los que siguen la opinion contraria, para querer que la prevencion sea igual en tiempo à la ligadura; no hallo que pueda ser otro el fin, que parecerles, que pues ay tiempo determinado para està la voz padeciendo en la falsa, lo ay tambien para la prevencion: Pero si esta es la razon que tienen, es de ninguna fuerza; porque si se hizieran cargo de lo que es ligadura, conocian que importa poco que se detenga mas, ò menos en la prevencion de ella: Pues solo consiste para se lo; en que passe de un movimiento à otro de compàs, sin mover la voz. Y siendo esto assi, no importa que en el compàs donde deve prevenir, se detenga mas, ò menos tiempo: Pues por poco que sea es lo bastante para ser ligadura.

Otra circunstancia se deve observar en la prevencion de la ligadura, y es, que quando se previene en falsa, no sea por movimiento de las dos voces, por escusar la aspereza que causa el encuentro. En la *quinta menor* està puesto en practica, aunque no en las otras disonantes; y es por la razon de usarse tanto en el sobre *Tiple* esta ligadura: Pues si no se pudiera prevenir en ella de golpe, se usaria muy poco, y se seguiria de su poco uso muchos inconvenientes; siendo preciso el dexar de hazer muchos primores.



Por otras dos razones tambien se permite; y son, que en toda composicion que es à mas de dos voces, mas es ligadura de *segunda*, que de *quinta menor*; porque ordinariamente se acompaña con *sexta*, donde propriamente se halla la ligadura de *segunda* entre las dos. La otra razon es, porque se permite de golpe, es, que las mas vezes passa el *Baxo* de pronto à especie consonante como à *sexta*. Notefe como va figurado aqui.



Tres vezes se halla figurada aqui la ligadura de *quinta menor*, y la primera que es la que previene al alçar de el primer *compàs*, aunque es de golpe por movimiento de las dos voces, passa luego el *Baxo* à la *sex-*

*ta*, y entre el, y el *Tiple*, que es el que liga, no supone por *quinta* falsa el golpe; sino es por la *sexta*, que es adonde passa luego el *Baxo*.

En el tercer *compàs*, tambien previene de encuentro en dicha falsa el *Contralto* con el *Baxo*, pero la ligadura no es entre los dos rigurosamente, sino es con el *Contralto*, y el *Tiple*; que previene en *sexta* para ligar en *segunda*: Que aunque quieran dezir, que la ligadura es de *quarta* con el *Baxo*, ya dexo dicho en el Capitulo antecedente, que las ligaduras que se llaman de *quarta*, no son sino de *segunda* entre las voces particulares; porque la *quarta* no es especie disonante, como queda probado. La tercera ligadura que ay de *quinta menor*, ya previene en *sexta*, que es especie consonante.

Y ultimamente digo, que siempre es ligadura de *segunda*, entre las voces particulares, la que se llama de *quinta menor*, ò *quinta falsa*; y el *Baxo* tan solamente sirve de acompañamiento, de el modo que dexo dicho en el Capitulo antecedente, hablando de las ligaduras, entre las voces particulares; y dirè con más dilatacion à delante. Y esta es la razon, segun mi entender, en que no se repara de prevenir en esta falsa de golpe.

En quanto à la segunda parte, llamase ligadura propriamente, porque queda como atada la voz sin movimiento alguno de un *compàs* à otro, padeciendo en especie disonante: Que como ya dixè en el antecedente Capitulo se llama ligadura metafóricamente, porque es à semejança de qualquiera viviente que tiene suspenso el movimiento natural.

Dispusieron los que inventaron la ligadura, que huviera tiempo determinado, para estar en la falsa padeciendo la voz. En las ligaduras ordinarias que se hazen con *Semibreve* en la Musica de *nota blanca*, es la mitad de dicha figura el tiempo determinado; y es todo el movimiento primero de el *compàs*: Y este mismo orden se guarda quando se haze la ligadura con otras figuras, mayores, ò menores.

Víavan los Prácticos antiguos mas que los modernos, el poner la figu-

ra *Brève* en ligadura; la qual si està debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, es el mismo tiempo el que està en la falsa, que el que està debaxo de *Compàsillo*, siendo con *Semibreve*.

La ligadura no la usavan los antiguos con otra figura menor, que *Semibreve*; pero como los Modernos usan tanto de las figuras disminuidas (llamandola Musica de *nota negra*, por ser las mas de color) hazen la ligadura con *minimas Sincopas*, siendo siempre la segunda parte de la figura el tiempo que ha de estar en la falsa; guardando siempre este mismo orden, aunque se haga con otras figuras diminutas. Observando siempre el ayre que lleva la Musica.

En los *Tiempos Ternarios*, y de *Proporcion*, assi menor, como mayor, por quanto deve considerar el Musico en tres partes el *compàs*, dos en el un movimiento, y una en el otro, para quitar toda duda en los nuevos Compositores, digo, que pueden estar en la falsa todo el movimiento de el *dár*, aunque se consideren dos partes en él; y puede tambien estar la una parte no mas. Como se podrá ver por demonstracion en el exemplar siguiente.



En la primera ligadura que haze el *Tenor*, previniendola en el primer *compàs*, y ligando en el segundo, està en la falsa las dos partes, no desligando hasta la tercera. El *Contralto* se halla ligando al tercer *compàs* en *septima*, y no se detiene en ella mas que la una parte sola. El *Ti-*

*ple*, en el *compàs* antes de el final, se halla en la *quarta* de el *Baxo*, y *septima* de el *Tenor* ligando, y tampoco se detiene mas que una sola parte.

Es permitido en todo tiempo ternario el detenerse mas, ò menos en la falsa quando liga; porque la ligadura consiste en que passe de un *compàs* à otro; y en que estè en la falsa una parte de el *compàs*; y que estè dos, importa poco, pues pueda desligar en el mismo *compàs*.

Tambien advierto, que debaxo de qualquiere tiempo que fuere la *ligadura*; aunque salga antes de el tiempo preciso, que deve estar en la falsa, puede, siendo por razon de *Glossa*; semejante à lo que se verá figurado.



entender, que no podrá aver dos figuras, ò mas, unas al tiempo que previene, y otras al tiempo que liga, como todas estèn en un mismo signo; porque esto es cantar unisonalmente con movimiento igual, semejante à esto.



es igualmente grave, ò igualmente agudo.

Con lo dicho me parece, que dexo explicado bastantemente las dos partes primeras de la ligadura; agora passarè à explicar la tercera parte, que es à lo que se llama desligar.

La tercera parte de la ligadura, que es quando se desata, ò sale de la especie disonante, tiene el alçar de el compàs por lugar determinado (ha de entender, quando la ligadura es con *Semibreve*, ò equivalente valor baxo de el tiempo de *Compasilla*.) Ha de desligar en especie imperfecta, y de grado, baxando. Importa poco que sea *tercera*, ò *sexta* donde desligue, de qualquiera falsa que fuere.

Si es que ha de cerrar en la *octava*, bolviendo al punto donde ligo, deve ser *sexta mayor*, ò *tercera mayor*, ò qualquiera de sus compuestas. Importa el que sea de grado, y no de salto, para que salga con mas suavidad, y dulçura; temperando la aspereza de la disonancia, en que estuvo la voz; con la suavidad de el movimiento: Y por esso fue ordenada la regla de el desligar en especie imperfecta la mas cercana; teniendo el fin los Legisladores, à que el movimiento fuesse suave: Pues tanto mas lo es naturalmente, quanto es de menor distancia.

Prácticos ay, que saltan de la falsa para desligar, pero advierto, que si es durante el tiempo que deve estar en la disonante, no será improprio; pues por el buen modo de cantar no pierde la sonoridad. Aqui pondré figurado, en el sentido que digo se puede executar.

Al segundo compàs sale el Tiple de la ligadura, sin aver estado en en la falsa, si solo el Puntillo de la minima; pero se supone, como si estuviera todo el medio compàs en ella: Y lo mismo en la ligadura que haze el Contralto en el compàs siguiente.

Lo esencial de la ligadura, como yà he dicho otras vezes, consiste, en que no haga movimiento la voz, quando passa de un compàs à otro: Pero no por esso se ha de

Es permitido el golpear en la falsa, aunque sea ligadura, por razon de accentuar la *sexta*; pues no es todo uno el cantar unisonalmente, que cantar con movimiento; porque quando mueve, passa de el agudo al grave, ò de el grave al agudo: Y el unisonar





El no poder desligar de salto, no se ha de entender de el modo que aqui va figurado, porque aqui falta antes que sea tiempo de desligar; ni tampoco quita la perfeccion a la ligadura, porque es despues de aver dado el compás: Y la ligadura no dexa de serlo, quando passa de un compás a otro sin movimiento de la voz. En quanto al salir de la disonancia antes de el tiempo que deve estar, se haze por el buen modo de cantar, y supone estar todo el medio compás en ella: Que ya en el movimiento en que alça el compás, usa de la imperfecta, que es quando se toda,

No solo se ha de entender lo que digo cantando, como canta en lo que queda figurado, sino es de qualquier otro modo que fuere el salir de la falsa, pues sea despues de aver dado el compás, y antes que alçe.

Advierto tambien, que no ay razon para que en la especie imperfecta donde desliga, aya de aver precision para estar el medio compás, pues si el Compositor no quiere, basta con que use de la imperfecta al mismo tiempo que alça, que es quando ay obligacion de desligar: Y assi todas las figuras que huviere en aquel movimiento, se han de entender por Glosa; suponiendo todas por la especie donde desligo. Mejor se declarará con la practica siguiente.



Aqui se ve practicado lo que he dicho arriba, pues en las dos ligaduras que haze el Tiple, desliga en la imperfecta al tiempo que deve, aunque con Glosa, que llena todo el movimiento de el alçar; la que supone toda por la especie imperfecta en que desliga.

El saltar de la falsa al tiempo que deve desligar, aunque sea à especie imperfecta, no es permitido; por contravenir à la regla de el desligar en la especie mas cercana. Y es como se sigue.



Esta postura es reprobable, porque aunque desliga en la especie imperfecta, no es en la mas cercana, ni de grado; y no se deve usar aunque sea por qualquiera primor.

Tambien sucede muchas vezes desligar de la disonante, ya en octava, y ya en quinta, que son especies perfectas: Pero en estos casos, se toma por Glosa en la voz que haze padecer, como explicare adelante. Pero antes de concluir este Capitulo dire, que ay algunos Compositores modernos, que acostumbra à desligar de la disonante, tubiendo à la especie perfecta mas cercana, semejante à lo que aqui se ve.

Aqui



Aquí sale de la quarta à la quinta, y dàn por razon los Practicos, que hazen ligaduras semejantes, que la otra voz suple el desligar de la que ligò; pues suena tambien, como si desligara la misma; verdad es, que suena bien; pero para abonarlo, no se ha de tener por ligadura: Pues aquel medio compàs, que està en la disonante, supone por la quinta à que sube al alçar de el compàs, y se tiene por Glosa. Lo dicho harà aquí generalmente, à cerca de la *ligadura* me parece basta; aunque será forçoso proseguir con otras muchas particularidades, que à cerca de ella conviene explicar.

## CAPITULO XVII.

### DE EL MODO QUE SE HA DE OBSERVAR en hazer las ligaduras con el Baxo, y de como recibe las de las otras voces.

**D**E todo lo dicho hasta aquí puede inferir el Musico, como para formar la *ligadura*, solàs son necessarias dos voces; una que ocupe el extremo grave de la disonancia, y otra el agudo. Vnas vezes es la que padece la de el extremo grave, haziendola padecer la de el agudo; y otras al contrario, siendo la voz alta la que padece, y la mas baxa la que haze padecer. Hazense unas ligaduras que son con el *Baxo*, y otras entre las mismas voces particulares: De las que se hazen con el *Baxo* tratarè aora, dexando para mas adelante el tratar de las que se hazen entre las voces particulares.

Todas aquellas ligaduras que se hazen con el *Baxo*, son quando el *Baxo* haze padecer à otra voz, è es el el que padece. Quando el haze padecer à otra, se ha de atender, assi previene, liga, y desliga con èl; observando aquellas circunstancias que dexò dichas en el Capitulo antecedente: Porque ay muchos casos, que aunque el *Baxo* està en falsa, no es con èl la ligadura rigurosamente, sino es entre las voces particulares; y esto se ha de conocer, reparando con quien previene, y en que especie; con quien liga, y en que disonante, con quien desliga, y en que especie.

Y para que esta materia se enienda mejor, dirè aora las disonantes en que se puede formar la *ligadura* perfecta. Bien se que los Practicos estàn en la inteligencia de que son quatro las falsas, en que se puede hazer la ligadura; que son *segunda*, *quarta*, *quinta menor*, y *septima*. No hazen cuenta ordinariamente mas que con estas quatro; porque la de *novena* yà dizen que no se ha de tener rigurosamente por *ligadura*.

Segun mi dictamen, de las quatro, solo ay dos en que se puede hazer *ligadura* perfectamente; que son *segunda*, y *septima*: Porque la *quarta*, ni la *quinta menor*, aunque se ponen en forma de ligadura, no lo es la que

que se haze en ellas. La *quarta* no es especie difonante, y no siendo difonante, no admite ligadura; y se prueba con el mismo orden que se guarda en la practica con ella: Esta no se puede usar quando se liga, sin que aya otra voz que la acompañe; luego no se puede ligar por sí sola: La voz que la acompañe ha de ser con *sexta*, ò *quinta*; la *sexta* no solamente no la haze mas difonante, sino es que la haze mas sonora; en especie que ay sonoridad, no puede aver ligadura: luego no lo es quando va acompañada con *sexta* tan solamente.

Quando se acompaña con *quinta*, ay segunda entre la *quarta*, y *quinta*; esta es especie difonante, y la *quarta* no; las *ligaduras* solo se pueden hazer en especies difonantes; en tal caso ay *ligadura*: luego es *ligadura* de *segunda*, y no de *quarta*; que aunque con el Baxo sea *quarta*, no es la *ligadura* con el Baxo, sino es con la voz que está en *quinta*. Pues como ya dexo dicho, que aya Baxo, ò que no lo aya, siempre ay *ligadura* en tales casos, pero es de segunda entre las voces que la forman.

Bien que se llama generalmente *ligadura* de *quarta*, y assi la llamaré yo para distinguirla, pero no lo es: Que el llamarla assi, es por la *quarta* que se forma con el Baxo. Y no porque sea capaz de ser ligada por sí sola.

La *quinta menor* es lo mismo con poca diferencia; pues en toda aquella musica que es à mas de dos voces, la especie que deve ocupar la tercera voz, es la *sexta*; la qual forma *segunda* con la que está ligando en *quinta falsa*: Y que sea de *segunda* entre las voces la *ligadura*, y no de *quinta menor* con el Baxo, lo prueban las circunstancias que deven concurrir. Vna de ellas es, que quando se previene *ligadura* en difonante, no puede ser movimiento de las dos voces, à lo que comunmente se llama de golpe. Entre las que forman la *segunda*; no se permite; con el Baxo, que es el que forma la *quinta falsa*, si: De donde se deve inferir, que legitimamente es *ligadura* de *segunda* entre las voces; y no de *quinta menor* con el Baxo.

Otra circunstancia concurre para entenderlo assi, y es, que la voz que haze padecer, ha de ser capaz para recibir toda la *ligadura*; como es, prevenir, ligar, y desligar con ella, sin que tenga necesidad de mover: Que por esto fue disposicion de los Practicos antiguos, el que se aprendiese la musica que llaman à conciertos, assi à tres, à quatro, y à mas voces, tanto à sobre Baxo, como à sobre Tiple, sobre Canto llano; para que aprendan los que estudian, (con la precision de estar el Canto llano quieto) à hazer las *ligaduras* con todas las circunstancias que se deven.

La *ligadura* de *quinta menor*, no puede desligar donde deve, si el Baxo no mueve; luego carece de esta circunstancia: la *segunda* la tiene; luego es *ligadura* de *segunda*, y no de *quinta menor*. Repárese, y se hallará aqui todo lo dicho exemplificado.





Al primer compás previene *ligadura* el *Tiple*, y al tiempo de formarla al compás que le sigue, la haze padecer el *Tenor* en *septima*, que si ligara *octava* abaxo, seria *segunda*. Acompaña el *Baxo* al tiempo de él formarla con *quinta menor*, pero rigurosamente es de *septima*; porque sino moviera el *Baxo*, no podia desligar; circunstancia que le falta para ser de *quinta falsa*; y la tiene para ser de *septima*; pues sin mover el

*Tenor*, desliga en *sexta* con él. Sobre el *Breve* que ay en el *Baxo* haze una *ligadura* de las que llaman de *quarta* el *Contralto*; á quien acompaña el *Tiple* en la prevencion, con *sexta*; y en su formacion, con *quinta*; siendo *ligadura* de *segunda* entre los dos: Que aunque carezca de *Baxo* no aviendo *quarta*, subsiste la *ligadura* de *segunda*.

Y assi digo, que importa poco que se llame *ligadura* de *quarta*, ni la antecedente de *quinta menor*; pero importa mucho, que los Compositores sepan, que dichas *ligaduras* no son con el *Baxo*, ni pueden ser; porque este, tan solamente sirve de acompañar á las otras voces con dichas especies.

Hazela muchos en *Duo*, la *ligadura* de *quinta falsa*, y es permitido: Sobre lo qual me pueden responder, que pues alli no ay *segunda*, ni otra *disonante* mas que la *quinta*, que rigurosamente ha de ser *ligadura* de *quinta falsa*, por lo menos en casos semejantes: Digo á esto, que ni aun assi se puede llamar *ligadura* propriamente; porque le falta la circunstancia de no poder desligar estandose quieta la voz que la haze padecer; pues es preciso, que para aver de desligar, muevan las dos: Y assi, solo tiene de *ligadura* la apariencia, y suena bien. Y como no se opondrá á ninguna regla esencial, se puede practicar.

Affentado yá mi dictamen, en que digo, que rigurosamente no ay mas que dos *falsas* en quien se pueda hazer *ligadura* perfecta, que son *segunda*, y *septima*, deve considerar pues el Musico, en quanto á ser con el *Baxo* en dos modos: El uno, quando recibe, ó haze padecer á la otra voz; y el otro, en quanto él padece, siendo el que liga. La *ligadura* de *septima*, siempre es la voz baxa la que la recibe, y la que liga la alta. En la de *segunda*, es la voz inferior la que liga, ó padece, y la superior la que la haze padecer.

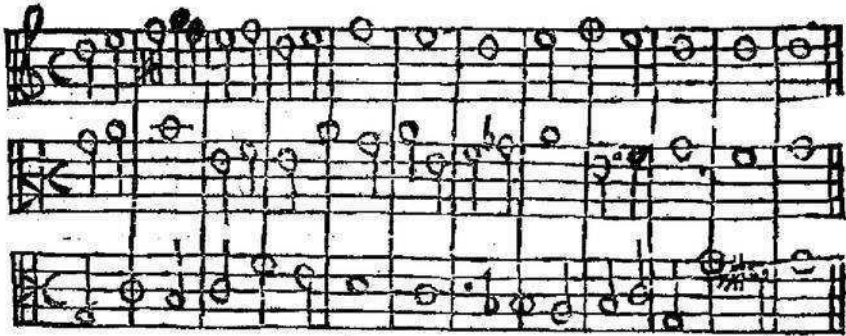
Conviene á los Compositores, como yá dexo dicho, que hagan distincion de estas especies; porque ay *septima mayor*, y *septima menor*; *segunda mayor*, y *segunda menor*; y aunque en quanto á numero es una *septima*, y una *segunda*, en quanto á especies se diferencian, como tambien en propiedad: Pues la *septima mayor* es de propiedad mas *disonante* que la *menor*; y la *segunda menor*, lo es mas que la *mayor*; disponiendo las *ligaduras* de ellas de modo, que no hagan la musica desahagible, temperando la aspereza de la especie con el modo de usar la *ligadura*, como dexo dicho.

En

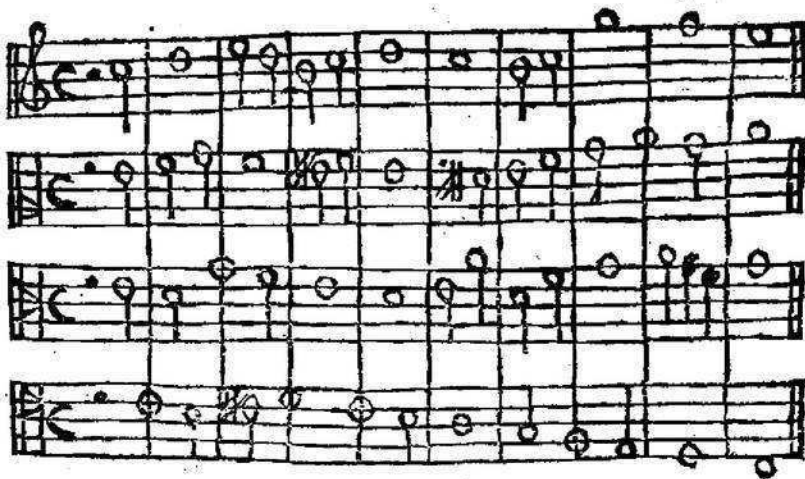
En estas disonantes puede el *Baxo* hazer padecer, y padecer, aunque la musica no sea mas que en *Duo*: Porque estas disonantes son las mas capaces para hazer *ligadura* perfecta en ellas, sin que necessiten de otra voz que las acompañen.

Quando se liga en *segunda*, que es el *Baxo* siempre, y la musica es à tres, ò à mas voces, al tiempo de formar la *ligadura*, se ocupa à mas de la *segunda*, la *quarta* de *Tritono*, y la *sexta*. Quando es mas el numero de las voces que à quatro, se dobla la *segunda*, y si fueren mas las voces la *sexta*. La *quarta* de *Tritono*, por mucho numero de voces que sea, nunca ay razon para doblarla, por ser su disonancia grande.

Tambien se puede acompañar la *segunda*, quando es à tres, poniendo otra voz en *quinta* con el *Baxo*. Y si fuere à quatro à mas de la *quinta*, se dobla la *segunda*. Se verá aqui demonstrable lo que he dicho.



Todas estas *ligaduras* que haze el *Baxo*, son de *segunda*, unas con el *Tiple*, y otras con el *Contralto*; y si se repara, unas vezes acompañan la otra voz con *quarta* de *Tritono*; otras con *sexta*, y otras con *quinta*; con todas estas especies está puesto en practica, y suena bien, por ser todas posturas muy proprias. Pondré aora las quatro voces, para que se vean los puestos naturales de cada una.



En la primera *ligadura*, que haze el *Baxo*, se dobla la *segunda*, acompañando la quarta voz con *sexta*. En la segunda *ligadura* que haze el *Baxo*, acompañan à la *segunda*, la tercera voz con *sexta*, y la quarta con *quarta* de *Tritono*. En la que se sigue, se dobla la *segunda*, y

P

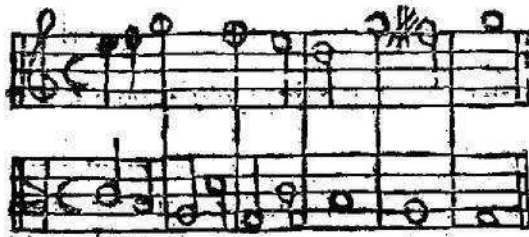
vâ

và acompañada con *quinta*. En la última, que es quando liga el *Baxo* en *Fesaut*, se dobla tambien la *segunda*; y la quarta voz acompañá con la *quarta* de *Tritono*.

De todos estos modos está puesto en práctica el acompañar al *Baxo* las otras voces quando liga, y de todos modos suena bien: Pero el mas usado es acompañar la *segunda* con *quarta* de *Tritono*, y *sexta*, como está en la *segunda ligadura*.

Esto es en quanto ser el *Baxo* la voz que padece; pero si es el que haze padecer recibiendo la ligadura; se ponen las voces sobre él, como sino huviera otra que ligara: Teniendo la consideracion, de que unas vezes, la voz que liga en *septima*, es la que devia estar en *quinta* sino ligara; especialmente quando desliga en la *sexta* estando el *Baxo* quieto; que es en caso que no puede aver *quinta*: Y la voz que se hallare en ella mientras que está en la falta, se deve llevar à otra especie quando desliga.

Tambien advierto, que el *Baxo* puede mover al tiempo de el desligar la otra voz, y puede estar quieto: Si mueve, no puede desligar en *sexta* de la *septima*; porque, ó ha de ser en *tercera*, ó en especie perfecta. Y aunque segun la regla, deve desligar en especie imperfecta siempre, como pondré aqui figurado; pero está puesto en práctica el desligar tambien en especie perfecta; y diré mas adelante el como se ha de entender.



De tres ligaduras que haze el *Tiple*, desliga de las dos primeras en la *decena*, y de la última desliga en la *trecena*. El desligar en la *decena* es, porque mueve el *Baxo*; y en la *trecena*, porque no mueve.

En los casos que desliga en especie perfecta, se entiende por glosa del *Baxo*: como mejor se explicará puesto en práctica.



De las dos ligaduras que haze el *Tiple*, desliga la primera de la *septima* en la *quinta* perfecta; y la *segunda* vez en la *quinta falsa*.

Vno, y otro es permitido, porque en la primera, supone en el *Baxo* como si se estuviera un com-

pás en *Delasolre*, y dixera *re, fa*, como dize *re, mi, fa*; tomando por glosa los dos puntos: Y de este modo es lo mismo, que desligar en la *sexta*. Quando desliga en la *quinta menor*, tambien se ha de tener por glosa el *mi fa* de la voz baxa, suponiendo, que se está un compás en *elami*, y que desliga en la *sexta*.

Algunos Maestros son de opinion, que se puede desligar de la *septima* en la *quinta menor*, como despues vaya à la *tercera*: Porque dizen, que la *quinta menor*, siendo disonante, es imperfecta. El que se pueda desligar en la *quinta menor*, yá lo apruebo; pero no la razon que dán: Porque no es todo uno ser especie disonante, y ser imperfecta; que el ser imperfecta, se entiende por ser consonante, que entre las que lo son tie-

nen



nen sus grados mas, y menos de perfeccion; y la disonante no se puede tener por imperfecta, sino es por mala absolutamente, que por serlo, se ha inventado el modo de la *ligadura* para poderla usar.

Que se pueda desligar en la quinta menor, siendo como he dicho arriba, me parece bien; teniendo por *glossa* el modo de cantar de el *Baxo*.

A los que estudian la musica, no será conforme à razon el enseñarles que se puede desligar en la *quinta*; porque suelen entender lo que se les enseña tan materialmente, que les parece, que en qualquier caso, sea de el modo que fuere, les es licito el hazer lo que aprendieron, sin atender à mas razon, que, à que sus Maestros se les enseñaron: Y assi, será muy conveniente, el que posturas semejantes no se les permitan sus Maestros, menos que no sepan dár la razon muy cabal, de porque es licito hazerlas.

Tambien está muy puesto en uso el desligar de la *septima* en la *octava*, moviendo el *Baxo*, al modo que aqui se puede ver figurado.



En todos estos movimientos, que haze el *Baxo* al tiempo de desligar de la falta, ay *glossa*: Porque las dos *minimas* que ay en cada uno de los tres *compases* primeros, se entienden como si fuera *semibreve* la primera de cada *compàs*; haziendo cuenta, que no mueve, suponiendo, que sale à la *sexta* el que desliga, y no à la *octava*. Verdad es, que aqui supone otro tiempo de el que ay figurado; y es conveniente semejante suposicion, para que quede abonado este modo de desligar. Mas adelante trataré el modo de suponer uno por otro, donde procuraré escribir con claridad esta materia.

Tambien sucede desligar en disonante, moviendo el *Baxo*, como de una *septima* en otra *septima*, ò de *septima* en *quarta*. Y es de este modo.



En las *ligaduras* que haze el *Tenor*, desliga de todas ellas en disonantes; las primeras en *septima*, y la ultima en *quarta* de *Tritono*: Pero todo el *compàs* se supone, como si se estuviera quieto el *Baxo* en cada una de ellas. Que aunque mueve, es *glossa*, y se permite por el buen modo de cantar. En la ultima *ligadura*, que mue-

ve con quatro semínimas àzia arriba el *Baxo*, suponen las dos primeras, como si huviera una *minima* en *Alamire*; y las dos donde alça el compás, suponen por otra *minima* en *Delafolre*.

Practícase muy comunmente la *Novena* sobre el *Baxo*, con aparien-  
cia de *ligadura*, à quien llaman los Prácticos *ligadura de Novena*; la qual  
es como se sigue.



Dos veces se ha-  
lla en la *Novena*  
con el *Baxo* el  
*Contralto*; la pri-  
mera sobre el se-  
gundo *compás*, y  
la segunda sobre  
el quinto. Dixe en  
el Libro de Frag-  
mentos Musicos,  
tratado 4. cap. 5.  
que siempre que  
estava con apa-  
riencia de *ligadu-*

ra la *Novena*, no se avia de tener por *ligadura*; porque no suponía por  
*Novena*, sino por *octava*. Tan corto volumen, no permitia mas que lo  
que alli dixè: Pero dirè aqui lo que siento, alargandome lo preciso.

Affiento lo primero, que quando està la *Novena* con apariencia de  
*ligadura*, se ha de considerar en dos modos. El uno, si ay voz que car-  
gue sobre ella en la *tercera*, ò *decena*; y el otro, sino la ay. Si ay voz en  
*tercera*, ò *decena* de el *Baxo*, de el modo que queda puesta en el exem-  
plo, se ha de entender rigurosamente, que es *ligadura* perfecta; no con  
el *Baxo*, però si con la voz que la haze padecer en *segunda*, ò *septima*.  
Las dos vezes que queda figurada arriba, es *ligadura* con toda perfec-  
cion, aunque de *segunda*, que es la que forman entre el *Tiple*, y el *Con-*  
*tralto*.

Dixè, que era *ligadura* perfecta, porque las dos vezes que se liga,  
niene todas las circunstancias que deven concurrir en una *ligadura*.  
Pues atendiendo à las dos voces entre quienes se forma, la primera vez,  
previene en *quarta*, liga en *segunda*, y desliga en *tercera*: La segunda  
vez, previene en *tercera*, liga, y desliga en las mismas especies que la  
otra. Pues quien dirà, que esta *ligadura* no està con toda perfeccion, si  
la considera entre las voces particulares? Si con el *Baxo* (ale à la *octava*,  
es, porque el *Baxo* solo sirve como de acompañamiento, porque la *liga-*  
*dura* no es con él.

Si la *Novena* al tiempo que se forma no ay otra voz que ocupe la  
*tercera*, ò *decena*; no se deve considerar como *ligadura*. Para que mejor  
se entienda lo que digo, vease puesto en practica.



Puesta assi la *Novena*, supone por *octava* de el *Baxo*, como si *cayera* luego; y assi no se ha de tener por *ligadura*.

Todo el contenido de este Capitulo va encaminado al fin de que se entienda, como recibe el *Baxo* las *ligaduras*, y como las haze: Y digo para conclusion de el, que todas las que son entre las voces particu-

culares, se ha de considerar el *Baxo* como voz supernumeraria (digo en quanto à la *ligadura*;) Como tambien todas aquellas voces particulares, que quando el *Baxo* liga, se ponen otras especies fuera de la segunda: Singularmente las que se ponen en *quarta* perfecta, y en *quarta* de *Tritono*. Profiguirè esta materia de *ligadura* en el capitulo siguiente, por ser tan necesario en los Compositores el estàr en ella; y aver otras muchas circunstancias que explicar à mas de las dichas.

## CAPITULO XVIII.

### EN QUE SE PROSIGUE LA EXPLICACION DE otras circunstancias, acerca de la *ligadura*.

Aunque he tratado en los dos Capítulos antecedentes de la *ligadura*, ay tantas circunstancias que explicar, que es forzoso proseguir en este la misma materia; declarando à los que estudian la musica, la verdadera inteligencia de el uso de las especies disonantes que se ligan.

Yá dixè en el Capitulo antecedente, como (segun mi sentir) eran solas dos las especies falsas, en quienes se puede hazer la *ligadura* perfecta; las quales son *segunda*, y *septima*. Distinguele la *ligadura* en estas dos especies, tan solamente en una circunstancia: Y es, que la *ligadura* en *segunda*, se haze ligando la voz que ocupa el extremo grave de la especie; y la de *septima*, la voz que ocupa el extremo agudo.

Algunes Practicos están en la inteligencia, que todas las *ligaduras* que se hazen son con el *Baxo*: Y no es assi, porque son las menos. Llaman à las ordinarias que se hazen, *ligadura* de *quarta*, *ligadura* de *septima*, *ligadura* de *segunda*, *ligadura* de *quinta*, y *sexta*, *ligadura* de *quinta menor*, y *ligadura* de *Novena*; llamanlas assi, porque son las especies que se forman con el *Baxo* quando se hazen dichas *ligaduras*: Y de aqui es el entender, que concurre el *Baxo* para la perfeccion de todas ellas.

Explicarè aora, como se deve entender cada una de estas. La *ligadura* de *quarta* yá dexò dicho en el cap. 10. y en otras partes, que no ay *ligadura* de *quarta*, ni con el *Baxo*, ni entre las voces particulares; porque no es especie disonante, y solo se puede hazer *ligadura* en las que lo son. Siempre que se ha de hazer la *ligadura*, que llaman de *quarta*, se acompaña con *sexta*, ò *quinta*: Quando es con *sexta* sola, no es *ligadura*, antes bien es postura senora; y para que aya *ligadura*, ha de aver diso-



disonancia: Y aunque se quiera ligar la *quarta* por sí sola, sin que otra voz la acompañe, no ay *ligadura*; porque dexo ya bastantemente probado como no es especie disonante: Y quando la acompaña la *sexta*, es postura consonante.

Quando es acompañada con *quinta*, ya dexo dicho que es *ligadura de segunda*, entre las voces que ocupan la *quarta*, y *quinta*.

Si bien reparan los Maestros en lo mismo que practican, hallaran, que en muchas posturas usan la *quarta* como especie consonante con el *Baxo*, y una de ellas es la que se sigue.



Esta postura es comunissima, y muy sonora. Han querido algunos Maestros dezir, que era reprobable, porque prevenia la *ligadura* en *quarta* con el *Baxo*, y ligava en *quinta* perfecta, no pudiendo ligar, que no sea en disonante. En la misma razon con que la reprueban los tales, dan à entender que es la *ligadura* con el *Baxo*, no siendo sino es de *segunda* entre las voces.

Dizen, que previene en *quarta*, que es especie disonante, y que deve ligar tambien en disonante: Suponen falso en dezir que es la *quarta* especie falsa; porque quando es acompañada con *sexta*, se deve tener por especie consonante, porque suena bien: Y toda especie que bien suena lo es. Semejante postura se ha de entender, que la prevencion, ni la *ligadura* no son con el *Baxo*, porque unas, y otras especies son consonantes: En la prevencion, porque es de *quarta* con *sexta*; al tiempo de ligar, porque es *quinta* perfecta: Assi para la prevencion, como para la *ligadura*, no es necesario que aya *Baxo*; porque la prevencion la hazen las dos voces en *tercera*, y la *ligadura* en *segunda*; y el *Baxo* solo sirve de llenar.

La opinion mas general, es en abono de la dicha postura; y todos los que la aprueban, aprueban tambien, que la *quarta* es especie consonante acompañada con *sexta*, pues no puede ser sin ella; y de este modo no ay q reparar en usarla con el *Baxo*; pues suena muy dulce, y suave al oido.

De la postura que pondré aqui figurada, entiendo, que sentirán mal muchos Maestros: Pero diré lo que siento sobre ella.



En dos cosas repararán los que sientan mal de esta postura: La primera es, en que la *ligadura* que haze el *Tiple* de *septima*, no desliga en la especie imperfecta; y la segunda, que es en la *quarta*, usándola de golpe por movimiento de el *Baxo*, y la voz que desliga.

Respondo à la primera objecion, que la *ligadura* que haze el *Tiple*, es de *septima* con dos voces, que son con el *Baxo*, y

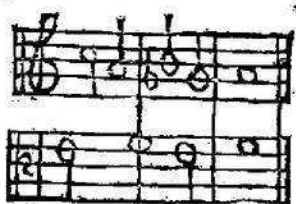
el

el *Tenor*: Con el *Tenor* desliga en *sexta*: luego desliga en especie imperfecta. Si à esto dicen, que siendo la *ligadura* con dos, se ha de atender al *Baxo* como voz mas principal? Respondo, que el *re, fa*, de el *Baxo* se ha de tomar por *Glossa*, como si estuviera en el *re* un compàs: Pues no ay mas razon para que se tome por *Glossa* el salir de la *septima* à la *octava*, como quedò figurado en el Capitulo antecedente, que dixè, que se tomava por *Glossa*, siendo opinion corriente. Allí baxa una *tercera* con *minimas*, al desligar, aqui sube una *tercera* con *minimas* al tiempo que desliga, pues que mas razon ay para que se tenga lo uno por *Glossa*, y no lo otro?

Respondiendo à la segunda objecion de que desliga en *quarta*, y de golpe, digo, que con el *Tenor* yà desliga en *sexta*; y queda la *ligadura* perfecta con el. Si con el *Baxo* es *quarta* de golpe, està acompañada con *sexta*, pues se halla el *Tenor* en ella; y de este modo, la *quarta* es especie consonante: Pues que consonante ay que por movimiento de dos voces no sea permitido su uso?

Por las razones dichas apruebo, semejante postura, y por la mayor que es el ser muy sonora; siendo lo mas à que deve atender el Musico, pues solas dos circunstancias se le han de llevar la atencion en toda postura de voces: La primera si suena bien al oido; y la segunda si se opone, ò no à las reglas de el Arte. Esta, siendo sonora no le opone à regla alguna: luego se podrá usar con propiedad.

Vlase la *quarta* perfecta de otros modos con el *Baxo*, que irè diciendo. Entre solas dos voces, estando el *Baxo* con apariencia de *ligadura*, se suele usar assi.



De el modo que se vè aqui figurada la *quarta* perfecta, se puede dudar si se usa como disonante, ò consonante. Si quieren tomarla por disonante, no lo es; no siendolo, no puede hazer padecer al *Baxo*; no padeciendo el *Baxo*, no es *ligadura*: Por consonante tampoco se puede tener, porque no lo es; pues en los Capítulos 9.

y 10. dexo dicho, que por si sola esta especie, no era consonante, ni disonante. Y assi resuelvo, que en casos semejantes que no ay sino sola esta especie, no se deve tener por *ligadura* perfecta la de el *Baxo*; porque no es mas que apariencia de *ligadura*: Pondrè aora à tres voces la misma postura.

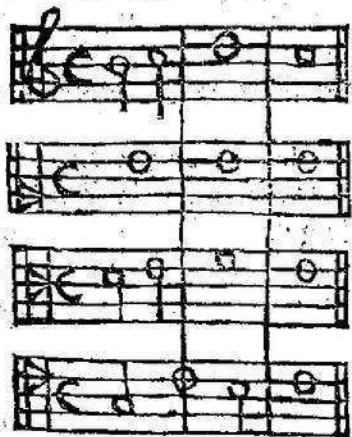


Esta yà es *ligadura* perfecta, pero de *segunda* con el *Tiple*, ò de *novena*. que es su compuesta. El *Contralto* acompaña con la *quarta* perfecta, pero no es esta especie la que haze padecer al *Baxo*, como he dicho arriba; sino es la *novena* de el *Tiple*. Estando quieto el *Contralto*, al tiempo de desligar el *Tenor*, es en la *quinta* falsa con el; pero no ay que hazer reparo alguno en esto; por que el *Contralto* solo sirve de

acompañar la *ligadura*; y como avia de ocupar otras especies, ocupa la

la *quarta*, y la *quinta menor*, que hazen una postura muy sonora (mayormente teniendo su conclusion en la *tercera*) que por serlo tanto, es muy usada.

Otra postura suelen usar algunos Practicos, à quatro, en que ponen la *quarta perfecta* sobre el *Baxo*, estando este en forma de *ligadura*, como se verá.

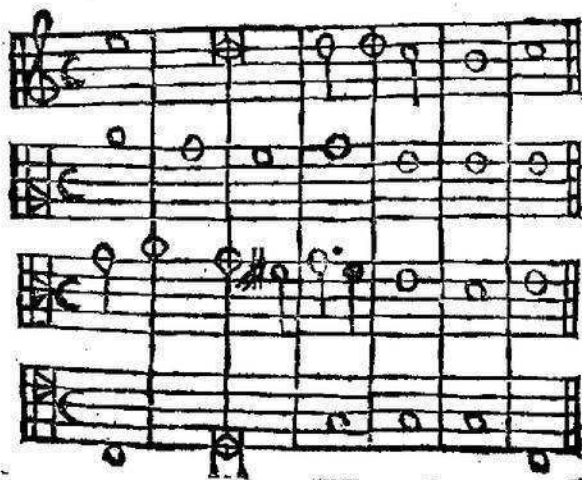


Esta postura no la apruebo; no porque dexé de ser *ligadura* la de el *Baxo*, pues no tiene mas que la antecedente: Pero la *segunda* que forma el *Tenor* con el *Contralto* al segundo compàs, no se que aya razon para abonarla; pues directamente se opone à la regla que nos enseña, no usamos de las especies disonantes fuera de *ligadura*, en puesto que supongan por tales. Esta *segunda* no puede suponer por otra especie, pues no la ay en todo el *compàs*; que para ser la suposicion propria, ha de aver, sino todo, parte de lo que se supone: Y no

obstancia, que es muy impropria esta postura, es muy usada de algunos Musicos, porque dicen que suena bien. El no sonar tan mal como podia, estando en otra forma, es, porque como el oido està acostumbrado à oir las voces un compàs en la *falsa*, quando se liga, y en esta *segunda* està otro tanto tiempo, suena como à *ligadura*: Pero entrando à juzgarlo la razon, como no es al tiempo que deve ser, lo condena por improprio. Y asentando mi dictamen, siento, que es contra la regla arriba dicha, y no se deve usar.

Todas las *quartas* que ay puestas en los exemplos antecedentes, especialmente en los de dos, y tres voces, puede al tiempo de desligar el *Baxo*, mover de la *quarta* à qualquiere otra especie consonante: Porque como no es la *quarta*, la que lo haze padecer, està al arvitrio de el Compositor el salir de ella à donde quiera: Aunque lo ordinario es à *sexta*, *tercera*, ò *quinta menor*, à quien se ha de seguir *tercera*; pues assi solo suena bien toda postura en que se despidiere de *quinta falsa*.

Vlase tambien la *quarta* con el *Baxo* de otro modo, y es, quando desliga de *ligadura* de *segunda*, hecha entre dos voces particulares: assi.



Sobre el *Breve* que ay en el *Baxo* en *Delafolre*, ligan de *segunda* el *Tenor* con el *Contralto*; y ballandose el *Baxo* en *quinta* de el que liga; al desligar el *Tenor*, es en la *quarta*. Y aunque es prevencion para la otra *ligadura* que se sigue, no por esto se dexa de usar como especie consonante con el *Baxo*;



*Baxo*; porque ya dixé, que toda ligadura de *quarta* es de *segunda* entre las voces, y aviendo aqui *quarta* con el *Baxo*, deteniendose un *semibreve* en ella, y no siendo la *ligadura* con él, no tiene otra inteligencia que el que se usa como especie consonante en este caso.

Sobre el segundo *semibreve* que ay en *Gesolreut* en el *Baxo*, liga de el mismo modo el *Tiple* con el *Tenor* en *septima*; y desliga tambien en la *onvena* de el *Baxo* sin bolverse à quedar ligado. En una, y otra parte se deve entender, se usa como especie consonante; porque va acompañada con *sexta*.

Bien entiendo, que avrá quien diga, que la segunda vez no es licito el hazerlo, porque en la *quarta* no se buelve à quedar ligado como la primera: Pero si se considera lo que dexó escrito, hallarán, que tiene tanta razon en su abono, la segunda vez como la primera; porque, que aya una, ò dos *ligaduras*, importa poco, quando de qualquier modo es *quarta* con el *Baxo*, y no es la ligadura con él, pues antes bien recibe la *quarta* como especie consonante.

Todas las ligaduras perfectas que se hazen entre las voces particulares, se reducen à ser de *segunda*, y *septima*. Si la voz que liga está por arriba de la que la haze padecer, es de *septima*; y si por abaxo de *segunda*. En quanto à la sonoridad, no tiene mas la una, que la otra; pues el oído no halla diferencia en si es de *segunda*, ò *septima*: Pero la halla, en si es de *septima mayor*, ò *menor*, ò de *segunda menor*, ò *mayor*. Puede acompañar el *Baxo* à estas *ligaduras*, con variedad de especies; unas vezes con *quinta* perfecta, otras con *quinta* falsa, otras con *quarta*, y otras con *segunda*, ò *novena*. Reparese en lo que se sigue, y se verá todo practicado.



La primera ligadura la haze el *Tenor*, y es de *segunda* con el *Contralto*, à quien acompaña el *Baxo* con *quinta* falsa, la que se sigue la haze el *Contralto*, y es tambien de *segunda* con el *Tiple*; y la acompaña el *Baxo* con *quinta* perfecta. Prosigue otra el *Contralto* con el mismo *Tiple* tambien de *segunda*, acompañandola el

*Baxo* con *novena*, y en el compás que se sigue, acompaña con *quarta* à la que haze el *Tiple* de *septima* con el *Tenor*. Estos son los modos mas comunes, y ordinarios, y las especies con que el *Baxo* acompaña las *ligaduras* que se hazen entre las voces particulares; aunque será forçoso el explicar, para que no quede duda al que esto leyere, como se entiende el acompañar con *novena*, siendo especie disonante: Que en las otras especies me parece no puede quedar duda al que con reflexion huviere leído lo que dexó ya escrito.

Q

Quan-

Quando el *Baxo* se pone en la *novena*, se hallan tres voces en especies disonantes: El *Tiple* que haze padecer al *Contralto* en *segunda*, el *Contralto* que liga en ella, y el *Baxo* que acompaña con la *novena* al que liga: Y con todo, que son tres las voces que están en especies disonantes, es postura que suena bien por la buena salida de las *falsas*: Pues al tiempo de desligar el *Contralto*, es en *tercera mayor* con el *Tiple*, y con el *Baxo* *tercera menor*, que por tal supone (aunque es *novena* porque passa luego à ella.) Y como en esta postura al tiempo de el desligar se hallan tres especies diferentes, como son *quinta perfecta*, *tercera mayor*, y *tercera menor*, à mas de la *octava* que el *Tenor* ocupa, es postura muy armoniosa, y de muy perfecta melodia: De donde se infiere ser dicho periodo (aunque con el uso de las *falsas*) muy sonoro.

En quanto à no contravenir à las reglas de el *Arte*, tampoco puede aver duda si se entiende la *novena* de el *Baxo*, como se deve; pues el *Contralto*, que es el que liga, respecto al *Baxo*, se ha de entender que supone con él por *octava*: Y si à esto respondieren, que suponiendo por *octava* supone no aver *ligadura*, digo, que bien puede suponer con una voz por *ligadura*; y con otra como sino la huviera; como explicarè adelante de el modo que se han de entender las suposiciones.

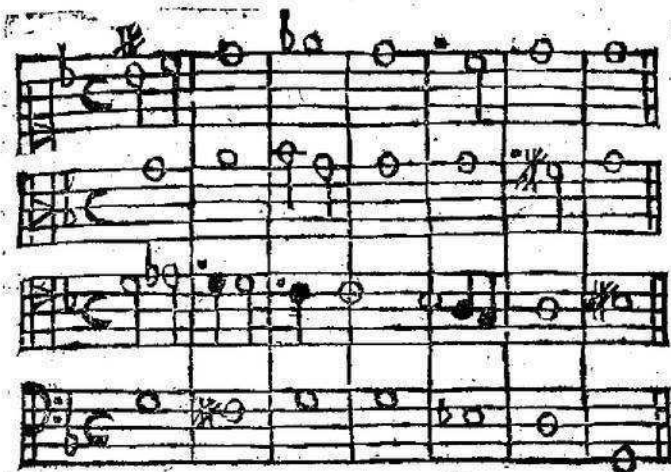
En orden al uso de la *ligadura* de *septima* entre las voces particulares, me parece, que he dicho lo bastante hasta aqui (digo en orden à la *septima mayor*, y *menor*.) Pero ay otra especie de *septima*, que es de menos cantidad, que la que comunmente se llama *menor*. Este es un intervalo, que aunque compuesto de seis intervalos menores como las otras, se diferencia, en que los tres son *Tonos*, y los otros tres *Semitonos*.

Hallase esta especie como desde *Fesau Sustenido* à *Elami Bemol*, y de *Gesolreus Sustenido* à *Fesau blando*; y assi mesmo en otras partes que se puede formar con los mismos intervalos. Puesta con arte esta especie, y como se deve, puede ligar, causando el efecto muy sonoro. Pondré la aqui en practica para mayor inteligencia.



Hallase formada en el segundo *compàs* de el *Contralto* al *Tiple*; y no obstante, que tiene un *Semitono menor* menos que la *septima menor*, es postura de mucha sonoridad; pero consiste en el modo de su colocacion, assi de las especies que preceden, como de las que se siguen despues de ella.

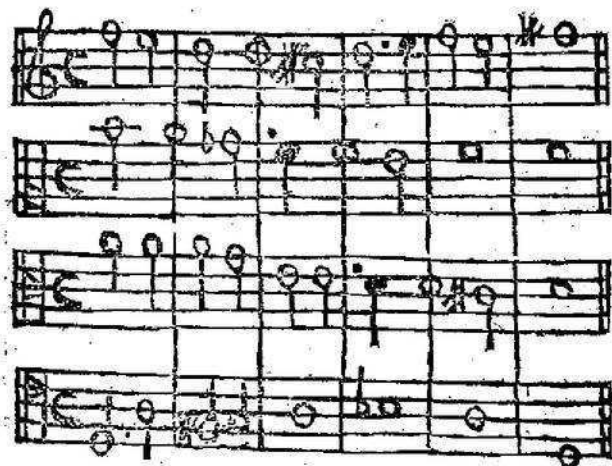
Puede usarse tambien con el *Baxo*, como la pondré aqui figurada.



Aunque esta especie no es de las que se practican ordinariamente, pero usada en la forma que aqui se ve, suena bien. Carga el *Tiple* en la *sexta* al tiempo que se halla en la *septima* el *Tenor*; pero se ha de entender, que supone la *septima* por *sexta*,

y es como si cayera al mismo tiempo en ella el *Tiple*, que tampoco no ay razon para que absolutamente se diga que es *ligadura perfecta*; porque no es especie de aquellas aprobadas por el Arte para poder ligar. Y lo mismo digo de la que arriba puse entre las voces particulares: Que aunque en quanto al numero es *septima* el *Tenor* con el *Tiple*, pero supone por *sexta* entre los dos; y de *ligadura* solo tienen la apariencia, assi la una, como la otra: Pero son sonoras, y como no se opondre à ninguna regla esencial su uso, se pueden practicar de uno, y otro modo.

Hallanse muchas vezes entre las voces particulares, y aun con el *Baxo* algunas especies en forma de *ligadura*, que solo tienen de ella la apariencia, y no lo es realmente. Pondre algunos exemplares figurados aqui, para que se sepa hazer distincion de la que es verdadera *ligadura*, à la que solo tiene la apariencia.



Al segundo *compàs* haze *ligadura perfecta* de *segunda* el *Contralto* con el *Tiple*, à la qual acompaña el *Baxo* con la *quinta menor*. Al tercer *compàs*, haze el *Tiple* una *ligadura* de *septima* con el *Tenor*, la qual es tambien *ligadura perfecta*; y la acompaña el *Baxo* en

la *quarta*. Pero al mismo tiempo se halla el *Contralto* en la *novena*, y aunque està en forma de *ligadura*, no es mas que aparente. Supone, aunque es *novena* con el *Baxo*, como si fuera *octava*, que es à donde va inmediatamente.

Dos razones ay para que no se deva tener por *ligadura*: La primera; porque ay otra voz ligando, y dos *ligaduras* à un tiempo, no se pueden hazer. Liga el *Tiple* con el *Tenor*, y es *ligadura perfecta*; porque proviene, liga, y desliga como deve; lo que no haze el *Contralto*, pues des-

Q2

liga



liga en especie perfecta, y es la segunda razon que ay para que no se tenga por *ligadura*, quando de toda falsa deve salir à imperfecta.

En el quarto *compás*, es lo mismo: pues se halla ligando en *septima* el *Contralto* con el *Baxo*, y el *Tenor* en *quarta* de *Tritono*, hallandole el *Tiple* en la *decena*.

No se pueden hazer dos ligaduras, como he dicho, à un tiempo; pero todo lo que se ve en el exemplo figurado se practica; porque la razon que tiene en su abono, no haze poca fuerça. Pues aunque dos voces se hallan en especie disonante à un tiempo, solo la que està en *septima* se deve tener por ligadura, que la que està en *quarta* de *Tritono*, se deve entender como si estuviera en la *tercera*, y siempre que sucede poner semejantes posturas, importa el que salga luego la de la especie mas disonante, como sale el *Tenor* en la postura que estoy explicando.

Son dos especies muy disonantes, assi la *septima mayor*, como la *quarta superflua*, y es necesario, viniendo las dos juntas, el salir quanto antes, no solo de la una, pero se sentirà menos la disonancia, quanto antes salga de las dos. La *ligadura* de *quarta* de *Tritono*, no tiene de *ligadura* mas que la apariencia: pues como he dicho, se supone por *tercera*, assi en este, como en qualquier otro caso semejante.

De todo lo dicho deve sacar el Musico, que solo puede aver una ligadura perfecta, aunque sean dos las voces que se hallan en forma de ligadura à un tiempo: Y aunque no aya mas que una, tal vez puede ser solo de apariencia, semejantes à las que dexo explicadas, assi en el exemplo antecedente, como en otras partes.

En muchas que sòn real, y verdaderamente *ligaduras* de las que se hazen entre las voces particulares, se puede llegar à dudar, si lo son; porque al tiempo de el desligar, no desligan à vezes en especie imperfecta. Reparese en lo que se sigue, pues la mejor explicacion es la practica.



La primera ligadura que haze el *Tiple* es de *septima* con el *Tenor*, y desliga en la *quinta superflua*, porque sube el *Tenor* à prevenir otra en *segunda* con el *Contralto*: Y al desligar de esta este, es en *quarta* con el mismo *Contralto* que sube à la *sexta* de el *Baxo*, para prevenir la ligadura de *septima* que se sigue.

Con alguna razon se puede dudar, si son ligaduras perfectas estas, ò otras semejantes, por quanto no desligan en especie imperfecta, ni poderse suponer la especie donde desliga por la que devia desligar: Pues en la que desliga, es por prevenir otra *ligadura* en aquel puesto, el qual es forzoso el ir à èl; y no puede suponer por la que devia desligar, porque este es forzoso. Pero respondo à esto, que en tales casos suplè el *Baxo*, pues se desliga con èl en especie imperfecta: Que como se permite movimiento al tiempo de des-

desligar, assi en la voz que padeciere, como en la que hizo padecer; que mas tiene que desligue con una voz que con otra, especialmente siendo con el *Baxo*, que es la mas principal, no perdiendo la buena sonoridad por esso. La *ligadura* fue inventada, para que las especies disonantes sonassen bien; desligando con el *Baxo* suena bien la *ligadura*, aunque no aya sido con él: luego se puede hazer.

En el contenido de esta segunda Parte, se ha de ofrecer muchas vezes el tratar de conuinacion de especies, assi consonantes, como disonantes, puestas en *ligadura*, y fuera de *ligadura*, en que dirè quando venga la ocasion otras muchas circunstancias acerca de el uso de las especies disonantes; que por aora para lo que toca à lo mas esencial de la *ligadura*, me parece basta lo dicho.

## CAPITULO XIX.

EN QUE SE EXPLICA EL MODO DE SUPONER uno por otro en la Musica; y como muchas vezes importa el suponer otro tiempo de el que està figurado.

**H**A llegado yà la ocasion de aver de explicar forzosamente el modo de la inteligencia que se deve dár à muchas cosas que suponen por otro de lo que representan en la Musica; como siendo una especie, suponenla por otra, ò aviendo un tiempo figurado, suponer otro diferente. Y darè principio à esta materia con la doctrina de el Filosofo, que dize, que la suposicion en lo demonstrable se toma por lo que muestra, no mostrando lo que es, pues lo que señala, solo es apariencia. Es lo mismo que dezir, que el Autor de una obra quiere, que se pueda entender otro de lo que señala: Y mas lo declara Juan Gramático, pues dize, que suposicion, es entender una cosa por otra.

Ay suposicion propria, è impropria. Suposicion propria es aquella, que es principio de lo que es demonstrable: lo qual confirma Alexandro Afrodisio. He dicho, que era principio de la demonstracion, porque es lo mismo: pues ha de aver todo, ò parte de lo que supone: Como si en un movimiento de compàs se hallan dos especies, una consonante, y otra disonante, que la disonante supone por la consonante, la qual es suposicion propria, porque ay en aquel movimiento de compàs lo que supone. Supone sonoridad, y la ay, pues ay especie consonante.

Suposicion falsa, ò impropria es aquella, que ay nada de lo que supone, como dize Eustracio, y prosigue diziendo; suponiendo falso nada ay. Suponete en la Musica aver sonoridad en todos los movimientos de compàs; y aunque en ellos aya especies disonantes; aviendo consonantes, como es caulado el efecto sonoro de unas, y otras, es propria, y verdadera suposicion el suponer la mala por la buena, ò la disonante, por la consonante, siguiendo el efecto sonoro, que es lo que supone, y siempre que este no falte de cada movimiento de compàs, será propria la suposicion.

Pero si todo el movimiento ocupare la disonante, ò disonantes, no

Arist. post lib. 1.  
cap. 8. text. 24.  
art. 313. *Suppositio demonstrabilis, accipitur tamen à demonstratore, ut non monstrans hoc quid est, si apparenia discenti accipitur, est suppositio non simpliciter, sed ad illam solum.*

Joan. Gr. in præ post cap. 2. ch. 7. col. 1. *Suppositio est aliquid de aliquo.*

Alex. Afr. in præ prior cap. 5. col. 4. *Suppositiones demonstrationum sunt principia, quia ipsarum nulla est demonstratio.*

Euli. 10. eth. cap. 2. char. 488. *Falsum qui dicit nihil dicit. falsum enim est quod non est.*

podrà suponer sonoridad sin ser falsa suposicion, ò impropria; porque si suponiendo sonoridad no la ay, nada ay de lo que supone, como dixè arriba. No se entienda esta proposicion absoluta, que serà falsa suposicion, siendo disonante todo el movimiento de el compàs (que hablo en el sentido de no suponer otro tiempo, como explicarè adelante.)

Yà he dicho arriba, que suposicion propria es, quando està todo lo que se supone, ò parte; pero se ha de entender en quanto à las especies, y en quanto al efecto que causan. En todo movimiento de compàs, se supone efecto sonoro; y aviendolo este, ay todo lo que supone. Si ay dos especies, una disonante, y otra consonante, y supone la disonante por consonante, ay parte de lo que supone: Pues dos especies suponen por una, siendo uno el efecto; y por esto es suposicion verdadera, porque ay lo que supone.

A mas de la suposicion de especies, es necesario para el abono de muchas posturas, en la Musica suponer otro tiempo de el que està figurado en la Obra. Y si alguno reparare en que he dicho, que el suponer una especie por otra, era suponer propriamente, porque suponía la sonoridad que era el efecto causado de ellas, què necesidad ay de suponer otro tiempo, si esto no quita, ni dà sonoridad?

Respondo, que si importa; porque tantas quantas mas figuras de una especie entraren debaxo de un tiempo en un compàs, tanto con mas aceleracion se deven cantar. Y quanto con mas velocidad passen por la disonancia, se haze menos sensible su mal efecto.

Si estando el tiempo de *Compasillo* figurado, en un periodo passa con *minimas* al alçar por las disonantes en todo aquel movimiento de compàs, no se puede suponer efecto sonoro; porque serà falsa suposicion, pues no le ay: Pero si en tales periodos supone el tiempo de *compàs mayor*, alternando las *minimas* de consonante en disonante, avrà en cada movimiento, una, y otra especie, y causaràn efecto sonoro en el. Lo pondrè aqui por demonstracion, para que mejor se entienda.



Lo que he dicho arriba se vè aqui practicado, pues passa por las especies disonantes al alçar de el *compàs* muchas vezes, y es practica muy comun, y recibida de todos los Maestros: Y si se pone la atencion

en el tiempo que està figurado, es reprobable; porque el movimiento de el alçar es todo disonante en la voz que passa por la falsa: Pero si se supone el tiempo de *compàs mayor*, ay en cada movimiento de compàs dos *minimas*, una en consonante, y otra en disonante; y por quanto en dicho tiempo supuesto, son figuras diminutas, se deven cantar con velocidad; y assi, en todos los movimientos de compàs causan el efecto sonoro, por lo que conviene suponer otro tiempo en este, y otros semejantes calos.

Vá



Và tan colazada la suposicion de especie con la suposicion de tiempo, que apenas ay postura en que sea necesario suponer la disonante por consonante, que no lo sea tambien el suponer diferente tiempo de el figurado. Ay periodos, que teniendo figurado el tiempo de *Compasillo*, es preciso suponer el de *compàs mayor*, y otros el de *Ternario*: Y lo mismo digo, aunque estè figurado el de *proporcion menor*: pues para que la suposicion sea propia, es preciso que venga bien la Musica (segun las reglas que dixè arriba) al tiempo supuesto.

Quando ay *ligadura*, no supone la especie disonante que està ligada por otra: pues fue disposicion de los Musicos antiguos, el introducir las disonantes en *ligadura*, para que se pudiesen usar como consonantes; y assi se han de considerar, quando estàn ligadas, siendo la *ligadura* perfecta: Y llamo perfecta à la que previene, liga, y desliga donde deve.

Hazese una *ligadura de septima* semejante à la que aqui se verá figurada.



Estava al tiempo que liga, aunque es en especie disonante, no puede suponer por consonante; porque seria suposicion impropria, ò falta. Supone por *septima*, puesta en *ligadura*, pues siendo assi, no falta à la sonoridad; mayormente siendo *ligadura perfecta* como lo es: que el motivo que tuvieron para

que se ligassen las disonantes; fue, que el tiempo de la *ligadura*, fuese periodo sonoro, y por esso quando ay *ligadura*, supone toda especie falta por lo que es. Si la *ligadura* solo fuese de apariencia, tiene lugar la suposicion; como en la de *novena*, que supone por *octava*, y esto tanto entre las voces particulares como con el *Baxo*: Algunos Compositores quieren suponer por *ligadura* algunas posturas donde no la ay: Semejante à estas.

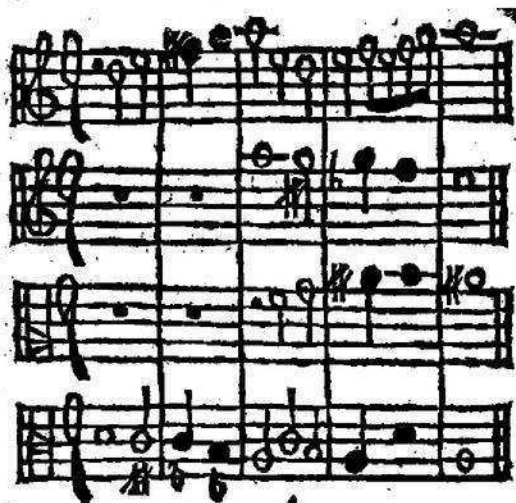


Dizen, que la que ay en el primero, y segundo *compàs* en el *Contralto*, es glosa de *ligadura de septima*; y lo mismo la que se sigue en el *Tiple*, y despues otra vez en el *Contralto de quarta*. Son todas faltas suposiciones; porque suponen *ligadura* donde no ay, ni aun parte de ella. La prueba es evidente, pues, como và dexo dicho, la *ligadura*

consiste, en que passe atada de un *compàs* à otro la voz sin movimiento. En todas estas posturas ay movimiento de un *compàs* à otro: luego no ay *ligadura*. Que aya movimiento, no se puede negar; pues passa de la *sexta* à la *septima*, assi el *Contralto*, como el *Tiple* de un *compàs* à otro,

y

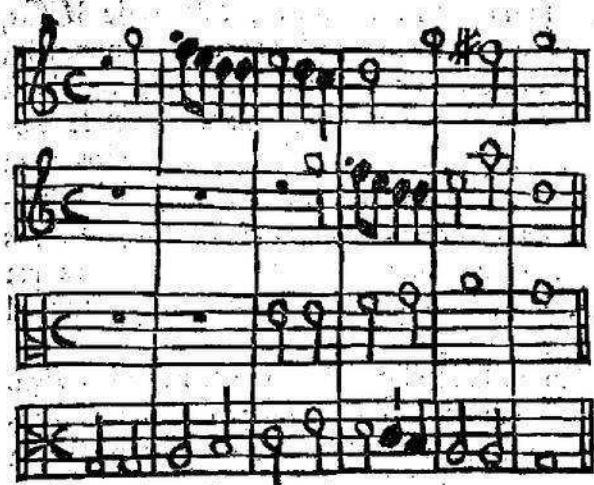
y el *Tenor* de la *novena* à la *quarta*, y con el *Tiple* que la haze padecer de *novena* à *novena*. Dizen, que el movimiento es muy de cerca, pero yo quisiera que me dixeran, si por ser de cerca dexa de ser movimiento. Lo cierto es, que lo ay, y aviendolo, no puede aver ligadura. Dizen mas, que suena bien, y que por esso no puede dexar de ser buena musica. Todo lo que es faltar à las reglas de el Arte, aunque suene bien, no se deve hazer. Si semejantes posturas son sonoras, es, porque el oido està habituado à la sonoridad de las *ligaduras*, y como el modo de cantar estas voces representa alguna apariencia de ella, por esso no halla displicencia el sentido. Y tambien, porque no es reprobable: pues es glosa, que supone toda, por la especie buena antecedente, como el *Contralto* en el primer compàs, que supone por la octava donde entra, y assi mesmo se han de entender todas las glosas que ay en las demàs voces. Y este es el abono de semejantes periodos. Otros abusos semejantes à este practican muchos Maestros, valiendose de suposiciones falsas, y el periodo que se vè figurado, es uno de los que tienen por muy primorosos.



Al segundo compàs de estos dos intentos, el *Tenor*, y el *Tiple* primero dan una *quarta* de *Tritono* de golpe, y al segundo compàs entrado el *Tiple* segundo, dà una *septima* con el *Baxo*, tambien de golpe; es por movimiento de las dos voces, assi en la una parte, como en la otra: pues la una voz mueve de *Semitono menor*, y la otra de *Tono* al mismo tiempo. Lo defienden los que son de opinion que se puede hazer, con

dezir, que se supone *ligadura*, assi en el *Tenor*, como en el *Tiple* segundo, quando baxan de el fuerte al blando; pero es suposicion impropria; porque no ay nada de lo que suponen; pues de un compàs à otro ay movimiento en las dos voces, y donde ay movimiento no puede aver *ligadura*, porque esta lo impide. Y assi, suponiendo lo que no ay, es suposicion falsa, y toda falsa suposicion es reprobable. Y lo son tanto semejantes posturas, que por ninguna otra razon tienen abono; porque es principio asentado, que la especie disonante en ningun caso puede suponer por lo que es fuera de *ligadura*. Y probado yà que no la ay en esta, tampoco puede suponer por especie consonante; porque en aquel movimiento de compàs no ay otra especie, si solo la falsa, y la suposicion de otra especie consonante no tiene lugar. A mas, de que ni pueden alegar la sonoridad; porque no tiene mucha dicho periodo. Tambien es improprio lo que se verà practicado en la musica siguiente.

Tam-



Tambien semejante à este periodo practican otros, algunos Maestros defendiendo, que es muy propria *ligadura* la que se ve, quando entra el *Tiple* primero, y lo mismo quando entra el *Tiple* segundo. Pero segun mi dictamen no es muy propria; porque aunque rigurosamente ay *ligadura*, pues passa de un compàs à otro la voz sin

movimiento, siento que està la impropriedad al tiempo de el desligar: Porque, ò la tienen por *ligadura* de *Semibreve*, ò por *ligadura* diminuta.

Si los tales la suponen por *ligadura* de *Semibreve*, no desliga en la especie mas cercana como deve; pues al tiempo que le toca el desligar, que es al alçar de el *compàs*, se halla en *tercera*, que es quatro puntos apartada de donde ligò: Y deviendo desligar en la especie imperfecta mas cercana de la falsa, no siendo assi, desliga impropriadamente; contraviniendo à las reglas de perfecta *ligadura*. Si la suponen por *ligadura* *diminuta*, tambien es impropriedad hazer semejantes *ligaduras* en musica de *nota blanca*: Pues en orden à la diminucion han de observar el mismo orden las *ligaduras*, que la mayor parte de las figuras, y segun el modo de cantar de las partes, ò voces: Y assi digo, que de qualquier modo que quieran suponer dicha *ligadura*, tiene mas de impropria suposicion, que de propria. Hazente à vezes *ligaduras*, que para su abono, es necessario suponer otro tiempo de el que và figurado en la *Obra*; lo que explicarè aora para dár à entender en esta materia la suposicion verdadera de tiempo. Sobre los caractères que se figuen, podrá hazer reflexion el estudioso Musico.



Estas son *ligaduras* mayores, las que los Antiguos usaron mucho en los

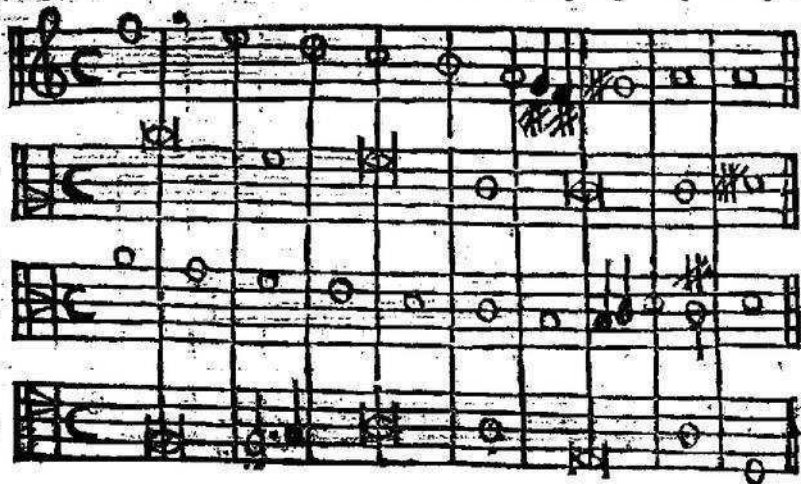
R

los



los tiempos *Ternarios*, segun se halla en los Libros prácticos de *Missas*, y *Motetes*, que escriuieron: Y aunque son *ligaduras* muy comunes las de *Breve*, quando se halla dicho tiempo *Ternario* figurado: pero tal vez se hallan en Obras, que tienen figurado el de *compàs mayor*, y el de *compàsillo*, como se ve en el exemplo que dexo anotado, y para estos casos se supone el tiempo *Ternario*; pues no dexa de ser propria suposicion, siendo las *ligaduras* de tiempo *Ternario*, que el estar, ò no estar figurado, es accidente, è importa poco que no esté quando se supone: Que para que la suposicion sea verdadera, basta con que esté la musica que toca al tiempo que supone.

Muchos Compositores están en la inteligencia, que semejantes *ligaduras* son de *compàs mayor*; pero se pueden desengañar facilmente, si hazen reflexion sobre la musica impresa de los Libros Antiguos, pues es la mayor parte de ella, regida debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, y es rara la vez que se encuentra *ligadura mayor*, pues todas son de *Semibreue*: Y si tal vez se halla alguna, es, porque su Autor suponía en aquel periodo el tiempo *Ternario*. Pero en aquellas Obras que se halla este figurado, son las mas *ligaduras* de *Breve*; como propias de la señal indicial baxo de la que están. No tan solamente en quanto à las *ligaduras* se supone el tiempo *Ternario* en las Obras que se figuran con el de *compàs mayor*, ò *compàsillo*, si no es que tambien en quanto à las especies, y en quanto à las figuras. Y si está figurado el de *compàsillo*, assi mesmo muchas vezes se supone el de *compàs mayor*: Pero en ningun tiempo mayor se puede suponer otro que sea menor, porque lo mas incluye lo menos; y assi el *Ternario*, como el *compàs mayor*, contienen el *compàsillo*, y *Proporcion menor*: Pues un *compàs* de *compàs mayor*, incluye dos de *compàsillo*; y uno de *Ternario*, tres; y como es comprehendido el tiempo menor del mayor, sea doble, ò triplo, de aqui se sigue, que todo lo que es licito en el tiempo menor, lo es tambien en el mayor; pero no todo lo que es en el mayor, lo es en el menor: Que por esto es necessario en muchos periodos, donde se halla figurado algun tiempo menor, suponer otro mayor, para abonar el uso de algunas especies, por ser improprio del tiempo, ò señal indicial, baxo de quien cantan las voces. Y para mayor declaracion de lo dicho, lo pongo aqui en practica.



No dudo, que qualquier Maestro que vea este periodo de musica, ef-

tra-

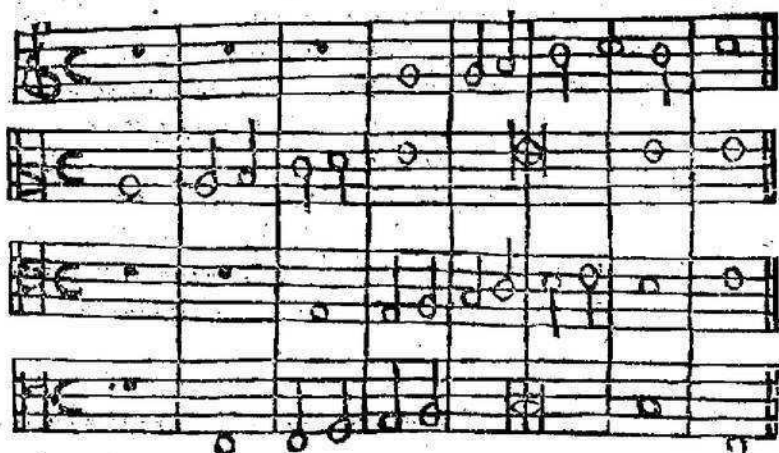
trañará el ver passar con *Semibreves* por las disonantes, y assi mismo las *falsas* que ay entre el *Tiple*, y el *Tenor*, en forma de *ligaduras*; y mayormente diziendo, que el *Baxo* ya las acompaña con *octava*, ya con *septima*, con *sexta*, con *quarta*, con *tercera*, y con *segunda*, siendo todo al parecer muy improprio, y contra las reglas de buena musica. Pero si hiziere reflexion sobre lo que dexo escrito, le parecerá otra cosa diferente.

Para descifrar este *Enigma*, se ha de atender, à que se supone el tiempo de *Ternario*, y que son *ligaduras* diminuidas en dicho tiempo las que ay. En quanto al acompañar el *Baxo* con todas las especies que se ven, à dichas *ligaduras*, es porque tiene facultad para acompañar las *ligaduras*, que son entre las voces particulares, con qualquiera especie, sea consonante, ò disonante, pues està de modo que no pierda la buena sonoridad. Dichas *ligaduras* son todas de *septima*, entre el *Tiple*, y el *Tenor*; pero se ha de reparar, que quando con la una voz està en disonante el *Baxo*, la otra la salva. Passa el *Tenor* de la *decena* à la *novena*, y despues à la *octava*, y suponiendo el tiempo *Ternario*, tan solamente es un compàs los tres *Semibreves*. Y el *Tiple*, quando el *Tenor* passa por la *novena* liga en *septima*, y desliga en la *sexta* con el mismo, previniendo *ligadura* en la *septima* para ligar en la misma con el *Baxo*, con quien desliga en la *sexta*; y prosigue con el *Tenor* sus *ligaduras*, hallandose con el *Baxo*, quando la una en consonante, y la otra en disonante: De modo, que no puede faltar la sonoridad, alternando las especies consonantes, mayormente hallandose las disonantes puestas en *ligadura* perfecta. Y mas que siendo *ligaduras* diminuidas, aviendo tantas figuras mayores en las otras voces, se han de cantar con velocidad; ya por estàr segun Arte, ya por passar de pronto, no puede tener lugar la disonancia en semejante período. La mejor explicacion será ver todo lo dicho, figurado con el tiempo supuesto.



Menos novedad causará à qualquiera Maestro, viédolo como està figurado, que como fue supuesto arriba. No he escrito este período, para que se abuse de tantas *ligaduras* como ay en él; si tan solamente ha sido el fin, dar à entender la suposicion de el

tiempo *Ternario* en dichas *ligaduras*; para que si se le ofrece à algun Compositor usar de alguna postura semejante, pueda, teniendo inteligencia de como deve suponerla. Ofreciente tambien otros muchos períodos, y muy comunmente, que se deven suponer à *compàs mayor*, estando baxo la señal indicial de *compàsillo*: Semejante al que se verá aquí practicado.



Esta musica considerada baxo el tiempo de compasillo, que es el que està figurado, es muy impropria: Pues si se repara en ella, se hallarà muchas vezes ser todo el movimiento de el alçar de especie disonante, no solo con el *Baxo*, sino es entre unas, y otras voces. Y es regla indispensable en la musica, que todo movimiento de compàs ha de ser en especie consonante: Pero se supone aqui el tiempo de *compàs mayor*. Y se deve notar, que el alçar de el compàs de *compasillo*, jamás viene al tiempo que dà, ni alça el de *compàs mayor*: sino es, que es, ù despues de aver dado, ù despues de aver alçado: Y suponiendo el *compàs mayor* en este periodo, no dà, ni alça en ninguna disonante; y es musica muy propia, y muy conforme à las reglas dispuestas por el Artè. Tiene-se por glosa-la *minima*, que passa por la disonante, porque supone por la consonante antecedente. Assi como he explicado hasta aqui las suposiciones, se han de entender en todo tiempo menor para salvar las disonancias que vinieren en el movimiento de *compàs*, suponiendo en aquel caso otro tiempo mayor: Como si el que està figurado fuere *compasillo*, ò *Proporcion menor*, tiene lugar la suposicion de *compàs mayor*, *Proporcion mayor*, y *Ternario*.

Dexo explicado lo mas esencial acerca de la suposicion de tiempo, que en lo que fuere tratando adelante, explicarè las circunstancias que se ofrecieren. Si algun Musico dixere; que necessidad ay de suponer otro tiempo, quando se puede figurar siempre que se ofrezca en caso de la suposicion? Digo à esto, que à vezès es solo un *compàs*, ù dos, donde es necessaria la suposicion; y que esto sucede muchas vezes en una Obra: Y si siempre que la ha de aver, se ha de figurar el tiempo, servirá de confusion à los que cantan; que para los tales no les embaraza el que el Compositor suponga como quiera en su Obra, pues esto solo toca al Autor de ella.

## CAPITULO XX.

DE COMO DEVE SER LA GLOSSA, Y LA SUPOSICION en ella, de la especie disonante por consonante.

ES tan usado en la musica el suponer uno por otro, que à no permitirle, era quitar la variedad à las composiciones, y no teniendola, todas las obras armonicas carecerian de la mayor perfeccion. Y aunque



que de todo lo que dexo dicho , assi en el Capitulo antecedente , como en otras muchas partes , es lo bastante para los Doctos Maestros , pero como el fin de escribir esta Obra es, para q̄ los que estudian, ayudados de su explicacion, apróvechen mas con su enseñanza, me ha parecido proseguir, explicando en este Capitulo con alguna mas expresion el modo de *glosa*, suponiendo unas especies por otras. Supone muchas vezes la especie disonante por la consonante , assi por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una sola, estando quieta otra: Pero advierto, que si el tiempo es menor como *compasillo*, ó *Proporcion menor*, semejantes encuentros nunca pueden ser al dár de el *compàs*; porque aunque se abona con la suposicion de la especie consonante, no dexa de aver imperfeccion, pues necessita de abono: Y siendo al alçar en tiempo menor, supone el tiempo mayor en estos casos, en quien no son al dár, ni al alçar semejantes posturas; porque vienen despues de aver dado, ù despues de aver alçado. Lo explicará mejor la practica que se sigue.



En el primer *compàs* alça en la *septima* el *Tenor* con el *Baxo*, y supone por *octava*, q̄ es adonde passa el *Baxo* inmediatamente; el *Contralto* al tercer *compàs* alça en la *septima*, que supone por la *sexta* à que va luego.

En el quinto, y sexto *compàs*, alça el *Tenor* en la *quarta* con el *Baxo*, y con el *Tiple* en la *septima*; supone con el *Baxo* por *tercera*, y con el *Tiple* por *octava*. Hallase de los dos modos que he dicho arriba, assi por movimiento de las dos voces, como por movimiento de la una sola. El primer encuentro, que es en la *septima* entre el *Tenor*, y el *Baxo*, es por movimiento de los dos. Quando el *Contralto* alça en la *septima* al tercer *compàs*, está el *Baxo* quieto; mueve el *Tiple* al mismo tiempo que el *Contralto*, siendo el encuentro de *segunda* entre los dos; la qual supone por *tercera*. En el quinto, y sexto *compàs* donde alça el *Tenor* en las disonantes con el *Baxo*, y el *Tiple*, es por movimiento de el solo; porque las otras dos voces, con quien son las disonantes, están quietas.

De todos estos modos está muy puesto en practica el suponer la mala por la buena; pero deve suponerse tambien el tiempo de *compàs mayor*, para que supuesto, no dè, ni alçe en la especie disonante el *compàs*: Pues siendo al alçar en *compasillo*, como dixè arriba, no viene al tiempo de el mover en *compàs mayor*; porque siempre es en la segunda parte de el movimiento donde viene la mala. En las dos diferencias que quedan puestas, que son por movimiento de las dos voces, y de una sola, puede se dudar qual es la mas, ò menos licita: Sobre lo qual digo, que tan lici-

to

to es el passar la mala por la buena por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una sola; y es la razon, que como supone la disonante por la consonante, el encuentro es como si fuera en la misma consonante, y no tiene mas que sea por movimiento de las dos voces, que por movimiento de una: Pues aunque sea por movimiento de las dos, como es la buena la que supone, el encuentro es como si fuera en ella. Muchos Maestros Prácticos han reusado passar la mala por la buena, subiendo la glosa, assi por movimiento de las dos voces, como por movimiento de una: Y no se que fundamento puedan tener para ello; pues no ay mas razon para que el encuentro en la mala, sea subiendo, que baxando: Aunque los Maestros mas Modernos, no hazen ya ningun reparo: pues lo usan, assi de un modo, como de otro. Vease puesto en práctica para mayor claridad.



En el primer compás que entra el *Contralto*, alza en la *septima* con el *Baxo*, que supone por *octava*; y el *Tiple*, alza en la compuesta de la *novena* en el compás que entra; la qual supone por *diecisiete*. Estos encuentros son por movimiento de dos voces, y no hallo menos razon, para que la voz que mueve con figuras menores, sea moviendo àzia arriba, que àzia abaxo; pues de qualquier modo es el encuentro en la disonante, que supone por la consonante, à que passa inmediatamente. Y assi digo, que segun mi dictamen, puede usarlo qualquier Compositor sin reparo, sea subiendo, ò baxando la voz que lleva la glosa: Pues solo està la diferencia, en disminuir las figuras la voz que sube, ò en disminuirlas la que baxa; y un tan leve accidente no muda la essencia de la postura. Otros Maestros ay que son de opinion, que una especie buena, no puede suponer por otra buena. Semejante à lo que aqui se puede ver figurado.



Reparese, que al salir el *Tenor* de la *ligadura*, siendo la ordinaria práctica el desligar en la *decena* con el *Baxo*, desliga en la *octava*: Y para los que ponen reparo en el uso de semejantes posturas, dirè dos razones en su abono, para quitarles toda duda: La *primera*, que es glosa de el *Baxo* el subir con *Seminimas* de grado de el *re* al *la*; y supone dicha *glosa* està un compás en *Delafolre*: Y  
assi

assi mismo, *sex decena* en el *Tenor*, la que es *octava*.

La *segunda* razon es, que la *ligadura*, se ha de entender, que se haze entre el *Tenor*, y el *Contralto*: Pues como yá dexo dicho en los Capítulos antecedentes, la *quarta* con el *Baxo* es *ligadura* de *segunda* entre las voces particulares, y no siendo *ligadura* con el *Baxo*, no ay obligacion de desligar con él: Pues el *Tenor* que liga con el *Contralto*, yá desliga en la *tercera*; y aunque el *Baxo* se halla en la *octava* al mismo tiempo, puede; pues rigurosamente no tiene obligacion el *Tenor* de desligar con quien no ligó: Y pues en las *ligaduras*, que son entre las voces particulares, puede acompañarlas el *Baxo* con qualquiera especie, tambien al tiempo de desligar, puede hazer lo mismo; y assi que se halle en la *octava*, ó en qualquier otra especie, importa poco. Otros muchos exemplares de los que se practican ordinariamente, semejantes al que he puesto arriba, pudiera traer: pero por huir prolixidad los dexo; pues por las razones dichas se pueden abonar qualesquier otros, en que la *ligadura* fuere entre las voces particulares, no desligando con el *Baxo* en especie imperfecta: Aunque pondré agora otro en que se vea, desligar en especie que no sea consonante, y suponga por ella.



No dudo avrá quien estrañe al ver este periodo de musica, los muchos encuentros que ay en él de especies disonantes: Pero si se atiende à lo que dexo dicho, supone la disonante por la consonante, que se sigue inmediatamente. En el primer *compàs* pre-

viene *ligadura* el *Tenor* con el *Baxo* en el encuentro de la *novena*, que supone por *octava*: Quedale ligado en *septima*, y desliga en la *quarta*, que supone por *tercera*; siendo à la que el *Baxo* passa inmediatamente. Buelvese à quedar ligado en *septima*, y desliga en el encuentro de la *quarta*, que supone tambien por *tercera*, y lo mismo en el *compàs* que se sigue: Aunque la ultima *ligadura* yá no es con el *Baxo*; porque es el *Contralto* el que haze padecer al *Tenor* en *segunda*. Para mayor declaracion à los Principiantes, de todo el contenido en este exemplar de musica, lo bolveré à poner sin glosa, para que mejor entiendan las suposiciones dichas.

Como





Como està aora el *Baxo* sin *glossa*, se puede ver mejor la suposición, quando la *ay*, como arriba. No tan solamente es la suposición en quanto à las especies (digo quando està con *glossa*) sino es que tambien en quanto al tiempo; pues se supone el de *compàs mayor*: Pero estando

el *Baxo* sin la *glossa*, no ay necesidad de suponer otro tiempo; como ni tampoco una especie por otra; pues cada una de ellas supone por lo que es. Ay algunos Maestros, que dicen, que quando una voz con otra supone la mala por la buena, aquella consonante, por quien supone la disonante, ha de ser buena con todas las demás voces; y que sino es así, es impropria suposición. Se entenderà mejor, en lo que và figurado, lo que digo.

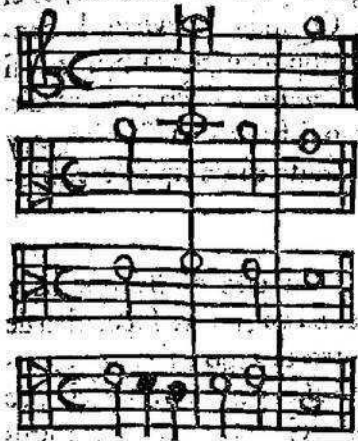


No dan razon que sea convincente los que siguen semejante opinion; pues como se puede reparar en esta practica que dexo escrita, siempre que se forma especie disonante con la voz particular, es consonante con el *Baxo*, y con las demás voces lo mismo. En el primer compàs alça el *Tiple* en la *trecena* de el *Baxo*, y *segunda* con el *Contralto*; passa con este luego al *Vnisonus*; por quien supone; pero con el *Baxo* son las dos feminimas, *trecena*, y *docena*: Pues si las dos son especies consonantes, que necesidad tienen de abono? Y lo mismo se ha de entender con el *Tenor*: Que entre el *Contralto*, y el *Tiple* la *segunda* que ay suponga por *Vnisonus*, es necesario para abonar el golpe de la *segunda*: pero con los otros que no ay disonante, no ay razon para que suponga por otras especies de las que son. Quando se supone una especie por otra, es por abonar la disonante con la consonante que se sigue; esta disonante es sola  
entre

entre dos voces, luego entre las especies de estas dos ha de ser la suposicion; que con las otras no ay necesidad: Como no sea en aquellos casos, que ay encuentro en especie disonante, que lo sea con dos, ò tres voces, que entonces avrá de ser la suposicion con todas, de este modo.

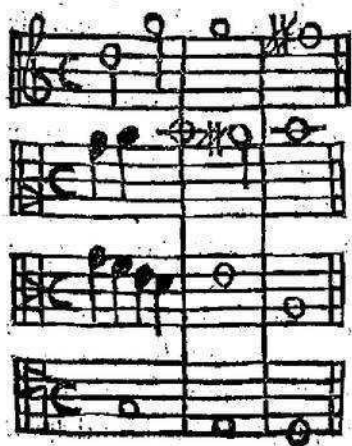


Aquí es necesario suponer el *mi* de el Baxo, por *re*; porque el *mi* es disonante con todas, y el *re*, es consonante. Y si en todos los casos, que passa mala, por buena huviera de ser la suposicion con todas, no se podrian hazer à tres, ni à quatro ligaduras sobre *Tiple*: Y sino, veate esta.



Para con el Tenor que haze la ligadura, el *mi* de el Baxo supone por *re*; que es la *sexta* donde previene el otro para ligar. Con el *Contralto*, y el *Tiple*, supone por *mi*; porque con los dos es especie consonante. La mayor autoridad que puedo traer para el abono de esta materia, es el ser practica tan comun (como todo Musico sabe) y tan recibida de todos, que no se hallará quien se atreva à impugnarlo: Pues si en el Sobretiple son tan aprobadas semejantes posturas, que razon avrá para reprobarmas en musica

suelta? Lo cierto es, que posturas semejantes, pueden suponer con unas voces por una especie, y con otras por otra, en tanto quanto no fueren reprobables por la poca sonoridad. Dizen muchos, que una consonancia no puede suponer por otra consonancia; y esto lo dizen à cuenta de que una voz passará de la *quinta* à la *sexta* con el Baxo, y con otra voz passará de la *novena* à la *octava*: así como se puede ver aquí figurado.



Esta glosa que haze el Tenor de quatro *Seminimas* en el primer compás, para con el *Contralto* que en la *septima*, supone por *octava*, que es à donde passa inmediatamente con el Baxo, supone el dár de el compás por *octava*; y las otras dos *Seminimas*, que son al alçar, suponen por las especies que son; pues la una es *sexta*, y la otra *quinta*: Que aunque la que es *sexta* es *septima* con el *Contralto*, y supone por la que se sigue, se ha de hazer cargo el Musico, que son distintas partes el Baxo, y el *Contralto*: pues que razon avrá

S

para

para que con las dos partes q̄ son distintas, aya de suponer la *glossa* por duas mismas especies: Dos hombres son distintos individuos; porque el uno padezca un dolor, no se sigue, que lo aya de padecer el otro: lo mismo digo entre las quatro partes que componen la musica; que porque entre dos aya un encuentro de especie disonante, que es accidente, no se sigue que entre las otras lo aya de aver.

Todo quanto he dicho en el contenido de este Capitulo, ha sido explicacion de la *glossa*; de la qual dexè ya bastante explicacion escrita en el Libro de *Fragmentos Musicos*, Tratado 4. cap. 1. y por esso aora solo dire, como esta puede ser con figuras mas, y menos diminuidas. Dixe en el lugar citado, que *glossa* era dos, ò tres, ò mas puntos, que suponian por uno solo. Tambien dexo dicho en varias partes, que es regla fixa en la musica, que todo movimiento de compàs, assi dar, como alçar, ha de ser en especie consonante: pero no prohibe esta regla el uso de las especies disonantes: pues no vengan al tiempo que mueve el compàs; y si vienen al tiempo de mover, y se sigue especie consonante, es el caso en que se supone la mala por la buena. Quando mueve en la consonante, todas las figuras que huviere demàs, suponen por la primera; si son *corcheas*, puede aver suposiciones de dos *Seminimas* en cada medio compàs; si las *corcheas* son quatro; y lo mismo si fuere una *Seminima*, y dos *corcheas*: y en estos casos, si estuviere figurado el tiempo de *compasillo*, no avrà suposición de otro, como aqui.



En esta *glossa* que haze el *Baxo*, no ay suposición de otro tiempo, si solo de *compasillo*; pero ay suposición de especie por los encuentros que ay en las disonantes: y como no vienen estas al tiempo que mueve el compàs, no se falta à la regla que el movimiento aya de ser en especie consonante, y por esso mueve siempre el compàs en ellas. Que quando es con *Seminimas* la

*glossa*, ò con *minimas*, en estos casos supone tiempo mayor; aunque tambien puede suponer el mismo tiempo menor, siendo con *Seminimas*, si es en especie consonante la primera. Quando es con *semicorcheas* tambien supone el tiempo menor ordinariamente. Tambien advierto, que si la primera figura de el movimiento de el compàs, fuere alguna pausa de *corchea*, ò *Seminima*, se repare, en que especie entra la figura cantable; porque si fuere *seminima*, y entrare en especie disonante, no será buena musica, por no aver en todo aquel movimiento de compàs consonancia, y no valdrà la suposición por ser falsa: pero si fuere *corchea*, aunque entre en especie disonante, pues sea consonante alguna de las que se siguen, se podrá hazer por ser suposición propria. Si entra despues de la *pausa* en especie consonante, sea con *corchea*, ò *seminima*, supo-

ne



ne por lo que es. Todo lo dicho se verá aqui figurado , para que mejor se entienda.



Es falsa suposición, porque no ay en todo el movimiento de el *compàs* buena, por quien pueda suponer, y es al dár de el *compàs*, que no puede aver suposición de tiempo; porque en *compàs mayor*, el dár de *compasillo* es principio de movimiento, y lo mismo es quando entra el *Té-*

*nor*. Si fuere debaxo de el tiempo de *compàs mayor*, y se siguiere otra *Seminima* en consonante, será buena *suposición*, por ser figuras diminutas en dicho *compàs*.



Esta es buena suposición; porque la primera *corchea* supone por la que se sigue. También es buena suposición; porque la *novena* donde entra supone por la *octava* que se sigue.

Con todo lo que dexo dicho acerca de la *glosa*, y lo que dixe en el Libro de *Fragmentos Musicos*, Tratado quarto

Capitulo primero, me parece lo suficiente, para que los que estudian la musica, puedan entender quando la *glosa* es propia, ò impropria: pues por los exemplares que dexo figurados, en uno, y otro Libro, pueden venir en conocimiento de como deve ser; ò si la suposición es falsa, ò verdadera: Es materia muy importante à todo Compositor, si quiere componer con acierto, y segun arte, assi musica para cantar, como para instrumentos: y por esso, no obstante lo que escrivi en *Fragmentos Musicos* de ella, he querido en este lugar dilatarme un poco mas, porque se que importa; para que algunos Maestros salgan de errores, en que están, acerca del uso de las especies disonantes, que se practican por *glosa*.

Doy fin à este Libro con esta materia, porque se ha de ofrecer en los que se siguen tocar mucho de ella; è importa para inteligencia de lo que dixere, que quede yà explicada.