

PLANTAS



PLANTAS

PLANTAS
COMPLETAS

DE
OMNIBUS

PLANTIS



PLANTAS



PLANTAS



Roda = 2403

R^o 39849

20-11-68

RCSM Copyright 2004. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without the prior written permission of the publisher.

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or header, including the number '17'.

Copyright © 2004 by The Copyright Clearance Center, Inc. All rights reserved. This work is published by The Copyright Clearance Center, Inc. All rights reserved.

RCSMM

Plan Completo de Composicion Fundamental

Advertencia.

Nuestro animo es presentar un curso completo de composicion fundamental en compendio, q.^e abrace todas las ramas de ella; por q.^e como el estudio de esta arte en nuestra nacion se dirige principalmente al servicio del Templo, se hace preciso q.^e los Soltos se abiliten en el uso de las composiciones sobre canto llano de Bajo y Tiple: lo 1.^o por q.^e se practica este genero de musica en los salmos, himnos y metodos de las Iglesias; lo segundo, por q.^e en las oposiciones a Magisterios de Capilla y Organistas, se dirigen los ejercicios a examinar el fundamento y el gusto de los Operarios; y lo 3.^o, por q.^e sobre buenos fundamentos se pueden hacer buenos edificios: pero si alguno quisiere aprender una composicion no tan fundamental como la q.^e proponemos, podra omitir todo lo perteneciente a Cantos llanos, empezandola desde el 3.^o suelto, Tabla 3.^a

Tambien declaramos, q.^e no es suficiente aprender la Composicion para ser buenos Compositores; es necesario ademas de saberla, tener genio y gusto para producir buenas obras, pues en faltando lo uno u lo otro, nunca saldran sus composiciones de la esfera de comunes.

Tambien debera el compositor estudiar el conocimiento de todos los instrumentos q.^e estan en uso, para saberlos colocar sin violencia y con aquella naturalidad q.^e les sea mas propia para poder brillar. debera tambien poner particular cuidado en la buena acentuacion, y en dar la verdadera expresion y sentido q.^e corresponde a la letra. Ultimamente decimos, q.^e para poder empezar el estudio de la composicion, es preciso estar tan abilitado en la letra minima, que no se halle dificultad en escribir de repente cualquiera papel q.^e se le presente.

Tabla primera

Explicacion del Contrapunto.

Leccion 1.^a

P.^o ¿Que es Contrapunto?

Res.^o Es un canto acorde de diversidad de consonancias, hecho en voces casi contrapuestas, y se divide en simple y compuesto. Contrapunto simple, es el q.^e se compone de dos voces solas, ya sea poniendo un Tiple sobre un canto llano de Bajo, o ya sea poniendo un Bajo a un cantillano de Tiple. Contrapunto compuesto, es el q.^e se compone de tres o mas voces y puede formar las tres armonias.

P.^o ¿Que cosa es Especie en la musica; R.

La q.^e se contiene de genero, y nace de raíz o fundamento.

P.^o ¿Cuántas son las Especies?

R. Son siete: Unisonos, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a y 7.^a, y estas son raíz y fundamento de todas las demas, pues se componen del Unisonus, la 8.^a; de la 2.^a la 9.^a; de la 3.^a la 10.^a 11.^a 12.^a De estas siete especies hay dos perfectas, dos imperfectas y tres malas. Las perfectas son el unisonus y la 5.^a con todas sus compuestas. Las imperfectas son 3.^a y 6.^a con sus compuestas; y las malas son 2.^a, 4.^a, y 7.^a con sus compuestas.

Nota. La 4.^a aun q.^e regularmente se trata como mala, en algunos casos se usa como buena.

En el contrapunto ni en la composicion se permite dar dos 5.^{as}, dos 8.^{as} ni sus compuestas. La 8.^a se da bajando el Bajo y subiendo el Tiple. La 5.^a subiendo el Bajo, y bajando el Tiple. Las 9.^a y 10.^a se pueden dar con cualquier movim.^{to} del Bajo.

No se permite pasar de 6.^a a la 7.^a, sino cuando el Bajo baja un punto y el Tiple sube otro, q.^e es lo q.^e se llama *gradatim*.
 No se permite la 5.^a falsa, sino cuando sube a la 3.^a *gradatim*, bajando, y el Bajo sube medio punto. Hay casos en q.^e se dan la 5.^a y la 8.^a contra regla al parecer; pero es permitida por la posición de las voces. También hay casos en q.^e se permiten dos 5.^{as} y dos 8.^{as} seguidas, por la misma razón. Todo contrapunto deve empezar y acabar en es parte perfecta, excepto el de Semibreves partidas, que en algunos casos no puede empezar sino en 6.^a En los contrap.^{os} de comp.^{lo} comp.^o m.^o y tern.^o no se per.^{te} q.^e las carreras den vuelta. En los contrapuntos de Sexquialteras, se permite dar vuelta cuando no hay otro arbitrio.

En los contrapuntos partidas se permite la 7.^a previniendo en buena cuando la ligadura es alzar y desligando en 6.^a; pero cuando es al alzar, podria prebenir en la misma 7.^a desligando tambien en 6.^a Aunque la 3.^a es la especie mas grata al oido, no se deve pasar de tres terceras seguidas, por q.^e haya variedad en el contrapunto. y la misma regla se deve observar en las sextas.

No se permite dar dos puntos seguidos en una misma ranga o espacio; pero si en un mismo signo subiendo o bajando ind.^o Todo contrapunto, menos el de Semibreves; deve empezar con pausa. No sera perfecta el contrapunto sine canto natural, evitando toda entonacion difícil: y sera bien q.^e alguna vez se deje de poner alguna especie perfecta, por q.^e el contrapunto tenga buena cantoria. Aquel sera mejor contra punto, que observando las reglas dichas, imite los puntos del cantollano, o se tome en el algun tema q.^e se repita algunas veces en el contrapunto.

De las especies, la 8.^a es la mas perfecta; ~~es~~ por q.^e con un semitono q.^e se le añada o se le quite, se perfecta, para la mala. Esta especie, aun q.^e la mas perfecta, es solo expusivamente; por q.^e su sonido es muy semejante a su simple. Despues de la 8.^a, la 5.^a es la mas perfecta y mas armoniosa q.^e la 3.^a; pues aun q.^e se le añada o quite un semitono, solo queda en falsa o superflua.

La 3.^a es la mas grata y armoniosa de todas las especies, por q.^e es la q.^e une todas las consonancias, y la recibe el oido con mas o tacer q.^e las demas. La 6.^a es la menos perfecta de todas las especies consonantes, por q.^e no cabe en la armonia perfecta.

Ejemplo de todo lo explicado.

Asi se da la 8.^a Asi se da la 5.^a Asi se dan las imperfectas.

Asi se permite pasar de la 6.^a a la 8.^a asi, no asi. Asi se da la 5.^a falsa. Asi no se permite

5.^a mal dada permission. 8.^a mal dada permission. Do 8.^a q. se permission. Do 5.^a q. se permission. Do 8.^a q. no se permission. Do 5.^a q. no se permission. Ejemplo de lo q.^e es vuelta que no se permite.

Otro ejemplo 7.^a q.^e previene al alzar. 7.^a al alzar y al dar. Contrapunto partiendo no puede prin. si para otro en 6.^a

Asi se permiten los acordes en un mismo lugar o vez. Asi, no.

Leccion 2.^a

Contrapunto 1.^o de Semibreves.

Este contrapunto es el unico q^e empieza sin pausa, y todas sus figuras deben ser buenas. Contrapunto 2.^o de Minimas.

Este y todos los demas deben tener pausa al empezar: en cada compas se ponen dos minimas q^e las dos deben ser buenas; pero se permite la 5.^a falba bajando de grado a la 3.^a Contrapunto 3.^o de carreras de compasillo, q^e se compone de minimas y semiminimas: deve empezar con una minima, y todas las minimas q^e se pongan en el, han de ser buenas, y de las semiminimas la 1.^a y 3.^a de cada compas. Las semiminimas (ya sea subiendo o bajando) han de cantar siempre de grado. Las carreras han de empezar y acabar siempre al dar del compas, y no se permite dar vuelta en ellas. Nunca puede principiar la carrera en 6.^a ni subiendo, ni bajando, bajando, puede empezar en 8.^a, 3.^a, o 9.^a; pero subiendo, solo en 8.^a o 3.^a. Contrapunto 4.^o de Ternaria. Este se compone de Semibreves y Minimas, o de Semiminimas y Corcheas: Deve empezar con dos Semibreves, y no se permite q^e las carreras desbuelta. Han de ser buenas todos los Semibreves, y de las minimas han de ser buenas la 1.^a de cada parte: Las carreras subiendo o bajando, han de cantar siempre de grado, y han de acabar siempre al dar del compas. (1)

Subiendo no puede empezar la carrera al dar sino en 8.^a; pero bajando para en 5.^a o 3.^a: en 6.^a no puede empezar ni subiendo ni bajando. Contra punto de sexquialtera a seis. Este se compone de seis partes; tres al dar y tres al alzar: y de cada tres, las dos han de ser buenas. Se permite dar vuelta a la carrera cuando no hay otro arbitrio, o por q^e el contrapunto tenga buena cantoria. Subiendo no se pueden dar seis puntos de carrera dentro de un compas; y bajando, solo cuando empieza la carrera en 6.^a. Contrapunto 6.^o de Semi breves partidos. Este se permite empezar en 6.^a cuando no puede en 5.^a ni 8.^a Todas sus figuras deben ser buenas, pero se permite la 7.^a previniendo en buena u en ella misma, desfigurando en 6.^a. Este contrapunto y en el siguiente sucede algunas veces q^e vienen los puntos del canto llano de tal modo, q^e es preciso poner pausas en el contrapunto, como se ve en el ejemplo q^e va puesto al fin. Contrapunto 7.^o de Minimas partidos. Este debe empezar en reposo perfecta. Todas sus notas deben ser buenas;

(1) Pero para empezar en cualquier parte del compas)

pero se permite la 7.^a al dar y al alzar: cuando al dar, debe previene en buena y resolver en G.^a; mas cuando es al alzar, previene en la 7.^a misma y ~~previene~~ ^{resuelve} en G.^a.

Ejemplo de los Contrapuntos capicados.

The musical score consists of seven staves, numbered 1° through 7°. Staves 1° through 6° are in treble clef, and staff 7° is in bass clef. The time signature is common time (C). The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with accidentals like sharps and naturals. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign on each staff.

Se ve en el ejemplo q. sigue como es preciso poner pausas por no aver arbitrio para poner musica al canto llano.

Aun q. se pueden hacer muchos generos de contrapuntos, asi simples como compuestos, bastan los q. quedan explicados de los simples.

Leccion 3.^a

Conciertos o Chorusulas à 3 Sobre Bajo.

Q. ¿Que cosa es contrapunto compuesto? R. es un canto acorde de diversidad de consonancias, q. forma la armonia de la musica. Q. ¿Quantas son las cosas
 maneras de contrapunto? R. son tres: 1.^a consonancia perfecta q. se compone de la tónica, su tercera y su 5.^a. 2.^a Consonancia imperfecta q.
 se compone de la tónica, su 3.^a y su 6.^a. 3.^a q. se llama de suposicion, por q. en ella se ve suponer otro bajo, y se compone de la tónica, su 4.^a y su 6.^a

Ninguna composicion, aun q. sea ha muchas voces, puede tener mas q. tres especies consonantes de manera q. aun cuando la composicion sea à 8 voces, no se hallara ~~en ella~~ en ella sino las tres consonancias. En las composiciones à tres voces, muchas veces no se puede formar la harmonia perfecta; pero en las à 4 siempre se forma.

Ejemplos.

1.º a 3.

2.º a 4.

Sease en el ejemplo 1.º q.º no es perfecta la armonia del 1.º comp.º, pues solo consta de 2.ª y 3.ª; pero en el 2.º ejemplo q.º es a 2 voces, en las tres posturas se halla la armonia perfecta. Debe pues saberse, q.º aun que en las composiciones a 3, se repite por consonancia perfecta la del ejemplo, en realidad no lo es; por q.º falta la 5.ª en las compases 1.º y 3.º; y de consiguiente carece de la armonia q.º tiene el 2.º ejemplo; y cuando se compenga a 3, se procurara q.º no falte la 5.ª, aun q.º hay casos en q.º no hay arbitrio para ponerla. En toda composicion sea a 3, a 4, o mas voces, es el Bajo la 1.ª voz, excepto en un caso q.º se explicara a su tiempo. En las composiciones a 3, cuando la armonia es perfecta, esta 2.ª voz la q.º lleva la 5.ª o la 2.ª, y la q.º lleva la 3.ª es la 3.ª voz.

Quando la consonancia es de superacion, La 2.ª voz es la q.º lleva la 4.ª, y la 3.ª voz lleva la 6.ª.

En las composiciones a 3, cuando el Bajo baja cuatro puntos o sube 5, (q.º es lo mismo) deberan bajar las voces un punto de grado.

Quando el Bajo sube 4 puntos o baja 5, deberan subir un punto. Quando el Bajo baje una 3.ª, la una voz subira un punto, y la otra bajara una 3.ª, o podran estar ambas quietas.

Quando el Bajo ^{suba} una 3.ª, la una voz bajara un punto, y la otra subira una 3.ª, Quando el bajo y tambien podran estar ambas quietas. Quando el Bajo baje un punto, la una voz bajara un punto, y la otra subira una 3.ª. Quando el bajo suba un punto, la una voz bajara una 3.ª y la otra subira un punto.

Exemplo.

Am q. las voces se pueden acomodar con variedad, este es el modo mas comun, mas facil, y mas sencillo. En las posturas llamas a tres sobre Basso, se debera poner 3.^a y 5.^a siempre que puedan, excepto en el si q. se le debera poner 3.^a y 6.^a; pero si sube al ut, se le podra poner 5.^a falsa y saltar a la 3.^a acompaña. da con 6.^a.

En las posturas llamas, no debe faltar jamas la 3.^a, sino es quando en el si del Basso se pone 5.^a falsa, q. entonces debera estar la otra voz en 6.^a En las posturas llamas, se acara de las semibreves y minimas, p.^a poder bailar en las minimas, las es- perias q. corresponden segun el movim.^{to} del Basso. Q.^{ue} cosa es figurada? R. Es aquella figura q. estandose quieta toma el ultimo movimiento de un compas y el primero del q. sigue, o bien el 2.^o y el 3.^o dentro de un compas. La figurada consta de 3 partes esenciales q. son prevenir, ligar, y desligar, (o recibir.) El prevenir puede ser en especie buena y tambien en mala. El ligar deve ser precisam.^{te} en mala, y el desligar se de ser en la imperfecta inmediata; aun q. muchas veces se ve q. desliga en perfecta y aun en mala; pero entonces no se juega por lo q. se ve sino por lo q. se supone. Q.^{ue} cosa es suposicion? R. es aborar la especie mala haciendola pasar por buena; pero la especie buena no puede suponer ni pasar por mala. De suposiciones a un tiempo, ni dos figuradas no se permiten;

por q̄ siendo una sola dura al oido, las dos juntas son intolerables; pero sin embargo, ya se ven visto practicadas en algunas obras de los antiguos. P. ¿Quantos generos de ligad. hay? R. dos: q̄ son precisin y burlada. Ligad. precisin es la q̄ consta de los tres puntos ya dichos: de la Simla. se trata en su lugar. Inquirite: Quantas son las especies de las ligaduras? Res. Nigrosam. te son mas q̄ dos; q̄ son de 2.^a y 3.^a; pero regularmente nos entendemos diciendo q̄ son de 2.^a, de 4.^a, de 5.^a falsa, de 7.^a y de 9.^a

La ligadura no es otra cosa q̄ una voz atada q̄ a la mitad de su valor, la carga otra voz un punto mas abto q̄ el de donde liga: u. g. Si la voz q̄ liga, haya en ut, la otra voz se carga en re ya sea por abto o por bajo.

P. Quantas ligaduras caben en las compesiciones sobre canto llano de Bajos? R. Caven todas; pero regularmente no se ven practicadas sino la de 4.^a, 7.^a y 5.^a falsa. la de 2.^a nunca se puede practicar a no ser la de 2.^a

Ejemplos de todo lo explicado.

The musical examples are written on a single staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The notation includes various ligatures and notes, illustrating the concepts discussed in the text. The examples are labeled as follows:

- Ligadura de 4.^a en el bajo, de 4.^a en el bajo y Ligadura de 7.^a entre las voces.
- de 2.^a entre las voces.
- de 4.^a
- De 5.^a falsa.
- De 5.^a natural.
- De 7.^a
- De 9.^a

La ligadura de 7.^a no necesita de abono: cuando liga la acompañada la 3.^a voz con la 3.^a, y cuando desliga con la 4.^a, aun q.^e en algunos casos se mantiene en la 3.^a

La ligadura de 4.^a necesita de abono, pues no sería ligadura si otra voz no la cargase con la 5.^a al tiempo de ligar. La ligadura de 5.^a falta tampoco sería ligadura, si la 3.^a voz no la cargase con la 6.^a

Ejemplos.

The examples consist of three staves of music. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It shows a melodic line with several measures where notes are beamed together, illustrating the use of 7th and 4th ligatures. The middle staff is also in treble clef with a common time signature, showing a similar melodic line with different ligature applications. The bottom staff is in bass clef with a common time signature, showing the bass line with notes that correspond to the ligatures in the upper parts.

Ligadura q.^e no necesita abono. De 7.^a con abono. De 7.^a acompañada, siempre con 3.^a De 4.^a q.^e liga con el 5.^o De 5.^a falta con el bajo, y de 7.^a con el tipo 7.^o

Las ligaduras de 7.^a y de 4.^a se usaron varias poniéndolas ya al dar, ya al alzar del compás, para q.^e la música tenga mas variedad. Unas y otras se pueden usar bien al dar del compás; pero las 7.^{as} al alzar, solo ojen buen efecto cuando el bajo sube cuatro puntos y baja uno; y tambien cuando sube uno, si la q.^e liga de 7.^a, vusca la 9.^a del compás siguiente.

Las ligaduras de 4.^a vienen bien siempre al alzar del compás; pero al dar, solo cuando pueden prevenir en vusca. La ligadura de 5.^a falta, solo se puede usar cuando el bajo sube medio punto. (Siguen los ejemplos.)

Ejemplos de lo esplando.

Ligadura de 7.^a al abajor bajando un punto el Bajo.

De 7.^a al abajor bajando un punto el Bajo.

De 1.^a al abajor.

De 1.^a al dar.

Lo mismo.

De 5.^a faha.

Lo mismo.

En el si de toda escala, (es decir, en la 7.^a sensible de las escalas) no cabe ligadura ni al dar ni al alzar; por q.^e si el si es fuerte carece de 5.^a, y si es blando, tiene la 4.^a tritono; pero en ambas cabe la 7.^a al dar y al alzar.

Ejemplos.

Sease en el 1.^º ejemplo, q.^e la 5.^a por ser falsa, no puede cubrir á la 4.^a. Sease tambien en el 2.^º q.^e la 4.^a es tritono, no se puede ligar; y en el 3.^º, 4.^º, 5.^º y 6.^º, q.^e la ligadura de 7.^a cabe al dar y al alzar. En los mismos ejemplos se ve como deve acompañar la 3.^a vez. De las demas ligaduras, se dirá adelante.

Example 9. contains those ligatures which can be made over a single line of Bass.

Ligatura de 4.^a al abar. De 5.^a falsa. De 4.^a De 5.^a De 7.^a al bar Lo mismo en B. fa. Lo mismo.

De 7.^a al abar en B. fa De 4.^a De 5.^a falsa en si. De 4.^a De 7.^a al bar en B. mi. De 4.^a De 7.^a al abar en B. mi.

De 7.^a al alar bajando un punto el Bajo. De 7.^a al alar subiendo. De 7.^a al alar. De 4.^a al Bar. De 9.^a De 7.^a y 4.^a

Nota *Señal* *g.^e* regularmente la ligadura de novena no se suele usar en las composic.^o de canto llano va puesta en este ejemplo para q.^e se sepa como se ha de usar.

Leccion Cuarta.

Tercio a 3 sobre Bajo.

D.? ¿Que cosa es tercio? *Res.º* Es una imitacion perfecta o imperfecta de las voces: es tomar un intento (ya sea libre o sujeto a algun canto llano) q.^e entrando una voz le sigan las demas con pausas unas de otras, imitando a la 1.^a en cuanto haya lugar, asi en el valor de las figuras, como en los movimientos y nombre de las voces; y aquel sera mejor tercio, q.^e mas imite a la 1.^a voz q.^e entró!

D.? ¿Cuanto son los generos de Tercios? *R.* Son tres: De Cantidad, Qualidad, y Nombre. Y qualq.^e abraze estos tres circunstancias, sera el mejor. No sera tan bueno el q.^e solo una, las dos; y el menos perfecto sera aquel q.^e solo tenga la cantidad.

Hay otra gener de Luce, q. se llaman de movimiento contrario, y estas no pueden hacerse con las tres circunstancias dichas; por q. el nombre es incompatible con el movimiento contrario; pero todos deben tener las dos circunstancias de Cantidad, y Qualidad.

En el caso de cantidad, deben tener todas las voces q. se entran, el mismo valor en las figuras q. tuvo la propia de la 1.^a voz. En el de Qualidad, deben tener ~~las~~ las mismas los mismos intervalos q. tuvo la 1.^a voz, pero no es preciso q. sea por unas mismas siglas ni con unas mismas voces musicales.

El de Nombre no es otra cosa q. tener las voces q. siguen a la 1.^a, los mismos puntos q. tuvo aquella: v.g., si la voz 1.^a dijo ut, re, mi, fa, sol; la 2.^a con todas las q. vayan entrando, deberan decir tambien, ut, re, mi, fa, sol, aun q. no sea por las mismas siglas ni intervalos.

Los de movimiento contrario, se llama aquel q. los momentos q. hace una voz subiendo, los deve de hacer ~~subiendo~~ bajando; de manera q. si una voz sube un punto, y luego cuatro, su contraria vaje un punto y luego cuatro, y asi las demas especies: y si la composicion es ad 2, o mas voces, para cada voz q. suba, hade haver otra q. vaje.

Ejemplos

Hay tambien algunos casos q. en la aparicion parece q. estan hechas contra las reglas del arte; pero por una suposicion se sabe el q. parece ~~quiere~~ quiere: todos son los dos ejemplos q. siguen.

La 7.^a q.^e tiene el triple 5.^o, la desfiga el 2.^o, y así)

Sopra el triple 5.^o con el 5.^o

Supone esto.

En una leccion de Paso sobre canto llano, se deve entrar el paso siempre q.^e el Bajo lo permita, alternando ya una voz, ya otra; pues sera defecto q.^e una lo entre dos o tres veces, y otras ninguna. Cuando no puede entrarse perfectam.^{te} el paso, se entrara aun q.^e sea imperfectamente imitando en el modo posible, ya sea en los movimientos, ya en las figuras, o en el nombre; y quando no se puede de ninguna manera se pondra figurada. Cuando la voz que dice el paso esta en 8.^a, 5.^a, o 6.^a, la otra voz devera ocupar la 3.^a. Cuando ocupa la 3.^a la otra voz estara en 5.^a u 8.^a. Si la voz q.^e dice el paso esta en 6.^a, la otra voz estara en 3.^a; y si estubiera en 5.^a faltar ocupara la 6.^a.

Por razon de decir el Paso, se permite dar la 5.^a y la 8.^a contra regla; y por la misma razon el dar dos 5.^{as} en movimiento contrario. Se permite q.^e dos voces esten en 3.^a, 5.^a, o 6.^a, y aun las tres en 8.^a.

Las especies matas se pueden usar subiendo de grado, y bajando en la 2.^a y 4.^a parte del compas. Todo paso q.^e imite los puntos del canto llano, sera mas perfecto q.^e el q.^e carezca de esta circunstancia.

Siguen Pasos a 3 sobre todos los movimientos del Bajo.

1.^o *Sobre re, ut,*

1.^o *Sobre re, mi,*

1.^o *Sobre re, fa,*

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

Sobre re, sol,

This system contains a vocal line with four measures, each marked with a degree (1.^o to 4.^o). The notes are: 1.^o (C4), 2.^o (D4), 3.^o (E4), and 4.^o (F4). The piano accompaniment consists of chords: C4, D4, E4, and F4.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

Sobre re la

This system contains a vocal line with four measures, each marked with a degree (1.^o to 4.^o). The notes are: 1.^o (C4), 2.^o (D4), 3.^o (E4), and 4.^o (F4). The piano accompaniment consists of chords: C4, D4, E4, and F4.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

Sobre re fa en 6.^a

This system contains a vocal line with four measures, each marked with a degree (1.^o to 4.^o). The notes are: 1.^o (C4), 2.^o (D4), 3.^o (E4), and 4.^o (F4). The piano accompaniment consists of chords: C4, D4, E4, and F4.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

bre re, si, ut. re, si, la. it. re, si, sol.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o

bre, re, re.

Lección seguida con solos los pasos q. caben en el canto llano.

Passo à 3, en Cantadas, Qualidad y Nombre, sobre los puntos del Canto llano.

Nota. La explicacion de las respuestas de los passes comunes, de las galantes y de los Irregulares, quedara para cuando tratemos del Suolto. Asi mismo quedara para entonces, la explicacion de las suposiciones, por ser aquel su mas propio lugar. Tambien se explicara el modo de ligar una voz por otra, y se dara razon de algunas ligaduras curiosas que desfigan fuera del orden regular.

Lecion 5.^a

Posturas ó Conciertos à cuatro sobre Bajo.

La musica à 4 es la mas perfecta, por q.^e se compone de las partes mas esenciales de ella, q.^e son triple, contralto, tenor, y bajo, q.^e forman las consonancias de la escala.

La 2.^a voz en la armonia, no hace otra cosa q.^e llenar la consonancia ocupando la especie que falta para q.^e la armonia quede llena.

- Lava q.^e las voces estén puestas con la mayor propiedad, se observaran las reglas siguientes:
- 1.^a Cuando el Bajo baje 4 puntos o suba 4, desceran dos voces bajar de grado, y la 4.^a estarse quieta.
 - 2.^a Cuando suba 4, o baje 4, dos voces subirán de grado, y la otra se estara quieta.
 - 3.^a Cuando el bajo baje una tercera, dos voces se estaran quietas, y la otra subira un punto.
 - 4.^a Cuando suba el Bajo una tercera, dos voces se estaran quietas, y la otra bajara un punto.
 - 5.^a Cuando el Bajo baje un punto, una voz bajara de la 3.^a a 2.^a, otra subira de la 5.^a a la 6.^a a la 8.^a, y la 4.^a voz bajara de la 8.^a a la 5.^a
 - 6.^a Cuando suba un punto el Bajo, subira una voz de 3.^a a 3.^a otra bajara de la 8.^a a la 5.^a, y la 4.^a voz subira de la 5.^a a la 8.^a

Este es el modo mas facil y sencillo de colocar las voces a 4, y debe servir de regla general p.^a todas las Compisiciones, ya sean sobre Bajo, sobre tripe, ouelto: pero hay casos en q.^e es preciso variar este orden.

Ejemplos.

3.^a voz. 3.^a 4.^a 3.^a 3.^a 4.^a 4.^a 4.^a 4.^a

4.^a voz. 4.^a 2.^a 4.^a 4.^a 2.^a 2.^a 2.^a 2.^a

2.^a voz. 2.^a 3.^a 2.^a 2.^a 3.^a 3.^a 3.^a 3.

1.^a voz siempre.

Ejemplos. 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º

Hay casos, como ya se dijo, en q. es preciso dar otro movimiento á las voces, como se manifiesta en los ejemplos siguientes.

1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º

Ateng. además de estos seis ejemplos, hay otros modos de acomodar las voces; no se deberan usar sino en los casos mas precisos; pues los primeros son los mas faciles y usuales.

En el si (o sea la 7.^a sensible de cada tono o modo segun llaman los modernos) de toda escala, no cabe otra armonia que la imperfecta. puede poner 5.^a falsa, pero cuando sode al la sob se pondra 3.^a y 6.^a

En algunas obras se ve puesta la 1.^a voz en 8.^a del si, pero mas comun y mejor es duplicar la 3.^a o la 6.^a.

en la 4.^a y luego bucará la 3.^a, y esta será siempre la 4.^a voz.

Cuando el Bajo está en si fa, se duplicará la 3.^a, y será la 4.^a voz aquella q.^e salga á la 5.^a

En toda composición se pueden usar libremente las especies buenas en qualquiera parte del compas; pero las malas, solo con ligadura; y de grado en la 2.^a y 4.^a parte del compas.

No se permite saltar de la especie mala á la buena, ni de la buena á la mala, sino es para prevenir ligadura.

Las partes principales del compas, ya sea de dos á de cuatro, son el dar y el alzar.

En el compas ternario, son las partes principales la 3.^a y la 2.^a, segun una; y segun otras todas tres.

Conviene usar las especies malas en la composición, por q.^e despues de ellas resulta mas agradable la armonia. Las disonancias son infinitas, y basta saber q.^e una sola especie mala q.^e se usa á la armonia, la destruye, trastorna, y la hace desagradable.

Siempre q.^e una voz en una especie, se ha de procurar q.^e estén en 2.^a una de otra para q.^e haya mas armonia. Se deberá poner siempre las voces con la mayor sencillez y naturalidad posible, pues si cantan fuera de su cuerda y con pena ó violencia, peligran la entonacion y la armonia; pero muchas veces los pasos y musica forzada, son causa de no poder guardar el orden regular; y en estos casos se buscaran las consonancias del mejor modo posible.

46.
Ejemplo de una Lección de Consonancias llenas a 4.

Ejemplo de una Lección de ligaduras a 4, sobre Bajos.

Ligadura de 4.^a De 5.^a pulsa. De 4.^a De 4.^a y 5.^a De 7.^a y 4.^a De 7.^a al dar. De 1.^a y 4.^a de 7.^a al dar. De 7.^a y 4.^a

De 5.^a falsa. De 4.^a De 7.^a al dar De 4.^a De 7.^a al alzar. Item.

Item. Item. De 4.^a y 7.^a De 9.^a De 7.^a y 4.^a

Leccion 6.^a

Pases a 4 sobre Canto Llano de Bajo.

Ya se dijo en la leccion 4.^a q.^e cosa es paso y sus diferencias. En los pasos a 4, se observaran las mismas reglas q.^e en los otros, entera y por todo. advertiendo q.^e la 4.^a voz dexera entrar el Paso lo antes q.^e se pueda, con la prevision de hacer su 3.^a entrada en el tono del canto llano o su 5.^a, procurando la mas perfecta imitacion de la guia.

Para q.^e el principiante pueda con menos dificultad aprender a hacer los pasos, pondra el Maestro a cualquier canto llano, un Paso con las tres voces entradas, y el discipulo seguira la leccion acomodando el dicho paso (perfecta o imperfectamente) a la punta del canto llano en q.^e tenga corida, dejando sin poner las voces en lo q.^e no sea paso. Corregida q.^e sea esta leccion por el Maestro, se le hara q.^e lleve los blancos a aquella leccion, acomodandole las consonancias correspondientes. Habilitado el discipulo en esta operacion, se le hara q.^e el mismo ponga el paso, lo siga y ponga las consonancias.

Cuando la voz q.^e diga el paso, se halle en 8.^a del Bajo, la una voz estara en 3.^a y la otra en 5.^a o 6.^a
 Cuando se halle en 5.^a la una voz se pondra en 3.^a y la otra en 8.^a.

Cuando se ahte en 3.^a la una voz se pondra en 5.^a o 6.^a, y la otra en 8.^a.

Cuando se alle en 6.^a, la una voz se pondra en 3.^a y la otra en 8.^a.

Por razon de decir la una el paso se podran duplicar los espues y aun estar todas en un signo, y tambien se podran dar dos 5.^{as} en movim.^{to} contrario. Los pasos, (como queda dicho en la leccion 4.^a) q.^e imite la punta del Canto Llano, como se demuestra en la leccion q.^e sigue, sera mas perfecto q.^e aquel q.^e no tenga este circunstancia.

Lección de un Paso á 4 hechos sobre los puntos

del Canto Llano con todas las entradas q. caben en el.

La misma lección llena, con las consonancias q. le corresponden.

Aplicacion del Contrapunto simple y compuesto sobre Tiple.

Las reglas para los contrapuntos de sobre tiple, son las mismas q.^e para el Bajo. Del mismo modo se dan la 8.^a y la 5.^a. Del mismo modo se usa la 5.^a falsa; y del mismo modo se permite ir de la 6.^a a la 8.^a en fin, las mismas permisiones y prohibiciones tienen los contrapuntos de sobre tiple, q.^e los de sobre Bajo. pero hay q.^e advertir, q.^e asi como en los contrapuntos de sobre Bajo no se puede formar otra ligadura q.^e la de 7.^a q.^e desliga en la 6.^a, en estos no se puede formar otra ligadura q.^e la de 2.^a q.^e bajando de grado, desliga en 3.^a. Tambien asi como en aquellos se cuentan las especies subiendo, en estos se deben contar bajando, por q.^e es el Bajo el q.^e forma el contrapunto sobre el canto llano del Tiple; y asi, si la 5.^a en ut en el Bajo, es sol en el tiple, la 5.^a de ut sobre el tiple es fa en el Bajo.

Cuando en el contrapunto de sobre tiple esta el canto llano en si, tiene la 5.^a perfecta, pero si esta en fa, la tiene falsa; mas esta se hace perfecta, si al si del Bajo se le pone un bemol.

Cuando el Canto llano sale de B. fa (q.^e es si bemol) al la, entonces podra el contrapunto del Bajo subir del mi al fa formando 5.^a falsa; pero si el B. fa no saliese al la, no se podra poner el Bajo en mi. Asi como en el contrapunto de sobre Bajo, se puede formar la ligadura de 7.^a por si sola y sin abono de una 3.^a voz, asi en este contrapunto se puede tambien formar la 2.^a por si sola, y sin el abono de ninguna otra voz.

Ejemplos de lo explicado.

2.^o 3.^o 4.^o

Canto Llano *J.^o*

Si redá la 8.^a así la 4.^a así la 5.^a falsa. así de 6.^a a 8.^a

5.^o 6.^o

Ligaduras de 2.^a g.^o desligan en 3.^a Las mismas en minimas partidas.

7.^o 8.^o 9.^a 10.

Sobre Bajo. *Canto Llano.*

5.^a 3.^a 6.^a De 6.^a a 8.^a

Sobre Tiple.

5.^a 3.^a 6.^a 5.^a falsa.

12. 13. 14.

5.^a perfecta. 5.^a en Si. 5.^a falsa. 5.^a perfecta.

Por los ejemplos 1.º 2.º 3.º y 4.º, se ve q.º las especies se deben usar en el contrapunto de sobre triple, del mismo modo q.º en el de sobre Bajo. Por los ejemplos 5.º y 6.º, se ve como se practica la ligadura de 2.ª, q.º es la q.º unicamente se puede usar en estos contrapuntos. Por los ejemplos 7.º 8.º y 9.º, se ve como se deve contar para hallar las especies q.º es bajando, y al contrario de como se cuenta en el sobre bajo.

En el ejemplo 50., se ve como se usa la 5.ª falsa; y en el 51., q.º el fa q.º en el 10. es 5.ª falsa, aqui es 5.ª perfecta por el bemol q.º se le añade al Bajo. En el ejemplo 52., se ve q.º el si tiene 5.ª perfecta en el contrapunto sobre triple. En el 53., se ve q.º el fa tiene 5.ª falsa; y en el 54., q.º por el bemol q.º se le añade al Bajo, se hace perfecta. En el 55., q.º el si fa, si sale a la se puede hacer 5.ª falsa con el Bajo, si sale este del mi fa, pero si el si fa, no sale al la no cabe la 5.ª falsa, como se ve en el ejemplo 56. Es comun a todo contrapunto el poder saltar desde la nota menor (cuando sea negra) cuando el salto va a nota sincopada y siendo ambas viseras, por q.º en este caso supone la nota menor doble valor q.º el q.º tiene, y la sincopada la mitad de su valor; y esto se permite por q.º así tiene el contrapunto mas gracia y energia: y cuando esta nota sincopada es al dar del compas, no hay ni 3.ª ni 5.ª mal dadas.

Aun q.º la regla de todo contrapunto previene q.º deve empezar y acabar en especie perfecta, coniene q.º el contrapunto de sobre triple, empieze siempre, o por lo menos q.º acabe en el mismo signo q.º el canto llano; y de este modo no se dudara del tono q.º es dicho canto llano.

Ejemplo de los siete contrapuntos sobre Canto llano de Fipke.

En el contrapunto 3.º q. es de carreras de compasillo, no puede empezar la carrera en 6.ª, ni subiendo ni bajando. Subiendo, podrá empezar en 8.ª, 5.ª y 3.ª; pero bajando, solo podrá empezar en 8.ª o 3.ª. En el 4.º contrapunto, q. es de ternario, podrá empezar la carrera subiendo, en 5.ª y 3.ª; pero no en 8.ª, a no ser q. la carrera empiece en 2.ª parte del compas: bajando, no podrá empezar la carrera en 5.ª; pero si en 8.ª y 3.ª si empieza en la 2.ª parte.

En 6.^a no podrá empezar ni subiendo ni bajando. En el 5.^o contrapunto, q.^e es de sesquialtera a' 6, no cabe carrera de seis puntos dentro de un compas bajando; pero subiendo cabe cuando empieza en 6.^a. La carrera de cinco puntos subiendo, podrá empezar en 8.^a y en 5.^a; ~~no en 6.^a~~. La carrera de cinco puntos bajando, podrá empezar en 8.^a y en 3.^a; pero no en 5.^a. Ya se dijo en la explicacion de los contrapuntos sobre Bajo, q.^e igual sera mejor contrapunto q.^e tome algun tema o intento, y lo repita en el discurso de la leccion; y tambien el q.^e imite los puntos del canto llano: y para su mayor inteligencia, se ponen los dos ejemplos siguientes.

Contrapunto en Bajo.

Musical notation for 'Contrapunto en Bajo'. It consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a series of vertical bar lines representing a rhythmic pattern. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

Contrapunto de imitacion en puntos.

Musical notation for 'Contrapunto de imitacion en puntos'. It consists of two staves. The upper staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a series of vertical bar lines representing a rhythmic pattern. The lower staff is a bass clef with a common time signature (C) and contains a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests.

Y estos ejemplos q.^e quedan puestos se pudieran añadir otros muchos de contrapuntos ingeniosos, pero nos contentaremos con poner otros dos llamados de dos voces, q.^e no son muy faciles de hacer.

Sobre Bajo.

Bajo y tiple.

Sobre tiple.

Otro Contrapunto del mismo genero.

Notase como sobre un mismo canto llano, cantan el tiple y el Bajo por unos mismos intervalos, sin mas diferencia q. es el Bajo una octava bajo. Leccion 8.^a

Conciertos o Clausulas a 3 sobre tiple.

La musica de sobre tiple, ya sea a 3, a 4, o mas voces, es mas amplia y sonora q. la de sobre Bajo; por q. en esta se hacen mas ligaduras q. la de 4.^a, 5.^a falson y 7.^a, y una vez la de 5.^a y 9.^a; y en aquella caben todo genero de ligaduras.

Sobre un punto quieto de Bajo, son muy pocas las variacio. q. se pueden hacer; pero sobre un punto quieto de triple, son muchas las q. se hacen: y considerando en la variedad de la musica lo mas agradable de ella, es preciso confesar q. lleva muchas ventajas el sobre triple al sobre bajo, y lo cual se manifiesta por el siguiente ejemplo.

The image shows two systems of handwritten musical notation. Each system consists of three staves. The top staff in each system contains a series of vertical bar lines, representing rests. The middle and bottom staves contain a melodic line with various notes, including quarter and eighth notes, and some accidentals (sharps and flats). The notation is in a cursive, historical style.

Seanse las muchisimas variacio. q. aqui se ponen sobre un triple quieto. Las especies en el sobre triple, se deben usar del mismo modo q. en el sobre bajo, si el canto llano lo permite; teniendo presente q. el triple q. lleva el canto llano, es una voz particular sobre la qual se ha de formar el bajo; y sobre las dos se ha de poner la 3.ª voz. Se deve saber tambien, q. en las Composicio. a 3 sobre triple no cave la 3.ª en el

ultimo punto, por q^e deviendo de acabar el triple en 8.^a del Bajo, la 3.^a voz deve acabar en 5.^a por la regla general de q^e todo contrapunto deve acabar en especie perfecta.

Canto llano q^e es voz particular. *Ejemplo*

3.^a voz puesta sobre el triple y el bajo.

Bajo puesto sobre el triple.

Lecion de partituras llanas.

Aun q^e el bajo es siempre la 5.^a voz, quando figa es la 2.^a; y entonces se deve suponer otro bajo fundamental q^e es la 3.^a voz. El bajo nunca puede figar sino de 2.^a, y esta ligadura se forma de dos maneras; la una es con

La 2.^a tritono o 4.^a justa, y la otra con 5.^a Cuando la ligadura es con 4.^a tritono o justa, el Bajo fundamental se pone (o supone) en el mismo signo q.^e la 2.^a, y cuando es con 5.^a, se pone en el signo de la 5.^a

Ejemplos de lo explicado.

Bajo q.^e se deve suponer.
 Cuando el bajo liga y no vuelve al signo q.^e figo, se acompaña la 2.^a con 4.^a tritono; pero si vuelve al signo, se acompaña con 5.^a o con 4.^a natural.
 Ejemplo de una leccion de todo genero de ligaduras en 3 sobre Tiple.

Ligad.: de 2.^a con 5.^a De 7.^a al alzar. De 5.^a falsa. De 2.^a con tritono. De 2.^a con 5.^a De 5.^a falsa.

De 5.^a De 5.^a falsa al dur. De 2.^a cond.^a De 5.^a falsa De 7.^a al dur. De 2.^a y 2.^a con 5.^a Lo mismo. De 5.^a falsa.

Lecion 9.^{va}

Explicacion de los Pasos à 3 sobre Triple.

De 5.^a falsa y 4.^a

Las entradas de los pasos à 3 sobre Triple, se deburan arreglar al tono del canto llano, de modo q.^e si el tono fuere 8.^o, las entradas deberan ser en D. la sobre y M. mizre, no obstante q.^e vemos en algunos Stutores antiguos q.^e las hacen en su 5.^a baja, q.^e es Gesolreut, pero esta repugna à la razon y al oido. En cuanto alas entradas de los pasos y colocacion de los espacios, se observaran las mismas reglas q.^e à 3 sobre Bajo; y

cuando el canto llano no permite paso ni imitación, se pondrá ligadura. La 5.^a voz en los pasos de sobre triple, no debe empezar en la 5.^a del tono, a no ser por la parte superior, pues por la inferior saldría 4.^a (v. g.) Si el triple está en do la sol re agudo, solo el contralto podía entrar en la mi re sobre agudo, q.^o es la 5.^a del triple; pues si entrase en el grave, sería 4.^a; y de consiguiente error de composición; pero si el triple y canto llano se hallase en puntos altos sobre agudos, ya no podrá empezar el paso ninguna de las dos voces sino en 8.^a del canto llano, por q.^o si se empezase en la 5.^a del canto llano, sería 4.^a del triple: todo lo qual se manifiesta en los ejemplos siguientes.

Ejemplos.

1.^o 2.^o 3.^o

Esta bien. Esta mal Esta mal

En el ejemplo 1.^o se ve q.^o esta bien entrado el paso, por q.^o la 5.^a del contralto es 5.^a del triple y del tono.

En el segundo ejemplo se ve q.^o el paso está mal entrado, por q.^o la 5.^a del tono en el bajo, es 4.^a de canto llano del triple.

En el ejemplo 3.^o se ve q.^o cualquiera de las dos voces q.^o entre en la 5.^a del tono, resulta 4.^a del canto llano, y de consiguiente error de composición.

Tras sobre todos los movimientos del Canto Llano.

1.^o 2.^o 3.^o

Sobre re ut.

2.^o 3.^o

Sobre re mi.

2.^o 3.^o

Sobre re fa.

1.
2.
3.

Sobre re sol.

This system contains three measures of music. The first measure is marked '1.' and contains two whole notes. The second measure is marked '2.' and contains two whole notes. The third measure is marked '3.' and contains two whole notes. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, Bb7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, Bb8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, Bb9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, Bb10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, Bb11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, Bb12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, Bb13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, Bb14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, Bb15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, Bb16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, Bb17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, Bb18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, Bb19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, Bb20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, Bb21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, Bb22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, Bb23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, Bb24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, Bb25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, Bb26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, Bb27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, Bb28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, Bb29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, Bb30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, Bb31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, Bb32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, Bb33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, Bb34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, Bb35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, Bb36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, Bb37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, Bb38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, Bb39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, Bb40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, Bb41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, Bb42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, Bb43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, Bb44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, Bb45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, Bb46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, Bb47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, Bb48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, Bb49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, Bb50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, Bb51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, Bb52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, Bb53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, Bb54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, Bb55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, Bb56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, Bb57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, Bb58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, Bb59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, Bb60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, Bb61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, Bb62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, Bb63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, Bb64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, Bb65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, Bb66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, Bb67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, Bb68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, Bb69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, Bb70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, Bb71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, Bb72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, Bb73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, Bb74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, Bb75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, Bb76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, Bb77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, Bb78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, Bb79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, Bb80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, Bb81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, Bb82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, Bb83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, Bb84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, Bb85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, Bb86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, Bb87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, Bb88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, Bb89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, Bb90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, Bb91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, Bb92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, Bb93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, Bb94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, Bb95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, Bb96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, Bb97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, Bb98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, Bb99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, Bb100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, Bb101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, Bb102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, Bb103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, Bb104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, Bb105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, Bb106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, Bb107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, Bb108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, Bb109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, Bb110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, Bb111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, Bb112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, Bb113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, Bb114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, Bb115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, Bb116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, Bb117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, Bb118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, Bb119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, Bb120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, Bb121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, Bb122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, Bb123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, Bb124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, Bb125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, Bb126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, Bb127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, Bb128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, Bb129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, Bb130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, Bb131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, Bb132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, Bb133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, Bb134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, Bb135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, Bb136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, Bb137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, Bb138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, Bb139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, Bb140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, Bb141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, Bb142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, Bb143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, Bb144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, Bb145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, Bb146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, Bb147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, Bb148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, Bb149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, Bb150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, Bb151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, Bb152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, Bb153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, Bb154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, Bb155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, Bb156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, Bb157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, Bb158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, Bb159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, Bb160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, Bb161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, Bb162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, Bb163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, Bb164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, Bb165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, Bb166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, Bb167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, Bb168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, Bb169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, Bb170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, Bb171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, Bb172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, Bb173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, Bb174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, Bb175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, Bb176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, Bb177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, Bb178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, Bb179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, Bb180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, Bb181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, Bb182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, Bb183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, Bb184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, Bb185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, Bb186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, Bb187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, Bb188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, Bb189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, Bb190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, Bb191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, Bb192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, Bb193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, Bb194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, Bb195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, Bb196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, Bb197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, Bb198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, Bb199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, Bb200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, Bb201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, Bb202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, Bb203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, Bb204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, Bb205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, Bb206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, Bb207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, Bb208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, Bb209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, Bb210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, Bb211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, Bb212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, Bb213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, Bb214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, Bb215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, Bb216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, Bb217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, Bb218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, Bb219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, Bb220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, Bb221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, Bb222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, Bb223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, Bb224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, Bb225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, Bb226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, Bb227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, Bb228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, Bb229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, Bb230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, Bb231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, Bb232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, Bb233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, Bb234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, Bb235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, Bb236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, Bb237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, Bb238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, Bb239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, Bb240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, Bb241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, Bb242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, Bb243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, Bb244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, Bb245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, Bb246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, Bb247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, Bb248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, Bb249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, Bb250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, Bb251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, Bb252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, Bb253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, Bb254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, Bb255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, Bb256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, Bb257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, Bb258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, Bb259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, Bb260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, Bb261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, Bb262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, Bb263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, Bb264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, Bb265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, Bb266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, Bb267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, Bb268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, Bb269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, Bb270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, Bb271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, Bb272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, Bb273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, Bb274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, Bb275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, Bb276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, Bb277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, Bb278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, Bb279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, Bb280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, Bb281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, Bb282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, Bb283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, Bb284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, Bb285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, Bb286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, Bb287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, Bb288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, Bb289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, Bb290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, Bb291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, Bb292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, Bb293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, Bb294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, Bb295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, Bb296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, Bb297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, Bb298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, Bb299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, Bb300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, Bb301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, Bb302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, Bb303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, Bb304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, Bb305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, Bb306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, Bb307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, Bb308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, Bb309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, Bb310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, Bb311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, Bb312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, Bb313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, Bb314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, Bb315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, Bb316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, Bb317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, Bb318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, Bb319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, Bb320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, Bb321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, Bb322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, Bb323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, Bb324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, Bb325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, Bb326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, Bb327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, Bb328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, Bb329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, Bb330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, Bb331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, Bb332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, Bb333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, Bb334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, Bb335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, Bb336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, Bb337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, Bb338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, Bb339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, Bb340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, Bb341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, Bb342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, Bb343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, Bb344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, Bb345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, Bb346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, Bb347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, Bb348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, Bb349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, Bb350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, Bb351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, Bb352, C353, D353, E353, F353, G353, A353, Bb353, C354, D354, E354, F354, G354, A354, Bb354, C355, D355, E355, F355, G355, A355, Bb355, C356, D356, E356, F356, G356, A356, Bb356, C357, D357, E357, F357, G357, A357, Bb357, C358, D358, E358, F358, G358, A358, Bb358, C359, D359, E359, F359, G359, A359, Bb359, C360, D360, E360, F360, G360, A360, Bb360, C361, D361, E361, F361, G361, A361, Bb361, C362, D362, E362, F362, G362, A362, Bb362, C

1.^o 2.^o 3.^o

Sobre re si.

2.^o 3.^o

Sobre re re.

Leccion con los

Pasos q. caben

en el canto

Humo.

La misma Lección plena.

Lección 50.

Explicacion de los Conciertos a 4 sobre Tiple.

La musica a 4 sobre tiple; (como ya redije) tiene mas variedad q. la de sobre Bajo. En los puntos y colocacion de las voces, se observaran las mismas reglas q. a 4 sobre Bajo; sin mas diferencia, q. juzgar el canto ^{pleno} por voz particular.

El Canto llano para el 4 sobre tiple, se devera poner en su clave natural, y no en la de Solfa ut en 3.^a como se practica en el 3 sobre tiple. Cuando el Canto llano se ponga en clave de Gescorant, se pondra el tiple 2.^o en la misma clave: el contralto en la de Cescorant en 2.^a, y el tenor, q. hace de Bajo en la de Cescorant en 3.^a; y tambien se podran poner contralto, tenor y Bajo, en las claves de Cescorant en 2.^a, 3.^a y 4.^a raya. Si el canto llano estuviese en ut en 5.^a raya, el contralto se pondra, en la de ut en 3.^a, el tenor en la de ut en 4.^a, y el Bajo en la de Paen 4.^a raya;

aun q. tambien podria haber dos triples en la de ut en 1.^a raya, el contralto en la de ut en 3.^a, y el tenor q. ha sido bajo en la de ut en 4.^a raya. La 4.^a voz en el sobre triple se pondra siempre como queda explicado en el sobre Bajo. Del si al ut se pondra 5.^a falba, acompañando la 3.^a voz con la 6.^a, y la 4.^a voz con la 3.^a. Si el si es fa, bajan al la, no se podra poner otra ligadura q. la de 7.^a. En las compozi.^o a 4 sobre triple caben tres generos de ligaduras.

Ejemplos de todo lo explicado.

La voz q.^a liga de 4.^a, es la 2.^a voz: la q.^a cubre con la 5.^a, es la 3.^a voz; y el canto llano es la 4.^a: cum q.^a tambien
 podrá ser dicho canto llano la 3.^a voz en algunos casos. La voz q.^a liga de 5.^a fuba, es la 2.^a voz: la q.^a lleva la 6.^a,
 es la 3.^a, y la que lleva la 3.^a, es la 4.^a. La voz q.^a liga de 5.^a perfecta, es la 2.^a voz: la q.^a cubre con la 6.^a, es la 3.^a voz; y la
 q.^a lleva la 3.^a, es la 4.^a. La voz q.^a liga de 9.^a es la 2.^a voz: la q.^a cubre con la 3.^a, es la 3.^a voz: y la q.^a lleva
 la 5.^a, es la 4.^a. Para ligas de 9.^a, es preciso q.^e el Bajo suba un quinto ó baje cuatro; pues con ningun otro
 movim.^{to} se puede provenir bien dicha ligadura. = La voz q.^a liga de 7.^a es la 2.^a voz: la q.^a cubre con la 3.^a, es la 3.^a voz: y la q.^a lleva la 8.^a (ó la 5.^a)
 es la 4.^a voz.

De las especies en q.^a se alla el *Exemplos* Bajo con el Canto llano, y del modo q.^a se deben acomodar las voces.

1.^o 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o

En 8.^a del canto llano. | en 3.^a | en 5.^a | En 6.^a con la 1.^a duplicada | En 6.^a con la 8.^a duplicada | En 6.^a sostenida con la 5.^a duplicada | En 2.^a sostenida con la 3.^a duplicada.

278.
Lecion de posturas a 4 sobre triple.

Lecion q abraza todas las ^{figuras} ~~posturas~~ a 4 sobre triple.

Figuras de 4.^a De 7.^a De 5.^a falsa. ydem. De 5.^a De 2.^a con Tritono. De 2.^a con 4.^a De 7.^a y 4.^a De 5.^a falsa y 2.^a con 5.^a y 2.^a

de 2.^a con de 5.^a de 4.^a y dem. de 9.^a y de 1.^a fal. de Cai. de Cair. y dem. de 5.^a fal. de 2.^a de 7.^a de 7.^a de 9.^a de fal. de 4.^a
 Tritons. fals. 7.^a 7.^a 1.^a 2.^a

Lecion II.

Explicacion de los Pasos a 4 sobre Triple.

En la leccion 9.^a queda explicado todo lo q. se deve saber para la formacion de los pasos sobre canto llano de Triple; y aqui solo tenemos q. añadir q. la 4.^a voz debiera entrar el paso lo mas pronto q. se pueda, y q. su primera entrada ha de ser con precision por la cuerda del tono o su 5.^a; y siempre q. el canto llano de ligas, se deba repetir el paso perfecta o imperfectamente, como ya se dijo en los pasos a 3.
 En quanto a la colocacion de voces y modo de acompañar las ligaduras, se deben observar las mismas reglas q. en los conciertos a 4.

Leccion a 4 voces con todos los pasos que pueden entrar sobre el siguiente Canto Llano.

La misma leccion llana.

Ornitamos pmer lecciones a 5, 6, 7, y 8 voces sobre canto llano de Baje, por q. esto se entendera mejor quando llegue el caso q. expliquemos en el suelto como se colocan las especies a 5, 6, 7, y 8 voces.

Nota.

51.

Dispusieron los Antiguos q^e se empezase la composición por los conciertos y pasos à 3 y à 4. sobre canto llano de bajo y de tiple, con dos fines útiles: 1.^o fue para q^e se aprendian à formar las figuras perfectamente, por q^e en estas composi. se forman con mas comodidad q^e en el suelto, por la facilidad q^e hay de prevenir, ligar, y resolver en partes iguales, y sin suposiciones ni glosas, q^e es lo q^e confunde à los principiantes: el 2.^o fin fue para q^e desde luego se acostumbren y abiten los Jovenes à trabajar sobre dichos cantos llanos; por q^e ademas q^e en las oposiciones se pide este genero de musica, se usa tambien en las composi. eclesiasticas, de Salves, Himnos, y Matines &^a

Fin de la Primera Parte.

Parte Segunda Composición del Suelto.

Advertencia.

El ramo mas principal de la musica, es el que llamamos composición del suelto, por q^e abraza todo lo esencial de esta arte encantadora, q^e es capaz de producir infinitas primoras q^e sorprenden los animos de los oyentes; pero son pocos los compositores q^e logran tener esta gracia: ya sea por q^e aun q^e hayan estudiado las reglas de composición les falte el entusiasmo y talento musico, ó ya por q^e aunq^e se tengan, les falte estar instruidos en todas aque-

Los puntos q.^e se deben saber para producir pensam.^{to} elevados y dar expresion y gusto a sus composiciones.
 Para empezar el estudio del suelto y abrir con destreza las fuentes de donde dimana la verdadera armonia musical, y unir el buen gusto al talento, nos es preciso explicar diferentes puntos pertenecientes a este estudio y esenciales para lograr el fin q.^e queda dicho. Desacando pues de sistemas y presunciones antiguas y modernas, presentamos a nuestros discipulos todo aquello q.^e nos ha parecido mas conveniente, tanto en las reglas del arte como en las del buen gusto, para poder lograr de este modo y con el estudio de estos dos principales ramos, q.^e produzcan grandes obras.

Leccion 2.^a Es preciso Intervalos musicos

The musical notation consists of a grand staff with five systems of staves. The first two systems are for the right and left hands, each with a treble clef. The notes are whole notes. The third system contains labels for intervals: Unison, 2.^a menor, 2.^a mayor, 2.^a superflua, 3.^a diminuta, 3.^a menor, 3.^a mayor. The fourth system continues the notation for these intervals. The fifth system contains labels: 3.^a superflua, 4.^a diminuta, 4.^a justa, 4.^a superflua, 5.^a falsa, 5.^a justa, 5.^a superflua.

6.^a diminuta. 6.^a menor. 6. mayor. 6.^a superflua. 7.^a diminuta. 7.^a menor. 7.^a mayor.

Octava. | *Vivamus.* 2.^a menor. 2.^a mayor. 2.^a superflua. 3.^a diminuta. 3.^a menor.

3.^a mayor. 3.^a superflua. 4.^a diminuta. 4.^a justa. 4.^a superflua. 5.^a diminuta. 5.^a justa. 5.^a superflua.

6.^a diminuta. | 6.^a menor. | 6.^a mayor. | 6.^a superflua. | 7.^a diminuta. | 7.^a menor. | 7.^a mayor. | Octava.

En esta tabla se ven todas las especies diatónicas y cromáticas q.^e caben dentro de la escala, las cuales se llaman simples; pero en subiendo de la escala, ya se llaman compuestas. En cada una de estas especies se pueden formar dos escalas, una mayor y otra menor. De las especies diminutas y superfluas hay algunas q.^e no están en uso, como son la 3.^a y 6.^a diminuta, y la 3.^a superflua; pues estas especies en la practica no son otra cosa q.^e la 3.^a y una 2.^a mayor; la 6.^a una 5.^a perfecta, y la 3.^a una 4.^a justa; y de consiguiente solo son especies en la teoria, pero no en la practica. Las especies diminutas y superfluas son disonantes, por muy razon ninguna puede ser parte de la armonia. Las escalas son dos: la una mayor q.^e dice ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut; y la otra menor q.^e dice la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.

Ejemplos.

Escala mayor: ut, re, mi, fa, sol, la, si, do.

Escala menor: la, si, ut, re, mi, fa, sol, la.

El fundam.^{to} de toda composicion, sea el modo o tono q.^e se quiera, debe ser en una de estas dos escalas, es decir, mayor o menor, ya sea empezando en puntos naturales, ya accidentales. Sobre el Basso de qualquiera composicion, se debe empezar a cantar las especies subiendo q.^e es como resultan sin alteracion, pues bajando se alteran todas excepto la tercera.

La escala mayor en su tónica, 4.^a y 5.^a tienen en todas las 3.^a mayor. La escala menor tiene en su tónica y en su 4.^a la 3.^a menor, pero en su 5.^a la tónica mayor. Las modernas llaman al modo ó fundamento de la composición, tónica á la 1.^a del tono, medianta á la 3.^a, dominante á la 5.^a, y sensible á la 7.^a mayor. De el ut de C es el primer se forma la escala mayor principal y modelo de todas las escalas mayores, y del la de A menor la escala menor principal y modelo de todas las escalas menores. El ut aparece por naturaleza la escala de la menor, y esta tambien aparece por naturaleza la de ut mayor, por q.^e ambos tienen tal union entre si, q.^e en ellos se usan de los mismos voces, de las mismas siglas y de los mismos intervalos. Para formar escalas mayores y menores en todas las voces ó siglas, se observaran las reglas siguientes.

Bajando 4 puntos de la escala mayor de ut, es decir hasta el fa, se podra un sustenido en la clave y quedaran formadas las escalas de sol mayor y mi menor. Traspasando otro sustenido á la clave, q.^e es el 2.^o q.^e se coloca en Ut, quedaran formadas las escalas de re mayor y de si menor; y continuando de este modo la colocacion de sustenidos por su orden en la clave uno por uno hasta el 7.^o q.^e es el ultimo, se hallaran formadas todas las escalas mayores y menores de todas las voces ó siglas. Para formar las escalas mayores y menores con bemoles, se ira subiendo desde la escala mayor de ut, de 4 en 4 puntos, poniendo en la de fa ó fasant, q.^e es la 1.^a un bemoles, y añadiendo á cada una otras, se hallaran todas formadas.

Ejemplos de lo explicado.

Quinto tono.
Escala mayor de ut.
ut. re. mi. fa. sol. la. si. ut. si. la. sol. fa. mi. re. ut.

septimo tono.
Escala menor de la.
la. si. ut. re. mi. fa. sol. la. sol. fa. mi. re. ut. si. la.

octavo.
Escala mayor de sol.

tercero.
Escala menor de mi.

56.

3.^a Escala de re mayor. 5.º punto alto.

3.^a Escala de si menor. 7.º punto alto.

4.^a Escala de fa mayor. 8.º punto alto.

4.^a Escala de fa # menor. 3.º punto alto.

5.^a Escala de mi mayor. 5.º dos puntos alto.

5.^a Escala de ut menor. 1.º medio punto bajo.

6.^a Escala de si mayor. 8.º dos puntos alto.

6.^a Escala de sol menor. 7.º medio punto bajo.

7.^a Escala de fa # mayor. 8.º medio punto bajo.

7.^a Escala de re # menor. 1.º medio punto alto.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsnm.es
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsnm.es
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
RCSNM

8.^a Escala de ut # mayor. | 5.^o medio punto alto.

8.^a Escala de fa # menor. | 7.^o medio punto alto.

1.^a Escala de ut mayor. | 5.^o tono.

1.^a Escala de fa menor. | 7.^o tono.

2.^a Escala de fa mayor. | 6.^o tono.

2.^a Escala de re menor. | 5.^o tono.

3.^a Escala de si b mayor. | segundillo's 3.^o punto bajo.

3.^a Escala de sol menor. | 2.^o tono.

4.^a Escala de mi b mayor. | 6.^o punto bajo.

4.^a Escala de ut menor. | 1.^o punto bajo.

5.^a Escala de la b mayor. 8.^o medio punto alto.

5.^a Escala de fa menor. 2.^o punto bajo.

6.^a Escala de re b mayor. 5.^o medio punto alto.

6.^a Escala de si b menor. 7.^o medio punto alto.

7.^a Escala de sol b mayor. 6.^o medio punto alto.

7.^a Escala de mi b menor. 1.^o medio punto alto.

8.^a Escala de ut b mayor. 5.^o medio punto bajo.

8.^a Escala de la b menor. 7.^o medio punto bajo.

Treatado de la Modulacion.

Siendo la modulacion en la musica el objeto mas principal de todas sus operaciones, pues no hay musica buena sin modulacion, apenas abharon de ella los antiguos, reduciendose todo lo q. nos dijeron á q. en las em-

posiciones no nos apartemos de las escalas, esto es, de las 6 consonancias q^e se continúan en el diapason i modo y q^e es lo mismo para la otra
o composición, q^e nos proponemos hacer, y si alguno se excedia en este particular, se le notaba como un grande defecto; pero ni aun
para el uso de la modulación de las 6 consonancias nos dejaron regla alguna, ni general ni particular; quedando á el arbitrio y
tino de cada uno el inventarlas y usarlas: de lo q^e se requiría, q^e el q^e no era dotado de un buen oido, como le falthan reglas q^e
le guiasen, usaba sus composiciones desagradables y duras, y de consiguiente malas aun q^e estuviesen llenas de primores fund
amentales. No así los modernos, pues considerando q^e la buena modulación es el ramo mas esencial de la música, la han
dado un currañe tan grande, q^e parece no tiene limites, pasando con la mayor franqueza de un termino á otro, aun q^e sean
tan mas opuestos, sin ofender el oido; siguiendo de aqui infinita variedad en la música, y no hallarse ya sujeta á aquellos
estrechos limites á q^e la abian reducido los antiguos. Es cierto q^e en el dia se practica la modulación estrana con primor, pero
tambien los q^e para el buen uso de ella no se pueden dar reglas generales ni fijas, pues sus combinaciones son infinitas, y
solo el buen oido podrá ser la regla mas segura del buen efecto; y así los q^e carecen del, si usan la modulación estrana,
están expuestos á mortificar sus oidos con sus composiciones, en vez de deleitarlos: mas no obstante de lo dicho, valiendome
de los autores modernos tanto impresos como manuscritos, y de nuestras observaciones, diremos algo sobre este punto.

Dividimos la modulación en tres partes: á la 1.^a la llamamos común ó diatónica, q^e es la q^e no se aparta ó se aparta poco de la escala:
á la 2.^a, estrana lenta; q^e es aquella q^e por rodeos y gaitando algun tiempo, busca algun termino ó puesta á su tonica. á la 3.^a, violenta
ó agitada, (otros llaman instantánea) y esta es aquella q^e en brevísimo tiempo para de un termino á otro muy distante.

Padre Soler en su clave de modulación; el Sr. P.^o Maria en sus Diabéticos musica: Eximens, en su origen de la música; y el Sr. Lidon en
su precioso manuscrito de la modulación; todos nos dan por regla para la buena modulación, q^e alguna vez del tono ó modo q^e se
usa, pase al modo en q^e se entra. Tambien nos dicen q^e se busca la 5.^a del tono ó modo q^e se desea: y el Sr. Eximens añade q^e tambien
hablará buscando sus 4.^a su 6.^a y 7.^a mayor; y nosotros añadimos q^e tambien se hallara por la 6.^a menor con figura de 4, y

mayor sin ella, y por la 2.^a con C.^a mayor. Estas son todas las reglas q.^e hallamos en los autores modernos citados para la buena modulacion, q.^e aunq.^e no entodos los casos son ciertos, sirven en muchos ocasiones. Acordamos hablar brevemente sobre este punto para mas adelante, que aunque q.^e la principio no usen otras modulacion. q.^e las comunes, hasta q.^e esten bien instruidos en la composicion.

Toda escala se forma de siete intervalos, y en todos ellos excepto en el si, se pueden formar consonancias. En la escala mayor viene el si en su 7.^a, pero en la menor viene en su 2.^a: una y otra escala tienen tres consonancias de 3.^a mayor, y otras tres de 3.^a menor. El ut, su 5.^a y su 4.^a tienen la 3.^a mayor, su 2.^a en 3.^a y su 6.^a la tienen menor. El fa y el re, tienen 3.^a menor, y el mi la tiene mayor cuando se la pone sostenido accidental por razon de ser la 5.^a del modo; pero cuando se forma consonancia a parte del dicho mi, entonces tiene la 3.^a menor; y en el si q.^e en tal caso sera su 5.^a, se pondra sostenido al re q.^e es 3.^a del si y 7.^a del mi.

El ut, el fa, y el sol, sin sostenido, forman consonancias de 3.^a mayor. En la modulacion comun es muy facil hallar las 6 consonancias de cada escala, basta andar ya sea por la 5.^a, la 4.^a, la 2.^a, la 6.^a o la 7.^a mayor. aunq.^e se podian poner muchos ejemplos para demostrar lo dicho, nos contentaremos con poner uno solo de cada consonancia.

Consonancias del modo menor.

The musical notation consists of six staves, each showing a triad of notes. The first staff is annotated with 'Por la 6.^a mayor.' and 'Se busca la 5.^a'. The second staff is annotated with 'Se vuelve al modo.'. The third staff is annotated with 'por 6.^a menor.'. The fourth staff is annotated with 'Por la 7.^a mayor.'. The fifth staff is annotated with 'Por 7.^a menor. Se vuelve a la 4.^a'. The sixth staff is annotated with 'Se busca la 5.^a'.

Por la 4.^a con tritono. Por la misma Por la 7.^a mayor. Por la misma. Por la 6.^a

se busca la 4.^a se vuelve al modo. se busca la 3.^a se vuelve al modo se busca la 6.^a

Por la misma. Por la 4.^a con tritono Por la misma. r

se vuelve al modo. se busca la 7.^a se vuelve al modo

Los intervalos de toda escala, estan sujetos a las tres consonancias principales de ella, q.ª son la tónica, su 4.^a y su 5.^a; y de ella se forma el bajo fundamental.

Sigue el Ejemplo.

Escala mayor.

Bajo fundamental.

Escala menor.

Bajo fundamental.

Nota No nos acomodamos á dar al sol de la escala mayor, la consonancia de ut, ni al mi de la escala menor la de la, por q.^e si en el Bajo sensible se les da á ambas la consonancia de 3.^a y 5.^a? por q.^e no se les daría la misma en el Bajo fundamental? Tan poco nos acomodamos á darle sostenido al fa de la escala menor subiendo, por q.^e si el re tiene 3.^a menor, q.^e es el fa natural, poniendo tan inmediato el fa sus tenido, se suava la armonia de su naturalidad y lo repugna el oido: ademas q.^e la esencia de la escala consiste (como dice Eximeno) en sus tres principales consonancias, y no en q.^e sea formada de tonos y semitonos; y así es merced malo permitir una 2.^a superflua, q.^e ofender el oido con una consonancia dura.

Cadenias de ut mayor. Toda escala tiene 4 cadencias q.^e determinan el modo.

Cadenias de la mayor.

Cadenias de la mayor.

En toda composicion se deben tener á la vista las cadencias, pues ellas son las que precisamente determinan el modo; y aun cuando la composicion busque otros modos, ya sean naturales ya estranos, es preciso no olvidar el modo principal volviendo á hacer memoria de él de quando en quando por alguna de sus cadencias; por q.^e el oido siempre apetece la tónica en q.^e empezó la composicion.

Tratado de Suposiciones.

La suposicion no es otra cosa, que hacer pasar la es pecie mala por buena. Son diferentes los modos q.^e hay de suponer; pues hay suposicion de es pecie de gloria, de tiempo, de Bajo fundamental y de figura.

La suposición de especie, es aquella q. tropezando en parte principal del compas una especie buena con otra mala, esta se supo-
ne caída á la buena, q. en sustancia viene á ser una rigorosa apoyatura. Tambien se ve algunas veces, q. una ligadura no
resuelve en la especie q. la corresponde, y entonces hay necesidad de suponer otro Bajo ú otra voz que deslize por ella. La suposición de
Gloria, es aquella q. se compone de algunas notas ó pumtas, ya sea subiendo ó bajando, y: todos ellos no suponen sino uno ó dos, y el
compositor les puede dar aquella suposición q. mas acomode á su idea. La suposición de tiempo, es aquella en q. el Bajo en
parte principal del compas, da una especie mala con las voces; y entonces aquella especie mala viene en parte no principal
del compas suponiendole un tiempo doble, por q. las especies malas, siendo de grado, se permiten en las partes no principales
del compas. La suposición de Bajo fundamental se usa frecuentm. se; pues siempre q. el Bajo sensible figa, es preciso
suponerle otro Bajo, y muchisimas veces q. el Bajo sensible gloria, es preciso suponer otro Bajo fundamental.

La suposición de figura, se ve pocas veces: esta consiste en q. q. salvar long. parecen hacer de composición es preciso suponer una nota
que no existe en el lugar. Los antiguos abundaron en este genero de composic.: en q. todo estudio q. primero consistia en las suposiciones
que daban á este genero de musica; y á estos dejaron muchas obras ingeniosas de esta clase: pero como la esencia de la musica, es complacer al
oído, y estas obras más sirven para deleitar la vista q. el entendimiento de los inteligentes, y nada más; y por otra parte toda obra q. abunda
en suposic. es preciso de sagrada á los oídos, sera lo mas acertado evitarla en quanto sea posible. En esta suposic. de Bajo, se devoran poner las voces segun lo q. suponga el

Bajo fundamental.
Cuando el bajo sensible
bese, no debora cultar
la mala á la buena.

Ejemplos
Suposición
de especie.

The musical examples consist of two staves. The upper staff is labeled 'Bajo sensible' and shows a sequence of notes with various rests and ligatures, illustrating the concept of 'suposición de especie'. The lower staff is labeled 'Bajo fundamental' and shows a corresponding sequence of notes, demonstrating how the 'bad' species is corrected to a 'good' one through the process of supposition. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with some notes marked with '30' at the end of the piece.

Suposicion de Glosa.

Bajo fundamental.

Suposición de Tiempo.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second and third staves also use treble clefs. The fourth and fifth staves use bass clefs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Bajo fundamental.

12.

B. d d

14

15.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The notation includes various note values and rests. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The second and third staves also use treble clefs. The fourth and fifth staves use bass clefs. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Suposición

de Bajo

Im-

men-

tal.

Bajo fundamental.

16.

17.

18.

19.

Supresion de Figura.

A handwritten musical score on aged paper, titled "Supresion de Figura." in a decorative cursive script. The page is numbered "67." in the top right corner. The score consists of ten staves of music, organized into three systems. The first system contains the first six staves, the second system contains staves 7 and 8, and the third system contains staves 9 and 10. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. Measure numbers 20, 21, 22, and 23 are clearly marked at the beginning of their respective staves. The handwriting is elegant and characteristic of 18th or 19th-century musical manuscripts.

Por los ejemplos 1.^o y 2.^o, se ve lo q.^e es suposicion de especie en las dos figuras del triple q.^e suponen caida. Por el ejemplo 3.^o se ve la suposicion de desfigar el tenor por el contralto. Por los ejemplos 4.^o, 5.^o, y 6.^o, se ve en el Bajo fundamental lo q.^e suponen las otras del Bajo visible. En el ejemplo 8.^o se ve q.^e es mala la gloria del Bajo visible por q.^e alta de la especie mala, y en el 7.^o es buena por q.^e varia el Bajo fundamental; y por la misma razon es buena la gloria del ejemplo 9.^o; y mala del 10.^o. La gloria del ejemplo 11.^o es buena por q.^e lo supone el Bajo fundamental. La gloria del ejemplo 12.^o es de suposicion de tiempo, y es buena por q.^e supone lo q.^e demuestra el ejemplo 13.^o, y por la misma razon es buena la del 14.^o, segun demuestra el 15.^o. En los ejemplos 16.^o, 17.^o, 18.^o, y 19.^o, se ve lo q.^e es suposicion de Bajo fundamental, y q.^e esta es necesaria siempre q.^e el bajo visible sigue. En el ejemplo 20.^o se ve la suposicion de figura, q.^e a la vista parece q.^e hay error en la composicion; pero suponiendole a cada voz una figura como se demuestra en el ejemplo 21.^o, se salva el error del 20.^o. Lo mismo sucede con el caso del ejemplo 22.^o, cuyo error entra 2.^a vez en 2.^a de golpe con la 1.^a, para dándole doble valor a la 1.^a figura del punto todas las veces como se demuestra en el ejemplo 23.^o, queda el punto entido en regla. Las combinaciones de las suposiciones, son infinitas; pero por los ejemplos q.^e quedan puestas, se puede formar juicio de todas ellas.

Leccion 13.

Contra puntos de Canto de Organos.

En la leccion 1.^a quedan explicadas todas las reglas del rigoroso contrapunto, pero para empezar a estudiar la composicion del suelta, me ha parecido poner ejemplos de unos contrapuntos q.^e llamamos libres o galantes, por q.^e no estan sujetos a todas las reglas de la q.^e se hacen sobre quite llana. Estos contrapuntos se forman en de canto de Organos asi de Bajo como de triple, y en ellos no se buscan otra cosa q.^e darles buena cantoria, para q.^e asi los principios se hagan acostumbrando a la buena modulacion. Se permite en ellos dar dos 5.^{as} y dos 3.^{as} seguidas; pero se permite contra regla la 5.^a y la 8.^a, y tambien pasar de la 6.^a a la 8.^a de suelta, para poder irse al Cuanto. Tambien se permite dar sueltas al Suelto en las generas, y dar la 5.^a figura y la 7.^a de golpe, por q.^e todo esto puede conducir para hacer el canto mas agradable.

Ejemplos

Contrapunto I.

De semibreves.

De minimas

De carreras de compasillo.

De semibreves partidas.

De minimas partidas

6. Carreras de tornario

7. De sexquialtera.

Leccion 14 de las Ligaduras.

En las lecid. 3.^a 8.^a y 10.^a, quedan explicadas todas las generos de ligaduras comunes de 2.^a, 4.^a, 5.^a falsa, 5.^a perfecta, 7.^a y 9.^a: la regla q.^e allí se da tanto para formarlas como para cubrir las, ocupando las voces en respectivos puestos, serviran sin alteracion alguna con el modo; pero en este se usan varias especies diminutas y superfluas, y con ellas se forman diferentes ligaduras extraordinarias, q.^e hacen un efecto admirable. Ademas de estas, vemos otras tambien extraordinarias y mueramente inventadas, q.^e ning.^o no se forman de las especies diminutas ni superfluas, son exquisitas por su fino perado de ligas. Con 3.^{as} menores, se hacen varias combinaciones de porturas y ligaduras, q.^e son tambien muy gratas al oido, y dan mucha variedad a las compisiciones.

Para mejor inteligencia de todo lo dicho, ponemos los ejemplos q.^e siguen.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM - REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Tras trueques de la 7.ª meno. *De la 7.ª diminuta.*

En el ejemplo 1.º se ve una ligadura de 2.ª superflua con el Bajo en el 2.º, una ligadura de 2.ª superflua entre las voces, y de 4.ª con el Bajo: en el 3.º una ligadura de 2.ª superflua entre las voces, y de 5.ª falsa con el Bajo: en el 4.º una ligadura de 2.ª superflua entre las voces y de 5.ª falsa con el Bajo, q^d desliga bajando este: en el 5.º y 6.º, los 4.º que resuelven sin moverse: en el 7.º, una 7.ª q^d desliga en 6.ª subiendo el Bajo y el Tiple. en el 8.º y 9.º, se ven los trans

traveses de las dos 7.^{ma} menor y diminuta; pero además de las cuatro resolucio.^{es} q.^e se ponen en cada una de ellas, se les pueden dar otras muchas es-
traordinarias como lo demostraremos mas adelante. Las tres en el 3.^o suelto, se ponen del mismo modo q.^e en el sobratipde, y del
mismo modo se acompañan las ligaduras, pero adviértase q.^e cuando el bajo de 2.^a é inmediatamente vuelve al signo en q.^e lig.^o, se deberá
acompañar con 4.^a; aunq.^e esta es una regla q.^e no se puede observar siempre, sin necesidad no se deve quebrantar: Cuando no vuelve
al signo en q.^e lig.^o, siempre se devra acompañar con tritono é 4.^a natural. Véase en la lección 12 tratado de las suposiciones
de tiempo, los ejemplos 15, 16, 17, 18.

Bajete a 3 Suelto.

The musical score consists of two systems of three staves each. The first system includes a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one sharp (F#). The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with 'x' or 'd'. The second system continues the piece with similar notation, including a bass clef in the lower staff of the system. The handwriting is clear and consistent throughout the score.

The image shows a page of handwritten musical notation, page 73. It contains ten staves of music, organized into two systems of five staves each. The notation is in a single system, likely for a single melodic line or a specific instrument. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals (sharps and naturals). The handwriting is clear and professional, typical of a conservatory manuscript. The page is numbered '73.' in the top right corner.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

RCSSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

En ningún estudio se alla explicado el modo de prevenir, ligar, y resolver las ligaduras en tiempos ternarios, y verdaderamente hay alguna diferencia en el modo de usarla entre este y el binario. En los tiempos ternarios (como queda ya explicado) previenen las ligaduras en la ultima parte del compas o en la 2.^a dentro de el, y de consiguiente

ligan al dar ó al alzar, y resuelven en la 2.^a ó 4.^a parte; pero no sucede así en los ternarios, pues en cualquiera de sus partes pueden prevenir, ligar y resolver; por q.^{ta} aunq.^{ue} el dar del compás es la parte mas principal del ternario, queda al arbitrio del compositor el hacer ó no principal cualquiera de las otras dos partes; y para la mayor inteligencia, lo haremos demostrable en los ejemplos siguientes.

2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o

7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o

13. 14. 15. 16. 17.

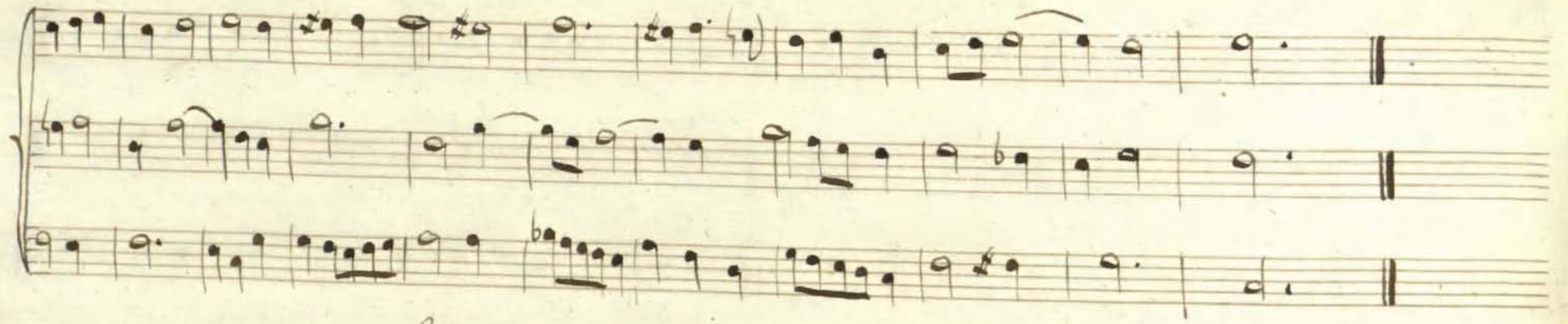
Handwritten musical notation for measures 13 through 17. The notation is arranged in three staves. Measure 13 shows a sequence of notes on the first staff, with a sharp sign on the second staff. Measures 14 and 15 continue the melodic line. Measure 16 features a sharp sign on the first staff. Measure 17 concludes with a sharp sign on the first staff and a double bar line.

Figura a 3. eng. re ve

Un modo de pasar las liga

curas en tiempo ternario

Handwritten musical notation for three sections. The first section, 'Figura a 3. eng. re ve', is in 3/4 time and features a melodic line with various intervals. The second section, 'Un modo de pasar las liga', is also in 3/4 time and shows a similar melodic progression. The third section, 'curas en tiempo ternario', is in 3/4 time and continues the melodic theme. The notation is spread across three staves.



Lección 55 de los Pasos à 3 Sueltos.

Ya se dijo en la lección 24.^a la diferencia de los pasos son tres, de Cantidad, Calidad y Nombre, y ahora añadimos q.^e las especies de los pasos son tambien tres: Comunes, Galantes, e Irregulares. El paso comun es aquel q.^e entrando lo 3.^o voz, le siguen los demas con pausas unas de otras imitando a la 1.^a, y sera mas perfecto el q.^e mas la imite. El Paso galante es aquel q.^e sigue la misma regla q.^e el anterior, pero q.^e la 2.^a y demas voces tardan mas tiempo en hacer sus entradas; lo q.^e los hace mas comprensibles y agradables. El Paso Irregular es aquel q.^e se suele hallar (aunque no con frecuencia) en el cuerpo de algunas obras, y consiste en irregularidad en q.^e los dichos pasos no se forman de la tónica; sino de alguna de las otras especies de su escala y en ellos se deberan observar las mismas reglas q.^e en los comunes: V. G. si el Paso empieza en la 3.^a de la tónica, su respuesta sera en la 3.^a de su 8.^a; y si empieza en la 2.^a de la tónica, su respuesta sera en la 2.^a de su 5.^a, y así los demas especies; pero advertimos q.^e muchas veces empieza un Paso, (sea comun o Irregular,) en un signo, y su respuesta es tambien por el mismo signo o voz. Hay tambien otro genero de Pasos q.^e se llaman Forzados por la invencion ^{son e} q.^e estos eschos, y se halla dificultad en entrar los: esta consiste en q.^e en ellos se toma algun tema difícil, o en q.^e unas voces desligan por otra, o en q.^e las figuras llevan movimientos en contrados, o en saber resumir o alargar los

puntos para darle buena respuesta. Tambien ejercitar se mucho en este genero de puzos, por q' regularmente se mandan trabajar en las puzi.

Las Comun.

Laso Galante

This block contains the first system of handwritten musical notation. It features five staves. The first two staves are grouped by a brace on the left and labeled 'Las Comun.'. The last two staves are grouped by a brace on the right and labeled 'Laso Galante'. The notation includes various note values, rests, and bar lines, with a key signature of one flat and a common time signature.

This block contains the second system of handwritten musical notation, consisting of five staves. The notation is more complex than the first system, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and bar lines. It appears to be a continuation of the exercise or a separate piece.

Siguen a la buelta Losos Irregulares.

En 2.ª del tono.

En 3.ª

Bajo fundamental.

end.ª

ens.ª

The musical score is written on four systems of staves. The first system consists of three staves, with the second staff containing the annotation 'En 2.ª del tono.' and the third staff containing 'En 3.ª'. The second system consists of two staves, with the first staff containing the annotation 'Bajo fundamental.'. The third system consists of two staves, with the first staff containing 'end.ª' and the second staff containing 'ens.ª'. The fourth system consists of two staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines, typical of a handwritten musical manuscript.

en 4.^a

en 6.^a

Los tres Puntos q.^e siguen tienen la entrada y la respuesta en
 Un mismo signo.

1.º

2.º

3.º

80.

1.^o

2.^o

3.^o

4.^o

5.^o

Estos cinco partes son exquisitas cada uno por su estilo. El 1.^o por q.^e todas las voces, aun q.^e con figuras designadas, dicen ut, re, mi, fa, sol, la; la, sol, fa, mi, re, ut; El 2.^o por q.^e destigan unas voces por otras. El 3.^o por q.^e las voces llevan el movimiento opuesto ó en contrario, con las otras dos. El 4.^o por q.^e es necesario resumir algunos puntos para dar se buena respuesta; y tambien por q.^e la 4.^a voz lleva el movimiento con la 5.^a.

El 5.º tiene la estranjería de entrar dos veces a un tiempo. Nada nos dijeron los Antiguos sobre las replicas ó respuestas de los pass, q.º en quanto sea posible, se deben reducir á el termino de la escala. La dificultad consiste en q.º desde la tónica á su dominante, se cuentan cinco puntos, y desde esta á la 8.ª solo quatro; y para dar buena respuesta á los pass, es preciso resumir el punto q.º sobra desde la tónica á la 5.ª; ó alargar el q.º falta desde la dominante á la 8.ª; ya sea subiendo ya bajando. Si el Pass no subiese mas q.º á la 3.ª, á la 4.ª, ó se alargase á la 8.ª, sería facil darle buena respuesta; pero si sube á la 5.ª ya es preciso resumir un punto para no salir de la escala. Algunos autores modernos quieren q.º entre el Pass en la tónica, su 4.ª y su 5.ª; y no hay duda q.º las respuestas serian mas faciles, por q.º si el pass subia 8 puntos desde su tónica, se le podia dar la respuesta empezando desde la 4.ª y formaria los cinco puntos sin salir de la escala, cosa q.º no puede beneficiarse empezando desde la 5.ª; pero el entrar los Pass en la 4.ª de la tónica, es contra la practica de los escritores Antiguos y modernos. Por lo mismo como de sustancia q.º se siga la practica, pues sabiendo resumir en tiempo oportuno, se puede dar á los Pass buena respuesta sin salir de su tónica y su 5.ª. Por los ejemplos siguientes se podrá formar idea de los pass en q.º resumen puntos para darles buena respuesta, y en los q.º no es necesario resumir.

Ejemplos.

6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o e.g.

El Paso 5.^o sale de la escala: el 2.^o no sale de ella por q.^e el tripe resume: el 3.^o no pasa de la 4.^a, y no necesita resumir: el 4.^o saltan ambas voces de la 6.^a, y no hay necesidad de resumir: el 5.^o resume el tripe para bajar desde la 8.^a a la 5.^a, por q.^e el Bajo baja de la 4.^a a la tónica: el 6.^o, en el ultimo compas alarga el tripe para buscar la 8.^a, por q.^e el Bajo busca antes la 4.^a: en el 7.^o y 8.^o resume el tripe: En el 9.^o resume dos veces el Bajo: en el 10.^o resume el tripe en el ultimo punto: en el 11.^o y 12.^o no hay necesidad de resumir. El modo regular de entrar y seguir, todo paso, es hacer su entrada por el modo y su quinta; y luego por una modulacion se busca la dominante y se trabaja por aquel termino con alguna variedad, y despues volviendo al modo por otra modulacion, se trabaja con la mayor variedad posible. Este es el modo comun, pero si se quiere alargar el Paso, se puede trabajar por cualquiera de las demas consonancias de la escala, aun q.^e de estas son las mas analogas la 4.^a, y si el modo es mayor la 3.^a baja, y la alta si el modo es menor. Cuando el paso es de modo menor, hace muy buen efecto hacer su mediacion o segunda replica por su 3.^a alta.

Paso a 3. mltto.

Handwritten musical score for the first system, consisting of three staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Ad Libitum de

Fermata.

Handwritten musical score for the second system. It begins with the instruction *Ad Libitum de* and *Fermata.* The time signature is 3/2. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score for the third system, continuing the piece with multiple staves. The notation includes various note values and rests.

Lección 16 del Li. Suelto.

Las voces en el Li. Suelto, se ponen del mismo modo q^{ue} en el a. d. sobre Bajo ó sobre tiple. En todo genero de compasid., se deve procurar q^{ue} las voces canten con la mayor naturalidad, y si puede ser de grado ó con ~~pa~~ saltos cortos y contables, por q^{ue} en esto consiste q^{ue} se ofine bien y no se desconpunga la armonia.

Bajete luto a Li.

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es
CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in brown ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and accidentals. The score is organized into measures by vertical bar lines. The bottom three staves are empty.

Handwritten musical score on aged paper, consisting of 12 staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first four staves are grouped by a brace on the left. The fifth staff begins with a bass clef. The music concludes with double bar lines on the eighth staff, followed by three empty staves at the bottom of the page.

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 CopyRight © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

Bajete luto a 4,

que contiene trovas

modulacio. comunes

*ocho genero de
figuras.*

Handwritten musical score on eight staves. The first two staves are treble clef, and the next two are bass clef. The remaining four staves are treble clef. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The first staff has a 3/4 time signature and a key signature of one sharp (F#).

CopyRight © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
CopyRight © Madrids Royal Music Conservatory - information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

The first system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The notation includes a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and ties used throughout the system to indicate phrasing and melodic lines.

The second system of the handwritten musical score also consists of four staves. It continues the musical piece from the first system. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the lower staves. The system concludes with a double bar line and repeat dots.

At the bottom of the page, there are two systems of empty musical staves, each consisting of five lines. These staves are completely blank and have not been filled with any musical notation.

Laso a 4.

De los Contrapassos.

El contrapasso no es otra cosa q.^a un 2.^o pas o intento, el qual deve concertarse con el 1.^o q.^a en la zambra el uno con el otro hacen mas armonia que en aquella impresion. Algunos trabajan el contrapasso separadamente, y luego lo unen con el 1.^o; pero lo mas comun es, escribirlo segun muestra el siguiente ejemplo.

Contrapaso del Paso anterior.

A handwritten musical score consisting of two systems of four staves each. The notation is in a single system with a brace on the left. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, featuring various note values, rests, and accidentals. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a grand staff with four staves. The first three staves are grouped together with a brace on the left. The first two staves contain a melodic line with various note values and rests. The third staff contains a bass line. The fourth staff is a single bass line. In the center of the system, there is a section with a 3/4 time signature, indicated by a '3' over a '4' and a double bar line. This section contains four staves, with the first two staves having rests and the last two staves having musical notation.

*Alto Solo
de
Ternario.*

Handwritten musical score for the second system, consisting of a grand staff with four staves. The notation continues from the first system, with various note values, rests, and accidentals. The staves are filled with musical notation, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Four empty musical staves at the bottom of the page, arranged in two pairs. They are blank, with no notation or clefs.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '92.' in the top left corner. The notation is organized into two systems, each containing four staves. The first system (top) and second system (middle) each consist of a grand staff with two staves joined by a brace on the left. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and clefs. The bottom of the page features two sets of empty five-line staves, suggesting the end of a section or a page of a manuscript.

The first system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The notation includes a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line.

Contrapunto del Paso anterior.

The second system of the handwritten musical score consists of four staves. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a common time signature (C). The notation includes a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. The piece concludes with a double bar line.

Nota.

Algunos modernos llaman fugas, (aun q. con impropiedad) a aque-
llos Sinos q. llevan en vivo vivo, pero verdaderamente no lo son,
pues segun todos los tutores, la rigurosa fuga es una imitacion
perfecta de figuras, intervalos, y nombres, y el Sino riguroso no es
mas q. una imitacion (las mas veces imperfecta) de la voz q.
Copia entrando primero.

Leccion Diez y Siete

Las composiciones de 4, 6, 7, 8, y mas voces, son peculiares de nuestra nacion Española pues en las obras extranjeras
de musica, apenas se ven composic. q. paren de cuatro voces. No hay duda q. la composicion de 4 voces, es supe-
rior de todos los primeros del arte, y q. es la mas sencilla, la mas inteligible, y la mas agradable; pues
al Sino ~~ad p~~ que se aumentan voces, se aumentan la confusion y la dificultad de colocar las espaldas en las

respectivas puestas; y cuando las composiciones llegan á ser á 7, u 8, voces, se hace preciso en algunos movimientos del bajo, poner salto de difícil entonacion, y de esto resulta muchas veces que la armonia peligra por q. no se entonan exactamente.; por la misma razon de dictamen, q. sera mejor evitar estas entonaciones, q. faltar á las reglas del arte, á no ser en obras de empeño ó de oposiciones en q. se hace preciso manifestar la ciencia de la composicion. Hay algunas composiciones de nuestros antiguos á 10, 12 y mas voces, pero estas no lo son sino en el nombre; pues solo en dos movimientos del Bajo q. son ut, fa, y ut, sol, caben los puestos á 9 voces: en los demas movimientos solo caben á 8, y aun en algunos de estos mismos solo á 7; pero como el estudio de los españoles en este ramo, se dirige particularmente para el servicio del templo, y en nuestras iglesias se usan este genero de composiciones, y en los ejercicios de oposiciones ó Magisterios de capilla somos examinados en este ramo de musica, es indispensable imponernos en él.

Tabla de los puestos q. deben ocupar las voces en todo gen. de Composi.)

Nota.

Para la mayor claridad de esta tabla, nombraremos solo las especies simples, advirtiendo q. en las composi. de muchas voces, se deben de evitar los unisonos, poniendo una voz en 3.^a y otra en 10.^a, una en 5.^a y otra en 12.^a, para q. asi resulte mas armonia.

3 Voces.	1. ^a 3. ^a y 5. ^a y 8. ^a	1. ^a 3. ^a y 6. ^a	1. ^a 4. ^a y 6. ^a
4.	1. ^a 3. ^a 5. ^a y 8. ^a	1. ^a 3. ^a 6. ^a y 8. ^a	1. ^a 4. ^a 6. ^a y 8. ^a
5.	1. ^a 3. ^a 5. ^a y dos en 8. ^a o en 5. ^a	1. ^a 3. ^a 6. ^a y dos en 8. ^a	1. ^a 4. ^a 6. ^a y dos en 8. ^a
6.	1. ^a 3. ^a , dos en 5. ^a y dos en 8. ^a	1. ^a dos en 3. ^a , una en 6. ^a y dos en 8. ^a	
7.	1. ^a dos en 4. ^a , dos en 6. ^a y dos en 8. ^a	1. ^a dos en 3. ^a , dos en 6. ^a y dos en 8. ^a	
8. real.	1. ^a dos en 3. ^a , tres en 5. ^a y 12. ^a , y dos en 8. ^a	1. ^a tres en 3. ^a , dos en 6. ^a y dos en 8. ^a	
9.	1. ^a tres en 4. ^a , dos en 6. ^a y dos en 8. ^a	1. ^a tres en 3. ^a , y tres en 6. ^a y dos en 8. ^a	
	1. ^a tres en 3. ^a , tres en 5. ^a y 12. ^a , y dos en 8. ^a		
	1. ^a tres en 4. ^a , tres en 6. ^a y dos en 8. ^a		

El Orden de poner las voces segun queda explicado en la tabla anterior, se debiera observar exactam.^{te} siempre q.^e sea practicable; pero hay casos en q.^e por razon de algun intento, o movimiento difícil del Bajo, o musica forzada, no se puede observar; y entonces se duplican o triplican aquellas especies q.^e quepan, prefiriendo siempre las mas perfectas.

Posturas llanas a 5.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

De 7ª

De 4ª De 7ª

De 4ª

De 4ª De 2ª con 5ª De 2ª con tritono.

5 6# 5 2.# 6 3# 5 2# 3# 6 3#

Para todas las voces ha de ser siempre la musica natural y cantable; y asi devera evitarse todo paso q.º pase de 5.^a. Se pondra mucho cuidado para no dar dos o mas 5.^{as} entre las voces, y el encuentro de la 6.^a a la 9.^a; para lo qual se tendra presente q.º siempre q.º haya necesidad de saltar de 5.^a subiendo, sea voz alta, y al contrario quando la haya de saltar de 5.^a bajando, sea voz baja, para evitar con esta prevencion el encuentro de la 6.^a a la 9.^a.
 Aun q.º a 5, 6, 7, y 8, voces, se pueden hacer conciertos de ligaduras y Pasos como quedan echos a 3, y de los unitimos; por q.º con los ejemplos que quedan puestos de ligaduras de todas especies a 5 voces, y los q.º se pondran a 6, 7, y 8, observando las reglas de la tabla de esta leccion en el uso de las especies, se podran formar Bajetes o conciertos de todos generos, con la aplicacion y el estudio, y lo mismo decimos de los Pasos; q.º aun q.º conviene ~~el hacerlos~~ saberlos hacer, no conviene el usarlos, por q.º siendo las entradas tan semejantes y tantas, se hacen molestas al oido, y asi sera lo mejor, q.º los Pasos no sean de 4, voces.

Lecciones Nanas a' G.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@csmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@csmm.eu
REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
RCSMM

Handwritten musical score for guitar on six staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes. The score is divided into measures by vertical bar lines. The sixth staff includes numerical figures (6, 6#, 6, 3 2 5 3 2 3 2 6, 3 2) written below the notes, likely representing guitar fingering or chord diagrams.

Ligaduras a C.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory - information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu

The musical score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests, connected by slurs. The score is annotated with several handwritten labels:

- Staff 1:** *Des.^a falsa.* (written above the first measure), *Al. Bem.* (written above the second measure), and *Des.^a* (written above the eighth measure).
- Staff 2:** *Des.^a* (written above the first measure) and *De 7.^a* (written above the fifth measure).
- Staff 3:** *Des.^a y 4.^a* (written above the third measure), *Des.^a* (written above the sixth measure), and *De 7.^a* (written above the eighth measure).

The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with clear articulation and dynamic markings.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@csmm.eu
Copyright © Madrids Royal Music Conservatory. Information about copyright - bibliotecat@csmm.eu

RCSMM · REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

Handwritten musical score on six staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are handwritten annotations: "De Caida" on the second staff, "2º" and "1º" on the third and fourth staves, and "De 9.ª y 5.ª falda." on the fifth staff.

Handwritten musical score on two staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. There are handwritten annotations: "De 2.ª con 5.ª", "De 2.ª con tritono.", "De 2.ª con 4.ª", and "Dem."

Posturas Manas a 7.

The image shows a handwritten musical score for guitar, titled "Posturas Manas a 7." The score is written on seven staves. The first six staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#), and the seventh staff is in bass clef. The music consists of a sequence of chords and intervals, with numbers 1-8 written above the notes to indicate fretting positions. The notation includes stems, beams, and bar lines. The piece concludes with a double bar line and a final chord in the bass staff.

Ligaduras a 7.

Handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves. The notation includes various note values, rests, and bar lines. The score is annotated with several fingering instructions:

- Staff 1: *De 5.^a falzac* (under the first measure), *de 7.^a* (under the second measure).
- Staff 2: *De 4.^a* (under the first measure), *De 7.^a* (under the second measure), *De 4.^a* (under the third measure).
- Staff 3: *De 5.^a y 4.^a* (under the first measure), *De 4.^a* (under the second measure).
- Staff 7: *De 2.^a con 5.^a de 2.^a con tritono.* (under the final measure).

104.

Justinas llamas a' S real.

The musical score consists of ten staves. The first five staves on the left are grouped by a brace and contain the first system of music. The second five staves on the right are grouped by a brace and contain the second system. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. There are several dynamic markings: 'De 2.ª. ind.ª' and 'Fem.' on the first staff of the second system, and 'De 9.ª. y 7.ª' on the second staff of the second system. The bottom-most staff has the numbers '6' and '5' written above it, likely indicating fingerings or specific notes.

Ligaduras a' 8 real.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
Copyright © Madrids Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
RCSMM REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

The musical score consists of ten staves. The first five staves on the left are connected by a brace and contain rhythmic patterns of eighth notes. The right side of the score is divided into two systems by a vertical line. The first system on the right has three staves with notes and rests, annotated with 'De 5.ª faba.' and 'De 4.ª'. The second system on the right has four staves, annotated with 'De 5.ª y 4.ª', 'De 4.ª', and 'De 7.ª'. At the bottom of the first five staves, there are handwritten numbers: '6#', '5', '3#', '3# 5 3#', and '3# 6 3#'. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

De 2.ª y 7.ª

De 2.ª con tritono. De 2.ª di.ª ydem.

De 2.ª con 5.ª

Nota. En las posturas y ligaduras q.^{as} quedan puestas en los ejemplos a 7, y a 8 voces, se ven los saltos desproporcionados y entonaciones vocales q.^{as} tienen q.^{as} en las voces para cumplir con los puertos q.^{as} deben comparecer algunos movimientos del Bajo; y así mismo se ve q.^{as} para evitar muchas veces los unisonos, tienen q.^{as} caminar las voces fuera de su cuerda natural siendo todo esto la causa de q.^{as} la armonia no resulte

con aquella claridad q. conviene. Por lo mismo somos de parecer q. solo se pongan las voces a 7. y a 8. en aquella maximista del Bajo en q. no haya necesidad de poner entonacion dificil, como son las de 4.^a, 5.^a, y 3.^a; exceptuando las obras de oposicion y de empeño en q. se deberan poner segun el rigor del arte.

Lesson 18.

Handwritten musical notation for Lesson 18, consisting of ten staves. The notation includes various clefs (soprano, alto, tenor, bass) and notes, with some staves containing rests and bar lines. The music is written in a cursive, historical style.

Si los Antiguos como los modernos, han tenido por la operacion mas dificil, la composicion de fugas, Canones, Trocados y Canorisantes, q. se hay de hacer perfectamente, pero si quisieramos el sistema moderno del uso de las 4.^a como buena, perderia mucha parte de su dificultad. Este ramo de musica es el mardocto de la facultad, y por tanto no se deve abandonar su estudio, para q. no se pierda la memoria de el: por lo demas, es preciso confesar, q. aunque es el ramo de mayor ciencia y merito, no se deve hacer uso del sino en caso muy preciso, por q. su musica por lo regular es muy dura al oido; pues por vencer las dificultades q. se presentan en su composicion, no se hace aprecio de la buena modulacion, y faltando a esta, es preciso q. la musica sea desagradable.

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid - Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.es
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory - Information about copyright - biblioteca@rcsmm.es
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID

De las Fugas.

La fuga no es otra cosa q.^a una semejanza de intervalos musicales en cantidad, calidad y nombre, q.^a entre dos, tres, ó mas voces, forman siguiendo á la Guita, ó primera voz q.^a entra el punto, con movimientos iguales sin q.^a jamas se alcancen una vez á la otra: Los generos de fugas q.^a se pueden hacer son infinitos, pues se hacen de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, y mas voces. Se pueden hacer en 2.^a, 3.^a, 4.^a, 6.^a: en movimientos contrarios ó llevando unas veces un camino y otras otros: en fin se pueden hacer sueltas, atadas, á canto llano, trocadas, cancrizantes, y de mil maneras: por lo q.^a es casi imposible dar reglas fijas para su formacion, por q.^a estas se varian segun su genero, pues unas entran con medio compas de pausa, otras con uno, 2, 4, 6.^a: y así nos contentaremos con poner algunos ejemplos, q.^a con ellos y la explicacion del maestro, se abilitaran los discipulos para poder hacer las de los generos q.^a quieran. En los dialectos musicos del P.^e S.^{ta} Maria impressos en Madrid en el año de 1778, se hallaran reglas para formar todo genero de fugas, Canones, Trocadas y Cancrizontes.

Fugas Simples.

En unisonos.

en 3.^a

en 4.^a

en 5.^a

en 6.^a

en 7.^a

Juga a' 3 en Unisonum Sobre Canto llano.

en 2.^a

Juga a' 3.
 Trocudo.
 Trocudo y ligado.
 Canto llano.

Juga a' 3. sobre Bajo en 2.^a y 3.^a

Juiga a' 6: Los dos Tiples y el Tenor

Leban un camino, y los dos Bajos y el Contralto llevan otro.

The musical score is written on six staves. The first two staves are for Tenors (T), the next two for Basses (B), and the last two for Contraltos (C). The music is in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature of 6/8. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Four empty musical staves at the bottom of the page.

Lecion 19 De los Canones.

El canon en la musica significa *regla y obligacion*, por la q. tiene una voz de imitar a la otra q. sirve de ^{guia} ~~regla~~ en el canto, en todos sus movimientos, en sus figuras y en sus voces. No se distingue de la fuga en otra cosa, q. en formar el *circulo musico*, esto es, que se deve hacer con la precision de enlazar el fin con el principio, de tal modo q. se pueda repetir sin parar el *compas*. No tiene el canon tanta variedad como la Fuga; pero se pueden hacer de muchos y primaveros modos como se demuestra en los ejemplos siguientes.

Canon a 3. en Trisónias y 8.^a sobre la Escala.

Handwritten musical score for Canon a 3. en Trisónias y 8.^a sobre la Escala. It consists of three staves with treble clefs and a common time signature. The music features a simple melodic line with some rests and a final double bar line.

Canon a 4 con Trisónias tres caps.

Handwritten musical score for Canon a 4 con Trisónias tres caps. It consists of four staves with treble clefs and a common time signature. The music is more complex, featuring multiple voices and various rhythmic patterns.

Canon a' 8 voces: Lleban un tema,

Y los otros L otro.

The image shows a handwritten musical score for an 8-voice canon. The score is written on eight staves, arranged in two groups of four. The top two staves are for the vocal parts, and the bottom six staves are for the instrumental parts. The music is written in a single system, with a large brace on the left side indicating that all parts are to be played together. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a handwritten manuscript. The paper is aged and yellowed, and the ink is dark brown.

Lección 20 de los Trocados.

La composición de los trocados, es obra de mucho ingenio y habilidad, pues su operación se reduce á poder cambiar todas las voces, de manera q. el Tiple llega á ser Bajo; el Bajo, tiple; el Contralto, Tenor; y este Contralto: en una palabra, cada una de las voces ha de poder cantar todas las demas sin q. por el trans trueque de ellas quede defectuosa la composición. Los trocados se pueden hacer á Duo, á tres, y á 4; pero en llegando á 5 voces, se hace muy difícil su operación. También se hacen en común y comarizante, q. es la impot.^{ta} mas difícil q. hay en la musica. Los trocados comunes, son aquellos q. sin mudar nada, cada voz puede hacer de tiple, Contralto, tenor y Bajo. Para la formación de estos sirven todas las especies consonantes menos la 5.^a. Los diatónicos se pueden hacer en ligadura, y se pueden duplicar las imperfectas. Las voces nunca estaran en 1.^a ni en 5.^a. También se pueden hacer trocados en q. seme la 5.^a; pero para esto, es necesario disponer la composición de tal modo, q. cuando el Bajo le pertenezca cantar aquella voz q. lleva la 5.^a, se transporte 12.^a baja; para lo cual ponemos los siguientes

Ejemplos.

The musical examples are written on three systems of staves. The first system is labeled 'A Duo' and shows two staves with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The second system is labeled 'A 3' and shows three staves with a treble clef on the top staff, a bass clef on the middle staff, and a bass clef on the bottom staff. The notation consists of rhythmic patterns of quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

l. Ad.

Contrapunte.

Otro con transporte y canon, hecho sobre el Secularum de 6.º tons.

117

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The music is written in a single system with a common time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. There are several '6' markings above the staves, likely indicating the sixth tone of the scale.

Transporte.

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the piece. It follows the same notation style as the first system, with treble and bass clefs and a common time signature. The music continues with similar rhythmic patterns and includes the '6' markings.

Leccion 25 De los Canorizantes.

Canorizante, es disponer la composicion de tal manera, q. en acabando el periodo, vuelvan a empezar las voces cantando desde el fin al principio caminando hacia tras, como camina el animalcillo llamado cangrejo, de donde esta formada la palabra Canorizante o cangrizantes. Las composic. Cangrizantes se forman mejor cuando las voces son iguales: v. g., dos triples y dos tenores, o dos contraltos y dos Bajos; por q. de no ir bien unidos los intervalos, se sigue incombenientes en el cambio. Cuando se hagan poniendo triple, Contralto, Tenor y Bajo, es preciso q. no escada la cantoria de la 2^a, dejandola en proporcion para formar el cambio. Tambien se puede disponer el Canorizante de modo q. volviendo el papel lo de arriba a bajo y mudandole las claves resulte la misma en movim. ^{to} contrario; y esta composicion es de mucha abilidad. Tambien se pueden hacer los canorizantes en Canon y trinado, y no hay duda que es la mayor dificultad de la composicion. Se previene q. en estas composiciones, no sirven las especies disonantes de trun-
 ito, ni en ligadura; pues para q. pueda abersla, es necesario q. sea diminuta, y se forme sobre un solo punto. Se tendra mucho cuidado en q. la 1.^a y ultima parte del compas, sean consonantes; pues de lo contrario, no se puede formar el cambio.

Aquí Canoniza.

3.º

A handwritten musical score consisting of ten staves. The first two staves are grouped by a brace on the left. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Este canonizante 3.º es primoroso, por q.º canoniza volviendo el papel lo de arriba á bajo, y poniendole distintas claves canta desde el fin al principio por movimiento contrario como se demuestra en el siguiente Ejemplo.

Ejemplo.

1.^o Canonizante canon y trocado. El mismo en Termino

En las fugas, trocadas, Canones, Canonizantes, y demas compuestas de primer uso se debe atar el compositor preseribmente a los reglas del arte, siendo baxto y aun preciso tomarse algunas breves, como son duplicar sustenido accidental, para de la 6.^a a la 8.^a y otras.

Fin q^o el plan de contrapunto y composicion q^o queda hecho en este tratado, es suficiente para aprender perfectamente.
 Para la composicion; no obstante, nos ha parecido conveniente hacer algunas adiciones en ciertas lecciones, para q^o los que estudien por este plan, no carezcan
 (si quieren) de algunas secciones q^o se allan en algunos autores antiguos, y son las siguientes. Contrapuntos de Sesquialtera nueve en que
 se observan las mismas reglas q^o en el Sesquialtera seis; esto es, q^o de cada tres notas ha de ser las dos buenas, y la misma en el Sesqui.^o dove.
 Contrapuntos sobre Bajo.

Tomemos Pasos a 3 sobre varios movimientos extraordinarios del canto llano, para q. los principiantes se habiliten en ello, pues en las oposiciones de Majisterios de Capilla y de Organos se suelen pedir; especialmente si los examinadores estudiaron por el método antiguo.

Pasos a 3 sobre Bajo en todos los movimientos q. puede hacer el canto llano.

Handwritten musical score for guitar, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff with melodic lines and a bass clef staff with chordal accompaniment. The score is divided into five sections, each starting with a first position (1º) and followed by second (2º), third (3º), fourth (4º), and fifth (5º) positions. The second system includes the instruction "Paso curioso." The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Contrapuntos sobre triple de Sexquialtera a 9, a 12, y a ternaria mayor, en los q.^{es} se siguen las mismas reglas q.^{as} en los de sobre Bajos.

Donemos pasos a 3. sobre triple, unos q.^{es} empiezan con punto doble, y otros muchos con puntos extraordinarios del Canto Llano, y por varios tonos de el; q.^{es} aun q.^{es} los ponemos a solo tres voces, se pueden hacer a 4, 5, &c. y como muchas veces en las oposiciones se piden obras sobre Canto Llano, sera muy util imponerse en este genero de composiciones.

Tras a 3 Sobre Tiple.

A handwritten musical score for a piece titled "Tras a 3 Sobre Tiple". The score is written on a grand staff with two staves per system. The music is in a 3/4 time signature and features a complex melodic line with many accidentals and a steady accompaniment. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes. The piece is numbered 10 through 13 at the bottom of the page.

10. 11. 12. 13.

Handwritten musical score for the first system, consisting of three staves. The top staff contains chordal figures. The middle staff contains a melodic line with five measures labeled 1º, 2º, 3º, 4º, and 5º. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score for the second system, consisting of three staves. The top staff contains chordal figures. The middle staff contains a melodic line with five measures labeled 1º, 2º, 3º, 4º, and 5º. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, consisting of three staves. The top staff contains chordal figures. The middle staff contains a melodic line with five measures labeled 1º, 2º, 3º, 4º, and 5º. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.



Contra puntos Galantes de Sexquialtera nueve y ternario mayor sobre Baxo. y de Sexquialtera 12, Ternario mayor y Compañillo, sobre tiple. Estos Contrapuntos se llaman Galantes, por q. en ellos se quebrantan las leyes de rigoroso contrapunto, y solo se mira al buen canto; y sirven para colocar los instrumentos, y hacer las composic. con buen gusto, como queda dicho en la Sección 53.

Handwritten musical score for a piece numbered 128. The score consists of six systems of two staves each. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simpler accompaniment. The second system features a treble staff with a more active melody and a bass staff with a steady accompaniment. The third system continues the melodic development in the treble and the accompaniment in the bass. The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The fifth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a steady accompaniment. The sixth system concludes the piece with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment.

Discurso sobre las composiciones a 4 y mas voces.

La composicion a 4 voces, es sin duda la mas noble, la mas sencilla, y la mas inteligible; pues por varios y estranos q. sean *allegro* del bajo, se pueden acomodar las voces en su cuerda y sin necesidad de entonaciones escabrosas y difiçiles que suelen descomponer la armonia. Si es q. los Italianos, Alemanes y Franceses, jamas pasan del n.º de 4 voces; y vemos en algunos de sus compicid. y en algunas obras, q. cuando las capillas son muy numerosas, ponen un segundo coro duplicado, q. canta en los solos, duos, y primos, y canta en los fuertes y cuando conviene, resultando de esto q. las obras se pueden cantar con solas 4 voces; y cuando lo tiene por conveniente, cantan en el segundo coro duplicado (q. no altera los puntos a. l.) cuantas voces quieren para dar mas brillanteza a la obra.

¿y no vemos obras excelentes de esta clase? Nuestros compositores y Maestros es paros q: siempre han querido abundar en vencer dificultades, en los siglos 17 y 18. gastando su color natural y empleaban el tiempo en composi: de Trocados, Fugas, Canones, Can grizantes &c: verdaderamente composi: de mucha habilidad, pero mas propias para deleitar el entendim: y la vista, q: el oido; pues por la dificultad q: hay en hacer las, es preciso q: tengan mala modulacion; por cuya causa aun q: sepan hacer estas obras, se deve desterrar su uso, por q: la musica se ha echo para deleitar el oido y no la vista. Yntroducian los antiguos en sus composiciones los Canones &c:, y particularmente en las q: llamamos de atril, poniendolos algunos veces. v. g. a la fuga Segue me: al can grizante, vado et venio: al Trocado, Sanus ad invicem: y al Canon, Similis ero: Con estas composiciones se acreditaban de Doctos, pero martificaban la vista de la oyentes. Tambien abundaron en hacer composi: a 8, 9, 10, 11, y 12 voces, pero siendo cierto q: en los mades no movim: q: hace el Bajo, no caben mas puestas q: lo de a 8, y algunos a 9, sin q: se pueda pasar de este numero; para poder cumplir con el titulo numero de a 10 y mas voces, se veian en la precision de duplicar y triplicar las voces quietas, resultando de esto q: como no enervaban q: se abitasen los unisonos en lo posible, por q: cuantos menos unisonos hay mena armonia (lo q: es muy cierto) y tambien nos permiten usar poco de los intervalos q: ellos llamaban incantables, cuales son la 2^a superflua, la 4^a diminuta, y la 5^a falsa, la 5^a superflua, y la 7^a diminuta, se veian en la precision de sacar las voces de su cuerda con tanto los triples muy alto los tenores muy bajo &c: y violentando las voces fuera de su cuerda padecia la armonia: y asi solo ponian las voces a 9, 10, y 12 en aquellos movimientos sencillos del Bajo, como ut, fa: ut, sol, y asi cumplian con el titulo dado a la obra. Muy laudable es, q: para aprender la composi: con todo el fundam: posible se sepan poner las voces a 5, 6, 7, 8, y 9, en sus devidas puestas, pues q: en nuestras oporci: a Mijisterio de Capilla se piden composiciones de esta especie, y el no saber las seria un dadero p: los oporitos; pero somos de dictamen q: en las obras q: se trabajen para el desempeño de las funciones de iglesia u otra sacre profana, sigamos el ejemplo de los extranjeros, por las razones q: quedan indicadas. Las reglas q: hay para saber las voces q: haban en qualquier modim: del Bajo, sea la q: quiera la consonancia del 1.^o y 2.^o punto son las siguientes. 1.^a ver cuantos movimientos se pueden hacer de la 8.^a a las otras especies, q: regularmente son dos, y en algunos casos 3.

2.^a Los movim. ~~de~~ q.^e se pueden hacer desde la 3.^a q.^e siempre son 3; y los mismos se pueden hacer desde la 4.^a 3.^a Los movim. q.^e se pueden hacer desde la 5.^a, q.^e regularmente son dos y en algunos casos tres. Con estas reglas se ha de saber infaliblemente las voces q.^e caben en cualquiera movim.^{to} del Bajo, q.^e como queda dicho, en todos ellos caben las voces a' 8 real, y en algunos a' 9, y en muy pocos a' 10 por haber ligadura. De todo lo dicho ponemos ejemplos para la inteligencia de los principiantes, teniendo presente la variedad de consonancias q.^e puede hacer el Bajo y son:

1.^a De consonancia perfecta a' consonancia perfecta. 2.^a De consonancia perfecta a' consonancia imperfecta. 3.^a De consonancia imperfecta a' consonancia perfecta. 4.^a De consonancia imperfecta a' consonancia imperfecta. 5.^a De consonancia perfecta a' consonancia de suposicion. 6.^a De consonancia imperfecta a' consonancia de suposicion. 7.^a De consonancia de suposicion a' consonancia perfecta o' imperfecta. Nota. Se dice de suposicion esta consonancia, por q.^e el Bajo se deve suponer cinco puntos mas bajos de la q.^e pinta, y en ella no se puede hacer cadencia ni final.

Siguen posturas de todos los movimientos q.^e puede hacer el Bajo en con-

sonancia, y del numero de voces q.^e caben en cada una de ellas.

Nota. Cuando en el Bajo se pone buena consonancia, o' mala, significa q.^e aquella modulación es mala o' buena.

Ex. 9.

1.º coro.

2.º coro.

1.º buena
Consonancia.

buena.

2.º mala.

3.º buena.

buena.

Supone
buena.

mala.

buena.

buena.

Poco
buena.

buena
H

The image shows a handwritten musical score on ten staves. The notation includes notes, accidentals (sharps, flats, naturals), and some rhythmic markings. Below the staves, there are performance markings such as "buena.", "Supera buena.", "mala.", "buena.", "buena.", "poco buena", "buena.", "buena.", "mala.", "buena.", "buena.", "buena.", and "buena." with a circled "170".

buena. Supera buena. mala. buena. buena. buena. poco buena. buena. buena. mala. buena. buena. buena. buena. 170

A 10 voces.

The musical score consists of ten staves. The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and dynamic markings such as *ff* and *mf*. The score is divided into several measures by vertical bar lines. The bottom staff contains handwritten text and numerical markings.

buena.

buena.
15.

buena.
14.

proce bu
na.

buena.

buena.
15

buena.

buena.

16 buena en la
ultima pte no ca.
man 9^o voces.

buena.

Discurso Sobre las especies musicales q.^e se usan en sus Composiciones.

Hemos combinado los facultativos compositores en q.^e las especies de la musica son siete: Unisonus, 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a y 7.^a: no obstante q.^e algunos de nuestros autores dicen q.^e el unisonus no es especie, sino raíz y fundamento de ellas.

Los físicos armónicos regularon la perfeccion o imperfeccion de las especies con muchos experimentos hechos en la cuerda sonora, y por fin declararon q.^e aquella especie q.^e con menos vibraciones o pulsaciones se uniera a su principio, sera la mas perfecta; y así se ve q.^e la 8.^a se une a la cuerda con menos vibraciones q.^e ninguna de las demas especies: la octava sigue la 5.^a, luego la 4.^a la 3.^a y la 6.^a: ¿ Pero estos experimentos se hizieron con aquella exactitud y diligencia q.^e se necesita para darlos por fijos y seguros? Véanse las diferentes medidas de las vocalis musicales de los mas celebres escritores q.^e se hallan en la obra intitulada Ensayos sobre la musica de los antiguos griegos, escrita por el ex. Jesuita D.^{no} Vicente Ruynera, y se vera la grande diferencia q.^e hay de unos a otros, lo q.^e prueba falibilidad; pero los compositores se ven en la precision de seguir estas medidas como las menos inciertas. De las siete especies, se dan por perfectas la 8.^a y la 5.^a: por imperfectas la 3.^a y la 6.^a, y por malas la 2.^a 4.^a y 7.^a. La 4.^a es la piedra de toque de la armonia, pues casi todos los antiguos la califican de mala, y casi todos los modernos de buena: no es dudable q.^e acompañada de la 6.^a es muy agradable al oido, pero tambien es cierto q.^e no tiene cabida en la consonancia perfecta por ser incompatible con la 3.^a. En todas las ciencias y artes mecanicas y siverales, juzgamos por mas perfecta aquello q.^e conduce a la mayor perfeccion; y he aqui q.^e en la musica sucede lo contrario, pues las especies perfectas q.^e son la 8.^a 5.^a y 4.^a, no son las q.^e perfeccionan las composiciones, sino la 3.^a y la 6.^a q.^e son las q.^e tienen por imperfectas; y para prueba de esto figuramos un contrapunto a Duo de tiple y Bajos, a otra trío q.^e pueda tolerar tres, cuatro o 5.^{as} seguidas (que por lo comun prouiden los Autores) y mucho menos otras tantas 4.^{as}: ¿ pues por q.^e siendo agradables las 3.^{as} y 6.^{as} al oido q.^e aun q.^e se repetan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.^o 38.^o 39.^o 40.^o 41.^o 42.^o 43.^o 44.^o 45.^o 46.^o 47.^o 48.^o 49.^o 50.^o 51.^o 52.^o 53.^o 54.^o 55.^o 56.^o 57.^o 58.^o 59.^o 60.^o 61.^o 62.^o 63.^o 64.^o 65.^o 66.^o 67.^o 68.^o 69.^o 70.^o 71.^o 72.^o 73.^o 74.^o 75.^o 76.^o 77.^o 78.^o 79.^o 80.^o 81.^o 82.^o 83.^o 84.^o 85.^o 86.^o 87.^o 88.^o 89.^o 90.^o 91.^o 92.^o 93.^o 94.^o 95.^o 96.^o 97.^o 98.^o 99.^o 100.^o

q.^e se repitan 2.^o 3.^o 4.^o 5.^o 6.^o 7.^o 8.^o 9.^o 10.^o 11.^o 12.^o 13.^o 14.^o 15.^o 16.^o 17.^o 18.^o 19.^o 20.^o 21.^o 22.^o 23.^o 24.^o 25.^o 26.^o 27.^o 28.^o 29.^o 30.^o 31.^o 32.^o 33.^o 34.^o 35.^o 36.^o 37.

en 3.^{ra} y 6.^{ta} con facilidad. Prohiben tambien los Antiguos el uso de estas especies en movimientos q.^e ellos llaman incantables, q.^e son la 5.^a falsa, el tertio, la 4.^a y 7.^a diminutas, y la 2.^a y 5.^a superfluas; y verdaderamente estos intervalos deben evitarse, todo lo posible, pues siendo dificultosas de entonar, suelen descomponer la armonia; pero los mismos q.^e las prohiben, se ven en la precision de usarlos en sus composiciones a veces, por q.^e con ellos no se pueden poner las voces a rigor en varios movimientos del Bajo: no obstante, lo dicho, ya no hallan dificultad en afinar estos intervalos los músicos modernos; pues siempre usa lo mejor virtual en lo posible. Los antiguos musica fueron formando poco a poco las reglas de uso de todas las especies segun les parecia mas presto en vagar, y a los modernos nos obligan a observarlas como de precepto; pero si ellos hubieron facultades para formarlas; porq.^e los modernos no las tendran para formarlas? Lo cierto es, que las reglas que nos dieron, las que se ven en continuamente en sus composiciones, pero en nuestros Valses de la prima se hallan infinitas composiciones q.^e se dicen de 4.^a y de 8.^a, y muchas veces por no haber un Bajo para el 1.^o coro, se valian de maestros del arbitrio de poner en el 1.^o coro dos triples, Contralto y tenor; y en el segundo, Bajo o Bajon, tenor Contralto y triple: el Bajon duplicaba al tenor 1.^o, el Contralto 2.^o al 1.^o, el triple de 2.^o coro al triple segundo del 1.^o coro, y el tenor 2.^o al triple 1.^o; y de esto resultaba q.^e siempre q.^e cantaban en 4.^{ta} los triples del 1.^o coro, resultaban otras tantas quintas con el tenor 2.^o, quebrantando las composiciones la ley de modular de 5.^{ta} seguidas dando en algunas voces cuartos o quintos, falsificando las reglas que dan nuestros Autores: ¿pero esta multitud de 5.^{ta} se hacen notables, ni destruyen la armonia de la composicion? Lo mismo sucede con la regla de no pasar de la 6.^{ta} a la 8.^{ta} sino de grado, y se ven infinitas composiciones q.^e se va de la 6.^{ta} a la 8.^{ta} de salto: ¿y se podra dar alguna razon convincente para no hacerlo asi? Las reglas del contrapunto simple de voz y Bajo, mandan q.^e las especies perfectas se den por movimientos contrario, esto es, la 5.^a subiendo el Bajo y bajando el triple, y la 8.^{ta} por el contrario bajando el Bajo y subiendo el triple, sin dar mas razon para esta regla, q.^e el q.^e sea contrapunto: ¿y q.^e ventaja logra la composicion con esta regla? ¿Tendra mas armonia, la 5.^a por q.^e el Bajo maneja subiendo o mudara bajando? y la misma diremos de la 8.^{ta} Dican las mismas reglas q.^e siempre q.^e suba el Bajo, (si se puede) se de la 5.^a, baj bajando la 8.^{ta} ¿no seria mejor q.^e se diese la 3.^a o la 6.^{ta}, q.^e son mas armonias q.^e la 5.^a y la 8.^{ta}? La 4.^a en el contrapunto simple ningun autor la permite, como queda ya dicho; y con razon, por q.^e no tiene armonia. La regla del contrapunto simple, en q.^e se prefieran las perfectas a las imperfectas, segun los autores

Copyright © Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Información sobre copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 Copyright © Madrid's Royal Music Conservatory. Information about copyright - biblioteca@rcsmm.eu
 REAL CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA DE MADRID
 RCSMM

138. antiguos; pero los modernos dan por perfecta á la 4.^a: y de esto se sigue que en el contrapunto simple, debe tambien preferirse la 4.^a á la 3.^a y á la 6.^a; y si la 8.^a se da bajando el Bajo y subiendo el tiple, y al contrario la 5.^a como se deberia dar la 4.^a: no hay otro arbitrio q.^e darla como se quisiere, y de esto resulta q.^e se pueda hacer el contrapunto sin q.^e entre ninguna especie imperfecta, pudiendo ser todas perfectas: y seria agradable al oido semejante contrapunto? mas: Los Antiguos daban por mala la 4.^a porq.^e por si sola es desagradable al oido y no tiene memoria; y por la misma causa no la usan los modernos en el contrapunto simple adheriendose en esto al dictamen de los antiguos q.^e la tratan como mala: y á la verdad si la 4.^a se usase como buena, perderian todo su merito las primicias de Canones, Trocados, Pugas, &c., pues serian muy faciles de hacer tratandola como buena. No obstante todo lo dicho, los Maestros no toman en la precision de conservar la composicion bajo de estas reglas; porq.^e en las oposiciones á Magistrados de Capilla y Organistas, el no observarlas, seria causa de juzgar á los opositores por infundamentales; bien q.^e en estos tiempos, ya se busca mas el gusto q.^e el fundamento: pero sin embargo, para ser buen compositor, deve poseer fundamento y gusto, pues no son incompatibles; y las Composiciones q.^e se tengan por fundamento y gusto recibidas, seran las mas apreciadas, y las q.^e menos caen á los inteligentes y á los q.^e no los usan; porq.^e participan de todo lo q.^e tiene la musica. Hemos dicho lo q.^e mas ha parecido convenientemente en orden al uso de las especies musicales, pero cada compositor se podrá adherir al sistema q.^e mas se acomode; pues en este escrito no havemos mas q.^e manifestar otro modo de sentir sobre el uso actual de las dichas especies.

Vease en el ejemplo siguiente N.º 1.º, un contrapunto en q.^e se ven observadas las reglas antiguas: en el 2.^o se pone el uso de la 4.^a; y en el 3.^o hecho contra las reglas del arte, se ve q.^e es el mas agradable al oido y q.^e deve ser preferido á los anteriores.

N.º 1.º

Fundamental.

2.^o

3.^o

se usa de la 1.^a

Discurso sobre la modulacion en las Composiciones de la musica.

Es innegable q^e no puede haber buena composicion con mala modulacion, ni mala composicion con buena modulacion; de lo q^e se sigue q^e para las composiciones de musica, es mas esencial y preciso el ramo de la buena modulacion, q^e el de fundam.^{to}; pues la musica no se hizo para el entendimiento ni la vista, sino para el oido: asi es q^e no se puede tolerar una composicion mal modulada aun q^e este llena de primores fundamentales, y sea llena de placer usalquiera cantinela por simple q^e sea, aun q^e no tenga ningun fundam.^{to}; si esta modulada con buen gusto. Nuestro venerable maestro de los siglos 17.^o y 18.^o, tomaron el rumbo de querer apurar todos los primores de la musica fundamental, y siguiendo el ejemplo de unos y otros, empleaban sus estudios en producir primorosos canones, fugas, trocados, congruantes, enigmas y acertijos q^e. (como en aquellos tiempos abundo nuestra patria de celeberrimos maestros de musica.) no se puede negar, q^e en dichas obras se ve hasta donde puede llegar el ingenio del hombre; y como por entonces no se conocia el uso de los Violines, los inventaban en sus obras, y principalmente en los libros de Abril, o Juuio q^e estan llenos de estos primores del arte: pero para formar estas primorosas composiciones y principalmente los enigmas les fue preciso formarse a su antojo multitudinimas figuras de extraordinario valor, e infinidad de suposiciones, para con unas y otras hacer mas dificil el conocimiento de aquellas composiciones enigmaticas o acertijos musicos, y acreditarse con estas composiciones inuitiles y ridiculas de Sabios Maestros.

Efectivamente produjeron infinitas obras de mucho ingenio y habilidad, pero solo consiguieron los aplausos y estimacion de algunos maestros científicos q. las aprobaron con la vista y entendimiento: mas como casi todas estas obras carecian de buena modulacion, nunca agradaron al comun de los profesores ni de las gentes. Estos continuos y profundos estudios, se puede asegurar q. fueron inutiles e infructuosos, pues con ellos nada se adelantó en la musica: y si los hubieran dedicado a el adelantamiento de la armonia, no por allaríamos los experimentos tan atrevidos en ella, ni notados de torpes por los Maestros extranjeros. Es cierto q. nuestros Maestros antiguos sin conocer los instrumentos del dia, nos han dejado obras excelentes y bien dirigidas, aun q. sin salir de los estrechos limites de su modulacion; de los q. pudiéramos citar algunas de los celebres Maestros Valls, Serra, Luterés y otros, y especialmente los del celebre maestro de la Catedral de Oueuca D. Alfonso Suarez, q. sus motetes de adviento Cravenary y Difuntos son tan devotos y bien modulados, q. eleva el oido: por manera q. si este maestro hubiese conocido nuestros instrumentos, sin duda sus composiciones hubieran sido asombrosas. Basta de digresion y volvamos a nuestro asunto.

En la leccion 12 de este Compendio podrá ver el Lector lo q. allí decimos á cerca de la modulacion antigua y moderna, y advertirá q. ofrecemos tratar mas por extenso de esta materia, y decir nuestro sentir sobre ella. Los antiguos no permitian sacar la modulacion (como allí se dice) de la escala diatónica en q. formaban sus composiciones, y aun de esta escala excluian el si por tener la 5.^a falta; mas los modernos la han dilatado tanto, q. en cada escala forman 24 terminos, 12 de 3.^a Mayor y 12 de Menor, con lo q. pueden lograr y logran sus composiciones un campo dilatado y ameno q. baxa infinitas y quassas variaciones. Los escritores de la modulacion moderna son muy pocos, y juzgamos q. el 1.^o fue el celebre P. J. Antonio Soler, Maestro y Organista del monasterio de S. Lorenzo del escorial, q. en su libro q. imprimió intitulado Libros de la modulacion, se hallan excelentes documentos para modular bien, y ejemplos preciosos para la modulacion instantanea.

El P. J. Francisco de S.^a Maria, Maestro q. fue de la Catedral de Ouma y deo pues Religioso q. maestro del monasterio de Guadalupe, en sus Diademas musicas desde el f. 175 hasta el 182, da trece reglas para modular, q. casi todas ellas son muy buenas. El ex-Servita D. Antonio Cuenca, en su obra intitulada Origen y reglas de la musica.

con la historia de su progreso decadencia y restauracion, pone varias reglas, todas muy oportunas para la buena modulacion. El celebre D. Jose Lidon, Organista S.^o y despues Maestro de la Capilla del Rey, en un manuscrito da tambien excelentes documentos sobre este asunto. D.ⁿ Ramon Ferrnias, sabio profesor y Organista S.^o de la Metropolitana Iglesia del Pilar de Zaragoza, en su manuscrito q.^e llama Clave de la modulacion extrema, explica el modo de hallar con brevedad todos los terminos de la escala por la 7.^a diminuta, formandola en varios signos. Estos son todos los escritos q.^e hemos podido hallar sobre la modulacion, y q.^e verdaderamente todos ellos son muy utiles para q.^e los compositores y Organistas se puedan instruir en este ramo tan importante; pero deviendo ser ciertas y regulas las reglas de las ciencias y de los artes, no pare- ce q.^e muchas de las q.^e se dan en estos escritos, sea la son, pues las vemos derogadas por Autores del mejor gusto; y podriamos testificarlo con muchos pasajes de varias obras q.^e tenemos en nuestro poder en q.^e con mucho placer del oido, se ven quebrantadas las q.^e se dicen reglas. El modular bien sin salir de la escala oratoria como lo practicaban los maestros antiguos, es facilisimo como se puede ver en los ejemplos q.^e ponemos en la citada seccion 52. de este Compendio: pero para correr, como corren los modernos, los dos terminos con buena modulacion, es preciso un estudio profundo en los maestros y mayor en los Organistas; pues aquellos no se ven jamas en la precision de pasar de un instante de un tono a otro muy opuesto, y esto si; por q.^e en nuestras Iglesias de España se acostumbra a cantar motetes despues de la consagracion, y ocurre q.^e el tono de la misa es muy opuesto al de el motete: la musica del Sanctus larga y el Celebrante ligero; entonces se ve el Organista en la precision de buscar instantaneamente el tono del motete siendo tan opuesto al de la misa, y lo mismo sucede en el agnus, pues el celebrante entona el Paxe Domini por tono muy opuesto al de la misa y el Bordon le responde a su tono; entonces el Organista se halla en la precision de buscar el tono de la misa con un brevissimo prefudio q.^e si asi no se hace o no se sabe hacer, quedaran confundidos los oidos de los oyentes, y el motejado se mal modulante.

Una de las reglas que en los citados escritos se da para la buena modulacion, como ya queda dicho en la leccion 12, es q^{ue} en el tono q^{ue} se busque haya por lo menos una cuerda del q^{ue} se baja, y es ciertissimo q^{ue} si se observa esta regla, nunca sera mala la modulacion. Otra es q^{ue} no se suba ni baje un tono o punto la modulacion en consonancia perfecta, pues q^{ue} en ambos casos falta la circunstancia de tener cuerda el tono q^{ue} entra del q^{ue} sale; pero esta no es regla fija, por q^{ue} se ve quebrantada continuamente por los Autores mas acreditados del buen gusto y con mucho placer de los oyentes: lo q^{ue} podemos patentizar con testimonios autenticos de obras q^{ue} no solo suben un punto sino medio, como sucede en un Pasadito del celebre pleyel, q^{ue} empieza por un Allegro en mi menor, y acaba su primera parte en sol mayor, se ve con admiracion q^{ue} entra la 2.^a en la bemol. ¿A quien no sorprendera una modulacion tan estrana, violenta e inesperada? Efectivamente a nosotros entonces la vimos nos dejó sorprendidos y la aplaudimos mucho, pero verdaderamente esta estrana modulacion, tiene muchos años de antigüedad, por q^{ue} esta puesta con mucha mas apertura en el Habat Mater a Dios del inmortal Pergolesi en los versos q^{ue} dice la letra en el 6.^o y 7.^o ... *Qui non potest contritari &c. Pro peccatis &c.* Al acabar el verso 6.^o, esta la consonancia perfecta en re mayor, y mudando de efecto la letra al versículo 6.^o, para inmediatamente a E la fa, verificandose lo q^{ue} el Sr. Trinne dice en su poema de la musica ... q^{ue} siempre q^{ue} la letra muda de efecto, una modulacion estrana y violenta, hace un admirable efecto. Otra regla q^{ue} nos dan para hallar cualquier termino opuesto, es buscar su 2.^a su 5.^a o su dominante, q^{ue} es lo mismo. Esta es ciertissima, y tambien lo es si se hallare la 2.^a, 3.^a y 6.^a; pues con cualquiera de ellas, se halla al instante el tono deseado: pero ni esta es regla ni puede serlo, por q^{ue} en substancia es decir que para hallar un termino muy opuesto, es menester buscar su escala, y lo q^{ue} necesitabamos era q^{ue} nos diesen una regla para hallar al instante uno de los puntos de la escala q^{ue} se desea buscar. Ultimamente nos atrevemos a decir, q^{ue} hasta ahora no se han oido reglas fijas sobre la modulacion; conforando no obstante, q^{ue} las ideas q^{ue} se hallan en dichos escritos, son excelentes para q^{ue} el q^{ue} se dedica al estudio de la Composicion, pueda habilitarse con poco tiempo en modular estranamente asi en la violenta como en la lenta modulacion.

Mas como en la citada leccion 12 ofrecimos dar algunas nociones sobre este punto, en cumplim^{to} de nuestra palabra, y con la protesta de q^e no pretendemos dar reglas, sino arbitrios para poder modular tanto en la lenta como en la instantanea modulacion, nos determinamos a manifestar varios ejemplos q^e seran muy utiles a los compositores y Organist^{as} q^e quieran estudiarlos.

Dividiremos la modulacion en 3 partes: 1.^a comun: 2.^a extrana lenta y 3.^a extrana momentanea. La modulacion comun es facilisima para pasar a sus seis terminos, y en la citada leccion 12 quedan puestos ejemplos para salir y volver al ton^o brevisimamente en todos sus puntos, por lo q^e omitimos el ponerlos aqui. La modulacion extrana lenta, no sera dificil al q^e tenga buen oido y este fundamentado en la composicion; pero siempre sera muy util q^e los maestros para poner analogia en modulacion extrana, consulten con sujetos abiles y de buen oido, y particularmente q^e hayan estudiado las obras de los inmortales Haider y Mozart.

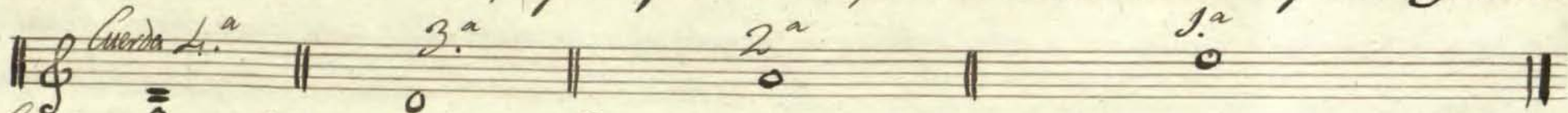
Cumpliendo la promesa q^e hicimos de dar algunas ideas practicas sobre este punto, ponemos los ejemplos siguientes.

- 1.^o Corramos desde el ut todo los 24 terminos con la modulacion lenta volviendo siempre al mismo ut. 2.^o Buscamos los 24 terminos, empezando siempre por el ut, o mejor buscamos los 24 terminos por una sola 7.^a Diminuta, empezando siempre en si, re, fa, lab. 3.^o Buscamos la modulacion instantanea o momentanea por el tritono o 5.^a falsa en los 24 terminos, empezando siempre por el ut, y volviendo siempre a el por el tritono o 5.^a falsa. 4.^o Pondremos varios finales buclados q^e pertenecen a la modulacion extrana, y q^e a veces oportunamente no dejan de sorprender.

Discurso sobre las Cualidades de todos los Instrumentos de Orquesta y Capilla.

Como para formar buenos compositores no basta instruirlos perfectamente en los principios fundamentales del contrapunto y composicion, sino q^e necesitan tambien estudiar e imponerse en varios articulos q^e son precisos para q^e las composiciones se hagan menos defectuosas; hemos determinado dar aqui algunas nociones a cerca de las circunstancias y cualidades de los instrumentos de orquesta y Capilla, para q^e los Jovenes compositores

344. estudiosos se aprovechen de ellos. Empezaremos asegurando q^e el Organo y el Piano-forte son los instrum^{tos} mas nobles, utiles, y pacibles y dilatados de todos los conocidos asta ahora, no obstante q^e son los mas defectuosos en sus intervalos. El Violin consta de 4 cuerdas, cuyo temple o modo de afinarlo se demuestra en la parte siguiente.

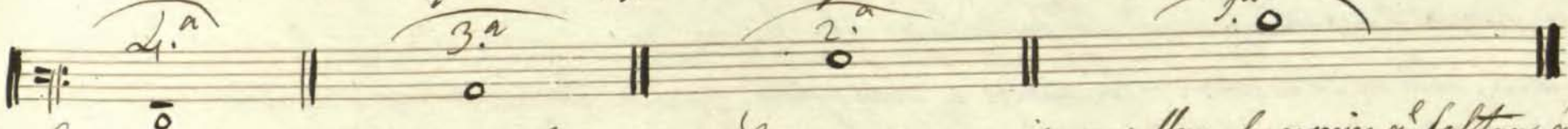


Este instrumento, la Viola, Violoncelo y Contrabajo, q^e pertenecen a' en clase, son los mas perfectos de todos, pues en ellos se pueden formar hasta las mas minimas intervalos del tono. La invencion del Violin es la mas feliz y haogrado la musica, y sin duda la q^e la ha elevado al grado de perfeccion en q^e hoy se halla; pues siendo de tan corto tamaño y de solo cuatro cuerdas, es el q^e mejor nos hace sentir los efectos de nuestras pasiones, y los sentimientos exteriores e interiores de nuestra alma. Sus operaciones son maravillosas: sus sonidos majestuosos, marciales, alegres, suaves, fecundos, lugubres, tristes, melancolicos, y por ultimo capaces de manifestar nos todos nuestros afectos. El nos representa un torrente, una borrasca, una tempestad, los efectos de la ira, del terror, de la desesperacion, de la tristeza, de la agonía y otros muchos; y quando suavemente se oye hacer un sonido flautado; y cuando se oyeren con el arco cerca del puente, hace un sonido metalico sumamente apacible. Por ultima son tan excelentes las qualidades de este instrumento, q^e exceden a las de todas las inventadas asta ahora. Este instrumento deve ser estudiado de todos los compositores con mucha atencion y cuidado, para saber usar bien y con provecho de todas sus qualidades; y por lo mismo ponemos las advertencias siguientes para llamar la atencion de los Juvenes estudiosos. Siendo el Violin el alma de la quinta, y en algun modo el q^e la dirige y gobierna, deve todo compositor valerse de los modos o tonos q^e sean mas propios en este instrumento para manifestar los efectos y afectos de las composiciones. 1.º Para las composiciones graves, serias, majestuosas y devotas, los modos mas propios son los de ut, fa, y sol, con 3.ª mayor, y el de re con menor. 2.º Para Villancicos marciales y alegres, el re y mi mayores, y tambien el sol mayor. 3.º Para las piezas festivas el la, si, y mi menores, y el la mayor.

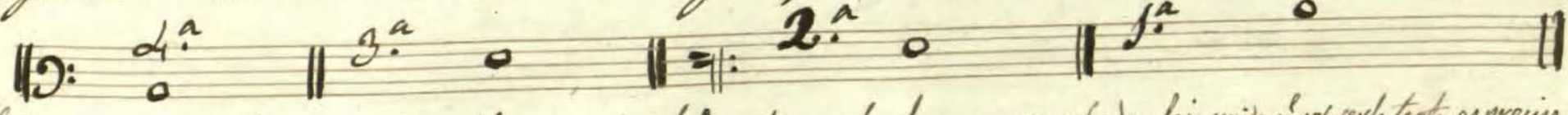
4.º Para las lugubres, el ut, menor, mi b mayor, el fa menor, y el la b mayor. 5.º Para las placentas y suaves, el si, re, y la menores. 6.º Para los afectos de ira, terror, pavor y desolacion, son apropiados todos los modos mandos de espiraciones y paradas, ya pasando de la musica fuerte y violenta a la triste y pausada o al contrario.

7.º Para la musica pastoril, son utiles todos los modos del Violin. 8.º Para las piezas tristes o melancolicas, el ut, fa, y sol menores, y estos mismos pueden servir para las apacibles y dulces.

La Viola, que hace las voces de contralto entre los instrumentos de cuerda, es tan perfecta como el Violin en sus intervalos: consta tambien de quatro cuerdas, y su temple o afinacion es el q.º se demuestra en la pauta siguiente.



Este instrumento es utilisimo en las composiciones, y pues unas veces sirve para llenar las especies q.º faltan a la armonia, y otras baco el Bajo en 8.ª alta; y esto da mucha gracia a la composicion: y tambien suele hacer juego con los otros instrumentos, y amenizar las obras musicas. El Violoncelo perfecto en sus intervalos como el Violin y la Viola, es un instrumento muy util y agradable, pues a demas de q.º siempre hace el Bajo en 8.ª alta del contrabajo, se hacen varias composiciones de Violoncelo obligado q.º son sumamente gratas, y hay Profesores de el q.º tienen una ejecucion admirable. Tiene 4 cuerdas y su afinacion es como se demuestra en la pauta siguiente.



El Contrabajo es un instru.º excelente y el mas util y necesario para la Orquesta, pues la aboga con su profundo y bajo sonido, q.º por ser la tauta es preciso cantar lo tanto 8.ª alta de lo q.º se oye, en razon de q.º si se pusiesen segun corresponde, seria preciso añadir muchas voces por bajos de la pauta, en los mismos q.º confundirian a sus profesores; es un instru.º q.º se debe usar en las composic.º para el bajo fundamental; pero aun cuando hay profesores muy abiles de el, su grandor y lo recio de sus cuerdas, no permite se maneje con

246. con agilidad. Es perfecto en sus intervalos y solo tiene tres cuerdas, cuyo temple ó afinación es el siguiente.



Nota. Estas puestas se deben considerar 2ª baja como queda dicho arriba.

Tripa de pica: Este instrum.^{to} antiquísimo, se usaba antes entodas las capillas de nuestra España, y ya se ha abandonado por ser su sonido opaco y poco sencillo; es instrumento dilatado, pero tan imperfecto en sus intervalos como el órgano, pues se compone de 49 cuerdas de tripa en solos dos ordenes; por manera q. casi están unidas. Las puestas bajas y las clavijas de sus cuerdas están en la mano izquierda, y los demás puestas en la derecha: Su manejo es muy difícil por estar las cuerdas muy juntas y tener muchas veces q. pasar la mano derecha á tocar las cuerdas de la izquierda, y esta á la derecha. Los arpistas deben saber la composición lo mismo q. los organistas, pues con la mano izquierda tocan el bajo de la obra, y con la derecha están obligados á poner la postura q. se requiere á cada punto. Los dedos gordos de cada mano deben tener los dedos cruzados y largos, por q. con ellos hacen dar á las cuerdas el sonido; pues aun q. se puede usar de unas ~~cuerdas de~~ ~~trapa~~ sobre puestas, hay el inconveniente de q. alguna vez se caen, y hacen notable falta. Su dilatación es de ut, regrave á ut agudísimo como se demuestra en la puesta siguiente.



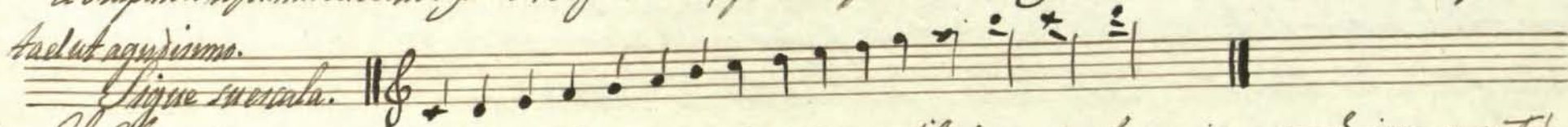
Este instrumento se ha perfeccionado mucho en su construcción y de mas; y en el día se usa bastante, aun q. rara vez en Orquesta.

La Plauta, travesera, es un instrum.^{to} muy dulce, y muy útil para las composiciones de afectos tristes y en morosas, q. para los de fortaleza y brillantes. La extensión de su escala es desde el re agudo hasta el la agudísimo,

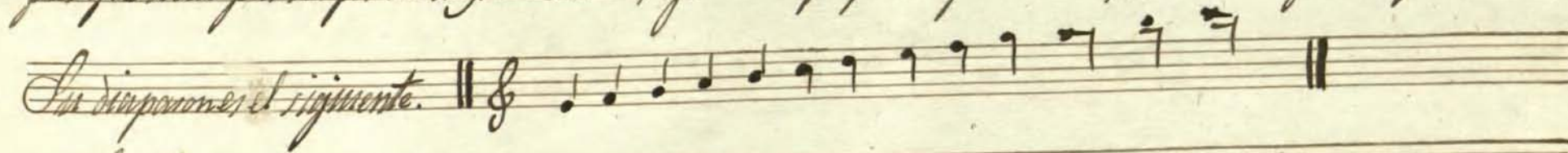
pero su primera 8.^a es poco agradable en los sonidos; y así lo mejor es ponerlos desde el re sobre agudo para arriba.
Su diapason es el siguiente.



El Oboe es instrumento utilisimo para las composiciones, por ser su voz muy parecida a la humana, y q.^{da} se puede reunir y dulcorificar quanto se quisiere, especialmente si se toca con alguna cosa de campana.
El diapason lo forma desde el agudo a re agudisimo, pero sus puntos mas agradables son desde si sobre agudo hasta el ut agudisimo.

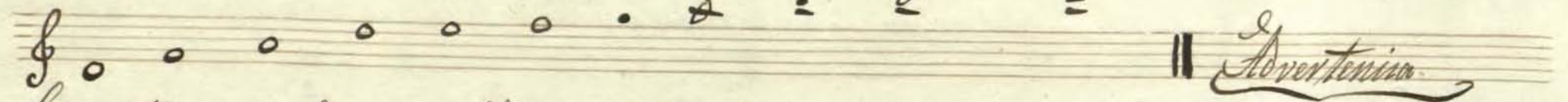


El Clarinete es un instrumento moderno, cuyo invento es utilisimo para la musica, por q.^{da} sirve para todo genero de composiciones. Su extension es casi igual a la del violin, y es capaz de producir todos los afectos de las composiciones. Sus bajos son francos y fuertes, sus medios brillantes, y sus altos dulces y amorosos. Su extension se ve en la ultima tabla q.^{da} se pone al fin de este discurso, donde se hallaran todas las de los instrum.^{tos} militares.
Hay Clarinetes de ut y de Be fa. La chirimia es un instrum.^{to} bionco, chillon y penetrante, q.^{da} esta ya casi desterrado de los templos y de todos partes por su ingrato sonido; y solo es a proposito para el campo, la valle y dancas pastoriles.

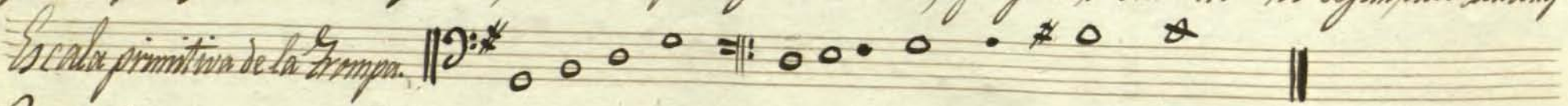


El Clarin es instrumento q.^{da} se usa aun en algunas Iglesias, pero es mas propio para la calle y musicas militares q.^{da} para el templo; pues aun q.^{da} hay profesores q.^{da} dulcorifican su sonido al poco y fuerte, son muchas mas las q.^{da} le tocan fuerte y de modo q.^{da} confundie la Oropunta. Tiene su termino en re mayor, y no tiene mas puntos

que los q.^{se} se demuestran en el diapason siguiente.




Los puntos negros q.^{se} se ven en el diapason q.^{se} antecede, no suelen afinarse bien sino por los buenos profesores, y por lo mismo sera muy del caso q.^{se} los compositores los eviten. La Trompa es excelente instrumento y muy necesario para todo genero de composiciones, y q.^{se} hace pocos años eran sus límites muy cortos, pues solo tenia el diapason del clarin, por q.^{se} se fabricaban regularmente por sol como se demostrara: en el dia se fabrican ya (en Alemania especialm.^{te}) q.^{se} tocan con ellas por todos los terminos o modos, sin tener q.^{se} poner canon alguno en la boca; pues se ponen en la baja de la boca q.^{se} tiene, dos canoncillos, con los cuales se forman todos los puntos de la escala. Ninguna trompa tiene mas puntos que los once q.^{se} manifiesta la escala antigua q.^{se} se pone abajo, pero se ha adelantado tanto en este instrumento, q.^{se} metiendo la mano en su campana con los cinco dedos encojidos por las puntas, se forman todos los 15 puntos de la escala, y algunos profesores ejecutan primoros, especialmente en la 8.^a baja formando sus tenidas, bemoles, trinos y carreras voludas: de modo q.^{se} este instrumento en el dia es utilisimo para el templo, para el campo, para el teatro, y aun para las academias; pero los compositores no deberian poner en sus obras sino aquellos pasajes faciles de ejecutar, o no ser q.^{se} lo hagan de intento, por q.^{se} de lo contrario no dejarián hacer la compozi.




Nota. Para formar otros tonos con la trompa en sol, se ponian en su boca varios canones delgadas q.^{se} formaban los modos de re, de mi y de fa. En el dia se escribe la musica para la trompa en la clave de sol natural poniendo al principio de su canto la indicacion del tono o modo en q.^{se} se va ha tocar: v. g. en re, en mi, en la, en B. fa &c.

El Sagot instrumento torco, pero q.º en el dia se suavica mucho y hace muy buen efecto en la Orquesta ¹⁴⁹ tocando la parte del bajo, como costando: empieza su escala en si grave y concluye en la agudo, como se demuestra en la parte siguiente.

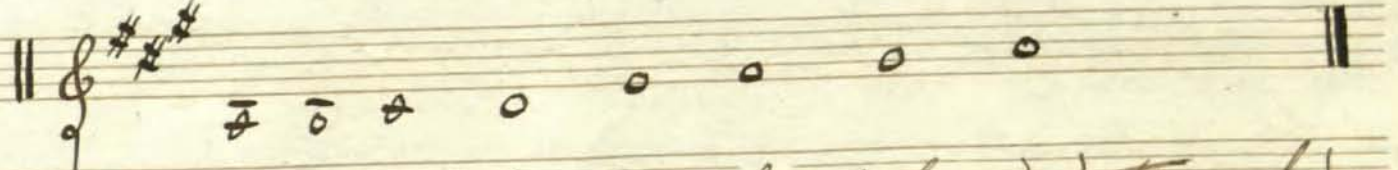
Escala. || 

El Bajon instrumento aun mas torco q.º el Sagot, no estan profunso, pero mas fuerte: es utilissimo en las Yglesias para la musica de atril o facinil, para el canto llano, y para bordones. Su escala principia en re grave, y concluye en la agudo; pero algunos profesores le sacan mas puntos agudos y dulcis fican mucho su sonido, ejecutando pri-

meros en el. Sigue su escala. || 

La Viola de arcos. es un instrumento poco conocido y usado, pero es el mas grato, placentero y encantador de cuerdas se han inventado esta obra: su tamaño es lo mismo q.º una viola regular, y consta de 4 cuerdas seis sobre el mantel, las 4 de tripa, y dos bordones; y 2 de bajo del mantel todas de acero o laton. Las 4 cuerdas de tripa y los dos bordones forman la resonancia en re mayor como se demuestra en la parte q.º sigue.

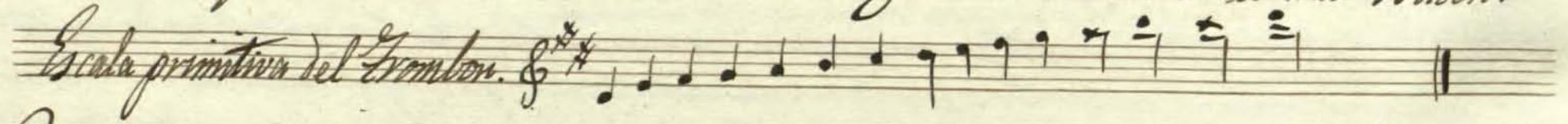
Las 2 cuerdas de la resonancia q.º estan de bajo del mantel, forman la escala diatona de la mayor, como se dem.ª en la parte q.º sigue. || 

Escala de La mayor. || 

La virtud de estas cuerdas metalicas, es resonar lo q.º se toca con el arco de las cuerdas de tripa y bordones; y esta resonancia causa un sonido metalico tan agradable, q.º no puede ponderarse bien su dulzura. No es instrumento util para la orquesta, por q.º no se oiria, pero si para hacerle vivir en composiciones obligadas, ya sean

para el templo, ya para el teatro, Academias ó tertulias, teniendo siempre cuidado en q.^o el Bajo y demas instrumentos q.^o la acompañen, toquen piano y con suavidad.

Nota. Se previene, q.^o si las cuerdas metálicas fueren entorchadas, se percibirá muchos mas su resonancia; y tambien q.^o este instrumento solo se toca por ve mayores. El Trombon ó Sacabuche es un instrum.^{to} q.^o está en uso en todas las músicas militares: es un Clarin de dos piezas; la de abajo q.^o se sostiene con la mano izquierda tiene dos cañones cubiertos y en ellos se meten otros dos mas delgados, y queda formado el clarin, en la boca alta se pone un boquir, y de caño á caño hay una manilla q.^o se oje con la mano derecha, y teniendo la mano izquierda firme en la parte baja subiendo y bajando la mano derecha los cañones introducidos, forma todos los puntos de su escala. Este mismo orden guarda el instrumento llamado Buzen.



Nota. Este instrumento q.^o se inventó en Alemania, se vio por primera vez en España por los años de 1776 á 1777, y hoy profesores q.^o ejecutan primeros en él. Ya se escribe su escala en llave de fa en 2.^a raya, como se vera por la tabla general que sigue de la estension de todos los instrumentos militares, y Llave con q.^o se pone la música para cada uno de ellos; advirtiéndose q.^o con estos instrumentos, no solo se tocan sinfonias, marchas, puros dobles &^{ta}, sino q.^o se ejecutan con primer tomo, las piezas de cantado de las operas, á solo, á dos, á 3, coros, y demas, usando indistintamente de todos ellos para la ejecucion, con arreglo á lo grave ó agudo de sus tonos, y aplicandolos á el carácter de las voces q.^o devan responder.

Siguen la Tabla de sus Escalas.

Flautin. || $\text{G}^{\#}$ || La musica de este se escribe una 6^{a} alta del tono de la obra. Hay otro pequeño pito q^e se llama Octavin por q^e toca en 8^{a} cabal.

Requinto. || G || La musica de este se escribe una 5^{a} alta.

Clarinete. || G^{\flat} || Este forma el tono o' diapason.

Tigle. || $\text{B}^{\flat\flat}$ || Estas tres instrumentos tocan un punto bajo, por q^e en las musicas militares se usan los Clarinetes de B. fa,

Buccin. || $\text{B}^{\flat\flat}$ || y deben bajar el punto q^e hay de ut a si b.

Trombon. || $\text{B}^{\flat\flat}$ ||

Trompas y Clarin. || G En mi b.

Corneta de flabes. || G^{\flat} ||

Este es el orden con q^e se escribe, sea el tono q^e quisiera; pero para mayor lucim^{to} deben buscarse los

tonos o' modos de fa, sol, y ut, pues los demas o' son muy altos o' muy bajos.

Discurso sobre los Intervalos Musicos.

El erudito es Jernita D. Vicente Reguena, autor de los ensayos musicos de los antiguos griegos, en su obra impresa en parma en tres tomos en 4.^o en idioma italiano, hablando de los intervalos musicos, dice: Que davan al tono doce comas, y de consiguiente seis al medio tono para la practica, pero q.^{ue} en la teoria tambien dividian el tono en tres y quatro partes iguales. Añade tambien q.^{ue} Pitagoras, de quien dicen los modernos fue el q.^{ue} levanto la musica a la perfeccion en q.^{ue} hay se halla reduciendo el tono a 9 comas, fue efectivamente el q.^{ue} destruyo con su nuevo sistema, arruinandola de modo q.^{ue} es imposible su reparacion por no poderse hacer igual el medio tono, de q.^{ue} se sigue q.^{ue} todos sus intervalos tienen imperfecta su medida, lo q.^{ue} vamos a provar con paradojas armónicas y organicas, demostables e irremediables. El Organon es el instrumento mas dilatado de quanto se han inventado, mas util, mas apreciable y mas noble, nos dara una evidente prueba de la suma imper-

feccion de los intervalos de la escala musical: lo q.^{ue} demostraremos con los ejemplos y paradojas siguientes.

Nota. Hace muchos años, se disputo si se habia de llamar semitono mayor el q.^{ue} consta de 4 comas ó el de 5, pero la practica comun ha dado ya el nombre de menor a el q.^{ue} reforma en un mismo signo, y el de mayor a el q.^{ue} para de un signo a otro, dandoles a este cinco comas, y 4 a aquel.

Paradojas Armonicas Organicas.

Semitono mayor es menor. y el menor mayor.

1.^o

Esta paradoja es el fundamento de todos los defectos de los Intervalos organicos.

Demostracion

Un signo son tres signos y ocupa 3 lugares.

La 2.^a es 3.^a

Paradoja 2.^a

Musical notation for Paradoja 2.^a showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Paradoja 3.^a

Musical notation for Paradoja 3.^a showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Demonstracion

Musical notation for Demonstracion showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Demonstracion

Musical notation for Demonstracion showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Un mismo Intervalo es tono, es dos semitonos mayores, es dos semitonos menores, y es 3.^a diminuta.

4.^a

Es tono.

Musical notation for Es tono showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

es dos semitonos mayores.

Musical notation for es dos semitonos mayores showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

es dos semitonos menores.

es terceradiminuta.

Musical notation for Es tono showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Musical notation for es dos semitonos mayores showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Musical notation for es dos semitonos menores showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Musical notation for es terceradiminuta showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

La 3.^a es 4.^a

La 3.^a no llega a 2.^a

La 3.^a es menor q.^a la 2.^a

La 3.^a es mayor q.^a la 1.^a

5.^a

4.^a diminuta.

3.^a diminuta.

3.^a diminuta

1.^a diminuta.

3.^a mayor

3.^a diminuta

2.^a superflua

1.^a diminuta

La 4.^a es 5.^a

La 4.^a es igual a la 6.^a

La 4.^a es impracticable.

La 5.^a es 6.^a

6.^a

5.^a falsa.

Musical notation for La 4.^a es 5.^a showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Musical notation for La 4.^a es impracticable showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

Musical notation for La 5.^a es 6.^a showing notes on a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are G4, B4, and D5.

5.^a superflua.

6.^a menor.

7.^a

La 5.^a es mayor q.^a la 6.^a

La 6.^a es 7.^a

La 6.^a es mayor q.^a la 7.^a

7.^a diminuta.

6.^a diminuta

6.^a superflua.

7.^a menor.

7.^a diminuta.

18^a La 5.^a es impracticable. 19^a La 5.^a es mayor. 20^a El tono tiene 8 comas.

igual a la 7.^a 17^a diminuta

La 5.^a es mayor. 17^a diminuta

El tono tiene 8 comas.

Li. comas. Li.

Nota. Hay algunas paradojas q.^e su uso es impracticable, y estas son solo para la vista.

Tiene 9 comas. Tiene 10 comas.

De esto se sigue q.^e cada escala tiene tres medidas, como se demuestra en la Paradoja siguiente.

Escalera q.^e demuestra q.^e cada tono tiene 8 comas.

21. Escalera q.^e demuestra que cada tono tiene 9 comas.

Escalera q.^e demuestra q.^e cada tono tiene 9 comas.

Escalera q.^e demuestra q.^e cada tono tiene 10 comas.

Como en el sistema q.^e seguimos de formar cada tono de 9 comas, es imposible haver iguales los medios tonos por ser indivisible una coma, se ve q.^e no se pueden medir perfectamente las especies musicales como queda demostrado en estas Paradojas. Dijimos q.^e el organo es el instrumento mas imperfecto de todos en sus intervalos, por no haberse hallado medio para corregir sus defectuosas medidas, no obstante q.^e son muchos los ingenios q.^e han estudiado sobre este punto sin

que hayan adelantado nada; y solo se ha hallado el arbitrio del temperamento en su temple, q.^o en dejar
unas 5.^{as} tiradas y otras remisiones, con lo q.^o se advierten menos sus defectos. M.^o S.^{or} Felipe 4.^o le presento un Italiano,
llamado Roberto Rivini, un Clave de nueva invencion q.^o contaba cada escala de 36 teclas, S. M. mando a los Profesores
mas abiles de la corte lo examinasen con mucho cuidado, y asiendolo echo, declararon q.^o sobre ser impracticable
por la inmensa multitud de teclas q.^o tenia el instrumento, aun no estaban exactamente arregladas las comas de algunos
de sus intervalos. Es cierto q.^o muchos instrumentos musicos de aire tienen formados sus intervalos
como el organo, pero estos tienen el arbitrio de acerlos mas remisos u altos con el mayor o menor impulso
de aire natural, lo q.^o en el organo no puede hacer. El Tutor arriba citado D. Vicente Reguero, hizo en
Laragona cosa del Es.^{mo} Sor. Conde de Buitos el año de 1799. un ensayo de los intervalos musicos segun el sistema magno
de los antiguos Griegos, dividiendo el tono en 32 comas. Para hacer este ensayo, convido a todos los Profesores y aficionados
mas abiles de aquella Ciudad, y yo tuve el gusto de hallarme en él. Para la prueba presento el autor el instrumen-
to llamado Canon cordo tono o Magade. este instrumento tiene la misma figura q.^o un salterio con dos puentes,
uno a la izquierda y otro a la derecha: es perfectamente plano, puede no ser lo, no resultarian los tonos en su
justa medida; a la izquierda se enganchan las cuerdas, y a la derecha esta el clavijero, y los puentes han de cojer todo el
largo de él. se han de poner lo menos 28. o mas cuerdas de metal, q.^o todas deben ser de igual grueso, y todas se templan
al unisono: Bien templadas he iguales estas cuerdas formo todos los intervalos con cantidad de puente uillo muy
pequenos y portatiles, y con una regla q.^o cojia de puente a puente, fue formando todos los intervalos ^{de la escala}
segun el sistema de 32 comas en cada tono. Nos hizo oír todos los intervalos de nuestra escala, el medio tono
igual siempre, el tono dividido siempre en tres y cuatro partes iguales, y el uso del genero enarmonico impracticable
en nuestro sistema, con admiracion y satisfucion de todos los concurrentes. El curioso q.^o quiera ver la explicacion
del modo q.^o se deve fabricar este instrumento, y del modo q.^o se deve hacer en él dichos experimentos, podra verlo
en la obra del citado Tutor. 7.^o S.^o C.^o 4.^o Despues de haber hecho todos los ensayos, hizo un breve discurso, y entre otras cosas
dijo: q.^o con este sistema Maximo llego la musica a un alto grado de perfeccion, q.^o algunos musicos obraban prodigio con su

canto y con sus instrumentos; y q. el mismo Pitagoras los obró; no con su nuevo sistema, sino con el antiguo.

En el mismo discurso añadido, q. era ya imposible la restauracion del antiguo sistema Maximo: No 1.º por q. las costumbres nuestras coida despues de tantos años al sonido de los semitonos desiguales, nos seria intolerable el sonido del semitono siempre igual: y lo 2.º por q. estando fabricados los instrumentos de aire y los de cuerda en todo el mundo con las puntas formadas y arregladas á nuestro sistema, seria preciso fabricarlos de nuevo y por aquel orden, para restablecer el antiguo sistema.

No ha parecido inconveniente hacer esta relacion, para hacer mas clara y evidente á nuestros Profesores la imperfeccion de la intervalla del sistema Pitagorico q. seguimos.

Muchos santos padres dicen q. la musica es ciencia divina y eterna. Caton dice: Musica prestantissima inter omnes artes: Sr. Aguatin dice, la musica es ciencia de vien medir, q. consiste en sonidos y cantos. Todos los Autores antiguos y modernos dicen, q. la musica es ciencia Aristotetica, Matematica, Armonica, y Geometrica.

No es dudable q. afirmandolo tantos y tan graves Autores, la musica sera ciencia; pero nosotros pensamos q. lo es solo en la teoria, mas no en la practica: por q. segun el sistema q. seguimos, y estando los Autores tan discordes en las medidas de las escalas, no sabemos qual sea la justa de sus dimensiones; y así nos es preciso á los Compositores seguir el rumbo inixerto de los autores nacionales y estrangeros, sin que nos quede arbitrio para otra cosa.

Fin de esta obra.

