JOSÉ TEIXIDOR

TRATADO FUNDAMENTAL DE LA MÚSICA (1804C)

JOSEP PAVÍA I SIMÓ (ed.)

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

JOSÉ TEIXIDOR

TRATADO FUNDAMENTAL DE LA MÚSICA

MONUMENTOS DE LA MÚSICA ESPAÑOLA

VOLUMEN LXXVI

Director

Antonio Ezquerro Esteban

Secretario

Luis Antonio González Marín

Comité Editorial

Francesc Bonastre i Bertran (Universidad Autònoma de Barcelona)
Gustavo Delgado Parra (Universidad Nacional Autónoma de México)
José Vicente González Valle (CSIC)
Rainer Kleinertz (Universidad de Saabrücken. Alemania)
Franz Körndle (Universidad de Weimar-Jena. Alemania)
Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada)
Josep Pavía i Simó (CSIC)

Consejo Asesor

Carmelo Caballero Fernández Rufete (Universidad de Valladolid)
Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid)
Thomas Hochradner (Universidad del Mozarteum de Salzburgo. Austria)
Klaus Keil (Zentralredaktion de RISM-Internacional, Frankfurt am Main. Alemania)
Josep Martí i Pérez (CSIC)
Catherine Massip (RISM-Internacional; Sección de Música de la Bibliothèque Nationale. Francia)
José Peñín † (Universidad Central de Venezuela)
Stephan Schmitt (Musikhochschule, Múnich. Alemania)
Gian Nicola Spanu (Universidad de Sassari. Italia)

JOSÉ TEIXIDOR

Tratado fundamental de la Música (1804c)

JOSEP PAVÍA I SIMÓ (ed.)

Edición a partir del ejemplar conservado en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona (textos mecanografiados) (Ms. 96), y facsímil (ejemplos musicales) procedente de la Biblioteca Nacional de Catalunya en Barcelona (M 1621)

Colaboran:
José Vicente González Valle
Antonio Ezquerro Esteban
Luis A. González Marín
M.ª del Carmen García Mallo
Marc Heilbron Ferrer
Marian Rosa Montagut

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUCIÓN MILÀ I FONTANALS
DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGÍA
Barcelona, 2009

La versión electrónica de este libro está disponible en acceso abierto en editorial.csic.es y se distribuye bajo los términos de la licencia Creative Commons Atribución-Non Comercial-No Derivadas 4.0. La información completa sobre dicha licencia puede ser consultada en https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/. Esta licencia afecta solo al material original del libro. El uso del material proveniente de otras fuentes (indicadas en las referencias), como diagramas, ilustraciones, fotografías o fragmentos de textos, requerirá permiso de los titulares del *copyright.*

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo de Publicaciones de la Administración General del Estado: https://cpage.mpr.gob.es

Editorial CSIC:
https://editorial.csic.es (correo: *editorialcsic@csic.es*)

© CSIC

© Josep Pavía i Simó (ed.)

NIPO: 472-08-026-3
e-NIPO: 155-26-059-2
ISBN: 978-84-00-08809-5
e-ISBN: 978-84-00-09753-0
Déposito Legal: M-13478-2009
Impreso en España. *Printed in Spain*
GRÁFICAS/85, S. A.

ÍNDICE GENERAL

PRÓLOGO IX

INTRODUCCIÓN. XI

PRÁCTICAS DE LA TEORICA DE LA COMPOSICIÓN DE MÚSICA (edición anotada) XVII

TRATADO FUNDAMENTAL DE LA MÚSICA 1

FACSÍMIL DE LOS EJEMPLOS MUSICALES . . . . . [1]

PRÓLOGO

Con la presente edición, el Departamento de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas consolida la serie iniciada de facsímiles y ediciones anotadas de las más relevantes obras de referencia del ámbito teórico-musical hispánico, con vistas a aproximar a investigadores, estudiosos y aficionados algunos de los textos básicos de la tratadística musical hispánica.

Sin duda, la trascendencia del autor hoy protagonista de esta edición, José Teixidor, fue grande, considerado como primer historiador de la música española, hecho del que ya existe cumplida cuenta en la bibliografía musicológica disponible más reciente, y del que el propio responsable de esta edición crítica ha publicado convenientemente.

La tarea ha sido, nos consta, ardua. Los textos que el Dr. J. Pavía ha tenido la paciencia y minuciosidad de transcribir, a partir de un manuscrito cuyo soporte físico (muy deteriorado en algunas secciones) y calidad de la tinta (a menudo muy deficiente) ofrecía grandes dificultades de lectura, e incluso, interpretación, han supuesto el trabajo de varios años. A ello hay que añadir la «dispersión» de la obra original en dos volúmenes: el primero de ellos, transcrito diplomáticamente, y anotado, por Pavía, el cual se conserva en la Biblioteca del Seminario barcelonés, y un segundo manuscrito (aquí reproducido de forma facsimilar), que contiene todos los ejemplos musicales a los que remite el primer volumen (además de otras composiciones musicales en partitura, del propio Teixidor), conservado en la Biblioteca de Cataluña.

Con esta «simbiosis» de unas fuentes originalmente conservadas de forma dispersa, la contribución de Pavía deviene obra fundamental, pues facilita enormemente al interesado la conjunción de la obra «final», teórico-práctica, concebida por Teixidor.

Agradecemos, nuevamente, la munificencia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, así como las facilidades mostradas al respecto por su Departamento de Publicaciones, siempre presto a escuchar nuestras propuestas de edición.

Y finalmente, es para el Departamento de Musicología, una vez más, todo un privilegio poder contar con la colaboración constante y excelente disposición y magisterio del Dr. Josep Pavía, sin cuya aportación al panorama musicológico catalán e hispánico en las últimas décadas no cabría entender la disciplina tal y como hoy la puede disfrutar todo entendido y amante de la música.

Departamento de Musicología
(Institución Milà i Fontanals, CSIC)

INTRODUCCIÓN

Biografía

La biografía y la obra de José Teixidor y Barceló están suficientemente actualizadas[1], aunque momentos muy trascendentes de su vida no están todavía suficientemente aclarados. Me limitaré, pues, a resumir lo que sobre este gran músico catalán se ha publicado hasta el presente. Nació en Seròs (Lleida), en 1750, desarrolló su labor musical como Maestro de Capilla de la Catedral de Lleida[2]; fue organista de las Descalzas Reales, de Madrid y, después, organista de la Capilla Real de Madrid y, más tarde, Maestro de esta misma Capilla Real, magisterio que, según Lolo, no llegó a obtener y ello justificaría su participación en los concursos al Magisterio de Córdoba y de Santiago de Compostela, aunque sin éxito (v. B. Lolo, *op. cit.,* 19). En cambio, consta que fue vicemaestro de dicha Capilla Real. También leemos que J. Teixidor, «como él mismo cuenta en sus escritos —*Discurso histórico sobre la música religiosa*—, fue un admirador y amigo personal entusiasta del P. G. B. Martini, con el que sostenía correspondencia epistolar»[3]. En cuanto a sus últimos años de vida y a su fallecimiento, resulta sorprendente el desconocimiento de datos y la confusión existente entre fechas y lugares, para un personaje y tiempo relativamente recientes, ya que unos sitúan su defunción en Murcia, el 1811[4]; otros, en Madrid, el 1814[5]; o bien a finales de 1814 y hasta a comienzos de 1815[6], sin que se haya ofrecido documentación precisa y definitiva en las últimas publicaciones sobre este compositor.

Obra

Aparte de las numerosas e interesantes composiciones musicales que dejó escritas, fue el primero que escribió y publicó, en España, una historia universal de la música: *Discurso sobre la historia universal de la Música* (Madrid, Imprenta Villalpando, 1804) y una *Historia de la música española,* que quedó inédita, pero que fue publicada por la Dra. Begoña Lolo[7].

---

[1] Pavía i Simó, J., «Dos manuscritos de teoría musical de José Teixidor», *AnM,* 46, 1991, 173-193. Lolo, Begoña, *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música,* ed. Lolo, Begoña, Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996. Íd., *Teixidor y Barceló, José [Francisco] de,* Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Director y Coordinador General Emilio Casares Rodicio, SGAE, vol. 10, Madrid, 2002.

[2] Hay que poner de relieve que este dato no lo recoge Juan Mujal Elías en su *Lérida. Historia de la Música,* Dilagro, Lérida, 1975, pg. 125, al tratar de este músico.

[3] Pena, J., Anglès, H., *Diccionario de la Música Labor,* Labor, Barcelona, 1954. En adelante, lo citaré con la sigla *DML.*

[4] J. Mujal, *loco cit.*

[5] *DML.*

[6] Fètis, J. F., *Biographie Universelle des Musiciens,* París, 1875.

[7] Teixidor y Barceló, D. Joseph de, *Historia de la música «española» y Sobre el verdadero origen de la música*. Edición, transcripción y análisis crítico, por Begoña Lolo. Premio «Emili Pujol» de Musicología Histórica 1993 (año IX). Institut d'Estudis Ilerdencs, 1996.

Además de sus trabajos sobre historia de la música, Teixidor también preparó diversos tratados sobre música práctica (armonía y contrapunto) y composición, desconocidos hasta el presente[8].

Afortunadamente, pude localizar algunos de esos materiales en dos volúmenes manuscritos encuadernados que se conservan en la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona, sobre el primero de los cuales versa el presente trabajo *(Instituciones...),* quedando el segundo volumen *(Catecismo...)* para otra ocasión.

Existe, además, un tercer volumen de *Prácticas...* que se conserva en la Biblioteca Nacional de Cataluña.

– *Título y descripción material de los libros teóricos y de las Prácticas...*

El título y la descripción de dichos tres manuscritos es como sigue:

1 [Se trata del primero de los dos volúmenes manuscritos referidos y sobre el que voy a tratar en este trabajo]: *Ynstrucciones muy particulares para los que se quieran perfeccionar en la Composicion, tanto en el sistema antiguo, como en el moderno; ya sea apuntes para la obra que quería dar a luz D. José Teixidor, con el título: Tratado fundamental de la Música (1804c)* y esta reivindicación: *Es de la Bibliot*^{a}*. pub*^{a}*. Episcop.* ^{l} *y Cat*^{a}*. de Barcelona por donacion de D.*^{n} *José Teixidór, sobrino del Autór.* Su signatura es: ms. 96, está encuadernado en pergamino y mide 17 x 23,08 x 7 cm. En el lomo lleva la inscripción: *Manual de Música. 1*^{o}. La numeración de los folios es moderna. El manuscrito numera solamente los cuadernillos, pero en la transcripción del documento, pondré entre corchetes el número del folio y, fuera de los corchetes, el número del cuadernillo correspondiente. También ofrezco el número del *vuelto* del folio, aunque no conste en el manuscrito, para mayor precisión.

2 [Se trata del segundo de los dos volúmenes encuadernados, ya citados, del que solamente ofreceré la referencia siguiente:] *Catecismo Musical / por el qual uno solo se puede aprender / de nota y de tocar todo instrumento de / Teclas. / Por D. Josef Teixidor y Barceló / Organista de la R.l Capilla de S. M. C. / en Madrid / año 1804,* con la misma reivindicación: *Es de la Bibliot*^{a}*. pub*^{a}*. Episcop.* ^{l} *y Cat*^{a}*. de Barcelona por donacion de D.*^{n} *José Teixidór, sobrino del Autór.* También está encuadernado en pergamino y mide 23 x 16 x 4 cm y su signatura es: ms. 265.

3 [Se trata del tercer volumen citado de prácticas musicales]. En la Biblioteca de Cataluña, se conserva el tercer manuscrito con los ejemplos musicales que ilustran el manuscrito 96, o sea el primero de los tres volúmenes mencionados. Lleva el siguiente título: *Practicas de la Teorica de la Composicion de Musica por D.*^{n} *José Teixidor, Organista q.*^{e} *fue de la R.* ^{l} *Capilla de S. M. C.* También con idéntica coletilla: *Es de la Bibliot*^{a}*. pub*^{a}*. Episcop.* ^{l} *y Cat*^{a}*. de Barcelona por donacion de D.*^{n} *José Teixidór, sobrino del Autór.* Está encuadernado en pergamino y mide: la cubierta, 23 x 32,3 cm y el texto, 21,5 x 30,2 cm.

[8] Vid. referencia bibliográfica a mi artículo en nota 1.

Su signatura es: M 1621. Además de las «Prácticas...», incluye otras composiciones musicales del propio Teixidor que he decidido imprimir también, para no ofrecer el manuscrito mutilado. Está formado y numerado, originalmente, en bifolios, en la parte de las «Prácticas...». Hay también una numeración moderna por folios para todo el manuscrito. Usaré las dos, en las referencias del Índice. La original irá entre corchetes, como he hecho con los cuadernillos y los folios del ms. 96, pero, aunque en este doy la referencia del *recto* y del *verso,* en el caso del ms. M 1621, sólo me referiré al recto.

No sería extraño que el sobrino de Teixidor (con su mismo nombre, por cierto), fuese el que escribió los títulos y, a la vez, uno de los principales amanuenses de dichos manuscritos, al cual su tío debió de confiar la importante responsabilidad de conservar su obra.

Veamos, pues, ahora, algunas cuestiones referidas al primer volumen, objeto de mi trabajo.

– *El manuscrito-libro*

La presentación encuadernada del manuscrito teórico o *Instituciones...* hace pensar que no se hizo bajo la dirección y cuidado personal del autor; de otra manera uno cree que no aparecerían las lagunas que se observan. Y hasta hace sospechar que dichas lagunas pueden deberse al hecho de que Teixidor había fallecido sin haber dictado del todo sus teorías, o que pudo haber sido afectado de alguna enfermedad ocular o locomotriz o mental que le impedía escribir o dictar e, incluso, que pudo haberse extraviado parte del material (?). La encuadernación, al parecer un tanto precipitada, hace pensar en estas posibilidades y en la intención primera de reunir y salvar, así, los materiales habidos a la mano, evitando su pérdida y/o dispersión. De otra parte, desconocemos los criterios que, en la ordenación de los mismos, pudo seguir el que cosió y/o encuadernó el libro.

– *Diferentes manos*

A lo largo del manuscrito, se observa la colaboración de diferentes amanuenses, lo que da pie a pensar que fueron varios los colaboradores de Teixidor, en la copia.

– *Edición*

Al presente, edito conjuntamente los dos manuscritos, el de las *Instrucciones...* y el de los ejemplos, o *Practicas...* musicales, ya que ambos se complementan y sin este último quedaría incompleto y no se entendería el manuscrito de la teoría. A los ejemplos de las *Practicas...* musicales remite el autor para ilustrar su teoría y, por consiguiente, ambos forman una unidad. Así, pues, con la edición conjunta y con los comentarios también conjuntos, de ambos manuscritos, considero salvada la intención unitaria del propio autor, en su concepción. Reservaré tan sólo, para el comienzo del manuscrito de las *Practicas...,* el índice del contenido del mismo.

– *¿Por qué una edición mecanografiada?*

La primera intención era la de editar el manuscrito en facsímil, pero diferentes razones que el estudioso comprenderá me han movido a presentarlo mecanografiado, a sabiendas, incluso, de lo trabajoso que iba a resultar. Dichas razones son: 1ª las que ofrece el propio manuscrito, que en algunos pasajes habría resultado de lectura difícil, por culpa de la tinta sobre todo, de las diferentes manos que han intervenido, interfoliaciones, tamaño y número de páginas, etc., detalles que desaconsejaban la edición facsimilar. 2ª De otra parte, y como se ha advertido ya, se pensó editar en un solo volumen, el manuscrito del texto y el de los ejemplos musicales, en cuyo caso habría resultado excesivamente voluminoso, mientras que al mecanografiarlo, se ha reducido casi a la mitad el tamaño del manuscrito teórico. Debo advertir, sin embargo, que, a fin de aproximar más el manuscrito al estudioso, he mantenido rigurosamente el texto paleográfico, sin la más mínima alteración del original.

– *Metodología*

A fin de aligerar esta introducción, la metodología (las abreviaturas y otros comentarios sobre el texto y opiniones del autor, etc.) irá apareciendo al pie de página. Las siglas se establecerán la primera vez que aparezca la palabra o frase correspondiente, entendiendo que serán válidas para todo el tratado.

No obstante, quiero anticipar que normalizaré en mayúscula los nombres propios y en minúscula los nombres comunes. También pondré en mayúscula los nombres de las voces musicales (Tiple, Contralto, Tenor, Bajo); y en minúscula los de los instrumentos, por las dudas que ofrecen, a veces, las iniciales.

– *Agradecimientos*

Al editar estos interesantes manuscritos, considero que se rinde un justo y merecido homenaje a la memoria de su autor y un obsequio a todos los estudiosos de la música, ya que se añade un eslabón más a la, por lo que uno desearía, corta cadena de libros históricos conocidos sobre teoría musical.

Quiero manifestar mi agradecimiento, tanto al Dr. J. M.ª Martí Bonet, director de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona, como a la Dra. Dolors Lamarca Morell, directora, asimismo, de la Biblioteca Nacional de Cataluña, por la gentileza que han tenido al dar el máximo de facilidades para la presente edición, y también al personal que sirve y atiende en ambas instituciones, por sus atenciones y amabilidad, gestos que les honran y el editor reconoce.

Otra felicitación muy especial y mi reconocimiento a la dirección del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por la proverbial generosidad con que patrocina estos trabajos, y a su Departamento de Publicaciones. Su patrocinio ha hecho posible que se haya llevado a término la presente edición.

Dr. Josep Pavía i Simó
Científico titular del CSIC
(Barcelona, mayo de 2007)

Prácticas de la Teorica de la Composicion de Musica

(Edición anotada)

SUMARIO

ESTUDIO PRELIMINAR XIX

Problemática de la edición. XX

Tabla de las correspondencias entre las referencias del texto y los ejemplos musicales de las Prácticas XXI

PRÁCTICAS DE LA TEORICA DE LA COMPOSICION DE MUSICA XXVII

Índice XXIX

Tratado Fundamental de la Música 1

Facsímil de los ejemplos musicales. . . . . [1]

ESTUDIO PRELIMINAR

Respecto al manuscrito M 1621 de las *Prácticas* (en adelante: B), debo hacer las siguientes consideraciones sobre él y en su correlación con el ms. 96, o de la *Teórica* (en adelante: A):

1ª B se refiere a la relación ordinal de lo que Teixidor denomina asimismo, para cada caso, «Práctica», es decir, ejemplos (en adelante: «Práctica» = ejemplo = Y). En la enumeración de Y se observan las siguientes modificaciones, que también aparecen en el ms 96, o de teoría (A).

Hay una primera enumeración que va desde el número 1 al 199. Aquí, en vez de seguir con el 200, empieza nuevamente desde el 100 que sigue hasta la Práctica 268. La práctica inmediata siguiente a ésta, en vez de llevar el número 269, lleva el número 229 y sigue hasta la práctica 249 (pg. 83v. en A). Muchas «Prácticas» (Y) suelen estar subdivididas en «n.os», «frases» o «fórmulas» (en adelante: Z). La referencia a las prácticas (Y) siempre es en mayúscula, la referencia a las subdivisiones (Z), en cambio, Teixidor la hace en minúscula.

2ª En A, muchas veces falta el número de la práctica (Y) a la que se quiere remitir.

3ª A partir de la sobredicha Práctica 229 y su subdivisión (Z) nº 33, construye los ejemplos o Prácticas sobre un sistema de dos pentagramas, en vez de los cuatro usados hasta entonces, los cuales vuelve a recobrar a partir de la Práctica 247.

4ª Mientras en B el orden de las Prácticas es correcto (240, 241, 242, 243), la que debería ser su correspondencia en A presenta un problema: ahí, después de remitir a la Práctica 241, Teixidor incluye, sin duda por error, dos Prácticas (Y) con la numeración 243 (240, 241, 242, 243), sin escribir la 242, lo que me inclina a considerar que la primera Práctica 243 debería haber sido la Práctica 242.

5ª Las Prácticas propiamente dichas terminan en la Práctica 249. Hay que añadir que esta última Práctica la presenta con ejemplos de 8 voces.

6ª En cuanto a la numeración ordinal de los bifolios y su correspondencia con la numeración actual de páginas, B numera desde el bifolio 1 al 32, omitiendo el 18 y, en su relación con la paginación moderna, mantiene un orden normal en la relación bifolio-página hasta el bifolio 29 y página 57. A partir de aquí, la correspondencia es arbitraria y no corresponde, en realidad, a bifolios, aunque mantendré este término para no desorientar más al estudioso: bifolio 30-página 80; bifolio 31-página 84; bifolio 32-página 85. A partir de aquí, encontramos un bifolio(?) 14-página 90; otra numeración de bifolios: bifolio 4, 5 y 6, en las páginas 93, 95 y 97, respectivamente y una numeración de folios: 1, 2, 3, 4, y 5 en las páginas: 103, 104, 105, 106 y 107, respectivamente también. El resto de páginas, hasta el final, sólo presenta la numeración moderna.

7ª En la página 103 de M 1621, al comienzo de la partitura de «Seis motetes de Difuntos de Joseph Teixidor», aparecen las iniciales *J. M. J.,* que, muy frecuentes en manuscritos de la época, que hay que interpretar como una invocación a *Jesús, María y José*. Y, al final del sexto motete, aparece el escrito *Albarr.n 15 de Febrero de 1806,* rubricado, muy probablemente por el propio autor, lo cual haría que nos encontrásemos ante un autógrafo muy apreciable de Teixidor, el cual se hallaría, en esa fecha, sin que conste el motivo, en dicha ciudad de Albarracín.

8ª No me resisto a poner de relieve la página 92v, toda llena de números, como si fuese un laberinto y las páginas 93[4]-98, en las que hay numerosas citas y/o comentarios, algunos en francés, muchos de difícil lectura.

Problemática de la edición

Por la propia naturaleza de los manuscritos originales de Teixidor (ya se ha comentado en otro lugar), concebidos tal vez como «materiales» de cara a una hipotética publicación posterior, en su día, tanto el ejemplar que incluye el texto redactado, como el ejemplar de las Prácticas (ejemplos musicales), presentan diferentes numeraciones, e, incluso en muchas ocasiones, no se incluye el número de la Práctica a la que se quiere remitir. Esto provoca que las referencias cruzadas que se hacen en el ejemplar de los textos, respecto al ejemplar de los ejemplos musicales, no siempre sean coincidentes.

Para facilitar, no obstante, el cotejo de los ejemplos pretendidos originalmente por Teixidor, de un modo lo más preciso posible, inserto a continuación una tabla/gráfico comparativo de las posibles equivalencias entre uno y otro ejemplar, así como de las numeraciones y/o paginaciones, necesitadas, en algunas ocasiones, de aclaración o rectificación, las cuales se darán en forma de notas al final de la presente lista o Tabla.

Teixidor remite a cada Práctica escribiendo entre paréntesis: (Practica Nº _). En ocasiones, abrevia de diferentes maneras dicha palabra «Práctica» y, cuando en una misma Práctica aparecen diferentes ejemplos, lo hace de esta otra manera: (Practica Nº _, nº _).

A continuación ofrezco la Tabla comparativa de las Prácticas, en primer lugar, según el orden del Tratado y, en orden paralelo, según el libro de las Prácticas, para que se pueda apreciar mejor las convergencias y divergencias. A cada número de Práctica añadiré el número de los ejemplos que incluye, tanto en el Tratado, como en las Prácticas.

Tabla de las correspondencias entre las referencias del texto y los ejemplos musicales de las Prácticas

Tratado		*Prácticas*		*Tratado*		*Prácticas*	
Práctica Nº:	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*
1	1	1	1	42	(2)	42	2
2	1	2	1	43	(2)	43	2
3	1	3	1	44	(6)	44	6
4	1	4	1	45	(4)	45	4
5	1	5	1	46	(2)	46	2
6	1	6	1	47	(2)	47	2
7	1	7	1	48	(2)	48	2
8	1	8	1	49	(2)	49	2
9	1	9	1	50	(2)	50	2
10	1	10	1	51	(3)	51	3
11	1	11	1	52	(4)	52	4
12	1	12	1	53	(2)	53	2
13	1	13	1	54	(2)	54	2
14	1	14	1	55	(2)	55	2
15	1	15	1	56	(2)	56	2
16[1]	(2)	16	2	57	(2)	57	2
17	(3)	17	3	58	(2)	58	2
18	(5)	18	5	59	(2)	59	2
19	(2)	19	2	60	(2)	60	2
20	(4)	20	4	61	(2)	61	2
21	(2)	21	2	62	(2)	62	2
22	(2)	22	2	63	(2)	63	2
23	(2)	23	2	64	(2)	64	2
24	(2)	24	2	65	(2)	65	2
25	(4)	25	4	66	(4)	66	4
26	(4)	26	4	67	(3)	67	3
27	1	27	1	68	(2)	68	2
28	1	28	1	69	(2)	69	2
29	1	29	1	70	(2)	70	2
30	3	30	3	71	(2)	71	2
31	2	31	2	72	(6)	72	6
32	1	32	1	73	(5)	73	5
33	2	33	2	74	(3)	74	3
34	2	34	2	75	(2)	75	2
35	(2)	35	2	76	(2)	76	2
36	(4)	36	4	77	(2)	77	2
37	(2)	37	2	78	(2)	78	2
38	(2)	38	2	79	(4)	79	4
39	(2)	39	2	80	(2)	80	2
40	(2)	40	2	81	(2)	81	2
41	(2)	41	2	82	(2)	82	2

Tratado		*Prácticas*		*Tratado*		*Prácticas*	
Práctica Nº:	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*
83	(2)	83	2	127	(2)	127	2
84	(2)	84	2	128	(4)	128	4
85	(2)	85	2	129	(6)	129	6
86	(3)	86	3	130	(2)	130	2
87	(2)	87	2	131	(3)	131	3
88	(2)	88	2	132	(2)	132	2
89	(2)	89	2	133	(3)	133	3
90	(2)	90	2	134	(3)	134	3
91	(4)	91	4	135	(4)	135	4
92	(2)	92	2	136	(2)	136	2
93	(2)	93	2	137	(2)	137	2
94	(2)	94	2	138	(2)	138	2
95	(2)	95	2	139	(3)	139	3
96	(2)	96	2	140	(2)	140	2
97	(2)	97	2	141	(2)	141	2
98	(2)	98	2	142	(4)	142	4
99	(2)	99	2	143	(2)	143	2
100	(2)	100	2	144	(2)	144	2
101	(14)	101	14	145	(2)	145	2
102	1	102	1	146	(3)	146	3
103	1	103	1	147	1	147	1
104	1	104	1	148	(2)	148	2
105	1	105	1	149	1	149	1
106	26	106	26	150	1	150	1
107	26	107	26	151	1	151	1
108	26	108	25	152	1	152	1
109	26	109	25	153	(2)	153	3
110	1	110	1	154	1	154	1
111	1	111	1	155	1	155	1
112	1	112	1	156	(2)	156	2
113	1	113	1	157	1	157	1
114	1	114	1	158	1	158	1
115	1	115	1	159	1	159	1
116	1	116	1	160	(2)	160	2
117	1	117	1	161	1	161	1
118	1	118	1	162	1	162	1
119	1	119	1	163	1	163	1
120	(2)	120	2	164	(2)	164	2
121	(3)	121	3	165	(2)	165	2
122	(4)	122	4	166	(3)	166	3
123	(3)	123	3	167	(2)	167	2
124	(3)	124	3	168	(3)	168	3
125	(3)	125	3	169	(2)	169	2
126	(4)	126	4	170	(3)	170	3

Tratado		*Prácticas*		*Tratado*		*Prácticas*	
Práctica Nº:	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*
171	(4)	171	4	115	1	115	2
172	(2)	172	2	116	2	116	2
173	1	173	1	117	(2)	117	2
174	(5)	174	5	118	(2)	118	2
176/175	(4)	175	4	119	(2)	119	2
176	(3)	176	3	120	(2)	120	2
177	(4)	177	4	121	(4)	121	4
178	(4)	178	4	122	(2)	122	2
179	(5)	179	5	123	(3)	123	3
180	(2)	180	2	124	(2)	124	2
181	(3)	181	3	125	(5)	125	5
182	1	182	1	126	(2)	126	2
183	(3)	183	3	127	(2)	127	2
184	(4)	184	4	128	(3)	128	3
185	(4)	185	4	129	(2)	129	2
186	(5)	186	5	130	(2)	130	2
187	(3)	187	3	131	(2)	131	2
188	(6)	188	6	132	(3)	132	3
189	(4)	189	4	133	(2)	133	2
190	(3)	190	3	134	(2)	134	2
191	(4)	191	4	135	(2)	135	2
192	(6)	192	6	136	(2)	136	2
193	(4)	193	4	137	(2)	137	2
194	(4)	194	4	138	(2)	138	2
195	(3)	195	3	139	(2)	139	2
196	(5)	196	5	140	(2)	140	2
197	(2)	197	2	141	(2)	141	2
198	(3)	198	3	142	(2)	142	2
199[2]	(5)	**199**	5	143	(2)	143	2
(xxx)	no hay	**100**	5	144	(2)	144	2
(xxx)	no hay	**101**	2	145	(2)	145	2
102	(2)	**102**	2	146	(2)	146	2
103	(2)	103	2	147	(2)	147	2
104	(2)	104	2	148	(2)	148	2
105	(2)	105	2	149	(2)	149	2
106	1	106	2	150	(2)	150	2
107	1	107	2	151	(2)	151	2
108	1	108	2	152	(2)	152	2
109	1	109	3	153	(2)	153	2
110	1	110	2	154	(2)	154	2
111	1	111	3	155	(2)	155	2
112	1	112	2	156	1	156	1
113	1	113	2	157	1	157	1
114	1	114	2	158	1	158	1

Tratado		*Prácticas*		*Tratado*		*Prácticas*	
Práctica Nº:	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*
159	1	159	1	203	4	203	4
160	1	160	1	204	sus	204	4
161	1	161	1	205	5	205	5
162	1	162	1	206	6	206	6
163	1	163	1	207	sus	207	2
164	1	164	1	208	12[3]	208	12
165	1	165	1	209	12	209	12
166	(10)	166	10	210	15	210	15
167	(3)	167	3	211	15	211	15
168	8	168	8	212	6	212	6
169	6	169	6	213	4	213	4
170	14	170	11[4]	214	10	214	10
171	8	171	0	215	4	215	4
172	18	172	0	216	4	216	4
173	2	173	0	217	3	217	3
174	6	174	6	218	2	218	2
175	3	175	3	219	2	219	2
176	5	176	5	220	6	220	6
177	6	177	6	221	11	221	11
178	49	178	49	222	6	222	6
179	no hay	179	no hay	223	15	223	15
180	23	180	23	224	2	224	2
181	11	181	11	225	5	225	5
182	3	182	3	226	11	226	11
183	15	183	15	227	16	227	16
184	5	184	5	228	10	228	10
185	5	185	5	229	8	229	8
186	4	186	4	230	16	230	16
187	3	187	3	231	4	231	4
188	2	188	2	232	3	232	3
189	4	189	4	233	9	233	9
190	sus	190	4	234	7	234	7
191	5	191	5	235	22	235	22
192	12	192	12	236	6	236	6
193	2	193	2	237	11	237	11
194	4	194	4	238	7	238	7
195	2	195	2	239	2	239	2
196	5	196	5	240	2	240	2
197	5	197	5	241	5	241	5
198	5	198	5	242/241[9]	7	242	7
199	5	199	5	243	4	243	4
200	4	200	4	244	11	244	11
201	6	201	6	245	4	245	4
202	13	202	13	246	4	246	4

Tratado		*Prácticas*		*Tratado*		*Prácticas*	
Práctica Nº:	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*	*Práctica Nº:*	*nº:*
247	4	247	4	**229**[5]	96	**229**	96[6]
248	2	248	2	230	8	230	8[7]
249	7	249	7	231	53	231	53[8]
250	7	250	7	232	21	232	21
251	4	251	4	233	30	233	30
252/242	8	252	8	234	13	234	13
253	16	253	16	235	6	235	6
254	4	254	4	236	7	236	7
255	22	255	22	237	5	237	5
256	10	256	10	238	32	238	32
257	21	257	14[12]	239	18	239	18
258/256	13	258	13	240	6	240	6
259	5	259	5	241	13	241	13
260	7	260	7	242/243	4	242	4
261	6	261	6	243	31	243	31
262	12	262	12	244	118	244	118
263	5	263	5	245	43	245	43
264	11	264	11	246	120	246	120
265	5	265	5	247	96	247[10]	
266	7	266	7	248	13	248	13
267	9	267	9	**249**	8	**249**	12[11]
268	39	268	39				

Otros ejercicios en el manuscrito de las Prácticas:

Pág.	*Práctica*		
181	Nº 171	8	(= 1,1; 2-2; 3-3; 4-4)
182	Nº 172	18	(= 1,1; 2-2; 3-3; 4-4; 5-5, etc.)
183	Nº 173		
185	Ejemplos sin referencia a un tema.		
186	No sé qué valor pudo dar el autor a lo que realizó en esta página.		
187	Ejemplos de «Escalas de Modo menor».		
190	«Cromatic».		
191	«Disonancias en Postura; en Ligadura; según el Modo menor riguroso».		
196	«Glosa ascendenten; descendente».		
200	«Imitación en 5ª, 8ª».		
201	«[Imitación] a dos motivos».		
202	«Movimiento contrarie: B. F.; Cantante; Sensible; Acompañamiento Continuo».		
203	Crítica al veredicto de las oposiciones al Magisterio de Calahorra.		
205	Polifonía de Josef Teixidor;.		
217	«Sonatas de Clave».		
239	«Canciones árabes…» y «Rogativa por el agua».		

[1] Práctica Nº 16. Es la primera Práctica que aparece con más de un ejemplo. Muy frecuentemente, en el texto redactado de Teixidor no se detalla el número tan claramente como en el manuscrito de las Prácticas, si bien se deduce del número de Bajos que propone para realizar. Para hacer notar cuáles son, los pongo entre paréntesis en la columna del manuscrito del texto o Tratado teórico. Muchos de estos detalles los haré notar en otras notas correspondientes a cada momento.

[2] A partir de esta Práctica 199, cambia de numeración y en vez de continuar con la 200, lo hará nuevamente con la 100, si bien en el texto de Teixidor no existen los números 100 y 101, empezando por la 102. En cambio, en el manuscrito de las Prácticas, empieza por la 100. Pongo en negrita la final y la primera de ambas numeraciones, como llamada de atención.

[3] Unas líneas más abajo vuelve a citar esta Práctica y en la página 89, otra vez, hasta completar los 12 ejemplos o fórmulas.

[4] Esta Práctica está incompleta a partir de la mitad del ejemplo 11. Al parecer, se extravió uno o dos folios, al hacer la encuadernación, porque también faltan las Prácticas 171, 172 y 173.

[5] Introduce nueva numeración y lo vuelvo a remarcar con negrita.

[6] A partir del número 33, escribe los ejemplos en sólo dos pentagramas. En el superior pone las tres voces y en el inferior escribe el Bajo.

[7] El «Nº 230» se deduce, teniendo en cuenta que lo precede el 229 y lo sigue el 231 y porque empieza una secuencia de ejemplos que empiezan por el «1».

[8] El autor numera hasta el número 25, al cual siguen muchos más ejemplos sin numerar, en el folio 65v de Prácticas. El número 25 es el primer ejemplo de dicho folio 65v que tenía que tener su continuación, pero el propio autor hizo tantas correcciones en él que, al parecer, decidió anularlo y el número 25 con su secuencia hasta el 53, aparecen claramente en el folio 66v. En el folio 66, hay una «Sonata 3ª» y unos ejemplos /Prácticas que no llevan numeración, ni referencia alguna.

[9] «241» en el original, pero la secuencia pide, obviamente, el «242» que pongo en primer lugar, separando ambas numeraciones por una rayita inclinada. Esto ocurre alguna vez más, pero ya no pondré la nota al pie. Simplemente lo escribiré como la presente, poniendo en segundo lugar la del manuscrito, separándolas con la rayita inclinada. También se encuentran retomadas, muchas veces, Prácticas precedentes, lo cual no se hace notar en la presente tabla.

[10] Escribe otra vez con cuatro pentagramas.

[11] Numera hasta el 8, pero aparecen cuatro más sin numerar.

[12] Muy probablemente haya que lamentar la pérdida de otro folio, al tiempo de encuadernar el volumen, pues no aparece, ni en una fotocopia en papel que tengo desde hace muchos años, ni en la copia digital que me prepararon en la Biblioteca de Catalunya para esta edición.

Dr. Josep Pavía i Simó
Científico titular del CSIC
(Barcelona, mayo de 2007)

Prácticas de la Teorica de la Composicion de Musica

Prácticas de la Teorica[1] de la Composicion de Musica por D.n José Teixidor, Organista q.e fue de la R.l Capilla de S.M.C.

Es de la Bibliot.ª pub.ª y Cat.ª de Barcelona por donacion de D.n Josef Teixidor, Sobrino del Autor[2].

---

[1] Como se deduce del mismo título, me referiré a los manuscritos, para distinguirlos, designando: ms. 96 / Teórica, al de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona y M 1621 / Prácticas, al de la Biblioteca Nacional de Cataluña.

[2] Se anota de otra mano.

ÍNDICE

	folio
Prácticas 1-249	1-83v
[ejercicios]	86
Contrapuntos: 1º-6ª	86v
Contrapuntos de Mínimas	87v
Prácticas de las reglas generales de colocar el B. f. y Bajo cantante	12v
Ligaduras de 4ª	89
Escalas de Modo maior	93
[Escalas] en menor	94
Cromatic (sic)	94v
Disonancias en Postura	95
Glosa ascendente / descendente	97v
Imitacion en 5ª y 8ª	99v
[Imitacion] a dos motivos	100
Movimiento contrario	100v
Ensayo a las inmensas necedades propuestas por los examinadores â los opositores al Magisterio de Calahorra. Teixidor	101
Himno por Josef Teixidor [Pange lingua, a 4 más continuo]	102
Gloria Patri, exsurge Christe, In manus tuas, salmos, responsorio breve	102v
Seis motetes de Difuntos, a 4 voces, de J. Teixidor	103
Sonatas de Clave de Dn Joseph Teixidor*	108
Algunas Canciones Arabes, y tocatas q.e ejecutan en sus Instrumentos musicos puestas en Musica Europea por M. B. M. y Rogativa por el agua	119
Canción	119v
Almagrib, ô Cancion arabe de Rogativa por el agua	121

* Estas «Sonatas de Clave» se encuentran actualmente en proceso de edición.

Tratado Fundamental de la Música

[1]

Ynstrucciones muy particulares para los que se quieran perfeccionar en la Composion; tanto en el sistema antiguo, como en el moderno; ya sea apuntes para la Obra que quería dar a luz D. José Teixidor, con el título: *Tratado fundamental de la Musica.*

Es de la Bibliot.ª pub.ª y Cat.a de Barcelona por donacion de D.n Josef Teixidor, Sobrino del Autor[9].

[9] Se anota de otra mano.

ÍNDICE

Capítulo *pág.*

1º Que cosa sea Armonia y de que consta 5
2º De las Especies 5
3º Origen de los modos mayor y menor y sus consonancias caracteristicas 9
4º De la serie de quintas y origen del Baxo fundamental 11
5º Del Modo u termino en general 12
6º Del Sistema musico y número de modos que contiene 12
7º Del temperamento de los Instrumentos estables 14
8º Del Baxo fundamental y sus constantes leyes 15
9º De los movimientos de las partes cantantes o manera de cometer las especies consonantes con arreglo a los intervalos cometidos por el B.f. 25
10º De los modos o terminos relativos 33
11º De la Clausula y sus variedades 34
12º Del Circulo armonico y maneras de formarlo 47
13º De la manera de transitar desde el modo primitivo o inicial a sus respectivos Relativos y adjuntos; y volver 49
14º De la manera de transitar desde un modo primitivo, Mayor o menor a cualquiera otro... y volver 52
15º De la manera de formar una oracion armonica, o leccion de Baxo fundamental metódica 60
16º De las diversas maneras de dar variedad a las melodias sin perjuicio de las consonancias correspondientes al B.f. 65
17º De la inversion de las Consonancias y origen del B. Cantante 76
18º De la asociacion de especies disonantes a las Consonantes, llamadas Asonancias: su manera de cometerse sobre un B. f. y lo que de ellas resulta siendo invertidas 82
19º De las ligaduras, o disonancias prevenidas en general 91
20º De las disonancias pertinentes al modo menor, tanto en ligadura, como en postura 110
21º Del Capricho armonico 117
22º Del genero cromatico y sus Escalas 122
23º Del genero enarmonico y sus escalas 133
24º De los generos mixtos, llamados Diatonico-enarmonico, y cromático-enarmónico 145
25º De la Modulacion en general 152
26º De la imitacion en general 159
27º De la glosa sobre las Especies disonantes 166
28º Del Baxo llamado cantante, y sus principales leyes 167
29º De la manera de formar oraciones armonicas mixtas de B. f. y Cantante, vulgo Baxetes; y de la manera de colocar las partes de los movimientos, tanto con respecto al B. f. como al cantante 177
30º De la manera de colocar las siete partes cantantes sobre un Baxo que admite toda clase de disonancias; y de la manera de reducirlas desde el número de ocho hasta 2 189

---

[5]- Nota del editor: consúltese la nota nº 37, pág. 191 191
6- Formacion de las Gamas o Escalas; y del Diapason 193
7- De la Clausula y sus variedades 197
8- Formacion de la Escala de modo menor 202
9- De la licencia y su practica 204
10- Qué cosa sea conservar el Modo 208
11- De los modos relativos, y manera de transitar desde unos a otros 210
12- De la manera de transitar desde un signo a cualquier de los incluídos en su Diapason, *tanto naturales como sustenidos* y bemolados 212
13- Del genero cromático y sus Escalas 215
14- Del genero Enarmónico y su Escala 218
15- De los géneros Diatónico-enarmónico, y cromático-enarmónico 221
16- Que cosa sea Melodia, y que esta tiene su origen de la Armonia, tanto simultanea, como progresiva 224
17- De las variedades que la melodia subministra a toda frase musical 227
18- De la disposicion y ordenacion de un B. f. para que la musica resulte varia y armoniosa en su frases 232
31- De los modos musicales, y tonos liturgicos o eclesiásticos: sus modulaciones peculiares, y Bs. fs. más genuinos, tanto con respecto a sus diapasones como a sus Euouaes 234
32- De la inversion de las consonancias, tanto perfectas como alteradas; y origen del Baxo Cantante 243
19- De las ligaduras y de sus precisas circunstancias 255
20- Ligaduras de Novena 263
21- De la septima de paso: sus diversidades y maneras de practicarse; de sus inversiones, y de otras muchas disonancias originales de la septima llamadas Posturas o disonancias de golpes 267
22- De las disonancias obstinadas 317
- De la proporcion armonica (y empieza otra numeracion -folio 1, 2, 3 319
- Ilustracion Iª 322
- Experimento 1º . . . . . .
- Experimento 2º . . . . . .
- Experimento 3º . . . . . .
- Experimento 4º . . . . . .
- (fol. 527 en blanco)
- Ilustracion IIª 334
- Origen de las disonancias simultaneas 340
- Sistema de vibraciones (de las cuerdas) y sus razones 346
- **FINAL** 354

(**ÍNDICE DEL AUTOR** – Dentro del manuscrito hay un papel suelto con el siguiente proyecto de índice)

Capitulo		**folio**
1º	Experiencias preliminares y fund.[les]	
2º	Origen de los Modos o terminos del Canto mas Natural y de la mas perfecta armonia	9v
3º	De la progresion del B. f. y de las leyes que deve guardar	18v
4º	(Está tachado y al lado pone: 5º) Del Modo en general	
6º	Formacion de la Escala diatónica de los griegos	
7º	Formacion de las Escala diatónica de los Modernos, o Gama ordinaria	
8º	Del temperamento	
9º	De la clausula o cadencia	
10º	Del modo menor, y su escala diatonica	
11º	De los modos relativos	
12º	Origen de las disonancias	
13º	De las Posturas, y sus variedades.	
14º	De las ligaduras, y las circunstancias que deve tener	
15º	Reglas del Bajo fundl.	
4º	De los puestos o graduacion de las Voces	
16º	Del Bajo continuo, y de sus reglas	
17º	De las licencias del Bajo fundtal. y de las Voces o Partes respecto al Bajo	
18º	De la Clausula burlada, y de la interrumpida, o circular	
19º	De la suposicion, y de la Glosa	
20º	Del Contrapunto, y sus variedades	
21º	Del genero cromatico, y de su Escala	
22º	De la Modulacion	
23º	Del genero enarmonico	
24º	Del genero diatonico Cromatico	
25º	Del genero diatonico enarmonico	
26º	De las reglas que se deven observar en las composiciones a muchas vozes.	

[3] 1[1]

Capítulo 1º

Que cosa sea Armonía, y de q.e consta.

La parte mas principal de la musica llamada Armonía, Composicion, Contrapunto, y sobre todo el grande arte ô Ciencia de la Consonancia y de la disonancia; es un agregado u conjunto de sonidos que oydos â un mismo tiempo, agradan y deleitan â todo oydo bien organizado. Este deleite es causado, no solo por los varios sonidos que se oyen unidos, sinó tambien por los que se van oyendo unos despues de otros.

De esto se sigue que la musica armonica ô Armonía es de dos maneras, que son: Armonía Equisonante ô simultanea; y Armonía progresiva, ô succesiva. Son tan absolutamente necesarias una y otra para el deleite del oydo y placer del corazon que en faltando alguna circunstancia armonica â la musica, el oydo se resiente; pero si la armonia se halla en ella observada cientificamente, tanto el oydo como el corazon se sienten recreados. Este placer, agrado, y recreo que se recibe con la musica armonica, es mas ô menos completo â proporcion de los sonidos, intervalos, ú Especies que componen el concierto simultaneo: por que si todas las Especies que suenan â un mismo **[3v]**[2] tiempo se asocian, reunen y aun confunden unas con otras, el agregado se llama consonancia, por componerse todo el de Especies consonantes; pero si entre ellas suena alguna que no se asocie, ya sea con el sonido mas grave de todos los que se oyen, ya con alguno de los agudos que por naturaleza van siempre acompañando todo sonido grave, se llama disonancia: esto es, agregado de sonidos consonantes y disonantes dispuestos con proporcionalidad, ô armonica, ô aritmetica, ô geometrica; y tal vez mixta de unas y otras proporciones, segun las Especies que componen la disonancia (vease la Ylustracion primera).

Como la armonia principal llamada Consonancia, consta de cuatro sonidos; para su execucion entre voces humanas son menester otras tantas partes Cantantes de diversas clases: esto es unas mas agudas que otras, cuios nombres son: Tiple, el de la mas aguda: Alto ú Contralto, el de la siguiente menos aguda: Tenor, se llama, â la que es menos aguda q.e las precedentes; y Baxo â la mas grave. El Tenor, será la voz mas grave, quando la armonia sea executada por Tiple 1º, Tiple 2º, Alto y Tenor llamado Baxete.

[4]

Cap. 2º

De las Especies.

Llamamos Especies â los sonidos que Comprende una Escala cromatica compuesta de cuatro Eptacordos formada con los vintiun signos. Los nombres de las Especies que **[4v]** encierra son Unisonus, segunda, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, 10ª, 11ª, 12ª, 13ª, 14ª, 15ª, 16ª, 17ª, 18ª, 19ª, 20ª, 21ª, 22ª, 23ª, 24ª, 25ª, 26ª, 27ª, 28ª. El orden que guardan en componerse unas de otras, es el que demuestra la siguiente tabla =

Simples	Unis.us	2ª	3ª	4ª	5ª	6ª	7ª
Compuestas	8ª	9ª	10ª	11ª	12ª	13ª	14ª
Decompuestas	15ª	16ª	17ª	18ª	19ª	20ª	21ª
Tricompuestas	22ª	23ª	24ª	25ª	26ª	27ª	28ª

[1] Los números en negrita entre corchetes, corresponden a los folios, los de fuera al de los fascículos del ms.

[2] La numeración del verso de los folios es del editor.

El Unisonus es de tres maneras: perfecto, Superfluo, y Remiso. El perfecto se halla entre dos sonidos correspondientes a un mismo signo, v.g. Cn[3] y Cn grave, agudo, u sobre agudo: El Superfluo entre dos signos de igual clase el uno natural, y el otro sustenido; v.g. entre Cn, y C#: el Remiso entre dos Signos graves ô agudos, el uno natural, y el otro bemolado, v.g. entre Cn, y C bemol.

La segunda es de tres maneras; menor, maior, y superflua. La segunda menor consta de un semitono contado desde un signo â otro de igual clase indicado con diversa letras, v.g. desde En â Fn, ô desde Cn â Db, como tambien desde C# â Dn. La segunda maior consta de un Tono contado desde un signo â otro **[5]** de igual clase; v.g. desde Cn â Dn graves; desde E â F# agudos; como tambien desde D# â E# sobreagudos. La segunda superflua consta de un tono y un semitono; v.g. desde Cn â D#, ô Bb â C#.

Las terceras son cuatro, diminuta, menor, maior, y maxima. La 3ª diminuta consta de dos semitonos contados entre tres signos señalados con diversas letras, v.g. desde C# â Eb, que media el Dn formando un semitono con C#, y otro con Eb. La menor consta de un tono, y un semitono, v.g. desde Dn â Fn ô desde Cn â Eb; como también desde C# a En. La 3ª maior consta de dos tonos, v.g. desde Cn â En; desde D â F#, ô desde Cb â Eb. La 3ª maxima consta de dos tonos y un semitono, v.g. desde Cn, â E# ô desde Gn â B#.

Las cuartas son 4, menor, perfecta, mayor y superflua. La menor consta de un tono, y dos semitonos, v.g. desde En â Ab; desde C# â Fn, ô desde Cn â Fb. La perfecta consta de dos tonos, y un semitono contados, v.g. desde Cn â Fn, ô desde Fn â Bb. La maior consta de tres tonos; v.g. desde Fn â Bn, ô desde Cn â F#. La superflua se halla v.g. desde F â Bb consta de 3 tonos y un semitono.

Las Quintas son 4; diminuta, menor, o falsa, perfecta, y superflua ô maior. La diminuta consta de un tono y tres semitonos se halla desde C# â Gb. La menor consta de dos tonos, y dos semitonos: en el Diapason diatonico, ú natural, se halla desde Bn â Fn; en el cromatico **[5v]** desde C# â Gn; como tambien desde Cn â Gb. La perfecta consta de tres tonos y un semitono: se halla desde C â G; D â A, E â B, F â C tanto naturales como sustenidos, y bemolados. La superflua, ô maior consta de tres tonos y dos semitonos: se hallará en el diapason desde uno â otro de los referidos signos, siempre que se añada al mas agudo de los dos un sustenido, ú al mas grave un bemol, v.g. entre Cn y G#, y entre Cb, y Gn.

Las Sextas son 4; diminuta, menor, maior, y superflua. La diminuta consta de dos tonos y tres semitonos. Se halla v.g. desde C# â Ab. La menor consta de tres tonos, y dos semitono: en el Diapason diatonico se halla desde En â Cn: en el cromatico desde Cn â Ab, y desde C# â An &c. La maior consta de cuatro tonos y un semitono en el Diapason diatonico se halla desde Cn â An; desde D â B y siendo cromatico, desde Eb â Cn &c. La superflua consta de cuatro tonos, y dos semitonos, en el diapason cromatico se halla desde Cn â A#.

Las Septimas son tres; maior, menor, y diminuta. La mayor consta de cinco tonos y un semitono, v.g. desde Cn â Bn. La menor de cuatro tonos, y dos semitonos, v.g. desde Cn â Bb. La diminuta de tres tonos, y tres semitonos, v.g. desde C# â Bb.

[6] 2º

La octava como compuesta de la unidad ô <u>unisonus</u>, si es perfecta consta de cinco tonos y dos semitonos: si falsa por exceso de 5 tonos, y tres semitonos; y si falsa por defecto constará de 5 tonos y un semitono, que es decir la perfecta será por exemplo desde Cn-grave â Cn-agudo; la falsa por exceso como desde Cn-grave â C sustenido agudo; y la falsa por defecto como desde Cn grave â Cb-agudo.

---

[3] El *Répertoire International des Sources Musicales*, para indicar el becuadro, utiliza la letra minúscula "n" (= natural), ["Richtlinien" para la codificación de íncipits musicales], norma que aplicaré en todo este libro de José Teixidor.

La 9ª, 10ª, 11ª, 12ª, 13ª, 14ª, como compuestas de las simples constarán de los mismos intervalos que ellas despues de añadir â cada una los cinco tonos y dos semitonos que comprende la 8ª justa ô perfecta, en esta forma. Las 9.as son dos, menor, y maior: la menor consta de cinco tonos, y tres semitonos v.g. como desde En grave â Fn agudo. La maior de seis tonos y dos semitonos v.g. como desde Gn-grave â An-agudo.

Dexamos advertido esto por que la novena en la armonia simultanea tiene dos aspectos: el primero la considera como una Especie simple, y considerada asi no es mas que maior ô menor. Como especie compuesta de la segunda es maior, menor, y superflua, y se llama segunda compuesta, decompuesta, ô tricompuesta &c. segun lo que distare del sonido grave.
[6v]

Bajo el supuesto que la 8ª es la primera especie compuesta, y que las otras seis constan de los mismos intervalos de tono y semitono que las simples despues de añadirse â cada una de ellas los cinco tonos y dos semitonos que componen la octava perfecta; para saber de quantos intervalos se componen las Especies Decompuestas, y Tricompuestas cuias series comienzan â la 15ª y 22ª no es menester advertir mas que la 15ª perfecta consta de diez tonos y cuatro semitonos; y la 22ª de quince tonos y seis semitonos, y â estas cantidades de intervalos añadir los mismos de que constan las Especies simples.

Como la composicion armonica, Contrapunto, ú Arte grande de la Consonancia y Disonancia se considera bajo dos aspectos diferentes que son, 1º colocando las Especies contadas desde el sonido mas grave â los agudos. 2º desde el mas agudo â los graves, las sobredichas 28 especies se deben saber tanto contadas desde el grave al agudo, como del agudo al grave. Es verdad que las Especies, sean las q.e fueren en esta segunda numeracion, no varían en el numero de intervalos, pero si en la manera de contarlos, y de esto **[7]** resultará que las unisonancias perfecta, falsa por exceso, y por defecto serán las mismas que las precedentes, salvo el ser sus sonidos agudos en vez de graves; pero en todas las demas sucederá que el signo que formó la 7ª maior en la tabla precedente en esta será 2ª menor; el que hizo la 7ª menor, compondrá la 2ª maior; y el que la 7ª diminuta la 2ª superflua. La 6ª superflua se bolvera 3ª diminuta: la 6ª menor 3ª maior; y la maior 3ª menor. El signo que formó la 4ª perfecta con el grave en la cuenta precedente en esta producirá la 5ª perfecta; el que dió el tritono ô 4ª maior dará la 5ª falsa; y los que produgeron la 4ª menor, formaran la 5ª superflua. El signo que produjo la 5ª perfecta, formará la 4ª baja; el que formó la 5ª superflua, la 4ª menor; y el que hizo la 5ª falsa hará la 4ª maior. El signo que formó la 3ª menór, formará la 6ª maior; el que dió la 3ª maior dará la 6ª menór; y el que la 3ª diminuta la 6ª superflua. El signo que dió la 2ª menor, dará la 7ª maior; el que produjo la 2ª maior producirá la 7ª menor; y el q.e hizo la 2ª superflua, hará la 7ª diminuta, y asi de todas las demas especies compuestas.
[7v]

Para que esto se vea con toda Claridad dispondremos una Escala que comprenda las Especies contadas desde el grave al agudo, y desde el agudo al grave. Para esto es menester suponer la cuerda fundamental sobre la qual se debe emprender la cuenta de unas y otras especies, esto es altas y bajas, en un signo agudo, v.g. Cn. En efecto vease la siguiente tabla, y la Practica N.1:

D#	2ª Superflua Compuesta.
Dn	9ª maior simple; y 2ª maior compuesta.
Db	9ª menor simple, y 2ª menor compuesta.
C#	8ª superflua.
Cn	8ª perfecta.
Cb	8ª diminuta.

Bn 7ª maior.
Bb 7ª menor, y diminuta con el C# agudo.
A# 6ª superflua.
An 6ª maior.
Ab 6ª menor.
G# 5ª maior.
Gn 5ª perfecta; y menor con el C# agudo.
Gb 5ª menor, con el Cn agudo.
F# 4ª maior.
Fn 4ª perfecta, y menor con C# agudo.
E# 3ª maxima.
En 3ª maior.
Eb 3ª menor.
D# 2ª superflua.
Dn 2ª maior.
Db 2ª menor
C# unis. superfluo.
Cn Cuerda fundam.l Cn agudo.
Cb unisonus remiso.
Bn 2ª menor.
Bb 2ª maior.
A# 3ª diminuta.
An 3ª menor.
Ab 3ª maior.
G# 4ª menor.
Gn 4ª perfecta.
Gb 4ª maior.
F# 5ª menor.
Fn 5ª perfecta.
Fb 5ª maior.
En 6ª menor.
Eb 6ª maior, y superflua con C#.
D# 7ª diminuta.
Dn 7ª menor.
Db 7ª maior.

[8] 3º

Aunque todas las referidas especies se efectuan en la practica musical, porque los signos que las exprimen existen, con todo, si se atiende â que en el sistema de temperamento perfecto, por componerse de semitonos, y tonos perfectam.te iguales, el mismo sonido se oye pulsando la cuerda de un signo sustenido, ô diesis, que la perteneciente â un bemolado su imediato. V.g. A#, y Bb; Resulta que las especies maiores ô superfluas constan de igual numero de semitonos que las menores sus inmediatas subiendo siendo esto cierto se sigue que las especies transmigrarán, ô, pasarán de maiores de una clase â menores de otra.

En efecto así sucederá siempre que despues de considerada una especie con respeto â un signo sustenido, se la considera con respecto al bemolado su unisono como vamos â demostrar. Desde Cn â C# hay una especie llamada Unisonus Superfluo porque consta de un semitono: si por el C# se sobreentiende el Db, tendremos una segunda menor porque esta especie consta de igual intervalo.

La segunda maior que consta de un tono v.g. desde Cn â Dn, se bolverá una tercera diminuta en considerando **[8v]** el Cn como B#; porque constará de dos semitonos, uno desde

B# â C#; y otro desde C# â Dn. La segunda superflua que se halla por exemplo desde Cn â D#, será una 3ª menor en estimando el D#, como Eb. La tercera maior expresada por Cn y En se transformará en 4ª menor en estimando el Cn como B#; como tambien suponiendo el En como Fb. La 3ª maxima que se halla, v.g. desde Cn â E# se bolverá cuarta perfecta estimando el E# como Fn. La cuarta mayor ô tritono que se halla v.g. desde Fn â Bn resultará 5ª maior ô falsa en figurandose el Bn como Cb; como tambien estimando el Fn como E#. La 5ª perfecta, por exemplo, desde Cn â Gn se bolverá 6ª diminuta suponiendo el Cn como B#. La 5ª maior ô superflua exprimida desde Cn â G# se bolverá sexta menor en considerando el G# como Ab. La 6ª maior v.g. desde Cn â An se bolverá 7ª diminuta en el instante que al signo Cn se le considere como B#, ô al An como doble bemol de B. La 6ª superflua, v.g. desde Cn â A# resultará 7ª menor, si se estima el A#, como Bb.
[9]

Por ultimo, la 7ª maior v.g. desde Cn â Bn se bolverá 8ª diminuta en considerando el Bn como un Cb; ô el Cn como un B#.

Estas nueve Especies, ora se consideren con respeto â un sonido grave, ora con respeto â un agudo, se dividen en dos clases; â saber consonantes, y disonantes. Las especies consonantes son las octavas justas; quintas perfectas; terceras maiores, y menores; y Unisonancias. Las disonantes son las segundas mayor, y menor; las terceras diminuta, y maxima; las cuartas; las quintas, menor, y maior; todas las 6.as; las 7.as; las 8.as diminuta, y superflua, con las novenas menor, y maior.

Las especies consonantes se subdividen en Consonantes perfectas, imperfectas, y asonantes. Las perfectas son las 8.as y 5.as; las imperfectas las terceras; y las asonantes los Unísonos justos. Las disonantes se subdividen en absolutamente disonantes; y en ambiguas. Las absolutamente disonantes son las 2.as; las 4.as; las 6.as; las 7.as; las 8.as diminutas, y las 9.as. Las disonantes ambiguas (esto es, las que siendo disonas se practican como Consonas) **[9v]** son las quintas, menor, y maior: las 3.as maximas, y decenas diminutas, con las octavas superfluas.

Todas estas divisiones, y subdivisiones de las especies en Consonantes, disonantes, asonantes, y ambiguas, se debe entender con respeto al sonido mas grave: esto es, con el Generador de todo concento simultaneo, llamado por los practicos Bajo Fundamental.

Capitulo tercero

Origen de los Modos Mayor y Menor y sus Consonancias caracteristicas.

Si un Cuerpo Sonoro[4] bien organizado, y de sonido grave resuena, â demás del sonido correspondiente â su total, haze oyr entre otros, los sonidos de su octava, de su dozena, y diezisetena maior altas; esto es, las especies consonantes, que oydas â un mismo tiempo, aumentan considerablemente el placer que causan en su serie melodica, u oydas unas despues de otras.

A este acorde concierto que la naturaleza madre universal de todas las humanas ciencias hace oyr â todo hombre de oydos exprimentados, llaman Consonancia perfecta de Modo ú Genero maior, que es decir agregado de las especies consonantes 8ª, 5ª, y 3ª maior, y sus Compuestas &c. consideradas con respeto al so- **[10] 4** nido mas grave, para distinguirla de la

[4] El autor emplea indistintamente la forma Cuerpo Sonoro y su abreviatura C. S., lo mismo que la forma Baxo fundamental o su abreviatura B. f., formas que mantendré en cada caso.

consonancia compuesta de 3ª menor, 5ª y 8ª de otro sonido grave llamado de Genero, ú Modo menor, por proceder tanto el, como su consonancia caracteristica del Modo maior, ô primitivo.

Para demostrar este procedimiento, es menester suponer que el sonido grave de una cuerda musical, sea el correspondiente v.g. â Cn-profundo; y sentado este principio las resonantes serán C-gravisimo, G-gravisimo, C-Subgrave; E-subgrave, y G-subgrave &c. de cuios sonidos los que mas se perciben son los correspondientes â los signos G-gravisimo, y E-subgrave como 12ª y 17ª maior del generador, ô sonido correspondiente al todo de la Cuerda porque con ellos resuenan sus octavas altas; y de la 17ª mayor que es E-subgrave no solo el E-grave, que es su 8ª alta, sino tambien su 5ª que es Bn agudo, siendo indubitable que este Bn resuena en toda cuerda musical bien organizada; y en todo tubo, ô instrumento flatulento, esento de artificio, como **[10v]** lo acredita la progresion melodica de los Clarines, y Trompas llamadas de Caza; resulta indubitable.te q.e todo Cuerpo Sonoro, perfecto despues de hacernos oyr la consonancia caracteristica del Modo maior v.g. del signo Cn, produce la de su 3ª maior alta, ô de En, que es mi, sol, si, para indicarnos el Modo llamado menor.

Siendo esto cierto, como tambien que tan grata es al oydo la Consonancia de Modo maior como la de Modo menor, y esto no por otro motivo sinó porq.e son igualmente proporcionales; el armonista ô compositor al oyr un sonido grave podrá, â su arbitrio considerarle acompañado tanto de las primeras resonantes ô armonicas, como de las segundas; esto es de la consonancia compuesta de 8ª, 5ª y 3ª maior, ô de 8ª, 5ª y 3ª menor (Vease la Ylustracion 2ª).

A esta eleccion arbitraria del armonista entre las dos referidas consonancias simultaneas, llaman determinacion del Modo musical, maior, ô menor, el qual no consiste sinó en preferir la tercera menor â la maior, ô esta â aquella, en todo principio, y fin de frase compuesta de armonia simultanea.

[11]

Las frases armonicas serán mas ô menos deleitables al oydo, â proporcion de la semejanza que las consonancias que tanto de modo maior, como menor, empleadas en ellas tengan con la resonancia del C. S.: esto es, la consonancia perfecta tanto de Modo maior, como menor si consta, entre vozes humanas de 8ª 12ª, 17ª, será mas grata al oydo que constando de 8ª, 10ª y 12ª: esta mas agradable que la executada con 5ª, 8ª y 10ª: esta mejor que la exprimida por 3ª, 5ª y 8ª; y la sobredicha llevará ventajas â la que se componga de unisono, 3ª y 5ª de todo sonido grave (vease la prac. N.1)[5].

A mas de las consonancias perfectas, hay en la composicion armonica, otras 6 que llaman alteradas ô defectuosas. La primera es la compuesta de 3ª, 5ª falsa, y 8ª. La segunda la compuesta de 3ª maior, 5ª superflua, y 8ª. La tercera la compuesta de 5ª falsa 10ª mayor, y 8ª. La cuarta la compuesta de 3ª menor, 5ª superflua, y 8ª. La quinta la que consta de 3ª maxima, 5ª superflua, y 8ª de un sonido grave ô fundamental. La sexta la q.e se compone de 5ª perfecta y decena mayor, y 8ª.

[11v]

[5] Estas referencias remiten siempre al volumen de las *Practicas*… . Pero encontraremos que muchas veces no pone el número de la práctica a la que quisiera remitir.

Capitulo Quarto[6]

De la serie de quintas, y origen del Baxo fundamental.

Todo Cuerpo Sonoro hace resonar, â mas de las sobredichas Especies consonantes, una serie de sonidos el uno â la 12ª, ô 5ª, del otro, por un efecto natural: esto es, el signo, u sonido indicado por F hace resonar â C; y C, a G &c.

Sentado este principio, el armonista podrá imaginarse una melodia que cante segun los signos F, C, G, D, A, E, B.

El sonido indicado por B, está contenido en el signo E: el de E, en A, &c. luego se podrá retroceder desde B, hasta F, y aun formar la serie de 5.as baxando C, F, Bb, Eb, Ab, &c, sin molestia alguna del oydo; ni contravencion â las leyes de la armonia progresiva. En efecto; y siendo esta progresion de quintas la primera, y principal que se deduce de la resonancia del C. S. con respeto â la variedad en las consonancias que las partes cantantes deben efectuar sobre cada uno de los referidos sonidos de la progresion ô serie de quintas tanto subiendo como baxando, y sin excepcion de Modo ú termino; siempre que sea executada por la parte cantante mas grave llamada Baxo, ú Tenor baxete, debe **[12] 5** ser estimada como el origen del Baxo fundamental. Por B. f. debe entenderse, el q.e siempre admite consonancia expresa.

El Baxo fundam.l es en la musica, lo que los cimientos son en los edificios; y esta progresion de quintas, ô qualquiera de los intervalos de quinta, tanto subiendo como baxando, deben estimarse como las primeras piedras del edificio de la armonia tanto simultanea como progresiva. Para confirmacion de esto, supondremos que el B. f. canta v.g. ut, sol, ut, sol, ut, fa, ut, fa, en Modo mayor de C-ut que es el primero de los maiores, entre los naturales; y la, mi, la, mi, la, re, la, re, en el Modo menor de A que es el principal entre los menores, y nos darán la mas perfecta de las melodias; y por tanto llamada Escala de Modo maior, y menor. Con efecto, vease el ejemplo que sigue

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

A esta progresion melodica formada de una de las armonicas q.e resuenan en cada uno de los sonidos graves llaman los armonistas Escala melodico-armonica de Modo maior deducida de la progresiva de 5.as alta y baxa de C-ut. Y â la que se mira en el Exemplo siguiente, Escala armonico-melodica de Modo menor, la qual canta como imitando â la de Modo maior de la manera siguiente

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

De estas Escalas de Modo maior y menor deducidas de la alternativa que el B. f. forma desde el primer sonido al de sus 5.as alta y baxa se forma lo que llaman Diapasones caracteristicos de los Modos melodico-armonicos.

[12v]

[6] Hay una hoja suelta, con señales de haber estado pegada encima del f. **[11v]**, anulando a éste.

Capitulo Quinto.

Del Modo ú Termino en general.

Llamase Modo ú Termino, en la musica, al orden prescrito entre los sonidos que forman tanto la melodia como la armonia ocasionada por la serie ô progresion de las quintas. Baxo este supuesto, los tres sonidos fundamentales indicados por los signos F-fa, C-ut, y G-sol, y las armonicas ô consonantes de cada uno de estos tres sonidos; esto es, sus 3.as mayores, y sus quintas, compondran el Modo maior de C-ut. Esta serie de quintas ô B. f. fa, ut, sol, en la qual C-ut, ocupa el centro, puede ser mirada como representante del Modo maior de C-ut. Siendo esto cierto, C-fa, G-ut, y D-sol nos representaran el Modo maior de G-ut; y Bb, F, C, el modo maior de Fut.

Qualquiera verá por esto que el Modo de G-ut, ô por mejor decir el B. f. de este Modo musical tiene dos sonidos comunes con el B. f. del Modo de C-ut; y lo mismo sucede con el Modo de F-ut, ô B. f. que le representa.

Por esta razon el Modo de C, fa, ut, sol, se llama Modo principal, y el de cada uno de sus quintas, alta **[13]** y baxa; esto es, el de G, y F, son llamados Modos conjuntos ô asociados al de C-ut.

De esto se sigue que será indiferente el transitar desde el Modo principal al uno ú al otro de sus Conjuntos una vez que cada uno de ellos tiene dos sonidos fundamentales comunes con el Modo principal.

En lo restante se advierte, que despues de haber transitado el B. f. desde el Modo de C, al de G, podrá assi mismo transitar desde el de G, al de D, &tc**.** como tambien desde el Modo de F, al de Bb, &tc. siguiendo la progresión de quintas tanto subiendo como baxando: pero es preciso que el armonista buelva siempre al Modo primitivo ú principal para finalizar siempre la frase armonica en el mismo Modo ú termino que principió.

Esta doctrina es comun â los Modos, tanto maiores como menores.

[13v]

Capitulo sexto

Del sistema musico y numero de Modos q.e contiene.

Por sistema de musica se debe entender el numero de sonidos diversos que contiene una 8a, los quales son indicados por otros tantos signos.

El numero de los tales signos indicativos de sonido es 31 a sabér, Cb, Cn ô natural, C#, y Cx: Dbb, Db, Dn, D#, y Dx: Ebb, Eb, En, y E#: Fb, Fn, F#, y Fx: Gbb, Gb, Gn, G#, y Gx: Abb, Ab, An, A#, y Ax: Bbb, Bb, Bn, y B#. Siendo esto cierto, los Modos ô terminos musicales deben ser 50: 25 maiores; y 25 menores. Los mayores, comenzando la serie por el signo Cn, y tomandole como fundamento del sistema serán: 1º C-ut, indicado por el Baxo fundamental, F, C, G: 2º G-ut, por el B. f. C, G, D,: 3º D-ut, por el B. f. G, D, A: 4º A-ut, indicado por el B. f. D, A, E; 5º E-ut, por el B. f. A, E, B,: 6º, B-ut, por el B. f. E, B, F#: 7º, F#-ut indicado por el **[14] 6** B. f. B, F#, C#: 8º, C#-ut por el B. f. F#, C#, G#: 9º, G#-ut, por el B. f. C#, G#, D#: 10.mo, D#ut, indicado por el B. f. G#, D#, A#: 11.no, A#ut, por el B. f. D#, A#, E#: 12.no, E#-ut, por el B. f. A#, E#, B#: 13.no, B#-ut, por el B. f. E#, B#, Fx: 14.no, F natural-ut, indicado por el B. f. Bb, F, C: 15º, B-ut, por el B. f. Eb, Bb, F: 16º, Eb-ut, por el B. f. Ab, Eb, Bb: 17.no, Ab-ut, por el B. f. Db, Ab, Eb: 18.no, Db-ut, indicado por el B. f. Gb, Db, Ab: 19.no, Gb-ut, por el B. f. Cb, Gb, Db: 20.no, Cb-ut, por el B. f. Fb, Cb, Gb: 21.no, Fb-ut, por el B. f. Bbb, Fb, Cb: 22º, Bbb-ut, indicado por el B. f. Ebb, Bbb, Fb: 23º, Ebb-ut,

por el B. f. Abb, Ebb, Bbb: 24º, Abb-ut, por el B. f. Dbb, Abb, Ebb: 25º, Dbb-ut, por el B. f. Gbb, Dbb, Abb.

Los 25 Modos ú terminos menores son los siguientes: 1.ro, A-la natural, indicado por el B. f. Dn, An, En: 2º, En-la, por el B. f. A, E, B: 3º, Bn-la, por el B. f. E, B, F#: 4º, F#-la, por el B. f. B, F#, C#: 5º, C#-la, indicado por el B. f. F#, C#, G#: 6º, G#-la, por el B. f. C#, G#, D#: 7º, D#-la, por el B. f. **[14v]** G#, D#, A#: 8º, A#-la, indicado por el B. f. D#, A#, E#: 9º, E#-la, por el B. f. A#, E#, B#: 10.no, B#-la, por el B. f. E#, B#, Fx; 11.no, Fx-la, por el B. f. B#, Fx, Cx; 12º, Cx-la, por el B. f. Fx, Cx, Gx; 13º, Gx, indicado por el B. f. Cx, Gx, Dx: 14º, D-ut natural, por el B. f. G, D, A: 15º, G-la, por el B. f. C, G, D: 16º, C-la, por el B. f. F, C, G,: 17º, F-la, indicado por el B. f. Bb, F, C: 18º, Bb-la, por el B. f. Eb, Bb, F,: 19º, Eb-la, por el B. f. Ab, Eb, Bb: 20.no, Ab-la, por el B. f. Db, Fb, Eb; 21, Db-la, por el B. f. Gb, Db, Ab: 22º, Gb-la indicado por el B. f. Cb, Gb, Db; 23º, Cb-la por el B. f. Fb, Cb, Gb; 24º, Fb-la indicado por el B. f. Bbb, Fb, Cb; 25º Bbb-la, por el B. f. Ebb, Bbb, Fb.

Estos 50 Modos ú terminos musicales son en dos maneras: iniciales, ô principales; y progresivos, ô de paso. Los principales son 30, 15 maiores, y 15 menores. Los mayores son C-ut, G-ut, D-ut, A-ut, E-ut, B-ut, F-ut sustenido, C-ut sustenido, F-ut natural, Bb-ut, Eb-ut, Ab-ut, Db-ut, Gb-ut, y Cb-ut.

[15] 5

Los menores son A-la, E-la, B-la, F#-la, C#-la, G#-la, D#-la, A#-la, D-la natural, G-la, C-la, F-la, Bb-la, Eb-la, y Ab-la.

Los Modos, progresivos, transeuntes ô de paso son 20: diez mayores, y diez menores. Los diez maiores son, G-ut sustenido, D#-ut, A#-ut, E#-ut, B#-ut, Fb-ut, Bbb-ut, Ebb-ut, Abb-ut, y Dbb-ut. Los menores son, E#-la, B#-la, Fx-la, Cx-la, Gx-la, Db-la natural, Gb-la, Cb-la, Fb-la, y Bbb-la.

Llamanse los treinta primeros iniciales, ô principales, porque con ellos se puede principiar, y acabar qualquiera pieza armonica. Los veinte segundos son llamados progresivos, ô transeuntes porque no pueden practicarse sinó en el discurso de las piezas armonicas ô composiciones de musica tanto vocales como ynstrumentales.

La razon de esto es, porque las Claves no admiten, ni pueden admitir mas que siete accidentes; esto es, hasta siete sustenidos, ô siete bemoles, que es el numero de accidentales que contienen los quince Modos maiores, y menores llamados por la misma razon iniciales. Sentado este **[15v]** principio, se manifiesta claramente, que los otros veinte Modos no pueden verificarse en la practica musical sinó de paso; porque para significarlos son menester desde ocho hasta doce sustenidos, ô bemoles.

Solamente resta ahora el dar solucion â la qüestion siguiente = No constando el sistema musico sinó de doce sonidos, como es posible que contenga 31, y aun 32 signos diversos, y 50 modos musicales entre maiores y menores? La posibilidad está, en que cada uno de los 12 sonidos del sistema indicados v. g. por ut, ut#, re, re#, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, contienen: unos tres signos, y otros dos distribuidos según la tabla siguiente:

Cnut, C#, Cx, - , Fb, Fnfa, F#, Fx, -, Bbb, Bb, Bnsi, Dbb, Db, Dnre, D#, Dx, Gbb, Gb, Gnsol, G#, Gx, Gxx, Cb, B#, - , Ebb, Eb, Enmi, E#, - , Abb, Ab, An, A#, Ax.

Este es el orden del sistema en todos los instrumentos estables: esto es Organos, Claves, Pianos, Harpas, Guitarras, &c. con los quales se deben conformar todos los demas instrumentos, tanto de ayre como de cuerdas. **[16]** El motivo de haberse asi dispuesto el sistema de musica es, para evitar con el tal metodo los intervalos menores y minimos, llamados cua[r]tos de tono, y Comas de diversas calidades unos de otros; cuios intervalos, siempre se han mirado como imposibles de executar entre voces humanos, ô por los Cantores; y de una dificultad casi insuperable en toda clase de instrumentos. Por ultimo, debe advertirse

que las consonancias no resultaran por todos los 50 Modos ô terminos perfectamente consonantes, si los intervalos de semitono que dividen la 8ª en los instrumentos estables, y por consiguiente en todos los demas, no resultan enteramente iguales*.

---

* Algunos escritores modernos, no admiten mas que 24 modos musicales según este orden: C-ut, G-ut, D-ut, A-ut, E-ut, B-ut, f-ut, Bb-ut, Eb-ut, Ab-ut, Db-ut, y Gb-ut, como maiores. A-la, E-la, B-la, f#-la, C#-la, G#-la, Dn-la, Gn-la, Cn-la, fn-la, Bb-la, y Eb-la, como menores. Nota del editor: Las notas al pie de página que son del propio autor, como ésta, irán precedidas por un asterisco.

Esta igualdad de intervalos, tanto de tono como de semitono, y por consiguiente de toda Especie, tanto consonante como disonante, se consigue disminuiendo algun tanto las quintas en los instrumentos estables: esto es, por el tempe-**[16v]** ramento.

Capitulo Septimo

Del Temperamento de los instrum.s estables.

Temperamento, en Musica significa, dar una cierta medida â los intervalos inclusos en la 8ª., la qual (aunque se diferencia algun tanto de la que tienen por naturaleza) les conviene para que las especies resulten iguales por todos los modos ô terminos contenidos en el sistema.

Para hacer que todos conozcan la necesidad del temperamento, supondremos un Piano-forte de cinco octavas las quales, se componen de doce semitonos.

Tomese la tecla Cn; y despues de producir el sonido que le conviene según el tondrion[7] ô fierro de tono, templese la tecla Gn, â la quinta alta perfectamente justa de C-ut: templese despues â la 5ª justa de G-sol, el D-re que se halla â la 9ª alta del C-ut primero; es evidente que este D-re se hallará sobre la 8ª alta del C-ut que se comenzó; pero tambien lo es, q. este D-re tendrá en la 8ª que se comenzó la operación otro D-re el qual se deberá templar â la 8ª baja justa del D-re que hace la 5ª justa del G-sol; **[17] 6** de suerte que el D-re de la primera 8ª será la 4ª baxa justa del G-sol del mismo Diapason. Seguidamente se templará ô acordará la tecla A-la de la primera 8ª â la 5ª justa del ultimo D-re: despues la tecla E-mi de la segunda 8ª â la 5ª justa del A-la, y por consiguiente el E-mi de la primera 8ª â la 4ª baxa justa del mismo A-la: esto hecho se notará que el ultimo E-mi, asi acordado, no resulta 3ª maior justa de C-ut; es decir, que es imposible que E-mi pueda ser â un mismo tiempo 3ª maior justa de C-ut, y 5ª y 5ª justa de A-la, ô esto, que viene â ser lo mismo, la 4ª baxa de A-la. Mas; si despues de acordarse sucesivamente, y alternativamente â la 5ª y â la 4ª la una de la otra las teclas C-ut, G-sol, D-re, A-la, y E-mi, se continua acordando succesivamente por 5..as y 4..as justas las teclas B, F#, C#, G#, D#, A#, E# y B#, se hallará que este B#, lexos de hacer la 8ª justa del C-

---

[7] Este término no aparece, ni en el *Dizionario della Musica e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, Torino, Ristampa, UTET, 1994, ni en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Director y coordinador general Emilio Casares Rodicio, Madrid, SGAE, 1999-2002. Tampoco en el *Diccionario de Instrumentos Musicales*, de Ramón Andrés, Barcelona, Panínsula, 2001. En cambio, en este último y en el *Dictionnaire Grec Français*, de A. Bailly, Paris, Librairie Hachette, 1950, encontramos la voz `tonarion´. Bailly dice que se trata de una "petite flûte pour donner le ton aux chanteurs et aux orateurs, Plut. *T. Gracch. 2, M* 456 a; Quint. *1, 10, 27* (`tónos´)". Andrés da una definición similar a la de Bailly y ofrece, traducido, el texto de Quintiliano. Dado que el propio Teixidor, en el f. 18, habla del `tonorio´, en la afinación del teclado, hay que pensar que con estos dos términos se refiere al mismo instrumento y que se trata de una deformación fonética de la palabra `tonarion´ y así la incorporó al texto. En todo caso, se trataría de un equivalente al actual "diapason".

ut con que se comenzó la operación resulta mas alto, â pesar de q.e estos dos signos Cn, y B# deben resultar de un mismo **[17v]** sonido, pues caen en una misma tecla.

De esto se sigue necesariamente: 1º que es imposible que todas las quintas resulten justas, porque de esto resultan las 3.as y 4.as falsas. 2º las 8.as desaparecerán siempre que las 5.as sean perfectamente justas, ô deberán resultar alteradas: esto no puede ser, porque si las 8.as que sirven como de diques â la musica se llegan â alterar, faltaran los Modos, y aun los intervalos; en una palabra faltará la melodía y ármonia. De esto se sigue que hai absolutamente necesidad de Acordar el B#, a la 8a justa del Cn; ô que el Cn, y B# formen un mismo sonido. Para lograrse esto es preciso, ú alterar todas las quintas de la progresion C, G, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, y B# ô algunas de ellas; y no hallandose motivo para prefirir unas â otras, se concluie que deben alterarse todas igualmente. Por este medio, hallandose la alteracion repartida igualmente por todas las quintas, será casi imperceptible en cada una de ellas; y asi tambien se logra, que siendo la 5a, Especie **[18]** la mas perfecta, despues de la 8a resulte lo menos alterada que es posible.

Es verdad que de esta tan pequeña alteracion de las quintas, resultan las terceras algun tanto duras; pero esto lexos de ser defecto en el sistema, es ventaja; porque todos los tonos y semitonos se hallan iguales. A esta alteracion de intervalos tanto en los instrumentos estables como en los que no lo son, y en las voces humanas, llaman los armonistas temperamento, porque sin esta absolutamente necesaria alteracion en las quintas (de la qual resulta la reunion de signos en un mismo sonido, que se dexa insinuada en el Capitulo precedente) no habría sistema.

Para conseguir este temperamento en los instrumentos de tecla, se acorda el G, ú A, del comedio del teclado con el Tonorio: despues su 5a alta, un si es no es baja: seguidamente, la 5a alta de la ultima tecla acordada, tambien algo remisa; y despues su 8a baja perfectamente justa; y siguiendo este orden se llegará â la ultima 5a la qual debe resultar 8a justa del primer sonido con que se comenzó el temperamento. Si esto asi sucede, **[18v]** se puede asegurar q.e el instrumento queda acordado, pues ya no resta mas q.e acordar todo lo demas â las 8.as justas de las teclas temperadas; pero si la ultima 5a resulta 8a algo fuerte ô algo feble del primer sonido, es señal que las 5.as fueron demasiado fuertes en el primer caso; y demasiado debiles en el segundo, y por consiguiente es preciso bolver de nuevo â la operación.

Capitulo Octavo

Del Baxo fundamental y sus constantes leyes.

Supuesto que todo Cuerpo Sonoro bien organizado, en su progresion melodica no forma otros intervalos que de 8a, 5a, 4a, 3a maior y menor: de tono, y semitono tanto subiendo como baxando, según lo demuestran las Trompas y Clarines en sus primeras 8as parece que se debía deducir, ô concluir que las leyes ô reglas de la progresion melodica de todo B. f.; esto es, la norma de componer una frase armonica en la qual siempre se oyga la consonancia compuesta de 3a, 5a, y 8a de un sonido grave, debían ser los tales intervalos. En efecto asi parece ser; y por tanto el B. f. no pueda cometer mas intervalos, que de 5a, 3a maior, ô menor, tanto subiendo como baxando: y de tono, y semito- **[19] 7** no, solamente subiendo.

Sentado este primer principio, como primera y principal regla para la progresion melodica de todo Baxo fundam.tal, se debe tener presente; que por B. f. se entiende una serie de sonidos graves sobre cada uno de los quales se sobre entiende la 3a. 5a. y 8a. de Modo maior ô menor, expresa y deducida ô del sonido antecedente, ô de alguna de sus armonicas ô especies resonantes.

De esto se sigue que el B. f. podrá formár una melodia compuesta de una serie de quintas, desde C-utn, por exemplo, hasta B# concebida en estos terminos: Cn, Gn, Dn, An, En, Bn, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#, porque Gn resuena en Cn, y Dn en Gn &c. Se sigue que podra bolver desde B# â Cn cantando B#, E#, A#, D#, G#, C#, F#, Bn, En, An, Dn, Gn, Cn, porque B#, se halla contenido en E#; A#, en E# y asi de todos los demas hasta llegar â Cn que se halla contenido en Gn. Podrá asimismo formar una progresion de quintas baxando **[19v]** que cante Cn, Fn, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, Cb, Fb, Bbb, Ebb, Abb, Dbb, y bolver hasta Cn por la serie de quintas subiendo. Podra formar, y con mucha mas naturalidad, la siguiente progresion de quintas Cn, G, D, A, E, B, F, C, y C, F, B, E, A, D, G, C, cometiendo en cada uno de estos signos la 3ª. 5ª. y 8ª. que tenga por naturaleza según el orden de la Escala melodico-armonica.

Se dexa demostrado que el B. f. procedente por intervalos de quinta subiendo y baxando produce la sobre dicha Escala; y ahora se demostrará que tambien produce el Diapason ô Escala Compuesto de ocho sonidos subiendo, y baxando de grado. Con efecto, formese un B. f. que cante ut, sol, ut, fa, ut, sol, re, sol, ut, y nos la dará como sigue=

ut, re, mi, fa, sol: sol, la, si, ut.
{ut, sol, ut, fa, ut: sol, re, sol, ut. }[8]

Este se llama Diapason ô Escala moderna dividida en un *Diapente* ô quinta, y un *diatessaron* ô quarta, si se toma subiendo; y por un diatesaron, y un diapente, si se toma baxando.

[20]

Si se forma un B. f. que cante la, mi, la, re, la, mi, si, mi, la, nos dará el Diapason de Modo menor dividido en las dos mismas partes que se dividió el de Modo maior: con efecto, dice assi=

la, si, ut, re, mi: mi, fa, sol#, la.
{la, mi, la, re, la: mi, si, mi, la. }

Nótese en este Exemplo la 5ª. menor ô falsa q.e se comete sobre el si del B. f. la qual, por motivo de la progresion natural de quintas deducida de la misma naturaleza es estimada como consonante, y por tanto el Baxo sin dexar de ser perfecto puede cantar ut, fa, si, mi: esto es, cometer intervalos de quinta menor, ô falsa.

Para manifestar con toda claridad, que la 5ª. menor, tanto en Consonancia como en progresion de B. f. es practicable, no es menester mas, que averiguár si la produce el Diapason; con efecto la produce en la forma siguiente=

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut; ut, si, la sol, fa, mi, re, ut.
{ut, sol,re,la,mi,si,fa, ut,sol,re,la, mi,si, fa,ut; ut,fa, si,mi, la,re, sol,ut, fa,si,mi,la,re,sol,ut.}

[20v]

Es asimismo fundamental el intervalo de quinta maior, ô superflua; por que esta contenido en la progresion de quintas que se deduce de la Escala de Modo menor; y por tanto su B. f. produce el Diapason en la forma que sigue=

[8] Los signos { }, colocados, los dos, o uno solo, al comienzo y/o al final de en un sistema polifónico, representan una llave que enlaza todo el sistema. Los pongo al principio y/o al final de la voz más grave del correspondiente sistema. En ocasiones, también hay una línea vertical en medio y al final del ejemplo, separando las cadencias.

la,	si,	ut,	re,	mi,	fa,	sol#,	la,	la,	sol#,	fa,	mi,
{la,	mi,si,	fa,ut,	sol#,re,	la,mi,	fa,fa,	ut,sol#,	re,la,	la,re,	sol#,ut,	fa,si,	mi,la,

re,	ut,	si,	la.
re,sol#,	ut,fa,	si,mi,	la.}

Progresion Fundam.[l] *en 3*[as]

El Cuerpo Sonoro haciendo resonar su 8ª., 12ª., 15ª., 17ª, y 19ª. &tc**.** dexa oyr dos intervalos de tercera: uno maior entre la 12ª. y 17ª; y otro menor, entre la 17ª. y 19ª del sonido mas grave; y esto, no por otra causa, sinó porque los unos están contenidos en la resonancia de los otros, en virtud del sonido principal del C. S. que es el origen de todos los demas. De esto se sigue necesariamente que los intervalos de 3ª. sin excepción de maior ô menor son fundamentales; y por tanto, el B. f. podrá cometerlos en sus melodias, y el armonista darlos la consonancia que les competen. Podrá asi mismo formar las progresiones de terceras siguientes: ut, mi, sol#, si#: si#, sol#, mi, ut. **[21]** la, ut, mib, solb: solb, mib, ut, lan; pero sobre todas las que canta, ut, mi, sol, si, re, fa, la, ut; y ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut, por que â mas de ser la mas natural de todas tanto subiendo como baxando produce la Escala moderna, ô Diapason de Modo maior con el orden siguie.te

ut:	re:	mi:	fa:	sol:	la:	si:	ut.
{ut,la,fa:	re,si,sol:	mi,ut,la:	fa,re,si:	sol,mi,ut:	la,fa,re:	si,sol,mi:	ut.
ut:	si:	la:	sol:	fa:	mi:	re:	ut.
fa,la,ut:	mi,sol,si:	re,fa,la:	ut,mi,sol:	si,re,fa:	la,ut,mi:	sol,si,re:	fa,la,ut.}

Produce asi mismo el Diapason de Modo menor disponiendo la progresion de 3..[as] de la manera siguiente=

la:	si:	ut:	re:	mi:	fa:	sol#:	la.
{la,fa,re:	si,sol#,mi:	ut,la,fa:	re,si,sol#:	mi,ut,la:	fa,re,si:	sol#,mi,ut:	la.
la:	sol#:	fa:	mi:	re:	ut:	si:	la.
re,fa,la:	ut,mi,sol#:	si,re,fa:	la,ut,mi:	sol#,si,re:	fa,la,ut:	mi,sol#,si:	re,fa,la.}[9]

[21v]

Nota. Es de advertir que el resultado de las Escalas formadas, tanto por la progresion de quintas, como de terceras, no es el mas agradable; pero esto no obsta para que se dexe de proponer como fundamental; por que, aunque raras vezes, ô ninguna, habrá necesidad de producirse como se propone enteramente; habrá muchas en que será necesario practicarse por partes.

Para evitar la monotonia de un B. f. siempre en progresion de quintas ô terceras, puede formarse la melodia con alternativa de unos y otros intervalos en la forma siguiente = ut, fa, re, sol, &tc. siendo subiendo; y siendo baxando = fa, ut, mi, si, re &tc**.** Con efecto, y para prueba de q.[e] esta melodia es fundamental no hay mas que ver q.[e] produce el Diapason en la forma que sigue =

[9] Al final del folio hay pegado un trozo de papel, con el texto válido para el verso.

ut; re; mi; fa; sol; la; si; ut. ut; si; la; sol; fa;
{ut,fa;re,sol;mi,la;fa,si; sol,ut;la,re; si,mi; ut. fa,ut; mi,si; re,la; ut,sol;si,fa;

mi; re; ut.
la,mi; sol,re;fa,ut.}

El Diapason de Modo menor será como sigue =

la; si; ut; re; mi; fa; sol#; la. la; soln; fa; mi; re;
{la,re;si,mi;ut,fa; re,sol;mi,la;fa,si; sol#,mi;la.re,la; ut,sol; si,fa;la,mi; sol,re;

ut; si; la.
fa,ut;mi,si; re,la.}

Aunque estas progresiones de B. f. son buenas se deben preferir las siguientes por mas sencillas y armoniosas.

ut, re, mi, fa, sol, la, si[10], ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut.
{fa, re, la, fa, ut, la, mi, ut, mi, la, ut, fa, la, re,sol,ut.}

en Modo maior; y en Modo menor

la, sib, ut, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, re, ut, sin, la.
{re, sib, fa, re, la, fa, ut, la, ut, fa, la, re, fa, si, mi,la.}

La alteracion que se nota en esta Escala es precisa para el efecto mejor de la armonia progresiva, determinada por la progresion del B. f.

[22] [11]

Progresion fund.[l] por intervalo de tono ú semitono.

El Cuerpo Sonoro haciendo resonar su 12ª alta, es constante que esta segunda incluirá en su resonancia su quinta; v. g. siendo C-ut el sonido fundamental del C. S. y resonando en este G-sol, este sonido debe contener D-re como â su quinta alta. Resultando de esto, que estimando solamente entre estos tres sonidos el primero y principal que es C-ut y el ultimo entre los dos resonantes resultará un intervalo de tono expresado por ut, re; ô fa, sol, siendo el modo maior; y la, si; ô re, mi, siendo menor.

El C. S. haciendo resonar su 3ª. y 5ª. altas que son E, y G, tanto uno, como otro sonido deben hacer resonar â B, el primero como su quinta, y el segundo como â su 3ª maior altas, resultando entre este B-si, y la 8ª. alta del C-ut, un intervalo de semitono expresado por si, ut; ô mi, fa: con efecto, y de esto se sigue que el B. f. pueda cantar, en modo menor, la, mi, fa; y en maior ut, sol, lan, ô ut, sol, lab, indiferentemente.

[22v]

---

[10] En el ms. hay un *sol*, pero se comprende que, siguiendo la escala ha de ser *si*.

[11] Entre el folio **[21v]** y el **[22]**, hay una hoja suelta doblada con el "Índice" del autor y esta nota: "La postura de 7ª menor tiene su origen de la subdominante, y dominante, v. g. sol, si, re, fa, la. El fa, 7ª menor de ut, y la 9ª. La 7ª diminuta tiene su origen de las dos subdominante, y dominante de Modo menor Ala re, fa, la, mi, sol#, si. Suprimido el la, 5ª de re, [?], la, ut, mi, la, ut; la, re, fa, la, mi, sol#, si, re; la, ut, mi, la.

Se deduce asimismo, que el B. f. podrá proceder por intervalo de tono desde el primer sonido del diapason al segundo; y de este al tercero cantando en Modo maior ut, re, mi, la; y en menor la, sib, ut, fa; pero mucho mejor ut, fa, sol, la, siendo el Modo maior; y siendo menor, la, re, mi, fa; aunque lo mas regular es que proceda cantando en Modo maior, ut, fa, sol, ut, ô ut, re, sol, ut; y en menor, la, re, mi, la, ô la, si, mi, la, porque asi nos produce las Escalas modernas de Modo maior, y menor subiendo en la forma que sigue=

ut,	re,	mi,	fa:	sol,	la,	si,	ut.
{fa,	sib,	ut,	fa:	ut,	fa,	sol,	ut.

la,	sib,	ut#,	re:	mi,	fa,	sol#,	la.
{re,	sol,	la,	re:	la,	re,	mi,	la.

Nota. En esta Escala de Modo menor se miran alterados los sonidos segundo, y tercero, por razon de la armonia progresiva; é igualdad en los dos *tetracordos*, ô Escala de quatro sonidos cada una en que se halla dividido el *Diapason* ô Escala moderna entera.

Aunque en todas las progresiones de B. f. tanto con intervalos de 5ª, 4ª y 3ª maior y menor, la regla general es reciproca: esto es, comprende tanto el ascenso como el descenso **[23] 7b** en los intervalos de tono y semitono, porque en estos la regla general excluie enteramente, el descenso.

El motivo de no estimarse como fundamentales los intervalos de tono y semitono baxando es, porque al cometerse se interrumpe enteramente la relacion q.e deben tener los sonidos, y consonancias, unos con otros en la serie ô progresion de la armonía. Pero con todo eso se practícan, y pueden practicarse por via de licencia.

Que sea Licencia en el B. f. y de quantas maneras.

Licencia, en la armonia progresiva es, una suspension en las relaciones que las armonias progresivas deben al sucederse unas â otras. Esta suspension es en tres maneras. 1ª Procediendo el B. f, por intervalos de tono ú semitono baxando. 2ª Alterando el B. f. con un sustenido; v. g. habiendo de cantar ut, sol, la ô ut, fa, sol; hacer que cante ut, sol, sol#, la ô ut, fa, fa#, sol: como tambien ut, sol#, la, y ut, fa#, sol. 3ª Alterando el B. f. con algun bemol, ô quitando el sustenido; v. g. cantando el B. f. en Modo menor, la, re, sol#, ut, hacer que cante la, re, **[23v]** sol#, soln, ut, ô fa, si, sib, mib.

De estas tres maneras de licencia, ô suspenciones en la armonia progresiva, la que mas comunmente se comete, es procediendo el B. f. por intervalo de tono ú semitono baxando; y por tanto será la primera que se explique baxo el nombre de licencia de primer orden.

Licencia de primer orden.

El B. f. aunque puede en sus procederes melodicos, transitar por todos los sonidos del Diapason cantando en Modo maior: ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut; y en menor, la, fa, re, si, sol#, mi, ut, la, tiene quatro sonidos principalisimos que son el primero del Diapason llamado *sonido tonico*, ú *nota tonica*: el quinto subiendo llama[do] *Dominante tonico*, ú *Dominante tonica*: el quarto, llamado *Subdominante*; y el segundo llamado, *sobre tonico*, ú *simple dominante*. Llamanse principalisimos porque transíta por ellos casi siempre, y porque en ellos hace mancion [entiende: mansión], ô descanso con frequencia sin perjuicio del Modo. La manera mas regular de cometer estos quatro sonidos predilectos es, cantando ut, fa, ut, sol, ut,

[24] ô ut, re, sol, ut: como tambien ut, fa, sol, ut en Modo maior. En Modo menor, como deduccion del maior se cometen los referidos quatro sonidos, cantando el B. f. la, re, la, mi, la: la, si, mi, la; ô la, re, mi, la. Puede transitar el B. f. y aun se puede asegurar, que su transicion mas es, desde el tonico â el dominante tonico: esto es, el cantar ut, sol, ut, en maior; y la, mi, la, en menor.

Sentado esto como principio, se sigue que la manera mas oportuna de cometer la licencia de primer orden, será cantando, en Modo maior, ut, sol, fa, ut; y en menor, la, mi, re, la. Con efecto; y en confirmacion de ello se advierte, que con este proceder licencioso del B. f. se admite como bueno el descenso del Diapason subiendo, deducido del B. f. fa, sib, ut, fa, en maior; y re, sol, la, re, en menor.

La segunda manera de cometer la licencia con oportunidad es desde el sonido tonico; v.g. cantando el B. f. ut, sib, ut, fa, en modo maior; y la, sol, la, re, en menor. Con efecto, y en prueba se dará la Escala que de este procedimiento del B. f. se deduce, el qual es como sigue=

ut,	re,	mi,	fa,	sol:	sol,	la,	si,	ut.
{ut,	sib,	ut,	fa,	ut:	sol,	fa,	sol,	ut.}

En menor será,
[24v]

la,	si,	ut#,	re,	mi:	mi,	fa#,	sol#,	la.
{la,	sol,	la,	re,	la:	mi,	re,	mi,	la.

En Modo maior puede el B. f. cometer la licencia de primer orden desde la tonica, baxando de semitono; v. g. cantando ut, si, mi, la. Con efecto y para su confirmacion, vease la Escala que de ella se forma.

ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
{ut;	si;	mi,la;	re,fa;	mi;	la,re;	sol;	ut.}

En este Diapason es menester advertir, que siendo con todo el lleno de la consonancia; el primer si, debe llevar 5ª menor; y la misma consonancia alterada se debe cometer sobre el mi del B. f. que produce el sol de la Escala.

La tercera manera de cometerse la licencia es desde la subdominante; v. g. cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, mi, ô fa, sib, la &tc**.** Y en menor, la, re, ut, ô mi, la, sol; con efecto vease la Escala que produce =

ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
{fa;	sib;	la;	re;	ut;	fa;	mi;	la.}

La quarta manera, y por tanto menos armoniosa es, transitando el B. f. desde él segundo sonido del diapason al tonico; v. g. cantando ut, fa, re, ut, en vez de **[25] 7C** ut, fa, re, sol; con efecto vease la Escala de Modo maior que produce. Es como sigue =

ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
{ut,fa;	re;	ut;	fa,re;	ut;	fa,re;	sol;	ut.}

Esta licencia aplicada al Modo menor, resulta tan dura, que apenas puede hacerla soportable; no obstante se propondrá la Escala que produce porque hay casos en que es preciso cometerla. Es en la manera siguiente =

la; si; ut; re; mi; fa; sol#; la.
{la,re;si; la; re,si; la; re,si; mi; la

Licencia de segundo orden.

Consistiendo esta licencia en alterar los sonidos del B. f. y siendo el primero que se presenta, despues del tonico, el quinto ú quarto, cantando el B. f. ut, sol, ô ut, fa en Modo maior; parece desde luego que la mejor manera de cometerse, será el alterando alguno de ellos. Con efecto; formese un B. f. que cante = fa, sib, sin, ut, ut#, re, fa, utn, fa, fa#, sol, sol#, la fa, ut, fa, y nos producirá la Escala de Modo maior siguiente =

ut; re; mi; fa; sol; la; si; ut____ut[12].
{ut; sib,sin;ut,ut#; re,fa; ut; fa, fa#; sol,sol#; la,fa,ut,fa.}
[25v]

Podra cometerse esta licencia transitando el B. f. desde la tonica â la subdominante alterada; v. g. ut, fa#, sol: la re#, mi &tc**.**

En confirmacion de esto propondremos la siguiente Escala

ut; si; la; sol; fa; mi; re; ut.
{ut,fa#;sol; la,re#;mi; fa,si; ut,fa#;sol; ut.

Podrá asimismo cometerse, transitando el B. f. desde el sonido tonico â la Dominante tonica alterada; v. g. ut, sol#, la; Con efecto, vease la Escala q.[e] produce.

ut; si; la; sol; fa; mi; re; ut.
{ut; sol#; la,fa; ut#; re,sib;fa#; sol; ut.}

Notense las 7.as menores cometidas por el B. f. en el <u>mi</u> de estas dos Escalas baxando, las quales se han propuesto para dar â entender que quando el B. f. comete licencia de esta clase, siempre se debe sobre entender la 7[a] en lugar de la 8[a].

Licencia de tercer orden.

Cometiendose esta licencia quitando la alteracion de alguna nota de las principalisimas que constituien el B. f. debe ser ô subdomiante ô Dominante tonica; Con efecto, pero, por ahora nos ceñiremos â que sea lo segundo: esto es, **[26]** cantando el B. f. ut, sol#, soln, ut, ô sin, sib, mib, &tc**.** De cuio proceder tanto el <u>G-sol</u>, como el <u>B-si</u> resultan quintos sonidos ô Dominantes-tonicos, el G de C; y el B de Eb. De su progresion resulta la Escala que sigue =

ut; re; mi; fa; sol;_____sol; la; si; ut.
{ut; sol#,soln; ut; si,sib; mib,sol; ut#,utn; fa,la,re; sol#,soln; ut.}

Puede verificarse la de Modo menor en los terminos que sigue =

la,la,la; si; ut,ut,ut; re,re,re,re; mi,mi,mi, mi; fa,fa; sol#; la.
{la,re#,ren; sol; ut,fa#,fan; sib,re,sol#,soln; ut,mi,la#,lan; re,si; mi; la.

[12] Usaré el guión bajo para unir las notas, a modo de ligadura.

De esta otra manera =

la;	si;	ut;	re;	mi;	fa#;	sol#;	la.
{la;	sol#,soln;	ut;	si,sib;mi;		re#,ren;	sol#,mi;	la.

Es de advertir que dando â todas estas melodias de B. f. el complemento de armonia simultanea, deben llevar 7ª todos los signos en que se comete semitono menor. Es asimismo digno de advertencia el intervalo de 5ª menor que comete el B. f. en la ultima Escala desde sib â min; y desde ren â sol#, **[26v]** porque son irregularissimos; y por tanto solamente practicables en la forma que se proponen.

Reflexiones sobre lo advertido en este Capitulo.

Aunque todo lo que se dexa dicho en orden a las melodias y transiciones del Baxo fundamental es ciertisimo es menester advertir en primer lugar: que los intervalos de quinta subiendo y baxando, son los que producen la mas grata armonia progresiva; y por tanto deben ser preferidos â todo otro intervalo; pero si entre estos intervalos se intercala alguno de 3ª baxando; v. g. si canta el B. f. ut, fa, entre estos dos sonidos se coloca un la: esto es, que cante ut, la, fa, resultará la progresion melodica mas varia. Si cantando ut, sol, ut, se intercala el re, ô el fa: esto es, que en lugar de ut, sol, ut, cante ut, re, sol, ô ut, fa, sol, ut, sucederá lo mismo. Si en vez de cantar Sol, ut, ô fa, sol, ut, se añade el la antes del ut; v. g. que cante ut, fa, sol, la, fa, sol, ut, se añadirá; no solo variedad al B. f., sino tambien energia â la armonia progresiva.

Debe tambien reflexionarse que la progresion de quintas según el orden diatonico es mas agradable baxando que subiendo. Lo mismo acaece en la de 3.as Que esta progresion de 3.as subiendo puede suavizarse ella misma, y dulcificar la de 5.as proce-**[27] 7D** diendo el B. f. con intervalos; uno de 3ª, y otro de 4ª v. g. ut, mi, la, ut, fa, la, re, sol, ut: como tambien cometiendo, primero uno de quinta subiendo, y otro de 3ª baxando; v. g. la, mi, ut, sol, mi &tc**;** ô uno de 3ª baxando, y otro de 5ª subiendo; v. g. la, fa, ut, la, mi, ut &tc.

Debe tambien tenerse presente, que los intervalos de tono, y semitono subiendo cometidos por el B. f. no deben, por lo regular pasar de dos, y estos cometidos desde el quarto sonido hasta el sexto del diapason; v. g. ut, fa, sol, la en Modo maior; y la, re, mi, fa, en menor. Que estos dos intervalos de tono, ú semitono subiendo pueden ser cometidos por el B. f. algunas veces desde la tonica â la tercera del diapason v. g. ut, re, mi, la, y la, si, ut, sol; ô la, sib, ut, fa, y ut, re#, mi, si,: esto es, cambiando los Modos, pues en el primer caso el Modo maior de C pasa â ser menor de A; y este maior de C: en el segundo por motivo del Bb desde el menor de A pasa al maior de F; y desde el maior de C al menor de E por causa del sustenido de D. Como los intervalos de tono, y semi- **[27v]** tono, ú de 2ª. menor, maior, y aun maxima ô superflua son fundamentales, el B. f. en algun caso podrá cometer todos los sonidos del diapason en la forma siguiente: ut, re, sol: ut, re, mi, la: ut, re, mi, fa, ut, fa: ut, re, mi, fa, sol, re, sol: ut, re, mi, fa, sol, la, re: ut, re, mi, fa, sol, la, si, mi: ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, sol, ut. Es verdad que para el buen efecto de estas progresiones es menester colocar sobre los sonidos del B. f. las 3.as maiores ô menores q.e llamen â los Modos que termina cada una de estas progresiones, y esto puede hacerse de varias maneras. Estas se advertiran mas adelante.

Tambien es de advertir que los intervalos de 5ª menor, y 5ª maior cometidos por el B. f. producen la armonia mas dura que los demas intervalos; y por tanto deben evitarse quanto sea posible en todo periodo natural.

En quanto al uso de las licencias debe tenerse presente que la de primer orden de manera alguna puede reiterarse: esto es que el B. f. no podrá cantar sinó, ut, sol, fa, ô ut, fa, mi, ô ut, sin, &c y despues intervalo de 5ª ô 4ª subiendo û baxando. En suma, el sonido cometido por

via de licencia deberá resultár una de estas tres cosas. 1ª. quinta del diapason que se desea. 2ª. No pudiendo ser quinto sonido, de- **[28]** bera ser quarto. 3ª. No siendo quinto ni quarto sonido debrá ser tonico. Todo esto sin excepcion de Modo maior ô menor.

Se advierte asimismo, que la licencia de primer orden siendo el Modo menor no se podrá cometer por intervalo de semitono estando el B. f. en el sonido tonico, ni en el quarto. Mucho menos estando en el segundo por razon de la 5ª. menor que de justicia lleva; pero siendo el Modo maior, podrá cometerse: esto es, el B. f. podrá cantar, ut, re, ut, fa, porque el segundo ut resulta quinto sonido del diapason de F. Como tambien ut, re, ut, re, sol, por que el tal ut resulta quarta del diapason de G.

En quanto â las licencias de segundo orden, solamente se dice que los sonidos alterados deberan ser quartos, ô quintos: sucediendo lo primero, quando en la armonia se coloque 6ª; y lo segundo 7ª menor ô diminuta, aunque tambien podran estimarse como subdominantes llevando la 7ª diminuta.

Por lo que respeta â la licencia de tercer orden debe **[28v]** tenerse presente que el sonido cometido por licencia de esta Clase siempre deberá estimarse como dominante tonico, ú quinto sonido del diapason indicado por el sonido que sigue aunque el tal sonido del B. f. lleve consonancia defectuosa.

Muchas mas advertencias se podian dar sobre la conducta del B. f. pero se omiten por ahora porque son menester para su inteligencia otras nociones preliminares; no obstante esto concluiremos estas reflexiones advirtiendo que el B. f. debe considerarse como el arbitro, y principal mobil, no solo de las consonancias, tanto perfectas, como alteradas, sino de las disonancias: en suma de toda armonia, y melodia tanto simultanea, ô equisonante y progresiva. Se añadirá que el imperio del B. f. llega â tal extencion, que no tan solamente de el se originan los modos maior y menor con sus Escalas y diapasones diatonicos, sino tambien q.e exerce su dominio sobre los generos menos naturales como son el *cro*-**[29] 7E** *matico*, *Enarmonico*, y mixtos: esto es el *Diatonico-Enarmonico*, y *Cromatico-enarmonico*, como se vá ha demostrar.

Genero Cromatico

Si se forma un B. f. que cante ut, mi, la, y al ut se le dá 5ª: al mi 3ª. maior; y al la 8ª., tendremos una melodia que cantará Sol, Sol#, la, la que por cometerse en ella desde el Sol natural, al Sol# un semitono mas pequeño que desde si, â ut constituie el genero Cromatico subiendo.

Si se elige un B. f. que cante la, mi, sol, re, y sobre el la se comete 3ª: sobre el mi 5ª: sobre el sol, 3ª menor; y sobre el re 5ª tendremos una melodia cromatica baxando que cantará ut, si, sib, la; y otra que cantará la, sol#, soln, fa#.

Â la serie compuesta toda de semitonos, tanto subiendo como baxando, llaman los modernos melodia constitutiva del genero Cromatico; y se diferen- **[29v]** cia de la practicada por los antiguos griegos en q.e estos solamente hacian uso de los sonidos indicados por si, ut, ut#, mi: mi, fa, fa#, la y la, sib, sin, re en todo su genero Cromatico; y los modernos han añadido â cada una de estas quatro series melodicas, llamadas por ellos tetracordos dos sonidos mas por razon de la armonia simultanea indicada por el B. f. la qual resulta mucho mas grata según la melodia cromatica moderna. Esto no es decir que la de los antiguos griegos dexe de estar sugeta al imperio del B. f. sino que es menos dulce por razon del intervalo de 3ª menor que contiene. Con efecto, formese un B. f. que cante sol, ut, la, mi y nos producirá la melodia si, ut, ut#, mi. Formese otro B. f. que cante mi, la, fa, sol y nos dará la melodia mi,

ut#, utn, si, que es la serie cromatica baxando. En quanto â lo demas q.[e] constituía el cromatico de los antiguos griegos, vease la Ilustracion N.
[30]

Genero Enarmonico

El genero enarmonico de los antiguos griegos consistia en unas melodias compuestas de dos quartas de tono, y una tercera maior: V. g. si, si-medio sustenido, ut, mi; y aunque por no hallarse en el sistema moderno semejantes intervalos, parece seguirse que el tal genero no esta sugeto al imperio del B. f. (y efectivamente es asi, considerado según el orden melodico) con todo, se deduce de la serie del B. f. lo mismo que el genero Diatonico y Cromatico segun la progresion armonica. Con efecto, formese un B. f. que cante ut, sol#, y nos producirá la melodia ut, si#, la qual aunque en nuestro sistema no cambia de sonidos en la progresion armonica se percibe el quarto de tono que falta al sistema.

Baxo de este supuesto, siempre que tanto el B. f. como las melodias cambien de signos se verificará el quarto de tono enarmonico en la serie de la armonia prescrita por el B. f. en sus **[30v]** constantes leyes.

De esto se sigue que el B. f. indicará el genero enarmonico procediendo asi = si#, utn, lab, reb, ut, lan, re, que producirá la melodia indicada por re#, mib, min, fab, min, mi, fa.

Si se forma el B. f. que cante si, sol#, lab, fa, ut nos dará el tetracordo griego si, si#, ut, si#, mi, el qual aunque no dexe oyr el quarto de tono melodico, como ellos dicen que hacian oyr sus mejores musicos, hace sentir todo su efecto en la progresion armonica que forma el B. f.

En suma, el genero enarmonico se verificará assi mismo siempre que en las melodias se note la transmigracion de Especies, ora sea esta ocasionada por la melodia de las partes agudas, ora por la progresion del B. f. ô melodia mas grave.

Por transmigracion de Especies debe entenderse el estar van[13] de las partes cantantes sin excepcion de grave ô aguda en un signo, y sin moverse **[31] 7F**, el sonido cambiar de signo, y Especie: v. g. la 3ª menor de Cut que es E-mib, bolverla D# que es 2ª Superflua de Cn: la 4ª maior de F que es Bn hacer que resulte 5ª falsa de E# &tc.

Lo dicho parece suficiente para demostrar que el B. f. tiene dominio sobre el genero enarmonico. Para cerciorarse que en las melodias propuestas se halla el quarto de tono que hacia el caracter del enarmonico griego vease la Ilustracion N.

Genero Diatonico enarmonico

El genero llamado Diatonico-cromatico consiste en unas melodias que procede por semitonos estimados como maiores tanto en la especulativa como en la practica.

Para manifestar que este genero mixto se origina de la progresion del B. f. es menester formar una melodia grave que proceda por intervalos de 5ª.. y 3ª.. maior subiendo: v. g. fa, ut, mi, si,: esta serie de sonidos fundamentales, dará **[31v]** la melodia fa, mib, mi, re#, en la qual los semitonos desde fa, â mi; y mi â re# son igualmente maiores.

La serie de semitonos que en esta melodia se halla le dá el caracter de genero diatonico; y el íntervalo de tono que resulta de los dos semitonos maiores consecutivos el qual excede al diatonico en un quarto de tono le dá el nombre de enarmonico.

Para asegurarse de todo esto vease la Ilustracion N.

[13] Así en el ms., pero el contexto parece pedir: *una*.

Genero Cromatico enarmonico

Las melodias caracteristicas â este genero mixto, consisten en una serie de semitonos menores enteramente iguales de la qual resulta un tono menor mas feble que el diatonico en un quarto de tono.
[32]

Para verificar una melodia propia de este genero Cromatico-enarmonico es menester que el B. f. proceda por una 3ª.. menor baxando, y otra maior subiendo; v. g. ut, ut, la, ut#, ut#; de lo que resultará (si se quiere) otra melodia mib, min, mi, mi, mi#, en la qual todos los semitonos resultan menores, segun la especulacion.

Para cerciorarse de lo dicho vease la Ilustracion N.

Demostrado ya que todos los generos de musica tienen su origen de las diversas progresiones del B. f. no restará genero de duda que toda simple melodia nace de la armonia simultanea y progresiva sin excepcion de genero; pero en esto es menester advertir que el genero diatonico es el mas agradable porque el B. f. que **[32v]** le produce es formado de la progresion de quintas que es la mas natural de todas. Despues sigue el cromatico por que es produccion del B. f. en terceras. El enarmonico, y los mixtos son los menos agradables por razon de los quartos de tono que en ellos se deben percibir; pero con todo eso bien manejados, y usados con sobriedad, ô traidos â proposito forman las delicias musicales. Es verdad que para conseguirse esto no es suficiente el saber manejar el B. f. sino tambien la manera de conducir como convenga, las partes cantantes según los intervalos que el B. f. cometiere con efecto; pero no se puede adquirir sin tener bien entendidos los movimientos de las partes agudas, con referencia â los del B. f. De esto se va â tratar en el siguiente Capitulo.
[33] 8

Capitulo Nono

De los movimientos de las partes cantantes, ô manera de cometer las Especies consonantes con arreglo â los intervalos cometidos por el B. f.

Estando persuadidos de que todo sonido grave es siempre acompañado de la Consonancia perfecta caracteristica del Modo musical que se elija; como tambien de que los intervalos propios de un B. f. son los de quinta, cuarta, tercera maior, ô menor tanto subiendo como bajando; y los de tono, y semitono solamente subiendo; pasaremos â tratár de las leyes que deberán observar las partes cantantes en su serie melodica, según los intervalos que el B. f. cometiese. Para que esto sea con la claridad posible es menester en primer lugar considerar el B. f. como el cimiento de toda frase armonica, tanto simultanea como progresiva; y por consiguiente como Primera Voz: esto es, parte cantante que con solo producir uno de los intervalos propios â su carácter determina los intervalos que deberán cometer las vozes mas agudas que ella, sean estas las que fueren en numero; y aun sin excepcion de clases, Tiples, Contraltos y Tenores. En segundo que las Vozes ô partes cantantes **[33v]** agudas despues de colocadas en especie concorde perfecta de la primera Voz, ô B. f. de la manera mas perfecta entre las siete que se miran en la practica Nº. 2º, no cometeran movimiento alguno respecto al fundamental, aun que execute qualquiera de ellas todas las melodias que se advierten en la practica Nº 3ª, porque el B. f. no cambia de signo; como tampoco le cometerán aunque el B. f. transíte desde un signo grave â otro agudo, ô lo contrario, si este no arrastra consigo diversa consonancia (Nº).

En suma para que las vozes agudas, particulares, ô cantantes, cometan movimiento armonico progresivo, es menester que la primera voz, ô B. f, pase desde un signo â otro

enteramente diverso: esto es cometa los intervalos (que como se dexa dicho) le constituien B. f. ô primera voz.

Movimientos de primera tabla ô graduacion

Sentado este principio supondremos que si un B. f., como primera voz comete un intervalo de quinta subiendo, la segunda voz será la que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido ú signo, pasáre â la 3ª maior ô menor del segundo baxando **[34]** de semitono, u tono. La tercera será la que estando a la tercera maior ô menor, simple ô compuesta del primer sonido, pasare â la 5ª del segundo. La cuarta voz será la que estando â la 5ª simple ô compuesta del primer sonido se quedare en el mismo signo, para ser octava simple ô compuesta, y aun unisonancia del segundo sonido del Baxo fundamental.

Quando el B. f. cometiere intervalo de quinta baxando, la segunda voz será la que estando â la 3ª maior ô menor, simple ô compuesta del primer sonido, pase â la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de semitono ú tono subiendo. La tercera voz será, la q.e estando â la quinta del primer sonido del B. f. ô primera voz pase â la tercera del segundo cometiendo un intervalo de tono ú semitono subiendo. La cuarta voz será la que estando â la 8ª del primer sonido del B. f. sin cambiar de signo resulte 5ª del segundo.

Subiendo el B. f. de quarta, la segunda voz será, la que estando situada en la tercera **[34v]** del primer sonido del B. f. vaia â la 8ª del segundo por intervalo de semitono ú tono subiendo. La tercera, la que estando â la 5ª del primer sonido de la primera voz, ô B. f. vaia â la 3ª del segundo subiendo de tono ô semitono. La cuarta, la que estando â la 8ª del primero resulte 5ª del segundo sin canbiár de signo.

Quando el B. f. baxe de cuarta los movimientos de segunda, tercera, y cuarta voz seran reciprocos. Procediendo la primera voz por intervalo de tercera maior, ô menor subiendo, el movimiento de segunda voz será cometiendo un intervalo de semitono, ú tono baxando, porque le cometerá la parte cantante que estando â la 8ª del primer sonido del B. f. vaya â la 5ª del segundo. El de tercera voz será sin cambiar de signo, porque le cometerá la parte cantante que siendo 5ª del primer signo del B. f. resulte 3ª maior, ô menor del segundo. En el de cuarta voz sucederá lo mismo porque se cometerá desde la 3ª del primer sonido del B. f. â la 8ª del segundo.

[35] 9

Quando el B. f. baxe de tercera sucederá lo contrario. Si el B. f. sube de tono ú semitono, la segunda voz deberá transitar desde la 8ª del primer sonido del B. f. â la 5ª del segundo procediendo por intervalo de 3ª maior ô menor bajando. La tercera voz será la que estando â la 5ª del primer sonido de la primera voz transite â la 3ª del segundo, baxando de tono ú semitono. La cuarta voz será la que estando â la 10ª del primer signo del B. f. vaia â la 8ª del segundo procediendo por intervalo de tono ú semitono baxando.

Quando el B. f. baxe de tono ú semitono deberan ser los referidos movimientos reciprocos*.

---

* Ya se dexa dicho q.e este procedimiento del B. f. es contradictorio â las leyes de la armonia progresiva; pero no obstante se practica con buen exito en ciertos casos; y por tanto se advierte ahora la manera de colocar las partes cantantes.

Â estos movimientos de las vozes, por ser los que mejor cantan, llaman los armonistas movimientos de primera tabla, ô primera graduación de las vozes (P. Nº 5) **[35v]**

Movimientos de Segunda Tabla, ô de segunda graduacion que comprende los movimientos de 5ª, 6ª, y 7ª voz.

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo, la quinta voz será la que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido de la primera voz, vaya â la 5ª del segundo por intervalo de tono ú semitono subiendo. La sexta voz, la que estando â la 5ª del primer sonido del B. f. vaya â la 3ª maior ô menor, del segundo cometiendo un intervalo de tercera subiendo. La septima voz será la que estando â la 3ª mayor ô menor simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaya â la 8ª del segundo por intervalo de tercera subiendo.

Quando el B. f. cometa igual transito bajando los movimientos serán al contrario de lo dicho por la razon del reciproco proceder.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo, la 5ª voz será la que estando â la quinta del primer sonido del B. f. vaya â la 8ª del **[36]** segundo. La sexta voz será la que estando â la 3ª del primer sonido del B. f. vaya â la 5ª del segundo por intervalo de tercera baxando. La septima voz será la que estando â la 8ª del primer sonido del B. f. vaya â la tercera del segundo por intervalo de tercera baxando. Quando el B. f. proceda por intervalo de cuarta baxando los movimientos seran reciprocos.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera mayor ô menor subiendo, la quinta voz será la que estando â la quinta simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaya â la 8ª del segundo por intervalo de tercera baxando. La sexta voz será la que estando â la 3ª del primer sonido vaya â la 5ª del segundo. La septima, la que estando â la 8ª vaya â la 3ª del segundo cometiendo un intervalo de cuarta baxando. Quando el B. f. baje de tercera los movimientos serán al contrario.

Si el B. f. procede por intervalo de tono ú semitono subiendo, el movimiento de quinta voz será desde la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. **[36v]** â la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de quinta subiendo. El de sexta voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaia â la 3ª del segundo cometiendo un intervalo de cuarta subiendo. El movimiento de septima voz será el que estando ä la 3ª simple ô compuesta del primer sonido vaya â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de cuarta subiendo. Quando el B. f. baxe de tono ú semitono los movimientos seran reciprocos. (Prac. Nº 6).

Movimientos de tercera Tabla

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo el movimiento de octava voz será el que estando â la 12ª del primer sonido vaia â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de cuarta baxando. El de novena voz será el que estando â la 3ª simple ô compuesta del B. f. vaia â la 3ª del segundo cometiendo un intervalo de quinta subiendo. El movimiento de decima voz será el que **[37] 10** hallandose â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaia al unisonus del segundo, cometiendo un intervalo de cuarta baxando.

Quando el B. f. proceda por intervalos contrarios los movimientos serán â la contra.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo el movimiento de 8ª voz será el que estando â la 12ª del primer sonido del B. f. vaía â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de 5ª baxando. El de novena voz será el que estando â la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaia â la 3ª del segundo cometiendo un intervalo de quinta baxando. El movimiento de decima voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido de la primera voz, vaia â la 8ª ô unisonus del segundo cometiendo un intervalo de quinta baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo el movimiento de octava voz será el que estando â la 12ª del primer sonido vaia â la 5ª del segundo **[37v]** cometiendo un intervalo de sexta baxando. El de novena voz, será el que estando â la 3ª simple ô compuesta del primero vaia â la tercera del segundo cometiendo un intervalo de tercera subiendo. El

movimiento de decima voz será el que estando â la 15ª del primer sonido del B. f. vaia â la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de sexta baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tono ú semitono subiendo el movimiento de octava voz será el que estando â la 12ª del primer sonido del B. f. vaia â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de septima baxando. El de nona voz será el que estando â la 3ª simple ô compuesta del primer sonido vaia a la del segundo por intervalo de semitono ú tono subiendo. El movimiento de decima voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primero vaia â la del segundo por intervalo de 7ª baxando.

Quando el B. f. baxe los referidos intervalos de tono ô semitono los movimi- **[38]** entos procederan al contrario.

Movimientos de quarta tabla, ô graduacion

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo el movimiento de oncena voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del baxo pasare â la 3ª del segundo, cometiendo un intervalo de 7ª subiendo. El de 12ª voz será, el que estando â la 3ª del primer sonido del baxo fuere â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de 7ª subiendo. El de 13ª voz será el que estando â la quinta simple ô compuesta del sonido primero del B. f. pasare â la octava del segundo cometiendo un intervalo de 8ª subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de quarta subiendo el movimiento de onzena voz será el que estando â la tercera simple ô compuesta del primer sonido del Baxo transitáre â la octava del segundo cometiendo un intervalo de septima baxando. El de docena voz será el que estando â la quinta simple ô compuesta del sonido primero del B. f. pasáre â la 3ª del segundo cometiendo intervalo **[38v]** de 7ª baxando. El movimiento de trecena voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. pasáre â la 5ª del segundo cometiendo intervalo de 8ª baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo el movimiento de oncena voz, será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. transitáre â la 5ª del segundo por intervalo de 7ª subiendo. El de dozena voz, el que estando â la 5ª simple ô compuesta del sonido primero del B. f. transitare â la 3ª del segundo por intervalo de 8ª subiendo. El movimiento de trecena voz será el q.e estando â la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. pasáre â la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de 8ª subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de segunda maior ô menor subiendo, el movimiento de oncena voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del Bajo transitáre â la 5ª del **[39] 11** segundo por intervalo de sexta subiendo. El de docena voz será el que estando â la 5ª simple ô compuesta del primer sonido del B. f. vaia â la 3ª del segundo cometiendo intervalo de 7ª subiendo. El de trecena voz será, el que hallandose â la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo, vaia â la 8ª del segundo cometiendo intervalo de septima subiendo. Quando el B. f. proceda por intervalo de tono ú semitono baxando los movimientos serán reciprocos.

Movimientos de quinta tabla, ô graduacion

Si el B. f. procediere por intervalo de quinta subiendo el movimiento de catorcena voz será el que estando â la 15ª del primer sonido del Baxo, vaia â la 5ª del segundo cometiendo intervalo de 7ª bajando. El de quincena voz será el que estando â la 12ª del primer sonido del Bajo vaya â la 3ª del segundo cometiendo intervalo de sexta baxando. El de dieziseisena voz será **[39v]** el que hallandose en la 17ª del primer sonido del B. f. transite â la 8ª del segundo por intervalo de sexta baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo el movimiento de catorcena voz será el que estando â la 5ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo, vaia â la 8ª del segundo por intervalo de septima subiendo. El de quinzena voz será el q.e estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo, vaya â la 3ª del segundo por intervalo de sexta subiendo. El de dieziseisena voz será el que estando â la 3ª simple ô comp.a del primer sonido del Baxo pase â la 5ª del segundo cometiendo intervalo de sexta subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo el movimiento de catorcena voz será el que estando â la 5ª simple ô compuesta del sonido primero del Baxo transite â la 8ª del segundo cometiendo intervalo de sexta subi- **[40]** endo. El de quincena será el que estando â la tercera del primer sonido del Baxo fuére â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de quinta subiendo. El de dieziseisena voz será el que estando â la 8ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo pase â la 3ª del segundo cometiendo un intervalo de quinta subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de tono ú semitono subiendo el movimiento de catorcena voz se cometerá transitando desde la 5ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo â la 8ª del segundo por intervalo de quarta baxando. El de 15ª voz transitando desde la 8ª del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de quarta subiendo. El de 16ª voz pasando desde la decena del primer sonido del B. f. â la 5ª del segundo, ô sus compuestas por intervalo de quinta baxando. Quando el B. f. proceda por los sobredichos intervalos baxando los movimientos deberan ser reciprocos.

[40v]

Movimientos de sexta tabla ô, graduacion

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo, el movimiento de 17ª voz se cometerá transitando desde la 19ª del primer sonido del Baxo â la 5ª del segundo por intervalo de oncena baxando. El de 18ª voz se cometerá transitando desde la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de cuarta baxando. El de 19ª voz transitando desde la 22ª del primer sonido del Baxo â la 8ª del segundo por intervalo de oncena baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo, el movimiento de 17ª voz se cometerá transitando desde la 19ª del primer sonido del Baxo â la 5ª del segundo por intervalo de docena baxando. El de 18ª voz transitando desde la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de quinta baxando. El movimiento de 19ª voz transitando desde la 22ª del primer sonido del baxo â **[41] 12** la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de docena baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo el movimiento de 17ª voz se cometerá transitando desde la 19ª del primer sonido del baxo â la 5ª del segundo por intervalo de trecena baxando. El de 18ª voz transitando desde la 3ª simple ô compuesta del primer sonido del baxo â la 3ª del segundo por intervalo de quinta subiendo. El de 19ª voz transitando desde la 22ª del primer sonido del baxo â la 8ª del segundo por intervalo de trecena baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tono, u semitono, el movimiento de 17ª voz se cometerá transitando desde la 19ª del primer sonido del baxo â la 5ª del segundo por intervalo de catorcena baxando. El de 18ª voz, transitando desde la 3ª simple ô compuesta del primer sonido â la 3ª del segundo por intervalo de septima baxando. El de 19ª voz transitando desde la 22ª del primer sonido del Baxo â la 8ª del segundo por intervalo de 14ª baxando.

[41v]

Quando el B. f. procede por los sobredichos intervalos baxando los movimientos deberan ser reciprocos.

Movimientos de septima tabla, ô graduacion.

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo, el movimiento de veintena voz se cometerá transitando desde la 15ª del primer sonido del Baxo, â 3ª del segundo, por intervalo de 9ª baxando. El de vintiunena voz, transitando desde la 17ª del primer sonido del Baxo â la 5ª del segundo por intervalo de novena baxando. El de vintidosena voz desde la 12ª del primer sonido del baxo âl Unisonus del segundo, por intervalo de 8ª baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo el movimiento de veintena voz se cometerá transitando desde la 3ª simple ô compuesta del sonido primero del Baxo â la 8ª del segundo cometiendo un intervalo de novena subiendo. El de vintiunena voz, desde la 5ª. simple ô compuesta del primer sonido del baxo â la 3ª del segundo por intervalo de novena, subiendo. El de vintidosena voz, desde la 8ª. simple, ô compuesta del primer sonido del baxo â la 5ª del segundo por intervalo de 8ª. subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo, el movimiento de veintena voz se cometerá desde la 15ª ô 22ª del primer sonido del Baxo â la 5ª ô **[42]** 12ª del segundo por intervalo de novena baxando. El de veintiunena voz, desde la 12ª del primer sonido del baxo, â la 3ª. del segundo por intervalo de octava baxando. El de vintidosena, desde la 17ª del primer sonido del Baxo, â la 8ª del segundo por intervalo de octava baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tono u semitono subiendo, el movimiento de veintena voz se cometerá desde la 15ª del primer sonido del baxo, â la 5ª del segundo cometiendo un intervalo de trecena baxando. El de vintiunena voz, desde la 12ª del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de novena baxando. El de vintidosena voz, desde la 17ª del primer sonido del baxo â la 8ª del segundo por intervalo de novena baxando. Quando el B. f. proceda por intervalos contrarios, los movimientos seran reciprocos.

Movimientos de octava tabla, ô, graduacion.

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo el movimiento de vintrisena voz se cometerá desde la 8ª del primer sonido del Baxo â la 5ª del segundo por intervalo de novena subiendo. El de vinticuatrena voz, desde la 3ª del primer sonido del Baxo â la 8ª del segundo, por intervalo de decena subiendo. El de vinticiquena voz, desde la 5ª del primer sonido del baxo por intervalo de decena subiendo, a la 3ª del segundo.

Si el B. f. procede por intervalo de cuarta subiendo, el movimiento de 23 voz, será desde la 12ª. del primer sonido del Baxo â la 8ª. del segundo por intervalos de novena baxando. El de **[42v]** 24 voz será desde la 15ª del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de decena Baxando. El de 25 voz se cometerá desde la 17ª. del primer sonido del Baxo â la 5ª. del segundo.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo, el movimiento de 23 voz se cometerá desde la 12ª del primer sonido del Baxo âl Unisono del segundo. El movimiento de 24 voz, desde la 15ª del primer sonido, â la 3ª. del segundo por intervalo de oncena baxando. El de 25 voz, desde la 17ª del primer sonido del Baxo, â la 5º del segundo por intervalo de oncena baxando.

Si el B. f. procede por intervalo de tono, ú semitono subiendo, el movimiento de 23 voz se cometera desde la 12ª del primer sonido del baxo âl Unisono del segundo por intervalo de oncena baxando. El de 24 voz, desde la 15ª del primer sonido del Baxo â la 3ª del segundo por intervalo de 12ª baxando. El de 25ª voz, desde la 17ª del primer sonido del Baxo, â la 5ª del segundo por intervalo de docena baxando. Quando el B. f. cometa intervalos contrarios, los movimientos de las vozes seran reciprocos.

Movimientos de novena tabla.

Si el B. f. procede por intervalo de quinta subiendo, el movimiento de 26ª voz se cometerá desde la 3ª del primer sonido del baxo â la 10ª del segundo por intervalo de docena subiendo. El de 27ª voz desde la 5ª del primer sonido del Baxo â la 12ª del segundo por intervalo de docena subiendo. El de 26ª voz, desde la 8.ª del Baxo â la 15ª del segundo por intervalo de docena subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de quarta subiendo, el movimiento de 26ª voz se cometerá desde la 3ª del primer sonido del Baxo, â la 10ª del segundo, por intervalo de oncena subiendo. El de 27ª voz desde la 5ª del primer sonido del Baxo, â la 12ª del segundo por intervalo de oncena subiendo. El de 28ª voz desde la 8ª del primer soni- **[43] 13** do del Baxo â la 15ª del segundo por intervalo de oncena.

Si el B. f. procede por intervalo de tercera subiendo, el movimiento de 26ª voz se cometerá desde la 3ª del primer sonido del Baxo, â la 10ª del segundo por intervalo de decima subiendo. El de 27ª voz, desde la 5ª â la 12ª por intervalo de decima subiendo. El de 28ª voz, desde la 8ª â la 15ª por igual intervalo de decima subiendo.

Si el B. f. procede por intervalo de tono, ú semitono subiendo, el movimiento de 26ª voz se cometerá transitando desde la 3ª del primer sonido del Baxo â la 10ª del segundo por intervalo de novena subiendo. El de 27ª voz, desde la 5ª â la 12ª, y el de 28ª voz desde la 8ª â la 15ª por intervalos de novena subiendo.

Quando el B. f. proceda por iguales intervalos baxando los movimientos serán reciprocos.

Estos 28 movimientos se encierran en 9 que son los de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª, 8ª, 9ª, y 10ª voz colocados en dos Clases ô Coros de partes cantantes ô Vozes humanas compuestos cada una de Baxo, Tenor, Alto, y Tiple, ô el primero de dos Tiples, Alto, y Te- **[43v]** nor; y el segundo de un Tiple, Alto, Tenor, y Baxo. Las partes mas graves de estos dos Coros, que son como los cimientos en todo edificio deben cantár regularmente hablando cometiendo los movimientos de primera, y decena voz que son los propios del B. f.; y las demas vozes, sin excepcion de generos, ni de Clase ô Coro cometeran los movimientos de primera y segunda tabla. Podran cometer tambien los de 8ª, y 9ª voz pertenecientes â la tercera tabla en lugar de otros dos de primera ô segunda siempre que la necesidad lo exija, ô el armonista lo juzgue oportuno; pero deberá ser con la precaucion de no hallarse en un mismo Coro, sin excepcion de primero ni segundo los movimientos de 8ª y de 10ª voz colocada esta en un Baxo porque se cometerian dos quintas simples ô compuestas. Si en un mismo Coro se cometen los movimientos de 3ª tabla siendo el de decima voz particular y no baxo fundamental deberá hallarse en in- **[44]** tervalos mas agudos que el de octaba voz para que en lugar de las dos ô mas quintas succesivas se cometan dos ô mas cuartas entre las partes cantantes. Esta progresion de especies tanto simples como compuestas, tan solemnemente proibida por el arte armonico no puede suceder acaecer, segun nuestros principios, sino entre partes Cantantes, ô Vozes particulares, por que observando los movimientos establecidos, aunque el movimiento de octava voz camine en quintas con el B. f. ademas de ser en movimiento contrario la una pertenece â un genero, y otra â otro: mas claro, la una es compuesta, y la otra simple, ô su contrario.

La escrupulosidad de los antiguos armonistas en orden â la proibicion de las quintas progresivas llegó â tal grado que no las permitian ni siquiera disimuladas: esto es, la una en una parte cantante, y la otra en otra; y asi ordenaron que quando el B. f. cometiese intervalo de tono, ú semitono subiendo, ú **[44v]** baxando, q.ᵉ el movimiento de segunda voz fuese cometido por una parte mas aguda que el de tercera: esto es, cada uno de estos dos

movimientos en diversa clase de signos para evitar por este medio las dos quintas disimuladas â la vista, la una cometida v. g. por un Tenor, y la otra por un Alto.

Assimismo ordenaron que hallandose en un mismo Coro los movimientos de cuarta, y quinta voz; y los de septima, y novena voz sobre un B. f. que procediere por intervalo de tono, ú semitono subiendo, q.^{e} los de quinta y novena fuesen executados por vozes mas graves que los de cuarta, y septima, para evitar con esto unos transitos de 6^{a} â 8ª reputados como malos, entre el comun de los armonistas antiguos, y no pocos de los modernos, mayormente entre aquellos que desean oyr, y ver en las composiciones lo mas selecto.

Los armonistas antiguos proibieron tambien los movimientos de vozes en los quales se cometen inter- **[45] 14** valos de tritono, quinta falsa, septima, y mayores que el intervalo de una octaba; como tambien los de sexta, y tono superfluo, u de segunda superflua; pero, como los mismos propagadores de tales defensas los practican en sus piezas armonicas, y efectivamente producen buen exito cometidos con oportunidad, nos vemos precisados â darlos por absolutamente buenos siempre que las melodias, y su caracter los exijan, ô la multitud de partes que forme la obra obliguen â echar mano de los movimientos de intervalos menos cantable; y esto sin necesidad de guardar orden en las tablaturas.

Como los movimientos de las Vozes no son en sustancia mas que nuebe; esto es de 2^{a}, 3^{a}, 4^{a}, 5^{a}, 6^{a}, 7^{a}, 8^{a}, 9^{a}, y 10ª voz colocados sobre un Generador ô B. f.; el armonista podrá practicar todos los derivados de estos, como son los de 4^{a}, 5^{a}, 6^{a}, 7^{a}, 8^{a}, y 9ª tabla baxo el nombre de movimientos de primera, segunda, ô tercera graduacion de voz ô tablatura, llamando â los compuestos de segunda voz, movimientos de segunda, â los de tercera de tercera, &c, sin escrupulo de **[45v]** incurrir en falta.

Para que se pueda conseguir esto sin mucha fatiga, advertiremos que los movimientos de 4^{a} y 7ª tabla son derivados de los de primera tabla: los de 5^{a} y 8^{a} de los de segunda; y los de 6^{a} y 9^{a} de los de tercera tabla (Vease la prac. N.).

Los derivados del movimiento de segunda voz sobre qualquiera movimiento del B. f. tanto subiendo como baxando son los señalados con los numeros colocados en los divisorios de los compases, 11, y 20: los del movimiento de tercer voz, los indicados por, 12, y 21: los compuestos del de cuarta voz, los señalados por los numeros, 13, y 22. Los derivados del movimiento de quinta voz son los expresados por los numeros 14 y 23. Los derivados del de sexta voz son los indicados por los numeros 15 y 24. Los del movimiento de septima voz los señalados por los numeros 16 y 25. Los derivados del movimiento de octava voz son los señalados por los nu- **[46]** meros 17 y 26. Los derivados del movimiento de novena voz son los indicados por los numeros 18 y 27; Y los derivados del movimiento de decima voz son los exprimidos por los numeros 19, y 28.

El movimiento de cuarta voz en los intervalos q.^{e} cometa el B. f. subiendo de cuarta, y bajando de quinta tiene el privilegio de poder ser duplicado. El de sexta voz en los tales movimientos del B. f. habiendo ligadura de cuarta y quinta, deberá cometerse con notas de paso. Lo mismo deberá practicarse con el de novena voz quando subiendo el B. f. de tono, ú semitono, el ultimo de los dos sonidos executados por la primera voz ô B. f. tenga ligadura de cuarta; y con el de tercera y 9.ª voz quando el B. f. suba de cuarta, ô baxe de quinta si el ultimo de los dos sonidos tiene disonancia de cuarta, y quinta. Por ultimo es de advertir que el Tenor no deberá cantár, ni mas baxo que el Baxo, ni mas alto que el Alto; este ni mas baxo q.^{e} el Tenor, ni mas alto que el Tiple tanto 2.º como 1.º **[46v]** por causa de cometer los movimientos, sean estos los que fueren, si la necesidad no obligare â ello.

[47] 15 v

Capitulo Decimo

De los Modos ô terminos relativos.

Llamanse Modos relativos, dos Modos ô terminos de diverso genero; esto es el uno mayor y el otro menor, ô su contrario, los quales tengan una afinidad, ô relacion tal entre si, que sin violencia del oydo se pueda transitar de uno â otro.

Sentado este principio, no puede dudarse que el modo menor de A-la, cuia consonancia caracteristica es la, ut, mi, la, en la qual suenan el ut, y mi, de la caracteristica de C-ut, será su Modo menor relativo de primer orden; y por consiguiente, si el Modo primitivo es A-la, C-ut será su modo maior relativo. De esto se sigue que E-la será el modo menor relativo de G-ut; y D-la el Modo menor relativo de F-ut, Modos adjuntos, ô asociados de C-ut.

Como los Modos asociados tienen tanta afinidad con el principal, y entre ellos se hallan los menores originados de sus terceras baxa y alta: v. g. entre F, C, ô G, A, C, y E; el Modo menor de E, cuia consonancia es **[47v]** mi, sol, si, puede considerarse como Modo relativo de C-ut en segundo orden; porque se puede transitar desde este â aquel, y de aquel â este sin violencia alguna, aunque el Diapason del Modo menor de E-la requiera un sustenido para su formacion regular.

El Modo menor de F-la cuia consonancia es Fa, Lab, y ut, ô por mejor decir F-la, Ab-ut, y C-mi, puede estimarse como Modo menor de C-ut, en tercer orden; porque para la formacion de su diapason ya son menester cuatro bemoles; pero no obstante esto, se transita desde un Modo â otro con facilidad.

No se transita menos facilmente desde el Modo mayor de C-ut al Modo menor C-la; porque para hallarse â este termino menor relativo de Eb-ut, no es menester mas que dar la 3.ª menor al C, cometido despues del G, por el B. f. F, C, G, C; y asi se debe estimar el tal termino como relativo de C-ut en cuarto orden.

[48]

De todo esto resulta, que todo Modo musical sin excepcion de maior ô menor, â demas de sus adjuntos, tiene cuatro Modos relativos, que son: el de su 3.ª baja: el de su 3.ª alta: el de su cuarta alta con genero contrario al principal; y el de su mismo sonido tonico, ú principal, contrapuesto: esto es, si es maior, bolverle menor; y sí menor maior.

En los Modos relativos â un termino menor, resta advertir q.e el primer relativo será el de su 3.ª alta: el segundo el de su 3.ª baxa: el tercero, el 1 maior de su 5.ª baxa: el quarto, el mismo signo tonico cambiado de modo menor en maior; porque así como todos los Modos relativos de un maior, deben ser menores; los relativos de todo modo menor deberán ser maiores.

Todavia, viendo la facilidad con que se transita, v. g. desde el Modo maior C-ut al menor de D-la; y desde el Modo menor de A-la al maior de Bb-ut, se podía añadir un quinto relativo â todo Modo ú termino de uno y otro genero. En **[48v]** efecto; pero es necesario advertir que â este quinto relativo, no se puede transitar con buen exito; esto es, sin agravio del oydo, y alguna contravencion â las leyes de la armonia progresiva, sin que preceda Clausula.

Aunque esta regla siempre será constante; con todo es preciso advertir que se puede transitar desde un Maior, â sus adjuntos y relativos sin necesidad de cometerse Clasula, si el B. f. se dispone de la manera sigiente = ut, sol, mi, ut, la, fa, re, sol, ut, fa, ut; y en el menor canta, la, mi, ut, la, fa, re, sib, re, sin, mi, la, (vease las practicas 14 y 15.). De esta ordenacion melodica en el B. f. resulta que todo Menor tiene seis relativos mayores; porque puede

transitar desde su sonido tonico al de su segunda menor ô maior alta, con Clausula ô sin ella; pero siempre será mejor la armonia progresiva, quando sea con Clausula.

[49] 16

Capitulo 11

De la Clausula, y sus Variedades.

En la progresion de la armonia simultanea por Clausula final perfecta, Cadencia, ô reposo absoluto; generalm.te se entiende todo intervál o de 5ª baxando ú de 4ª subiendo, cometido por el B. f. con tal que los tales intervalos sean perfectos, y el primero de los dos sonidos q.e los componen lleve, â demas de la 5ª perfecta la 3ª maior tanto en Modo menor como en mayor*.

---

* La razon que hai para que la 3.ª de todo quinto sonido fundamental sea maior, sin excepcion de Modo es porque las normas ô escalas melodicas, y armonicas, de las quales se han formado los Diapasones, cantan ut, si, ut, re, mi, fa, sol, la, en Modo maior; y la, sol#, la, si, ut, re, mi, fa, en menor.

El motivo de esto es, porque el primero de estos dos sonidos agentes del intervalo de 5ª ô 4ª es estimado como Dominante-tonico, y el segundo como tonico, sin excepcion de termino inicial, ô no inicial.

Como para estimarse como quinto sonido de un Diapason el primero de los dos en qüestion, es menester suponer haberse oydo un sonido tonico, v. g. ut, sol, ut, en el Modo maior de C-ut, y la, mi, la, en el me- **[49v]** nor de A-la; la Clausula final perfecta no podrá estimarse como completa sino quando el B. f. transite desde este sonido tonico al dominante-tonico, y desde este buelva al tonico.

Sentado este principio al transito que el B. f. cometa desde el sonido tonico al dominante tonico, llamaremos semi-Clausula perfecta sin excepcion de Modo û termino maior ô menor, siempre que sobre el tal quinto sonido del Modo se oyga la 3ª maior, y 5ª perf.ª *

---

* Quando un B. f. transita desde un sonido tonico â su 5.ª alta el oydo experimenta un cierto contraste ocasionado entre las armonicas ô especies resonantes de los dos sonidos fundamentales, porque son diametralmente opuestas las del segundo sonido â las del primero. A este contraste llaman los armonistas semi Clausula perfecta porque se puede descansar en la tal armonia; pero como el oydo siempre queda afectado â las armonicas del sonido tonico ú primitivo el oydo no descansa hasta que las buelve â oyr; y por tanto llamamos â el tal transito del B. f. Clausula perfecta, porque todo lo producido por el generador buelve â el como â su principio.

---

[50]

Nota. Para confirmación de lo dicho, veanse las practicas n.ª 16 y 17, las quales contienen dos formulas de semi-Clausulas y Clausulas perfectas, una en Modo maior y otra en Modo menor. Observese en ellas la colocacion de las partes cantantes en movimientos de primera tabla ô graduacion; no porque las Clausulas dexarian de existir de la misma manera aunque las partes cantantes cometiesen sobre los tales intervalos del B. f. los movimientos de segunda y tercera graduacion, sino porque son los que producen una melodia mas facil y mas adeqüada para insinuar un descanso absoluto que los demas movimientos. Este descanso absoluto aun será mas insinuado por las partes cantantes, si en lugar del movimiento de tercera voz se comete el de quinta; y en lugar del de quarta el de septima como se mira en la practica N.

17 (a). Es verda que en la armonia del sonido final la consonancia resulta sin quinta; pero esto no se debe reputar como defecto en las Clausulas finales en toda composicion armonica â quatro, mayorm.[te] si es de las llamadas comunmente de musica abierta. Los an- **[50v]** tiguos compositores en casi toda la Clausula final, en lugar de movimiento de 7ª voz cometian el de quarta, y dexaban sin 3ª el ultimo sonido tonico del B. f.; pero es mejor la practica de dexar la 5ª y hacer oyr la 3ª porque esta es la especie decisiva del Modo.

Sentado el principio, de que para verificarse una Clausula final perfecta es preciso que el B. f. cometa ô un intervalo de 5ª baxando, ú de 4ª subiendo, y que el primero de estos dos sonidos fundamentales debe llevar 5ª perf.ª y 3ª maior sin excepcion de Modo por necesidad se sigue, que no se podra cometer Clausula perfecta desde E â A: A â D: D â G, sin añadir un diesis ô sustenido â los signos G, A, y D, para que resulten 3as mayores de los sonidos dominantes tonicos, y fundamentales E, A, y D. Y para que se pueda verificar la sobredicha Clausula desde B, â E sera preciso añadir un sustenido â los signos F, y D, para q.[e] el primero resulte 5.ª perf.ª; y el segundo 3.ª maior de B. Tampoco se podra cometer Clausula perf.ª desde F, â B, sin añadir al B. fun.[l] y â sus 8.as un bemol (vease la prac. N.º 18). **[51] 17** Se dexa indicada con el nombre de Clausula final perfecta la que se acaba de explicar; no tan solo por ser la mas absoluta, y comun, entre los armonistas modernos; sino para distinguirla de otra Clausula final llamada Imperfecta. Esta se comete, quando el B. f. transita desde el cuarto sonido de un Modo â su sonido tonico. V. g. desde F. â C en el modo mayor de C-ut; y desde D, â A en el menor de A-la. Llamase Clausula Imperfecta: primero porque el B. f. cantando ut, fa, ut, en Modo maior, y la, re, la, en manor, no hace tan deseable al oydo el sonido inicial del Modo como en la Clausula perfecta: segundo porque en las semi clausulas, lexos de hallarse contraste alguno entre las armonicas del sonido tonico y las del sonido subdominante se nota un descanso absoluto ú Clausula perf.ª â los adjuntos de segunda clase, ô 5as bajas de los modos iniciales (Vease la prac. N. 19).

La Clausula imperf.ª no se podra cometer en los **[51v]** Modos mayor de F: mayor, y menor de D; y menor de E, sin añadir un bemol al signo B del primer caso: un sustenido al F del segundo: un bemol al B del tercero; y un sustenido al F de quarto (Vease la prac. N. 20).

Aunque en rigor no hai mas Clausulas que las ya explicadas con todo: como aunque el B. f. las insinue, si las partes cantantes no corresponden â la insinuacion del Baxo la Clausula no se verifica, ô muda de aspecto el periodo armonico; parece necesario el advertir que â demas de las Clausulas finales perf.ª é imperf.ª hay otras cuios nombres son: Clausula perfecta omitida: Clausula Magistral perfecta: Magistral imperf.ª: Magistral abreviada: Clausula defectuosa: Clausula defectuosisima: Clausula irregular: Clausula interrumpida; y Clausula burlada.

Omitida. Llamamos Clausula omitida, quando habiendo el B. f. insinuado la Clausula perf.ª, tanto en Modo maior como en Menor, transitando **[52]** desde un quinto sonido â un tonico, se coloca sobre el tal sonido quinto la 3.ª menor en lugar de la maior (Vease la prac. **N** 21).

Magistral perf.ª: Esta Clausula la insinúa el B. f. siempre que transita desde un sonido tonico â un subdominante; desde este al tonico; del tonico al quinto; y desde este buelve al tonico (N. 22). Se comete tambien procediendo el B. f. desde el tonico al quarto sonido: desde este al segundo: desde el segundo al Dominante; y de este al tonico (N. 23).

Magistral imp.[ta]. Esta Clausula se comete quando el B. f. canta ut, sol, ut, fa, ut en

Modo maior, y la, mi, la, re, la, en Modo menor (Vease el n. 24).

Magistral abreviada. El B. f. insinúa esta Clausula cantando ut, fa, sol, ut, ô ut, re, sol, ut, en Modo maior: y la, re, mi, la, ô la, si, mi, la, en menor (Vease la prac. N. 25). En estas Clausulas, las semiclausulas serán en maior ut, fa, sol; y ut, re, sol; En menor, la, re, mi; y la, si, mi (prac. N. 26).

Defectuosa. Esta Clausula la insinua el B. f. **[52v]** siempre que en su melodia cometa intervalos de 4.ª maior, ô de 5.ª falsa: v. g. cantando la, fa, si, mi, la: mi, la, si, mi; y mi, fa, si, mi, dando 3.ª maior â todos los mies del B. f. y 5.ª falsa â los sies (Veanse las practicas N. 27 y 28). Nota. En el primero de estos dos exemplos practicos en orden â la Clausula defectuosa no hay de notable otra cosa, que el F.fa del Bajo f. colocado antes del B-si segundo sonido del diapason de A-la, porque en lo demas es una Clausula magistral abreviada en modo menor: Pero en el segundo, ya se ve desde luego el defecto, no tan solo en el intervalo de semitono que comete el B. f. desde el sonido tonico al segundo, sino tambien en el de 5.ª falsa cometido desde el segundo sonido del diapason de E-mi natural q.e es F-fa â B-si su quinto sonido. Con todo, como el B-si del B. f. el qual tanto en el primero como segundo de nuestros exemplos lleva la consonancia defectuosa, esto es, de 3ª menor. 5ª falsa, y 8ª; y en el segundo exemplo siendo el **[53] 18** tal B-si quinto sonido del diapason, cosa contradictoria â la ley de toda Clausula. El nombre de Clausula defectuosa se le dá, aun mas por lo alterado de la consonancia cometida sobre el 5º sonido que por los intervalos cometidos por el B. f. En efecto, porque aunque el B. f. cantase mi, la, si, mi, en lugar de mi, fa, si, mi, la Clausula defectuosa no dexará de verificarse siempre que el tal B-si conservase la consonancia alterada; y dexará de existir la tal Clausula, aunq.e el B. f. la insinue cantando mi, fa, si, mi, al instante q.e sobre el B-si se dexe oyr la 3ª maior, y 5ª perfecta.

NOTA. Para explicar el origen de la Clausula defectuosa es necesario advertir que todo diapason de Modo maior expresado por ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, da de si otros seis diapasones diatonicos, ô naturales que son el de D-re; E-mi, F-fa, G-sol, A-la, y B-si, los quales son defectuosos, comparados con el primero, y fund.tal. Es verdad que este defecto es mas ô menos expreso **[53v]** porque los diapasones de Modo maior que son el de F-fa, y el de G-sol, tienen el defecto; el primero en el quarto sonido, el qual es fuerte en lugar de ser blando: esto es, el B. f. de su Clausula magistral abreviada canta fa, si, ut, fa, en lugar de ut, fa, sol, ut; y el segundo aunque no le tiene en ninguno de los tres sonidos fund.les por ser sol, ut, re, sol, en todo igual â ut, fa, sol, ut, le tiene en la 3.ª del D-re que habiendo de ser maior, es por naturaleza menor. Los menores son el de D-re, A-la, E-mi, y B-si: los dos primeros son menos defectuosos que los dos segundos; porq.e al de D-re le falta, no solo el que la 3.ª del quarto sonido funda.l sea menor, sino el q.e sea maior el de su 5º sonido; y al de A-la q.e es el menos defectuoso no le falta sino el que la 3ª del quinto sonido sea, en vez de menor q.e es por naturaleza, maior. El diapason natural de E-mi es mas defectuoso que los precedentes **[54]** por que cantando su B. f. en la clausula magistral mi, la, si, mi; ô mi, fa, si. mi, resulta la 5ª del B-si naturalmente falsa ô menor. Es de advertir que â pesar de ser este diapason de E-mi por naturaleza menor, es preciso que en su Clausula resulte maior porque con la fortaleza de la 3ª maior de su tonica se recompense lo feble y defectuoso de la consonancia cometida sobre su dominante tonica B-si.

Clausula defectuosisima. Aunque esta Clausula parece debía tener su origen del Diapason diatonico de B-si, cuio B. f. en la Clausula magistral abreviada deba cantar si, mi, fa, su fundamen.l defectuosisimo por motivo de la alteracion de la consonancia, no solo de su dominante tonico, sino tambien de su mismo tonico, como se puede ver en la practica N. 29.: con todo, se desecha porque con el tal diapason, no se puede comenzár ni finalizar obra alguna. **[54v]** Con este supuesto diremos que por Clausula defectuosisima se debe entende regularmente, toda aquella que ademas de hallarse la 5.ª falsa en la Consonancia del quinto sonido del Diapason se halla tambien la decena mayor; consonancia estimada por defectuosisima (Vease la prac. N. 30 a).

Notese que por motivo de la 3ª maior colocada sobre el B-si de la tal practica, la Consonancia del E-mi estimado como tonico es menor, y por tanto el Modo iniciado por el B. f. mi, fa, si, mi, que como Clausula defectuosa debe ser maior; como defectuosisima podra ser menor, ô mayor â voluntad del armonista (Vease la prac. N. 30. b).

Lo notable en esta practica, en primer lugar es; que a la armonia del F-fa cometido por el B. f. le falta la 8ª y el motivo es, el mal transito que el Contralto cometería si transitase desde la 3ª maior de E-mi, que es G-sol# â la 8ª de F-fa, el qual debe evitarse siempre que se pueda en la melodía. En segundo lugar debe notarse que la tercera maior cometida sobre el **[55] 19** B-si del B. f., resulta 6.ª superflua de la 5ª falsa: esto es, que la parte cantante que comete la 3ª maior sobre el B-si del B. f. es mas aguda que la que comete la 5ª falsa; colocacion que debe siempre observarse para evitar entre las partes cantantes un intervalo de 3ª diminuta.

La melodia de las partes cantantes en la Clausula defectuosisima puede variarse colocando las partes como se miran en la practica N. 30 c.).

De lo dicho se infiere que las Clausulas defectuosa, y defectuos.ª no consisten tanto en lo defectuoso del B. f. como en el uso de las consonancias alteradas. En efecto: supongase un B. f. que cante, la, fa, si, mi, la, y cometase sobre el F-fa del B. f. 5ª superflua, y tendremos una Clausula defectuosa desde el fa, al si del B. f. por causa de la consonancia compuesta de 3ª mayor y 5ª superflua; y otra desde el si, al mi ocasionada por la consonancia alterada comp.ª de 3º menor y 5ª falsa (Vease la prac. N. 31). Cantando el B. f. la, fa, si, mi, la, se cometerá Clausula defectuosisima siempre que sobre el fa del B. f. se **[55v]** coloque la consonancia alterada compuesta de 3ª maxima y 5ª superflua, y sobre el si primero del B. f. estimado como tonico se cometa la consonancia alterada compuesta de 3ª menor, 5ª falsa, y 8ª: desde el mismo B-si del B. f. al E-mi, se cometerá otra de la misma Clase colocando sobre el si la consonancia compuesta de 10ª mayor, 5ª falsa, y 8ª (Vease la practica N.º 31 (a)). Desde luego se notará en la tal practica, que la Clausula cometida desde el F-fa al B-si del B. f. por cometerse de 3ª maxima y 5ª superflua, la armonia del F-fa, estimado como dominante tonico; y la del B-si estimado como tonico, de 3ª menor, y 5ª falsa, es Clausula defectuos.ma de diversa especie que la cometida desde el B-si al E-mi del mismo B. f., pues este, no tiene mas defecto que en la armonia del B-si estimado dominante tonico; y aun se puede asegurar q.e la consonancia alterada compuesta de 10.ma mayor, y 5ª falsa es mucho menos dura que la compuesta de 3ª maxima y 5ª maior.

[56]

Cantando el B. f. la, fa, sib, mi, la se puede cometer clausula defectuosa desde el F-fa, al B-si bemol colocando sobre el F-fa la consonancia compuesta de 3ª maior 5ª superflua y 8ª: desde el B-bemol al E. otra defectuosisima colocando sobre el B-bemol del B. f. la consonancia alterada compuesta de 5ª perfecta, 8ª y 3ª maxima (Vease la prac. N. 32).

Las clausulas defectuosas referidas se cometerán assi mismo en los Baxos fundam.s ut, fa, re, sol, ut; y la, re, si, mi, la, siempre que se coloquen sobre todos los sonidos del Baxo consonancias alteradas en la forma que se miran en las practicas numeros 33 y 34: advirtiendo, que las practicas 33(b) y 34(b) son menos duras que las 33(a) y 34(a) por razon de no cometerse las consonancias alteradas tan de golpe en las practicas (b) como en las (a).

Irregular. Llamamos Clausula irregular â toda aquella que las armonias no corresponden con el Modo, genero, ú termino Mayor ô menor, v. g. cantando el B. f. ut, fa, ut; ô la, re, la; el fa lleve con- **[56v]** sonancia de 3ª menor siendo el Modo maior; y el re consonancia de 3ª maior siendo el Modo menor (Vease la prac. N. 35). En estas practicas desde luego se advierte q.e el cometerse 3º menor en el quarto sonido del diapason de modo maior es tan irregular como el cometerse 3ª maior en el quarto sonido del diapason de Modo menor; y por tanto siempre que esto sucediere se cometerá Clausula irregular. En efecto, cantando el B. f. ut, fa, sol, ut; y la, re, mi, la, se cometerá la irregularidad, dando 3ª menor al fa del primer caso; y 3º maior al re del segundo (Vease la prac. N. 36).

Una vez que lo irregular de una clausula consiste en cometer especies de modo menor en maior, y de maior en menor sobre melodias regulares â un B. f.: este podrá insinuar la clausula irregular, siempre que en su melodía haga oyr intervalos agenos del diapason caracteristico del Modo, v. g. cantando ut, reb, sol, ut, en maior; y la, sib, mi, la, en menor. En efecto, vease la formula de la tal Clausula irregular en el Numero 36 prac. (a).

[57] 20

Interrumpida. Llamamos Clausula interrumpida ô interceptada, siempre que el Baxo fund.l despues de propuesto un sonido tonico, y transitado â su 5ª alta, en lugar de bolver al tonico vá â otro sonido diverso, v. g. cantando el B. f. ut, sol, mi, la, fa, sol, ut, en Modo maior; y la, mi, ut, fa, re, mi, la, en menor (vease la prac. N. 37). Por estas practicas se verá desde luego que las notas mi, la, fa, de la primera formula, y ut, fa, re, de la segunda interrumpen las Clausulas perfectas ut, sol, ut, y la, mi, la.

Aunque estos exemplos son suficientes para dar una idea de la interrupción de la Clausula en general: como las Clausulas, â mas de perfectas ê imperfectas, pueden ser Magistrales, &c. Las interrupciones pueden ser de muchisimas maneras: pero las mas obvias son las siguientes:

1.ª Cantando el B. f. ut, sol, fa, sol, ut, en Modo maior; y la, mi, re, mi, la, en menor: esto es cometiendo licencia, ô interrupcion, no solo en la Clausula, sino tambien en la progresion de la armonia (Vease su formula en la prac. N. 38).

[57v]

2.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, sol, la, fa, sol, ut, dando al primer sol del B. f. consonancia de 3ª menor, y al la siguiente de 3.ª maior. En Modo menor cantando la, re, mi, fa, re, mi, la, y dando al primer mi 3ª menor, y al fa consonancia alterada ô compuesta de 3ª y 5ª maior (Vease la prac. N. 39).

En estas formulas debe notarse que en la de Modo mayor desde el la al fa del B. f. se cometen los movimientos de segunda tabla para evitar en la melodia del Tenor un intervalo de semitono llamado menor que era preciso cometer usando de los movimientos de primera tabla. En la de Modo menor, sobre las notas fa, re, del B. f. se cometen movimientos de 1ª 2ª y 3ª tabla, porque el Tenor da el de 2ª voz: el Contralto el de 6ª; y el Tiple el de 9ª. El motivo no es, sino el de hacer mas gallardo el Canto del Tiple, y Tenor.

3.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, sol, ut; y en Modo menor la, mi, si, mi, la (Vease la prac. N. 40).

[58]

En esta practica, es de notár que al D-re del B. f. de la formula en Modo maior se comete consonancia de 3ª menor, y no de maior, porque aquella es mas analoga con el Modo que esta; pero se puede cometer consonancia de 3ª maior lo mismo que de menor al arbitrio del armonista. La misma razon hay para cometer sobre el B-si del B. f. de la formula en Modo menor la consonancia de 3ª y 5ª menor; y no la de 3ª maior, 5ª perfecta, y 8ª, ô la de 3ª menor y 5ª perfecta: esto es, el ser las consonancias practicadas sobre los signos D-re, y B-si del B. f. en las tales formulas, las mas analogas con el Modo.

4.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, re, sol, ut; pero, dando consonancia de 3ª maior al D-re, para que con esto se cometa una Clausula â G-sol y con ella se verifique la interrupcion de la Clausula primitiva. En Modo menor cantará el B. f. la, si, mi, la, y se cometerá consonancia de 3ª maior, 5ª perf.ª y 8ª sobre el B-si por los motivos ya dados en la formula **[58v]** de Modo maior (vease la prac. N. 41).

5.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, mi, fa, sol, ut, y dando al mi, consonancia de 3.ª maior, se interrumpirá la Clausula magistral abreviada: En Modo menor se interrumpirá la sobredicha Clausula cantando el B. f. la, ut, re, mi, la, y dando consonancia perfecta al ut (vease la prac. N. 42).

6.ª Cantando el B. f. ut, mi, sol, ut, en Modo maior; y la, ut, mi, la, en menor, se interrumpirá la semiclausula perfecta (prac. N. 43).

7.ª Cantado el B. f. ut, fa, re, sol, mi, la, fa, sol, ut, en Modo maior; y en Modo menor, la, re, si, mi, ut, fa, re, mi, la, se interrumpe la Clausula magistral (prac. N. 44 (a)). Notese en esta practica no solo la armonia tan natural, sino tambien la melodia, ô buen canto en cada una de las tres partes cantantes. Notese asimismo en la practica Num. 44 (b), otras melodias mui diversas de las precedentes sin variár mas en la armonia que la 3ª del mi primero del B. f. en el Modo menor, la **[59] 21** qual en la practica anterior fue menor, y en esta es Maior. De esto se sigue que la consonancia dada al ut siguiente del B. f. en vez de ser perfecta, es alterada, y compuesta de 3ª maior, 5ª superflua, y 8ª. Notese tambien que en la armonia simultanea cometida sobre el fa, falta la 8ª y la 3ª resulta duplicada; y esto sucede no por otra causa que la de imitar en el menor la melodia dada al maior en ambas formulas.

8.ª Se cometerá interrupcion en la Clausula cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, mi, ut, fa, sol, ut; y en Modo menor, cantando la, mi, si, ut, la re, mi, la vease la practica N. 45 (a). Notese en esta practica el intervalo de semitono llamado menor cometido por el Tiple sobre los sonidos, mi, ut, del B. f. por razon de cometerse sobre el ut la consonancia perfecta en lugar de la compuesta de 3ª y 5ª maior. En la de Modo menor debe notarse el intervalo de tono superfluo cometido por el Alto sobre las notas mi, si, del B. f. el qual aunque estimado por los antiguos armonistas como el peor de todos los intervalos cantables, entre los modernos es tan comun que apenas se oye modo menor sin el **[59v]** tal intervalo, y por tanto emos colocado las partes cantantes sobre los sonidos mi, si, del B. f. con la tabladura q.e debe producir el tal intervalo: Es verdad que puede evitarse cantando el Alto sobre A-mi, si, sol#, si; pero entonces el si del B. f. carecerá de 5ª y aunq.e esto puede hacerse; con todo, debe preferirse en tales casos el lleno de la armonia simultanea, y progresiva âl pasagero desagrado de la melodia.

Si al mi del B. f., en la formula de Modo maior, se da 3.ª menor en vez de maior, puede ordenarse sobre el mismo B. f. la melodia que se mira en la practica N. 45 (b). Es verdad que tanto al mi de la formula en Modo maior como al ut de la en menor, les falta la 5.ª; pero esta pequeña falta en la armonia simultanea es recompensada por lo elegante de la melodia.

8.ª[14] Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, la, fa, ut; y en menor la, mi, si, fa, re, la vease la practica N. 46.

9.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, **[60]** sol, re, la, mi, si, sol, ut; y en menor, la, mi, si, fa, ut, sol, mi, la. (prac. N. 47).

10.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, sol, mi, ut, re, sol, ut; y en menor la, re, mi, ut, la, si, mi, la (prac. N. 48).

11.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, re, la, ut, fa, sol, ut; y en menor la, mi, si, fa, la, mi, la (prac. N. 49).

12.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, la, fa, re, sol, ut; y en menor la, fa, re, si, mi, la Vease la practica N. 50; y notese la melodia de cada una de las dos partes cantantes, la qual es la mejor que puede escogerse sobre la tal progresion del B. f.

13.ª Cantando el B. f. ut, la, si, sol, la, fa, sol, ut, en Modo maior, y en menor la, fa, sol, mi, fa, re, mi, la (prac. N. 51). Notese que en el Modo menor, hai dos formulas, las quales no se diferencian sinó en las melodias: estas son en un todo diversas â las aplicadas â la formula **[60v]** de Modo maior; pero esto no obsta para que la melodia aplicada a la formula de modo maior sea aplicada al Modo menor, y las dadas âl modo menor aplicadas al Modo maior â voluntad del armonista.

---

[14] Este número, como se ve, está repetido y podría considerarse como "bis", para no tener que alterar el orden que sigue el autor, el cual, evidentemente, no se debió dar cuenta de la repetición.

14.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, la, mi, ut, sol, mi, si, sol, ut; y en menor la, fa, ut, la, mi, ut, sol, mi, la; (vease la prac. N. 52). En esta practica debe notarse que en la formula (a) el primer mi del B. f. lleva consonancia de 3ª maior: el segundo de 3ª menor; y el si consonancia perfecta de 3ª maior. En la formula (b)) el primer mi, del mismo B. f. lleva consonancia de 3ª menor: el segundo mi de 3ª maior; y el si consonancia de 3ª menor y 5ª falsa. La razon de estas variedades en las consonancias es porque en la primera formula el primer mi es estimado como quinto sonido del diapa.n de A-la, y como â tal le corresponde 3ª maior. El segundo mi lleva 3ª menor porque es estimado sonido tonico; y siendolo este, el si debe tener consonancia perf.ª de 3ª maior por ser estimado como dominante to- **[61] 22** nico del diapason de E-la: en suma, las armonias dadas â la tal progresion fundamental son para que la formula resulte compuesta de tres semiclausulas perfectas que son la, mi: ut, sol; y mi, si. En la formula (b) todos los sonidos del B. f. son estimados como tonicos excepto el ultimo sol que de justicia debe ser dominante tonico para que se verifique la Clausula.

En la practica (a) del Modo menor debe advertirse que todos los sonidos del B. f. son estimados tonicos, excepto el ultimo mi; y por tanto todos llevan las consonancias naturales que les competen. En la practica (b) debe notarse que el ut primero y segundo del B. f. llevan la consonancia de 3ª y 5ª maior; y el sol# la compuesta de 3ª y 5ª menor por motivo de conservár en todos los sonidos del B. f. el carácter del Modo menor.

15.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, la, sib, sol, la, fa, sol, ut; y en menor, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, la (prac. N. 53).

16.ª Cantando el B. f. ut, sol, sib, fa, la, mi, sol, re, fa, ut, sol, ut, en Modo maior; y la, mi, sol, re, fa, ut, mi, si, **[61v]** re, la, mi, la, en Modo menor (prac. N. 54).

17.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut; y en Menor, la, re, sol, ut, fa, si, mi, la (vease la prac. N. 55).

18.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, la, re, si, mi, ut, fa, re, sol, ut; y en menor, la, fa, si, sol, ut, la, re, si, mi, la (prac. N. 56).

19.ª Cantando el B. f. ut, re, sol, mi, la, fa, si, sol, ut, en Modo maior; y la, si, mi, ut, fa, re, sol, mi, la, en menor (prac. N. 57).

20.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, mi, si, re, la, ut, sol, ut; y en menor, la, ut, sol, si, fa, la, mi, la, (vease la prac. N. 58). Notese que el B. f. de esta formula en Modo menor puede cantar tambien, la, ut, sol, sib, fa, la, mi, la; pero en este caso el sol del B. f. deberá llevar 3.ª menor.

21.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, re, sib, ut, la, sib, sol, la, fa, sol, ut; y en menor la, si, sol, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, la (prac. N. 59). En esta formula el B. f. puede omitir los bemoles, en Modo maior; y en , **[62]** el Modo menor que carece de bemol en si puede tenerle â voluntad del armonista.

22.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, re, la, re, sol, ut; y en menor la, si, fa, si, mi, la (prac. N. 60).

23.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut, la, fa, re, si, sol, ut.; y en menor, la fa, re, si, sol, mi, ut, la, fa, re, si, sol, mi, la (prac. N. 61). Notese, que aunque las consonancias dadas â los sonidos re, y mi del B. f. en la formula de Modo maior son de 3ª maior, y por tanto se comete sobre el segundo ut del B. f. la consonancia alterada de 3ª y 5ª maior; no por eso se crea que los tales accidentes son parte esencial de la frase, porque esta subsistirá tambien omitiendo los sustenidos, como efectivamente se omiten en la formula de la misma frase en Modo menor.

24.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, la, fa, si, sol, mi, la, fa, re, sol, ut; y en menor, la, fa, re, sol, mi, ut, fa, re, si, mi, la (vease la prac. N. 62).

[62v]

25.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, mi, sol, si, re, fa, la, ut, mi, sol, si, re, fa, la, ut, sol, ut; y en menor la, ut, mi, sol, si, re, fa, la, ut, mi, sol, si, re, fa, la, mi, la (prac. N. 63).

26.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, mi, sol, re, fa, la, mi, sol, sib, fa, la, ut, sol, ut; y en menor la, ut, mi, si, re, fa, ut, mi, sol, re, fa, la, mi, la (prac. N. 64). Es de advertir que todo canto del B. f. en progresion de terceras subiendo produce un efecto melancolico; y por tanto estas dos frases se [deben] estimar producentes de un tal efecto; pero la primera mas que la segunda, porque en esta la progresion de terceras subiendo es interrumpida por un intervalo de quarta.

27.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, mi, la, ut, fa, la, re, sol, ut; y en menor, la, ut, fa, la, re, fa, si, mi, la (prac. N. 65).

28.ª Cantando el B. f. ut, re, mi, ut, fa, sol,ut, en Modo maior; y la, si, ut, la, re, mi, la, en menor: veanse las practicas N. 66 (a) y (b) **[63] 23** y notese que, en la primera formula el B. f. comete una Clausula magistral abreviada; y en la segunda una Clausula perfecta. Notese asimismo que las 3ª maior cometida sobre el mi de la primera formula en Modo maior, y la 5ª superflua cometida sobre el ut, tanto en Modo maior como en menor pueden omitirse; y efectivamente se miran en la formula (b).

29.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, la, si, mi, la, fa, sol,ut; y en menor, la, fa, sol, ut, fa, re, mi, la, (prac. N. 67). Notese que en la formula (a) de Modo maior sobre el si, se comete consonancia de 3ª y 5ª menor; y en la formula (b) consonancia perfecta de 3ª maior, por motivo de que en la primera formula la Clausula es al la; y en la segunda al mi.

30.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, fa, ut; y en menor la, mi, re, la (prac. N. 68).

31.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, sib, ut, fa, sol, ut; y en menor la, sol, la, re, mi, la, **[63v]** (prac. N. 69).

32.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, mi, fa, ut, re, la sib, fa, sol, ut; y en menor, la, ut, re, la, sib, fa, sol, re, mi, la (prac. N. 70). En esta formula de Modo menor, se puede cometer 3.ª menor en lugar de maior sobre el sol del B. f. â voluntad del armonista.

33.ª Cantando el B. f. ut, re, mi, fa, sol, la, sib, sol, ut, en Modo maior; y la, si, ut, re, mi, fa, sol, mi, la, en menor (prac. N. 71). En el canto del B. f. de estas formulas es de notar q.ᵉ está formado sobre la Clausula Magistral abreviada ut, re, sol, ut, y por tanto los sonidos mi, fa, sol, la, y sib, son los que interrumpen la tal Clausula de Modo maior; y siendo en Modo menor la sobredicha Clausula la, si, mi, la, los sonidos interrumpidores de ella serán ut, re, mi, fa, sol.

34.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, si, mi, re, sol, ut; y en Menor, la, sol, ut, si,mi, la (prac N. 72). Notese que sobre el si de la formula (a) se comete) **[64]** consonancia de 3ª y 5ª menor: sobre el mi, perf.ª de 3ª menor; y sobre el re consonancia perf.ª de 3ª maior; esto es una Clausula defectuosa desde si â mi; y otra perfecta desde re â sol. En la formula (b) se comete 3ª maior sobre el mi: y 3ª menor sobre el re: esto es dos semiclausulas, la primera desde si â mi en Modo menor; y la segunda desde re â sol en Maior. En la formula (c) se comete consonancia perfecta de 3ª maior sobre el si: de tercera maior sobre el re: de 3ª menor sobre el primer sol; y de 3º mayor sobre el segundo porque desde el si al mi, se comete una Clausula perf.ª; desde el re al sol otra; y desde el sol al ut otra. En la formula de Modo menor, no hay mas que advertir, sinó que el si del B. f. puede llevar la consonancia perf.ª en lugar de la defectuosa por las razones ya dadas (vease la prac. (b) del Modo menor). Puede el sol del B. f. llevár 3ª menor en lugar de maior; y el si puede ser bemolado en lugar de natural (prac. (c)).

[64v]

35.ª Cantando el Baxo funda.[l] en Modo maior, ut, la, re, sol, ut; como tambien, ut, lab, re, sol, ut; ô ut, lab, reb, sol, ut. En Modo menor cantará el B. f. la, fa#, si, mi, la; ô la, fa, si, mi, la (vease las prac.s N. 73).

36.ª Cantando el B. f. ut, mi, la, re, sol, ut, fa, la, re, sol, ut, en Modo maior; y en menor, la, ut, fa, la, re, sol, ut, mi, la; como tambien, la, ut, fa, si, mi, la, re, fa, si, mi, la (vease las prac.s N. 74).

37.ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, la, re, sol, ut, y dando 3.ª menor al sol; y al la 3.ª maior. En Modo menor cantando el B. f. la, mi, fa#, si, mi, la, y dando 3.ª menor al mi; y maior al fa# (vease la prac N. 75).

37. (sic) ª Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, mi, la, fa, sol, ut; y en menor la, mi, si, ut, fa, re, mi, la vease la practica N. 76.

38.ª Cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, re, mi, la, re, sol, ut; dando al mi, 3ª y 5ª menor, y al la 3ª maior. En menor, canta el B. f. la, re, sib, ut, fa, sib, mi, la (prac. **[65] 24** N. 77).

Otras muchas formulas de Clausulas interrumpidas se podrían añadir; pero las dadas ya son suficientes para que el principiante tome idea de la manera de formarlas.

Clausula burlada. Llamamos Clausula burlada aquella en que el B. f., despues de tocar en la quinta del Modo, en lugar de pasár al sonido tonico, transita al sexto sonido del diapason: v. g. cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, la; y en menor la, mi, fa (prac. N. 78).

Esta burla en la Clausula puede verificarse en toda clase de Clausulas perfectas: esto es, cantando el Modo maior ut, fa, sol, la; y en menor, la, re, mi, la. Puede tambien cantar el B. f. en Modo maior ut, fa, sol, la; y en menor, la, re, mi, fa# (prac. N. 79).

Puede cometerse burla en la Clausula despues de evitada: esto es, cantando el B. f. ut, sol, la, en Modo maior; y en menor la, mi, fa, y dando 3.ª menor al sol, y al mi (prac. N. 80). **[65v]** Aunque los armonistas antiguos no estimaron como burla en la Clausula sinó lo ya expresado, entre los modernos se estima tambien como burla en la Clausula, el cantar el B. f. en Modo maior ut, sol, fa; y en menor, la, mi, re, con tal que en los ultimos sonidos del B. f. se haga alguna maior detencion que en los anteriores vease la prac. N. 81.

Baxo la sobredicha circunstancia se Burlará la Clausula cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, re: y en Menor la, mi, si, dando al re, y si del B. f. consonancia perfecta de 3ª maior (prac. N. 82). Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re; y en menor la, mi, si, y dando al re, y si consonancia de 3ª y 5ª menor (prac. N. 83). Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re; y en menor la, mi, si, dando al re, y al si, consonancias de 5ª falsa y decena maior (prac. N. 84).

Tambien se burla la Clausula cantando el B. f. **[66]** en Modo maior, ut, sol, ut; y en menor, la, mi, la; pero cometiendo sobre el ut, y la 6ª maior, ô menor en lugar de 5ª (prac. N. 85). Por ultimo, se burla la Clausula cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, ut; y en menor la, mi, la cometiendo sobre el ut, y la 7ª en lugar de octava (prac. N. 86).

El sonido burlador de la Clausula, aunque puede ser tonico, sobretonico, subdominante, y Dominante tonico, y quanto ser pueda â voluntad del armonista; con todo, lo mas regular es, que sea tonico, maiormente quando la frase armonica buelve al Modo primitivo: Esto es, que cante el B. f. en Modo maior, ut, re, sol, la, ut, fa, sol, ut; y en Modo menor, la, si, mi, fa, la, re, mi, la, (prac. N. 87). Tambien se estimará como tal quando el B. f. cante en Modo maior ut, fa, sol, la, fa, sol, ut; y en menor la, re, mi, fa, re, mi, la (prac. N. 88).

[66v]

Será el sonido burlador de la Clausula segundo del Modo, sobretonico, ú Dominante quando el B. f. cante en Modo maior ut, sol, la, re sol, ut; y en menor la, mi, fa, si, mi, la (prac. N. 89). Notese que no solo el la del B. f. en la frase de Modo maior es simple dominante del Modo de G-sol; sino que tambien lo es el re del Modo de C-ut. En la frase de Modo menor el fa es sobre tonico del Diapason defectuoso de E-mi, y el si del Modo, u Diapason de A-la.

Será Dominante tonico el sonido burlador de la Clausula quando el B. f. cante ut, fa, sol, la, re, sol, ut, en Modo maior; y en menor, la, re, mi, fa#, si, mi, la, y se cometa consonancia

de 3.ª maior, sobre el la de la frase en Modo maior, y el fa# de la de Modo menor (prac. N. 90). Notese que la 3ª del cuarto sonido de una y otra formula, aunque se mire ser menor, puede tambien **[67] 25** ser maior al arbitrio del armonista; pero se advierte, con todo eso, que la frase resultará mas grata siendo la 3ª de los tales sonidos del B. f. menor, que siendo maior.

Si de la Clausula burlada en la qual el B. f. canta en Modo maior ut, sol, fa; y en Menor, la, mi, re, se quiere componer una frase que finalice en el Modo primitivo maior, ô menor, el B. f. deberá cantár en Modo maior, ut, sol, fa, sol, ut; y en menor, la, mi, re, mi, la; como tambien, ut, sol, fa, re, sol, ut en Modo maior; y la, mi, re, si, mi, la (prac. N. 91). Notese que en las formulas de Modo maior, las 3.as cometidas sobre el sol, y fa del B. f. son menores, no por otra causa sinó para dar a entender que las tales especies pueden ser maiores, ô menores en semejante frase; y en efecto lo es en la formula de Modo menor la 3.ª cometida sobre el mi, ô quinto sonido del Modo.

Si de la Clausula burlada, en la qual el B. f. canta ut, sol, re, en Modo maior; y la, mi, si, en menor se forma una frase, el B. f. deberá cantar en Modo **[67v]** maior, ut, sol, re, mi, ut, sol, ut; y en Menor, la, mi, si, ut, la, mi, la, y se cometerá consonancia de 3ª maior sobre el re, y si del B. f. (prac. N. 92).

Si sobre el mismo B. f. ut, sol, re, mib, ut, sol, ut en Modo maior, y la, mi, si, ut, la, mi, la, en menor despues de cometerse 3ª menor sobre los quintos sonidos del Modo se comete 5ª falsa sobre los sobretonicos ô segundos sonidos del diapason la formula de la tal frase será como se mira en la prac. N. 93.

Si se comete 3ª maior sobre los quintos sonidos del B. f. su formula será como la prac. N. 94.

Si despues de cometida 3ª maior, ô menor sobre el quinto sonido del diapason se comete sobre el segundo sonido consonancia de 5ª falsa y 10ª maior, la frase será como se mira en la prac. N. 95.

Si de la Clausula burlada, en la qual el B. f. en Modo maior canta ut, sol, ut; y en menor la, mi, la cometiendo 6ª en lugar de 5ª ô en lugar de 8ª sobre el ultimo sonido tonico, se forma una frase: el B. f. **[68]** deberá cantár ut, sol, ut, fa, sol, ut, en Modo maior y la, mi, la, re, mi, la, en menor (prac. N. 96).

Tambien podra cantar el B. f. ut, sol, ut, re, sol, ut, en Modo maior; y la, mi, la, si, mi, la, en menor (vease la prac. N. 97

Si de la Clausula burlada cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, ut; y en menor la, mi, la, cometiendo 7.ª en el ultimo sonido tonico, se compone una frase, el B. f. deberá cantar, ut, sol, ut, fa sol, ut, en Modo maior; y la, mi, la, re, mi, la, (prac. N. 98).

Podrá cantar el B. f. asimismo, en Modo maior, ut, sol, ut, re, sol, ut: y en menor, la, mi, la, si, mi, la (prac. N. 99).

De la Clausula perfecta burlada: esto es, del B. f. ut, sol, la, se origina la siguiente progresion: ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la, sib, fa, sol, ut, compuesta toda ella de Clausulas burladas (N. 100). En Modo menor, cantará el B. f. la, mi, fa, ut, re, la, si, fa#, sol, re, mi, la (N. 100). Notese que donde la 3ª es menor, sobre el sonido quinto del Diapason la Clausula, â demas de ser burlada, es omitida; **[68v]** pero la omision en las tales Clausulas es arbitraria; y baxo este supuesto el armonista, sobre la tal progresion de B. f., se conformará con la formula dada según su gusto.

De esta misma progresion de B. f. se forma una frase musical, estimada como la mas prolixa porque transita por los seis diapasones dimanados del principal y origen del Modo tanto maior como menor. El giro del B. f. en Modo maior es: ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la: si, fa#, sol, re, mi, si, ut, sol: la, mi, fa, ut, re, la, si, fa#: sol, re, mi, si, ut, sol, la, mi: fa, ut, re, la, si, fa#, sol,re: mi, si, ut, sol, la, mi, fa, ut: re, la, si, fa#, sol, re, mi, si, ut, sol, ut. En menor será

la, mi, fa, ut, re, la, si, fa#: sol, re, mi, si, ut, sol, la, mi; fa, ut, re, la, si, fa#, ut, re: mi, si, ut, sol, la, mi, fa, ut: re, la, si, fa#, sol, re, mi, si: ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la: si, fa#, sol, re, mi, si, ut, sol#, la, mi, la (prac. N. 101).

En las tales formulas debe notarse que los sustenidos del B. f. pueden omitirse, siempre que se tenga por conveniente pero es de advertir que llevando 7ª los f señalados con sustenidos será la armonía progresiva mas agra- **[69] 25a** dable siendo la tal 7ª menor que maior: esto es, siendo el fa sustenido que siendo natural. La misma razon hay para el sol# de la formula en Modo menor.

De las Clasulas alteradas ô vagantes en maior

Llamanse Clausulas Imperfectas, vagantes ô pasageras todas las originadas de los seis diapasones que producen el principal de los Modos maior y menor, por el motivo de que con ellas no se puede finalizar frase alguna ni en Modo maior ni en menor.

Para dar una idea perfecta de estas Clausulas las quales, en lo comun, no pueden ser sino imitando las perfectas y las magistrales abreviadas, supondremos la progresion de quintas ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, y el orden de estas Clausulas será en Modo maior, ut, fa, sol, ut: fa, sin, ut, fa: si, mi, fa, mi: mi, la, si, mi,: la, re, mi, la: re, sol, la, re: sol, ut, re, sol,; y ut, fa, sol, ut, según el primer orden de proceder el B. f. en la Clausula magistral abreviada, ut, re, sol, ut: fa, sol, ut, fa: si, ut, fa, si: mi, fa, si, mi: la, si, mi, la: re, mi, la, re: sol, la, re, sol, en el segundo. **[69v]** Estas Clausulas pueden ser burladas, y en este caso cantara el B. f. fa, si, ut, re: si, ut, fa, sol; ô si, mi, fa, sol: mi, fa, si, ut: ô mi, la, si, ut: la, re, mi, fa: ô la, si, mi, fa: re, mi, la, si: ô re, sol, la, si: sol, ut, re, sol; ô sol, la, re, sol.

Para notar, tanto la imperfeccion, como alteracion, y defecto de esta clase de Clausulas, es menester tener presente, en primer lugar: que, ni el B. f., ni las partes cantantes, deben alterar los sonidos de las Especies consonantes y disonantes constitutivos de las Notas tonicas, Dominantes-tonicas, simples dominantes, y subdominantes. "2º que el B. f. para formar una nota dominante tonica debe cometer un intervalo, ú de 5ª perfecta subiendo, ú de 4ª perf.ª baxando. Para la formacion de una subdominante un intervalo de 5ª perf.ª baxando, ú de 4ª perf.ª subiendo; y para una simple dominante un intervalo de tono subiendo siendo el Modo maior, y de semitono siendo menor. 3º que todo quinto sonido de diapason para ser Dominante tonico perfecto debe llevar 7ª menor, 5ª perfecta, y 3ª maior. Todo quarto para ser estimado como subdominante, debe llevar 3ª maior, 5ª perfecta, y 6ª maior, siendo el Modo maior; y siendo menor 3ª menor, 5ª perf.ª y 6ª maior. Todo segundo sonido para estimarse como simple dominante perf.º debe considerarsele con 7ª menor, **[70]** 5ª perf.ª y 3ª menor, siendo el Modo maior; y siendo menor, con 3ª 5ª y 7ª menores. 4º que todo sonido para ser perfecto tonico debe llevár 3ª maior, ô menor, 5ª perfecta, y 8ª justa.

Baxo estos supuestos, examinaremos quales los defectos é imperfecciones de las Clausulas vagantes pertenecientes, ô deducidas del Diapason de Modo maior.

La primera que se presenta es, cantando el B. f. fa, si, ut, fa, ô fa, sol, ut, fa, en la qual, según el primer caso, la nota subdominante indicada por sin, es defectuosa por la alteracion del intervalo de 4ª; pues en vez de ser perfecto, es maior. De esto resulta otra alteracion en la armonia simultanea, porq.ᵉ la 5ª en lugar de ser perf.ª resulta menor: otro en la 6ª pues en vez de ser maior es menor. Resulta asimismo q.ᵉ la 7ª de la Dominante tonica, la qual debiendo ser menor es maior. Con efecto vease la siguiente Demostracion

ut,	re,	si,	la.
la,	sol,	sol,	fa.
fa,	fa,	mi,	fa.
{fa,	si,	ut,	fa.}

En el segundo caso canta el B. f. fa, sol, ut, fa, y la armonia simultanea resulta irregular, en la simple dominante; porque debiendo ser la 3ª menor es maior. Con efecto, vease **[70v]** la demostracion siguiente =

ut,	si,	si,	la.
la,	sol,	sol,	fa.
fa,	fa,	mi,	ut.
{fa,	sol,	ut,	fa.}

En la segunda Clausula canta el B. f. en el primer caso si, mi, fa, si, y resulta, en primer lugar la tonica defectuosa, porque su 5ª en vez de ser perfecta, es menor: en segundo la subdominante, porque la 6ª resulta menor, y debe ser maior: en tercero la dominante tonica, porque â mas de ser 5ª menor del sonido tonico, su 7ª es maior en vez de menor. En el segundo caso el B. f. canta si, ut, fa, si, siendo defectuosa la segunda del Modo porque habiendo de ser maior, es menor; y en quanto â la armonia simultanea, tambien lo es; porque la 7ª es maior habiendo de ser menor; y la 3ª habia de ser menor, y es maior. con efecto veanse las siguientes Demostraciones

si,	si,	la,	fa.		si,	si,	la,	fa.	
fa,	sol,	mi,	re		fa,	mi,	mi,	re.	
re,	ut,	ut,	si.		re,	ut,	ut,	si.	
{si,	mi,	fa,	si.	|	si,	ut,	fa,	si.	|}

En la tercera Clausula el B. f. canta, mi, la, si, mi, en el primer caso, y aunque es regular en sus intervalos no lo son las armonias simultaneas; porque la 6ª de la subdominante es menor, y debía ser maior: la 3ª y 5ª de la dominante tonica son menores, habiendo de ser, la primera maior, y la segunda perfecta. Y sobre todo la tonica **[71] 25. b.** es defectuosisima porque lleva la 5ª menor en vez de perfecta. En el segundo caso el B. f. canta mi, fa, si, mi, siendo defectuosa la simple dominante por razon del intervalo de semitono en vez del de tono que le corresponde; y en la armonia simultanea lo es mucho mas porque habiendo de llevar 3ª, 5ª y 7ª menores, siendo el modo menor, lleva 3ª y 7ª maiores con 5ª perfecta Con efecto vease la demostracion que sigue.

si,	ut,	la,	sol.		si,	la,	la,	sol.	
sol,	fa,	fa,	mi.		sol,	fa,	fa,	mi.	
mi,	mi,	re,	si.		mi,	mi,	re,	si.	
{mi,	la,	si,	mi.	|	mi,	fa,	si,	mi.	|

Las otras tres Clausulas en las quales el B. f. canta la, re, mi, la: re, sol, la, re; y sol, ut, re, sol, no tienen necesidad de particulár examen, por que la primera y tercera son omitidas, y la segunda yrregular.

Con estas seis Clausulas vagas forma el B. f., â mas de las progresiones que se dexan propuestas, y con las quales se forman frases armonicas se mantiene el Modo maior en toda su integridad, por motivo de no alterarse sonido alguno de su Escala se forma esta q.e vamos â proponer como norma de todas: canta asi, ut, la, si, ut, la, fa, sol, la, fa, re, mi, fa, re, si, ut, re, si, sol, la, si, sol, mi, fa, sol, mi, ut, re, mi, ut, fa, sol, ut.

[71v]

Clausulas vagantes en Modo menor

Como la Escala de modo menor canta sol#, si, ut, re, mi, fa, la progresion de quintas que el B. f. debe formar de ella canta la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la, y sus consonancias consideradas en todo rigor, las siguientes = sobre el la y re de 3ª menor, y 5ª perf.ª: sobre el mi de 3ª maior, y 5ª perfecta: sobre el si de 3ª y 5ª menor: sobre el fa de 3ª maior y 5ª perf.ª: sobre el ut de 3ª y 5ª maiores; y sobre el sol# de 3ª y 5ª menores.

De esta alteracion en las consonancias, se origina otra maior en las disonancias caracteristicas de los sonidos tonico, dominante, subdominante, y Dominante-tonico, por que cantando el B. f. en las Clausulas magistrales abreviadas la, re, mi, la ô la, si, mi, la; re, sol#, la, re, ô re, mi, la, re,: sol#, ut, re, sol#, ô sol#, la, re, sol#: ut, fa, sol#, ut, ô ut, re, sol#, ut: fa, si, ut, fa, ô fa, sol#, ut, fa: si, mi, fa, si, ô si, ut, fa, si; y mi, la, si, mi, ô mi, fa, si, mi, las 7as que se coloquen sobre el la, sol#, y ut, se pueden llamar[15] alteradisimas si se consideran con el lleno de su armonia. Con efecto, pasemos â su examen. En la primera Clausula que se presenta canta el B. f. re, sol#, la, re, en el primer caso; y re, mi, la, re en el segundo; y habiendo el sol# de llevar 5ª y 6ª como Subdominante; la una, y la otra Especie serán menores. El la como dominante tonica llevará 7ª maior con 3ª menor en vez de la 7ª menor, con 3ª maior que le compete. En el segundo caso el mi llevará 7ª me-**[72]** nor con 3ª maior en lugar de la menor que le compete como â simple dominante que es. Con efecto vease la demostracion sig.e

la,	si,	sol#,	fa.		la,	sol#,	sol#,	fa.	
fa,	mi,	mi,	re.		fa,	mi,	mi,	re.	
re,	re,	ut,	la.		re,	re,	ut,	la.	
{re,	sol#,	la,	re.	|	re,	mi,	la,	re.	|

En la segunda el B.f. canta sol#, ut, re, sol#, en el primer caso, y sol#, la, re, sol#, en el segundo: ahora pues, habiendo el ut de llevar 5ª y 6ª como subdominante la 5ª debe ser maior: con efecto, pero resulta tan en extremo dura con la 6ª que, ô es preciso el omitirla, ô darla 7ª maior con 5ª maior en vez de 5ª y 6ª. El re, como dominante tonico debía llevar 7ª con 3ª maior, y la lleva menor. El sol#, como tonico 5ª perf.ª y la lleva menor. En el segundo caso el la como simple dominante debía llevar 7ª y 3ª menores y lleva 7ª maior. Con efecto, vease la siguiente demostracion.

si,	si,	la,	sol#.		si,	mi,	rela,	sol#.	
sol#,	sol#,	la,	re.		sol#,	sol#,	fa,	re.	
re,	ut,	ut,	si.		re,	ut,	ut,	si.	
{sol#,	ut,	re,	sol#.	|	sol#,	la,	re,	sol#.	|

En la tercera el B. f. canta ut, fa, sol#, ut, en el primer caso; y ut, re, sol#, ut, en el segundo, y la tonica resulta defectuosa por la 5ª maior; y la dominante tonica sol#, por ella misma, y por la 7ª diminuta en vez de menor. En el segundo caso no hay defecto sobre el re simple dominante. Con efecto, vease la demost.on.

ut,	ut,	si,	sol#.		ut,	ut,	si,	sol#.	
sol#,	la,	fa,	mi.		sol#,	fa,	fa,	mi.	
mi,	re,	re,	ut.		mi,	re,	re,	ut.	
{ut,	fa,	sol#,	ut.	|	ut,	re,	sol#,	ut.	|

[15] En el original dice “llamadar”.

[72v]

En la quarta el B. f. canta fa, si, ut, fa, en el primer caso y fa, sol#, ut, fa, en el segundo, resultando la subdominante si, no solo defectuosa en si misma, sino tambien en la 5ª menor, y 6ª menor que lleva. La dominante tonica ut en la 5ª y 7ª maiores que lleva. En el segundo caso la simple dominante sol# resulta defectuosa en si misma y por la 7ª diminuta en vez de menor. Con efecto, vease la siguiente demostracion

la,	sol#,	sol#,	fa.		la,	sol#,	sol#,	fa.	
fa,	fa,	mi,	ut.		fa,	fa,	mi,	ut.	
ut,	re,	si,	fa.		ut,	si,	si,	fa.	
{fa,	si,	ut,	fa.	|	fa,	sol#,	ut,	fa.	|

En las Clausulas si, mi, fa, si, ô si, ut, fa, si: mi, la, si, mi, ô mi, fa, si, mi, no se halla mas diferencia comparadas con las del Modo maior, sinó que la subdominante, y simple dominante de la primera llevarán: la una 3ª, y la otra 5ª maiores. En la segujnda, ô ultima en la qual la tonica es mi, que llevará 3ª maior en vez que siendo el Modo maior la lleva menor.

Las progresiones que con estas Clausulas vagantes se hacen son las mismas que en Modo maior, y en la principalisima canta el B. f. la, fa, sol#, la, fa, re, mi, fa, re, si, ut, re, si, sol#, la, si, sol#, mi, fa, sol#, mi, ut, re, mi, ut, la, si, ut, la, re, mi, la, siguiendo en un todo el orden prescrito en las Consonancias y Disonancias de las Clausulas, siempre que el Modo menor se conserve en todo su rigor.

[73] 26

Capitulo 12

Del Circulo armonico, y maneras de formarlo

Llamamos Circulo armonico â una frase que comprende, quando no todos los terminos ô Modos maiores que forman el sistema de musica por lo menos los mas principales. Las frases armonicas formadoras del Circulo pueden ser de tres generos: 1.º Comprensivas de todos los Modos maiores: 2.º Comprensivas de todos los Modos menores: 3.º Comprensivas de todos los Modos maiores y menores.

La primer frase que se presenta es la que procede el B. f. en quintas subiendo hasta llegar al signo B#: esto es, formando el B. f. una frase que comprende trece Modos maiores comenzando por C-ut natural, y concluiendo en B#-ut (vease la prac. N. 102). Para que esta frase concluia en donde comenzo no hay mas que tomarla al reves, y seguir hasta llegar â un C-ut natural. **[73v]** Lo que debe notarse en esta frase es, que al formarse el Circulo se compone de semi Clausulas perfectas, y al deshacerse se compone de Clausulas perfectas.

Si la progresion de quintas se toma baxando el B. f. formará una frase que caminando desde C-ut natural, hasta D-ut, doble bemol, formará el Circulo comprendiendo otros trece modos maiores (prac. N. 103). Se bolverá al modo primitivo tomandola al contrario. Esta frase se compone de Clausulas perfectas al formar el Circulo, y de imperfectas al desacerle.

La progresion de quintas subiendo tomada desde A-la ê hir siguiendo hasta llegar â G-x, tomada como B. f. proporciona una frase armonica que comprende trece Modos menores (N. 104). Esta frase se compone de una serie de sonidos tonicos.

Comenzando por el mismo A-la y tomando el B. f. la proporcion de quintas baxando hasta llegar al signo B-bb, se compondrá otra frase que comprenderá en un Circulo otros trece Modos menores (N. 105). Notese q.e esta frase se compone de Clausulas omitidas; y **[74]** que tanto esta como la precedente bolverán â el Modo primitivo tomadas al reves.

El Circulo armonico resultará asimismo, formando un B. f. que caminando de relativo en relativo, conjunto, comenzando en C-ut llegue hasta el D-bb. Esta frase armonica puede ser compuesta de cualquiera Clausula Magistral v. g. ut, fa, sol, ut, en maior; y la, re, mi, la, en menor; y contendrá 26 Modos, 13 maiores, y 13 menores (prac. N. 106). Tomada su formula al reves bolverá al Modo primitivo C-ut natural; pero sin dexar el B. f. de cantár, ut, fa, sol, ut. Si se elige la misma Clausula magistral abreviada comenzando â cantarla el B. f. por el modo menor de A-la, y siguiendo de relativo en relativo hasta llegar al signo B#, la frase de este Circulo comprenderá otros 26 Modos musicales (prac. N. 107).

Notese en esta formula el triple sustenido del signo F, sin el qual es imposible formar Clausula sobre Gx. Su buelta al Modo primitivo será tomando la frase al contrario; pero sin destruir la formula de la Clausula. Puede formarse el Circulo con un B. f. que transite **[74v]** de un Modo maior ô menor â su Conjunto y de este al relatiº v. g. cantando el B. f. ut, la, fa, re, sol, ut, por C-ut; su primer Modo adjunto será G-sol; y por tanto el B. f. cantará ut, la, fa, re, sol, ut: sol, mi, ut, la, re, sol: siendo el Modo menor relativo de G. E-la, el B. f. desde el Modo de G. deberá transitar al menor de E, y de este â su adjunto de primer orden que es B-la. Bajo de estos supuestos la frase caminará desde el Modo mayor de C al maior de G: desde este al menor de E su relativo: desde este Modo â B-la: desde este modo menor, â su maior relativo que es D-ut; desde este al maior de A; y asi hasta llegar al Modo ultimo del Circulo (vease la prac. N 108).

Si el B. f. procede por adjuntos de segundo orden: esto es, caminando desde el Modo de C al de F: desde este al menor de A; y desde este â su relativo D-la &c. se llegará al ultimo termino q.e sera D-bb. (vease la prac. N. 109.)*

---

* ”El circulo debe executarse por los principiantes, con cada una de las frases propuestas como normas de la Clausula interrumpida”.

Este circulo puede abreviarse, canbiando los susteni- **[75] 27** dos en bemoles, y los bemoles en sustenidos: esto es, quando el Circulo se forma con sustenidos, en llegando al Modo indicado con seis, que es el de F#-ut, cambiár los seis sustenidos, en seis bemoles, y el Modo de F#-ut se bolvera de G-ut bemol, sin mudar de sonido. Lo contrario se executará quando el Circulo se comience con bemoles: porque en llegando al termino de seis bemoles que es G-bemol, se cambiaran los seis bemoles en seis sustenidos y el modo resultará en F-# siendo maior, y siendo menor en D-#.

Para formár el Circulo abreviado con facilidad , no hay mas que elegir un B. f. que cante ut, sol, la, &c. (vease la prac. N. 110). Notese que si una practica tomada al derecho cambia, en llegando al G-ut-bemol, los bemoles en sustenidos: tomada al reves cambiará los sustenidos en bemoles en llegando al termino de F- ut#. Notese tambien que la tal frase, tomada al derecho se compone de Clausulas burladas; y al reves de licencias.

Todo Circulo puede llegar hasta siete sustenidos, ô bemoles, â **[75v]** voluntad del armonista) quando se trata de abreviarle; pero es menester advertir que llegando no mas que â 6 accidentes consta el Circulo de 24 Modos ô terminos; y llegando â 7 de 28, iniciales: siete maiores, y otros siete menores, dimanados de los siete sustenidos (Vease la prac. N. 111); y 7 menores, con otros tantos menores producidos por los siete bemoles (prac. N. 112). Notese que en los Circulos armonicos compuestos de siete sustenidos ô bemoles, sucede lo mismo que en los compuestos de 12 accidentes: esto es, que para finalizar en el Modo que comenzaron es preciso retroceder; cosa no necesaria en los que en llegando â seis accidentes, cambiando de unos, en otros, finalizan en el tono, ú Modo que comenzaron, sin necesidad de retroceso.

---

[16] La G está escrita sobre la F.

El Circulo armonico se puede abreviar todavia mucho mas, formando un B. f. que cante, ô proceda en estos terminos: C, E, G#, B#, porque con solos quatro terminos maiores que toca se halla en el duodecimo termino ú Modo maior que es B#. En efecto, formese un B. f. que cante ut, sol, mi, si, sol#, re#, si#, y tendremos, no solo el circulo, sino el Diapason ú la octava dividida en tres **[76]** ditonos ô terceras maiores (vease la prac. N. 113).

Si el B. f. canta ut, mib, lab, utb, fab, labb, rebb, nos dará el mismo circulo â la inversa (prac. N. 114).

Estos dos Circulos pueden reducirse â uno solo, cambiando los accidentes desde seis en adelante (vease la prac. 115). Si este mismo Circulo se executa por un Modo menor el Diapason resultará compuesto de quatro ditonos, ô terceras maiores, procediendo el B. f. con esta melodia, la, mi, ut, &c. (prac. N. 116).

Desde luego se notará que el tal Diapason, tanto subiendo como baxando, no concluie en el mismo signo q.e comienza: y para que asi suceda es preciso cambiar el Gb, en F#. (prac. N. 117).

Puede formarse el Circulo abreviado con cualquiera frase insinuada por el B. f. con tal que proceda de relativo en relativo: v. g. con un B. f. que cante la, fa, sol, ut, la, si, mi, &c. (N. 118).

Se formará â la inversa cantando el B. f. ut, fa, re, mi, la, re, sib, ut, fa &c. (N. 119).

Para la formacion de un Circulo con toda perfeccion **[76v]** es preciso tener presente que, asi como los Modos de C-ut y A-la se llaman principales, y radicales porque son indicados por posiciones naturales: esto es, que en viendo Claves sin accidentes, desde luego nos persuadimos que la pieza armonica esta concebida (regularmente hablando) ú por el Modo maior de C-ut, ô Menor de A-la: debemos estarlo asimismo que para los Modos de G-ut, y E-la, se necesita un sustenido: dos para insinuar los de D-ut y Bn-la: para A-ut, y F#-la, tres: cuatro para E-ut y C#-la: para B-ut y G#-la cinco: seis para F#-ut, y D#-la; y siete para C#-ut, y A#-la.

Se necesita de un bemol para indicar los Modos maior y menor de Fut, y D-la: dos para Bb-ut y G-la: 3 para Eb-ut y C-la: para Ab-ut, y F-la, cuatro: 5 para Db-ut y Bb-la: 6 para Gb-ut, y Eb-la; y 7 para la indicacion de Cb-ut, y Ab-la.

[77] 28

Capitulo 13

De la manera de transitar desde el Modo primitivo ô inicial â sus respectivos relativos y adjuntos; y bolver desde cada uno de ellos al primitivo con Clausula.

Sabido ya que cada Modo, tanto maior como menor, tiene sus Modos adjuntos, y relativos; llamados asi porque el B. f. puede transitar desde el Modo primitivo â qualquiera de ellos sin que preceda Clausula: pasaremos â tratar de las Clausulas que deben cometerse tanto para transitar desde el Modo primitivo â cada uno de los Modos adjuntos y relativos, como para bolver desde cada uno de ellos al primitivo. Sea este C-ut, y sirva de norma â todos los modos maiores inclusos en el sistema.

Regla 1.ª Para transitar de un Modo maior primitivo â su primero y principal adjunto, q.e es su quinta alta, con Clausula, el Baxo fund.l baxará de 3ª menor, subirá de 4ª y baxará de quinta: esto es cantará el B. f. ut, la, re, sol: como tambien ut, re, sol (prac. N. 120).

[77v]

2.ª Para transitar desde un Modo maior primitivo â su quinta baxa ô su segundo adjunto; v. g. desde C-ut, â F-fa, el B. f. deberá cantar ut, sol, ut, fa, dando 3ª menor al sol del B. f.: lo mismo se logrará cantando ut, sib, ut, fa; y ut, ut, fa (prac. N. 121).

3.ª Para transitar desde un Modo maior primitivo â un menor relativo de primer orden; v. g. desde C-ut, â A-la con Clausula, el B. f. cantará, ut, fa, re, mi, la: ut, re, mi, la: ut, si, mi, la; y ut, mi, la (prac. N. 122).

4.ª Se transitará desde un Modo maior primitivo â un menor relativo de segundo orden, v. g. desde C-ut, â E-mi, procediendo el B. f. con las siguientes melodias: ut, fa#, si, mi: ut, la, si, mi; y ut, si, mi (vease la prac. N. 123).

5.ª Cantando el B. f. alguna de las tres melodias siguientes: ut, sib, ut, fa: ut, reb, sib, ut, fa; ut, lab, fa, ut, fa, se logrará el transitar a su Clausula desde un Modo maior primitivo **[78]** â su menor relativo de tercer orden que es su quinta baxa con 3ª menor (prac. N. 124).

6.ª Para transitar desde un Modo maior primitivo â su menor relativo de quarto orden que es su segunda alta; v. g. desde C-ut, â D-re con 3ª menor con Clausula, se logrará cantando el B. f. alguna de las tres siguientes melodias: ut, sol, la, re: ut, fa. la, re; ut, la, re, (prac. N. 125).

7.ª Se transitará desdeun Modo maior primitivo â su menor relativo de quinto orden que es el mismo signo de modo maior cambiado en menor, v. g. desde C-ut, â C-la, cantando el B. f. ut, sol, ut, y dar 3.ª menor al ultimo C.

El tránsito desde los Modos adjuntos, y relativos al Modo primitivo se logrará guardando las siguientes reglas =

Regla I.ª Para bolver desde un Modo maior adjunto de primer orden al primitivo; v. g. desde **[78v]** el Modo maior de G, al de C, no es menester mas que hacer cantar al B. f. qualquiera de estas quatro melodias: sol, la, fa, sol, ut: sol, re, sol, ut: sol, fa, sol, ut: sol, sol, ut (prac. N. 126).

II.ª Para bolver desde el adjunto de segundo orden al primitivo maior; v. g. desde el modo maior de F al maior de C, deberá cantar el B. f. fa, re, sol, ut: ô fa, fa, sol, ut (prac. N. 127).

III.ª El bolver desde un Modo menor relativo de primer orden â su primitivo; v. g. desde A-la, â C-ut, procediendo el B. f. de una manera semejante â estos quatro que se proponen: la, re, sol, ut: la, fa, sol, ut: la, sol, ut: la, si, sol, ut (prac. N. 128).

IV.ª Se bolverá desde un Modo menor relativo de segundo orden â su maior primitivo: v. g. desde E-la, â C-ut, cantando el B. f. mi, la, re, sol, ut: mi, ut, re, sol, ut: mi, ut, sol, ut: mi, fa, ut, sol, ut: mi, fa, sol, ut: mi, re, sol, ut (vease la prac. N. 129).

[79] 29

V.ª Para bolver desde un Modo menor relativo de tercer orden â su primitivo, v. g. desde F menor â C menor cantando el B. f. fa, re, sol, ut: ô fa, sol, ut (vease la prac. 130).

VI.ª Se bolverá desde un Modo menor relativo de quarto orden â su maior primitivo, v. g. desde D menor â C maior procediendo el B. f. en estos terminos: re, si, sol, ut: re, fa, sol, ut: re, sol, ut (prac. N. 131).

VII.ª Para bolver desde un Modo menor relativo de quinto orden, v. g. desde C menor â C maior, no es menester mas que hacer cometer al B. f. la Clausula perfecta, ut, sol, ut.

Reglas para transitar con Clausula desde un Modo menor primitivo â qualquiera de sus adjuntos, y relativos.

Regla I.ª Para transitar con Clausula desde un Modo menor primitivo â su adjunto **[79v]** de primer orden, v. g. desde A-menor â E-menor no es menester mas que hacer cantar al B. f. la, fa#, si, mi: ô la, si, mi (prac. N. 132).

II.ª Se transitará desde un Modo menor primitivo â su adjunto de segundo orden, v. g. desde A-menor, â D-menor procediendo el B. f. en estos terminos: la, sib, sol, la, re: la, mi, la, re: la, sol, la, re (vease la prac. N. 133).

III.ª Para transitar desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de primer orden, v. g. desde A-menor â C-maior el B. f. cantará, la, re, sol, ut: la, fa, sol, ut: la, sol, ut (prac. N. 134).

IV.ª El transito desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de segundo orden; v. g. desde A menor â F maior, se logrará cantando el B. f. la, re, sol, ut, fa: la, fa, sol, ut, fa: la, re, sib, ut, fa: la, sib, ut, fa (prac. N. 135).

[80]

V.ª Para transitár desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de tercer orden, v. g. desde A menor â D maior el B. f. cantará, la, si, sol, la, re: ô la, la, re, dando 3.ª maior al segundo la (prac. N. 136).

VI.ª El transito desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de quarto orden v. g. desde A menor â Bb, maior se logrará cantando el B. f. la, fa, sib: la, sib, mib, fa, sib (prac. N. 137).

VII.ª Se transitará desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de quinto orden, v. g. desde A menor â Bn maior, cantando el B. f. la, mi, fa#, si: ô la, fa#, si (prac. N. 138).

VIII.ª Se logrará el transitár desde un Modo menor primitivo â su maior relativo de sexto orden, v. g. de A menor â A maior cantando el B. f. la, si, mi, la: la, re, mi, la: la, fa#, si, mi, la (prac. N. 139).

[80v]

Para bolver desde los modos adjuntos y relativos â su menor primitivo se guardaran las siguientes reglas

Regla I.ª El transito, u buelta desde un Modo adjunto de primer orden â su menor primitivo, v. g. desde E menor â A menor cantando el B. f. mi, si, mi, la: mi, fa, re, mi, la (prac. N. 140).

II.ª Se bolverá desde un Modo menor adjunto de segundo orden â su primitivo, v. g. desde D menor â A menor cantando el B. f. re, si, mi, la: ô re, mi, la (prac. N. 141).

III.ª Para bolver desde un Modo maior relativo de primer orden â su menor primitivo v. g. desde C maior â A menor cantando el B. f. ut, mi, la: ut, re, mi, la: ut, fa, si, mi, la: ut, si, mi, la (prac. N. 142).

IV.ª La buelta desde un Modo maior relativo de segundo orden â su menor primitivo, v. g. desde F maior â A menor can- **[81] 30** tando el B. f. fa, re, mi, la: como tambien fa, si, mi, la (prac. N. 143).

V.ª Se bolverá desde un Modo maior relativo de tercer orden â su menor primitivo v. g. desde D maior â A menor cantando el B. f. re, sol, mi, la: re, re, mi, la; esto es, dando 3.ª menor al segundo re (prac. N. 144).

VI.ª Para bolver desde un Modo maior relativo de quarto orden â su menor primitivo, v. g. desde Bb maior â A-menor cantando el B. f. sib, fa, re, mi, la: ô sib, mi, la (vease la prac. N. 145).

VII.ª La buelta desde un Modo maior relativo de quinto orden â su menor primitivo, v, g, desde Bb maior â su menor primitivo, cantando el B. f. si, mi, la: si, sol, mi, la: si, si, si, mi, la; esto es dando al segundo si 3.ª menor; y al tercero 3.ª menor, y 5.ª falsa (prac. N. 146).

VIII.ª Se bolverá desde un Modo maior relativo de sexto orden, â su menor primitivo **[81v]** v. g. desde A maior â A menorr cantando el B. f. la, re, mi, la (prac. N. 147).

Capitulo 14

De la manera de transitar desde un Modo primitivo, Maior ô menor, a qualquiera otro de los inclusos en el sistema sin excepcion de maior ô menor y bolver desde cada uno de ellos al primitivo por medio de Clausula.

La transicion, desde un Modo maior primitivo â todos los comprendidos en el sistema armonico, y expresados en los circulos ya dados de antemano, se logrará guardando en la progresion melodica del B. f. las reglas siguientes =

Regla I.ª Para transitar desde un Modo maior primitivo al de su 5ª alta, v. g. desde C-maior â G-maior el B. f. cantará ut, fa, re, sol; ut, la, re, sol; y como se dixo en el Capitulo precente sobre la transicion desde un Modo maior primitivo â su adjunto de primer orden (prac. N. 148).

[82]

La buelta desde el maior quinta alta al primitivo se conseguirá cantando el B. f. sol, la, re, sol, ut (prac. N. 149). Vease tambien la prac. N. 126).

Transicion desde el Modo primitivo â su 5ª alta maior

Reg.ª II.ª Se transitará desde un Modo maior primitivo al de su quinta alta menor, v. g. desde el de C maior al de G. menor, cantando el B. f. ut, la, re, sol, y dando al la del B. f. 5ª falsa, y al re consonancia de 3ª maior (prac. N. 150).

Se bolverá desde el tal Modo menor al maior primitivo, cantando el B. f. sol, ut, fa, sol, ut (vease la prac. N. 151).

Transicion desde el primit.vo al maior de su seg.da 5º alta.

Reg.ª III.ª Para transitár desde un Modo primitivo al maior, producido por su segunda quinta alta, v. g. desde C-maior â D. maior, el B. f. cantará ut, sol, mi, la, re (prac. N. 152).

La buelta desde este al primitivo, se conseguirá cantando el B. f. re, mi, ut, sol, ut; y re, sol, ut, (prac. N. 153).

[82v]

Trans.on desde el primitivo al menor de su seg.a 5ª alta.

Reg.ª IV.ª El transito desde un Modo maior primitivo al menor producido por su segunda quinta alta, v. g. desde C. maior â D. menor, se conseguirá cantando el B. f. ut, fa, sib, la, re, (prac. 154). Se bolverá desde ese Modo menor â su maior primitivo cantando el B. f. re, sib, ut, fa, sol, ut , (prac. 155). Vease tambien el N. 131.

Trans.on desde el primit. maior al de su tercera 5º alta.

Reg.ª V. Se transitará desde un Modo maior primitivo al maior producido por su tercera 5ª alta, v. g. desde C. maior â A maior cantando el B. f. ut, sol, mi, la: ut, la, re, mi, la: ut, mi, la (prac. 156).

La buelta desde este Modo al primitivo se logrará cantando el B. f. la, re, sol, ut (prac. 157).

Trans.on desde el prim. al menor al de su tercera 5º alta.

VI.ª Para transitar desde un Modo maior primitivo al menor producido por su tercera quinta alta **[83] 31** v. g. desde C-maior â A-menor el B. f. cantará ut, la, re, mi, la (prac. 158). Vease tambien la practica N. 122.

Se bolverá desde este Modo al primitivo cantando el B. f. la, fa, si, sol, ut (prac. 159).

Vease tambien la practica N. 128.

Trans.on desde un prim.vo al maior de su 4ª 5º alta.

Reg.ª VII.ª La transicion desde un Modo maior primitivo al maior producido por su quarta quinta alta, v. g. desde C maior â E maior cantando el B. f. ut, sol, si, mi; y ut, mi, la, si, mi (prac. N. 160).

La buelta desde el tal Modo maior al primitivo se lograra cantando el B. f. mi, la, fa, sol, ut (prac. N. 161).

Trans.^{on} desde un prim.^{vo} al menor de su 4^{a} 5° alta.

VIII.ª Se transitará desde un Modo maior primitivo al menor producido por su quarta 5ª alta, v. g. desde C-maior â E-menor, cantando el B. f. ut, la, fa#, si, mi (prac. N. 162). Vease tambien la prac. N. 123. **[83v]** Se bolverá desde el tal Modo menor al maior primitivo cantando el B. f. mi, ut, la, fa, sol, ut (prac. N. 163.

IX.ª *Trans.^{on} desde un Modo primit.^{vo} al de su 5^{a} 5ª alta.*

Para transitar desde un Modo maior primitivo al maior producido por su quinta 5ª alta, v. g. desde C-maior â Bn maior, cantará el B. f. ut, la, si, mi, fa#, si: ut, sol, mi, si, fa#, si (prac. N. 164).

Para bolver desde el sobredicho Modo maior â su primitivo, el B. f. cantará, si, mi, la, re, sol, ut: si, sol, la, fa, sol, ut (prac. N. 165).

X.ª *Trans.^{on} desde un prim.^{o} al menor de su 5^{a}, 4ª alta.*

Para transitar desde un Mado maior primitivo al menor producido por su 5ª 5ª alta, v. g. desde C-maior â Bn. menor, cantará el B. f. ut, sol, mi, fa# si: ut, mi, fa#, si: ut, la, re, fa#, si (prac. N. 166). **[84]** Se bolvera desde el tal Modo menor al maior primitivo cantando el B. f. si, mi, ut, sol, ut: si, sol, ut (prac. N. 167

XI.ª *Trans.^{on} desde un Modo prim.^{vo} al maior de su 6^{a} 5ª alta*

Se transitará desde un Modo maior primitivo al maior producido por su sexta quinta alta, cantando el B. f. ut, mi, si, ut#, fa#: ut, re, sol#, ut#, fa#: ut. mi, sol#, ut#, fa# (prac. N. 168). Adviertase q.^{e} el G# del B. f. lleva 3ª menor y 5ª falsa, en el segundo ejemplo; por motivo del intervalo de quinta falsa cometido por el B. f. En el 3º lleva 3ª menor y 5ª perfecta, el G#; porque es segundo sonido del Diapason de fa#. Para bolver desde el tal Modo maior â su primitivo, cantará el B. f. fa#, si, sol, ut: ô fa#, sol, sol, ut (prac. N. 169).

XII.ª *Tran.^{on} desde un maior prim.^{vo} al menor de su 6^{a} 5ª alta.*

El transito desde un Modo maior primitivo al menor producido por su 6.ª quinta alta, v. g. desde C maior â fa# menor, se conseguirá cantando **[84v]** el B. f. ut, sol, mi, si, ut#, fa#: ut, fa#, si, ut#, fa#: ut, la, re, sol#, ut#, fa# (prac. N. 170).

La buelta desde el sobredicho Modo menor al primitivo se logra cantando el B. f. fa#, re, sol, ut: fa#, si, mi, fan, sol, ut: fa#, si sol, ut (prac. N. 171).

Reg. XIII.ª *Tran.^{on} desde un pri.^{o} al maior de su 7^{a} 5^{a} alta.*

El transito desde un Modo maior primitivo al maior producido por su septima quinta alta, v. g. desde Cn maior â C# maior, se consigue cantando el B. f. ut, fa#, si, sol#, ut#: utn, la, fa#, si, sol#, ut# (prac. N. 172).

Cantando el B. f. ut#, fa#, re, soln, utn,: ut#, re, re, soln, utn. Se bolverá desde el tal modo mayor, al maior primitivo (prac. N. 173).

Adviertase que aunque los dos Exemplos que se dan, conducen con buena armonia progresiva las partes cantantes desde el un Modo al otro; con todo, debe preferirse el segundo Exemplo al primero por razon de la 3.ª menor cometida sobre el segundo D del B. f. 2.ª del Diap.n de C-ut.

[85] 32

XIV.ª *Tra.^{on} desde un prim.^{o} al menor de su 7^{a} 5ª alta.*

Para transitar desde un Modo maior primitivo al menor producido por su septima quinta alta v. g. desde Cn maior â C# menor, cantará el B. f. ut, mi, ut#, fa#, sol#, ut#: utn, la, fa#, sol#, ut#; utn, mi, sol#, ut#: utn, si, mi, fa#,sol#, ut#: utn, fa#, si, sol#, ut# (prac. N. 174).

Es de advertir que el mi del primer Exemplo, el la del segundo; y el mi del tercero llevan 3ª maior para prevenir el Modo de C#. La misma razon hai para que sea perfecta, y maior la consonancia cometida sobre el si del B. f. en el Exemplo tercero.

Se bolverá del dicho termino menor âl de su maior primitivo cantando el B. f. ut#, la, re, soln, utn: ut#, la, fan, re, soln, utn: ut#, ut#, fa#, soln, sol, utn: ut#, mi, la, soln, utn (prac. N. 176).

XV.^{a} Tra.^{on} desde un pri.^{o} al maior de su 8^{a} 5ª alta.

Se transitará desde un Modo maior primitivo al maior producido por su octava quinta alta, v. g. desde C maior â G# maior, cantando el B. f. **[85v]** ut, si, mi, re#, sol#: ut, mi, ut#, re#, sol#, ut#: ut, la, fa#, re#, sol# (prac. N. 176).

Para bolver desde el tal Modo al primitivo cantará el B. f. sol#, mi, la, fa, soln, utn: sol#, ut#, la, re, soln, utn: sol#, la, la, fa, soln, ut (prac. N. 177).

XVI.ª *Tran.^{on} desde un prim.^{o} al modo menor de su 8^{a} 5ª alta.*

El transito desde un Modo maior primitivo al menor producido por su octava quinta alta, v. g. desde C maior â G# menor, cantando el B. f. ut, sol, mi, ut#, re#, sol#: utn, fa#, re#, sol#: utn, si#, sol#, ut#, re#, sol#: utn, fa#, si, ut#, re#, sol# (prac. N. 178).

La buelta desde este Modo menor al maior primitivo se logra cantando el B. f. sol#, mi, la, fa, ut: sol#, mi, fan, soln, ut: sol#, si, mi, soln, ut: sol#, ut, la, re, sol, ut: sol#, re#, mi, la soln, ut (prac. N. 179).

En estos Exemplos no hai mas q.^{e} advertir, q.e la Clausula burlada desde el E al Fn del segundo Exemplo, y la 5ª superflua cometida sobre el C del quarto; y la Clau- **[86]** sula burlada desde el D# al E del quinto.

Reglas para transitar desde un Modo primitivo natural â todos los bemoles derivados de el por quintas baxas

Regla I.ª *Tran.^{on} desde un Modo maior prim.^{o} â su 5ª baja.*

Para transitar desde un Modo maior primitivo al maior producido por su primera quinta baxa, v. g. desde C-maior â F-maior el B. f. cantará ut, re, sib, ut, fa: ut, la sib, sol, ut, fa (prac. N. 180). vease asimismo la practica N. 121.

La buelta desde el tal Modo maior al primitivo se logrará cantando el B. f. fa, re, mi, ut, sol, ut: fa, sib, sol, la, fa, sol, ut: fa, sol, la, re, sol, ut (prac. N. 181). vease tambien la practica N. 127.

Regla II.ª *Tran.^{on} desde un prim.^{o} al menor de su 5ª baxa.*

El transito desde un Modo maior primitivo al menor producido por su primera quinta baxa, v. g. desde C-maior â F-menor se consigue cantando el B. f. ut, fa, reb, sol, ut, fa (prac, N. 182).

Notese en esta practica, no solo la 3ª menor cometida sobre el primer F del B. f.; sinó tambien la 5ª falsa sobre el G ambas especies cometidas para prevenir el Modo menor de F. **[86v]**

Vease tambien la practica N. 124.

Para bolver desde el tal Modo menor al maior primitivo cantará el B. f. fa, sib, mib, sol, ut, sol, ut: fa, re, sib, ut, fa, sol, ut (prac. N. 183).

Vease tambien la practica N. 130.

Regla III.ª *Transic.ⁿ desde un pri.º al maior de su 2ª 5ª baxa.*

El transito desde un Modo maior primitivo al maior producido por su segunda quinta baxa, v. g. desde C-maior â Bb-maior se consigue cantando el B. f. ut, fa, sol, mib, fa, sib: ut, la, sib, sol, mib, fa, sib: ut, ut, fa, sib: ut, re, sib, ut, fa, sib (prac. N. 184). Notese en el primer Exemplo la 3ª menor cometida sobre el sol del B. f. para llamar el Modo de Bb. En el tercero, la 3º menor cometida sobre el segundo ut del B. f. tambien con el fin de hacer oyr el quarto sonido del Diapason de Bb; y lo mismo sucede con el segundo ut del B. f. en el cuarto Exemplo.

Se bolverá desde el tal Modo al primitivo cantando el B. f. sib, fa, re, sol, ut: sib, mib, ut, fa, sol, ut: sib, sol, ut: sib, sol, la, fa, sol, ut (prac. 185).

[87] 33

Reg.ª IV.ª *Tran.ᵒⁿ desde un prim.ᵛᵒ al menor de su 2ª 5ª baxa.*

Para transitar desde un Modo primitivo al menor dimanado de su segunda quinta baxa, v. g. desde C mayor â Bb-menor, el B. f. cantará ut, sol, lab, mib, fa, sib: ut, fa, solb, ut, fa, sib: ut, mib, fa, sib: ut, sol, sib, fa, mib, fa, sib: ut, fa, sib, ut, fa, sib (prac. N. 186).

Notese en las practicas primera y segunda, q.ᵉ en las Clausulas burladas cometidas desde G a Ab en el primer Exemplo; y desde F â Gb, en el segundo se comete el movimiento de novena voz en vez del de quarta por razon del buen cantar de la parte cantante q.e debía cometerla. Se bolverá desde este Modo menor al maior primitivo cantando el B. f. sib, sol, ut, fa, sol, ut: sib, ut, fa, re, sol, ut: sib, sol, sol, ut (pra. N. 187).

V.ª *Tran.ᵒⁿ desde un Maior prim.º al maior de su 3ª 5ª baxa.*

El transito desde un Modo maior primitivo al mayor producido por su tercera quinta baxa v. g. desde C maior, â Eb maior, se consigue cantan- **[87v]** do el B. f. ut, la, sib, sol, lab, sib, mib, : ut, fa, lab, sib, mib; ut, fa, sib, mib: ut, lab, fa, sib, mib: ut, sib, mib, fa, sib, mib: ut, reb, lab, sib, mib (prac. N. 188).

La buelta desde el tal Modo maior â su primitivo se consigue cantando el B. f. mib, lan, re, sol, ut: mib, sib, sol, ut: mib, fa, re, sol, ut: mib, sol, ut, (prac. N. 189).

VI.ª *Tran.ᵒⁿ desde un prim.º al menor de su 3ª 5ª baxa.*

Para transitar desde un Modo menor primitivo al menor producido por su tercera quinta baxa, v. g. desde C-maior â Eb-menor, cantará el B. f. ut, fa, mib, lab, sib, mib,: ut, ut, sib, mib: ut, sib, fa, sib, mib (prac. N. 190).

Se bolverá desde este Modo menor al primitivo, cantando el B. f. mib, ut, fa, sol, ut: mib, ut, lan, fa, sol, ut: mib, fa, sol, ut: mib, utb, sin, sol, ut (prac. N. 191). Notese en el quarto Exemplo la mutacion de signo.

VII.ª *Tran.ⁿ desde un prim.º al maior de su 4ª 5ª baxa.*

El transito desde un Modo maior primitivo al maior producido por su quarta quinta baxa, v. g. desde E-ma- **[88]** ior â Ab maior, cantando el B. f. ut, fa, reb, mib, lab: ut, reb, mib, lab,: ut, lab, fa, reb, sib, mib, lab: ut, lab, reb, mib, lab,: ut, reb, mib, lab: ut, fa, mib, lab (prac. N. 192).

Para bolver desde el tal Modo maior al primitivo el B. f. cantará, lab, fa, sol, ut: lab, ren, sol, ut: lab, mib, fa, re, sol, ut: lab, fa, sol, ut (prac. N. 193.

VIII.ª *Tran.ᵒⁿ desde un maior prim.ᵛᵒ al menor de su 4ª 5ª baja.*

El transito desde un Modo maior primitivo al menor producido por su quarta quinta baja, v. g. desde C maior â Ab menor se logra cantando el B. f. ut, fa, reb, mib, lab,: ut, fa, mib, lab: ut, lab, mib, reb, mib, lab: ut, lab, mib, fab, reb, mib, lab (prac. N. 194).

Se bolverá desde el tal Modo menor al primitivo cantando el B. f. lab, mib, fa, ren, sol, ut: lab, fab_min, ut, sol, ut: lab, fan, sib, re, sol, ut, (prac. N. 195).

IX.ª *Tran.^{on} desde un prim.^{vo} al maior de su 5^{a} 5ª baja.*

Para transitar desde un Modo maior primitivo **[88v]** al maior producido por su quinta quinta baja v. g. de C-maior â Db-maior, cantando el B. f. ut, fa, solb, lab, reb: ut, reb, lab, reb: ut, fa, reb, lab, reb: ut, fa, reb, sib, mib, lab, reb,: ut, ut, lab, solb, lab, reb (prac. N. 196).

La buelta desde este Modo maior â su primitivo se logra cantrando el B. f. reb, lab, fa, sol, ut: reb, sibb_lan, ren, sol, ut (prac. N. 197).

X.ª *Tran.^{on} desde un prim.^{vo} al maior de su 6^{a} 5ª baja.*

Para transitar desde un Modo maior primitivo al maior producido por su quinta baxa v. g. desde C-maior â Gb-maior, el B. f. cantará, ut, fa, reb, solb,: ut, mib, lab, reb, solb: ut, lab, mib, utb, reb, solb (prac. N. 198).

Se bolverá desde este tal Modo maior a su primitivo, cantando el B. f. solb, sib, ut, fa, soln, ut: solb, mib, lab, fa, soln, ut: solb, utb_sin, soln, ut: solb, mibb_ren, soln, ut (prac. N. 199).

Nota. El Modo menor de Db y el de Gb, se omiten porque con mas facilidad se transíta âl menor de C#, y F# que â ellos.

[89] 34

Reglas para transitar desde un Modo menor primitivo, â qualquiera de los demas, tanto menores como maiores inclusos en el sistema musico; y bolver desde cada uno de ellos al Modo menor primitivo con Clausula

Transicion desde un Modo menor primitivo, al menor producido por su primera quinta alta.

I R. Para transitar desde un Modo menor primitivo, al menor producido por su primera quinta alta v. g. de A menor, â E menor con Clausulas, el B. f. cantará, la, fa#, si, mi: la, si, mi (prac. N. 102).

Se bolvera desde el tal Modo menor al primitivo cantando el B. f. mi, fan, re, mi, la: mi, si, mi, la (vease la prac. N. 103).

Transic.^{n} desde el menor prim.^{o} al maior de su primera quinta alta.

II.ª Reg. El transito de un Modo menor primitivo, al maior producido por su primera quinta alta v. g. desde quinta A menor â E maior se logra cantando, el B. f. la, mi, si, mi: la, si, ut#, la, si, mi (prac. N. 104).

Se bolvera desde este Modo maior al menor primitivo cantando el B. f. mi, fan, si, mi, la: mi, re, mi, la (prac. N. 105).

[89v]

Transi.^{n} desde el prim.^{vo} al menor de su 2^{a} 5ª alta.

III.ª Reg. Se transitará desde un Modo menor primitivo al menor producido por su segunda quinta alta, v. g. desde A menor â B-menor cantando el B. f. la, mi, fa#, si: la, re, si, ut#, fa#, si (prac. N. 106).

Para bolver desde este Modo menor al primitivo cantará el B. f. si, mi, mi, re, mi, la: si, si, mi, mi, la (prac. N. 107).

Notese en esta segunda practica que el cambio de las terceras de menores en maiores en los sonidos del B. f. si, y mi, es para que uno y otro resulten quintos sonidos de sus respectivos diapasones, y la transicion resúlte perfecta.

Transi.^{n} desde el prim.^{vo} al maior de su 2^{a} 5ª alta.

IV.ª Reg. El transito desde un Modo menor primitivo al menor producido por su tercera 5ª alta v. g. desde A menor â B-maior se consigue cantando el B. f. la, mi, ut#, fa#, si: la, sol, ut, si, my, fa#, si (prac. N. 108).

[90]

Para bolver desde el tal modo maior al primitivo cantará el B. f. si, sol, mi, fan, re, mi, la: si, ut, re, mi, la: si, mi, ut, fan, mi, la (prac. N. 109).

Tran.^{on} desde el menor prim.^{o} al menor de su 3^{a} 5ª alta.

Reg. V.ª La transicion desde un Menor primitivo al menor producido por su tercera quinta alta, v. g. desde A-menor â fa# menor se logra cantando el B. f. la, si, mi, ut#, fa#: la, la, re, si o, ut#, fa# (prac. N. 110).

La buelta desde este Modo menor al primitivo se consigue cantando el B. f. fa#, si, mi, la: fa#, re, mi, fan, re, mi, la: fa#, sol, mi, fan, re, mi, la (prac. N. 111).

Tran.^{n} desde el prim.^{vo} al maior de su 3^{a} 5ª alta.

VI.ª Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior producido por su tercera quinta alta, v. g. desde A menor, â F# maior al B. f. cantará la, la, si, ut#, fa#: la, mi, si, ut#, fa# (prac. N. 112).

Se bolverá desde este Modo maior al menor primitivo, cantando el B. f. fa#, re, si, mi, la: fa#, si, ut, mi, la (prac. N. 113).

[90v]

Tran.^{n} desde el prim.^{vo} al menor de su 4^{a} 5ª alta.

VII.ª Reg. La transicion desde un Modo menor primitivo al menor producido por su quarta quinta alta, v. g. desde A menor â C# menor, se consigue cantando el B. f. la, la, fa#, si, sol#, ut#: la, la, re, si, fa#, sol#, ut# (prac. N. 114).

Para bolver desde este Modo menor al primitivo el B. f. cantará ut#, mi, fan, re, mi, la: ut#, sol#, la, fan, si, mi, la (prac. N. 115).

Transi.^{on} desde el prim.^{vo} al maior de su 4^{a} 5ª alta.

VIII.ª El transito desde un Modo menor primitivo, al maior producido por su quarta quinta alta, se logra cantando el B. f. la, si, mi, fa#, sol#, ut#: la, mi, la, re#, sol#, ut# (prac. N. 116).

La buelta desde este Modo maior al menor primitivo se consigue cantando el B. f. ut#, fa#, re, soln, mi, la: ut#, la, re, si, mi, la, (prac. N. 117).

Tran.^{on} desde el menor prim.^{o} al menor de su 5^{a} 5ª alta.

IX.ª Para transitar desde un Modo menor primitivo **[91] 35** al menor producido por su quinta alta, v. g. desde A-menor â G#-menor el B. f, deberá cantár la, ut, fa, mi#, re#, sol#: la, re#, sol#, ut#, re#, sol# (prac. N. 118).

Se bolverá desde el tal Modo menor al primitivo cantando el B. f. sol#, si, utn, re, mi, la: sol#, mi, la (prac. N. 119).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 5^{a} 5ª alta.

X.º Regla. Se transitará desde un Modo menor primitivo al maior producido por su quinta alta, v. g. desde A-menor â G#-maior cantando el B. f. la, mi, ut#, re#, sol#: la, si, mi, re#, sol# (prac. N. 120).

Para bolver desde el tal Modo maior al menor primitivo el B. f. cantará sol#, si#, mi#_fan[17], min, la: sol#, ut#, min, la: sol#, la, re, mi, la (prac. N. 121).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 6^{a} 5ª alta.

XIª Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al menor producido por su sexta quinta alta, v, g, desde A-menor, â D# menor, se consigue cantando el B. f. la, fa, sib_la#, re#: la, fa#, si, sol#, la#, re# (prac. N. 122). **[91v]** La buelta desde el sobredicho Modo menor al primitivo se logrará cantando el B. f. re#, si, mi, la: re#, fa#, si, mi, la: re#_mib, ut, fa, re, mi, la (prac. N. 123).

[17] El *mi#* y el *fa*n están unidos por un signo de ligadura que sustituyo por este signo de unión.

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 6^{a} 5ª alta.

XII.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior producido por su sexta alta, v. g. desde A-menor, â D#-maior, cantará el B. f. la, mi, sol#, mi#, la#, re#: lan, fa#, si, sol#, la#, re# (prac. N. 124).

Para bolver desde el tal Modo maior al menor primitivo el B. f. cantará, re#, sol#, mi, la: re#, mi, mi, fan, re, mi, la: re#_mib, sib, fa, sin, mi, la: re#, sol#_lab, mibb, sibb_lan, min, lan: re[18]_mib, sol, ut, mi, la (prac. N. 125).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 7^{a} 5ª alta.

XIII^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al menor dimanado de su septima, quinta alta, v. g desde A-menor, â A#-menor se consiguirá cantando el B. f. la, mi, ut#, re#, mi#, la#: lan, la, re, fa#, re#, mi#, la# (prac. N. 126).

Para bolver desde este Modo menor, al primitivo el B. f. cantará, la#, fa#, si, mi, lan: la#, ut#, lan, re, mi, la (prac. N. 127).

[92]

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 1^{a} 5ª baxa.

I.^{a} Regla. Se transitará desde un Modo menor primitivo al menor originado de su priméra quinta baxa, v, g, desde A-menor, â D-menor cantando el B. f. la, sib, sol, la, re: la, re, mi, la, re: la, fa, si, la, re, (prac. N. 128).

La buelta desde este Modo menor al primitivo se logra cantando el B. f. re, mi, la: re, sol, mi, la, re, si, mi, la (prac. N. 129).

Tran.^{on} desde el menor prim.^{vo} al maior de su 1^{a} 5ª baxa.

II.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior producido por su priméra quinta baxa, v. g. desde A-menor â D-maior el B. f. cantará, la, si, sol, la, re: la, fa#, re, sol, la, re (prac. N. 130).

Para bolver desde el susodicho modo maior, al menor primitivo cantará el B. f. re, la, fa, re, mi, la: re, sol, ut, mi, la (prac. N. 131).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 2^{a} 5ª baxa.

III.^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al menor producido por su segunda quinta baxa, **[92v]** se logra cantando el B. f. la, mi, ut, la, re, sol: la, fa, ut, re, sol: la, re, sol, (prac. N. 132).

La buelta desde este Modo menor al primitivo se consigue cantando el B. f. sol, re, si, mi, la: sol, re, mi, la (prac. N. 133).

Tran.^{on} desde el menor prim.^{vo} al maior de su 2^{a} 5ª baxa.

IV.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior dimanado de su segunda quinta baxa v. g. desde A-menor â G-maior el B. f. cantará, la, ut, re, sol: la, fa#, re, sol (prac. N. 134).

Se bolvera desde este Modo maior al menor primitivo cantando el B. f. sol, mi, fa, re, mi, la: sol, ut, la, si, mi, la (prac. N. 135).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 3^{a} 5ª baxa.

V.^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al menor originado por su tercera quinta baxa, se consigue cantando el B. f. la, sib, fa, sol, ut: la, fa, re, sol, ut (prac. N. 136). Para bolver del tal Modo menor al primitivo, cantará [el B. f.] ut, sol, re, mi, la: ut, la, fa, sol, mi, la (prac. N. 137).

[93] 36

---

[18] Por el hecho de poner este *re* ligado con el *mib* que le sigue, hace pensar que dicho *re* ha de ser sostenido, para establecer la enarmonía, alteración que no aparece en el ms.

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 3^{a} 5ª baxa.

VI.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior originado por su tercera quinta baxa, v. g. desde A-menor â C-maior, cantará el B. f. la, fa, sol, ut: la, re, sol, ut (prac. N. 138).

Su buelta al primitivo, se consigue, cantando el B. f. ut, fa, re, mi, la: ut, si, mi, la (prac. N. 139).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 4^{a} 5ª baxa.

VII.^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al menor dimanado de su quarta quinta baxa, v. g. desde A-menor â F-menor, el B. f. cantará, la, fa, ut, fa: la, re, sib, sol, ut, fa (prac. N. 140).

La buelta desde este Modo menor al primitivo, se logra cantando el B. f. fa, ut, re, mi, la: fa, sol, re, mi, la (prac. N. 141).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 4^{a} 5ª baxa.

VIII.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior dimanado de su quarta quinta baxa, v. g. desde A-menor â F-maior, cantará el B. f. la, re, sib, ut, fa: la, sib, sol, ut, fa (prac. N. 142). **[93v]** Se bolverá desde este Modo maior al menor primitivo cantando el B. f. fa, re, mi, la: fa, sin, mi, la (prac. N. 143).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 5^{a} 5ª baxa.

IX.^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al originado por su quinta quinta baxa, v. g. desde el menor de A al menor de Bb, se logra cantando el B. f. la, fa, sib, mib, fa, sib,: la, re, sib, fa, si (prac. N. 144).

La buelta desde este Modo menor al primitivo se conseguirá cantando el B. f. sib, fa, re, sin, mi, la: sib, sol, ut, la, mi, la (prac. N. 145).

Tran.^{on} desde el menor prim.^{vo} al maior de su 5^{a} 5ª baxa.

X.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior producido por su quinta quinta baxa v. g. desde A-menor, â Bb-maior el B. f. cantará, la, re, mib, fa, sib: la, fa, sib (prac. N. 146).

Se bolverá desde este Modo maior al menor primitivo, cantando el B. f. sib, min, la: sib, sol, ut, mi, la (prac. N. 147).

[94]

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 6^{a} 5ª baxa.

XI.^{a} Regla. Se transitará desde un Modo menor primitivo al menor producido por su sexta quinta baxa, v. g. desde A-menor â Eb-menor, cantando el B. f. la, re, sib, mib: la, sib, sol, lab, sib, mib (prac. N. 148).

La buelta desde este Modo menor al primitivo se logra cantando el B. f. mib, sib, sol, min, lan: mib, lab_sol#, min, lan (N. 149).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 6^{a} 5ª baxa.

XII.^{a} Regla. Para transitar desde un Modo menor primitivo al maior producido por su sexta quinta baxa, v. g. desde A-menor â Eb-maior, el B. f. cantará; la, re, sib, fa, sib, mib: la, fa, re, sib, sol, lab, sib, mib (prac. N. 150).

Para bolver desde este Modo maior al menor primitivo cantará el B. f. mib, ut, la, re, sin, min, la: mib, sol, re, min, la (prac. N. 151).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al menor de su 7^{a} 5ª baxa.

XII.^{a}[19] Se transitará desde un Modo menor primitivo al menor originado de su septima quinta baxa, v. g. desde An-menor â Ab-menor cantando el B. f. la, fa, re, mib, fab, reb, mib, lab: lan, sib, sol, lab, re, sib, mib, lab (N. 152).

[94v]

La buelta desde este Modo menor al primitivo se consigue cantando el B. f. lab, fa, sib, ren, min, lan: lab_sol#, lan, fa, re, min, lan (prac. N. 153).

Tran.^{on} desde un menor prim.^{vo} al maior de su 7^{a} 5ª baxa.

XIV.^{a} Regla. El transito desde un Modo menor primitivo al maior producido por su septima quinta baxa, v. g. desde A-menor â Ab-maior se consigue cantando el B. f. la, ut, fa, mib, lab: lan, re, fa, sib, mib, lab (N. 154). Para bolver desde este Modo menor al primitivo cantará el B. f. lab, fa, ut, lan, min, la: lab, ut, fa, re, min, lan, (prac. N. 155).

Regla General. Para transitár desde un Modo primitivo ú propuesto, tanto maior como menor â otro de igual clase, lo primero que debe hacerse es considerár â qual numero de quintas altas ô baxas se halla, el que se desea del primitivo; y despues de averiguado esto, buscar (de la manera mas natural q.e se pueda) el segundo, ô el quarto sonido del Modo al qual se quiere transitar por medio de una Clausula Magistral abreviada.

[95] 37

Capitulo 15.

De la manera de formar una oracion armonica, ô leccion de Baxo fundamental metodica

Llamamos oracion armonica â una pieza compuesta de una, dos, tres ô mas periodos ú frases armonicas, las quales por lo regular comienzan por un Modo, y concluien en otro, el qual comunmente es, alguno de los relativos del Modo primitivo.

Por periodo ô frase armonica se debe entender qualquiera de las practicas que se dexan dadas desde la explicacion de las Clausulas, hasta la presente; excepto los Circulos, cuias formulas, ô practicas, deben estimarse como oraciones armonicas compuestas de una sola frase.

Supuesto todo esto; y mucho mas la inteligencia de las reglas del B. f. progresivo, formulas de Clausulas, y de transiciones â qualquiera de los Modos, pasaremos â explicar la manera de formar una oracion armonica.

Para formar una Oracion armonica, en primer lugar se debe elegir el Modo maior, ô menor: en segundo el termi- **[95v]** no, el qual podrá ser qualquiera de los inclusos en el Sistema estimado como Modo inicial; pero siempre será mejor que el termino elegido como inicial no pase de quatro accidentes en las Claves. En tercer lugar debe hacerse la eleccion del Compas, y su ayre mas ô menos vivo, ú menos ô mas lento.

Elegido todo esto, se hará la eleccion melodica del B. f., la qual podra tomarse de alguna de las formulas propuestas en las practicas precedentes. Elegida la melodia del B. f. para la primera y principal frase, deberá el principiante elegir el termino al qual quiere llevar la armonia. Este termino ú Modo secundario, puede ser qualquiera de los llamados adjuntos, y relativos; pero lo mas regular es, el transitar desde el Modo primitivo â el adjunto de primer orden ô quinta alta del Modo primitivo, siendo este maior; y al relativo de primer orden, ô tercera menor alta, siendo el modo primario menor*

---

*"El Modo menor puede tambien hacer su mediacion â la 5.ª alta.

[19] Sic en el ms., pero se comprende que debe decir: XIII^{a}, para seguir el orden.

Está primera frase ô período, se debe considerar como el primer miembro de la Oracion armonica. Algunos **[96]** armonistas celebres queren (y no sin razon) que antes de componer el primer periodo se proponga el tema ô melodia principal del B. f. y que se concluia en el Modo con Clausula ô Semiclausula: V. g. Sea la melodia elegida para el B. f. en maior ut, fa, re, sol, la, fa, sol, ut: ô ut, fa, re, sol, la, fa, re, sol: y en Modo menor, la, re, mi, fa, re, mi, la: ô la, re, si, mi, fa, re, si, mi; y despues de esta propuesta, la qual se debe considerar como proemio, compóngase la frase que â de servir de primer miembro de la oracion armonica de una manera semejante â esta en Modo maior = ut, fa, re, mi, la, fa, sol, ut, la, fa#, re, sol, mi, ut, re, mi, ut, la, re, sol; y en Modo menor = la, re, sol, ut, fa, re, mi, la, fa, re, si, sol, la, fa, sol, la, ut, fa, sol, ut (prac. N. 156 y 157).

Este primer miembro de la oracion armonica, el qual no prefixa Modo alguno hasta el de su Adjunto en el exemplo de Modo maior, y el de su principal relativo en el de menor, puede prolongarse pasando â otros Modos relativos, ô no relativos haciendo uso de Semiclausulas: V. g. tomese la melodia de Modo maior **[96v]** ut, fa, re, mi, la, fa, sol, ut, la, re: dese 3.ª maior al B. f. y despues de una breve pausa, prosigase cantando el B. fund.l si, ut, la, si, mi; otra breve pausa, y cante el B. f. la, sib, sol, la, re; pause y diga sol, la, fa, sol, ut, la, re, mi, ut, re, mi, ut, la, re, sol (prac. N. 158).

En Modo menor, la Semiclausula se cometerá en la 5.ª del Modo relativo que debe finalizar la primera parte de la oracion ô leccion armonica: v. g. el B. f. de la practica precedente canta la, re, si, mi, fa, re, si, mi, la, fa, re, si, sol; pues en lugar de lo que sigue, diga el Bajo fund.l sol, ut, fa, sol: pause, y siga cantando, mi, fa, re, mi, la: re, mib, ut, re, sol: ut, re, sib, ut, fa, re, sol, la, fa, sol, la, ut, fa, sol, ut (N. 159).

A esta Clausula final, cometida en el exemplo de Modo maior en la 5.ª alta del Modo primitivo; y en el exemplo de Modo menor en su 3.ª menor alta, y executadas una y otra con notas de alguna maior duracion, llaman los armonistas, conclusion de la primera parte de la oracion armonica, la qual, no pocas veces se Nota con signos de repeticion.

[97] 38

Aunque para comenzar la segunda parte de la oracion armonica se pueden elegir melodias diversas de la propuesta como tema en la primera parte; con todo, lo mas regular, en esta clase de oraciones armonicas, es tomar el primer tema, â la 5.ª alta, y seguirle hasta bolver al Modo primitivo, y en él, ô en alguno de sus relativos repetir la segunda propuesta, ô apostrafe armonico, y con el huie al final de la oracion: este debera ser siempre, quando no el mismo de la primera parte, por lo menos mui semejante, tanto en la melodia del B. f. como en el valor de las notas musicales que le compongan (prac. N. 160).

Notese en esta segunda parte de la oracion armonica correspondiente â la primera parte de la dada como norma en Modo maior: 1.º que se compone solamente de tres miembros, ô frases armonicas, las mismas que compusieron la priera parte: 2.º Que la frase primaria ô tema del B. f. A, es repetido en los períodos B. C. y D. por los Modos E-la, F-ut, y D-la, relativos del primitivo; y desde esta al primitivo sin violencia: **[97v]** 3.º que en llegando al Modo primitivo, el B. f. camina sin variar de melodia â la quinta del Modo con Semiclausula: 4.º como despues de una breve pausa sigue el B. f. la segunda propuesta de la primera parte, la qual comienza en el periodo E, y sigue haste el periodo F, en el qual se emprende el tercer periodo, ú el final de la oracion armonica, el qual para hacerse mas sencible se compone de notas mas durables.

En la segunda parte de la oracion armonica ô lecion de B. f. en Modo menor que se mira en la practica N. 161, como compuesta de los mismos pasages de la primera, y una y otra, imitando en un todo la oracion de Modo mayor*,

---

*"Aunque en esta lecion de B. f. en menor se ha seguido el imitar servilmente la melodia dela oracion por Modo maior se advierte que no hay precision alguna para que siempre se hagan.

---

no hay de notable otra cosa sinó la manera de transitar â los Modos relativos del termino primitivo que son; 1.ª el D-la señalado con la B.: 2.º F-ut con la C.: 3.º el Modo menor de E-la con la letra D: 4.º la repeticion del Modo mayor de C-ut como de paso, para buscar el Modo primitivo de relativo en relativo hasta llegar al primi- : **[98]** tivo, ú a su 5.ª alta por medio de una Semiclausula, y despues seguir por el maior de A la segunda frase señalada con la F; y el final con la G. tambien es digno de notarse la consonancia de 3.ª y 5.ª superflua cometida sobre el signo G de la frase señalada con la letra D, cuía consonancia alterada solo sirve para conservar el Modo menor de E-la sobre el signo G del B. f. Esta consonancia alterada aunque se puede cometer, como se manifestó en las Clausulas alteradas, sobre la tonica, y quarta del tono en Modo maior, el lugar mas oportuno de cometerse es el tercer sonido ú Nota mediante del Modo menor: en suma como se mira en la sobredicha frase. La consonancia alterada compuesta de 3.ª menor y quinta superflua ô maior solamente se podra cometer en el quarto sonido del Diapason de Modo menor de qualquiera de las maneras que se advierte en las practicas (N. 34a, y 34b.) de las Clausulas defectuosas.

[98v]

Aunque las advertencias dadas en orden â la progresion del B. f. son suficientes para poder formar oraciones armonicas con algun metodo; con todo para que los principiantes puedan mejor conducirse, tanto en la diversidad de armonias como en la diversidad del compas y diversidad de ayres, daremos quatro oraciones armonicas, por diverso termino, compas, y ayre las que se hallaran en las practicas N. 162. 163. 164. 165.

Lo primero que debe notarse en la Oracion armonica señalada en el N. 162 es el termino de G-la menor relativo de Bb-ut y por tanto indicado con dos bemoles en las Claves. Lo segundo el compas de quatro tiempos llamado comunmente en España Compasillo porque en la disminucion de notas no admite, en su maior velocidad mas que semicorcheas.

En lo que toca â la progresion del B. f. notese como este despues de haber indicado el Modo menor con una Clausula magistral abreviada, transíta â su Modo maior relativo por medio de dos Clausulas, la primera imperfecta, y la segunda perfecta desde A. A. Desde B. â B. tran- **[99] 39** sita el B. f. al adjunto de segundo orden del Modo primitivo que es C-la por medio de dos Clausulas perfectas, y despues buelve al Modo primitivo con una Clausula magistral abreviada y burlada desde C. â C. Notese desde D. â D. la manera de transitar de relativo en relativo cometiendo el B. f. licencias de primer orden, y despues el cambio del Modo de menor en maior sobre el signo A del B. f. para formar Clausula que conduzca la armonia al Modo menor de D-la primer adjunto del Modo primitivo E. E. Desde F. â F. se encierra otro miembro de la oracion armonica, periodo, ú frase llamada esencial porque de ella se debe hacer mencion en la segunda parte de la oracion. En donde esta concluie, comienza otra, la qual se sonsidera como final de la oracion armonica, porque despues de la tal frase, ya no debe oirse mas que la Clausula final; como efectivamente se observará desde G. â G.

Notese en la segunda parte de esta oracion armonica, q.u el B. f. desde A, â A, forma una frase, inconexa en **[99v]** su melodia, con todas las frases, ô periodos propuestos en la primera parte; pero ya se dixo que esto podía practicarse, por razon de maior variedad en la oracion armonica, con tal que despues buelva â tomar alguna de las melodias propuestas en la primera parte, como efectivamente sucede en el periodo B. B. el qual concluie en la quinta alta del Modo primitivo, para tomár el motivo, ú tema principal de la oracion armonica, y con el transitar de relativo en relativo hasta llegar al Modo menor de D-la, adjunto de primer orden del primitivo C, C. Desde D. â D, se advertirá una frase tomada de la primera parte, la qual

finaliza en la 5.ª alta del Modo primitivo, para poder desde allí la segunda frase principal de la oracion, la qual es desde E, â E; y desde el mismo signo comenzar la frase final que se mira desde F, â F.

En la segunda oracion armonica que se halla en la practica N. 163, se debe notar primeramente que está concebida por el termino de A-ut natu- **[100]** ral Modo maior, y en compas ternario: despues de esto, que la oracion, en su primera parte conste de quatro miembros, ô frases armonicas: la primera es de A, â A, y concluie en la quinta de su Modo menor Relativo de primer orden que es F#-la, para comenzar la segunda frase en el tal Modo menor. Notese tambien como esta segunda frase la qual es comprendida desde B, â B, finaliza en el Modo maior de E adjunto de primer orden del Modo primario. La tercera frase que es desde C, à C, comienza en el Modo maior de A, y concluie en el menor de B-la natural sin Clausula alguna para que la quarta y ultima frase, que es desde D, â D, resulte mas brillante, y sus Clausulas finales en el Modo maior de E-ut mas punzantes, y absolutas.

En la segunda parte de esta oracion armonica se debe notar; que el primer miembro de la oracion, periodo, ú frase armonica es (en la melodia del B. f.) inconexa con las melodias propuestas en las frases de la primera parte; pero esto se debe considerar como un Apostrafe, ô **[100v]** digresion en el Discurso armonico. En efecto, vease la tal frase que es desde A, â A, en la practica, y notense las dos licencias que el B. f. comete en su progresion armonica, y el finalizar de la frase en el Relativo de segundo orden del Modo principal de la oracion: esto es, en C#-la menor. Notese la segunda frase, q.e es desde B, â B, compuesta, ô entresacada de la primera parte en su primera frase; y al mismo tiempo como comenzando en el Modo maior de A, va â finalizar al menor de F# su Relativo de primer orden. La tercera frase es de C, â C; y es de observar que siendo, como es, compuesta del tema principal de la oracion armonica las variedades que contiene, pues comenzando en D-maior termina en C# maior quinta alta de F#-la relativo de primer orden de A-ut, â fin de poder repetir con energia el motivo, ú tema principal en el mismo termino de A-ut, â fin de poder repetir con energia el motivo, ú tema principal en el mismo termino de A-ut, en la quarta frase contenida desde D, â D. Notese en esta quarta frase como el B. f. despues de haber cantado identicamente la principal parte del tema, prosigue cantando los dos ultimos compases por los Modos Relativos hasta llegar â E quinta alta **[101] 40** por medio de una semiclausula. La quinta frase, la qual se halla desde E, â E es la misma de la parte primera indicada con la C; pero ampliada con su misma melodia, para que quando el B. f. buelva â hacer oyr el E sea con una diferente semiclausula. La sexta frase que se contiene desde F, â F, es absolutamente la misma del final en la primera parte de la oracion armonica.

En la tercera Oracion armonica que se mira en la practica N. 164 se debe notar primeramente que es por Bb-ut, y por tanto anotada con dos bemoles en las Claves: despues el Compas mixto de binario y ternario, llamado sexquialtera menor por estar anotado con la fraccion 6/4.

Esta oracion aunque parece constar de once miembros, periodos, ú frases armonicas en su primera parte; con todo no se compone sino de tres principales, que son, el tema, el episodio, y el final como se vá ha demostrar.

El tema consta de dos miembros: el primero desde A, â A; y el segundo desde B, â B. **[101v]** Notese como la primera parte del tal tema finaliza en el Modo; y la segunda en su menor **r**elativo, para bolver â repetir el tema identico por G-la en las frases indicadas con las letras C, C, y D, D, finalizando en Eb, adjujnto de Bb-ut en segundo orden. Las frases E, E, y F, F, deben considerarse como ampliaciones del tema principal por que la indicada por G â demas de girar por Modos relativos â Bb-ut finaliza en el tal Modo maior con Clausula imperfecta; y la señalada por F finaliza en C-maior quinta alta del Modo maior de F, elegido

para final de la primera parte de la oracion armonica. Las frases G, H, i, como tambien J, componen el segundo tema, ô periodo de la oracion armonica. Lo que se debe notar en la construccion de este segundo periodo de la oracion armonica, es el giro de la armonia en la frase indicada por la letra i el qual vá â finalizar en el Modo menor de D, con naturalidad con solo hacer perfecta la quinta del tercer G del B. f. que antes â sido menor ô falsa. Las frases señaladas con **[102]** las letras J, y K, componen el periodo tercero y final de la oracion armonica en su primera parte. En la frase de J, â J, notese como habiendo comenzado en A-maior, el B. f. camina sin variar de melodia de relativo en relativo, hasta finalizar en Bb, y desde el tal signo preparar por medio del G la Clausula final en el Modo maior de F, comenzando en el tal G menor del B. f. la frase K.

En la quarta oracion armonica que se halla en la practica N. 165 se debe observar primeramente que esta concebida por el Modo menor de Bn-la, y por tanto anotada con dos sustenidos en las Claves: que su compas es de quatro movimientos de alguna lentitud maior en su ayre, que la del compasillo, y por tanto las notas corcheas del B. f. son estimadas de suposicion.

En quanto â la progresion del B. f. se debe advertir, que el tema principal consta de quatro frases armonicas: la primera señalada con las letras A, ut; y notese en ella como despues de haber hecho oyr las cuerdas ô sonidos principales del Modo, concluie la frase **[102v]** en su quinta alta, â fin de comenzár la segunda frase (que es desde B, â B,) en el Modo primitivo. Notese en esta segunda frase que está concebida toda ella con una sola melodia, y como para llegar con mas presteza al Modo menor de E-la quinta baxa del primitivo comete el B. f. una Clausula burlada, y evitada. La tercera frase que es desde C, â C, comienza en E-la, y concluie en B-la, y notese que esta fundada sobre la primer melodia del tema la qual es llevada de relativo en relativo, desde el Modo menor de E-la al menor de B-la. La quarta frase es desde D, â D, **(; y)** notese como siendo formada de una Clausula terminante al Modo menor de F# relativo de primer orden de B-la, sigue cantando una progresion de terceras baxando hasta hallarse en la quinta alta del Modo menor de F# para terminar alli la frase con semiclausulas defectuosisimas.

El segundo tema, miembro, ú Periodo de la oracion armonica está comprendido desde E, â E. Lo que se debe notar en él es, que estando fundado sobre los **[103] 41** dos compases que acaba de cantar el B. f., con todo ofrece bastante variacion por su giro de relativo en relativo hasta llegár al Modo menor de F#-la que es el elegido para terminar la primera parte de la oracion armonica con el tercer miembro, indicado desde F. â F.

La segunda parte de esta oracion armonica consta de diez frases entresacadas todas de las melodias que el B. f. dejó oyr en la primera parte. La primera frase se halla comprendida desde A, â A. Lo q.^{e} se debe advertir en ella es, su variedad á pesar de estar formada de la propuesta del tema principal; y como de relativo en relativo va conduciendo la tal melodia hasta llegar al Modo menor de C# para comenzar en el tal termino la segunda frase que es desde B, â B, y formada tambien de una parte del tema principal. La tercera frase es desde C, â C; y notese como aun que es formada de otra ya oyda en la primera parte; con todo encierra alguna variedad por las Clausulas que contiene, y su conclusion en el **[103v]** Modo maior de <u>D-ut</u>. En este termino comienza la quarta frase que esta incluida desde D, â D; y notese como aunque concebida por otra melodia ya cantada por el B. f. en la primera parte de la oracion armonica, con todo gira de distinta manera para concluir en el Modo maior de F# quinta alta del primitivo, por medio de una Clausula defectuosisima reiterada, y de semiclausulas. La quinta frase es desde E, â, E, y esta fundada en la primera parte de la melodia del tema principal de la oracion armonica; pero notese su giro y sus Clausulas para llamar el Modo maior de <u>G-ut</u>, y comenzar en dicho termino la sexta frase inclusa desde F, â, F,. Notese en esta frase como gira para finaliza en C# maior por medio de dos Clausulas defectuosisimas â fin de comenzar en el tal Modo mayor la septima frase que es desde G, â G. Aunque la

melodia de esta frase tambien esta cantada por el B. f. en la primera parte, con todo se debe obser- **[104]** var en ella lo vario de su giro, y la manera de buscar el Modo menor primitivo de la oracion armonica, y empezar en la octava frase contenida desde H, â H, la qual finaliza en F# maior para terminár el primer miembro de la oracion armonica, y comenzar el segundo que es desde K, â K, y el tercero, ú final desde L, â L.

En estos dos ultimos miembros de la oracion armonica no ha que notar, sino la identidad con que repiten los ya oydos en la primera parte.

De todo lo dicho en este Capitulo sobre las Oraciones armonicas de B. f. resulta la siguiente Regla general.

La Oracion armonica debe constar de dos partes; y la primera de tres Periodos ô Miembros principales que son: la propuesta ô tema: el Episodio; y el final. Resulta tambien que el tema puede constar de tres ô quatro frases diversas; pero el Episodio y el final no mas que de dos.

La segunda parte, aunque debe formarse de las frases de la primera, admite algun miembro ú Periodo nuebo en su principio; pero el segundo y tercero deben repetirse integros para que la oracion resulte metodica, y elegante.

[104v]

Capitulo 16.

De las diversas maneras de dar variedad â las melodias, sin perjuicio de las Consonancias correspondientes al B. f.

Siendo el B. f. el principal agente de la armonia tanto simultanea como progresiva, parece que debía serlo asimismo de las melodias; pero no es absolutamente verdad, porque, por mas que las Consonancias sean determinadas por el giro del B. f. las partes cantantes pueden hir â ellas por diversos movimientos y esta variedad en la eleccion de los tales movimientos deberá producir diversas melodias en las partes cantantes. En efecto: Supongamos q.e el B. f. cante ut, la, fa, sol, ut; si las partes cantan cometiendo movimientos de primera tabla, ô graduacion tendremos una melodia diversa de la que producirán los de segunda; y si los elegidos son los de tercera, nos darán otra melodia diferente de las dos precedentes. Pasemos mas adelante: si sobre el mismo B. f. propuesto se alternan los movimientos ya de primera, ya de segunda tablatura tendremos otras nuebas melodias; y si primero los de segunda, y despues los de primera gradacion otras diversas de todas las ante- **[105] 42** riores. Pues aun se aumentará el numero de melodias, y su diversidad, si los movimientos de las partes Cantantes guardan una alternativa pareada: esto es, dos de primera tabla, y otros dos de segunda, ô lo contrario que sera primero dos de segunda, y despues dos de primera graduacion. Por ultimo podrá aumentarse el numero y diversidad de melodias cantando una de las partes cantantes, primero un movimiento de tercera tabla, despues de segunda, y en seguida de primera, finalizando con uno de segunda, y así alternando los movimientos se hirá aumentando el numero y diversidad de melodias. Con efecto veanse para norma las propuestas, no solo en las Clausulas, sinó las insertas en la practica N. 166.

Si â todo esto se añade la variedad de notas musicales; esto es, la alternativa ya de minimas, ya de seminimas ô Corcheas, las variedades en la melodia tendran un considerable aumento. En efecto, veanse las practicas N. 167. y notese en ellas la exactitud en los movimientos al tiempo de cambiar el B. f. de signos. Es ver- **[105v]** dad y digna de notarse, que las partes cantantes no guardan el orden de las tablaturas ô gradaciones, en los tales Exemplos practicos; pero esto lexos de estimarse por defecto debe considerarse como un primor del arte, siempre que del tal modo de operar resulte entre las partes cantantes una serie

de sonidos, quando no los mas melodicos, â lo menos lo mas naturales, y de menos oposicion con el todo de la armonia simultanea y progresiva.

Especies no Suponentes

Si â todo lo que se dexa dicho en orden â la manera de poderse aumentar el numero de las melodias se añade el uso de las Especies no Suponentes, ô de notas que no se oponen â la realidad de las Consonancias simultaneas que de justicia y de ley pide la progresion del B. f. la variedad en las melodias tomará un incremento considerable. En efecto, porque siendo las tales notas no suponentes 4as, 6as, 7as, y 9as maiores ô menores &tc. y por lo mismo especies disonantes, los intervalos, que con ellas se cometan en el discurso melodico resultarán diferentes de los produci- **[106]** dos solamente por el uso de las especies Consonantes, ora sea al tiempo de cometerse movimientos, ora sea con cambio de especies.

Para hacer patente esta verdad supondremos que un B. f. procede cantando ut, sol, re, sol; y supuestas las melodias producidas en las partes por las combinaciones de los movimientos de unas y otras tablaturas, pasaremos â el uso de las Especies disontes no suponentes en cada uno de los sonidos del B. f. al tiempo de cometerse el movimiento; y por tanto executadas en parte no principal del Compas (Prac. N. 168).

Esta practica consta de ocho frases: en la primera es de notarse la 4.ª y 9.ª cometidas en el primer compas; la 9.ª y 4.ª del segundo; y la 6.ª del tercero, cometidas todos en el quarto tiempo ú parte del Compas sin perjuicio alguno de los movimientos de primera graduacion que hacen el fondo de las tales melodias, excepto en la Clausula final que dos son de segunda tabla y uno de primera. En la segunda frase deben notarse como especies no suponentes la 4.ª y 9.ª del primer comp.^{e}: la 7.^{a}, 4.^{a} y 6.^{a} del segundo; y la 7.^{a}, 9.^{a}, y 6.^{a} del tercero, cometi- **[106v]** das todas en la serie melodica del Contralto y Tenor. En la tercera frase el B. f. canta la, mi, la, y notese la 6^{a} cometida por el Tiple en el primer compas, como tambien la cometida por el Tenor en el segundo sin perjuicio de los movimientos que sirven de vase a las melodias. En la quarta frase notense la 4^{a} y 9^{a} cometidas por el Tiple y Alto en el primer compas y la 7^{a} cometida por el Tiple en el segundo. En la quinta frase el B. f. canta ut, re, sol, ut, y notense la 9^{a} y 4^{a} cometidas en el primer comps.: la 9^{a} y 7^{a} en el segundo, como tambien la 7^{a} del tercero cometida por el Alto; pero con especialidad las dos quintas que resultan entre el Tenor y el Tiple al tiempo de transitar el B. f. desde el ut al re, ocasionadas por la 4^{a} no suponente cometida por el Tenor sobre el ut del B. f. las quales dos quintas por ser perfectas se estiman prohibidas en el arte por la maior parte de los armonistas; y con efecto deben serlo en este caso por que dexaran de verificarse haciendo cantar la melodia del Tenor al Tiple, y la de este al Tenor; Pero no deberan estimarse como proibidas quando la melodia que las produce es forzosa, y obli- **[107] 43** gatoria â una parte cantante mas grave que la producente del movimiento de segunda voz. La razon de esto es, porque son causadas las dos quintas perfectas, no por falta de los movimientos, y uso de las especies consontes que son el fundamento de toda armonia y melodia, sinó por la adiccion de las especies disonantes no suponentes.

En la sexta frase notense las disonantes no suponentes del primero, tercero y quarto compas por ser las mismas que las precedentes, como la sexta cometida por el Tenor en el segundo compas estando el Tiple en la quinta por que demuestra claramente que las 6as son absolutamente disonantes siempre que se miren colocadas sobre un Bajo absolutamente fundamental. En la septima frase se debe notar que esta fundada sobre los movimientos de novena y decima voz cometidos por el Tiple y Contralto. En la octava frase, notense las dos 4as que resultan entre el Tenor y el Alto por motivo de la 9° cometida por el Tenor sobre el ut del B. f. las quales serían 5as perf.^{as} si la melodia del te- **[107v]** nor fuese mas aguda que la del Contralto.

La practica N. 169 consta de seis frases; y en la primera debe notarse en primer lugar, la 9ª cometida por el Tiple en el segundo tiempo del primer compas, como tambien la 6ª cometida por la misma parte cantante en el segundo porque aunque se dexan oyr sin cometerse movimiento por estar el B. f. quieto en el ultimo signo, no dexan por eso de ser especies tan no suponentes como la 7ª que se mira en lo Alto al cuarto tiempo del compas, y la 9ª y 7ª cometidas por el Tenor y Alto en el segundo. En la segunda frase notense las especies disonantes cometidas por el Tiple y Alto en el segundo y cuarto tiempo del primero y segundo compas, las cuales por oyrse en partes del compas no principales, dexan de ser opuestas â la armonia simultanea y progresiva sin dexar de dar un considerable lustre â la melodia.

Hasta ahora no se han visto executadas las especies no suponentes sino en intervalos de semitono, tono, y de tercera subiendo u baxando; pero en el tercer exemplo ú frase **[108]** se advertiran cometidas con intervalos de 5ª subiendo y baxando en los tres primeros compases. En la frase cuarta se miran practicadas por intervalos de 6ª y 7ª en la melodia executada por el Alto. Los garantes de la bondad de estas practicas, son el cambio de las especies consonantes, y los movimientos: executado uno y otro por las partes cantantes sin faltar por esto ninguna de las especies consonantes en los tiempos principales del compas, esto es; ni en el alzar, ni el dar.

En la quinta frase, notese la manera de aumentar el numero de las especies no suponentes ora de grado, ora de salto en las melodias del Tiple y Contralto. En la sexta se debe observar como el Tenor adquiere variacion en su melodia â pesar de que por executar movimientos de quarta voz debia mantenerse fixo en un mismo sonido. Debe advertirse asimismo que puede variarse la tal melodia baxando â la 7ª en lugar de subir â la 9ª del B. f. en el primer compas, y â la 4ª en el segundo en lugar de subir â la 6ª.

[108v]

Notas no suponentes llamadas malas por buenas.

Llamanse Notas ô especies malas por buenas aquellas disonantes que se cometen al dar y alzar del compas binario: en el de quatro tiempos, en el primero, y tercero; y en el de tres tiempos, quando es algun tanto pausada, al principio de cada uno de ellos. En suma en parte ô tiempo principal de compas sea el que fuere, y según la progresion melodica del B. f.

Esto supuesto, vease la practica N. 170 y observese en la frase primera como en el primer compas, y en parte principal el Tiple comete una 7ª maior, el Alto una 4ª y el Tenor una 9ª: en el dar del segundo compas el Tiple comete una 6ª en lugar de una 5ª; y el Alto en el alzar una 4ª maior en vez de la 3ª. En la segunda frase notese como el Tiple comete una 9ª, el Alto una 4ª, y el Tenor otra 9ª todas al alzar del primer compas: en el segundo comas e igual tiempo que en el precedente, el Tiple comete una 7ª maior, y el Alto una 9ª; y al dar del tercer compas el Tiple comete una 7ª maior, y el Alto una 2ª maior. **[109] 44** En la tercera frase deben notarse la 4ª y 9ª cometidas por el Alto y Tenor en el primer compas; y el tritono y 2ª superflua cometidas por el Tenor y el Tiple al dar del segundo; como tambien la 9ª y 4ª maior cometidas por las mismas partes cantantes al alzar del mismo compas.

En la frase quarta, en primer lugar, debe observarse la melodia del Alto y la manera de transitar desde la 7ª menor no suponente que comete en el primer compas, a la 2ª superflua, y 7ª maior malas por buenas cometidas en el segundo. Despues, adviertanse la 9ª y 4ª que cometen el Tenor y Tiple al alzar del primero compas cuias especies malas por buenas no solo son disonantes con el B. f. sino tambien con la melodia executada por el Alto; pero el orden que el todo de las partes cantantes guardan en la tal frase es tal (tanto en el cambio de las especies consonantes del primer compas, como en el cometimiento de movimientos del segundo que todo resulta salvo y sin contravencion a regla alguna.

En la quinta frase, observese la melodia del Alto y Tenor. **[109v]** la qual, en el primer compas del Alto comete una 7ª menor, una 6ª, y una 5ª maior, especies no suponentes: en el segundo comete al dar del compas una 4ª maior, y al alzar una 9ª: al dar del tercer compas comete, la misma parte cantante una 6ª: y al alzar una 9ª y por ultimo una 7ª. La melodia del Tenor es siempre â la tercera baxa del Alto, y por tanto en el primer compas, no comete mas especie no suponente, que la 4ª de acompañamiento a la 6ª del Alto: en el segundo compas comete al tiempo del dár una 9ª y al alzar una 7ª: en el tercero y su dár comete una 4ª, y al alzar una 7ª. El Tiple al alzar de este tercer compas comete una 4ª que pasa despues â la 3ª, la qual no sirve sinó de acompañar la 9ª del Alto, y la 7ª del Tenor.

En la sexta frase notese la melodia del Tiple, y se verá con claridad que las especies disonantes que comete no se oponen de manera alguna â las consonantes que de justicia pide el B. f. en su progresion, porque la 7ª maior que comete al alzar del primer compas está **[110]** en lugar de la 5ª: las 4as maiores, y aun las 4as cometidas en el segundo compas están en lugar de la 3ª: la 6ª y 7ª cometidas en el tercero estan en lugar de la 5ª; y la 7ª y 4ª maior cometidas en el quarto compas: la primera esta en vez de la tercera; y la segunda en lugar de la 5ª.

En la septima frase, notense las melodias del Tiple y Alto, porque en ellas se verá que las especies malas por buenas que se cometen en el segundo compas en lugar de las especies consonantes que pide el B. f. saber, la 4ª cometida por el Tiple en el primer tiempo del compas está en lugar de la 3ª: la 9ª cometida en el segundo tiempo en vez de la 8ª: y la 9ª cometida en el tercer tiempo está en luga de la 3ª. La 7ª maior cometida por el Alto en el primer tiempo del mismo segundo compas está en lugar de la 8ª: en lugar de la misma 8ª se debe considerar la 7ª menor que comete en el segundo tiempo; y en vez de la 5ª la cometida en el tercer tiempo.

Una especie no suponente puede degenerar en mala por bue- **[110v]** na, y lo contrario, siempre que la melodia, ô buen canto lo requiera. En efecto, vease la frase octava, y observese las disontes cometidas por el Alto y Tenor en los tres primeros compases; y las cometidas por el Tiple y Alto. en el cuarto compas. Tambien es digno de notarse la 7ª maior cometida por el Tiple al dar del tercer compas al mismo tiempo que el Tenor y Alto cometen la 4ª y 6ª porque con ella se aumenta el numero de las especies malas por buenas sin molestia considerable del oydo.

En la nona frase se debe notar, no solo la 4ª y 5ª cometidas por el Tiple y Tenor al alzar del primer compas, sino tambien, y con maior cuidado las dos 7as una maior y otra menor cometidas por el Alto porque hazen una gran parte de la belleza melodica de la frase. Debe advertirse tambien que ambas septimas pueden ser menores, y tal vez las dos maiores; pero es necesario saberse que el todo resulta mas grato al oydo siendo las septimas menores que maiores. En el segundo compas observense no solo la 2ª superflua y 7ª maior, 7º maior y 7ª superflua cometidas por el Alto y Tenor sino tambien su morosidad. **[111] 45** En el tercer compas, las 4as y 6as cometidas por el Tenor, y Contralto en su dar y alzar; y en el quarto compas la 4ª y 6ª cometidas por las mismas partes cantantes y su morosidad igual â las notas malas por buenas que se miran en el segundo compas. Notese tambien que la 7ª cometida por el Alto al caer del tercer compas está en lugar de la 4ª porque con la tal especie debe cometer el movimiento de quarta voz.

La decima frase presenta una melodia mas complicada que la precedente, porque el Alto y Tenor cantan por intervalos de semitono subiendo y baxando casi siempre; pero este proceder de la melodia, si bien se nota, no es mas que un adorno añadido a las melodias cantadas por el Alto y Tenor en el primer compas de la frase octava. En efecto, por que si se entabla el cotejo se verá al instante que en esta frase se cometen las mismas especies disonantes que en la frase octava; esto es la 4ª y 9ª maior antes que la 9ª superflua y tritono; y la 5ª y 3ª maior, antes que la 3ª maior y 5ª maior. Lo uni- **[111v]** co que debe notarse con especialidad, es la progresion melodica del Alto y Tenor en el tercer compas, por que motivados de la relacion melodica del primero cometen primero una 4ª y 6ª menor despues un

tritono y una 6ª maior; y seguidamente primero una 5ª y 7ª menor, y despues una 5ª maior y 7ª maior. De esto resulta que estando las 7ªs del Alto en lugar de la 5ª perfecta el Alto debe cometer al transitar el B. f. desde G al C el movimiento de octava voz y el Tenor el de 9ª.

En la frase oncena notese como en cada tiempo del compas se cometen, sin faltar â regla alguna, tres especies disonantes malas por buenas.

En la frase docena, no solo son de notar las especies disonantes malas por buenas que se miran en cada uno de sus tres primeros compases, sino tambien la manera de distribuirlas entre las partes cantantes â fin de que la melodia q.e forma la tal frase, no resultase insipida y aun incantable, si fuese executada siempre por unas mismas partes cantantes. En efecto asi sucedería por ser compuesta casi toda ella **[112]** de intervalos de semitono baxando. Tambien debe advertirse que las melodias compuestas tanto de semitonos subiendo como baxando, si son anotadas con notas musicales indicantes de alguna maior velocidad, ô en compas vivo, no deben hallarse entre partes cantantes por considerarse como incantables.

En la frase trece no hai mas notable, que las especies 4ª 6ª y 7ª maior no suponentes las quales dan mucha energia â las armonicas simultaneas de un B. f. firme. Es de advertir que la 6ª puede ser menor aunque el Modo sea maior porque entonces el resultado de las tres especies no suponentes es mas grato al oydo.

En la frase catorcena debe observarse la manera de cometerse la 8ª superflua, y 9ª maiores y superfluas estando el B. f. firme, advirtiendo al mismo tiempo que en el primer compas el Alto y el Tenor que son los principales agentes, se suponen: el primero con tres tiempos del compas en la 3ª; y el seguno con nota de igual duracion en la 8ª.

[112v]

Variaciones melodicas sin salir de las consonantes.

Ya se dixo que con el cambio de las especies consonantes se variaban las melodias. Ahora añadiremos q.e estas tomarán gran energia si el cambio de especies le agrega el de notas musicales. En efecto, supongamos que sobre un B. f. en C-ut, un Tiple canta mi, ut, sol, mi, ut, baxando, ú mi, sol, ut, mi, sol, subiendo. Esta, que se llamará variacion simple en la melodia sobre la consonancia del B. f. podrá tener â lo menos tantas variaciones como se miran en la práctica N. 171. En estas ocho practicas exemplares se debe notar que en todas ellas, el B. f. puede transitar, no solo â la quarta y quinta del Modo maior de C-ut, sino tambien al signo A, y E, despues de concluido el primer compas. Notese asi mismo que el Alto y Tenor pueden conservarse inmobles mientras el Tiple canta la melodia como se mira en las dos primeras practicas, ô cambiar de especies de una manera semejante â la que se advierte en los numeros inclusos desde el dos al seis inclusive.

Con la misma variedad de notas musicales empleada en las melodias precedentes, y sobre las mismas melodias se puede **[113] 46** hacer uso de las especies disonantes malas por buenas y no suponentes, siempre que se miren empleadas de una manera semejante â la que se advierte en la practica N. 172.

En efecto; pero debe advertirse que los parages compuestos de especies malas por buenas: v. g. los que se advierten en los numeros 1. 2. y 3. deben comenzar, ô en la misma consonancia indicada por el B. f. ô en sus quintas, alta ô baxa: en lo demas de su progresion, puede llevar el B. f. incurso tanto â su quinta baxa como alta, aunque los pasages que miran en los tales tres numeros en qüestion parezcan en sus melodias inclinarse mas â la quinta baxa del Modo que â la alta. Los numeros quatro cinco y 6, por su giro, abiertamente declaran que el B. f. debe transitar â su quinta baxa con preferencia â la alta; pero con todo eso pueden ser conducidas sus melodias por el B. f. â la quinta alta, siempre que el armonista lo estime

conveniente, con especialidad siendo los tales pasages executados por instrum.s artificiales, pues para ellos solamente son â proposito.

Los pasages 7 y 8 deben conducir el B. f. â la 5ª alta: Los del numero 9 y 10 â la baxa; y los del 11. 12. 13. 14. deben finali- **[113v]** zar en la misma consonancia propia del B. f. que comenzaron por ser los tales parages concebidos por especies no suponentes. El pasage 15 termina â la quinta alta â pesar de ser construido de especies no suponentes porque su giro llama el B. f. â el tal signo. Los pasages 16. 17. y 18 llaman el B. f. â su quinta baja y por tanto son â proposito para colocados sobre clausulas perfectas ô finales.

Aunque toda esta variedad de pasages es efectivamente el principal adorno de la simple consonancia pues de ella se origina lo que en la musica se llama ritmo; con todo es de advertir que si de los tales adornos se hace un continuo uso, las frases resultarán fastidiosas. Para que esto no suceda, es preciso no abusar de los tales pasages: esto es, practicarlos con economia para que de ellos, siendo asi interpolados resulten frases variadas y deliciosas; y del conjunto de ellas oraciones armonicas llenas de agradables melodias.

Para el logro de todo esto, es preciso primeramente elegir una simple melodia hija legítima de una progresion de B. f. sea la que fuere; pero las mas â proposito **[114]** siempre seran las que resultan de las clausulas perfectas ô imperfectas. Despues sobre el tal B. f. se inventará una melodia simple, la qual se podrá adornar añadiendo la especies no suponentes ô malas por buenas diminutas ô no diminutas colocadas de manera que no resulten intervalos de dificil entonacion; y si es preciso colocarlos en la melodia sean pocos, y estos no consecutivos. En fin que la serie de la melodia sea conducida de una manera semejante â la que se advierte en la practica N. 173 que es una oracion melodico-armonica que recopila la maior parte de las reglas precedentes. Con efecto, y para que se entienda de todo punto el lugar, ô especie consonante, que ocupan las especies disonantes malas por buenas, y no suponentes, se han anotado, en la tal practica, dos Melodias: la primera, simple y hija legitima de las consonancias tanto simultaneas, como progresivas propias â la serie propuesta por el B. f.; y la segunda compuesta, y adornada sobre el giro de la primera con especies de ninguna suposicion, y notas musicales de varias duraciones.

[114v]

Observense con escrupulosidad una y otra oracion melodica y desde luego se verá, que las notas no suponentes, no tan solamente adornan y diversifican los periodos y las frases contenidas en una oracion armonica, sino que suavizan no poco, algunos intervalos duros propios â la calidad de los movimientos que se eligieron para la construccion de la primera melodia. Es verdad que con las notas de ninguna suposicion tambien se cometen otros intervalos de dificil entonacion; pero asi mismo es cierto, que vencida la tal dificultad, los tales intervalos constituien lo que se llama sublimidad en el Canto, siempre que se miren colocados de una manera semejante â la que se advierte en la tal oracion Melodico-armonica.

Aunque lo que se dexa advertido en asumpto de especies no suponentes y malas por buenas, podía considerarse como suficientes para conduccion de los principiantes; con todo se añadiran algunas frases armonicas fundadas sobre algunas de las principales Clausulas insinuadas por el B. f. para que se vea algun tanto mas claro quan vasto es el sistema de Melodia que explicamos.

[115] 47

La practica N. 174 nos presenta seis frases melodicas formadas sobre una Clausula perfecta insinuada por el B. f. Lo que se debe observar en la primera de ellas es: no tanto las especies de ninguna suposicion que la adornan, quanto el perfecto dueto que forman el Tiple y el Alto con Alcados, sin perjuicio de las consonancias propias al giro del B. f.

En la segunda frase, a mas del duo que cantan el Alto y Tenor, notese tambien la 9ª y 4ª que cometen en el segundo compas, las quales especies no suponentes, están en lugar de la 4ª

y 6ª malas por buenas cometidas al dar del compas; y unas y otras en vez de las especies consonantes 5ª y 3ª propias â la consonancia del B. f.

En la frase tercera es digno de notarse, no tanto la melodia propuesta por el Tiple aunque es de si elegante, quanto lo bien ordenado del Alto y Tenor para contribuir con su canto tomado de la propuesta del Tiple, â la perfeccion del todo de la frase, la qual debe estimarse compuesta de las tres partes cantantes.

Las frases 4ª 5ª y 6ª estan concebidas por la Clausula perfecta en Modo menor; y en la quarta, despues de no- **[115v]** tarse lo sencillo de la melodia propuesta por el Tiple, pues no se mira en ella mas adorno que el de algunas Apoiaturas; observese la melodia del Tenor como cosa la mas adeqüada para acompañar la del Tiple, y la del Alto â entrambas â fin de formar de las tres melodias juntas una bella frase melodico-armonica sin confusion.

Lo mismo se notará en la quinta frase, y aun con mas perfeccion, por que la melodia es muy expresiva en cada una de las partes cantantes: es verdad que por esta causa el Tiple canta en el segundo compas un sonido mas grave que el Alto, cosa proibida en la simple colocacion de las partes cantantes; pero digno de elogio quando de la trasgresion de la tal regla resulta una grata y elegante melodia. Es decir, que siempre que la elegancia de la melodia lo requiera, el Alto podra sobrepujár en agudeza al Tiple, y en gravedad al Tenor &tc.

La sexta frase no ofrece de notable, mas que el duo entre el Tiple y Tenor en Alçados subiendo y baxando.

La practica N. 175 nos presenta tres frases sobre la clausula imperfecta insinuada por el B. f. con melodias **[116]** mas propias para instrumentos que para vozes humanas. Notese en la primera melodia propuesta por el violin primero; y como mientras canta este, la quietud que observa el segundo violin sobre las especies consonantes propias â la melodia del primero. Notese tambien la manera de proceder del alto, ú violeta el qual instrumento no canta mas que quatro notas siguiendo el movimiento insinuado en la melodia del violin primero; y estas no sirven de otra cosa que animar el todo de la frase.

En la segunda frase notense las apoyaturas que adornan la melodia del primer violin, y la quietud observada por el segundo violin y viola mientras aquel canta su melodia. Adviertase asi mismo, que las apoyaturas que se miran en la melodia de la parte principal deben estimarse como otras tantas especies malas por buenas en el todo de la frase.

En la tercera frase, despues de advertir la manera de conducirse el primer violin en la melodia que propone, notese la sencillez del segundo, y el movimiento del alto mientras que el violin está en reposo, como cosas de gran belleza para el todo de la frase.

[116v]

La practica N. 176 contiene cinco frases concebidas sobre la Clausula magistral insinuada por el B. f. En la primera frase, despues de notarse la buena melodia propuesta por el Tiple, observense con cuidado las producidas por el Alto y Tenor; porque aunque no son mas que unos acompañamientos â la melodia principal, su buena disposicion de especies y distribucion de duraciones en los sonidos hace que resulten tres melodias diversas, tan intimamente unidas entre si, y con el B. f. que del total de ellas resulte un Quatro perfecto.

En las frases segunda y tercera, notense los intervalos de decima, novena, y aun de oncena cometidos por el Tiple en su progresion, y el buen éxito que tienen en las melodias, â pesar de estimarse como malos en las composiciones de mera entablatura, ô formulas de colocacion de partes cantantes.

En la quarta frase notese en la melodia propuesta por la parte cantante mas aguda, en primer lugar las especies malas por buenas cometidas de salto en el segundo compas; y en segundo, los intervalos de quincena **[117] 48** baxando, y docena subiendo cometidos en el tercero y quarto compas los quales producen un grande efecto no solo en las melodias

instrumentales, sino en las de vozes humanas que contengan la extension suficiente para su execucion. Tambien es digna de notarse la nota no suponente, ô quarta que comete la misma parte principal al finalizar el quarto compas y melodia por anticipar el sonido final de la frase.

En la quinta frase no hay cosa notable sino lo diminuto de las especies malas por buenas cometidas en el segundo y tercer compas por la parte principal en su buena melodia, y el intervalo de novena que comete en el quarto para dar mas energia al final de la frase. Pero es mui de observar lo bien ordenado de la melodia que canta la segunda parte cantante, y el movimiento lento de la tercera por el buen efecto que causa en las composiciones instrumentales, ô compuestas de voces ê instrumentos. La practica N. 177 nos presenta dos frases concebidas **[117v]** sobre la Clausula magistral abreviada del primer orden; y quatro de segundo. En la frase n. 1. despues de observar la buena melodia del Tiple, notese lo bien ordenado de la que cantan el Alto y el Tenor; y en la de este, la manera de conducirse en el primer compas â fin de no repetir los mismos intervalos, aunque con este motivo falte la 3ª al alzar del compas, cosa que no es permitida sino por razon de buena melodia, ô forzosa. En la frase segunda, despues de observadas las notas no suponentes que se advierten en la melodia del Tiple las quales por cometerse de salto, ú por intervalo de 4ª subiendo son algun tanto mas duras que las cometidas de grado; pero que â pesar de esto adornan y varian en gran manera la melodia simple: notese lo bien dispuesto de la melodia del Alto, y el acompañamiento que dá la del Tenor â una y otra; y por consiguiente al todo de la frase. En la frase tercera, observese lo elegante de la melodia propuesta por el Tiple primero, causada por la manera de colocar las especies no suponentes.

[118]

En la quarta frase, despues de notar lo sencillo de la melodia propuesta por el primer Tiple, adviertase lo mucho de variaciones que admite, de lo qual son una verdadera prueba las frases 5 y 6. La practica N. 178, está concebida sobre las Clausulas interrumpidas; y como esta es como un manantial de variedades considerada solamente con respeto al B. f. no podrá serlo menos mirada con respeto â las melodias. En efecto, y para que de esto no se dude se proponen en esta practica 48 frases, y la maior parte de ellas compuestas de simple melodia.

En la frase n. 1 notese en la melodia propuesta por el Tiple que las notas no suponentes que se miran en el quarto compas están concebidas sobre la 3ª y 5ª perfecta correspondiente al sonido del B. f. y que pueden omitirse sin detrimento de la buena melodia. En la melodia del Alto, observese el intervalo de 6ª maior cometido en el quarto compas el qual dá gran energía â la serie del canto, y por **[118v]** tanto es permitido en las composiciones â quatro. Lo mismo debe entenderse en quanto al intervalo de 7ª menor cometido por el Tiple desde el quinto al sexto compas.

En la frase n. 2, despues de notada la serie de la melodia propuesta por el Tiple, y lo bien ordenado del intervalo de 7ª diminuta cometido desde el quinto al sexto compas pues dá mucha energia al final de la frase, notese el intervalo de 4ª menor cometido por el Tenor en el tercer compas, porque â demas de ser conveniente â la serie de la melodia propuesta, observa la ley de cometer las quintas maiores con respeto al B. f.

En la frase n. 3. no se mira de notable otra cosa, sino el intervalo de semitono baxando que comete el Tiple en su simple melodia. En la frase n. 4 observense las especies no suponentes que comete el Tiple en su melodia, las quales aunque cometidas de salto, se deben considerar en vez de las consonancias propias â la serie del B. f. En la frase n. 5. es de notarse que todas las apoyaturas que se ven **[119] 49** tanto en la melodia propuesta por el Tiple como en las del Alto y Tenor pueden considerarse como especies malas por buenas y no suponentes. En la frase n. 6 notense los intervalos de 7ª diminuta subiendo, y de 6ª menor baxando que componen la melodia del Tiple, y la dan una singular energia â pesar de estimarse como malos en la simple tablatura. En la frase n. 7. notese la melodia del Tiple compuesta de intervalos de

7ª baxando, y de 6ª y 8ª subiendo sin que, por ser los tales intervalos proibidos en la simple tablatura, dexe de ser energica.

En la frase n. 8. despues de observarse la buena melodia del Tiple, notense los movimientos de 8ª y 10ª voz cometidos con oportunidad en el tercer compas de la frase. En la frase n. 9. notese, no solo lo bello de la melodia propuesta por el primer Tiple, sinó tambien la del segundo, y Alto, porque los tres concurren juntos â lo energico del periodo. En la frase n. 10 no se debe notar la melodia del primer Tiple solamente, sino tambien la del segundo y del Alto como tan excelentes como la principal; y por consiguiente debe estimarse **[119v]** la tal frase como un modelo de periodos compuestos de tres partes cantantes, ô instrumentales colocadas sobre un B. f. Es verdad que el Tiple segundo, en el tercer compas, canta un sonido mas agudo que el cantado por el primero, y esto puede estimarse como defecto entre armonistas escrupulosos; pero esto lexos de ser defecto es un primor quando de ello resulta elegancia en la melodia.

Las frases n. 11. 12. 13. y 14 no se proponen sinó para hacer ver con toda claridad, que se pueden concebir buenas melodias haciendo uso de intervalos aun los menos melodicos; esto es, de tritono, 7ª diminuta, y 5ª menor.

Las frases n. 15. 16. 17. 18. 19 y 20 se reducen â lo mismo porque en la melodia de la frase 16 el Tiple comete, despues de un intervalo de 6ª menor, otro de 7ª menor, ambos baxando. En la frase 17 comete el Tiple un intervalo de 5ª maior subiendo. En la 18 un intervalo de 7ª menor baxando. En la frase 19 comete el Tiple dos intervalos de 6ª: el primero maior baxando; y el segundo menor subiendo. En la frase 20 comete la **[120]** sobredicha parte cantante al finalizar de su melodia un intervalo de 9ª menor baxando.

Notense en la frase n. 21 las melodias del Tiple y Alto compuestas ambas de notas no suponentes, y el enlace q.e contraen entre si. En la frase n. 22 se advertirá aun con mas claridad el tal enlace porque las melodias del Tiple y Alto son presentadas con maior simplicidad â causa de que las notas malas por buenas que adornan la melodia son Apoyaturas.

En la frase n. 23 despues de observado el signo de la melodia propuesta por la parte principal, notese la melodia del Alto, y con especialidad el retruecano de especies que canta en el quarto compas, el qual dá gran realce al todo de la frase.

En la frase n. 24 notese la eleccion de la melodia propuesta por el Tiple: el enlace que con ella tiene con ella la del Alto; y lo bien ordenado de la melodia del Tenor â fin de que no falte especie consonante alguna en las partes principales del compas y resulte del todo un quatro perfecto.

[120v]

En la frase n. 25. deben notarse tanto la melodia de Tiple, como las del Alto y Tenor porque cada una de las tres puede estimarse como cabeza de diversa frase por la elegancia de su giro, â pesar de los intervalos de 6ª subiendo cometidos por el Alto, y los de 9ª por el Tenor. Notese tambien lo perfecto del quatro que de las tres melodias resulta, no obstante de quedar el segundo tercero y quarto compas sin la 8ª del B. f. en su alzar.

En la frase n. 26 despues de observar la melodia de la parte principal, notese lo bien ordenado de la colocacion de las otras dos. En la frase n. 27 notese el enlace que resulta entre la melodia del Tiple y el Alto, como tambien el buen canto no obstante el intervalo de 4ª menor cometido por el Tiple, y el de 4ª maior subiendo, por el Alto.

Es tambien digno de notarse que las frases desde el n. 21 al 27 inclusive, son concebidas sobre un mismo B. f. y las mas de ellas enteramente desnudas de especies no suponentes. Esto se advierte para que los **[121] 50** principiantes conoscan la nesicidad que tienen de discurrir para ser inventores de melodias.

Las frases n. 28. 29. 30 y 31 son concebidas sobre una misma progresion de B. f. y aunque diferente de las precedentes por eso no dexa de pertenecer lo mismo que las demas â la clausula interrumpida. En efecto, y por tanto notense en la melodia del Tiple primero los intervalos baxando que contiene la frase n. 28. Es verdad que no son absolutamente precisos, porq.^{e} en la melodia propuesta por el mismo primer Tiple en la frase n. 29 se omite la 3^{a} maior cometida sobre el E-mi del B. f. y con el los dos semitonos consecutivos. Con efecto, y notese en la tal melodia la serie de sonidos cometidos en el primer compas, ocasionada por tres notas no suponentes, y una mala por buena; en en el tercero la 5^{a} maior cometida sobre el C-ut del B. f.; y en el quarto compas la serie de sonidos baxando como cosas que adornan mucho la frase.

[121v]

En la frase n. 30 notese en la melodia del Tiple primero el intervalo de 2^{a} superflua baxando que se comete en el segundo compas, el qual aunque se estime como uno de los mas duros é inmelodicos hace mui al caso en la serie de la melodia propuesta. Notese tambien la melodia del Alto como una cosa que sirve de realce al todo de la frase. En la melodia propuesta por la parte principal en la frase n. 31 observense las notas malas por buenas cometidas en el segundo compas, y la buena ordenacion de las otras dos partes cantantes; pero con especialidad la serie melodica del Tiple segundo en el quarto compas quando duplica la 8ª del B. f. ya cometida por el tiple primero como cosa de gran efecto armonico, por mas q.^{e} sobre el E-mi del B. f. se omíta la 3ª maior al primero y principal tiempo de su existencia.

Las frases n. 32. 33. y 34 estan fundadas sobre una misma progresion de B. f. En la primera son de notar las especies no suponentes cometidas en las melodias del Tiple y Alto: en la segunda **[122]** la simplicidad de la melodia propuesta por el Tiple primero; y en la tercera frase, observense los movimientos cometidos por los dos Tiples, y la buenas melodias que por ellos resulta.

Las frases n. 35 y 36 son concebidas por una misma progresion de B. f. En la primera de ellas, observese en las melodias del Tiple y Tenor las notas no suponentes que se cometen: â saber, en el primer compas una 8^{a} superflua, y una 6^{a}: en el segundo, una 6^{a} y un tritono, el qual es causa de que se cometan dos quintas entre el Tenor y Alto inevitables mientras el movimiento de quarta voz cometido por el Alto sea mas agudo que la melodia cantada por el Tenor; pero estas dos quintas no estan proibidas por ser desiguales. En la segunda frase notese la buena melodia del Tiple primero â pesar del intervalo de tritono cometido en el segundo compas: notense tambíen las notas malas por buenas cometidas en el compas tercero como un adorno particular de la tal melodia.

Las frases 37. 38 y 39 pertenecen â una misma progresion de B. f. En la primera, despues de notar la buena melodia del Tiple, y la buena correspondencia â ella del Alto y Tenor **[122v]** observense la 9^{a} y tritono cometidos por el Tiple y Tenor en el segundo compas. En la segunda y tercera frase observese lo bueno de la melodia del Tiple, y lo bien ordenado de las que cantan el Alto y segundo Tiple.

Las frases n. 41 y 42 son concebidas sobre una misma progresion de B. f. y aunque en las melodias propuestas por el primer Tiple en cada una de las tres frases, no se presente cosa particular por ser compuestas solamente de especies consonantes; con todo, notese lo bien ordenado de cada una de las tres partes cantantes.

Las frases n. 43. 44. y 45 estan fundadas sobre una licencia cometida por el B. f. que consiste en la alteracion del 4° ô 5° sonido del diapason del Modo maior, y por consiguiente â las Clausulas interrumpidas. En cada una de estas tres frases observese la buena melodia no solo de la parte principal, sinó de las otras dos, â pesar de los intervalos duros que por precision se cometen â causa de la licencia del B. f.

Las frases n. 46. 47. 48, y 49 estan concebidas sobre las Clausulas defectuosa y defectuosisima insinuadas por el B. f. Note- **[123] 51** se en ellas la buena melodia propuesta

por la parte principal â pesar de las especies alteradas que se cometen â causa de la calidad de las Clausulas. En efecto, en la melodia de la primera frase observese el intervalo de tritono subiendo que comete el Tiple primero: en la segunda frase el intervalo de 3ª diminuta baxando: en la tercera el de 5ª menor baxando; y en la quarta frase, no solo el de semitono subiendo por razon de la 5ª maior que pide la progresion del B. f. sinó tambien el intervalo de 6ª menor baxando el qual dá gran realce â la melodia.

De todo lo advertido en estas practicas resulta que para la construccion de buenas melodias podrá hacerse uso de qualquiera intervalo por duro que sea, siempre que la serie melodica lo requi[e]ra y la armonia simultanea y progresiva lo dulcifiquen. En suma, serán los tales intervalos utiles â toda melodia siempre que se cometan de una manera semejante â la que se advierte en estas practicas.

[123v]

Resulta asi mismo que se podrá hacer uso de toda clase de especies no suponentes y malas por buenas siempre que sean colocadas como se miran en las practicas ya dadas. Igualmente resulta que se podrá hacer uso de toda clase de notas musicales siempre que sean arregladas â la clase del compas, y ayre elegido para las oraciones armonicas.

Uso de especies no suponentes en el B. f.

El B. f. tambien es susceptible, â pesar de su gravedad, de los adornos que producen en el giro melodico las especies no suponentes y malas por buenas. En efecto, supongamos que un B. f. cante ut, sol, ut, ô la, mi, la, que es la melodia indicante de la Clausula perfecta en Modo maior y menor: supongase asi mismo que cada una de las tales notas vale un compas de quatro tiempos. Pues esta melodia fundamental será susceptible de las notas no suponentes que se miran en la practica N. 180 frase n. 1. observese que las especies disonantes con la armonia, y con el B. f. suponente son las cometidas en el segundo tiempo del compas, y por tanto de ninguna suposicion, ô que no se oponen al todo de la con- **[124]** sonancia propia del sonido fundamental.

La melodia simple que resulta en el B. f. de las notas no suponentes que se miran colocadas en la tal frase puede ser mas compuesta haciendo uso de las notas corcheas, colocadas como se miran en la frase n. 2. Notese en esta frase que las notas no suponentes son la 7ª y 9ª del B. f. en reposo.

La melodia cantada por el B. f. puede ser acompañada por una de las partes cantantes â la 3ª alta: En efecto vease la frase n. 3.

Las especies malas por buenas deben ser cometidas, en todo B. f. de una manera semejante â la que se advierte en las frases n. 4 y 5.

Las no suponentes del B. f. pueden ser acompañadas de otras especies no suponentes cometidas por alguna de las partes cantantes â la 6ª ô 3ª de las cometidas por el B. f. siempre que se ordenen de una manera semejante â las frases n. 6. 7. 8. 9 y 10.

El B. f. puede cometer notas no suponentes sin que sean especies disonantes con alguna de las armonicas propias **[124v]** â la resonancia de su Cuerpo Sonoro: esto es, puede adornar lo grave de su melodia haciendo oyir las 8as de cada una de las especies consonantes que componen su serie melodica. Con efecto, veanse las frases n. 11. 12. De esto se originan muchas variedades en la melodia del B. f. porque esta puede transitar desde desde las octavas de las especies consonantes que le son propias â sus disonantes en movimientos tanto rectos como circunflexos: en suma como se advertirán en las frases n. 13. 14. 15 y 16.

Quando el B. f. procede por intervalos de tercera baxando puede cometer especies no suponentes de mas ô menos duracion siempre que sean ordenadas como se mira en las frases

n. 17 y 18. De la misma suerte podran cometerse quando los tales intervalos del B. f. sean subiendo con tal que las partes cantantes sean colocadas como en la frase n. 19.

Quando el B. f. cometa intervalos de tono ú semitono subiendo y baxando las notas no suponentes deberan ordenarse como se advierte en las frases n. 20. 21. 22 y 23.

[125] 52

Capitulo 17

De la inversion de las consonancias y origen del B. Cantante

Se dexa dicho que por consonancia se entiende el concento simultaneo compuesto de 3ª, 5ª y 8ª de un B. f. De esta definicion general de la consonancia, debe inferirse que si el tal agregado de especies es compuesto de 3ª maior 5ª perf.a y 8ª justa, la consonancia será perfecta y de primer orden: si consta de 5ª perfecta, 8ª y 3ª menor, será consonancia perfecta de segundo orden. Si el concento simultaneo se compone de 3ª menor, 5ª menor, y 8ª la consonancia se llamará defectuosa por la alteracion de la 5ª menor ô falsa: si compuesta de 5ª menor, 8ª y 10ª maior, será defectuosisima por razon del conjunto enarmonico que resulta entre la 3ª maior y la 5ª falsa. Si la consonancia es compuesta de 3ª maior 5ª maior, y 8ª será llamada consonancia defectuosa por la alteracion de la 5ª: si el agregado simultaneo se compone de 3ª menor, 5ª maior ô superflua será estimada como consonancia defectuosisima por razon del **[125v]** contraste simultaneo que ocasionan la 3ª menor y la 5ª maior. Será igualmente consonancia defectuosisima la que se compone de 3ª maxima, 5ª maior y 8ª por la alteracion de las dos especies principales de la consonancia.

Por lo que se dixo y se advirtió en las practicas dadas sobre las Clausulas defectuosa y defectuosisima, no será necesario bolver â repetir que con ninguna de las sobredichas consonancias defectuosas ô compuestas de especies consonantes alteradas se podrá comenzar ni finalizar obra armonica alguna.

Recordado todo esto se advierte que toda consonancia tanto perfecta como alterada ô defectuosa puede ser invertida.

Por inversion de la consonancia debe entenderse un trastorno de especies ocasionado por colocarse â la parte mas grave las especies correspondientes â las agudas, v. g. hacer cantar al Baxo ut, mi, sol, estandose las otras tres partes cantantes quietas cada una en su respectiva especie. Con efecto, vease la practica N. 181, n. 1; y **[126]** notese que mientras el Baxo canta el <u>ut</u> resulta la consonancia perfecta compuesta de 3ª maior; 5ª y 8ª; pero en transitando al <u>mi</u>, las especies resultan 3ª, 6ª, y 8ª del Baxo; y quando este canta el <u>sol</u>, el resultado es de 4ª, 6ª, y 8ª. Este transtorno de especies, no es ocasionado sinó porque el Baxo, mientras canta el <u>mi</u> y el <u>sol</u> dexa de ser fundamental, y por tanto debe el tal fundamento de la consonancia primitiva sobre entenderse al tiempo de cantar el Baxo positivo los tales sonidos; y en efecto esto significan los puntos colocados en el signo C-<u>ut</u> que se miran en la tal practica.

De esto resulta, que de toda consonancia perfecta se originan otras dos; â saber, la compuesta de 3ª, 6ª, y 8ª llamada consonancia imperfecta; y la compuesta de 4ª, 6ª y 8ª llamada minima consonancia. Es tambien digno de advertir que siendo el Modo maior la consonancia imperfecta constará de 3ª y 6ª menor; y la minima de 4ª perf.ª y 6ª menor; pero si el Modo es menor la 3ª y la 6ª de las tales conso- y **[126v]** nancias resultarán maiores, sin dexar por esto de corresponder â sus respectivos Modos como hijas legitimas de las consonancias que proceden.

El motivo de este transtorno en las especies mas decisivas de los Modos maior y menor consiste en que las 3ªs y 6ªs que se miran en las consonancias imperfecta y minima, en vez de ser las verdaderas del Modo, son las 5ªs y 8ªs del B. f. que el armonista debe suponer que suena mientras las tales consonancias se executan.

Para maior claridad de lo dicho supongamos que el Baxo fundamental cante ut, sol, ut, insinuandonos la Clausula perfecta de Modo maior, y que las partes cantantes correspondan â él con los movimientos que se advierten en la formula n. 2 que son los de primera gradacion: supongase asi mismo que el B. f. en lugar de cantar con los movimientos de primera voz que son los que hacen su caracter, canta ut, si, ut: ut, re, ut: mi, re, mi: sol, sol, sol, que sobre el B. f. ut, sol, ut, serán movimientos de 2ª, 5ª, 3ª y 4ª voz: en suma, como se propone en las formulas **[127] 53** n. 3, 4. 5. y 6, y se advertirá desde luego, que la consonancia cometida sobre el si de la tercera formula es imperfecta: la cometida sobre el re de la quarta, minima y la cometida sobre el re, de la quinta, minima consonancia: la executada sobre el mi de la misma formula, imperfecta; y las consonancias propuestas sobre el primero y ultimo sol de la sexta formula son minimas consonancias. Con efecto, y esto no por otra causa, sino porque el Baxo en lugar de proceder como fundamental en las sobredichas notas, canta como voz particular fundada sobre el B. f. indicado por los puntos que se miran debaxo de los signos en que se cometen consonancias no perfectas.

Para q.e la inversion de las consonancias perfectas resulte según prescribe la ciencia armonica es menester advertir que quando el Baxo comete movimiento de segunda voz, una de las partes cantantes debe cometer el de quinta sobre el B. f. imaginario ú suponente; y este movimiento colocado de manera, que la especie **[127v]** duplicada con el que comete el movimiento de tercera voz resulte 8ª alta ô baxa: en suma como se advierte en la formula n. 3, de cuia colocacion de partes cantantes, resulta una consonancia imperfecta compuesta de dos 3as y una 6ª en vez de componerse de 3ª, 6ª, y 8ª como se mira en la primera formula. Asi mismo debe saberse que quando el Baxo cometa los movimientos de quarta voz sobre el B. f. imaginario, ú mental; estos pueden ser cometidos tambien por otra parte cantante â la 8ª alta del Baxo: en suma, como se advierte en la formula n. 6. El motivo de poder ser duplicado el movimiento de quarta voz en estos casos, es porque la consonancia minima compuesta de 4ª, 6ª y 8ª es tan proporcional como la compuesta de 3ª, 5ª y 8ª colocadas sobre un B. f.*

---

* En efecto, siendo ut, mi, sol, ut exprimidos por 2. 3. 4. 5. sol ut, mi, sol, lo serán por 3. 4. 5. 6. y por tanto, igualmente proporcionales.

Si la inversión de las consonancias se emplea sobre la formula armonica indicativa de la Clausula imperfecta de Modo **[128]** maior y executada según los movimientos que se advierten en la formula n. 7, el resultado de sus inversiones será el que se nota en las formulas 8. 9. 10, y 11; pero sin que se dexe de notar en la formula decima, que la consonancia imperfecta cometida sobre el A-la del Baxo consta de una 3ª y dos 6as sin que por esto sea en manera alguna diferente de la compuesta de 3ª, 6ª y 8ª propueswta en el primer Exemplo sobre el sonido tonico; ni de la segunda, propuesta en la formula tercera compuesta de dos terceras y una 6ª, colocada sobre el B-si del Baxo. De esto resulta que la consonancia imperfecta puede constar de 3ª, 6ª y 8ª: de dos 3as y una 6ª; y de una 3ª, y dos 6as sin que por esto mude de aspecto esencial. El como y quando debe la tal consonancia ser executada de una de las tres maneras propuestas se verá en lo que vamos a explicar.

El Baxo dexa de ser fundamental siempre que sobre qualquiera de sus notas falta la consonancia perfecta. Esta, es preciso que dexe de subsistir en todos los sonidos que canta como voz particular, y no como B. f.

[128v]

Como los intervalos caracteristicos de un B. f. y los cometidos por las partes cantantes, según la clase de movimientos que executan, son de una misma especie; la dificultad está en

saber distinguír, quando estos intervalos deben estimarse como fundamentales, y quando reputarse como movimientos pertenecientes â partes cantantes.

En efecto; pero con todo eso, pueden darse algunas reglas con las quales los principiantes pueden conducirse.

La primera y principal es, el no imaginar frase alguna sin que se tenga presente el B. f. que debe servirle de vase ô cimiento. Segunda; tener mui presentes todos los movimientos que sobre la serie del B. f. elegido pueden cometer las partes cantantes; y quando no todos absolutamente, por lo menos los de primera, segunda y tercera gradacion, ô tabla como rayzes que son de todos los demas. Tercera: estár mui cierto de los intervalos que forman al tiempo de cometerse, y de la variedad de series melodicas que resulta, según sus diversas combinaciones, entre unas y otras tablaturas.

[129] 54

Para que la utilidad de estas tres reglas se vea practicamente, supongamos que el B. f. elegido para la operación sea el que indica la Clausula perfecta en Modo maior; esto es, ut, sol, ut y sobre estas tres notas fundamentales formese una progresion de Baxo compuesta de los movimientos de primera, segunda, y tercera gradacion, la qual resultará mui semejante â la que se mira en la practica N. 182, formula 1. Notese en ella, en primer lugar, la melodia, compuesta de los intervalos contenidos en los movimientos sobredichos, que canta el Baxo: en segundo, las variedades que se aumentan tanto â la armonia simultanea y progresiva, como â la melodia del Baxo dexando este de ser fundamental; y en tercero, notense las melodias de las tres partes cantantes sin faltar â los movimientos de una de las tres principales tablaturas, ni â las especies constitutivas de las tres consonancias, perfecta, imperfecta, y minima.

Es verdad que el Tiple, en el tercer divisorio, comete el movimiento de octava voz de manera que resultan **[129v]** dos quintas con el B. f. pero esto puede ser sin faltar â la regla que lo proibe por que el tal B. f. no suena en esta formula; y no siendo en tales casos el B. f. mas q.e mental no solo pueden cometerse las tales dos quintas con él, sino tambien dos octavas: esto es, hallarse el B. f. imaginario expreso en alguna de las partes cantantes agudas.

Lo unico que resta advertir en orden â la inversion de las consonancias propuestas es, que la minima, ô la compuesta de 4ª y 6ª debe estimarse como de menos merito; maiormente quando el Baxo la comete con movimientos que transitan de 5ª â 5ª del B. f. mental, porque entonces el resultado entre las partes cantantes es el de dos minimas consonancias progresivas; y por tanto de un triste efecto. Pero con todo, podrá practicarse siempre que la clase del periodo y la necesidad lo exija, si se dispone la inversion como se advierte en los divisorios ô compases 7 y 8 de la práctica en question.

Aunque lo propuesto y advertido en orden al conocimiento y diferencia que se halla entre un B. f. y otro que no lo es pudiese ser suficiente; con todo se añadirán otros dos exemplos: el primero fundado sobre el B. f. **[130]** insinuante de la Clausula imperfecta; y el segundo sobre el de la Clausula magistral abreviada. Con efecto veanse los n. 2 y 3 de la misma practica. Notese con cuidado la progresion melodica del Baxo en el numero 2, y desde luego se advertirá que si el B. f. no estuviera insinuado con los puntos en los signos fundamentales, se tomaría toda su progresion; no como produccion de inversiones de las consonancias propias al B. f. de la Clausula imperfecta, sino como serie de notas fundamentales pertenecientes â otras Clausulas. Lo mismo casi acontecería en la progresion melodica del Baxo que se mira en el numero 3. principalmente quando este comete movimiento de segunda y tercera tabla, por ser estos los que mas se confunden con los fundamentales, por la semejanza entre los intervalos que se cometen al producirlos sobre un B. f. mental.

Siendo el Modo menor las inversiones de la consonancia perfecta producirán las mismas

dos consonancias imperfecta y minima que en Modo menor: esto es, la compuesta de 3ª maior y 6ª maior; y la compuesta de 4ª perfecta y 6ª maior que son lo contrario de las producidas en las inversiones del Modo maior.

[130v]

Las inversiones, tanto de la consonancia caracteristica del Modo, como de sus Clausulas perfecta é imperfecta se hallarán en la practica N. 183 y sus 15. formulas.

De la consonancia defectuosa ô alterada por razon de componerse de 3ª y 5ª menor de un B. f. v. g. si, re, fa, si, resultará por sus inversiones, la imperf.ª compuesta de 3ª menor, y 6ª maior, re, fa, si; y la minima compuesta de 4ª y 6ª maior, fa, si, re.

Las inversiones de su Clausula llamada (por razon de la altercion de la 5ª en la tal consonancia) Defectuosa; serán como se advierte en la practica N. 184 y sus cinco formulas.

Si sobre el B. f. fa, si, mi, que nos ha dado la Clausula Defectuosa y sus inversiones, se comete sobre el si la consonancia alteradisima que se compone de 10ª maior, 5ª falsa y 8ª y por tanto estimada como constitutiva de la Clausula Defectuosisima; sus inversiones tendran el resultado que se mira en la practica N. 185, y sus formulas. Notese en ellas como de las inversiones de la consonancia alteradisima resultan la consonancia imperfecta compuesta de 3ª diminuta y 5ª falsa, la **[131] 55** qual por ser la menos en uso por su dureza, se ha colocado en la formula n. 5; y la consonancia minima compuesta de tritono y 6ª superflua por su resultádo agradable en el n. 2. Notese asi mismo que las formulas n. 3 y 4, se proponen solamente para demostrar que la consonancia defectuosisima compuesta de 5ª falsa y 10ª maior puede ser cometida despues de las consonancias imperfecta y minima; y despues de cometida puede descansar en cualquiera de las sobredichas consonancias por ser estas dimanadas de los sonidos fundamentales, antecedente y conseqüente, â la consonancia defectuosisima.

De la consonancia alterada por exceso de la 5ª: esto es, compuesta de 3ª maior, 5ª maior y 8ª de un B. f. resulta, por sus inversiones, la consonancia imperfecta compuesta de 3ª maior y 6ª menor: como tambien la minima compuesta de 4ª menor y 6ª menor.

Esta consonancia alterada, siendo el Modo maior, puede ser colocada sobre la tonica, quarto, y quinto sonido de su diapason. Sobre el primer sonido, u nota tonica, cantando el B. f. ut, fa, ô ut, la: sobre el quarto sonido, cantando el B. f. fa, re,; y sobre el **[131v]** quinto sonido, cantando el B. f. sol, ut, ô sol, mi.

De la consonancia alteradisima compuesta de 3ª menor, 5ª maior, y 8ª de un B. f. v. g. re, fa, la# re, siendo invertida, resultan la imperfecta compuesta de 3ª maxima, y 6ª maior, fa, la#, re; y la minima compuesta de 4ª menor, y 6ª diminuta la#, re, fa. Su colocacion, siendo el Modo maior, debe ser sobre el segundo sonido del diapason, y cantando el B. f. re, sol.*

---

* Aunque ahora se colocare las consonancias alterada y alteradisima por exceso de la 5ª como pertenecientes al Modo maior; mas adelante se proverá con evidencia, que la primera de estas consonancias pertenece al Modo menor, y la segunda al genero cromatico.

En efecto, supongase que el B. f. cante ut, fa, re, sol, ut y todos sus sonidos podran llevár 5ª superflua disponiendo las partes cantantes como se miran en la practica n. 186, formula N. 1. El resultado de sus inversiones será como se advierte en las formulas n. 2, 3, y 4.

Si la 5ª superflua cometida sobre la nota tonica se omite, como tambien la cometida sobre la segunda del diapason, la formula fundamental resultará como **[132]** se advierte en la practica N. 187, formula 1, y sus inversiones como se miran en las formulas n. 2, y 3.

La practica de estas consonancias alteradas puede ser modificada cometiendose la 5ª superflua despues de la 5ª perfecta en todos los sonidos del B. f. y disponiendo las partes cantantes como se advierte en la practica N. 188 formula 1.; y su inversion mas exotica en el n. 2.

Nota. En la formula n.2 de la practica N. 186 sobre el sol, del B. f. se halla duplicada la 3ª maior, pero esto se puede practicar sin faltar â regla alguna siempre que el buen canto lo exija; y mucho mas quando es preciso, como halli sucede, porque toda 3ª maxima, y 5ª maior ô superflua, por regla, tanto de armonia como de melodia, debe proceder subiendo. Sentado este principio, la duplicacion de la 3ª en tales casos, lexos de mirarse como defecto, debe estimarse como primor; porque tanto el Tiple, como el Tenor, agentes en la **[132v]** tal duplicacion de 3ª hacen su deber: el Tiple, cumpliendo con la regla general prescrita â toda 5ª superflua y 3ª maxima; y el Tenor con la de cometer el movimiento de 7ª voz sobre el B. f. re, sol.

En la frase n. 3, el Tenor desde la segunda nota â la tercera, transíta desde la 6ª â la 8ª del Baxo cantante: transicion proibida por la maior parte de nuestros mejores armonistas â no ser que la necesidad sea tan urgente que no se puedan colocár las partes cantantes, sin que en alguna de ellas se oyga la sucion de las tales dos especies en la forma que se advierten en nuestra formula. Todo esto es verdad; y mucho mas lo es aun, que la regla general de cometer el transito desde la 6ª â la 8ª, debe ser baxando la parte grave, por intervalo de tono, ú semitono; y la aguda, subiendo con iguales intervalos.

A pesar de todo esto, se puede asegurar que la tal colocacion de especies es buena en la tal formula, especialmente habiendo de ser â cuatro; porque el buen canto lo exige en la cuarta voz.

Aun es de maior consideracion el giro de especies que el mismo Tenor comete despues; por que desde la 8ª del Baxo, transita â la 4ª, duplicando la tal especie con el Tiple; y aunque las tales 4ªs en rigor no son mas que 8ªs del B. f.; con todo, como en el tal periodo, este Baxo no existe sinó en la **[133] 56** [mente?] del armonista, las 4ªs suenan â lo que son, y por tanto la regla general en orden â la inversion de consonancias, manda que en toda minima consonancia la 4ª no sea duplicada sino en composiciones armonicas desde cinco partes en adelante. Todo esto parece que acrimina el proceder melodico que el Tenor lleva en la tal formula, y en efecto es asi; pero como no puede executar otro sin que la serie melodica resulte peor: porque si va â la 8ª del Baxo, en lugar de hir â duplicar la 4ª, despues tiene precision de pasar â la 6ª del Baxo cometiendo un intervalo de segunda superflua baxando, transicion intolerable en la tal frase, por mas verdadera que sea la regla que manda en tales inversiones, que en esto de duplicacion de especies, sea la 6ª y no la 4ª, olvidandose en ella del resultado melodico, el qual debe siempre tenerse mui presente. Siendo esto ciertisimo, es preciso estimar como buenas las transiciones que se dexan notadas en la tal melodia del Tenor en periodos â 4º, semejantes al de la formula en qüestion; porque tales defectos no se pueden evitar sinó reduciendolos â solas tres partes cantˢ.

[133v]

La unica regla que podemos prescribir para las inversiones de las consonancias alteradas por exceso de la 5ª al tiempo que esta especie se halle en la parte cantante mas grave, es; que los periodos ô frases que se compongan de la misma consonancia; ô sean â solas tres partes; ô siendo â cuatro, se disimulen las transiciones de 6ª â 8ª y las duplicaciones de la 4ª, siempre que de su practica resulte la melodia algun tanto modificada.

Las frases compuestas de la sobredicha consonancia alterada pueden modificarse de dos maneras : 1ª, siendo el Modo maior y cantando el B. f. ut, fa, re, sol, ut, omitiendo la 5ª superflua sobre la tonica y segundo sonido del Diapason (vease la prac. N. 187 que contiene su formula fundam.l y dos para sus inversiones): 2ª, colocando en todos los sonidos del B. f. primero la 5ª perfecta y despues la superflua (vease su formula en la prac. N. 188)*

---

* En las practicas N. 187, y 188, se han omitido algunas formulas que resultan de la inversion de la frase fundam.[l] â fin de que los principiantes se exerciten en formarlas según las leyes ya prescritas.

Siendo el Modo menor, y cantando el B. f. la, re, si, mi, la, no podrá colocarse la 5ª superflua sinó sobre el ré, con 3ª menor, habiendose de conservar la integridad del Modo. **[134]**,

Con efecto vease la practica N. 189 que presenta en el n. 1, la formula de su frase fundamental, y en los n.[s] 2, 3, y 4, la de sus mas principales inversiones.

Si el B. f. cantase la, fa#, si, mi, ô re, si, mi, la, re; esto es, de una manera indicante de Clausula irregular, la 5ª superflua acompañada de 3ª menor podrá colocarse sobre el sonido tonico, disponiendo las partes cantantes como se miran en la practica N. 190, y sus numeros.

De la consonancia alteradisima compuesta de 3ª maxima, 5ª maior, y 8ª de un sonido grave; v. g. fa, la#, ut#, fa, resulta, por sus inversiones, la consonancia imperfecta compuesta de 3ª menor, y 6ª diminuta; y la minima compuesta de 4ª menor, y 6ª maior. La manera de practicar la sobre dicha consonancia es sobre un B. f. que cante la, fa, si, mi, la, dando al sonido tonico despues de la 3ª menor, la maior, â fin de prevenir la sensacion extraordinaria q.[e] cativa al oydo la 3ª maxima cometida sobre el sexto sonido del Diapason de Modo menor. Las frases, tanto fundam.[l] como de sus inversiones se miran en la practica N. 191 y sus numeros 1, 2, 3, y 4. Puede tambien executarse sin que se oyga sobre la tonica la 3ª maior, antes de la Maxima; esto es, como se nota en la formula n. 5; pero debe advertirse que es sumamente dura.

[134v],

Resumen de todo lo advertido en este capitulo

De todo lo dicho hasta aquí en orden â la inversion de las consonancias resultan las siguientes reglas generales.

1ª Que en toda inversion se debe tener presente el B. f. de la consonancia invertida, y llevarle en la mente para que sirva de guia en la formacion de toda frase.

2ª Que en toda inversion de Clausula perfecta ô imperfecta sin excepcion de Modo, y termino maior, ô menor; quando el Baxo cometa el movimiento de quarta voz, este puede y aun debe ser duplicado por una de las partes cantantes agudas.

3ª Siempre que la frase invertida termine en minima consonancia; esto es, con 4ª y 6ª del Baxo, estas deberán resolverse â la 3ª y 5ª del Modo por el qual sea concebida la frase, â fin de que su conclusion sea perfecta.

4ª En toda Clausula perfecta invertida podrá colocarse el movimiento de 8ª voz en una de las partes cantantes agudas, con tal que en su colocacion no resulten dos quintas y dos octavas simuladas.

5ª En toda Clausula perfecta invertida podra hallarse el B. f. colocado en alguna de las partes cantantes agudas con tal que de ello no resulten transiciones desde la 6ª â la 8ª de salto, tanto con el Baxo como entre las otras partes cantantes.

[135] 57

6ª En las inversiones de toda Clausula, tanto perf.a como imperfecta, y aun Burlada (con tal que la burla sea con intervalo de tono ú semitono subiendo cometido por el B. f.) se podrán executar movimientos de qualquiera gradacion, siempre que en el transcurso de las melodias, se eviten las transiciones de 6ª â 8ª, y las duplicaciones de 4ª las quales no pueden practicarse en composiciones â cuatro sin particular necesidad.

7ª En toda inversion de consonancia perfecta podran hallarse los movimientos de prim.ª y oct.ª voz en las partes agudas, siempre que se coloquen de manera que no resulten entre las vozes que los cometen dos quintas perfec.s.

8ª En toda frase armonico-melodica, se podrán dos quintas consecutivas, con tal que una de ellas sea perfecta, y otra menor, ô superflua.

9ª Se podrán cometer dos y mas 4.as consecutivas ora sean subiendo ú baxando de grado; ora de salto, siempre que la serie consecutiva de estas especies, sea entre dos partes cantantes agudas.

10ª En toda inversion de consonancias perfectas colocadas **[135v]** sobre un B. f. procedente con intervalos de 3ª subiendo, ô baxando; y executadas las tales consonancias con movimientos de primera tabla, se podra duplicar no solo el movimiento de quarta voz, sinó tambien el de tercera quando el Baxo los cometa.

11ª En toda consonancia imperfecta, ô constante de 3ª, 6ª y 8ª de un sonido grave, podrá omitirse la 8ª y duplicarse la 3ª ô la 6ª â voluntad del armonista, guiado siempre por la mejor seguida de las melodias de las partes cantantes.

12ª En toda inversion de consonancia resultante la 5ª del grave, y por tanto la minima consonancia compuesta de 4ª 6ª y 8ª de un sonido grave, la 8ª puede ser omitida, y la 6ª duplicada siempre que la melodia, ô alguna otra obligacion lo exijan; pero la 4ª no puede ser duplicada sinó en frases desde cinco partes arriba, sin grave necesidad en asumpto de melodia.

Nota. Con la observancia de estas doce reglas generales, y las advertencias que se dexan dadas en orden â la colocacion de las partes cantantes sobre todo B. f. se podran invertir todas las frases fundamentales propuestas hasta aquí; como tambien las que en adelante se propongan. El exercitarse en esto, será de gran utilidad â los principiantes en armonia; porque les enseñará â componer frases de Baxo Cantante

[136]

Por Baxo Cantante se debe entender una parte cantante grave, ô un Baxo que procede por las inversiones de la consonancia, ya como voz particular, ya como B. f.: esto es, dexa de ser fundamento de toda la armonia simultanea, quando en sus sonidos dexa de oyrse la consonancia perfecta, y en lugar de ella se oye la imperfecta, ô minima; sucediendo esto, por razon de cometer el Baxo, en vez de movimientos de primera voz, movimientos de 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y demas. Como hay movimientos en todas las tablaturas que, ô bien van desde otra especie â la 8ª del B. f., ô desde esta â la 3ª ô la 5ª, según los intervalos cometidos por el B. f., es menester advertir, que quando la parte grave los cometiere, se estimarán como fundamentales todos los sonidos que sin exccepcion de movimiento se estimen â la 8ª del B. f. imaginario q.e rige en qualquiera de los periodos ô frases en que el Baxo se estime como Cantante.

[136v]

Capitulo 18

De la asociacion de Especies disonantes â las Consonantes, llamadas Asonancias: su manera de cometerse sobre un B. f. y lo que de ellas resulta siendo invertidas.

Por Asonancia debe entenderse una Consonancia perfecta, â la qual se asocia ô añade una Especie disonante.

Esta Asonancia es de cínco generos. 1º La compuesta de 3ª menor, 5ª perfecta, y 7ª menor, como tambien de tercera maior, 7ª menor, y 8ª de un sonido grave. 2º La compuesta de 3ª maior, ô menor; 5ª perfecta, y 6ª menor del B. f. 3º La compuesta de 3ª maior ô menor, 6ª maior, y 8ª del Baxo. 4º La compuesta de 3ª menor, 6ª menor, y 8ª de un sonido grave. 5º La

compuesta de 3ª menor, 5ª perfecta, ô menor, y 7ª menor; como tambien de 3ª menor, 7ª menor, y 8ª de un sonido grave.

Primera Asonancia

La primera y principal de las Asonancias, tanto en genero como en Especie, es la compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 7ª v. g. sol, si, re, fa; ô de 3ª maior, 7ª menor y 8ª, v. g. sol, si, fa, sol, siendo el Modo maior. Esta **[137] 58** misma Asonancia, siendo el Modo menor, la constituiran los sonidos indicados por mi, sol#, si, re, en el primer caso; y mi, sol#, re, mi, en el segundo. De esta explicacion tan circunstanciada, no puede dexar de inferirse que esta Asonancia debe ser precisamente executada sobre el quinto sonido del Diapason de uno y otro Modo. Con efecto, esto es tan cierto, que por mas que el B. f. insinúe la Clausula perfecta transitando desde el quinto sonido de un Diapason, â su primero; y las partes cantantes correspondan â el con toda la plenitud de las reglas dadas hasta aquí, en orden â la Clausula final; esta no tendrá todo el lleno de perfeccion debido, ni el carácter de reposo absoluto, sinò quando sobre el quinto sonido se oyga la tal Asonancia. Esta 7ª menor asociada â la consonancia perfecta propia y caracteristica â todo quinto sonido de Diapason pronunciado por el B. f. le dá el caracter de sonido *Dominante-tonico*, ú de Nota *Dominante-tonica* de una manera tan sensible, que ya no puede dudarse de la Clausula final, Burlada, ô interrumpida. Debe añadirse; que en executandose la tal Asonancia **[137v]** sobre qualquiera sonido de Diapason sin excepcion de Modo y termino al instante debe estimarse como Dominante-tonico del que la 7ª menor resultare quarto sonido; y por tanto puede cometer Clausula final en el sin escrupulo alguno por remoto que sea del Modo primitivo, ú inicial de la oracion armonica.

Esta Asonancia de primer orden, por las razones dichas, se comete de 6 maneras.

1ª Estando ya el B. f. en el quinto sonido del diapason, y las partes cantantes en la 3ª, 5ª y 8ª del B. f., hazer desender la que ocupa la 8ª â la 7ª menor.

2ª Subiendo la parte cantante que esté en la 5ª del quinto sonido del Diapason cometido por el B. f. â la 7ª menor.

3ª Cantando el B. f. ut, sol, ut, en Modo maior; y la, mi, la, en menor, hacer que la parte cantante que debe cometer el movimiento de tercera voz baxando desde la 3ª del primer sonido del B. f. â la 5ª del segundo, en lugar de dar la 5ª, de la 7ª menor.

4ª Sobre los mismos sonidos del B. f. hacer que la parte cantante que se halle en la 5ª del primer sonido del Baxo, y que debia cometer el movimiento de quarta voz, quedandose en el mismo signo, báxe â cometer la 7ª menor del quinto sonido del B. f.

5ª Cometiendo sobre el quinto sonido del B. f. primero la 7ª menor, y despues la 5ª.

[138]

6ª Procediendo el B. f. desde la tonica, â la Dominante-tonica, y desde esta, â la tonica: como tambien cometiendo en el primer transito del B. f. las partes cantantes los movimientos de segunda tabla, el que debe cometer el de 7ª voz que es desde la 3ª â la 8ª, cometa en vez de la 8ª del quinto sonido del B. f. la 7ª menor. Para maior claridad de todo lo dicho vease la practica Nº 192. y sus 12 formulas: esto es 6 en Modo maior, y otras 6 en Modo menor.

Nota. En las formulas nº 1, y 2, debe notarse que la 7ª asonante está en lugar de la 8ª del B. f.: en las formulas 3, y 4, en vez de la 5ª. Debe tambien advertirse que la tal 7ª asi cometida, no se distingue de la no suponente executada en igual lance, sinó en la maior duracion, que cometida como Asonancia, puede tener; pues de esta manera puede ser su duracion hasta de un compas por lento que sea, y como Especie no suponente, de paso, y mala por buena no puede durar sino un tiempo, â lo sumo dos.

En las formulas 5, y 6, aunque la Asonancia en rigor es la **[138v]** misma que en las formulas precedentes; con todo debe observarse que en esta se comete de golpe: esto es, la Especie asonante, en vez de la consonante: mas claro la 7ª menor en lugar de la 5ª en lugar de la 5ª. En los numeros 7, y 8, debe repararse que la 7ª se halla en lugar de la 8ª, y se hallaría primero en vez de la 8ª y despues en lugar de la 5ª solamente con hacer que el el Tiple, despues de cometida la 3ª maior, baxase â la 8ª del B. f. y sobre la Clausula cometiese el movimiento de quarta voz; y el Tenor desde la 5ª baxase â la 3ª y cometiese el movimiento de tercera voz. Esto es tan cierto, que nadie dudará que faltando la 8ª en el primer tiempo, la 7ª asonante se halla en lugar de ella; y faltando en el segundo la 5ª seria imposible dudár que la tal Especie faltaba porque la parte cantante que la habia de cometer ocupaba la 7ª. En suma resultaría lo que se mira en las formulas 9, y 10, que es una 7ª asonante que despues ocupa la 5ª. Es de advertir, q.e la tal colocacion, es privilegio especial de la Asonancia de primer orden, ô caracteristica de la Nota Dominante-tonica solamente, porque solo en esta Asonancia resulta un completo efecto.

Tambien es de advertir que la 7ª menor asonante debe resolver â la 3ª de la tonica en toda Clausula final: es decir, que la parte cantante que la execute sobre el quinto sonido del B. f. debe despues transitar â la 3ª de la tonica, baxando **[139] 59** un intervalo de semitono u de tono. El motivo de establecerse esta regla es, el ser estimada toda 7ª como especie disonante, como efectivamente lo son todas ellas de por si; y si esta no se estima absolutamente como tal es por causa de la 3ª maior, y 5ª perfecta, ú 8ª que la acompañan ; ô toda la consonancia entera siendo la composicion armonica â cinco partes.

Â pesar de todo esto se notará, que en los numeros, 10, y 11, la 7ª asonante. lexos de baxar â la 3ª del sonido tonico, sube â la 5ª y resuelve en ella su frase lo mismo que en los otros numeros resuelve â la 3ª; y no hai que decir que el Tenor comete la 3ª en lugar del Alto, porque lo mismo aconteceria, si el Tiple cantase la melodia del Tenor, y lo contrario, porque este es otro privilegio de la asonancia de primer orden.

Las Asonancias que resultan de sus inversiones son: la de 3ª menor, 5ª falsa, y 6ª menor, indicada por <u>si</u>, <u>re</u>, fa, sol, ô <u>sol#</u>, <u>si</u>, <u>re</u>, <u>mi</u>: la de 3ª menor, 4ª perfecta, y 6ª maior, indicada por re, fa, sol, si, ô si, re, mi, sol#; y la compuesta de 2ª maior, 4ª maior, y 6ª maior, indicada por <u>fa</u>, <u>sol</u>, <u>si</u>, <u>re</u>, ô <u>re</u>, <u>mi</u>, <u>sol#</u>, <u>si</u>.

[139v]

La resolucion, ô salida de cada una de las Especies componentes de la asonancia fundamental se hallan recopiladas en la practica Nº 193 que contiene las formulas de dos frases: una en Modo maior en el nº 1; y otra en menor en el nº 2. Lo notable que en ellas se halla es; 1º que quando el Baxo, por ser cantante, cometa la 5ª del B. f. de cuia inversion resulta la asonancia comp.a de 3ª, 4ª y 6ª colocada como se mira sobre la nota musical nº 4, la tal 4ª puede ser omitida, y colocarse en su lugar la 8ª del Baxo de la manera que se advierte sobre la nota nº 6. 2º Aunque la regla general de toda 7ª es que esta resuelva â la 3ª del B. f. y que siendo la 2ª una inversion de ella resta obligada â lo mismo: esto es, â ser colocada como se mira en el nº 10, y 11, que es baxando â la 3ª del B. f.: con todo, puede executarse, por los motivos ya dichos antes, como se advierte sobre las notas n. 12, y 13. 3º Desde la nota musical 17, â la 18, el Baxo sube un intervalo de 4ª, y â pesar de ser transito fund.l de primer orden sobre la nota 18 se mira la asonancia de 2ª tritono, y 6ª por privilegio especial. Este mismo privilegio abona el mismo transito cometido por el Tiple sobre las notas 19 y 20; y del Tenor sobre las 21, y 22. 4º El Baxo Cantante sobre las notas 20, y 21, no obstan- **[140]** te de cometer intervalo fundam.l de primer orden, sobre la primera se advierte la asonancia compuesta de 3ª, 4ª, y 6ª; y sobre la segunda la minima consonancia, proceder extraordinario; pero concedido por particular privilegio â las inversiones de la Asonancia de primer orden. 5º El Baxo en las notas musicales 21, y 22 comete el movimiento de 6ª voz sobre el B.f. mental; desde la nota 22 â la 23 el de novena voz, y por tanto hace que la 5ª falsa del Tenor, que segun

el orden regular debia salir â la 3ª del Baxo, â la manera que se mira sobre las notas musicales nº 2, y 3, resuelva â la 8ª. En las notas nº 23 y 24. el Baxo comete el movimiento de 7ª voz sobre el B. f. suponente y con todo lleva la asonancia fund.l porque siendo la nota 24, 8ª del B. f. se reputa como si procediera del sonido fund.l suponente en la nota 23.

En la formula n. 2. de la tal practica no hay mas que notar, sinò que sobre la nota n. 26 del Bajo (que por ser inversion de la 5ª componente de la asonancia fund.l debia mirarse sobre ella la **[140v]** asonancia invertida compuesta de 3ª, 4ª, y 6ª, ô de 3ª, 6ª y 8ª como se observa, tanto en la formula precedente como en las notas 4 y 6 de esta misma) en vez de una de estas colocaciones, se mira la asonancia compu.ª de dos 3.as menores, y una 6ª maior, que en sustancia es dos 7.as menores, una 3ª y una 5ª del B. f. suponente. Cosa que se debe mirar como el maior de los privilegios concedidos solamente â la tal inversion de la asonancia de primer orden, tanto en Modo menor como en Modo maior; y que prueba con toda evidencia que la tal 7ª menor no es absolutamente disonante.

Esta misma Asonancia puede ser executada sobre el quinto sonido del diapason tanto de Modo maior como menor, cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, ô la, re, mi, la; como tambien, ut, re, sol, ut, en Modo maior, y la, si, mi, la, en menor: con el bien entendido de ser cometida siempre, ocupando el lugar de la 8ª. En efecto vease la practica Nº. 194. y sus quatro formulas.

Puede asi mismo executarse sobre la tonica de ambos Modos, insinuando el B. f. Clausula perfecta, resultando con la tal asonancia en el sobredicho sonido Clausula burlada. Veanse sus formulas en la practica Nº. 195 y sus dos formulas fundamentales*.

---

* Mas adelante se verá que la 7ª asonante asi cometida produce la serie cromatica baxando que mejor se asocia con la natural.

---

[141] 60

Procediendo el B. f. con intervalos de tercera subiendo, y de quinta baxando, v. g. ut, mi, la, ut, fa, la, re, podrá cometerse la asonancia de primer orden sobre el segundo, quarto, y sexto sonido; y por tanto executar Clausulas perfectas en los sonidos tercero, quinto, y septimo, siempre que las partes cantantes se dispongan como en la practica N. 196 que presenta la formula fund.l en el nª 1; y las de sus inversiones en los numeros 2, 3, 4, y 5.

Podrá executarse asi mismo, sobre los sonidos segundo, quarto, y sexto de toda progresion de B. f. que proceda por intervalos de tono, ú semitono baxando, y de quarta subiendo; v. g. la, sol, ut, si, mi, re, sol. Vease la practica N. 197 y sus 5 formulas.

Nota. Aunque en las formulas de las frases dadas se noten tantos choques de Especies quantas son las 7as cometidas en asonancia ô de golpe; y por tanto las frases resultan un tanto duras: esto no debe hacer dudar sobre la bondad de las frases, por que todos los tales choques desapareseran en añadiendo una Especie al B. f. y por consiguiente â las partes cantantes que se mire colocado quando es invertido. De la Especie que se debe añadir se hablará â su tiempo oportuno.

Aunque la 7ª asonante, según la regla general, debe resolver â la **[141v]** 3ª baxando por intervalo de semitono siendo el Modo maior y de tono siendo el Modo menor; con todo, quando el B. f. insinua Clausula burlada de primer orden, la tal 7ª colocada sobre el quinto sonido del diapason sin excepcion de Modo y termino resolverá â la 5ª del B. f. En efecto, vease la practica N. 198 formula 1 que presenta la Clausula burlada fundamental; y las formulas de sus inversiones en los numeros 2, 3, 4, y 5.

Si despues de burlada la Clausula de la manera que se advierte en las tales formulas, se desea bolver al Modo primitivo; la manera mas ordinaria es, el hacer cantar al B. f. la, fa, sol, ut. supuesto este principio, no será dificil el invertir las armonias correspondientes â la tal

Clausula perfecta, y añadirlas â qualquiera de las inversiones que concluien con la consonancia imperfecta; y si acaso la hubiere en la inversion concluiente en la minima consonancia; esto es, en la formula n. 5; en el n. 6, se da la formula de su conclusion de la manera mas ordinaria.

Nota. Se omiten en la practica las formulas en Modo menor por lo mismo q.e en maior.

Alteracion en la Asonancia de primer orden

La Asonancia de primer orden ô caracteristica de la Dominante-tonica padecerá alteracion, tomandose el armonista la licencia de alterar el B. f.: esto es, añadiendo un sustenido al quinto sonido del Diapason de Modo maior.

[142] La manera de usar esta licencia con oportunidad, es en las Clausulas burladas: porque pudiendo ser el sonido burlador de la Clausula perfecta sonido tonico del Modo menor relativo, el quinto sonido alterado por el sustenido le sirve de preparativo. Con efecto, supongase que el B. f. cante ut, sol, la, y que el la sea estimado como tonico, siempre lo será con mas prevencion cantando el B. f. ut, sol, sol#, la, por que el sol#, como septimo sonido del diapason de A-la le sirve de reseña.

Este sol# en el B. f. altera de tal manera la asonancia compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 7ª menor, que la buelve de 3ª menor, 5ª falsa, y 7ª diminuta: esto es, de casi consonante, la hace absolutamente disonante; aunque por esta causa, no dexa de hacer su buen efecto, siempre que se halle colocada como se dexa ordenado; y dispuesta su frase como se mira en la practica N. 199, nº. 1 siendo fund.l; é invertida en los numeros 2, 3, y 4.

Notese que de la inversion de la 7ª diminuta resultan, la armonia simultanea compuesta de 3ª menor, 5ª menor, y 6ª maior, cuia resolucion es â la 3ª y 6ª del Baxo cantante en la for- **[142v]** ma que se advierte en el n. 2: la armonia compuesta de 2ª superflua, tritono, y 6ª cuia resolucion es â la 4ª y 6ª y su practica como se míra en el nº. 3: la armonia compuesta de 3ª menor, tritono, y 6ª maior, siendo su salida â la 3ª y 6ª en la forma que se propone en el nº. 4.

Aunque no es regular la execucion de la asonancia alterada siendo el Modo menor; con todo podrá verificarse, siempre que se coloque como se nota en la formula n. 5.

La alteracion en la asonancia de primer orden, podrá executarse cantando el B. f. ut, sol#, la; ut, fa, sol#, la; ut, re, sol#, la, colocando las partes cantes según se advierte en la practica N. 200, y sus quatro formulas.

Puede executarse tambien alterando la tonica terminante de Clausula perfecta; v. g. cantando el B. f. ut, sol, ut#, y colocando las partes cantantes como se miran en la practica N. 201. Causando grande efecto, particulam.te en las suspenciones de armonia que son indicadas con Calderones, ô Coronas. Su salida es â los signos que se miran los guiones en la formula n. 1. Si se desea, despues de haber destruido enteramente el Modo por causa de la tal aso- **[143] 61** nancia alterada el B. f. podrá proceder cantando, ut#, re, sol, utn; y con esto formar la frase, cuia formula se mira en el nº. 2, y las que resultan de sus inversiones, en los numeros 3, 4, 5, y 6.

Nota. Es de advertir, que la suspension indicada en el nº. 1, puede verificarse en qualquiera de sus inversiones, â voluntad del armonista. Asi mismo puede tambien este, cometer sobre el signo en que resuelve la asonancia alterada en qüestion, la 3ª menor en vez de la maior q.e se advierte en las formulas.

Asonancia de segundo orden

Esta Asonancia, que como se dexa dicho, consiste en una 6ª asociada â la consonancia perfecta tanto de Modo maior, como menor, hace el caracter de todo quarto sonido de Diapason; y por tanto en viendose colocada sobre qualquiera signo de un B. f., desde luego debe ser estimado como sonido sub-dominante, ô de quinta baxa del Modo maior, ô menor al

qual debe terminar la frase armonica, sin excepcion de termino alguno de los contenidos en el sistema musico. La sobre dicha asonancia de 6ª siendo la oracion armo- **[143v]** nica â solo quatro partes cantantes, siempre debe ocupar el lugar de la 8ª; y por tanto, siendo el Modo maror (sic), su armonía equisonante consistirá en fa, la, ut, re; y siendo menor, en re, fa, la, si. Esta Asonancia caracteristica de todo quarto sonido de Diapason evita la clausula perfecta que el B. f. insinua siemre que procede por intervalo de quarta subiendo ú de quinta baxando: v. g. cantando ut, fa, ô la, re.

De esto se sigue, que la asonancia de 6ª se debe executar quando el Baxo cante ut, fa, ut, en Modo maior; y la, re, la, en Modo menor: con efecto, esta es la colocacion ordinaria.

Como en la armonia de esta asonancia compuesta de la consonancia perfecta, y de una 6ª asociada â ella siemre que sea executada con todo su lleno; y de dos consonantes, y una disonante en periodos â solas 4º partes cantantes, es indudable que la 6ª sea la Especie disonante, no solo con el B. f. sino tambien con sus consonantes inseparables la 3ª y la 5ª; porque de la primera resulta la 4ª y de la segunda, 2ª; es preciso que la 6ª resuelva. **[144]** Con efecto, debe resolver â la 3ª del sonido tonico siguiente que pronuncia el B. f. Vease su colocacion mas genuina en la practica N. 202 formula 1.

Como la 6ª cometida en esta asonancia tampoco se reputa como absolutamente disonante, en sus inversiones puede resolver â la 6ª del Baxo cantante que es lo mismo que decir, sobre la 8ª del B. f. En efecto vease las formulas 2, 9, 10, y 11.

Por la misma razon puede ser duplicada quando se halla colocada â la parte grave, resultando una armonia simultanea compuesta de 7ª, 3ª menor, y 8ª, qual se advierte en las formulas 2 y 4; en vez de la que se mira en el nº 3 que consta de 3ª menor, 5ª y 7ª del Baxo cantante: pero es menester persuadirse que en igual lance, mejor afecto resulta colocadas las partes como se observan en los numeros 2 y 4; esto es, omitiendo la 3ª del B. f. y duplicando la 6ª que en el nº 3, en cuia inversion no falta Especie alguna de las componentes la asonancia fund.[1].

Por lo que respecta â las formulas 5 y 6 solo diremos que **[144v]** que mejor recibe el oydo, y mas autoriza la practica comun.

Resta advertir que quando la parte grave cante la 3ª del B. f. la 6ª asonante resulta mui dura; y asi sera necesario omitirla, y duplicar la 5ª del B. f. colocada como se mira en el nº. 7, ô la 8ª como en el nº. 8.

Asi mismo advertimos que, quando el Bajo cantante execute los movimientos de quarta voz sobre el B. f. de la sobre dicha asonancia, cuia inversion se halla en todo su complemento en el nº. 9 constando de 2ª, 4ª y 6ª, será del caso omitir la 3ª del B. f. y en su lugar duplicar sus 8ªs colocandolas como se mira en el n. 10. Por ultimo se advierte, que cantando la parte grave la 6ª asonante, y omitiendose la 3ª del B. f. por las razones ya dadas, en lugar de duplicarse la 6ª como se nota en los numeros 2 y 4. se podrá sin perjuicio de esta practica, duplicar las 8ªs del B. f. de una manera semejante â la que se advierte en la formula nº. 4.

Nota. Para executarse todas estas frases en Modo menor, no es menester mas que transportarlas â su termino natural que es A-la; Pero con la circunstancia, que la asonancia **[145] 62** fund.[1] puede hallarse en todo su complemento en todas las inversiones que de ella se pueden hacer.

Para confirmacion de lo advertido en esta Nota veanse las frases 12, y 13, concebidas sobre las inversiones que con mas regularidad se executan sobre la asonancia de segundo orden, tanto en Modo maior, como en menor.

Procediendo el B. f. por intervalos de quinta, ô formando la progresion de quintas insinuada por ut, sol, re, la, mi si, fa, ut, puede cometerse en cada uno de sus sonidos la

asonancia de segundo orden; y con ella la formula fund.[l] que se propone en la practica N. 203, nº 1; y por sus inversiones las que se advierten en los numeros 2, 3 y 4.

Nota. Aunque para poner las sobredichas frases en Modo menor, no es menester otra cosa que transportarlas al tal Modo, con todo, para maior claridad, las hallará el estudioso con diferente melodia en la practica N. 204 y sus numeros.

Lo que en estas dos practicas, y sus ocho formulas debe advertirse con sumo cuidado, es; la particular serie de Especies que resulta de la asonancia de 6ª invertida, tanto en Modo maior, como en menor; y las variedades melodicas **[145v]** que puede dar de si combinando las Especies componentes de la asonancia, y las de su salida, ô resolucion. Tambien debe notarse con cuidado, que el sustenido colocado en el G-sol del Baxo funda.[l], para mejor expresion del Modo menor, dá una particular variedad â las armonias, y melodias de las frases: este mismo accidente se mira colocado con el mismo fin â la 6ª asonante executada sobre el B-si del B. f. resultando por el tal sustenido, alterada la asonancia compuesta de 3ª menor, 5ª falsa, y 6ª maior; esto es, si, re, fa, sol#, en vez de si, re, fa, soln que es la expresada sobre el mismo signo del B. f. en las formulas dadas en Modo maior.

La asonancia de segundo orden, ô de gran 6ª puede ser executada sobre la tonica, siempre que el B. f. cante ut, sol, ut, sol, ut, en Modo maior. En efecto, vease su colocacion en la practica N. 205 y sus cinco formulas en Modo maior; y en Modo menor se hallarán en la practica N. 206; pero con la diferencia, que en Modo menor puede omitirse la 3ª maior propia del quinto sonido del diapason **[146]** quando desde la 3ª del dicho sonido funda.[l] se debe transitar â la 6ª del sonido tonico (veanse los 1, 2, y 3). Estas practicas desde luego demuestran que la omision de la tal 3ª maior es por la comodidad de la melodia; y por tanto no se omitirá, ni deberá omitirse, quando las partes cantantes sean dispuestas como miran el nº. 5, y 6 en las quales se procede desde la 8ª â la 6ª, y de esta â la 8ª del B. f.

Aun que el verdadero B. f. de la asonancia de gran 6ª es el que produce la Clausula Magistral de primer orden : esto es, ut, fa, ut, sol, ut, en Modo maior; y la, re, la, mi, la, en menor; con todo su principal efecto no se experimenta sino quando la 6ª de la asonancia resuelve â la 6ª del Baxo cantante; es decir, quando el B. f. dexa de ser expreso al tiemo de resolver la 6ª disonante, lo que se verifica cantando el Baxo en Modo maior ut, fa, sol, sol, ut; y en menor, la, re, mi, mi, la. Con efecto vease la practica N. 207 que presenta sus formulas mas usuales.

Nota. Las inversiones se omiten por ser faciles de executar.

[146v]

Alteraciones de la asonancia de segundo orden.

Esta asonancia de gran 6ª padece alteracion usandose de licencia en la progresion del B. f.: esto es, cantando este, ut, fa, fa#, sol, ut, en Modo maior; y la, re, re#, mi, la, en menor. En efecto vease la practica N. 208, y sus dos formulas fundam.s; y notese en ellas que por el sustenido del B. f. en el segundo fa, la asonancia resulta compuesta de 3ª, 5ª y 6ª menor, sin dexar por eso de resolver â la 4ª y 6ª del Baxo.

A mas de esta alteracion causada por la licencia del B. f. puede tener otra añadiendo un sustenido â la 6ª asonancia. Con efecto, vease la practica N. 208. Y Notese en la formula tercera que es por el Modo maior, que la asonancia se compone de 3ª, 5ª menor, y 6ª maior; y en la quarta que es por el Modo menor de 3ª, 5ª, menor, y 7ª diminuta. La razon de esta diferencia no es otra que la comodidad de la anotacion musical, pues tan 6ª maior es la una como la otra, porque en el sistema musical el mismo sonido resulta del signo B# que de Cn; y por tanto esta 7ª aparente resuelve â la 4ª y 6ª **[147] 63** del sonido siguiente del Baxo como la cometida en la formula en Modo maior. Esta sola circunstancia debe hacer que en manera alguna se confun[d]a esta alteracion con la de la primera asonancia, aunque de una y otra

resulten las mismas Especies; porque la 7ª diminuta resultante de la alteracion[,] en la asonancia con precision debe resolver â la 5ª del sonido siguiente del Baxo funda.[1].

Esta asonancia de gran sexta que puede llamarse alterada, si la alteracion consiste solamente en la licencia del B. f., y alteradisima si en el B. f. y parte cantante, ora sea escrita como 6ª maior; ora como 7ª diminuta puede ser cometida de golpe: esto es cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa#, sol, ut; y en menor, la, re#, mi, la. En efecto veanse los numeros 5, 6, 7, y 8 de la misma practica N. 208.

La asonancia de 6ª alteradisima puede ser cometida despues de la asonancia de primer orden: esto es cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, fa#, y en menor la, mi, re, causando sumo efecto en las suspensiones de armonia. Su colocacion en tales casos será como se mira en los numeros 9, **[147v]** y 10, de la citada practica. Si despues de suspendida, ô burlada la Calusula se desea bolver al Modo primitivo se executará como se advierte en los numeros 11 y 12, ô de una manera semejante â la que en las otras formulas se propone.

Asonancia de tercer orden

Esta Asonancia consta de una 3ª maior, ô menor, de una 6ª maior, y una 8ª colocadas sobre un quarto sonido de Diapason; y por tanto tambien le dá al tal sonido el caracter de sub-dominante sin excepcion de Maior ô menor: v. g. fa, la, re, fa, siendo Maior el Modo; y re, fa, si, re, siendo menor. La manera mas regular de practicarse es, cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, ô la, re, mi, la, que son dos melodias fundamentales insinuantes de la Clausula magistral abreviada; pero es menester advertir que â pesar de esto, admite grandemente sobre el quinto sonido del Diapason la minima consonancia antes que la perfecta: en efecto vease su formula en la practica N. 209; la de Modo maior en el nº 1; y la de Modo menor en el nº 2.
[148]

Puede omitirse la minima consonancia sobre la Dominante tonica, colocando las partes cantantes como se miran en los numeros 3, y 4.

Puede cometerse despues de la 6ª la 5ª sobre la sub-dominante, siempre que se coloquen las partes cantantes como se miran en los numeros 5, y 6.

Se podrá asi mismo cometer, sobre la subdominante, la 7ª y 9ª no suponentes, disponiendo las partes cantantes como se advierten en las formulas 7, y 8.

Sobre la misma nota del B. f., se podrá tambien la 5ª, antes que la 6ª sin que por esto dexe de estimarse sub-dominante (vease las formulas nº. 9 y 10.

Por ultimo, sobre toda sub-dominante se podrá cometer la 5ª maior antes que la 6ª ô asonante de tercer orden siempre que sea executada según se presenta en las formulas 11 y 12.

Asonancia de quarto orden

Esta asonancia (que por componerse de una 3ª menor, una 6ª maior, y 8ª de un B. f. v. g; de fa, lab, re, fa, siendo el Modo maior; y de una 3ª, una 6ª menor, y 8ª del B. f. v. g. re, fa, sib, re, siendo el Modo menor) no **[148v]** es en su fondo, sino una alteracion de la 3ª y 6ª componentes de la asonancia anterior; y por tanto se executa, lo mismo que la precedente sobre la quarta nota del diapason, quando el B. f. insinua Clausula Magistral abreviada. Su manera de proceder en las melodias de las partes cantantes, es como se mira en la practica N. 210 formula 1 y 2. Si la formula en Modo menor se desea executar en Modo maior, la colocacion de partes cantantes debera ser como se advierte en el nº. 3.

Tanto en Modo maior, como en menor, despues de cometida la asonancia de quarto orden, puede cometerse la asonancia alterada de segundo orden, con tal que se disponga como se nota en los numeros 4, 5, 6, y 7.

Despues de cometida la asonancia de cuarto orden sobre la subdominante, puede cometerse la minima consonancia sobre la Dominante-tonica, disponiendo las partes cantantes como se miran en los num. 8 y 9.

Despues de la 6ª asonante maior ô menor de cuarto orden se podrá cometer la 5ª sobre el mismo sonido fund., colocado según se mira en los n. 10, y 11.

Sobre la sub-dominante se podrá cometer primero la 5ª [y/ô] **[149] 64** la 6ª asonante de quarto orden, si se dispone como en los numeros 12 y 13.

Siendo el Modo maior, despues de cometerse la asonancia de tercer orden alterada; esto es, siendo 6ª superflua, podrá cometerse la de cuarto orden colocando las partes cantantes como se advierte en el nº 14. Y siendo el modo menor, antes de cometer la asonancia de cuarto orden sobre la subdominante, se podra executar la asonancia de tercer orden correspondiente al Modo maior si se dispone como se mira en el nº. 15.

Asonancia de Quinto orden

La asonancia de quinto orden consiste en una 7ª menor asociada â la consonancia perfecta de 3ª menor, 5ª perfª., y 8ª: como tambien â la defectuosa compuesta de 3ª menor, 5ª falsa, y 8ª: en suma, la asonancia de quinto orden, siendo el Modo maior será re, fa, la, ut, ô re, fa, ut, re; y siendo menor, si, re ,fa, la, ô si, re, la, si, cometida â solas quatro partes cantantes.

Su colocacion es, sobre el segundo sonido del Diapason, al qual califica con el titulo de Dominante. La manera mas **[149v]** regular de practicar esta asonancia es, quando el B. f. canta ut, sol, re, sol, ut; porque con ella se evita la Clausula p.ta que el B. f. indica desde el re, al sol, con la qual se destruiria precisamente el Modo maior de C-ut. Con efecto, vease la practica N. 211, en la qual no solo se presentan las dos maneras de practicarla fundamentalmente, en las formulas 1, y 2; sinó tambien lo que resulta de sus inversiones en las formulas 3, 4, 5, 6, y 7. Notese en dichas formulas, que de la inversion de esta asonancia resulta la asonancia compuesta de 3ª menor, 5ª perfecta, y 6ª: la de 2ª, 4ª y 6ª; la de 3ª, 4ª y 6ª; y la de 3ª, 5ª y 7ª. Notense asi mismo sus diversas maneras de resolver, según los movimientos que comete el Baxo en la serie de sus melodias.

La tal asonancia en Modo menor, y el resultado de sus inversiones, es, como se advierte en las formulas 4, 9, 10, 11, 12, 13 ,14, y 15 siendo el Modo menor, puede colocarse esta asonancia sobre el segundo sonido de su diapason llevando este la consonancia defectuosisima compuesta de 5ª falsa, y 10ª maior; de cuia asosacion resultará la armonia simultanea indicada por si, fa, la, re#, ô si, re#, la, si. La manera de colocarse: tanto en su fundamento, como en sus inversiones es, como se mira en la practica N. 212, y las formulas que contiene.

Notese, que de sus inversiones, resultan la asonancia compuesta **[150]** de 3ª menor, 4ª maior, y 6ª superflua: la de 2ª maior, 6ª menor, y 10ª maior; y la de 3ª 6ª menor, y 10ª diminuta.

Tambien es de notar, que en la formula nº 6 en vez de resolver la 7ª â la 3ª del B. f., va â ella el Baxo cantante: cosa no regular; pero, permitida en las 7ªs asonantes, ô cometidas de golpe, como se dixo en la asonancia de primer orden.

La asonancia de quinto orden puede cometerse en el segundo sonido del Diapason sin excepcion de Modo, cantando el B. f. en Modo maior ut, re, sol, ut; y en menor, la, si, mi, la. con efecto, vease la practica N.213 formula 1, y 2; pero en este caso sera mucho mejor disponer las partes cantantes como se advierte en las formulas 3, y 4.

El motivo de estimarse como mejor la colocacion de partes cantantes que se mira en las formulas 3 y 4, que en las formulas 1, y 2, es, porque en aquellas el sonido de las 7as que es disonante en si mismo, se halla, y se oye de antemano consonante: esto es, prevenido.

De esta prevension de los sonidos disonantes, dictado por la maior naturalidad de la melodia, como se demuestra por las ya mencionadas formulas se origina lo que entre los armonistas se llama Ligaduras, ô sonidos ligados.

[150v]

Capitulo 19

De las ligadurasa ô disonantes prevenidas en general.

Por Ligadura, ô sonido ligado; en armonía se entiende, un sonido que sin cambiar de signo pasa desde consonante que era, según la posicion del B. f., â disonante de este mismo Baxo por el cambiamento designo (vease la pra. N.213. formula 3 y 4.).

Esta regla general en orden â las ligaduras comprende, no tan solamente â todas las Especies absolutamente disonantes, sino tambien â las mismas consonantes siempre que entre estas, y aquellas se advierte algun choque: por ultimo, obliga hasta al mismo B. f. quando este se mira en estado de ser disonante por si mismo.

La ligadura para ser bien executada debe tener tres precisas circunstancias que son: Prevencion; Ligar; y Salir, ô Resolver. Por prevencion se entiende el tiempo q.^{e} el sonido ligado es consonante antes de ser disonante. Por ligadura el tiempo que es disonante; y por salida se entiende el decenso que debe cometer la parte cantante que está en la Especie disonante, el qual debe ser por inter- **[151] 65** valo de semitono, ú de tono, y en especie consonante del B. f. expreso ú sobre entendido*.

---

* Aunque la regla de resolver las disonantes baxando es general; con todo algunas disonantes deben resolver subiendo.

Ligaduras de 7ª pertenecientes al Modo maior.

La primera 7ª que se presenta casi con la precision de cometerse ligada es la compuesta, ô acompañada de 3ª menor, 5ª perfecta, ô 8ª del B. f. v. g. re, fa, ut, re. Se comete, como queda dicho, en el segundo sonido de todo Diapason de Modo maior, dandole el carácter de sonido Dominante.

La segunda que se presenta naturalmente ligada es la 7ª menor acompañada de 3ª maior, 5ª perfecta, ô 8ª del B. f. v. g. sol, si, re, fa.

La 3^{a} es la 7ª maior acompañada de 3ª maior, 5^{a} ô 8ª del B. f. v.g. ut, mi, sol, si,. se comete, por lo comun sobre el sonido primero del Diapason quando el B. f. procede en progresion de quintas, y quartas.

La quarta es la 7ª menor acompañada de 3ª menor, 5^{a} ô 8ª del B. f. v. g. si, re, fa, la: ô si, re, la, si (vease la para. N. 214, formula 1.).

[151v]

Nota. Lo primero que debe notarse en esta formula primera, es; que las ligaduras de 7ª cometidas sobre el E-mi, y A-la del B. f. son de la misma clase que la executada sobre el primer D-re. 2° que la executada sobre el F-fa, es igual â la cometida sobre el C-ut del mismo B. f. Notese tambien que la primera 7^{a}, por motivo que el B. f. procede por intervalo de tono subiendo, previene â la 8^{a}; y todas las demas â la 3^{a}, porque en estas el B. f. procede por intervalo de quarta ô 5^{a}. Por ultimo adviertase como todas las 7as resuelven â la 3^{a} del B. f. procediendo por intervalo de tono ô semitono baxando. Por ultimo debe observarse, que todas

las 7as executadas en la tal frase por el Tiple ocupan el lugar de la 5^{a}; y por tanto en la primera comete el movimiento de segunda voz, desde la prevencion â la ligadura; y el de tercera voz, desde la ligadura â la salida. En la segunda 7^{a} que executa, por estar en lugar de la 5^{a} y prevenir en la 3^{a} del B. f. comete el movimiento de sexta voz; y en la salida el de 3^{a}. Lo mismo sucede en todas las demas 7as que executa porque el B. f. procede por los mismos intervalos. Las 7as executadas por el Contralto todas estan en el lugar de la 8^{a} y por tanto desde la prevencion â la ligadura comete el movimiento de segunda voz; y desde esta â la salida el de 7^{a} voz.

[152]

El Tenor procede cometiendo movimientos de quarta y quinta voz, â fin de no duplicar la 3^{a} al tiempo de resolver las 7as cosa no permitida â solas quatro partes cantantes sin urgente necesidad, especialmente entre las partes agudas.

Las inversiones de estas ligaduras de 7^{a} producen cada una de ellas otras tres, que son: la ligadura compuesta de 2^{a} 4^{a} y 6^{a}: la compuesta de 3^{a}, 4^{a}, y 7^{a}; y la compuesta de 3^{a}, 4^{a}, y 6^{a}. Si la ligadura de 7^{a} consta de 3^{a} menor, 5^{a} perfecta, y 7^{a} menor, v. f. re, fa, la, ut: mi, sol, si, re; ô la, ut, mi, sol, de sus inversiones resultaran; 1° la ligadura, ô disonancia compuesta de 2^{a} maior, 4^{a} perfecta, y 6^{a} maior, indicada por ut, re, fa, la: re, mi, sol, si; y sol, la, ut, mi: Con la advertencia que la parte cantante mas grave que comete la tal 2^{a} con una de las partes cantantes agudas, debe ser la que prevenga, y resuelva baxando por intervalo de semitono â la 3^{a} baxa de la parte cantante q.^{e} al tiempo de ligar era 2^{a} maior. 2° La disonancia ô ligadura compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} y 7^{a} del B. f.; pero **[152v]** con la diferencia, que esta 7^{a} resuelve â la sexta por motivo de cometer el Baxo cantante el movimiento de quarta voz con el B. f. suponente. 3° La disonancia compuesta de 3^{a} maior, 5^{a} perfecta, y 6^{a} maior; v. g. fa, la, ut, re: ut, mi, sol, la; ô sol si, re, mi, en la qual la 5^{a} perfecta debe ser la Especie prevenida, y resuelta baxando â la 3ª del B. f. mental, ô â otra especie cometida por el Baxo cantante. 4° La comp.^{a} de 3ª menor, 4^{a} y 6ª del Baxo: v. g. la, ut, re, fa, en la qual la 3ª debe prevenir, y resolver.

De la disonancia ô ligadura de 7ª menor acompañada de 3ª maior, 4ª perfecta, ô 8^{a} de un B. f. v. g. sol, si, re, fa, invertida, resultan: 1° la disonancia compuesta de 2ª maior, 4ª maior, y 6ª maior indicada por fa, sol, si, re: 2° la compuesta de 7ª que resuelve â la 6^{a}: 3° la disonancia compuesta de 3ª menor, 5^{a} falsa, y 6^{a} menor; v. g. si, re, fa, sol: 4° la comp.^{a} de 3^{a} menor, 4^{a} perfecta, y 6^{aa} maior, indicada por re, fa, sol, si, ô re, fa, si, re, si se omite la 4^{a} y en su lugar se coloca la 8^{a} del Baxo cantante.

De la inversion de la disonancia compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} perfecta, y 7^{a} maior, indicada por **[153] 66** ut, mi, sol, si, ô fa, la, ut, mi, resultan: 1° la disonancia compuesta de 2^{a} menor, 4^{a} perfecta, y 6^{a} menor, indicada por si, ut, mi, sol: 2° la compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} perfecta, y 7^{a} maior, indicada por ut, mi, sol, si, que resuelve â la 6^{a}: 3°, la comp.^{a} de 3^{a} menor, 5^{a} perfecta, y 6^{a} menor, indicada por mi, sol, si, ut: 4°, la compuesta de 3^{a} maior, 4^{a} perfecta, y 6^{a} maior, indicada por sol, si, ut, mi.

De la disonancia compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} falsa, 7^{a} menor de un B. f. v. g. si, re, fa, la, por sus inversiones resultan las ligaduras siguientes: 1° la compuesta de 2^{a} maior, 4^{a} perfecta, y 6^{a} menor, indicada por la, si, re, fa: 2° la compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} falsa que desliga â la 6^{a}: 3° la compuesta de 3^{a} menor, 5^{a} perfecta, y 6^{a} maior, indicada por re, fa, la, si: 4°, la compuesta de 3^{a} maior, 4^{a} maior, y 6^{a} maior, indicada por fa, la, si, re. Vease el resultado armonico de todas las sobredichas ligaduras en las formulas 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 de la practica N° 214.

Nota. En la formula segunda, en la qual el Baxo comete ***[153v]*** *las ligaduras de 2ª, y el Contralto las de 5ª y 6ª, debe observarse como unas, y otras previenen, y resuelven conforme â las reglas prescriptas, tanto â ellas como â las 7as de quien proceden; y aun son, comparadas con el B. f. inmaginario, ú mental.*

En la formula 3ª notese como todas las 7as executadas por el Tiple, y el Alto resuelven â la 6ª del Baxo cantante: como tambien el procedimiento del Tenor en su melodia, pues cometiendo los movimientos de octava voz con el B. f. suponente, evita todas las 4as en las ligaduras de 3ª; y por tanto en vez de constar de 3ª, 4ª y 6ª son compuestas de 3ª, 6ª y 8ª del Baxo cantante.

Por ultimo, observese como las tales 3as son prevenidas, y resueltas como disonantes; y efectivamente lo son, porque son 7as del B. f. y las 4as omitidas 8.as.

Lo digno de notarse que hai en la 4ª formula es, que en las ligaduras de 5ª y 6ª, la 5ª desliga â la 4ª maior del Baxo en vez de â la 3ª porque este debe prevenir la 2ª y resolverla al sonido que el Tiple comete en la 5ª ô 7ª disonante con el B. f. suponente; pero este, lexos de ser defecto, es primor; supuesto q.e la tal 4ª maior resulta 3ª maior del B. f. mental indicado por los puntos

[154]

En la quinta formula, notese como las tres partes cantantes según la misma progresion melodica q.e cantáron en la formula fundamental nº 1; y con todo esto, las 7as executadas por el Alto resuelven â la 8ª; y las 5as executadas por el Tiple â la 3ª, lo qual es ocasionado por la melodia del Baxo cantante compuesta toda ella de movimientos de segunda, y septima voz con respeto al B. f.

Notese en la sexta formula, como las 5as disonantes con el B. f. mental resuelven todas â la 6ª del Baxo cantate; y esto, no por otra causa, sino por la melodia que sigue esta parte cantante grave, compuesta de movimientos de sexta y tercera voz desde que comienzan las disonantes, hasta que concluien.

En la formula 7 no se mira otra cosa digna de observar, sino que por la melodia que propone el Baxo canta.te las 7as progresivas resultan: unas 3as; y otras 7as que resuelven â la 6ª. Es verdad que en ninguna otra formula se ve mas claramente que en esta, el ser la tal 3ª disonante prevenida, y resuelta; y la 4ª consonante.

[154v]

En la formula 8 se debe notar la melodia del Baxo cantante compuesta casi toda de movimientos de novena voz respecto al B. f. mental; y por tanto las 5as disonantes resuelven todas â la 8ª del Baxo cantante. Tambien debe advertirse que el Tenor puede cantar en su melodia, en lugar de las notas los puntos, en suma, la melodia fundam.l de todas las frases propuestas en esta practica.

Observese en la formula 9 la melodia del Baxo cantante compuesta de movimientos de segunda y tercera voz respecto al B. f.; y que de la tal progresion melodica resulta que las 3as disonantes resuelvan â la 8ª; y las 5as â la 6ª.

En la formula 10: notese la melodia del Bajo cantante construida con movimientos de 8ª voz respecto al B. f. de lo que resulta que las 3as disonantes desligan â la 6.ª

De todo lo hasta aquí notado, debe inferirse que todos los diversos aspectos que presentan las frases armonicas, no consisten sinó en las diversas melodias del Bajo cantante con respeto al B. f.: y esta diversidad de melodias se compone de la combinacion de movimientos; y esta combinacion **[155] 66.-2** del ingenio, ú talento del armonista ausiliado de la ciencia armonica.

En la progresion fundam.l de 5as formada por el B. f., que como se acaba de demostrar, admite ligadura de 7ª en todos sus sonidos, se puede omitir una de ellas: esto es; si v. g. el B.

f. canta, ut, la, re, sol, fa, si, mi, la, re, sol, ut, las ligaduras de 7ª podran omitirse en los sonidos indicados por, re, ut, si, y la, con feliz éxito. En efecto, vease la practica N. 215 formula 1. y sus inversiones en los numeros, 2, 3, 4.

Nota. Observese en la formula 2, que el Baxo cantante executa la ligadura de 2ª, 4ª, y 6ª resultante de la 7ª colocada â la parte mas grave, y por tanto para la colocacion de las partes cantantes agudas debe estimarse la tal 2ª como ocupante de la 8ª del B. f.: esto es, como si cantase sol, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, y por tanto los movimientos de 2ª voz desde el sol, al la: de 7ª voz, desde el la, al fa,: de 2ª desde el fa, al sol &tc. Respecto al B. f. la practica comun de colocar las partes cantantes, quando el Baxo executa ligaduras de 2ª, 4ª y 6ª es, que la parte cantante que forma la 2ª con el Baxo, quede en el mismo signo: la que ocupe la 4ª pase â la 6ª; y la que esté en la 6ª transite â la 8ª del Baxo en la salida de la disonante. Con esto supuesto, se puede dar la siguiente regla general. Quando el Baxo cantante cometa movimientos de **[155v]** primera graduacion, las partes cantantes agudas deberán cometér los de segunda ; y quando aquel los de segunda graduacion, estos movimientos de primera con respeto al B. f. Notese la observacion de esta regla en las formulas 3, y 4, con toda claridad, una vez que que las 5ªs, y 3ªs disonantes, ô 7ªs del B. f. no pueden ocupar sino el lugar de las quintas de los sonidos que les sirven de fundamento.

Las mismas 7ªs cometidas en Posturas.

Postura en la ciencia de la armonia se llama toda Especie disonante cometida sin prevencion: esto es, executada como las Especies asonantes.

No siendo asonantes las 7ªs maior insinuada por ut, mi, sol, si; ni la expresada por si, re, fa, la, parece que no debian gozar de esta preeminencia; y en efecto es asi, porque con ellas no se puede cometer clau-sa final, ni reposo absoluto. Pero pueden cometerse en postura en progresion colocadas como se miran en la practica N. 216, formula nº. 1, y 2; y aun como se advierte en los numeros 3 y 4, aunqᵉ se cambie (en la compuesta de 3ª menor, 5ª falsa y 7ª menor) en Modo de maior en menor; y en la compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 7ª maior de un B. f., de menor en maior.

Nota. Es de advertir, que quando se cometa la 7ª menor, con 5ª y 3ª menor en postura, la parte cantante que cometa el mo- **[156]** vimiento de quarta voz con el B. f. debe ser mas aguda que la que comete la 7ª para que no resulten dos 5ªs perfectas entre las dos partes cantantes: en suma debe colocarse su armonia como se mira en la formula nª. 3; y en sus inversiones, para evitar estas dos Especies consecutivas, quando la 3ª se halla en el grave, ô Baxo cantante, debe en su melodia cometer el movimiento de novena voz en lugar del de quarta.

Toda 7ª debe resolver â la 3ª del B. f. quando este camine con intervalos de quinta baxando, ú quarta subiendo. Debe resolver â la 5ª quando el B. f. proceda por intervalo de tono, ú semitono subiendo, como consta de las practicas hasta hahora propuestas. Resta advertir, que puede resolver ô desligar â la 8ª sin excepcion de 7ª asonante ô disonante siempre que el B. f. proceda por intervalos de 3ª baxando. Con efecto vease la practica N. 217, y sus dos frases. Es verdad que para verificarse en la segunda formula la 7ª en todos los sonidos del B. f. son menester cinco partes cantantes, y que la quinta cante como indican los puntos; pero esta falta se remedia disponiendo las qua- **[156v]** tro partes cantantes como se advierte en la formula 3.

Se dixo quando se trató de la Asonancia de primer orden, qᵉ todo sonido del B. f. que llevase la tal assonancia, ô armonia simultanea compuesta de 3ª maior, 5rª perfecta, y 7ª menor debia reputarse por Dominante-tonico, y por tanto determinante de Clausula perfecta, final, ô reposo absoluto en la frase. Esta verdad se ve demostrada formando una progresion de B. f. que cante ut, re, sol, sol, ut, ut, fa, fa, si, si, mi, mi, la, la, re, re, sol, sol, ut, en la que se

cometa ligadura de 7ª acompañada de 3ª maior, al primer re, al segundo sol, segundo ut &c. En efecto vease la practica N. 218 formula 1.

Notese en ella como hay Clausula perfecta desde D, â G: de G â C: de C â F: de B â E, solamente con suponer al signo Bn la 5ª perfecta: de E â A &tc. y esto no por otra causa, sino por la tal asonancia cometida sobre todos los signos del B. f.

Es verdad que desde el signo F al Bn no se verifica la tal Clausula perfecta ni puede verificarse con los tales signos por las razones ya alegadas en otra parte; pero puede verificarse haciendo el B-natural bemolado, circunstan- omitida aquí por que no se puede bolver al Modo maior de **[157] 67** C-ut sin verificarse el circulo armonico. Estos dos obstaculos obligan â disponer la frase como se advierte en la formula nº. 2. en la qual se notará que desde el signo F. el B. f. transíta al signo A para formar Clausula perfecta en D &c.

Si una serie de Clausulas perfectas obliga al armonista â la execucion del circulo armonico, no le obligara menos la serie de Clausulas omitidas: es decir que todos los sonidos del B. f. lleven la asonancia de quarto orden, ô ligadura de 7ª acompañada de 3ª menor, y 5ª perfecta. con efecto vease la practica N. 219; y en el nº 1 se vera caminar la armonia desde C-ut#, hasta C-utn; y en el 2 desde C-ut natural, al mismo signo executando el circulo armonico abreviado.

[157v]

Ligadura de 7ª irregular

Llamase 7ª irregular la que se comete sobre todo sonido estimado subdominante por determinar el B. f. alguna Clausula magistral: v. g. cantando este ut, fa, sol, ut, se executa la tal 7ª sobre el fa, y resolverá â la asonancia de 6ª. Su manera de disponerse es como se advierte en la practica N. 220. El sobrenombre de 7ª irregular le viene, porque no solo está colocada en lugar de la 6ª asonante sino que debe resolver â ella precisamente; ora se altere esta por causa del B. f. como se advierte en la formula nº 2; ora por este, y ella como se mira en el nº. 3. Puede cometerse sin prevenir, ô en postura disponiendo las partes cantantes como se advierte en la formula nº. 4.

Disonancia de 7ª obstinada

Esta 7ª cometida sobre el sonido subdominante es la unica q.e puede obstinarse resolviendo, en lugar de ser â la 6ª del mismo sonido q.e fue 7ª, â la 5ª de la dominante tonica. Con efecto vease la formula nº 5. siendo obstinada puede alterarse el B. f., y con esto de 7ª maior que era bolverse menor. Vease la formula nº 6.

Nota. Se dice q.e esta 7ª es la unica obstinada porq.e por su maior duracion no resuelve donde debe: y las demas aunque duren, quanto quiera el armonista siempre resuelven, regularmente hablando, en donde deben.

[158]

Ligadura de 4ª y 5ª del B. f.

La Disonancia compuesta de 4ª perfecta, 5ª y 8ª del B. f. v. g. sol, ut, re, sol, hace el carácter de todo sonido tonico; se puede cometer en ligadura sobre qualquiera intervalo fundamental excepto en los intervalos de tercera, tanto subiendo como baxando; pero el sonido mas propio de cometerse, es el quinto, y primero del diapason. Vease la practica N. 221 nº 1; y observese como la 4ª cometida sobre el sonido tonico previene en la 7ª asonante

propia del sonido quinto, y tanto cotida de una manera como de otra siempre resulta â la 3ª del sonido fundamental que fue 4ª.

Puede cometerse sobre el quarto sonido del diapason, prevenida â la 7ª menor del primero, resultando ya el primero quarto, y el quarto; porque entonces se comete Clausula perfecta en dicho signo. En efecto vease la formula nº 2. Se puede cometer, cantando el B. f. ut, re, sol, ut, en todos los sonidos colocando las partes cantantes como se advierte en la formula nº 3. Cantando el B. f. ut, fa, la 4ª puede ser maior, si se previene en la 7ª maior del ut.

[158v]

En efecto vease su colocacion en la fornula nº 4. Es menester advertir que la disonancia compuesta de 4ª maior, 5ª perfecta, y 5ª del B. f., es muy dura, y con especialidad colocada sobre progresion de B. f. indicativo de reposo absoluto como sucede en esta Formula. Su dureza se mitiga algun tanto acompañandola con la 6ª ô asonante de segundo orden propia y caracteristica de todo quarto sonido de Diapason colocada como se advierte en la Formula nº. 5. Esta 6ª asonante asi executada ocupa el lugar de la 5ª, y por tanto la parte que le precede comete el movimiento de sexta voz.

Las 4ªs ô disonancias de 4ª y 5ª peculiares â todo Modo maior son tres. 1ª: 4ª 5ª perfectas, y 8ª. 2ª: 4ª maior, y 5ª perf.ª con 8ª. 3ª: 4ª perfecta, 5ª menor, y 8ª de un B. f. La manera de practicarse todas aunque con diverso orden es sobre este B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, Vease la manera de disponerlas en la formula nº. 6.

Siendo el lugar mas oportuno de cometerse la ligadura de 4ª y 5ª el quinto sonido del diapason, y el primero: esto es, insinu- **[159] 68** ando el B. f. una Clausula perfecta, se propondra como modelo de las disonancias que de ella se originan por sus inversiones. Con efecto vease la Formula nº. 7, que es la Fundamental. Observense en ella sus dos ligaduras de 4ª y 5ª: la primera sobre la dominante-tonica, y la segunda sobre la tonica. Observese en la formula 8 que de la primera inversion de la 4ª: esto es colocada â la parte cantante mas grave resulta la ligadura de 2ª y 5ª. En la formula 9 por hallarse colocada al Baxo la 5ª de la disonancia resulta la ligadura compuesta de 3ª menor, 4ª perf.ª y 7ª menor, cuias especies, por hir el Bajo â prevenir la otra 2ª resuelven â la 2ª, tritono, y 6ª del sonido mas grave. En la formula 9 no resulta nada particular porque el Baxo está â la 8ª del fun.l pero de la segunda 4ª y 5ª por estár el Baxo cantante â la 5ª del B. f. resulta una ligadura de 7ª menor acompañada de 4ª y 8ª que resuelve â la 4ª y 6ª. En la formula 11 resulta una ligadura de 7ª menor con 3ª menor que resuelve â la 6ª.

Notese tambien en estas formulas como quando el B. f. pasa â ser mental llena su hueco el movimiento de quinta voz como mas inmediato. Con esta advertencia se podra executar las inversiones de las formulas anteriores.

[159v]

La ligadura de 4ª y 5ª se puede executar cometiendo el B. f. licencia de primer orden, disponiendo las partes cantantes como se advierte en la practica Nº. 222 nº 1.

La ligadura de 4ª perfecta puede ser acompañada de la 6ª en vez de la 5ª colocada esta segunda Especie como se mira en las formulas nº 2 y 3. Puede executarse la ligadura de 4ª y 6ª procediendo el B. f. baxando por intervalos de tono y semitono v. g. cantando ut, sol, fa, mi, re, ut, sol, ut. con efecto vease la formula nº. 3.

Nota. Es menester advertir en esta practica, que la colocacion de los movimientos de las partes cantantes sobre el B. f. q.e son la norma de toda buena ordenacion armonica, tanto simultanea, como progresiva, no resulta; porque habiendo de ocupar las Especies disonantes el lugar de las consonantes, la 4ª debe estimarse como en vez de la 3ª, y la 6ª en lugar de la 5ª de lo que resulta una serie de 5ªs entre el Baxo fundamental y la parte cantante que comete las 6ªs aunque paliada. Esto no puede ser bueno, â pesar de ser practicado por armonistas de grandes creditos, considerado el procedimiento del Baxo como fundamental; pero no lo es en realidad

aunque se ha propuesto como â tal, porque el B. f. es el indicado por los puntos. En **[160]** efecto, supuesto el tal B. f. todo queda solvente.

Si se forma un B. f. que cante ut, re, mi, fa, sol, ut, en todos sonidos se podrá cometer ligadura de 4ª y 6ª con efecto vease la Formula nº. 5.

Por ultimo en donde se comete la ligadura de 4ª y 6ª con el maior éxito es, en las Clausulas burladas, siempre q.as sea dispuesta como se mira en la formula nº. 6.

Ligaduras de 4ª y 5ª con 3ª maior, ô menor.

La disonancia de 4ª y 5ª, puede ser acompañada de la 3ª mayor: v. g. sol, si, ut, re, colocando el movimiento de 6ª voz en lugar del de quarta. Con efecto vease la practica N. 223 nº 1. Esta disonancia de 4ª con la agregacion de la 3ª maior resulta mui dura, y se suaviza bastante disponiendo la parte cantante que la comete como se advierte en la formula nº. 2. Si la ligadura de 4ª 5ª es con 3ª menor se dispondrá como se mira en la formula nº. 3, maiormente quando se executa sobre la dominante-tonica. Cometiendose la ligadura de 4ª, con 3ª menor en la Clausula burlada, podrá la 3ª mantenerse firme, esperando la resolucion **[160v]** de la 4ª. Su colocacion es, como se advierte en la formula nª 4. En las ligaduras de 4ª executadas sobre la tonica, si son acompañadas de 3ª (aunque lo mas regular es, q.e esta Especie sea cometida como se advierte en la formula nº 2) con todo puede tambien executarse como se mira en la formula nº 5.

De la ligadura de 4ª con 3ª maior executada con reposo de la 3ª maior, por su inversion resulta una ligadura de 9ª acompañada con 3ª y 6ª que desliga â la 8ª vease la Formula nº. 6. La 9ª menor resultante de la inversion de la 3ª maior asociada â la 4ª puede resolver â la 3ª disponiendo el Baxo como se advierte en las formulas nº 7 y 8. Es menester advertir que la 9ª executada en el nº 7 está en lugar de la 8ª; y la del nº 8 en vez de la 3ª y por tanto esta debe reputarse como 2ª porque esta Especie debe resolver al 5. De la inversion de la 4ª al grave, y la 3ª maior al agudo resulta una ligadura de 2ª y 5ª con 7ª maior, dispuesta como se advierte en la formula nº 9.

Quando en la disonancia de 3ª maior, y 4ª, la 3ª se halla en el grave, y la 4ª en el agudo, de lo que resulta una disonancia compuesta de 2ª, 3ª y 5ª la 2ª debe resolver â la 3ª. Con efec-
[161] 69 to, vease la formula nº. 10.

Por la inversion de la ligadura de 4ª y 5ª con 3ª maior, ô menor, cometida de paso, ú como sonido no suponente: en suma, como se propone en las formulas nº 2 y 3, resultan las frases que se anotan con los numeros 11. 12. 13. 14.

Notese en la formula nº. 11, una disonancia compuesta de 9ª, 3ª, y 6ª que resuelva â la 3ª menor, 4ª y 6ª; y despues otra disonancia de la misma Clase cuia 9ª menor resuelve â la 3ª. En la formula nº 12 por hallarse la primera 4ª con el B. f. al agudo, y la segunda al grave, resulta: primero una disonancia de 7ª menor acompañada de una 4ª perfecta, y una 6ª maior de pasage ú no suponentes q.e desligan â la 2ª tritono, y 6ª del Baxo; y despues resulta una disonancia compuesta de 2ª, 5ª y 7ª maior, no suponente que resuelven â la 3ª y 6ª. En las formulas 13, y 14, por ser las inversiones sobre la 4ª y 5ª acompañada con 3ª menor, y executada como nota no suponente, resulta en la primera una disonancia comp.a de 9ª maior, 3ª y 6ª; y en la segunda una disonancia de 7ª con 5ª menor no suponente q.e resuelven â la 6ª y 4ª del Baxo.

[161v]

En la ligadura fundamental compuesta de 4ª y 6ª se le puede asociar la 3ª menor. Su mejor manera de executarse es en las Clausulas burladas, dispuestas las partes cantantes como se advierte en la formula nª 15.

Disonancia de 4ª y 5ª en Postura.

Llamamos postura de 4ª quando esta Especie disonante con el B. f. expreso ô sobre entendido se comete sin prevenir: v. g. quando supuesta la consonancia perf.ª sobre un B. f. la 4ª se coloca en lugar de la 3ª, resultando sol, ut, re, sol, en vez de sol, si, re, sol, Vease su formula en la practica N. 224 nº 1.

Aunque la colocacion de la postura de 4ª y 5ª, por lo regular, debe ser sobre la dominante tonica; con todo puede executarse en qualquiera sonido del diapason, siempre que se dispongan como se mira en la formula nº 2.

Disonancia de 4ª obstinada.

La 4ª disonante, según la regla general, debe resolver â la 3ª del mismo sonido del B. f. que fue 4ª. Sentado este principio, debe estimarse como 4ª obstinada toda aquella que no resuelva según la regla general citada. En efecto, **[162]** propongase un B. f. que cante ut, sol, ut, fa,: cometiendo ligadura de 4ª y 5ª sobre el sol: si esta en vez de resolver sobre la 3ª del sol, no resuelve hasta la 7ª menor del ut, es preciso que la duracion en la 4ª disonante sea maior que resolviendo sobre el citado sol; pues por esto se la apellida obstinada, y con mucha razon. La manera mas comun de practicarse es, como se advierte en la practica N. 225 formula nª 1.

Esta 4ª obstinada que resuelve â la 7ª menor del B. f. puede ser invertida de la misma manera que la disonancia de 4ª y 5ª ordinaria; pero la inversion mas usitada es la que se mira en la formula nº 2.

La misma disonancia obstinada puede resolver â la 5ª del B. f. quando este canta la, re, la, fa, sol. Con efecto, vease las formulas nº 3. y 4. y con mas particularidad la del nº 5. porque no puede tener interpretacion alguna la progresion del B. f.

[162v -texto tachado-**]**

[163] 70

Disonancia de 4ª y 5ª con 7ª

Â la ligadura de 4ª y 5ª perfectas se le puede añadir la postura de 7ª menor siempre que sea executada sobre quintos sonidos de diapason. Con efecto, vease la practica N. 226 formula 1. De esta adiccion de la 7ª â la 4ª y 5ª, ô por mejor decir, de la 4ª â la postura de 7ª ô asonancia de primer orden, resultan, por sus inversiones, las disonancias siguientes. 1º La disonancia compuesta de 2ª, 4ª y 5ª; y en la resolucion de la 4ª colocada al grave, la disonancia de 5ª y 6ª menores con 3ª. Vease la formula nº 2. 2ª. La disonancia compuesta de 2ª, 5ª y 6ª cuia 5ª resuelve al tritono u 4ª maior del Baxo, ú disonancia compuesta de 2ª, 4ª maiores, y 6ª. Vease la formula nº 3, y en ella se notará que esto sucede por hallarse la 7ª colocada al grave. 3º. La disonancia compuesta de 7ª con 3ª menor, y 4ª cuia 7ª resuelva â la 6ª, 3ª y 4ª por hallarse la 5ª del B. f. colocada al grave. con efecto vease la formula nº 4.

Sobre la dominante tonica, y su asonante caracteristica puede cometerse la postura de 4ª dispuesta como **[163v]** se advierte en las formulas nº 5, y 6.

Se puede cometer la 4ª y 7ª en ligadura sobre el quarto sonido del diapasón disponiendo las partes cantantes como se advierten en las formulas 7, 8 y 9. Pero es de advertir que el resultado de estas practicas es mui duro por motivo de resolver â un mismo tiempo las dos disonantes. Esta dureza puede mitigarse algun tanto cometiendo la 4ª en postura; pero la mejor manera de colocar la disonancia de 4ª maior ô menor, y 7ª maior sobre el quarto sonido del diapason es, obstinando la 7ª: esto es, hacer que no resuelva â la 6ª del mismo quarto sonido como debe ser por ser irregular; sino, â la 5ª de la dominante tonica. En efecto, vease la formula nº 10.

La misma disonancia se puede executar con mejor éxito sobre el segundo sonido del diapason, disponiendose como se mira en la formula nº 11.

Puede executarse sobre todos los sonidos del diapason cantando el B. f. ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut.

[164]

Disonancia de 4ª, 6ª y 7ª

La disonancia compuesta de 7ª menor asonante, 4ª perfecta, y 6ª maior se comete con feliz exito sobre la dominante tonica, siempre que las disonantes 4ª y 6ª sean prevenidas y resueltas conforme â ley: en suma, como se advierten en la practica N. 227 form. 1.

De sus inversiones resultan las disonancias siguientes. 1º La disonancia compuesta de 3ª maior, 4ª y 5ª perfectas que resuelven â la 3ª, 5ª y 6ª menores del Baxo por hallarse la 4ª de la disonancia fun.[l] al grave. Vease la formula nº 2.

2ª La disonancia compuesta de 2ª, 3ª, y 6ª que resuelve â la compuesta de 3ª menor, 4ª y 6ª maior del Baxo, por hallarse en este la 6ª de la disonancia fundamental. Vease la formula nº 3.

3ª La disonancia compuesta de 2ª, 5ª y 7ª maior q.[e] resuelve â la 2ª, tritono, y 6ª del Baxo, por hallarse este en la 7ª de la disonancia fund.[l] Vease la formula nº 4.

[164v]

Cantando el B. f. ut, fa, sol: la 6ª que se cometa sobre el quinto sonido del diapason en la sobre dicha disonancia podrá prevenir â la 7ª del sonido quarto. Con efecto vease la formula nº 5.

Cantando el B. f. ut, re, sol, ut, podrá cometerse sobre el re, la disonancia compuesta de 4ª, 6ª y 7ª ligando las dos primeras disonantes; y sobre el sol, todas tres en postura, disponiendose como se miran en la formula nº 6.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, ut; y ut, re, sol, ut, las tres Especies disonantes pueden cometerse en postura disponiendo las melodias como se miran en las formulas nº 7, y nº 8.

Cantando el B. f. ut, sol, ut, en la disonancia compuesta de 4ª y 6ª con 7ª menor que se comete sobre el quinto sonido, la 4ª puede ser maior, y cometida en postura, siempre q.[e] se disponga como se advierte en la formula nº 9.

Podran cometerse las tres Especies en postura siendo la 7ª maior v. g. sol, ut, mi, fa#, ô ut, fa, la, si, con efecto, veanse las formulas 10, y 11.

[165] 71

Cantando el B. f. ut, sol, ut, se puede cometer la 4ª, 6ª menor, y 7ª maior: la primera prevenida, y las otras en postura, resolviendo todas las tres Especies â un mismo tiempo sobre el mismo sonido que fueron disonantes, excepto la 7ª maior que resolverá â la 7ª asonante. Vease su formula en el nª 12.

Si el Baxo canta sol, sol, sol; y en el primero se comete la minima consonancia: en el segundo, al dar del compas, ô primer tiempo la 4ª y 6ª maior, y al segundo tiempo la 6ª menor y la 7ª maior colocada como se mira en la formula nº 13, resultará menos dura.

Esta misma disonancia puede expresarse con 4ª 5ª maior, y 7ª maior, v. g. sol, ut, re#, fa#; y si se executa sobre un B. f. que cante ut, sol, ut, sol, ut, sol, ut,: es decir, si â cada uno de los dos primeros quintos sonidos se comete la sobre dicha disonancia, resolviendo la 5ª superflua, y 7ª maior del sol, la una â la 3ª del ut, y la otra â la 5ª; la 4ª se puede estimar como una verdadera obstinacion; porque no resolverá hasta el ultimo sol del **[165v]** B. f. Con efecto vease la frase nº 14.

Esta disonancia puede ser invertida; con la circunstancia que quando la parte grave cante, tanto la 5ª como la 7ª maior, y 4ª; en vez de la 8ª del B. f. se deberá colocar la 9ª en la forma que se advierte en las formulas nº 15 y 16.

Las disonancias que de sus inversiones resultan son: la de 3ª, 5ª menores, y 6ª maior que resuelven â la 4ª y 6ª mientras la obstinacion de la 4ª dura: la comp.ª de 3ª 5ª menores, con 7ª diminta que resuelvan â la 3ª y 6ª; y la compuesta de 2ª superflua, 4ª maior, y 6ª maior, q.ᵉ resuelven â la 3ª y 5ª del B. f.

Nota. Es de advertir que la 9ª se ha colocado en lugar de la 8ª, solamente por modificacion de las disonancias que resultan en las inversiones que son en vez de las ya dichas, la compª. de 2ª menor, 5ª falsa, y 6ª maior, estando la 7ª maior al grave: la de 3ª menor, 4ª menor, y 7ª diminuta estando la 5ª superflua al grave; y la de 2ª superflua, tritono, y 5ª perfª ocupando el grave la 4ª obstinada. Estas disonancias aunque durisimas han sido practicadas por armonistas celebres, con feliz éxito por lo bien ordenadas.

[166]

Disonancia de 6ª en ligadura y Postura.

La disonancia de 6ª se acompaña ordinariamente con la 3ª y la 8ª: su resolucion es, en el mismo sonido del B. f. que fue 6ª, circunstancia que la distingue de la consonancia imperfecta de manera tal, que es imposible confundir una armonia simultanea con otra con especialidad, quando la 6ª disonante es prevenida. Con efecto, vease la practica N. 228 formula 1; y notese, como el B. f. no puede tener interpretacion alguna, y por tanto la 6ª resulta disonante en tal grado que si su duracion fuese maior, llegaría â ser insufrible.

Si se forma la progresion de B. f. ut, sol, la, mi, fa, ut, sol, ut, todos los sonidos excepto el ultimo pueden llevar ligadura de 6ª maior ô menor, acompañada de 3ª perteneciente â igual clase. En efecto, vease la formula nº 2; y observese en ella como todas las ligaduras de 6ª que se cometen subiendo el B. f. por intervalo de tono previenen â la 7ª asonante de primero ú quarto orden: prueba clara de q.e la 6ª del B. f. es aun mas disonante q.ᵉ la 7ª

[166v]

Quando el B. f. procede por intervalo de 3ª subiendo, y quinta baxando; v. g. ut, mi, la, ut, fa, la 6ª primera se cometerá ligada, y la segunda en postura: es decir, la cometida sobre el transito fundamental de 3ª prevendrá â la 8ª; y la que se cometa sobre el transito de quinta sin prevenir porque la prevencion resultaria 9ª del B. f. Con efecto, vease la formula nº 3. Notese en ella como desde el fa al sol del B. f. el Alto transita desde la 6ª asonante cometida sobre el fa, â la 6ª disonante executada sobre el sol, y que esta en vez de resolver â la 5ª como debe, pasa â la 7ª asonante de primer orden; cosa permitida y con razon, por que la tal 7ª se supone en lugar de la 5ª.

Con la 6ª disonante cometida en postura se pueden formar varias frases armonicas con bellisima melodia, y en prueba de ello vease el nª 4.

En toda progresion de B. f. en terceras subiendo se podrá cometer ligadura de 6ª que prevendrá â la 8ª disponiendo las partes como se miran en el nª 5.

En toda progresion de B. f. en terceras baxando se podrá **[167] 72** cometer disonancia de 6ª en postura disponiendo las melodias como se advierte en los numeros 6 y 7. En la formula nª 7 debe observarse que la 6ª ocupando el lugar de la 5ª resultan dos 5ªˢ paliadas entre el B. f. y el Alto, las quales no se pueden abonar sinó suponiendo un B. f. que cante ut, fa, la, re, fa, sol, ut.

Â toda ligadura de 6ª cometida sobre quinto sonido de diapason v. g. cantando el B. f. ut, sol, ut, podrá agregarsele la 7ª asonante con feliz exito. Con efecto, vease la formula nª 8.

Tambien podrá serle agregada la 7ª â la ligadura de 6ª cometida sobre el segundo sonido del diapason: v. g. cantando el B. f. ut, re, sol, ut, siempre q.ᵉ se disponga como se advierte en el nª 9.

Cantando el B. f. ut, mi, fa, sol, ut, todos los sonidos, excepto el primero y ultimo pueden llevar la ligadura de 6ª con 7ª: Con efecto vease el nº 10.

Disonancia de 6ª obstinada.

La 6ª disonante será obstinada, siempre que no resuelva â la 5ª del mismo sonido fund.[1] que se cometió.

[167v]

Sentado este principio, deberá estimarse como obstinacion quando, sin moverse del signo en que fue 6ª del B. f. por moverse este pasa â ser 3ª. Esto se verificará siempre que cantando el B. f. V. g. la, re, la, &c, se cometa 6ª en vez de 5ª sobre la primera nota del B. f. propuesto. Con efecto, vease la practica N. 229 formula N. 1, en la qual se presentan tres 6ªs obstinadas cometidas en postura.

Cantando el B. f. ut, mi, fa, re, sol, ut, podrá cometerse ligadura de 6ª sobre el mi, la qual por su obstinacion resolverá â la 5ª del fa: sobre este sonido fundamental, otra que preveniendo â la 7ª del mi anterior, por su obstinacion resolverá â la 8ª del re; y otra en postura sobre el citado re fundamental que por ser tambien obstinado resolverá â la 3ª del sol. Vease la frase nº. 2.

Cantando el B. f. ut, mi, si, ut, sol, ut, podrá cometerse ligadura de 6ª obstinada sobre el mi, y el si,. Con efecto, vease la formula nº. 3.

Nota. Algunos armonistas tacharán â esta practica el transito de 6ª â 8ª dado por prohibido en otra parte; pero se equivocarán, porque el proibido es en orden â los movimientos: v. g. colocando el B. f. ut, sol, ut, al agudo, y los movimientos de segunda voz al grave, de lo que resulta un transito de 6ª â 8ª y otros entre las partes cantantes por mala colocacion. Aun q.e **[168]** con esto queda solvente la obgecion; con todo se añadirá que con no hacer la 6ª obstinada se remedia todo; pero no haran tal, los amigos de la variedad en la armonia.

Cantando el B. f. ut, sol, sib, fa, la mi, sol, ut, se podrá cometer ligadura de 6ª obstinada sobre el sol, la qual resolverá â la 3ª del sib; y otras del mismo genero sobre el fa, y el mi, siendo dispuestas las partes cantantes como se advierte en la formula nº 4.

Sobre el mismo B. f. â mas de la 6ª obstinada podra colocarse la 7ª, que resolverá â la 5ª, ordenando las melodias de una manera semejante â la que se advierte en la formula nª 5.

Cantando el B. f. ut, mi, re, fa, &c podran cometerse ligaduras de 6ª sin obstinarse, y obstinadas en todos los sonidos. Con efecto, vease la formula nº 6. Sobre el mismo B. f. se podran cometer, en unos sonidos ligaduras de 6ª regulares; y en otros posturas obstinadas, disponiendo las partes cantantes como se miran en la formula nº 7.

Cantando el B. f. sol, la, fa, sol, mi, &c. puede cometerse la disonancia de 6ª prevenida en la 7ª y por su obstinacion resolver â la 8ª. Con efecto, vease la formula nº 8.

[168v][20]

Ligaduras de 9ª con 3ª y 5ª

La disonancia de 9ª mayor ô menor acompañada de 3ª y 5ª, puede cometerse en todos los sonidos del Diapason ligada, con tal que sea prevenida. Su prevencion debe ser con 3ª ô 5ª y tal vez â la 6ª del B. f. No puede prevenir â la 8ª de este, porque de ello resultan dos 8ªs paliadas.

---

[20] En el margen superior izquierdo de esta cara del manuscrito, aparece el número: 167.

El lugar mas oportuno de cometer la ligadura de 9ª es sobre las simples dominantes: Dominantes: Subdominantes; y Tonicas. En efecto, supongase un B. f. que cante, ut, re, sol, ut, y todos los sonidos podran llevar la ligadura de 9ª, excepto el primero; porque la cometida sobre el re, previene â la 3ª; y las que se cometan sobre el sol y ut â la 5ª: siendo su resolucion â la 8ª del mismo sonido del B. f. que fueron 9ªs. La razon de esto, es porque estan siempre en lugar de la 8ª. La manera mas ordinaria de cometerlas, a solas quatro partes cantantes es, como se advierte en la prac. Nº 230, formula 1. Cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, las ligaduras de 9ª se dispondran como se advierte en el nº 2. Observese en estas dos formulas que ninguno de los tres sonidos caracteristicos del Modo: esto es, el segundo, quarto, y quinto carezen de las especies que les dan la insignia de notas dominantes subdominantes, y domintes tonicas. **[169] 73** En las Clausulas burladas, la ligadura de 9ª se dispondrá como se mira en el nº 3.

En todos los sonidos del diapason podrá cometerse la disonancia de 9ª acompañada de 3ª y 5ª cantando el B. f. ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, disponiendo las partes cantantes como se advierte en la formula nº 4. Notese como todas las 9ªs son acompañadas de 3ª y 5ª maior ô menor, según la serie diatonica que prescribe el B. f. la qual obliga tambien â que las 9ªs sean unas menores, y otras maiores.

De la inversion executada en la disonancia de 9ª, 3ª, y 5ª resultan las disonancias siguientes. 1º La disonancia compuesta de 2ª y 4ª que resuelve â la 3ª y 5ª: 2º La compuesta de 5ª y 6ª que resuelve â la 4ª y 6ª: 3º La compuesta de 7ª y 3ª que resuelve â 3ª y 6ª del Bajo cantante. Veanse las formulas nº 5 y 6.

Quando la 9ª se halle al grave una de las partes cantantes puede colocarse â la 8ª del B. f. en la forma que se mira en el nº 7 sobre el sonido dominante tonico; y en el nº 8 sobre el subdominante.

Esta misma 8ª del B. f. se podrá colocar al agudo quando la 3ª **[169v]** se halle al grave, si se dispone como se mira en la formula nº 9.

Podrá cometerse tambien alguna vez la sobredicha 8ª del B. f. quando la 5ª acompañante de la 9ª se halle al grave, disponiendola como se advierte en la formula nº 10. Nota. Algunos armonistas en las inversiones de la 9ª cometen la 8ª del B. f. al agudo, no como sonido no suponente, ô nota de paso como se mira en nuestras formulas, sino como nota positiva que forma una 7ª real con la 9ª grave, la qual resulta durisima; y por tanto, debe preferirse la practica que se dexa dada en las formulas, â la que se acaba de referir siempre que la necesidad no obligue â ello.

Quando el Baxo se halle, en las inversiones de la 9ª, en la 3ª de su acompañamiento, podrá desde ella transitár al sonido fundam.l en la forma que se advierte en el nº 11, resultando de ello una 7ª que resuelve â la 8ª de Baxo.

Podrá asi mismo desde la 3ª de un sonido fund.l transitar â la 5ª de otro: v. g. sobre el B. f. fa, sol, podra decir el cantante la, re, disponiendo las melodias como se nota en la formula nº 12. Nota. Observese en esta formula, como el Baxo en **[170]** el ultimo periodo de la frase, estando en la 3ª, baxa â la 9ª; y de esta, â la 8ª del B. f.; y el tiple, desde la 9ª baxa â la 7ª maior, y desde ella sube â la 8ª cediendose el lugar la una parte cantante â la otra sin contravenir â regla alguna. Esto que se llama entre los armonistas, Cederse el puesto, ú cambio de Especies; aunque se estima como una licencia melodico-armonica, es origen de muchas bellezas como se verá mas adelante.

Las formulas nº 13 y 14 presentan las inversiones de la formula nº 4. Notese en ellas la colocacion de las partes cantantes. La formula nº 15 presenta la manera de executarse la frase nº 4 en compas ternario, y las notas que en ella se hallan no suponentes. La formula nº 16 presenta la mencionada formula 4 desnuda de notas no suponentes.

Disonancia de 9ª con 7ª en ligadura.

A toda 7ª asonante se le puede asociar la ligadura de 9ª: la manera mas comun de disponerse es como se advierte en la practica Nº 231 formula nº1, en la qual se comete sobre la simple dominante acompañada de 3ª menor; y sobre la dominante tonica de 3ª maior.
[170v]
La ligadura de 9ª se asocia grandemente con la 7ª irregular que se comete sobre la subdominante, disponiendo las melodias como se miran en la formula nº 2. Notese en esta formula, por motivo de prevenir el Tenor la 9ª que se comete en la tonica, dexa la Dominante tonica, sin 3ª al tiempo de executarse la clausula final, cuio defecto no se puede remediar en frases â solas quatro partes cantantes, sinó disponiendolas como se advierte en la formula nº 3. Notese la 7ª cometida por el Alto sobre la dominante tonica la qual desciende â la 6ª; no por desligar porque no puede hacerlo hasta el sonido tonico, sinó para ceder el puesto â la 7ª que pasa â executar el Tiple, y resolverla â donde debe: esto es, el Alto dexa la 7ª consonante, y pasa â la 5ª; y el Tiple despues de resolver su 9ª â la 8ª pasa â la 7ª y la resuelve cometiendo entre los dos una licencia melodica, ô cesion de puesto.

Si el B. f. canta ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en todos sus sonidos se podra cometer ligadura de 9ª y 7ª disponiendo las partes cantantes como se miran en la formula nº 4. Notese en ella como todas las 7ªs resuelven â la 3ª del siguiente, menos la cometida sobre la tonica que resuelve â la 8ª. El motivo de esta diferencia tan esencial es, porque todos los sonidos de la tal progresion fundamental son estimados como dominantes, y por tanto siguen la regla general; pero en el tonico la 7ª que acompaña â la 9ª debe siempre resolver â la 8ª por privilegio de Clausula.
[171] 74

Ligadura de 9ª, y 4ª

La disonancia compuesta de 9ª, 4ª y 5ª de un B. f. se coloca por lo comun, sobre las dominantes, dominantes-tonicas y tonicas finales, porque puede en ellas ser prevenida â Especie consonante con naturalidad: con efecto, vease la practica N. 232 formula nº 1, y notese en ella como en los tres referidos sonidos del B. f. se halla la 4ª y 9ª prevenida, y resuelta conforme â las reglas prescritas para su colocacion.

Puede colocarse la ligadura de 9ª y 4ª sobre la subdominante previniendo â la 7ª maior, ô menor de la tonica, cantando el B. f. ut, fa,: con efecto vease la formula nº 2.

Cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en todos los sonidos (previniendo la 4ª â la 7ª) se podrá cometer ligadura de 9ª, 4ª y 5ª; pero para conseguirse en periodos â solas cuatro partes cantantes es menester disponer las melodias de una manera semejante â la que se advierte en la formula nº 3.
[171v]

Disonancia de 9ª, 7ª y 4ª, en ligadura.

La ligadura compuesta de las tres principales Especies disonantes, 9ª, 7ª y 4ª siendo â solas quatro partes cantantes; y de 9ª, 7ª, 4ª y 5ª siendo el periodo â cinco, se puede cometer sobre el segundo, quinto, y primero de todo diapason de una manera la mas regular, y natural. Con efecto vease la practica N.233 formula nº 1.

Puede cometerse tambien sobre el quarto sonido del diapason sin dexar de ser sonido subdominante; pero como la 7ª en este caso debe resolver â la 6ª, es menester cometer sobre el tal sonido del B. f. la 4ª maior, ô menor en postura, â fin de que no resuelvan las tres Especies

disonantes â un mismo tiempo. La manera de disponer las melodias es, como se mira en el nº 2.

Podrá cometerse la 4ª en ligadura juntamente con la 9ª, y 7ª dando mas duracion â la 4ª que â las otras dos disonantes. Su colocacion es, como se mira en la formula nº 3.

Es de advertir que la 4ª cometida por el Tenor sobre la dominante tonica en postura puede ser prevenida; y el cometerse asi, no es sinó para dar alguna variedad â la melodia.

Puede evitarse tambien el desligue de las tres disonantes â un tiempo cometidas sobre la dominante dando menos du- **[172]** racion â la 7ª. Con efecto vease su disposicion en la formula nº 4.

Aunque la disonancia sobredicha es practicable con los referidos subterfugios, sobre la nota subdominante; con todo lo mejor será hacerla tonica; en tales casos: esto es, cometer sobre el quarto sonido del diapason la 4ª perfecta con 9ª y 7ª maior que resuelvan una y otra â la 8ª. En efecto vease su colocacion en la formula nº 5.

Cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en cuia progresion todos los sonidos son reputados dominantes, puede cometerse la ligadura de 9ª, 7ª y 4ª como se advierte en los numeros 6 y 7.

Sobre la misma progresion del B. f. podran reputarse todos los sonidos tonicos, haciendo que la 7ª resuelva â la 8ª: esto se conseguirá disponiendo las partes cantantes como se advierte en la formula nº 8 en la qual por su ordenacion todas cantan con elegancia.

Nota. Aunque en la formula que se presenta, las 7ªs que previenen las 4ªs, son cometidas con intervalos de quinta subiendo, y quarta baxando (cosa mirada con ceño por algunos armonistas) con todo: se debe estimar como mui bueno, porque en ello no hay mas que un cambio de Especies del qual resulta la elegancia en las melodias de las tres partes cantantes.

[172v]

Cantando el B. f. ut, fa, re, sol, mi, la, re, sol, ut, la 9ª y 7ª cometidas en postura, prevendrán la disonancia de 6ª y 4ª disponiendo las melodias como se miran en la formula nº 9. Es de advertir que la tal postura de 9ª debe estimarse como irregular, como se vá â demostrar.

Disonancia de 9ª en postura

La disonancia regular de 9ª simple: esto es, acompañada de 3ª mayor, y 5ª perfecta siendo el Modo maior, ô menor, se comete con oportunidad sobre la dominante tonica disponiendo las partes cantantes como se advierte en la practica N. 234 nº 1. Se puede cometer sobre el primer sonido del diapason, y el quarto colocando las melodias como se miran en la formula nº 2. Notese que la 9ª cometida sobre la tonica, ô primer sonido del diapason y el quinto resuelven â la 7ª en vez de ser â la 8ª cometiendose en ello una Especie mala por buena.

La postura de 9ª puede cometersae con la 7ª asonante sobre la Dominante tonica de la manera ya propuesta en el nº 1 y como se advierte en la formula nº 3.

Pueden cometerse la postura de 9ª y de 4ª sobre la dominante tonica ordenadas como se miran en la formula nº 4.

Sobre el mismo quinto sonido del diapason podran cometerse la **[173] 75** la postura de 7ª, 9ª y 4ª dispuestas como se advierte en el nº 5.

La misma postura de 9ª podrá cometerse sobre el segundo sonido y quinto del diapason con ligaduras de 4ª y 7ª dispuestas como se miran en el nº 6. Notese en esta formula el cambio de Especies cometido por el Tiple y Alto, transitando desde la 7ª â la 5ª antes de resolver; y como las resuelve, la primera el Tenor, y la segunda el Tiple.

La postura de 9ª asociada â las ligaduras de 7ª y 4ª puede cometerse en todos los sonidos del diapason cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, disponiendo las partes cantantes como se advierte en la formula nº 7. Adviertase en esta formula que las terceras maiores

cometidas sobre los sonidos mi, la, y re, del B. f. juntamente con las 9as cometidas sobre el la dan un especial realse â la armonia progresiva de la frase; y por tanto deben serlo, siempre que no haya impedimento.

Disonancia de 9ª obstinada

Se dexa dicho que toda 9ª disonante debe resolver â la 8ª del mismo sonido fundamental que fue 9^{a}. Sentado este principio, será obstinada siempre que esto no se verifique, ya sea por morosidad de esta, ô por ligereza del B. f. en sus transiciones.

Queda tambien demostrado, que el lugar mas oportuno de colocar **[173v]** las disonancias de 9^{a} es la dominante-tonica, tonica, y simple dominante, resolviendo â sus respectivas 8as. Luego, si cantando el B. f. ut, sol, ut, la 9ª cometida sobre el sol no resuelve hasta la 5ª del ut, deberá estimarse como obstinada porque su duracion es maior de lo que debía. En efecto, vease la practica N. 235 n° 1.

Se deberá estimarse asi mismo como obstinada quando se comete como se mira en la formula n° 2.

Cometiendose sobre la simple dominante la obstinacion de la 9ª esta deberá ser prevenida; y lo mismo debera acaecer quando se cometa sobre la dominante tonica, si ser puede. Con efecto, vease la formula n° 3.

Cantando el B. f. ut, re, sol, ut, sobre el re, se podrá cometer ligadura de 9^{a} y 4ª ambas obstinadas; y sobre el sol, en postura, y por su obstinacion prevenir una ligadura de 6ª sobre el ut, disponiendo las melodias como se miran en la formula n° 4.

Se podrá cometer ligadura de 9^{a} y 7^{a} y con obstinacion, sobre la subdominante, cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, ordenando las melodias como se advierte en el n° 5.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, sobre el fa, se podrá cometer ligadura de 2ª fundamental en vez de 9ª con 7ª obstina- **[174]** da que prevendra ligadura de 6ª sobre el sol, acompañada de la 7ª asonante, y otra ligadura de 2ª que resolvera como la precedente â la 3ª del B. f. Su disposicion debe ser qual se mira en el n° 6, y 7, ô como se advierte en la formula n° 8. Notese en estas tres formulas que entre la 9^{a} y 2ª fundamental que se presentan, no hay mas diferencia que la de resolver: la primera baxando â la 8^{a}; y la segunda subiendo â la 3^{a}; pero sé hallará mui grande entre las 2as cometidas sobre el segundo, quarto, y quinto sonidos del diapason, y la cometida sobre el sonido tonico de la formula n° 8, porque aquellas son acompañadas con 5^{a} y esta con 6^{a} y 7ª maior; y tambien puede ser acompañada con 4^{a} y 6ª como se va ha demostrar.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, sobre el fa puede haber disonancia de 2ª superf.^{a}, 4^{a}, y 6ª maiores ligadas, que prevendrán, â la 5ª maior, 7^{a} y 9ª maiores del ut; y en el ultimo sonido tonico ligadura de 2ª maior, 6^{a} y 7ª maiores que prevendrán â la 9^{a} 5^{a} y 3ª del sol. Su disposicion es como se mira en el n° 8.

La disonancia de 2ª fund.l puede ser acompañada de 4^{a} y 7ª maior, si se comete en postura: siempre que se disponga como se mira en la formula n° 9. Observese en esta formula la ligadura **[174v]** de 2^{a}, 4^{a}, y 6ª fundamentales colocada sobre el sonido burlador de la Clausula final de una manera tan clara que es imposible confundirla con la disonancia compuesta de 9^{a} y 5^{a} &c. El motivo de verse en esta formula con mas claridad que en las precedentes es; porque su lugar propio de colocarse, son las Clausulas burladas.

La 2ª fundam.^{l}, puede cometerse acompañada con 7ª menor y 8ª despues de la 4^{a} y 6^{a} en todos los sonidos dominantes tonicos. La manera mas comun de disponerse es, como se mira en n° 10. Es de advertir que la 4^{a} y 6ª puede ser tambien 4^{a} y 5^{a}; pero lo mas regular es cometerse 4^{a} y 6^{a}.

Sobre toda tonica se puede cometer la disonancia de 9ª, 7ª maior, 4ª y 5ª v. g. ut, re, fa, sol, si, dispuesta como se advierte en la formula nº 11. Se advierte que la tal 9ª puede ser tambien 2ª; pero en este caso las 4ªs resolverán â la 5ª. Tambien se advierte que las notas negras colocadas sobre el Alto insinuan la 5ª parte cantante, que se mira quando la frase es â solas 4º partes cantantes.

Sobre toda dominante tonica, despues de la disonancia de 4ª y 5ª puede cometerse la disonancia de 2ª fund.l, 7ª y 5ª dispuesta como se nota en el nº 12.

Sobre la tonica se puede cometer la disonancia compuesta de 9ª, 4ª y 6ª v. g. ut, fa, la, re, su colocacion es, como se mira en el nº 13.

[175] 76

Cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, puede cometerse sobre el fa, mi, y re, ligadura de 9ª obstinada, acompañada con 3ª y 5ª. Con efecto, vease el nº 14.

Cantando el B. f. ut, fa, re, mi, ut, re, sol, ut, se podrá cometer la misma disonancia de 9ª obstinada que resolverá â la 3ª. Su disposicion es, como se advierte en el nº 15.

Cantando el B. f. como en la formula nº 13 la ligadura de 9ª obstinada podrá ser acompañada de 7ª. Su disposicion es como se mira en la formula nº 16.

Con el mismo B. f. un sonido podra llevar la 9ª obstinada con 7ª; y otra ligadura de 4ª, 6ª, y 7ª si se disponen las melodias como se nota en el nº 17.

Sobre la misma progresion fundam.l se podrá cometer sobre un sonido, ligadura de 9ª y 4ª obstinadas, y sobre otro ligadura de 7ª. La disposicion de las partes cantantes, como se advierte en el nº 18.

Sobre el mismo B. f. se podrá cometer sobre los sonidos fa, mi, y re, la disonancia de 9ª, 4ª obstinadas, y 7ª; y sobre el si, la, y sol, disonancia de 4ª, 5ª y 7ª. La ordenacion de las partes cantantes es, como se advierte en el nº 19.

[175v] Cantando el B. f. ut, la, fa, si, sol, mi, la, fa, re, sol, ut, podrá cometerse sobre el la 7ª que prevendrá la 9ª obstinada que se cometerá sobre el fa: sobre el si; y sobre el la, se podrá cometer la misma, disponiendo las melodias como se advierte en el nº 20. Siendo la frase â cinco partes cantantes se podrá cometer la 9ª obstinada sobre el sol y el fa, como lo insinuan las partes colocadas en el Tiple.

Cantando el B. f. ut, la, fa, re, sol, ut, y siendo la frase a cuatro partes cantantes, se podrá cometer la 9ª obstinada, sobre el fa, y el re; pero siendo â cinco, se podrá cometer tambien sobre el sol, y sobre el ultimo ut, la disonancia compuesta de 2ª, 4ª, 6ª y 7ª dispuestas como se advierte en el nº 21.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, mi, ut, sol, ut, podrá cometerse la disonancia compuesta de 9º, 7º, 4ª y 5ª sobre el fa, y el mi; y sobre el ut, la compuesta de 2ª, 4ª, 6ª y 7ª maior. La manera de disponerse es, como se advierte en el nº 22. Las notas negras colocadas sobre el tiple expresan la melodia de la quinta parte cantante, que es la omitida en frases â solas quatro voces.

Aunque la disonancia de 9ª, 4ª, y 7ª acompañada de la 5ª, no se puede executár sin menos de cinco partes cantantes colo- **[176]** cadas sobre un B. f., puede executarse en sus inversiones, suponiendo la progresion fund.l ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut. Con efecto, vease la practica Nº 236, y los numeros 1, 2, 3, y 4. Notese en la primera formula que por hallarse la 7ª al grave resulta una disonancia compuesta de 3ª, 5ª, y 6ª que resuelve â la 2ª, 4ª y 6ª; y una 2ª, 4ª y 6ª que resuelve â la 3ª, 5ª, y 6ª. En la segunda formula, se observará que por hallarse las 9ªs al grave, resulta una disonancia compuesta de 3ª, 4ª, y 6ª que resuelve â la 3ª, 5ª, y 7ª; como tambien la compuesta de 7ª, 5ª y 3ª, â la compuesta de 6ª, 4ª, y 3ª. En la tercera formula notese, por estar la 4ª de la disonancia fundam.l al grave, una progresion de disonancias compuestas de 2ª, 4ª y 6ª cometidas en postura que resuelven â la disonancia compuesta de 3ª, 5ª y 6ª; y estas â aquellas alternativamente. En la quarta formula se observará, que por hallarse

la 5ª que acompaña la disonancia fund.l al grave, resulta una serie de disonancias de 7ª, 5ª, y 3ª que resuelven â la disonancia de 3ª, 4ª y 6ª; y esta â aquella.

Si sobre el mismo B. f. y la misma disonancia compuesta de 9ª, 7ª y 4ª se imagina un Baxo cantante que forme la melodia q.e indican las silabas musicales ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut, la, fa, re, **[176v]** si, sol, ut, tendremos una nueva frase melodico-armonica, con tal que las otras tres partes cantantes se ordenen como se miran en el nº 5. Con efecto, y adviertase que por hallarse al grave la 3ª que puede admitir la disonancia fund.l compuesta de 9ª, 7ª, 4ª y 5ª resulta una serie de 7as y 9as obstinadas que resuelven: la primera, â la 8ª; y la segunda â la 3ª. Si sobre el mismo B. f. y las mismas tres melodias agudas de la frase precedente, imaginamos un Baxo que cante = ut, mi, fa, la, si, re, mi, sol, la, ut, re, fa, sol, ut, y se le aplica en lugar del que lleva la formula nº 5, nos dará otra nueva frase armonica, compuesta de la disonancia de 9ª y 4ª que resolveran â la 3ª y 6ª; y de una 7ª que por el cambio de Especies que comete, se reproduce en todas las disonancias de 9ª y 4ª. En efecto, vease el nº 6. Observese en ella como todas las Especies disonantes resuelven, sin dexar de verificarse asi mismo, siempre la disonancia comp.ª de 9ª, 4ª, y 7ª; porque esta Especie, quando el Tiple la dexa el Alto la toma, y la resuelve â la 8ª baxa. Cosa permitida siempre que sea con oportunidad.

[177] 77

En las inversiones de la disonancia de 9ª obstinada; v. g. las expresadas en la practica Nº 235, numeros 3, 5, y 6 se podrá cometer la 8ª del B. f. colocada al agudo en la forma que se mira en la practica Nº 237, nº 1, 2, y 3 que presentan las inversiones de la disonancia de 9ª maior obstinada, acompañada de 3ª y 5ª cometida sobre el segundo sonido del diapason; y propuesta en la formula nº 3 practica Nº 235 sobre el B. f. ut, re, sol, ut. Notese en el nº 1, como por hallarse la 9ª del B. f. al grave, y la 8ª de este al agudo resulta una disonancia compuesta de 2ª, 4ª, y 7ª, cometida en postura, que al parecer resuelve â la 6ª del Baxo cantante, siendo en la realidad una 7ª del B. f. que resuelve â la 3ª del <u>sol</u> siguiente. Notese asi mismo como por hallarse al grave la 5ª que acompaña la 9ª obstinada cometida sobre el <u>sol</u> del B. f. suponente, resulta la disonancia de 5ª y 6ª; y quando transita la parte grave â la 3ª, la disonancia de 3ª, 5ª y 7ª menores, que resuelve sobre la tonica.

En el nº 2 se debe observar, que por estar la 3ª que acompaña la disonancia de 9ª al grave, y la 8ª del B. f. al **[177v]** agudo, resulta: primero, una disonancia compuesta de 7ª, y 6ª que aparenta resolver â la 5ª; y despues otra compuesta de 3ª, tritono, y 6ª que resuelve â la 3ª y 6ª del Baxo cantante.

En la formula nº 3 por estár la 5ª que acompaña la primera 9ª fundam.l al grave, resulta una disonancia de 4ª, 5ª, y 6ª que aparenta resolver â otra de 5ª y 6ª; y despues por hallarse la 9ª al grave, resulta una disonancia comp.ª de 2ª, 4ª y 6ª que resuelve â la 4ª y 6ª del Baxo, ú por mejor decir, baxa a la parte mas grave para resolverla â la 5ª del B. f. de cuia resolucion dimana la tal consonancia.

En la formula nº 5 se debe notar, que por cometer el Baxo los movimientos de tercera, novena, y segunda voz en su melodia, mientras las partes cantantes agudas las 9as fundamentales, juntamente con la 8ª del B. f. inmaginario, resulta: primero, una disonancia comp.ª de 6ª y 7ª; y despues otra de 3ª, 5ª, y 7ª la qual no podria resolver â la 5ª del Baxo sin cometer dos 5as perfectas; y por tanto se detiene â la 6ª para cometer otra disonancia de 4ª y 6ª sobre la tonica. Notese tambien que en vez de esta ultima disonancia que evita las dos 5as puede cometerse la de 9ª con 3ª, ô 4ª â voluntad del armonista.

[178]

De las inversiones de la disonancia de 7ª y 9ª fundamentales obstinadas, cometida sobre la subdominante, cuia formula se halla en el nº 5 de la practica N. 235 resultan las disonancias siguientes: estando la 7ª al grave, la disonancia compuesta de 3ª menor, 4ª y 6ª que resuelve â

la 3ª y 6ª disponiendo las melodias como se advierte en la formula nº 6. Estando la 9ª obstinada al grave resulta: primero una disonancia compuesta de 2ª, 6ª, y 7ª que resuelve â otra de 2ª, 4ª y 6ª; y esta â la consonancia imperfecta. Vease su orden en el nº 7. Estando la 3ª que acompaña â las disonantes al grave resulta una ligadura de 7ª con 3ª menor y 5ª que resuelve â la disonancia de 2ª, tritono, y 6ª; y esta â la la tonica y su consonancia, siendo dispuestas las partes cantantes como se miran en el nº 8.

De la Disonancia compuesta de 7ª y 2ª fundamental cometida sobre la subdominante, y dominante tonica, cuia formula fund.[l] se halla en el nº 6 de la practica N. 235; siendo invertida, resultan las disonancias siguientes = Hallandose las 2ªs, al grave, y el B. f. al agudo, re- **[178v]** sultan primero una disonancia compuesta de 4ª, 6ª, y 7ª; y despues otra, compuesta de 5ª, 6ª maior, y 7ª menor que resuelve â la 5ª falsa, y 6ª; y esta â la consonancia de la tonica. Vease su orden en el nº. 9. Observese que las 7ªs cometidas con el Baxo, lexos de resolver baxando de tono, u semitono, se quedan en los mismos signos, y el Baxo subiendo de tono las hace 6ªs. Notese asi mismo la colocacion del Tenor para prevenir la 5ª falsa.

Estando la 7ª fund.[l] al grave la qual por su obstinacion previene la disonancia fund.[l] compuesta de 2ª, 6ª y 7ª, resultarán: primero, la disonancia de 3ª, 4ª, y 6ª, que resolverá a la de 2ª, 4ª y 7ª: esta â la 3ª y 6ª; y por ultimo resultará la disonancia de 3ª, 4ª y 6ª que resolverá â la consonancia. Con efecto, vease su orden en el nº 10.

Estando el Baxo â la 5ª en la primera disonancia, y â la 7ª en la segunda, resultaran primero: la disonancia de 3ª, 4ª y 5ª; despues de 7ª maior: otra compuesta de 2ª, 3ª, y 7ª maior; y por ultimo la de 2ª, tritono, y 6ª que resolverá â la 3ª y 6ª. La manera de disponerse es, como se mira en el nº 11.

[179] 78

Disonancia de 5ª, y 6ª fundamental.

En la disonancia de 5ª y 6ª la 5ª es reputada como disonante, y la 6ª como consonante; y por tanto aquella debe ser prevenida, y resuelta en toda ligadura de este genero. El motivo de este trastorno es, porque esta ligadura se comete comunmente sobre la nota subdominante cantando el B. f. v. g. ut, fa, sol, ut, cuia melodia fund.[l] insinua una Clausula magistral abreviada, igual â ut, re, sol, ut; y habiendo el re de llevár 7ª con 3ª menor para evitar la Clausula perfecta que puede cometerse desde el re al sol,:colocado el re, fundamental al agudo, quando el B. f. canta ut, fa, resulta una disonancia de 3ª, 5ª y 6ª tan fundamental como la de 7ª, y tan obligatoria â resolver, y prevenir como la de 7ª. Su manera ordinaria de disponerse es como se advierte en la practica N. 238, nº 1. Es de advertir q.e despues de cometida la ligadura de 5ª y 6ª se puede cometer la disonancia de 4ª y 6ª, ô qualquiera otra en vez de la de 4ª y 5ª q.e se mira en la tal formula.

Aunque el lugar mas comun de cometer la ligadura de **[179v]** 5ª perf.ª, 6ª maior, y 3ª maior es el quarto sonido del diapason de Modo maior; con todo, como cometida sobre el susodicho sonido se confunde con la 7ª propia del segundo; y con la asonancia ô postura de 6ª cometida sobre la subdominante, añadiremos que se puede cometer sobre el quinto sonido del diapason, resolviendo â la 8ª del B. f., siempre que este se disponga, juntamente con las partes cantantes, como se advierte en el nº 2.

Cantando el B. f. ut, re, sol, la, fa, sol, ut, la ligadura de 5ª y 6ª cometida sobre el quinto sonido del diapason resolverá â la 3ª. Con efecto, vease la formula nº 3.

Con la disonancia de 5ª y 6ª que resuelve â la 8ª se pueden hacer las frases que se proponen en los nos 4, y 5.

Resolviendo â la 3ª se pueden formar frases semejantes â la que se propone en el nº 6.

Cantando el B. f. en progresion de terceras baxando: v. g. ut, la, fa, re, si, sol, ut, todos los sonidos podrán llevár ligadura de 5ª y 6ª excepto el sol, y el ut, las quales resolverán todas

â la 6ª menos la cometida sobre el si, que resolverá â la 7ª del sol. En efecto, vease el numero 7.

[180]

Disonancia de 5ª y 6ª en Postura.

La disonancia compuesta de 3ª, 5ª y 6ª se podrá cometer en postura, ô sin prevenir siempre que el B. f. proceda por intervalos de quarta baxando, y de tono u semitono subiendo: v. g. cantando ut, sol, la, mi, fa, &c. Con efecto, vease la practica N. 239, nº 1.

Podra cometerse, tambien, quando el B. f, proceda por intervalos de tono baxando, y de quarta subiendo: v. g. cantando, la, sol, ut, si, mi, &c; y disponiendo las partes cantantes como se miran en el nº 2.

La ligadura de 5ª y 6ª puede executarse sobre la progresion de Baxo fund.[l] ut, la, si, ut, la, fa, sol, la, &c. La manera de ordenarla es, como se advierte en la prac. N 240 nº 1.

[180v]

Cantando el B. f. ut, fa, ut, fa; si, mi, si, mi &c. que es una serie de Clausulas diatonicas, ô naturales llamadas vagas, vagantes, ô de paso, lo mismo que las del B. f. precedente, se podrá cometer 5ª y 6ª asonante en cada segundo sonido de ellas. La manera de ordenarse es como se mira en el nº 2.

Siendo la frase â cinco partes cantantes la disonancia comp.ª de 3ª, 5ª y 6ª puede ser adiccionada de una 9ª la qual deberá resolverse antes que la 5ª estimada como Especie disonante. La manera de disponer las melodias es, como se mira en la practica N. 241, nª 1.

Siendo el B. f. mental, se pueden formar frases â solas cuatro partes cantantes, de sus inversiones. Las disonancias que de ellas se originan son: 1ª una disonancia de 2ª, 5ª, y 6ª q.ᵉ resuelve â la compuesta de 2ª, 4ª, y 6ª; y esta â otra disonancia comp.ª de 3ª, 5ª falsa, y 7ª que resuelve â la de 5ª y 6ª; y esta â la consonancia de la tonica. Vease el nº 2.

2º la disonancia de 4ª, 5ª y 7ª que resuelve â la comp.ª de 3ª, 5ª, y 7ª; y esta â la de 3ª menor, 6ª y 5ª que resuelve â la 4ª; y la disonancia de 3ª menor, 4ª y 6ª á la consonancia. Vease el nº 3. 3º la disonancia de 2ª, 4ª y 5ª que resuelve â la de 3ª, 5ª y 6ª: esta â la de 2ª, 6ª, y 5ª resulta dura; y por tanto pueden pueden substituir en su lugar la 5ª no obstante de ser 9ª del B. f.: esta a la 4ª y la 2ª â la consonancia imperfecta. Vease el nª 4. Quarto, la disonancia **[181] 79** de 3ª, 4ª, y 7ª que resolverá â la de 3ª, 4ª, y 6ª: esta â la de 7ª, 5ª y 4ª que resolverá â la 3ª del mismo sonido grave que fue la 4ª; y la 7ª a la 3ª del siguiente. Con efecto, vease el nº 5.

Inversiones de la disonancia de 3ª, 5ª y 6ª.

De la inversion de la disonancia de 5ª y 6ª fundam.[l] q.ᵉ resuelve â la 8ª: esto es, de la frase propuesta en el nº 2 de la practica N 238, resultan: 1º, la disonancia de 7ª que resuelve â la 2ª, 4ª, y 6ª del grave: esta â la 3ª y 5ª: la de 2ª, y 5ª que resuelve â la de 5ª menor, y 6ª; y esta â la consonancia del sonido final. La manera de colocarse las partes cantantes es, como se advierte en la practica N. 241 nº 1.

2º La disonancia de 5ª y 6ª que resuelve â la 7ª: esta â la 3ª y 6ª: otra 7ª que resuelve â la disonancia de 3ª, 4ª, y 6ª; y esta â la cosonancia de la tonica.Vease la formula nº 2.

3º La disonancia de 3ª, 4ª, y 6ª que resuelve â la 5ª y 6ª: esta â la 4ª y 6ª: esta 2ª, 5ª y 6ª: esta â la 2ª, tritono, y 6ª; y esta â la 3ª y 6ª. Vease el nº 3. En esta formula es de advertir, que la disonancia de 3ª, 4ª, y 6ª cometida **[181v]** sobre el la del Baxo, la 4ª á pesar de ser la 8ª del B. f.; y esto con especialidad, quando la parte grave cante la, si. Con efecto, vease la formula nº 4; y observese que de la tal colocacion resulta una ligadura de 5ª y 6ª que resuelve â otra de 5ª falsa y 6ª: esta â la consonancia perf.ª del sonido siguiente, previniendo una disonancia de 7ª, 3ª, y 4ª que resuelve â otra de 7ª; y esta â la consonancia final.

De la frase propuesta en el nº 4 de la practica Nº. 238, siendo invertida resultan, la disonancia de 5ª y 6ª que resuelve â la 4ª y 6ª: la de 7ª que resuelve â la 6ª y 3ª; y la de 2ª, 4ª, y 6ª que resuelve â la 3ª y 5ª todas ellas en progresion. Con efecto, veanse los nos 5, 6, y 7.

Quinta y sexta de paso ú corrida.

Llamase 5ª y 6ª de paso, como tambien, disonancia de 6ª y 5ª corrida, quando en vez de moverse las dos especies que componen la tal disonancia simultaneas, se cometen una despues de otra. V. g. como se advierten en la practica N. 243 nº 1, y 2.

Esta manera de cometer la 5ª y 6ª es mui util para la **[182]** variedad de las melodias; y no pocas vezes necesaria para la ordenacion de la armonia, tanto equisonante, como progresiva. En efecto, de su uso resultan, sonidos fundamentales, todos los del diapason, siempre que se disponga la 5ª y 6ª de paso, ú corrida como se advierte en el nº 3; y su inversion principal como en el nº 4.

Si el ejemplo de la 6ª y 5ª corrida nos ha dado todos los sonidos del Diapason fundamentales, subdominantes, y dominantes tonicos: el B. f. ut, fa, ut, fa, sol, ut, nos le dará tambien subiendo, porque sobre el fa primero se cometerá la 6ª asonante con 5ª, disponiendo las partes cantantes de una manera semejante â la que se mira en la practica Nº. 244, formula nº 1; y el resultado de sus inversiones en los n.os 2, 3, y 4.

Si formamos un B. f. que cante ut, sol, ut, re, sol, fa, ut, fa, sol, ut, y se comete ligadura de 5ª y 6ª sobre el segundo ut, y segundo fa nos la dará baxando. Con efecto, vease la manera de disponerse en el nº 5; y el resultado por sus inversiones en los nos 6, 7, y 8.

[182v]

Si formamos un B. f. que cante ut, re, mi, ut, re, sol, la, re, sol, ut, fa, sol, ut, nos la dará baxando, con posturas, y ligaduras de 5ª y 6ª resolventes â la 3ª y â la 8ª del Baxo fund.l. La manera de disponerse es como se advierte en el nº 9.

Tambien dará la Escala ô diapason baxando, la melodia ut, re, re#, mi, fa, sol, sol#, la, aplicada al B. f. con armonias de 5ª y 6ª expresas, y sobreententidas, siempre que las partes cantantes se ordenen como se miran en el nº 10.

Por ultimo, el B. f. ut, ut, fa, sol, la, re, sol, ut, aplicado a la Escala baxando, ocasiona 5as y 6as corridas, y simultaneas de todo genero. Vease su disposicion en el nº 11.

De todo lo dicho hasta aquí en orden â Especies asonantes, y disonantes resulta, que toda Especie disonante puede cometerse en ligadura: esto es prevenida â Especie consonante ô asonante. En postura: esto es, sin prevenir. Obstinandose, que es decir, no resolviendo según la regla general; y las 7as y disonancia de 5ª y 6ª como de paso ú corrida.

[183] 80

Capitulo 20

De las disonancias pertenecientes al Modo menor, tanto en ligadura, como en postura.

El Modo menor, en el giro de sus armonias, presenta tres aspectos; y por tanto debe considerarse de otras tantas maneras.

1ª Como Modo menor riguroso: esto es, fundado sobre el Diapason, la, si, ut, re, mi, fa, sol#, la, y haciendo el G-sol sustenido parte esencial, no solo en la progresion melodica, tanto subiendo como baxando, sino tambien en las progresiones de B. f. que sobre la tal Escala, ô norma del Modo se formen; y armonias simultaneas q.e se coloquen sobre las melodias fundamentales.

De la sobredicha observancia, resulta que el B. f. en la progresion de quintas debe cantar la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la: resulta asi mismo que sobre el sol#, se deberá cometer la consonancia compuesta de 3ª, 5ª menor, y 8ª sobre el ut, la compuesta de 3ª, 5ª maiores, y 8ª del B. f.

Por lo que mira â las disonancias, debe resultar, que la 7ª que se cometa sobre el sol# del B. f., â mas de ser diminuta, será acompañada de 3ª y 5ª menor; v. g. sol#, si, re, fa, y resolverá â la consonancia, ut, mi, sol#. Resultará **[183v]** tambien que el C-ut del B. f. habrá de llevár la 7ª maior acompañada de 3ª y 5ª maior, indicada por ut, mi, sol#, si. Por ultimo si formamos la progresion de B. f. que incluie todas las ligaduras de 7ª que pertenecen al tal Modo menor, la qual canta, la, si, mi, la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la, hallaremos que el segundo la de la progresion fund.[l] habrá de llevar la ligadura de 7ª maior indicada por la, ut, mi, sol#; esto es, disonancia de 7ª maior acompañada de 7ª menor, que resolverá á la consonancia menor, re, fa, la. Con efecto, vease la practica N. 245, nº 1 que presenta su formula fund.[l].

Nota. observese en la tal formula el Alto por cometer la ligadura de 7ª maior sobre el primer la del B. f. y resolverla como debe â la 3ª menor del siguiente re, canta de la misma manera que el diapason de Modo menor baxando: esto es, comete un intervalo de segunda superflua baxando, mirado con ceño por los armonistas antiguos, con mucha razon, y aun de no pocos modernos; y por tanto, no practicado sinó por necesidad, ô por causa de expresion dolorosa. Notese asi mismo que la tal 7ª maior es durisima en si misma; pero practicable, y de sumo efecto quando es con oportuni- **[184]** dad. Observese tambien, como la 7ª diminuta cometida sobre el sol# del B. f. resuelve, no â la 5ª como vulgarmente se cree, sinó â la consonancia alterada por exceso de la 5ª: esto es, â la 3ª del ut. Por ultimo, notese que el Modo menor, siendo practicado en todo su rigor, tiene tres consonancias alteradas que son: la de B-si; la de G#; y la de C-ut; las dos primeras por defecto de la 5ª; y la ultima por exceso; y por tanto todas las disonancias que le pertenecen son mucho mas duras que las de Modo maior.

2º. Modo menor moderado.

La dureza que se advierte en las armonias del Modo menor, es originada del intervalo de segunda superflua q.[e] comete su Escala desde el fa, al sol#, tanto subiendo como baxando. Este inconveniente melodico se remedia con hacer cantar la Escala, ó diapason: la, si, ut, re, mi, fa#, sol#, la, al subir; y la, soln, fan, mi, re, ut, si, la, al baxar.

De esta moderacion en la melodia normatica del Modo menor resulta la progresion de B. f. que canta, la, si, mi, la, re, sol#, ut, fa#, mi, la, cuias consonancias simultaneas son las siguientes. Sobre el primer B-si la de 3ª y 5ª **[184v]** menores, indicada por si, re, fa, si, ô la menor perfecta si, re, fa#, según la disposicion de las melodias. Sobre el E-mi, la consonancia, mi, sol#, si, mi; sobre el A-la, y D-re las consonancias de 3ª menor: sobre el G-sol#, la indicada por sol#, si, re, sol#; sobre el C-ut, la maior ut, mi, sol, ut: sobre el F-fa#, fa#, la, ut, fa#; y sobre el ultimo B-si, si, re, fa, si.

De la eleccion de las referidas consonancias resultan las 7as siguientes con ligadura sobre el si: en postura sobre el la: prevenida sobre el re: diminuta y prevenida sobre el sol#: 7ª maior ligada sobre el ut, y acompañada de 5ª perfecta: prevenida sobre el fa# y acompañada con 5ª falsa; y en el B-si, y E-mi las regulares. Vease la manera de disponerlas â cuatro partes cantantes en el nº 2.

Puedese sobre el primer B-si del B. f. cometer la 7ª acompañada de 3ª maior, y 5ª perfecta; y con 3ª maior sobre el D-re, disponiendo las melodias como se miran en el nº 3. Notese en estas dos progresiones de 7as, pero con especialidad en la formula nº 3 las melodias cromaticas que resultan, ocasionadas por razon de las 5as que se cometen sobre el C-ut, que es perfecta, y sobre el B-si falsa; y por las 3as mayores cometidas sobre el primer B-si, y segundo A-la. Es **[185] 81** verdad que estas transiciones cromaticas ocasionadas por las 3as

maiores pueden omitirse, porque no sirven sinó para dár mas realce â las 7as cometidas en postura; pero los cromaticos ocasionados en la melodia por las 5as de ninguna manera, porque son efectos de la moderacion del Modo menor, ô por mejor decir moderan el intervalo de segunda superflua que se comete en la primera formula. Aunque el proceder por intervalos de semiton, ô en cromaticos, tanto subiendo como baxando, no es en manera alguna defecto melodico; con todo, se pueden evitár en el Modo menor, y se debe, siempre que la clase de musica lo requiera. La manera de conseguirse es como sigue.

3^{a}. Modo menor misto, ú comun

Sabido ya que los intervalos de la Escala ô diapason combinados, forman las progresiones del B. f.; y que según los intervalos q.^{e} este cometa resultan, no solo las melodias, sino tambien la armonia simultanea y progresiva: esta y aquellas se modificarán fundando el Modo menor sobre una Escala q.^{e} cante la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, re, ut, si, la,. En efecto, porque no hallandose en ella sustenido en el G-sol, la progresion principal del B. f. cantará, la, si, mi, la, re, sol, ut, fa, mi, la; y por consiguiente se evitará en las **[185v]** melodias el preciso cromatico; y en las armonias las 5as superfluas, y 7ª diminuta; pero tampoco tendrá mas Clausulas de Modo menor privativas que la ultima. Con efecto, vease el n° 4. Notese en esta formula que tanto las consonancias como las 7as son las mismas que en la formula que se dio de ella en Modo maior, menos la del ultimo E-mi que por razon de la Clausula perfecta en menor lleva 3ª maior en esta formula, y en aquella menor. La tal conformidad en todo lo demas de las armonias simultaneas, y melodias, entre el Modo maior y menor, debe notarse tambien, que consiste en que el sustenido del G-sol que en las demas Escalas de Modo menor, se ha estimado como parte esencial de la Escala, para la formacion de las progresiones del B. f. (como efectivamente lo es) en esta practica, y demas que se darán no se considera, sino como accidental.

Aunque siguiendose esta modificacion del Modo menor como principio, y norma del Modo, todas las formulas de disonancias dadas en Modo maior pueden aplicarse al menor: con todo se propondrán algunas otras que explicando lo perteneciente â este Modo menor, serviran de ilustracion â aquellas. Esto será sin olvidarnos enteramente del Modo menor riguroso, ni del moderado.

[186] Cantando el B. f. la, re, sol, ut, fa, si, mi, la, y cometiendo en todos sus sonidos postura de 7^{a} el Modo menor puede insinuarse en todos los signos excepto el F y E. En efecto, vease su disposicion en la practica N. 246 formula 1. Notese en esta formula el enlace, y entretexido de los dos Modos con todos los sonidos que son comunes â uno, y otro; y por tanto, asi como las formulas dadas en Modo maior pueden convenir al Menor, esta puede agregarse â aquel.

Toda ligadura de 7^{a} puede antes de resolver transitar â la 8^{a} del mismo sonido que fue disonante. La manera de ordenarse mas comun, es como se mira en el n° 2.

Toda 7^{a} en progresion de ellas, puede ser cometida por una misma parte cantante dispuesta como se advierte en la formula n° 3 que es hiendo desde la primera 7^{a} â la 3^{a}; y desde esta prevenir la siguiente hasta concluir la progresion.

Toda 7^{a}, antes de resolver, puede transitar â la 5ª del mismo sonido que fue disonante, siempre que las melodias se dispongan de una manera semejante â la que se advierte en la formula n° 4.

[186v]

Cantando el B. f. la, fa, si, mi, la, se puede cometer sobre el B-si ligadura de 7ª acompañada de 5ª falsa y tomar-hi maior y sobre el mi de 7ª con 3ª maior con 5ª perfecta. La manera de disponerse es, como se mira en la practica N. 247, formula n° 1. Puede ser invertida con tal que la 3ª maior resulte siempre al agudo de la 5ª falsa; y quando la sobre dicha 3^{a} se

halle al grave, la 5ª falsa del B. f. resulte 10ª diminuta, y no 3ª simple. Con efecto, vease su ordenacion en los nos 2, 3, y 4.

Cantando el B. f. mi, fa, sib, mi, la, en Modo menor comun el Bb podrá llevár ligadura de 7ª maior con 5ª perfecta y 3ª maxima. Su ordenacion es como se advierte en la practica N. 248 nº 1. Aunque puede ser invertida. En todas sus Especies, siempre que se guarde en ellas el mismo orden que en la ligadura precedente: con todo, por su mucha dureza, no está en practica sinó la inversion que se mira en el nº 2.

Cantando el B. f. la, fa, si, mi, la, sobre el fa, se podrá cometer ligadura de 7ª maior con 3ª maxima, y 5ª superflua, siempre que las tres Especies que la componen sean ordenadas como se miran en la practica N. 249, nº 1. Puede ser invertida, y de sus inversiones resultan: 1º la di- **[187] 82** sonancia compuesta de 2ª menor, 4ª y 6ª maiores; y esto sucede por hallarse la 7ª al grave. 2º La disonancia primitiva de 7ª, pero que resuelve a la 4ª y 6ª maiores del mismo signo que fue la ligadura; y esto es porque el Baxo se halla â la 5ª del B. f. 3º La disonancia compuesta de 3ª menor, 5ª y 6ª menores que resuelve â la 3ª y 5ª menores. 4º La disonancia compuesta de 3ª y 4ª menores, y 6ª maior que resuelven â la 3ª y 6ª. Con efecto, veanse los nos 2, 3, 4, y 5.

Cantando el B. f. la, fa, si, mi, la: la 7ª que se cometa sobre el si, puede ser acompañada de 3ª maior, y 5ª perfecta, disponiendo las partes cantantes como se mira en el nº 6. Lo mismo puede practicarse sobre el mi del B. f. quando este cante la, fa, sib, mi, la. Con efecto, vease el nº 7.

Con el B. f. la, mi, si, se puede burlar la Clausula en Modo menor, siempre que la 5ª falsa del si, se coloque al grave. Con efecto, vease la practica N. 250 nº 1 y 2. Se suspenderan, ô burlaran tambien, cometiendo sobre el si del B. f. la postura de 7ª menor acompañada **[187v]** de 5ª falsa y 10ª invertida como se advierte en el n. 3. Si despues de burlada, ô suspendida se desea bolver al Modo primitivo, podra hacerse como se mira en el n. 4 Podra verificarse la Clausula cantando el B. f. la, re, la, re; y en la melodia la, re, mi, fa, que resulta de su inversion colocada al grave, juntamente con sus respectivas disonancias, que son las que se proponen en el n. 5.

Cantando el B. f. la, re, mi, fa, podrá suspenderse la Clausula burlada en la 7ª cometida sobre el fa; y despues bolver al Modo primitivo, con la inversion de la 7ª del si, acompañada de 5ª perf.ª y 3ª maior, dispuesta como se propone en la formula n.º 6.

Despues de la Clausula burlada comun puede bolverse al Modo primitivo haciendo el sonido tonico dominante tonico de su subdominante: v. g. cantando el B. f. la, mi, fa, la, re, mi, la, dando 7ª con 3ª maior al segundo la. Con efecto vease el nº 7.

[188]

De las inversiones de las 7as en Menor riguroso.

Cantando el Baxo ut, si, si, la, la, sol#, sol#, fa, fa, mi, la, el primer si, la sol#, fa, y mi, tendrán una 7ª que resolverá â la 6ª de las segundas notas expresadas; y todas las notas del Baxo llevaran la disonancia compuesta de 3ª, 4ª y 6ª maiores ô menores según los sonidos de las partes cantantes. Con efecto, vease su disposicion en la practica N. 251, formula nº 1. Es de advertir, que la 7ª maior cometida sobre el la primero del Baxo, la qual resuelve â la 6ª es menos dura que en su fundamental. salida â la 3ª; y mucho menos aun, si â todos los sonidos que llevan la disonancia de 3ª, 4ª y 6ª, se omite la 4ª dupliando la 3ª; ô en lugar de las dos 3as se coloque la 6ª, 3ª y 8ª de el Baxo cantante: esto es, haciendo cantár al Tenor, mi, re, si, ut, la, si, si, la, la, sol#, la; y al Tiple ut, fa, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, la.

Quando la 7ª maior que se comete sobre el la se halle al grave, resultando una disonancia compuesta de 2ª, **[188v]** 4ª y 6ª menores, podrá transitar â la 8ª ô 5ª del B. f., antes

de resolver como debe â la 3ª; pero mejor será que transite â una y otra Especie. En efecto, vease en el nº 2.

Quando esta misma 7ª maior, por hallarse la 5ª del B. f. al grave, resulta 3ª maior con 4ª perf.ª y 6ª que componen una disonancia durisima, no solo se podrá modificar haciendo que la 7ª maior del B. f. transite â la 8ª antes de resolver, sino tambien cometiendo la 9ª del B. f. en vez de la 8ª de lo que resultará una ligadura de 5ª y 6ª con 3ª maior con el grave, la qual resolverá â la 4ª y 6ª. Tambien se podrá modificar la melodia y armonia sobre el ut y el fa del B. f. cometiendo sobre el fa dos 3ªs y omitiendo la 8ª porque con esto se omitirá el intervalo de 2ª superflua baxando, y la disonancia de 3ª 4ª y 6ª que es dura, por ser la 3ª maior se hará menos sensible. La manera de disponerse es como se mira en el nº 3.

Quando en la disonancia la, ut, mi, sol#, la 3ª del B. f. se halla colocada al grave resulta una disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª y 6ª maiores tan dura, que casi es insoportable, pero se modifica cometiendo la 9ª del B. f. en vez de la 8ª. Con efecto vease el nª 4.

[189] 83

Cantando el B. f. la, si, mi, la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la, y cometiendo ligaduras de 7ª, 4ª y 9ª en todos sus sonidos, excepto el primero, y ultimo: la 7ª maior que se comete sobre el la; y la 4ª maior sobre el re; como tambien la 9ª sobre el sol#, podran colocarse como se miran en la practica N. 242, nº 1.

Podran colocarse las partes cantantes, sobre el mismo B. f., como se advierte en el nº 2, siendo la frase â solas cuatro partes cantantes.

Cantando el B. f. la, re, sol#, la, re, mi, la; y siendo la frase â quatro: las disonancias que se cometan en todos los sonidos podran ser las que se advierten en el nº 3.

Cantando el B. f. la, fa, ut, re, mi, la, sobre el fa se podrá cometer ligadura de 4ª maior acompañada, primero con 6ª y despues con 5ª: sobre el ut ligadura de 4ª con 5ª maior: sobre el re, ligadura de 4ª maior, acompañada de 6ª y 3ª menor; y sobre el mi, postura de 4ª y 6ª maiores, primero; y despues, postura de 7ª. Vease la manera de disponerse en el nº 4.

Cantando el B. f. la, re, si, ut, la, re, mi, la, sobre el re se podra cometer ligadura de 4ª y 9ª: sobre el si, de 7ª que resolverá â la 6ª maior, primero; y despues à la 5ª maior del ut: **[189v]** sobre el ut, ligadura de 4ª y 9ª con 5ª maior que resolveran â la 3ª y 5ª del la: sobre este sonido, ligadura de 7ª maior que resolverá â la 8ª: sobre el re, ligadura de 7ª y 9ª que resolveran â la 6ª y 8ª; y sobre el mi, ligadura de 7ª que resolvera â la 3ª del la. La manera de colocarse es, como se mira en el nº 5. Notese en esta formula que la 7ª maior cometida por el Tiple despues de la 9ª sobre el re del B. f.; y la 7ª y 2ª que se cometen sobre el ut como notas ô Especies de paso, pueden ser disonancias simultaneas â voluntad del armonista.

Cantando el B. f. la, mi, ut, la, re, si, sol#, ut, la, fa, si, sol#, mi, fa, sobre el primer mi, podra cometerse ligadura de 4ª y 5ª que resolverá â la 3ª maior; sobre el ut, ligadura de 7ª maior con 5ª maior que resolveran â la 3ª y 8ª del la: sobre el re, ligadura de 2ª, 4ª y 6ª que resolveran â la 3ª y 5ª menor del si: sobre el si, ligadura de 7ª que resolvera â la 8ª del sol sustenido: sobre el ut, ligadura de 2ª, 4ª y 6ª que resolverán â 3ª y 5ª del la: sobre este sonido ligadura de 7ª que resolverá â la 3ª del fa: sobre el si ligadura de 2ª con 4ª y 6ª que resolverán â la 3ª y 4ª del sol#: sobre el sol#, ligadura de 7ª que resolverá â la 8ª del mi: y sobre el fa ligadura de 2ª superflua con 4ª y 6ª que resolverá â la 3ª y 5ª del mismo sonido del B. f. La manera **[190]** de disponerse es como se mira en la formula nº 6.

Cantando el B. f. la, si, ut, re, mi, la, sobre el si, se podra cometer ligaduras de 7ª, 4ª, 5ª y 9ª: sobre el ut, la misma con 5ª maior: sobre el re de 7ª, 9ª con tritono, y 6ª; y sobre el mi, ligadura de 4ª, 5ª, 7ª y 9ª, siendo la frase â cinco partes cantantes. Vease el nº 7. Adviertase que siendo â solas quatro partes cantantes se omitirá la parte cantante que comienza cometiendo el movimiento de sexta voz. Tambien se advierte que esta frase, y las precedentes pueden traducirse al Modo menor.

Cantando el B. f. la, fa, re#, mi, la, sobre el re# se podra cometer ligadura de 7ª, diminuta que resolverá â la 5ª del mi. Vease el nº 8.

Inversiones de las 7as en Modo menor moderado.

De la progresio de 7as fundamentales executada sobre el B. f. originado de la Escala de Modo menor moderado, resulta por sus inversiones: primero, una serie de 5as y 6as que resuelven â la disonancia de 2ª, 4ª y 6ª de la parte grave porque esta cantará la, la, sol#, soln, fa#, fan, mi, mi, re, re, ut. Con efecto, vease la practica N. 253, nº 1. Es de advertir, que todas las ligaduras de 5ª y 6ª podran re- **[190v]** solver â la 3ª cantando el Bajo, la, la, sol#, la, fa#, sol, mi, fa#, re, mi, ut.

2ª Cantando el Baxo ut, si, si, la, la, sol#, soln, fa#, fan, mi, la, todas las 7as resolveran â la 6ª de la parte grave. La manera de disponerlas es, como se advierte en el nº 2.

Pueden las mismas 7as resolver â la disonancia de 3ª, 4ª y 6ª disponiendo las partes cantantes como se miran en el numero 3. Puede omitirse la 4ª al tiempo de desligar las 7as colocando la parte cantante que está en la 4ª ô 8ª del B. f. â la 3ª del Baxo cantante. Su disposicion es como se advierte en la formula nº 4. Es de advertir que en esta manera de colocar las partes cantantes, aunque es la mas comun, se duplica con la 3ª la 7ª del B. f.; cosa poco en uso, siendo este efectivo en las frases.

Sobre el mismo Baxo cantante, todas las 7as podran prevenir 4as, las quales podran ser acompañadas con 3ª si se disponen las partes cantantes como se miran en el nº 5.

Nota. Adviertase que estas 4as y otras muchas que se han cometido en otras practicas, se miran sin 5ª: circunstancia precisa, según no pocos armonistas para el uso de toda 4ª fundamental; pero este es un rigurismo infundado, que no puede producir sinó esterilidad en las armonias, y melodias. La 4ª **[191] 84** fundamental, ô por mejor decir, la 11ª es una Especie disonante igual â las demas disonantes; y por tanto puede ser cometida sin necesitar que la abonen la 5ª ô 6ª.

Cantando la parte grave, la, fa, mi, mi, re, re, ut, ut, si, si, la, todas las 7as serán acompañadas de 3ª maior, excepta la cometida sobre el si; resolviendo â la disonancia de 3ª 4ª y 6ª. Vease el nº 6.

Sobre el mismo Baxo cantante todas las 7as puede cometerse de paso; y la cometida sobre el ut, puede ser 7ª menor; como tambien la 3ª del segundo ut lo puede ser, y prevenir 4ª menor sobre el si acompañada de 5ª perfecta ô falsa siempre que se ordene como se advierte en el nº 7.

Cantando el Baxo, la, sol#, soln, la 7ª diminuta cometida sobre el sol#, puede continuarse sobre el sol natural resultando 7ª menor que resolverá â la 3ª de ut, de lo que resultará el Modo cambiado de menor en maior. Con efecto, vease el nº 8. El resultado de esta 7ª cometida por licencia, se halla en los numeros 9, 10, y 11.

Cantando el B. f. la, la, sol#, soln, ut, fa#, fan, si, **[191v]** y cometiendo 3ª menor sobre el ut, sobre el fa# y fan, se podrá cometer la misma 7ª diminuta, y menor que resolverá â la 3ª maior del si cometiendo un intervalo enarmonico cambiando el mi bemol, en re sustenido. En efecto, vease el nº 12. El resultado de sus inversiones se mira en los numeros 13, 14, 15, y 16. Es de notar que en los numeros 13, y 14 el Tiple, y el Alto cometen intervalos de semitono, de dificil entonacion, los quales se pueden evitar escribiendo el mi sustenido en vez del fa natural: esto es, como se advierte en los numeros 15, en el Tiple; y 16 en el Baxo, por que el resultado en la practica es el mismo.

Cantando el B. f. la, mi, la, re; sol, re, &c. se puede cometer ligadura de 4ª obstinada en el mi, y 7ª en el la, por que el primer sonido se considera como tonico, y el segundo como Dominante. Con efecto, vease la formula N. 254 nº 1.

Cantando el B. f. la, re, la, re; sol, ut, sol, ut, &c. en el re se podra cometer asonancia de 6ª; y en el la, pos- **[192]** tura de 7ª disponiendo las partes cantantes como se miran en el nº 2.

Cantando el B. f. la, fa, sol#, la, fa, re, mi, fa &c. sobre el fa, se podrá cometer ligadura de 5ª y 6ª; y sobre el la de 9ª. Con efecto, vease el nº 3.

Cantando el B. f. mi, fa, re, mi, la, sobre el fa, podrá cometerse ligadura de 7ª con 4ª mayor, y 3ª: sobre el re de 9ª; y sobre el mi, de 4ª y 6ª. En efecto vease el nº 4.

~~Modo menor Comun o mixto de~~

Cantando el B. f. la, re, mi, fa, si, mi, puede cometerse sobre el primer mi postura de 6ª menor, y 3ª maior, disponiendo las partes cantantes como se advierte en la practic N. 255 formula 1.

Despues de cometida la postura de 6ª menor, y 3ª maior sobre el tal mi, el B. f. podrá cantar un re#, y sobre este sonido alterado podrá cometerse ligadura de 7ª diminuta. Con efecto, vease el nº 2.

Estas dos disonancias consecutivas pueden cometerse con seguro efecto, cantando el Baxo fa, mi, re#. mi, la, y haciendo el fa 3ª invertida de un re fundam.[l]. La manera de disponerse, es colmo se advierte en el nº 3.

[192v] Estando el B. f. quieto en un sonido. v. g. en el quinto del diapason, se podrá cometer la disonancia compuesta de 9ª, 6ª menores y 4ª que resolverá â la consonancia perfecta: como tambien la disonancia compuesta de 7ª y 2ª maiores con 4ª ô 5ª, la qual tambien resuelve â la consonancia. La manera de disponerse se advierte en el nº 4.

Estando el B. f. en reposo se podran cometer las disonancias de 6ª maior, de 9ª y 7ª menores: de 7ª maior, y 5ª: de 4ª y 6ª maiores en postura. La ordenacion de las partes cantantes es, como se mira en la formula nº 5.

Cantando el B. f. mi, si, si, si, mi, la, sobre el primer si se podrá cometer disonancia de 7ª y 5ª menores: sobre el segundo de 7ª y 2ª menores; y sobre el tercero la disonancia de 7ª, 5ª y 3ª menores. La manera de disponerse es, como se mira en el nº 6. Esta frase fundamental puede ser invertida en todas sus partes; pero la mas comun de sus inversiones es la que se mira en el nº 7, porque de ella resulta: primero una disonancia compuesta de 3ª 4ª maior, y 6ª; y despues otra de 7ª menor, 6ª y 3ª maiores que resuelve â otra de 5ª falsa, y 6ª; y esta, â la consonancia regular.

Estas mismas disonancias consecutivas, tanto fund.[l] como invertidas, pueden ser cometidas sobre el sonido quie- **[193] 85** to del diapason; pero la diferencia, que en este caso, la 2ª puede ser menor ô maior. Con efecto vease el nº 8, y el nº. 9.

Cantando el B. f. mi, mi, mi, mi, la, sobre el segundo mi, se podrá cometer disonancia compuesta de 9ª menor 4ª y 8ª que por considerarse oprimida por la 9ª deberá descender â la 7ª maior; y resultar de esto otra disonancia sobre el tercer mi, otra disonancia compuesta de 9ª 7ª y 4ª, la que resolverá â la 7ª asonante. En efecto, vease el nº 10. Es de advertir que la primera 7ª maior puede ser menor; como tambien, que puede ser omitidas las disonancias, tanto de 7ª maior con 9ª menor, como de 7ª menor y 9ª pasando la 8ª oprimida, â resolver â la 7ª asonante de primer orden.

Cantando el B. f. mi, fa, re, sol, la, re, mi, la, sobre el fa, se puede cometer la disonancia compuesta de 7ª, 4ª y 3ª maiores: sobre el re de 9ª, 8ª y 5ª: sobre el sol, de 5ª, 6ª con 3ª menor: sobre el la de 6ª menor, y 3ª maior que resolverá sobre el re; y sobre el mi, otra de 6ª menor, y 3ª maior. La manera de disponerse es, como se mira en el nº 11. Notese en esta formula que **[193v]** la 7ª cometida sobre el fa, previene la 9ª que se comete sobre el re: que la 8ª cometida

sobre este sonido, previene la 5ª que se comete sobre el sol: que la 9ª del re por ser obstinada resuelve â la 6ª del sol, resultando de ello la ligadura de 5ª y 6ª con 3ª menor; y que todas estas disonancias habiendo de descansar en la consonancia del la, aun alli no descansan por la disonancia de 6ª menor que sobre el tal sonido fund.[l] se comete; ni en el re, tampoco porque la Clausula no está determinada hasta el ultimo mi porque el primero tambien lleva la 6ª disonante.

Con la disonancia de 6ª menor y 3ª maior colocada sobre el B. f. mi, la, re, sol, &c. se construien las frases, cuias formulas se miran en los numeros 12 y 13. Es de advertir que siendo el Modo maior la 6ª será maior ô menor, según el sonido del B. f.

Cantando el B. f. la, mi, la en Modo menor, y ut, sol, ut, en maior podra cometerse disonancia de 7ª menor con 5ª maior, que resolverá â la 7ª con 5ª y 8ª; y esta â la compuesta, de 7ª y 3ª maior. Con efecto veanse los nº 14 y 15. Esta misma disonancia se podrá cometer en Modo menor sobre el segundo sonido del diapason prevenida, si se ordena como se advierte en el nº 16.

[194] Sobre el quinto sonido del diapason se podra cometer disonancia compuesta de 4ª, 6ª menor, y 7ª maior. La manera disponerse es, como se mira en el nº 17.

La 7ª maior asi cometida podrá ser acompañada de 2ª menor, ô maior, disponiendose como se advierte en el nº 18. Siendo esta disonancia invertida podrá colocarse como se mira en la formula nº 19.

Sobre el B. f. mi, si, mi, la, re, se puede construir la frase que se propone en el nº 20, en la qual el B. f. propuesto es mental. Notese la 3ª, 4ª y 6ª cometida sobre el fa, la qual, por ser este sonido de la parte grave, una 9ª obstinada del B. f. resuelve â la 2ª superflua.

Sobre el mismo fa del Baxo cantante, 9ª obstinada del B. f. se puede obstinar la 4ª y resultar la armonia cometida sobre el tal sonido de 3ª, 4ª maior, y 6ª. Con efecto, vease el nº 21.

Cantando el B. f. la, mi, la, re, &c puede formarse la frase que se propone en el nº 22, en la qual, la 9ª cometida sobre el la del B. f. mental tambien es obstinada.

[194v]

Capitulo 21.

Del Capricho armonico

En la ciencia armonica, por Capricho se entiende todo aquello que se practica, con oposion directa â las reglas generales de la armonia progresiva, y simultanea; y con todo esto, lo recibe el oydo sin molestia.

La primera practica caprichosa que se presenta es, el cometer 7ª sobre un sonido estimado como dominante tonico el qual proponiendo Clausula final, en lugar de efectuarla, pasa â otra dominante tonica. V. g. cantando el B. f. ut, sol, re, sol, el cometer asonancia de 7ª sobre el sol y re de lo qual resulta que la 7ª cometida sobre el sol, aunque resuelve â la 3ª del re, es sin baxar por intervalo de semitono, ú tono como manda la regla general. Con efecto, vease la practica Nº 256 formula nº 1, en donde ve la frase fundamental; y las de sus inversiones en los n.os 2, 3, 4, y 5 en Modo maior. En los num.os 6, 7, 8, 9, y 10 se hallarán las mismas formulas en Modo menor. Notese en estas formulas que el capricho consiste en que la progresion del B. f. está toma- **[195] 86** da al reves, porque debía cantar, según el orden regular sol, re, sol, ut; y canta ut, sol, re, sol, resultando de esto que la 7ª del sol en vez de resolver baxando de semitono, resuelve subiendo con el mismo intervalo.

Cantando el B. f. ut, sol, re, sol, ut, y cometiendo 7ª sobre el sol, re, sol, la 7ª del primer sol resultará caprichosa por que resolverá â la 3ª del re del B. f. sin cambiar de signo. En efecto, vease la practica N. 257 en donde se proponen, la formula fundamental, y las de sus

inversiones en los numeros 1, 2, 3, 4, y 5 en Modo maior; y en el nº 6, la formula fund.[1] en Modo menor, y en el nº 7 una frase que contiene todas sus inversiones. Es de advertir que estas practicas resultan mas agradables en sus inversiones que en su fundamento; y esto puede suceder, porque la infraccion de la regla general es menos sensible quando falta el B. f. que quando se oye. Tambien es de notar que las tales frases son mas armoniosas en Modo menor que en maior.

[195v]

Cantando el B. f. ut, fa, la, re, y cometiendo sobre el fa, 9ª y 7ª; sobre el la, 7ª con 3ª maior se verificará el Capricho por que la 9ª resolverá â la 7ª del la; y la 7ª â la 5ª sin cambian una y otra parte cantante de signos. Con efecto vease el nº 8.

Cantando el B. f. la, re, fa, sib, y cometiendo 9ª y 7ª sobre el re; y 7ª menor sobre el fa, resultará el mismo Capricho que se dexa notado en la formula precedente. Con efecto vease el nº 9.

Cantando el B. f. ut, fa, ut, fa; y la, re, la, re, se podrá verificar el Capricho cometiendo 7ª sobre el fa, y el re del B. f. disponiendo las partes cantantes como se miran en los numeros 10, y 11.

Cantando el B. f. la, si, fa, la, re, y cometiendo 7ª sobre el si: postura de 5ª y 6ª sobre el fa; y postura de 7ª con 3ª maior sobre el la. Se verificará el Capricho en la primera 7ª. La manera de disponerse las refiridas disonanciaqs es como se advierte en el nº. 12.

Cantando el B. f. la, mi, sol, re, mi, la, y cometiendo 7ª sobre el mi primero: 5ª y 6ª con 3ª menor sobre el **[196]** sol: 9º, 7ª con 3ª maior sobre el re; y 7ª con 5ª falsa, y 10ª maior sobre el si, el Capricho se verificara, no solo en la 7ª cometida sobre el primer mi del B. f. sinó tambien con la 5ª y 6ª cometida sobre el sol. Con efecto, vease su formula en el nº 13; y adviertase que para verificarse en ella todas las disonancias expresadas son menester cinco partes cantantes. Tambien debe advertirse que siendo la frase â solas quatro partes, se deberá omitir la mas aguda. Por ultimo se advierte, que puede invertirse, y en este caso, la parte cantante mas grave debe ser la que canta la, sol#, soln, fa#, fan, mi, ô la que dice ut, si, sib, la; y tanto en uno, como en otro caso, la frase producirá mejor efecto, siendo â solas tres partes cantantes, que siendo â quatro.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, la, re, sol, y cometiendo 5ª y 6ª sobre el fa; sobre el sol; y sobre el la, el capricho se verificará en la tal frase, porque la 6ª cometida sobre el sol, estorba, la completa resolucion de la 5ª y 6ª cometida sobre el fa. En efecto, vease la formula nº 14; y la nº 15 que contiene la misma frase en Modo menor. Notese en esta formula que, aunque se puede sobreentender un B. f. que cante la, si, ut, fa, el Capricho no dexará de verificarse; porque sobre el ut, se cometerá 5ª maior, resultando el Modo menor en todo su rigor.

[196v]

Cantando el Baxo sol, sol, sol, sol, y cometiendo sobre el sol segundo disonancia de 4ª y 5ª; y sobre el tercer sol, postura de 4ª y 6ª, se cometerá una disonancia caprichosa porque la 4ª disonante resolverá sin moverse del mismo signo que fue 4ª â la 8ª del B. f. imaginario ú mental. Con efecto vease el nº 16.

Cantando el Baxo, ú parte cantante mas grave sol, sol, fa#, sol, la, la 4ª disonante resolverá â la 5ª falsa del fa#, y 7ª del B. f.; y por tanto la frase será tan caprichosa como la precedente. Con efecto vease el nº 17. Sobre el fa# de la parte grave podrá cometerse disonancia de 5ª falsa y 7ª menor, disponiendo las partes cantantes como se advierten en el nº 18.

Todas estas frases caprichosas se pueden practicar en Modo menor; pero con especialidad esta ultima, siempre que se disponga como se mira en el nº 19.

Cantando el Baxo en Modo menor, mi, mi, mi, fa, mi, y cometiendo sobre el mi segundo postura de 4ª y 5ª: sobre el tercero 4ª y 6ª, y 7ª maior; y sobre el fa, disonancia de 3ª, 5ª y 6ª superflua se verificará aun mas claramente el Capricho, porque la 3ª, 4ª y 5ª cometidas sobre

el mi tercero resultan 3ª maior, 4ª 7ª y 9ª del B. f. una 4ª en vez de baxar **[197] 87** para su resolucion â la 3ª, sube â la 5ª menor del B. f. Con efecto, vease el nº 20.

Cantando el B. f. mi, fa, la, re, y el baxo cantante mi, fa, mi, re, se pueden cometer dos quintas caprichosas que causan buen efecto: la manera de disponer las partes cantantes, es como se advierte en el nº 21.

Por Capricho se pueden antisipar las consonancias correspondientes â los sonidos que el B. f. forma con su progresion melodica, siempre que sean ordenados como se mira en los numeros 1, 2, 3, 4, 5, 6, y 7 de la prac. N 257.

Al Capricho corresponden todas las frases armonicas en progresion de 3as y 6as de la parte grave, tanto en Modo maior como en menor. Con efecto veanse los num.s 8, 9, 10, que presentan tres frases subiendo y baxando gradatim, ô de grado en grado; y los n.s 12, y 13 dos frases en progresion de terceras y quartas. Es de advertir que estas frases, no pueden ser invertidas: como, tambien, que aunque se proponen â quatro partes cantantes, su principal uso es, â solas tres.

[197v]

Pertenecen al Capricho armonico casi todas las frases sobidas sobre un Baxo estable en un mismo sonido, vulgo tonicas, ú contras de organo; maiormente quando sobre los tales sonidos graves se cometen Especies consonantes con el tal Baxo estable, estimadas, y practicadas como disonantes sobre un B. f. que en tales lances es solamente inmaginario. Con efecto, supongamos la progresion de B. f. sol, la, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en la qual se puede cometer ligadura de 7ª en todos los sonidos, excepto el primero, y ultimo, ú en uno si; y en otro no: coloquense las melodias que resultan de esta practica regular sobre un Baxo firme en G-sol y resultarán las ligaduras Caprichosas que se advierten en la practica N. 256 nº 1. Notese, que aunque en la tal formula, no llevan todos los sonidos del B. f. imaginario 7ª pueden llevarla en ligadura ô en postura, al arbitrio del armonista.

Estando el Baxo firme en la nota dominante de un Modo menor se podrá colocar sobre el tal sonido las melodias regulares que corresponden â la progresion de fa, fa, mi, fa, si, mi, la, re, mi, fa, re, mi, la, siendo su resultado caprichoso el que se mira en la formula n. 2.

Si se eligen las consonancias correspondientes al B. f. **[198]** sol, ut, fa, ut, fa, re, sol, con las melodias que resultan con los movimientos de primera gradacion, y se colocan sobre un Baxo tenuto, se logrará la frase caprichosa que se propone en el nº 3, siendo el Modo maior; lo que se propone en el nº 4, siendo el Modo menor.

Se pueden formár varias frases sobre un sonido grave inmobil sin ser Caprichosas; como en efecto no lo son, las que se proponen en los numeros 4 y 5. La razon porque estas frases no pertenecen al Capricho, y las precedentes si: es, por que en aquellas la maior parte de los sonidos graves son opuestos al B. f. imaginario; y los que no lo son â este, lo son â el; pero en estas dos no se halla sonido alguno que se oponga directamente â las leyes de la consonancia y disonancia.

Las melodias resultantes de un B. f. que cante ut, sol, ut, la, re, si, mi, la, re, sol, ut, fa#, si, mi, la, re, sol, cometiendo sobre el primer sol disonancia de 7ª y 5ª maiores: sobre el la de 9ª menor con 5ª y 3ª maior: sobre el si, de 7ª con 5ª falsa y 10ª maior: sobre el la siguiente de 9ª menor con 3ª maior y 5ª: sobre el sol de 9ª menor con 5ª y 3ª maior; y sobre el fa#, **[198v]** mi, y re siguientes las mismas disonancias de 9ª todas con sus respectivas salidas, siendo colocadas sobre un sonido fixo en G-sol, darán la frase caprichosa que se propone en el nº 7.

Colocando sobre un Baxo firme, v. g. en E-mi las melodias resultantes de un B. f. que cante mi, mi, la, la, re, re, sol, sol, ut, ut, fa#, fa, si, si, mi, mi, la, la, re, re, sol, sol, ut, ut, fan, fa, si, mi, cometiendo disonancia en todos los segundos sonidos expresados, producira la frase caprichosa que se propone en el nº 8.

Las melodias resultantes de un B. f. que cante sol, ut, fa, la, re, sol, ut, re, sol, la, re, re, sol, cometiendo sobre el primer ut asonancia de 7ª sobre el la postura de 7ª y 9ª menores con 3ª maior: sobre el re consonancia de 3ª y 5ª menores: sobre el sol disonancia de 7ª y 9ª menores con 3ª maior que resolverá al ut: sobre el re postura de 9ª menor, con 5ª y 3ª maior que resolverá â la consonancia menor del sol siguiente: sobre el la **[199] 88** postura de 9ª con 3ª maior y 5ª que resolverá sobre el re primero; y sobre el re segundo se comete postura de 9ª y 7ª menor con 3ª maior que resolvera al ultimo sol: colocadas sobre un Baxo firme en G-sol daran la frase caprichosa que se propone en el nº 9.

Las melodias resultantes de un Baxo fund.[1] que cante mi, la, la, re, si, mi, re, re, sol, la, re, mi, la, si, mi, cometiendo sobre el segundo la asonancia de primer orden que resolverá sobre la consonancia menor del primer re: sobre el si postura de 9ª y 7ª menores con 3ª maior que resuelva â la consonancia maior del mi: sobre el primer re consonancia menor: sobre el segundo asonancia de primer orden que resuelva â la consonancia menor del sol: sobre el la siguiente asonancia de primer orden que resuelva â la consonancia menor del re; sobre el mi asonancia de la misma clase; y sobre el si postura de 7ª y 9º menores con 3ª maior que resuelva al ultimo mi: **[199v]** colocadas sobre un Baxo fixo en E-mi, darán la frase caprichosa que se propone en el nº 10.

Las melodias resultantes de un B. f. que cante sol, re, re, sol, sol, ut, re, sol, sol, ut, re, sol, cometiendo sobre el primer re ligadura de 4ª y 5ª que resuelva sobre el segundo: sobre el sol ligadura de 9ª maior con 3ª y 5ª que resuelva el siguiente sol: sobre el ut ligadura de 7ª maior que resuelva al re: sobre este mismo re ligadura de 7ª con tercera maior, y despues de 9ª y 7ª que resuelva sobre el primer sol: sobre este mismo sonido ligadura de 4ª y 5ª que resuelva sobre el segundo sol: sobre este mismo sonido postura de 7ª que resuelva sobre el ut; sobre este mismo ut ligadura de 9ª que resuelva â la 7ª con 3ª maior del re; y está sobre el ultimo sol colocadas sobre un Baxo firme en G-sol darán la frase caprichosa que se propone en el nº 11.

[200]

De estas melodias resultantes de las consonancias y asonancias colocadas sobre un B. f. que cante ut, sol, fa, ut, fa, ut, fa, sol, ut, colocadas sobre un B. f. firme en C-ut se formará la frase Caprichosa que se propone en el nº 12.

Con las melodias resultantes de un B. f. q.[e] cante ut, sib, ut, fa, lab, fa, sib, ut, fa, sol, ut, cometiendo sobre el segundo ut ligadura de 7ª menor que resuelva al fa: sobre el lab, postura de 7ª menor que resuelva sobre la consonancia maior del fa: sobre este mismo sonido ligadura de 7ª menor que resuelva â la consonancia menor del sib: sobre el ut ligadura de 7ª y 9ª menores con 3ª maior que resuelva sobre la consonancia menor del fa; y sobre el sol postura de 7ª que resuelva al ut: colocadas sobre un Baxo firme en C-ut darán la frase caprichosa que se mira en el nº 13.

[200v]

Disonancias Caprichosas

Llamanse disonancias caprichosas, aquellas que â pesar de su improporcionalidad, se practican con resultado, no desagradable*.

---

* Llamamos improporcionalidad por lo dificultoso de hallarse, pero creemos que no carecen de ella siendo practicables sin detrimento especial de la armonia progresiva.

La primera que se presenta de esta clase es, la disonancia en que el B. f. es el paciente; y por tanto obligado â prevenirse, y resolverse â consonante por si mismo. Con efecto; pero esto no puede suceder, según la regla general para la practica de las disonancias, sino quando el B. f. procede baxando por intervalo de semitono ú tono: esto es, cantando la, sol, ut, si, mi, &c. porque en este caso puede hacerse disonante, y consonante en si mismo, y con respecto â su

armonia simultanea. La manera de disponer las armonias para que el B. f. ligue de 9ª en si mismo, y de 2ª con las partes cantantes es, como se advierte en la practica N. 259 nº 1. Notese en esta **[201] 89** frase una ligadura de 2ª y 4ª que resuelve â la consonancia perfecta, y por tanto diversa de las propuestas hasta la presente. La razon de resolver esta ligadura de 2ª â la consonancia perfecta, y las precedentes â la imperfecta es, porque en aquellas el B. f. es mental, y en esta el B. f. existe en la resolucion.

Se dexa dicho que procediendo el B. f. con intervalos de tono u semitono baxando, y de quarta subiendo puede cometerse postura de 7ª en el sonido intermedio, y ahora se añade que resultará mas agradable la tal 7ª acompañada de la 9ª caprichosa; no solo en si misma, sino tambien en las inversiones que de la tal disonancia fund.[l] se hagan. Con efecto, veanse los n.ºs 2, 3, 4, 5, y notese en las tales formulas como se evitan los choques de especies cometidos en las formulas que se propusieron sobre el mismo B. f. quando se trató de la postura de 7ª.

[201v]

Cantando el B. f. sol, sol, ut, se podra cometer sobre el segundo sol disonancia de 7ª menor acompañada con 5ª y 3ª maiores, con tal que la 5ª sea mas aguda que la 7ª vease la manera de colocarse en la practica Nº 260 formula nº 1.

Cantando el B. f. sol, ut, ut, se podrá cometer sobre el primer ut, disonancia compuesta de 4ª, 7ª y 2ª maiores con tal que la 4ª sea mas grave que la 2ª vease el nº 2.

Cantando el B. f. ut, ut, fa, sobre el segundo ut se puede practicar la Consonancia alterada compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 8ª superflua la qual por motivo de resolver â la 6ª del fa podrá prevenir sobre sobre este mismo sonido fund.[l] una 5ª maior. Con efecto, vease la formula nº 3.

Puede invertirse, y de sus inversiones resultan: 1º la disonancia compuesta de 3ª menor, 6ª maior, y 6ª menor que resolverán â la disonancia de 5ª y 6ª, disponiendo las partes cantantes segun se miran en el nº 4. 2º La disonancia compuesta de 7ª menor, 3ª maior, y 8ª superflua que resolverá â la 2ª, 4ª y 6ª siendo orde- **[202]** nada como se miran en el nº 5. 3º. La disonancia compuesta de 8ª diminuta acompañada de 3ª maior y 5ª que resolverá â la 7ª menor, siendo dispuesta como se advierte en el nº 6.

Esta consonancia alterada y las disonancias que de ella se originan puede practicarse tambien en Modo menor, siendo ordenada como se nota en el nº 7.

Cantando el B. f. ut, ut#, re, sol, utn, sobre el ut#, se podrá cometer ligadura de 8ª diminuta, acompañada de 3ª maior, y 5ª menor que resolverá â la 7ª diminuta, y esta â la 4ª y 6ª. Con efecto, vease la practica Nº. 261, formula 1.

Cantando el B. f. ut, sol#, la &c. sobre el sol# se podrá cometer ligadura de 8ª diminuta acompañada de la 6ª menor, y 3ª: la qual disonancia resolverá â la 7ª diminuta, con 5ª falsa; y esta â la 4ª y 6ª. La manera de disponerse es, como se nota en el nº 2.

Cantando el B. f. ut, ut#, fa, re, &c. sobre el ut#, se podrá cometer la ligadura de 8ª diminuta, **[202v]** acompañada con 5ª menor, y 3ª menor, la qual resolver â la 7ª diminuta; y esta â la 4ª y 9ª con 5ª maior. La manera de disponerse se mira en el nº 3; y el resultado de sus inversiones en los numeros 4, 5, y 6.

Cantando el B. f. ut, ut, fa, &c. sobre el segundo ut se puede cometer la disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 5ª superflua que resolveran sobre el fa. Con efecto, vease la practica N. 262 form.[la] 1; y el resultado de su inversion principal que es, la disonancia compuesta de 6ª, 3ª menor, y maior, en el nº 2. Es de advertir que estando la 5ª perfecta del B. f. al grave resultará la disonancia compuesta de Unisonus superfluo, 4ª y 6ª; y estando al grave la 5ª maior del B. f. la disonancia compuesta de 8ª diminuta, con 4º y 6ª menores.

Cantando el B. f. mi, si, si#, ut#, fa#, si, &c. si sobre el primer si, se comete disonancia de 5ª y 6ª menores, sobre el si#, se podrá cometer la disonancia compuesta de 3ª, 5ª y 6ª

diminutas. En efecto **[203] 90** vease el nº 3, 4, y 5, que presentan tres frases diversas compuestas de la misma disonancia.

Cantando el B. f. la, mi, mi, la, sobre el primer mi se podrá cometer disonancia compuesta de 9ª, 4ª y 6ª maior. La manera de ordenarse ô su formula es, como se nota en el nº 6.

Estando el B. f. firme sobre un sonido se puede cometer la disonancia compuesta de 2ª, 7ª maior, 7ª menor, y 5ª perfecta, disponiendo las cinco partes cantantes como se miran en el nº 7.

Cantando el B. f. la, mi, mi, la, sobre el primer mi se podrá cometer la disonancia compuesta de 9ª menor, 4ª, 6ª menor, y 6ª maior. Vease su formula en el nº 8.

Cantando el B. f. la, re, re, mi, mi, la, y cometiendo sobre el primer re ligadura de 7ª, y 9ª con 5ª y 3ª menor: sobre el segundo, se podra cometer la disonancia compuesta de 7ª y 8ª superflua que prevendrá otra ligadura de 7ª maior, 6ª y 4ª sobre el primer mi q.e resolverá â la 7ª menor, 5ª y **[203v]** 3ª maior del segundo. Con efecto, vease el nº 9 y 10.

Cantando el B. f. la, la, la, re, mi, la, sobre el la tercero puede cometerse disonancia compuesta de 3ª menor y maior acompañada de 5ª y 8ª; las 3 as prevendrán ligadura de 7ª menor, y maior sobre el re acompañada de 2ª y 5ª: sobre el mi se cometerá disonancia de 9ª y 7ª que resolverá sobre el mi. Su formula es como se mira en el nº 11.

Cantando el B. f. fa, ut, la, re, &c, sobre el la, se podrá cometer disonancia compuesta de 3ª maior, 7ª, 5ª y 3ª menor que resolverá â la 9ª menor; y estas prevendran ligadura de 2ª, 4ª y 6ª menor, con 7ª maior sobre el re. Vease la manera de ordenarse en el nº 12.

Cantando el B. f. ut, fa, sol, la, fa, sol, ut, se verificará el Capricho estando la parte aguda firme en la 5ª del primer sonido fund.l. Con efecto, vease la prac. N. 263, fomula 1, 2 y 3.

Cantando el B. f. ut, fa, ut, fa, re, sol, puede verificarse, estando dos partes cantantes firmes en la 5ª y 8ª del primer sonido grave. Vease el nº 4. Estando la parte mas aguda firme, v. g. en G-sol, el B. f. podrá cantar, sol, la, re, sol, ut, fa, sol. Vease el nº 5.

[204]

Capitulo 22.

Del genero cromatico y sus Escalas.

En la ciencia armonica, por Cromatico se entiende una serie de sonidos que procede por intervalos de semitonos subiendo, u baxando; cuia operación se consigue dividiendo los intervalos de tono que se hallan en la Escala diatonica en semitonos con el auxilio de sustenidos, ô bemoles accidentales, tanto en Modo maior como en menor.

Esta serie de sonidos fundada en la resonancia del Cuerpo Sonoro, y en la progresión del B. f. (como se dixo en otra parte) presenta tres aspectos. 1º Como succesion de Clausulas perfectas, y semiclausulas en diversos terminos, cambiando los Modos. 2º Como succesion de consonancias, y disonancias, ya perfectas, ya alteradas. 3º Como succesion cromatica cimentada sobre un B. f. concebido y fundado en los sonidos inclosos en el Gamma cromatico.

Considerado el canto cromatico subiendo según el **[204v]** primer aspecto: esto es, cantando ut, ut#, re, re#, mib, le producirá el B. f. ut, la, re, si, mi &c. formando Clausulas perfectas desde la, â re; y desde si â mi. Con efecto vease la practica N. 264 formula 1. Notese en esta frase, que la melodia cromatica subiendo, parte desde la 8ª del B. f. y finaliza â la quinta alta del Modo primitivo; y por tanto transita sin violencia por el C#, y F#, cesando en este sonido la succesion cromatica; porque de seguirse debería formarse el Circulo para finalizar la frase en el Modo primitivo. La manera de evitar la proligidad de una tal frase es

hacer que la serie cromatica en el E-mi del B. f. formando Clausula diatonica en el signo F-fa, ô quinta baxa del Modo primitivo. En efecto vease el nº 2.

Cantando el B. f. ut, mi, la, la melodia cromatica puede comenzar en la 5ª. Con efecto vease el nº 3.

Siendo el Modo menor la melodia cromatica clausulada puede partir desde la 3ª, sin que el B. f. se mueva del signo tonico, solamente con cambiar la 3ª menor en maior. Vease el nº 4.
[205]

El B. f. que cante la, la, re, si, mi, la, fa, si, mi, mi, la, dará el cromatico subiendo en Modo menor partiendo de la 3ª, y concluiendo â la 8ª de la tonica. Vease la manera de colocar las partes cantantes en el nº 5.

Cantando el B. f. la, fa#, si, sol, ut, la, re, si, mi; la melodia cromatica comenzará â la 8ª y 3ª del B. f. si se dispone como se advierte en la formula nº 6.

Cantando el B. f. la, fa#, si, mi, la, fa#, si, si, mi, y cometiendo sobre el primer fa# del B. f. la consonancia alteradisima compuesta de 5ª falsa, y 10ª maior: sobre el si, primero la consonancia perfecta, con 3ª maior; y despues la compuesta de 3ª menor y 5ª falsa, se tendrá una bella frase cromatica en Modo menor. Con efecto, vease su formula en el nº 7.

Cantando el B. f. ut, sib, sib, mib, ut, fa, re, sol, y dando al primer sib, 3ª menor; y al segundo maior, el canto cromatico subiendo en Modo maior **[205v]** comenzará â la 8ª y será executado con bemoles, disponiendose como se mira en el nº 8.

Si el B. f. canta fa, sib, mi, la, fa, sib, ut, fa, el cromatico subiendo partira desde la 3ª. La manera de ordenarse se advierte en el nº 9.

Cantando el B. f. la, mi, sol, ut, ut, sol, sib, mi, la, re, el cromatico en Modo menor comenzará â la 8ª del B. f. procediendo con bemoles. La manera de disponer las partes cantantes se advierte en el nº 10.

Cantando el B. f. ut, ut, fa, re, sol, mi, la, y cometiendo 3ª menor al ut primero: 3ª maior, y 5ª superflua al segundo, y asi procediendo, las tres partes subiran con melodia cromatica, siempre que sean ordenadas como se nota en el nº 11.

Aunque con cada una de las frases propuestas se puede formar la Escala cromatica subiendo cometiendo Clausulas perfectas â los terminos y Modos maiores que son llamados por la serie del B. f.: con todo se propondran como modelos las que se miran en la **[206] 91** practica N. 265, en la qual se proponen cinco Escalas subiendo por intervalos de semitono, ú cromaticas, originadas de la serie de Clausulas perfectas insinuadas por la progresion del B. f. En la formula nº 1 debe notarse que la serie cromatica subiendo es la mas natural; por que el B. f. no altera la progresion diatonica sino por el bemol en B-si. En la formula nº 2, es mui de notár, que el Modo primitivo queda destruido por la consonancia perfecta cometida sobre el B-si del B. f. y por tanto desde el E-mi transíta al C# sin mas molestia del oydo que la ocasionada por la serie cromatica desde la consonancia de tercera cometida sobre el E â la de 3ª maior cometida sobre el C#, cuio contraste cromatico, ya se había oydo desde el D menor al B maior, y se prosigue desde el G menor al E maior; y desde el A menor al F# maior.

En la formula nº 3 no se halla de notable sinó la serie del B. f. por signos bemolados, de la qual **[206v]** resultan las Clausulas â terminos mui diferentes que en las formulas precedentes.

En la formula nº 4 notese la serie cromatica por bemoles al comenzar; y con sustenidos para concluir en el Modo primitivo.

En la formula nº 5 notese la serie cromatica subiendo en las tres partes cantantes, ocasionada por el cambio de 3ªs de menores en maiores, y de 5ªs de perfectas en superfluas.

Cromatico baxando

El genero cromatico causa mucho maior efecto baxando que subiendo. El canto, ú melodia de este genero, que se presenta con mas naturalidad es, la producida por la serie del B. f. en Dominaates-tonicas, v. g. ut, sol, ut, fa, &c. Con efecto, vease la practica N. 266, formula 1ª, y 2ª.

Cantando el B. f. la, si, ut, la, sib, ut, fa#, sol, el cromatico baxando podrá partir desde la 8ª del B. f. ordenando la armonia como se mira en la formula nº 3.

Cantando el B. f. ut, fa#, sol, mi, fa, re, mib, ut#, re, si, ut, las melodias cromaticas partirán desde **[207]** la 8ª y 3ª del B. f. disponiendo las partes como se advierte en el nº 4.

Cantando el B. f. ut, sol, re, la, mi, &c. y dando â todos los sonidos del Baxo, primero 3ª maior, y despues menor las tres partes cantantes procederan en cromatico baxando. Su formula, se mira en el nº 5.

Cantando el B. f. la, mi, mi, la, re, sol, ut, y cometiendo en el primer mi, 3ª maior, y 5ª perfª., en el segundo 3ª menor, y 5ª falsa: en el la, 7ª con 3ª maior; y en el re, 7ª con 3ª menor, y 5ª falsa, resultará la frase cromatica baxando q.e se advierte en el nº 6.

Aunque con qualquiera de estas frases se puede formár la Escala cromatica baxando; lo mas regular es el formarla con la serie de 7as que se advierte en el nº 7.

El canto cromatico baxando se verificará tambien cantando el B. f. ut, sol, sib, fa, &c. Solamente con cometer una serie de semiclausulas. Con efecto vease la practica N.267 nº 1, y 2.
[207v]

Procediendo el B. f. con intervalos de quarta baxando, y de tercera subiendo; v. g. la, mi, sol, re, si, mi, las melodias cromaticas baxando partirán desde la 8ª y 3ª si se ordenan las partes cantantes como se advierte en los numeros 3, 4, y 5.

El canto cromatico baxando executado sobre el B. f. diatonico puede disponerse de muchas maneras, porque no consiste sinó en el cambio de Modos, ocasionado por la variedad de consonancias, ordenadas como se miran en los nos 6, 7, 8, y 9.

Cromatico subiendo de segundo aspecto

Este genero cromatico no se diferencia del precedente sinó en la complicacion de Especies que le producen. En efecto, supongase que el B. f. cante ut, la, re, si, mi, ut, fa, y cometase sobre el la, y el si, la consonancia alteradisima compuesta de 5ª menor, y 3ª maior; y sobre el ut, la disonancia de 7ª menor, y el cromatico que antes era regular, resultará mucho mas triste. Con efecto, vease la practica Nº. 268 nº 1.
[208]

Si cantando el B. f. ut, la, re, si, mi, ut, fa, se comete la consonancia alteradisima compuesta de 3ª maior, y 5ª menor sobre el la: la de 3ª maior, y 5ª perfecta sobre el re: sobre el si la misma que sobre el la: sobre el mi, la consonancia perfecta con 3ª maior; y sobre el ut, la **as**onancia de primer orden, tendremos la progresion cromatica que se advierte en la formula nº 2.

Si se elige un B. f. que cante la, re, mi, la, fa, fa, sol, ut, y se comete sobre el re ligadura de 5ª y 6ª menor: sobre el mi consonancia perfª. con 3ª maior: sobre el la consonancia perfª. con 3ª menor: sobre el primer fa consonancia de 3ª menor: sobre el segundo fa ligadura de 5ª y 6ª menor y 3ª menor: sobre el sol ligadura de 7ª y 9ª menor; y sobre el ut, la consonancia de 3ª menor tendremos una bella frase. Con efecto, vease su formula en el nº 3.

Cantando el B. f. ut, fa, sib, mib, y cometiendo **[208v]** sobre el fa ligadura de 5ª y 6ª menor con 3ª menor y sobre el sib, ligadura de 7ª menor con 3ª maior, el cromatico subiendo será con bemoles comenzando â la 8ª del B. f. Vease su formula en el nº 4.

Cantando el B. f. ut, mi, la, fa#, si, sol, ut, el cromatico en Modo maior partirá desde la 5ª cometiendo sobre el mi la consonancia alteradisima compuesta de 3ª maior y 5ª menor sobre el consonancia de 3ª maior: sobre el fa# la sobre dicha consonancia alteradisima; sobre el si la consonancia de 3ª maior; y sobre el sol la postura de 7ª con 3ª maior. Vease su formula en el nº 5.

Cantando el B. f. ut, ut, fa#, re, re, sol#, mi, la, el cromatico subiendo partirá de la 5ª y 3ª dando 5ª maior y 3ª maxima al segundo ut: 5ª menor al fa#: 5ª maior y 3ª maxima al segundo re: 5ª falsa al sol#; y consonancia al mi. Vease su formula en el nº 6.

Cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, y cometiendo sobre el ut; primero la 5ª perfª. y despues la maior: **[209] 92** sobre el fa, y si despues de la quinta y tercera perfecta la consonancia alterada compuesta de 5ª maior y 3ª maxima: sobre el si, primero la 5ª menor y 3ª menor; y despues la 5ª perfª. con 3ª maior; y sobre el mi, primero la consonancia menor, y despues la de 3ª maior, tendremos tres melodias cromaticas subiendo. Su manera de ordenarse se mira en el nº 7.

Si el B. f. canta la, re, sol, ut, fa, la frase cromatica se podrá ordenár según el nº 8.

Cantando el B. f. ut, fa, re, sol, ut, ô la, re, si, mi, la, las melodias cromaticas subiendo resultaran, disponiendo la armonia y melodias como se advierte en los numeros 9 y 10.

Cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, fa#, si, sol, ut, las tres melodias cromaticas subiendo formaran una bella frase. Con efecto vease su formula en el nº 11.

Otra no menos ingeniosa producirá el B. f. que cante ut, fa#, si, mi, ut, la, fan, sol, ut, si se dis **[209v]** ponen las armonias y melodias según se advierte en el nº 12.

Cantando el B. f. la sol#: esto es, cometiendo una licencia, el canto cromatico podrá partir desde la 3ª menor, y desde la 8ª cometiendo sobre el primer sonido, despues de la 3ª menor, la maior, y con esta la 8ª superflua. Con efecto, vease en el nº 13 la formula de una frase formada sobre la sobre dicha armonia, y la de 5ªs alteradas.

Cantando el B. f. ut, mi, la, re, fa#, si, mi, sol#, ut &c. y cometiendo sobre el ut, y re, primero la 5ª perfecta y despues la maior, tendremos la frase cromatica subiendo, cuia formula se mira en el nº 14.

Si se elige un B. f. que cante ut, fa#, re, si, mi, la, re, sol, mi, la, re, sol, ut, y se comete sobre todos los sonidos primero la 3ª maior y despues la maxima, ô primero la menor, y despues la maior, y con estas la alternativa de **[210]** las 5ªs primero perfectas, y despues maiores, según lo requirera la progresion armonica y melodica tendremos tres Escalas cromaticas subiendo. Con efecto, vease la manera de ordenarse en el nº 15.

Si se elige un B.f. que cante la, mi, sol, ut, la, sib, sin, mi, &c. y se comete sobre el primer mi 5ª falsa: sobre el sol consonancia de 3ª maior, y la misma sobre el ut, y el la. y sib: sobre el sin postura de 9ª obstinada con 3ª maior, y 5ª perfecta que resuelva al mi con 3ª menor, se logrará una melodia cromatica que partiendo de la 8ª subirá hasta la 5ª y siguirá hasta concluir el diapason cromatico en Modo menor subiendo solo con añadir al B. f. los sonidos mi, si, re, sol, mi, fa,. Con efecto vease la formula de la tal frase en el nº 16.

Cantando el B. f. la, la, re, si, mi, ut#, ut#, fa#, re#, sol#, mi, la, y cometiendo sobre **[210v]** el segundo la 7ª con 3ª maior que resuelva â la 3ª maior del re: sobre el si ligadura de 9ª y 7ª con 3ª maior, y 5ª falsa que resolverá â la 3ª maior del mi: sobre el segundo C-ut# 9ª con 7ª con 3ª maior que resuelva â la 3ª maior del fa#; y sobre el re# 9ª y 7ª que resolverá â la 3ª maior del sol# &c. dispuesto todo como se advierte en el nº 17 tendremos una bella frase cromatica.

Cantando el B. f. mi, la, re, re, sol, mi, la y cometiendo sobre el re primero 3ª menor: sobre el segundo, 7ª con 3ª maior: sobre el sol, 3ª maior; y sobre el mi, 5ª falsa, 3ª maior y 7ª

que resolverá â la 3ª maior del la, tendremos una frase cromatica subiendo que partiendo de la 8ª de mi, terminará â la 8ª de la. En efecto, vease su formula en el nº 18.

Cantando el B. f. mi, ut, ut, fa, re, sol, mi, mi, **[211] 93** la, fa#, si, mi, la, y cometiendo sobre el segundo ut 7ª menor que resuelva â la 3ª maior de fa: sobre el re, 5ª menor, 3ª maior, y 7ª que resuelva â la 3ª maior del sol: sobre el primer mi, 3ªmenor: sobre el segundo 7ª con 3ª maior q.e resuelva â la 3ª maior del la: sobre el fa# 5ª falsa con 3ª maior y 7ª que resolverá al si, &c. la melodia cromatica subiendo cantará mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, ut. Con efecto, vease la formula en el nº 19.

Cantando el B. f. sol, mib, mib, fab, fa, sib, min, la, y cometiendo sobre el segundo mib, 7ª menor que resuelva â la 3ª maior del fab: sobre el fa 5ª falsa, 3ª menor, y 7ª que resuelva â la 3ª maior del sib; y sobre el min consonancia de 3ª maior &c. la melodia cromatica subiendo partiendo de la 8ª cantará sol, lab, lan, sib, sin, ut,. En efecto, vease la manera de ordenarse en el nº 20.

Cantando el B. f. la, sol#, soln, re, sol, ut, **[211v]** si, sib, fa, sib, sol, ut, y colocando sobre el sol# 7ª diminuta: sobre el soln 7ª menor que resolverá â la 3ª maior del re por capricho: sobre este mismo re asonancia de 7ª de primer orden que resuelva sobre el sol: sobre el ut consonancia: sobre el sin, 7ª diminuta: sobre el sib, 7ª menor que resolverá al fa que llevará 7ª con 3ª maior: sobre el sib, 3ª maior; y sobre el sol, 5ª menor, 3ª maior, y 7ª menor que resolverá al ut, la melodia cromatica partiendo desde la 5ª cantará mi, fa, fa#, sol, lab, lan, sib, sin, ut, con tal que se dispongan las armonias como se advierte en el nº 21.

Cantando el B. f. la, sol#, soln, sol, sol, la, la, la, re, y cometiendo sobre el sol#, 7ª diminuta: sobre el primer sol natural 7ª menor: sobre el segundo 7ª maior con 4ª y 5ª: sobre el tercero 3ª menor: sobre el primer la 7ª con 3ª menor: sobre el segundo 7ª mayor con 4ª y 5ª; y sobre el tercero la consonancia, el cromatico cantará mi, fa, fa#, sol, sol#, la. Con efecto vease el nº 22. Si el B. f. prosigue cantando re, **[212]** ut#, utn, ut, ut, ut, re, re, re, re, mi, mi, mi, y se cometen las mismas armonias, el cromatico seguirá cantando la, sib, sin, ut, ut#, re, re#, mi, siempre que se disponga como se advierte en el nº 23.

La misma Escala cromatica subiendo puede colocarse al grave sin dexar de ser B. f. siempre que se le apliquen las armonias que se miran en los numeros 24, 25, y 26. Colocado el cromatico subiendo como fundamental de la armonia simultanea, puede dividirse en frases compuestas de Diateseron, ô quartas subiendo, dispuestas como se miran en los numeros 27, 28, y 29: en frases compuestas de terceras menores, ordenadas como se advierte en los numeros 30, 31, y 32; y en frases compuestas de terceras maiores, v. g. lab, lan, sib, sin, ut: ut, ut#, re, re#, mi,. Con efecto, vease el nº 33.

Cantando el B. f. la, fa, re, sol, ut, lab, fa, sib, la melodia cromatica subiendo, cantará, mi, fa, fa#, sol, lab, lan, sib, partiendo desde la 5ª de la tonica de Modo menor. Vease la manera de ordenarse en el nº 34.

[212v] Cantando el B. f. la, fa, si, mi, ut#, fa#, re#, sol#, el cromatico cantará mi, fa, fa#, sol, sol#, la, la#, si, disponiendo las partes cantantes como se miran en el nº 35.

Cantando el B. f. la, fa#, si, sol#, ut, la, re, si, mi, ut#, fa#, las dos melodias cromaticas partirán desde la 3ª y 8ª del Modo, ordenando las partes como se advierte en el nº 36.

Cantando el B. f. la, fa#, si, mi, la, fa#, si, mi, la melodia cromatica partirá de la 8ª, cantando la, la#, si, ut, ut#, re, re#, mi. Su ordenacion es, como se mira en el nº 37.

Cantando el B. f. mental ut, sol#, mi, la, re, la#, fa#, si, mi, si, mi; la melodia cromatica puede verificarse al grave, haciendo uso de las armonias que se proponen en el nº 38.

Cantando el B. f. la, re, sib, sib, sin, sol, ut, ut, fa, reb, reb, ren, sib, mib, mib, mib, la, fa#, **[213] 94** la, mi, la, y cometiendo sobre el primer sib, 7ª maior: sobre el segundo 7ª menor: sobre el tercero 7ª diminuta que resuelva â la 8ª del sol: sobre el primer ut 9ª y 4ª: sobre el segundo 3ª maior: sobre el fa 3ª menor: sobre el primer reb, 7ª maior: sobre el segundo 7ª menor: sobre el tercero 7ª diminuta que resuelva â la 8ª del sib: sobre el primer mib, 9ª y 4ª:

sobre el segundo consonancia de 3ª maior: sobre el tercero de 5ª maior, y 3ª maxima: sobre el lan consonancia de 3ª y 5ª menor: sobre el fa# 7ª diminuta; y sobre el la consonancia; tendremos una frase cromatica en la qual la melodia subiendo se oyrá al grave, disponiendo las armonias como se notan en el nº 39.

[213v]

Cromatico baxando, según el segundo, y tercero aspecto

Si se elige un B. f. que cante la, re, re, sol, ut, ut, fa, sib, sib, mi, la, mi, y se comete sobre el primer re consonancia perfecta: sobre el segundo, 5ª falsa con 7ª que resolverá sobre el sol. Sobre el ut primero consonancia perfecta: sobre el segundo 5ª falsa con 3ª menor y 7ª que resuelve sobre el fa: sobre el si bemol consonancia con 7ª maior que resolverá â la 3ª maior del mi: sobre este sonido 7ª que resuelva â la 3ª del la; y sobre el mi 4ª tendremos una melodia cromatica que partiendo de la 8ª del primer la baxará hasta el mi. La manera mejor de disponer esta frase es, como se advierte en la practica Nº. 229 nº 1.

Cantando el B. f. la, mi, ut, fa, re, sol, ut, y y cometiendo sobre el primer mi 5ª perfecta, con 4ª que resuelva â la 5ª del ut: sobre este sonido 7ª menor que resuelva â la 3ª del fa: sobre es- **[214]** te sonido 9ª que resuelva â la 3ª del re: sobre este 5ª falsa con 7ª que resolverá â la 3ª maior del sol; y sobre este 7ª que resuelva â la 3ª del ut, se logrará una serie cromatica que partiendo desde la 3ª del primer la, baxará hasta el sol. Con efecto, vease la frase nº 2.

Cantando el B. f. la, mi, mi, la, re, re, sol, ut, y cometiendo sobre el primer mi 7ª con 3ª mayor, y 5ª perfecta: sobre el segundo, 3ª menor, 5ª falsa, y 7ª: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre el re 3ª maior con 7ª menor: sobre el segundo re 3ª menor con 5ª falsa, y 7ª que resuelva sobre el sol; y sobre este sonido 3ª maior con 7ª que resuelva sobre el ut, se logrará una frase cromatica compuesta de tres melodias cromaticas baxando. En efecto, vease su formula en el nº 3.

Cantando el B. f. la, la, re, sol, ut, fa, si, mi, y cometiendo sobre el primer la, consonancia perfecta: sobre el segundo 5ª falsa: sobre el re, 7ª **[214v]** con 3ª menor: sobre el sol, 3ª menor, 5ª falsa, con 7ª: sobre el ut 3ª maior con 7ª: sobre el fa 7ª maior; y sobre el si 7ª con 3ª maior que resolverá sobre el mi, tendremos una frase compuesta de dos melodias cromaticas baxando. En efecto vease el nº 4.

Cantando el B. f. ut, fa, mi, la, re, sol, ut, y se comete sobre el mi 7ª con 3ª y 5ª menores: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre el re, 7ª con 5ª y 3ª menores; y sobre el sol 7ª con 3ª maior, el cromatico baxando podrá partir de la 3ª y 8ª del B. f. disponiendo las partes cantantes como se miran en el nº 5.

Cantando el B. f. la, si, sol, la, fa, sol, y cometiendo sobre el si, 7ª con 5ª perfecta, y 3ª maior: sobre el sol, 3ª menor y 5ª perfecta. Sobre el la, 7ª con 3ª maior; y sobre el fa consonancia de 3ª menor las melodias cromaticas partirán desde la 5ª y 3ª. Vease su orden en el nº 6.

[215] 95

Cantando el B. f. la, re, sol, ut, fa, re, la, y cometiendo sobre el re 7ª con 3ª y 5ª menores: sobre el sol, 3ª maior, y 5º perfecta: sobre el ut, 7ª con 3ª y 5ª menores; y sobre el fa, re, y la consonancia de 3ª maior, el canto cromatico partirá desde la 3ª y la 8ª siempre que se disponga como se nota en el nº 7.

Cantando el B. f. ut, la, si, sol#, ut#, fa#, si, mi, la, y se cometa sobre el primer si 7ª con 5ª perfª. y 3ª maior: sobre el sol#, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el ut# 7ª con 3ª maior: sobre el fa# 7ª y 5ª menores con 10ª maior: sobre el si 7ª con 3ª maior; y sobre el mi 7ª y 5ª menores con 10ª maior que resolverá sobre el la la frase cromatica se compondrá de tres melodias cromaticas, siempre que sea ordenada como se advierte en el nº 8.

Cantando el B. f. ut, re, si, mi, la, re, sol, y cometiendo sobre el re, 7ª con 3ª maior: sobre el si, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el mi 7ª con 3ª maior: sobre el la 7ª con 5ª y 3ª menores; y sobre **[215v]** el re 7ª con 3ª maior que resolvera en el sol; tendremos la frase cromatica que se mira en el nº 9.

Cantando el B. f. ut, mi, ut#, fa#, fa#, re#, re#, sol#, ut#, ut#, fa#, si, y se comete sobre el primer mi 3ª maior: sobre el ut#, 7ª con 3ª maior: sobre el segundo fa#, 7ª con 3ª maior: sobre el primer re#, 5ª falsa: sobre el segundo 7ª con 5ª falsa: sobre el sol# 7ª con 3ª maior: sobre el primer ut# consonancia de 3ª menor: sobre el segundo 7ª con 5ª y 3ª menores; y sobre el fa#, 7ª con 3ª maior, que resolverá sobre el si, tendremos una melodia cromatica que partiendo desde la 8ª del primer sonido del B. f. baxará hasta el fa#, 5ª perfecta del ultimo si del B. f.; pero para lograrse, es menester ordenarse las partes cantantes como se miran en el nº 10.

Cantando el B. f. la, fa#, si, ut#, fa#, si, mi, y cometiendose sobre el primer fa# 5ª falsa: sobre el si, 5ª y 6ª: sobre el ut# 7ª con 3ª maior: **[216]** sobre el fa# 7ª con 3ª maior; y sobre el si, 7ª con 5ª y 3ª menores que resolverán sobre el mi, tendremos una melodia cromatica que comenzando â la 3ª menor del primer sonido del B. f. concluirá en la 3ª maior del ultimo sonido del B. f. Con efecto, vease el nº 11.

Cantando el B. f. la, mi, mi, fa#, re, mi, la, re, y cometiendo sobre el primer mi consonancia de 3ª maior: sobre el segundo 3ª menor y 5ª falsa: sobre el fa# 3ª maior y 5ª perfecta: sobre el re, 5ª y 3ª menores: sobre el mi, igual consonancia; y sobre el la, 7ª con 3ª maior que descansará sobre la 3ª maior del re se lograrán dos melodias cromaticas que partiran desde la 8ª y 3ª de la tonica. La manera de disponer la tal frase, se advierte en el nº 12.

Cantando el B. f. la, si, si, mi, la, la, re, sol, sol, la, y cometiendo sobre el si primero 7ª con 3ª mayor, y 5ª perfecta: sobre el segundo 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el mi, 7ª con 3ª maior: sobre el la : **[216v]** primero la misma disonancia: sobre el segundo la 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el primer sol, 7ª con 3ª maior: sobre el segundo, 7ª con 3ª y 5ª menores; y sobre el la 4ª y 6ª que resuelvan â la 3ª, y 5ª, se lograran tres melodias cromaticas. Con efecto, vease la manera de disponerlas en el nº 13.

Cantando el B. f. la, si, ut, la, sib, sol#, la, y cometiendo sobre el si, 7ª con 3ª maior, y 5ª perfª.: sobre el ut, 5ª y 3ª maiores: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre el sib, 5ª y 3ª maiores; y sobre el sol#, 7ª diminuta que resolverá sobre el la, se lograran dos melodias cromaticas, disponiendo la frase como se advierte en el nº 14.

Cantando el B. f. la, si, ut, la, sib, sol#, la, y cometiendo sobre el si, 7ª con 5ª perfecta y 3ª maior: sobre el ut 5ª superflua: sobre el la 7ª con 3ª maior: sobre el sib 5ª maior y sobre el sol#, 7ª disminuta que resuelva sobre la 5ª del la, tendremos la serie cromatica que se advierte en el nº 14.

Cantando el B. f. la, si, mi, la, re, sol, ut, y cometien- **[217] 96** do sobre el si, 7ª con 3ª maior y 5ª perfª.: sobre el mi, 3ª y 5ª menores: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre el re, 5ª menor; y sobre el sol, 7ª con 3ª maior que resuelva â la 3ª del ut, tendremos una frase compª. de dos melodias cromaticas. Con efecto, vease su ordenacion en el nº 15.

Cantando el B. f. fa, ut, la, re, sol, ut, fa, sib, mib, y cometiendo sobre el ut, consonancia perfª.: sobre el la, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el re 7ª con 3ª maior: sobre el sol, 7ª con 5ª menor, y 3ª maior: sobre el ut, 7ª menor con 3ª maior: sobre el fa, 7ª con 5ª menor, y 3ª maior; y sobre el sib, 7ª con 3ª maior que resuelva â la 3ª del mib, tendremos una frase compuesta de tres melodias cromaticas; pero es menester disponerla como se mira en el nº 16.

Cantando el B. f. re, mi, mi, la, la, re, sol, sol, sol, la, re y cometiendo sobre el mi, 7ª, 9ª con 3ª maior y 5ª menor: sobre el la primero, 7ª con 9ª y 3ª maior: sobre el segundo 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el re, 9ª y 7ª con 3ª maior: sobre el sol primero la misma disonancia: sobre el segundo 7ª con 3ª maior: sobre el tercero 7ª **[217v]** con 3ª menor; y sobre el la 3ª maior, tendremos una frase compª. de quatro melodias cromaticas. Con efecto vease su formula en el nº 17

Cantando el B. f. ut, sol, ut, la, mi, la, re, sol#, la, y cometiendo sobre el sol, postura de 7ª acompañada de 5ª menor, y 3ª maior: sobre el ut, 7ª menor con 3ª maior: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre el mi, 7ª con 5ª menor, y 3ª maior: sobre el la, 7ª con 3ª maior: sobre consonancia de 3ª maior; y sobre el sol#, 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores que resuelvan sobre el la, tendremos una melodia cromatica que descenderá desde la 8ª del primer sonido del B. f. hasta la 5ª del ultimo: Con efecto vease su formula en el nª 18.

Cantando el B. f. positivo la, re#, sol#, ut#, fa#, si, mi, y cometiendo sobre el re#, 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores: sobre el sol#, igual disonancia: la misma sobre el ut#: sobre el fa#, consonancia de 3ª maior; y sobre el si, 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores que resolverá sobre el mi, tendremos dos melodias cromaticas. Vease en el nº 19.

[218]

Esta misma frase será mucho mas grata si se dispone según se advierte en el nº 20.

Cantando el B. f. ut, sol, sol, si, fa#, fa#, la, la, mi, mi, si, si, fan, fa, ut, y cometiendo sobre el primer sol 5ª y 3ª maiores: sobre el segundo, 5ª perfª.: sobre el si, 3ª menor, y 5ª perfª.: sobre el fa# primero, 5ª y 3ª maiores: sobre el segundo 5ª y 3ª menores: sobre el primer la, 5ª maior con 3ª menor: sobre el segundo 5ª perfª. y 3ª menor: sobre el mi primero 3ª maior: sobre el segundo 3ª menor: sobre el primer si, 3ª maior: sobre el segundo 3ª menor y 5ª falsa: sobre el fan primero, 5ª maior y 3ª maxima; y sobre el segundo 3ª maior y 5ª perfecta, tendremos tres melodias cromaticas. Con efecto, vease su formula en el nº 21.

Cantando el B. f. la, mi, mi, si, si, re, re, la, la, si, mi, la, y cometiendo sobre el mi primero 3ª maior: sobre el segundo, 3ª menor: sobre el primer si 5ª perfª. y 3ª maior: sobre el segundo 5ª y 3ª menores: sobre el re primero, 3ª menor y 5ª maior: sobre el segundo, 3ª menor y 5ª perfª.: sobre el primer la, 3ª maior: **[218v]** sobre el segundo 3ª menor: sobre el si 7ª con 3ª maior; y 7ª con 3ª maior sobre el mi, tendremos una frase compuesta de tres melodias cromaticas. Su formula se mira en el nº. 22.

Cantando el B. f. ut, si, mi, la, re, sol, ut, fa, cometiendo sobre el si, postura de 7ª acompañada, primero con 3ª maior y 5ª perfª.; y despues con 3ª y 5ª menor: sobre el mi ligadura de 9ª y 7ª con 3ª maior; y 5ª menor: sobre el la, postura de 7ª primero con 3ª maior y 5ª perfª.; y despues 3ª menor, y 5ª falsa. Sobre el re ligadura de 9ª y 7ª menores con 5ª falsa y 3ª maior: sobre el sol, 7ª con 3ª maior, y 5ª perfecta, al comenzar, y con 3ª y 5ª menores al acabar; y sobre el ut 9ª y 7ª menores con 3ª maior, y 5ª falsa que resolveran sobre el fa, tendremos una frase compuesta de quatro melodias cromaticas. Con efecto, vease su formula en el nº 23.

Cantando el B. f. la, sol#, la, la fa#, sol, sol, mi, fa, sib, y cometiendo sobre el sol#, postura de 7ª diminuta: sobre el primer la 7ª con 3ª maior: sobre el segundo 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el fa#, ligadura de 7ª diminuta: sobre el primer sol, postura de 7ª me- **[219] 97** nor: sobre el segundo sol, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el mi, ligadura de 7ª diminuta; y sobre el fa, y sib, ligadura de 4ª tendremos una frase compª. de quatro melodias cromaticas. Con efecto, vease su formula en el nº 24.

Cantando el B. f. la, sol#, soln, la, fa#, fan, sol, mi, mi, la, re#, ren, sol, ut, y cometiendo sobre el sol# 7ª diminuta: sobre el soln, 7ª menor: sobre el la 7ª, 9ª menor y 3ª maior: sobre el fa#, 7ª diminuta: sobre el fan, 7ª menor: sobre el sol, 7ª con 9ª y 3ª maiores: sobre el mi primero, 7ª con 3ª maior: sobre el segundo, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el la, 9ª y 7ª con 3ª maior: sobre el re#, 7ª diminuta: sobre el ren, 7ª con 5ª y 3ª menores: sobre el sol, 7ª con 3ª maior que resolverá sobre el ut, tendremos una frase compuesta de quatro melodias cromaticas, siempre que se ordene como se advierte en el nº 25.

Cantando el B. f. la, re, sol#, ut, ut, ut, fa#, sib, si, si, mi, ut, ut, fa, y se comete sobre el sol#, **[219v]** ligadura de 7ª diminuta: sobre el ut 7ª maior con 5ª y 3ª maior: sobre el segundo ut, 7ª menor con 3ª maior y 5ª perfecta: sobre el tercero 7ª y 3ª menores: sobre el fa#, 7ª diminuta: sobre el primer sib, 7ª, 5ª y 3ª maiores: sobre el segundo, 7ª menor con 5ª perfª. y 3ª

maior: sobre el tercero, 7ª y 3ª menores: sobre el mi 7ª diminuta: sobre el ut primero, la consonancia; y sobre el segundo 7ª menor que resolverá sobre el fa, tendremos una frase compª. de tres melodias cromaticas. Su formula se mira en el nº 26. Notense las septimas cometidas sobre el sol# y fa#, las quales deben estimarse como caprichosas, porque no resuelven según la regla general.

Con las posturas compuestas de 3ª y 5ª menores y 7ª diminuta: de 2ª imperfecta, 4ª y 6ª maiores; y 3ª menor, 4ª y 6ª maiores, colocadas sobre un B. f. que decienda en cromatico se puede formar una frase que contenga quatro Escalas de este genero. Con efecto, vease el nº 27. Puede verificarse asimismo disponiendo las armonias como se advierte en el nº 28.

Las tales disonancias pueden cometerse, por ser abso- **[220]** lutamente cromaticas, como se advierte en los numeros 29, 30, 31, y 32.

La 7ª diminuta, v. g. sol#, si, re, fa, tiene 18 resoluciones: saber, â la consonancia de 5ª maior cantando el B. f. sol#, ut (33): â la consonancia perfecta, cantando el B. f. sol#, la (34); y siendo el sol#, la, baxo cantante, resolverá â la 4ª y 6ª (35): â la 7ª menor, cantando el B. f. sol#, soln (36): â la postura de 5ª menor, y 6ª cantando el Baxo sol#, la (37): â la consonancia de 5ª falsa, cantando el Baxo sol#, la# (38): â la postura de 5ª menor, y 6ª maior, cantando el Baxo sol#, la (39): â la postura de 2ª 4ª maior y 6ª, cantando el Baxo sol#, soln (40); y con el mismo Baxo â la postura de 3ª menor, 4ª maior, y 6ª (41): â la de 3ª menor, 4ª y 6ª cantando sol#, soln (42): con el mismo Baxo, â la postura de 5ª y 6ª (43): cantando el Baxo sol#, soln, saldrá tambien â la 6ª y 3ª menores (44): â la postura de 3ª menor, 4ª y 6ª maior, cantando el Baxo sol, fa# (45): â la 8ª **[220v]** cantando el B. f. sol#, fa# (46): resolverá â la postura de 3ª 4ª y 6ª maiores, cantando el Baxo, sol#, la (47): con el mismo Baxo resolverá tambien â la postura de 3ª menor, 4ª y 6ª menor (48): â la 3ª, 4ª y 6ª maior (49); y â la consonancia imperfecta, ô 3ª y 6ª menores (50).

Cantando el B. f. mi, si, fa#, ut#, sol#, re#, la#, mi#, si#, ut#, todos los sonidos podran llevar la disonancia de 7ª diminuta, ô la compuesta de 3ª, 5ª menores, y 6ª maior que es lo mismo: Con efecto vease el nº 51.

La misma serie de disonancias se podrá practicar cantando el B. f. si, mi, la, re, sol, ut, fa, sib, mib, lab, reb, solb, utb, si se ordena como se advierte en el nº 52.

Con la disonancia de 7ª diminuta, y sus derivadas; como son, la compª. de 3ª 5ª menores y 6ª maior; y la compª. de 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores, se podrá transitar desde un sonido tonico â cualquiera otro mo- **[221] 98** do maior, ô menor; y desde él, bolver al primitivo. Con efecto, sea el primitivo, por via de exemplo Cut, y transitar desde este â qualquiera otro de los inclusos en el sistema armonico.

1º Desde Cut â Db-ut.

Para transitar desde C-ut, â Db-ut, por medio de la mencionada disonancia cromatica, el Baxo cantará ut, sol, lab, lab, reb, y se cometerá, sobre el sol, la disonancia de 3ª, 5ª menores, y 6ª maior: sobre el primer lab, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Con efecto vease el nº 53. Para bolver desde este Modo maior al primitivo, el Baxo cantará reb, ut, la, sol, sol, ut, y se cometerá sobre el ut, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el la, 3ª y 5ª menores, y 6ª maior: sobre el sol primero 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor: Vease el nº 54.

2º C-ut â C#-la

Para el logro de esta transicion el Baxo cantará ut, sib, la, sol#, sol#, ut#, y se cometerá sobre el sib, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el la 7ª **[221v]** con 3ª maior: sobre el primer sol#, 4ª y 6ª menor y sobre el segundo 7ª Vease el nº 55. Para bolver desde este Modo menor al primitivo el Baxo cantará ut#, la, soln, sol, utn, y se cometerá sobre el la, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer sol, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 56.

3º Desde C-ut â D-ut.

Se transitara desde el termino de C-ut al de D-ut cantando el Baxo ut, sol#, la, la, re, y cometiendo sobre el sol#, 7ª diminuta: sobre el primer la, 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª

menor con 3ª maior. Vease el nº 57. Para bolver desde este Modo al primitivo, el Baxo cantará re, ut, ut, si, ut, cometiendo sobre el primer ut 2ª superfª. 4ª y 6ª maiores: sobre el segundo la consonancia, y sobre el si, 5ª y 6ª. Vease el nº 58.

4º Desde C-ut â D-la.

Para transitar desde Cut, â D-la el Baxo cantará ut, si, la, la, re, cometiendo sobre el **[222]** si, 3ª menor, 5ª falsa, y 6ª maior: sobre el primer la 4ª y 6ª menor; y sobre el segundo 7ª con 3ª maior. Vease el nº 59. Se regresará desde este Modo al de C-ut cantando el Baxo re, la, sol, sol, ut, y cometiendo sobre el la postura de 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer sol 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor con 3ª maior. Vease el nº 60.

5º Desde C-ut â Eb-ut.

Se transitara desde C-ut â Eb-ut, cantando el Baxo ut, la, sib, sib, mib; y cometiendo sobre el la 3ª 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer sib, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 61. Se regresará al termino primitivo cantando el Baxo, mib, fa#, sol, sol, ut, cometiendo sobre el fa# 7ª diminuta: sobre el primer sol 4ª y 6ª maiores y sobre el segundo 7ª menor. Vease el n 62.

6º Desde C-ut â Eb-la.

Para transitar desde Cut, â Eb-la cantará el Baxo **[222v]** ut, ut, sib, si[22], mib; y sobre el segundo ut, se cometerá postura de 3ª, 5ª menores, y 6ª maior: sobre el primer sib, 4ª y 6ª menor; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 63. Se bolverá desde este Modo menor al primitivo cantando el Baxo mib, mib, min, fa, mi, cometiendo sobre el segundo mib, postura de 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el min, 3ª y 6ª maior: sobre el fa, 2ª, 4ª, y 6ª maiores; y sobre el mi siguiente 3ª y 6ª. Vease el nº 64.

7º Desde C-ut â E-ut.

Se transitará desde C-ut a E-ut cantando el Baxo ut, la#, si, si, mi, cometiendo 7ª diminuta sobre el la#: 4ª y 6ª maior, sobre el primer si; y 7ª menor sobre el segundo. Nº. 65. Para regresár desde el tal termino al primitivo, cantará el Baxo mi, fa#, sol, sol, ut; sobre el fa# se cometerá postura de 3ª, 5ª menores y 4ª maior: **[223] 99** sobre el primer sol, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 66.

8º Desde C-ut â E-la.

Para transitar desde Cut, â E-la, cantará el Baxo, ut, ut, si, si, mi, cometiendo sobre el segundo ut, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer si, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 67. Se bolverá desde este Modo menor al primitivo cantando el Baxo mi, re#, mi, ren, ut, cometiendo sobre el re# 7ª diminuta: sobre el mi siguiente 3ª y 6ª; y sobre el ren, 3ª menor con 6ª maior. Vease el n. 68.

9º Desde C-ut â F-ut.

Se transitará desde C-ut a F-ut cantando el Baxo ut, si, ut, ut, fa, cometiendo sobre el si 7ª diminuta: sobre el ut primero que sigue 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 69. Para bolver desde este Modo maior al primitivo cantará el Baxo fa, fa#, sol, sol, ut, cometiendo sobre el fa# 7ª diminuta: sobre el primer sol, **[223v]** 4ª y 5ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 70

10º Desde C-ut â F-la.

Para transitar desde Cut â F-la cantará el Baxo, mi, re, ut, ut, fa, y se cometerá sobre el mi, 3ª y 6ª: sobre el re, 3ª, 5ª menores, y 6ª maior: sobre el primer ut 4ª y 6ª menor; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 71. Se bolverá al Modo primitivo cantando el Baxo fa, mib, min, si, ut, y se cometerá para el efecto, sobre el mib, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el min, 3ª y 6ª; y sobre el si, 5ª y 6ª. Vease el nº 72.

---

[22] Este *si*, en realidad, no lleva bemol, pero la secuencia en donde aparece, hace pensar que le corresponde.

11º Desde C-ut â F-ut#.

Se transitará desde C-ut a F-ut# cantando el Baxo ut, ut, ut#, ut#, fa, cometiendose sobre el segundo utn 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer ut# 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 73. Para bolver desde el susodicho termino al primitivo, cantará el Baxo, fa#, fa#, sol, sol, ut, y se come[te]rá sobre **[224]** fa# segundo, 3ª, 5ª menores con 6ª maior: sobre el sol primero 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 74

12º Desde C-ut â F-la#.

Para transitar desde Cut â F-la# cantará el Baxo, ut, la, la, sol#, fa#, cometiendo sobre el primer la 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el segundo 3ª y 6ª maiores; y sobre el sol# 3ª menor y 6ª maior. Vease el nº 75. Se bolverá de este Modo menor al maior primitivo cantando el Baxo fa#, la, sol, sol, ut, cometiendose sobre el la, 3ª menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el sol primero, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 76.

13º Desde C-ut â G-ut.

Para transitar desde Cut â G-ut con armonia cromatica cantará el Baxo, ut, ut#, re, re, sol, cometiendose sobre el ut# 7ª diminuta: sobre el primer re 4ª y 5ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 77. Se bolverá al Modo **[224v]** primitivo, cantando el Baxo sol, fa#, sol, sol, ut, y se cometerá sobre el fa#, 3ª 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer sol siguiente 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 78.

14º Desde C-ut â G-la.

Se transitará desde C-ut a G-la cantando el Baxo ut, sib, la, la, sol, cometiendose sobre el sib 2ª superflua, con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer la 4ª y 6ª menor; y sobre el segundo 3ª menor con 6ª maior. Vease el nº 79. Para regresar de este Modo menor al maior primitivo, cantará el Baxo, sol, ut, ut, si, ut, cometiendose sobre el primer ut 2ª superflua con 4ª y 6ª maiores: sobre el segundo la consonancia; y sobre el si 5ª y 6ª. Vease el nº 80.

15º Desde C-ut â A-utb.

Para transitar desde Cut â A-utb cantará el Baxo, ut, re, mib, mib, lab, cometiendose sobre el re 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer mib, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª : **[225] 100** menor. Vease el nº 81. Se bolverá al Modo primitivo cantando el Baxo lab, fa#, sol, sol, ut, cometiendose sobre el fa# 7ª diminuta: sobre el primer sol 4ª con 6ª maior; y sobre el segundo 7ª. Vease el nº 82.

16º Desde C-ut â G-ut#.

Para transitar desde Cut â G-ut# cantando el Baxo, ut, mi, re#, re#, sol#, y cometiendo sobre el mi 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer re#, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 83. Se bolverá desde este Modo al primitivo cantando el Baxo sol#, fa#, soln, sol, ut, cometiendose sobre el fa#, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el primer soln 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 84.

17º Desde C-ut â A-utb.

Se transitará desde Cut â A-ut cantando el Baxo, ut, re#, mi, mi, la, cometiendo sobre el re# 7ª diminuta: sobre el primer mi, 4ª y 5ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 85. Pa- **[225v]** ra regresar al Modo primitivo el Baxo cantará la, fa#, sol, sol, ut, cometiendose sobre el fa# 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el primer sol, 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 86.

18º Desde C-ut â A-la.

Para transitar desde C-ut a A-la con armonia cromatica, cantará el Baxo ut, ut, ut, si, la, y se cometerá sobre el segundo ut, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el tercero, 3ª y 6ª; y sobre el si, 3ª, 4ª, y 6ª maior.Vease el Nº 87. Se bolverá al Modo primitivo cantando el Baxo la, fa#, sol, sol, ut; cometiendose sobre el fa# 3ª, 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer sol, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 88.

19º Desde C-ut â B-utb.

Se transitará desde Cut â B-utb cantando el Baxo, ut, mi, fa, fa, sib, cometiendose sobre el mi 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el **[226]** fa primero 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 89. Para regresar al Modo primitivo cantará el Baxo sib, la, sol, sol, ut, y cometiendose sobre el la 3ª menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer sol, 4ª y 6ª; sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 90.

20º Desde C-ut â B-lab.

Para transitar desde C-ut a B-lab cantará el Baxo ut, sol, fa, fa, sib, cometiendo sobre el sol, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer fa, 4ª y 6ª menor; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 91. Se bolverá desde este Modo menor al primitivo cantando el Baxo, sib, fa#, sol, sol, ut, y cometiendose sobre el fa#, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer sol, 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 92.

21º Desde C-ut â B-utn.

Se transitará desde Cut â B-utn cantando el Baxo ut, sol#, soln, fa#, fa#, si, cometiendose **[226v]** sobre el sol#, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el soln, 3ª maior, 5ª perfecta, y 6ª superflua: sobre el primer fa#, 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor. Vease el nº 93. Para su buelta al Modo primitivo cantará el Baxo, si, la sol, sol, ut, y se cometerá sobre el la, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer sol, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor. Nº. 94.

22º Desde C-ut â B-lan.

Para transitar desde C-ut a B-lan, el Baxo cantará ut, re, re, ut#, si, cometiendo sobre el re primero 2ª superflua, con 4ª y 6ª maiores: sobre el segundo, 3ª y 6ª maiores; y sobre el ut#, 3ª menor, 4ª y 6ª maior. Vease el nº 95. Se bolverá de este Modo menor al primitivo cantando el Baxo, si, fa#, sol, sol, ut, cometiendo sobre el fa# 7ª diminuta: sobre el sol primero 4ª y 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor que resolverá â la 3ª maior de ut. Vease el nº 96.

Es de advertir que el Modo primitivo puede ser **[227] 101** maior ô menor â voluntad del armonista, resultando siempre lo mismo en quanto al efecto, con tal que sea prevenido al regreso por las 6as menores en vez de maiores.

El capricho en el genero cromatico, siendo recto ascendente, procederá como se advierte en la practica Nº 230 frase 1ª. Siendo descendente como se mira en la frase 2ª. Siendo el cromatico con bemoles podrá practicarse como se nota en los nos 3 y 4. Adviertase en estas frases el cromatico parte desde la 8ª y 3ª tanto subiendo como baxando.

Partiendo desde la 8ª, 5ª y 3ª podrá colocarse como se propone en el nº 5.

Las dos melodias cromaticas ascendente y descendente se pueden ordenar como se observa en los nos 6, 7, 8.

[227v]

Capitulo 23

Del genero Enarmonico y sus Escalas.

El genero enarmonico (como se dixo en otra parte) consiste en hacer sensible al oydo el quarto de tono: este intervalo casi enteramente excluido del sistema moderno en quanto â la melodia; pero existe realmente en la armonia progresiva, siempre que entre las partes cantantes y el Baxo se cometa cambio de signos, ô Especies.

El primero y principal origen de este cambio es la disonancia compuesta de 3ª menor, 5ª falsa, y 7ª diminuta, y sus inversiones, que son, la disonancia compuesta de 3ª y 5ª menores con 6ª maior: la compuesta de 3ª menor, 4ª y 6ª maiores; y la compuesta de 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: v. g. sol#, si, re, fa: si, re, fa, sol#; re, fa, sol#, si; y fa, sol#, si, re.

Como esta disonancia, considerada como se quie- **[228]** ra siempre resulta compuesta de tres 3as menores, es facil en ella el cambio de signos, y especies, por que, el sol# puede ser considerado como la bemol, y la 3ª menor que había desde sol#, â si será 2ª superflua indicada por lab, si, re, fa. Si despues de estimado el sol#, como lab, se considera el sin, como utb, tendremos la disonancia compuesta de 3ª menor, 4ª y 6ª maiores exprimida por lab, utb, re, fa. Si despues de estimados el sol# como lab, y el sin como utb, se considera el ren como mibb, resultará la disonancia compuesta de 3ª y 5ª menores, con 6ª maior indicada por lab, utb, mibb, fa. Por ultimo si en la disonancia primitiva sol#, si, re, fa, el signo F es estimado como E# tendremos la disonancia compuesta de 3ª y 5ª menores con 6ª maior. Vease la prac. Nº 231 Exemplo 1, 2, 3, 4, y 5. Es digno de notarse que aunque el quarto de tono enarmonico se verifica entre el nume- **[228v]** ro 1, y 2 en la transicion que hace el Baxo desde el G# al Ab: entre los numeros 2, y 3 en la transicion que comete el tenor desde el Bn, al C: entre los numeros 3, y 4 en la transicion cometida por el Alto desde Dn â Ebb; y entre los numeros 4, y 5 en la transicion que hace el tiple desde Fn, â E#, y el Baxo, desde Ab, â G#, con todo: como el quarto de tono no es, en nuestro sistema, sino aparente; el efecto enarmonico no se percibe hasta despues de cometido el cambio de especies, y por consiguiente de termino.

Para la demostracion practica de lo dicho, se supondrá una frase en el termino maior ô menor de An, ô de Eut cuios tres terminos comprende G# colocado en el Baxo, y cantando este G#, Ab, Gn, ô Sol#, lab,, soln, la frase finalizará â Cn maior, ô menor con Clausula perfecta. Con efecto, vease el nº 6. Podrá finalizar en Eb, disponiendola como se mira en el n. 7. Al Modo menor de Eb-la ordenada como se advierte en el n. 8. Con- **[229] 102** cluirá en F# maior ô menor, si se ordena el enarmonico como se nota en el n. 9. Al termino menor ô maior de Bn si se dispone como se mira en el n. 10. En suma, despues de cometido el enarmonico, podrá finalizar la frase â quantos Modos maiores ô menores tenga relacion el signo del Baxo siendo Dominte tonico: sub dominante: Dominante: tonico, ú inversion relativa â qualquiera de ellos.

Siendo la frase en que se desee cometer enarmonico por Eb, Ab, ô Db, con los quales tiene particular conexión el Ab, y se hace cantar al Baxo lab, sol#, lan, la frase finalizará en An menor, ô maior, si se ordena como se advierte en el nª 11. A Dn, menor, disponiendola como se vé en el n. 12. A Dn maior colocadas las armonias como en el n. 13. A Fn maior ô menor dispuesta como se nota en el n. 14. Finalizará â Cn maior ô menor colocada como en el n. 15. A Bb, maior ô menor si se dispone como en el n. 16. Al signo An, si se coloca **[229v]** como se mira en el n. 17. Al Modo maior ô menor de En como se vé en el nº. 18.

Todos los pasages enarmonicos que se proponen pueden ser invertidos, con tal que se guarden las leyes ya prescritas para tales casos.

No siendo el Enarmonico moderno en su fondo que una transmigracion de Especies; la 7ª menor puede transmigrar ô pasar â ser 6ª superflua, y resolver como tal.

Para su demostracion debe suponerse el Baxo en el quinto sonido de un diapason, v. g. en G-sol y cantar sol, fa#, cometiendose sobre el sol 7ª con 5ª y 3ª maior, la que transmigrando, resultará postura de 6ª superflua, con 5ª y 3ª que resolverá â la 4ª y 6ª de fa#; y esta â la 3ª maior y 5ª. Con efecto, vease su formula en el nº 19.

Si en vez de la 5ª se comete 4ª maior, la frase podrá terminar â f# con 3ª menor. Vease el n. 20. Si despues de cometida la postura de 6ª superflua, 5ª y 3ª sobre el sol, sobre este mismo sonido se comete **[230]** postura de 2ª superflua, 4ª maior, y 6ª: sobre el fa# 7ª menor, con 3ª maior, la frase finalizará en Bn menor ô maior. Vease el nº. 21.

La 6ª superflua podrá transformarse en 7ª menor suponiendo el Baxo con el tercer sonido de un diapason de Modo menor: v. g. cantando sol, ut, y cometiendo sobre el sol primero la postura de 6ª superflua con 5ª y 3ª: y despues 7ª menor que resuelva â la 3ª del ut. Vease el nº. 22. Si se burla la clausula la 7ª resolverá â la 5ª; y la frase podrá terminar en el menor de A.

Si despues de la 7ª, se comete sobre el sol postura de 6ª maior, 3ª menor; primero con 5ª menor, y despues con 4ª perfecta, la frase podra terminar en Fn. Vease el nº. 23.

Viniendo el sol del fa#, la 7ª que fue 6ª superflua podra ser acompañada con 3ª menor, y 5ª; y resuelta la 7ª de sol â la 6ª del mismo sonido la frase podra concluir â A maior, ô D maior, ú menor. Con efecto vease el nº. 24.

[230v]

Si despues de convertida la 6ª superflua en 7ª menor, el Baxo transita desde soln â sol#; y sobre este se comete 5ª y 6ª, la frase concluyrá en A menor, ô maior. Vease el nº. 25.

Si despues del enarmonico sobre el sol, se comete sobre este mismo sonido del Baxo 7ª con 5ª y 3ª menores, y despues 5ª y 6ª, la frase podra terminar en Ab maior, ô menor. Vease el nª. 26.

La 7ª menor pasará â ser 6ª superflua del grave, ô 3ª maior del B. f. cantando el Baxo ut, fa, fa, mi, cometiendo sobre el ut 3ª menor: sobre el primer fa, 7ª menor; y sobre el segundo 6ª superflua con 3ª y 4ª maiores, con lo qual rematará la frase en Cut maior ú menor. Vease el nº 23.

Cantando el Baxo mi, fa, fa, sib, y cometiendo sobre el fa primero, postura de 6ª superflua; y sobre el segundo 7ª menor que resuelva â la 3ª de sib, la 6ª transmigrará â 7ª con enarmonico. Su formula se mira en el nº 28.

La 6ª maior por el enarmonico puede pasar â **[231] 103** ser 7ª menor, cantando el Baxo fa#, fa#, fa#, sol, re, sol y cometiendo sobre el primer fa#, consonancia con 3ª maior: sobre el segundo 4ª y 6ª maior: sobre el tercero 7ª menor con 3ª y 5ª menores: sobre el sol la consonancia de 3ª menor: sobre el re la correspondiente â una Dominante tonica; y al ultimo sol la de tonica. Vease su orden en el nº 29.

Pasará la 6ª maior, tambien â ser 7ª dimin.ª, cantando el Baxo; v. g. reb, reb, ut#, ren: esto es, cometiendo el enarmonico la parte grave. Para su logro es menester cometer sobre el primer reb la consonancia de 3ª maior: sobre el segundo ligadura de 5ª y 6ª que resolverá â la 4ª y 6ª maiores: sobre el ut#, 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores que resolverá, â la 5ª y 6ª; y esta â la 3ª del ren ultimo. Vease su formula en el nº 30.

La 7ª menor pasará â ser 6ª maior solamente con hacer que el Baxo cante sol, sol#, y una de las partes cantantes fan, mi#: esto es, cometien- **[231v]** do sobre el soln 7ª, y sobre el sol# 6ª maior con 3ª menor y 4ª maior, que deberan resolver â Fa# del Baxo. Con efecto vease en el Nº 31 la formula de una bella frase[23] por G que por el tal enarmonico termina en F#.

Cometiendo el enarmonico la parte grave, y con ella todas las demas, con la 4ª y 6ª maior las frases pueden rematar â Modo mui distante del que principiaron. Con efecto, supongase un Baxo en Db, que cante reb, reb, ut#, sin; cometase sobre el segundo reb 4ª y 6ª: sobre el ut#, la armonia de 6ª maior, 4ª maior, y 3ª menor que resuelva sobre el sin con 3ª menor, y se verá que la 4ª perfecta, pasando â ser tritono lleva la frase al Modo menor de Bn. Vease el nª 32.

Cometiendo sobre el ut# 7ª diminuta que resuelva â la 6ª menor del mismo sonido del Baxo con 5ª y 3ª menores la frase concluirá â Dn menor. Con efecto, vease su formula en el nº 33.

[232]

La 6ª menor por el enarmonico pasar â ser 5ª maior. Para su demostracion se debe suponer el Baxo en un sonido de Modo menor con 4ª y 6ª: v. g. en G, y que cante sol, sol, fa#, mi, y la 6ª menor del primer sol que es mib, debe pasar â re# que será la 5ª maior del segundo sol: desde cuia especie transitará â la 6ª maior del sobredicho sonido del Baxo para prevenir la

[23] Terminología estética : "bella frase",.

7ª que deberá cometerse, y resolver sobre el fa# del Baxo, y clausula en En. Vease su ordenacion, y formula de frase en el nº 34.

La 6ª menor tambien podrá bolverse 5ª maior cantando el Baxo fa, ut, re, ut, ut, sin, la, cometiendo sobre el primer ut 4ª y 6ª menor: sobre el re 3ª, 5ª menores, con 6ª maior: sobre el ut 5ª maior, y 4ª: sobre el siguiente 4ª y 6ª maior; y sobre el si 7ª que resuelva â la 6ª maior para terminar en el la. Vease su formula en el nº 35.

[232v]

Cantando el Baxo mi, ut, ut, si, ut, y dando al mi 3ª maior: al ut primero, 5ª maior: al segundo 4ª con 6ª menor; y al si 5ª y 6ª que resuelva a la 3ª menor del ut ultimo, se lograra una frase, en la qual la 5ª maior en virtud del enarmonico resultara 6ª menor. Vease su formula en el nº 36.

Se logrará la misma transmigracion de especies cantando el Baxo sib, la, sib, sib, la, si, cometiendo sobre el sib, primero 5ª maior y despues 6ª maior: sobre el la, 7ª que resuelva â la 6ª maior: sobre el sib, primero 5ª maior, y despues 6ª menor: sobre el la 7ª diminuta que resuelva â la 6ª y 5ª falsa; y esta â la 3ª del ultimo sib. Vease el nº 37.

Si se forma una frase sobre un Baxo que cante re, ut, sib, sib, sib, sib, la#, sin, y se comete sobre el re, 3ª maior: sobre el ut, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer sib, 4ª, 5ª y 7ª maiores: sobre el segundo, 3ª y 6ª: sobre el tercero, 4ª y 6ª: **[233] 104** sobre el quarto 4ª y 5ª maior; y sobre el la#, 5ª y 6ª menores que resuelvan sobre el sin, la 5ª superflua tambien resultara 6ª menor. Con efecto vease el nº 38.

La 3ª maior, y 5ª perfecta resultaran 4ª y 6ª diminutas cantando el Baxo, ut, si#, si#, ut#, ut#, sol#, ut#, cometiendo sobre el utn, consonancia de 3ª maior: sobre el primer si#, 4ª y 6ª diminutas con 7ª tambien diminuta: sobre el si# segundo 7ª diminuta con 3ª y 5ª menores: sobre el primer ut# 9ª, 4ª y 5ª: sobre el segundo 3ª menor: sobre el sol# 3ª maior; y sobre el ut# 3ª menor. Vease el nº 39.

Cantando el Baxo, ut#, si#, ut#, sin, si#, si#, utn, sin, utn, y cometiendo sobre el ut#, la consonancia de 3ª menor: sobre el si#, 7ª diminuta: sobre el ut#, la consonancia: sobre el sin 7ª menor con 3ª maior: sobre el si#, 7ª diminuta: sobre el utn, primero 3ª y 5ª, y despues 2ª, 4ª y 6ª: sobre el sin, primero 7ª y despues 5ª y 6ª que resuelva sobre el utn, se logrará que la 4ª y 6ª diminutas resulten 3ª ma- **[233v]** ior y 5ª perfecta. Vease la frase en el nº 40.

Cantando el Baxo, mi, fa, mi, mi, re, y cometiendo sobre el mi, 5ª y 6ª menores: sobre el fa, consonancia: sobre el mi, 5ª y 6ª menores: sobre el otro mi, primero 3ª menor con 4ª y 6ª maiores y despues 2ª maior y 4ª con 6ª maiores, que resolverán â la 3ª y 6ª del ultimo re, tendremos una frase en la qual la 5ª menor se bolverá 4ª maior. Vease su orden en el nº 41.

La 4ª maior, pasará â ser tritono u 4ª maior disponiendo una frase en que el Baxo cante, re, mi, re, mi, fan, cometiendo sobre el primer re, en primer lugar 3ª y 6ª; y en segundo 4ª y 6ª: sobre el mi, primero 3ª menor con 4ª y 5ª maiores, y despues 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el re siguiente 3ª y 6ª: sobre el mi, primero 3ª menor con 4ª maior, y 7º menor; y despues 5ª y 3ª menores con 6ª maior que resolveran sobre el re ultimo. Vease el nº 42.

Si se forma una frase cuio Baxo cante fa, fa, fa, fa, mi, fa, fa, fa, re, mi, mi, la, y se comete so- **[234]** bre el primer fa, consonancia: sobre el segundo, 4ª y 6ª menor: sobre el tercero 5ª y 7ª menor: sobre el quarto, 4ª y 6ª menor: sobre el mi, 5ª y 7ª menores; sobre el primer fa siguiente, consonancia de 3ª maior: sobre el segundo 4ª y 6ª menor: sobre el tercero 3ª maxima, y 5ª maior: sobre el re 3ª menor con 6ª maior: sobre el primer mi 5ª y 6ª al comenzar; despues de 4ª y 6ª: sobre el segundo mi, al empezar 4ª y 5ª y despues 3ª maior y 7ª que resuelva sobre el la ultimo, se conseguirá que la 4ª y 6ª menor resulten 3ª maxima y 5ª maior. Vease su formula demostrada en el nº 43.

La 4ª y 6ª menor resultarán 3ª maxima, y 5ª maior, asi mismo formando una frase en la qual el Baxo cante sib, sib, sib, sib, sib, sib, sib, la, sol, fa, con tal que sobre el primer sib, se cometa la consonancia de 3ª maior: sobre el segundo 4ª y 6ª menor, con 7ª maior: sobre el

tercero consonancia: sobre el quarto 7ª maior con 4ª y 6ª menor: sobre el quinto 3ª maxima, 5ª maior, y 7ª: **[234v]** sobre el sexto 4ª y 6ª maiores: sobre el septimo segunda superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el la 3ª maior y 5ª; y sobre el sol 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores, que resolveran â la 3ª y 6ª del ultimo fa. Vease su formula en el nº 44.

Si sobre un Baxo que cante ut, sib, lab, lab, lab, sol, fa, mib, re#, utx[24], re#, se comete sobre el primer ut consonancia: sobre el sib 2ª, superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el lab, 3ª maxima, 5ª y 7ª maiores: sobre el segundo, 4ª y 6ª maiores: sobre el tercero, 2ª superflua, con 4ª y 6ª maiores: sobre el soln, consonancia con 3ª maior: sobre el fan, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el mib, 3ª superflua, y 5ª y maior: sobre el re#, 4ª y 6ª; y sobre el utx 7ª diminuta, que resuelva a la 3ª del ultimo re#, tendremos una frase en la qual la 3ª maxima, y 5ª superflua tambien se convertiran en 4ª y 6ª menor. Vease el nº 45. Notese en esta frase que sobre el D# se comete en lugar de la 8ª de este signo, el E[b]: Sobre el Cx en vez de su **[235] 105** 3ª menor E#, Fn; y sobre el D#, en lugar de su 8ª Eb, todo anotado asi para facilitar la afinacion de la tal frase al executor; maiormente, siendo cantor, porque entre estos la afinacion de los enarmonicos puede llegar â la linea de insuperable, siendo anotada rigurosamente.

La 3ª menor y 5ª menor pueden convertirse en 4ª menor, y 6ª diminuta en virtud del enarmonico. Para su demostracion se propondrá una frase cuio Baxo cantará fa#, fa#, fa#, sol, fa#, fa#, fa#, sol, fa#, fa#, sol, sol, re, sol, cometiendo sobre el primer fa#, 3ª maior, y 5ª: sobre el segundo 4ª y 6ª menor: sobre el tercero, 3ª maior, y 5ª: sobre el sol, 2ª superflua, 4ª maior, y 6ª superflua: sobre el primer fa# siguiente 3ª maior, y 5ª: sobre el segundo 4ª y 6ª: sobre el tercero 3ª maior y 5ª: sobre el sol, 2ª superflua, 4ª maior, y 6ª maior: sobre el primer fa# que sigue, 4ª menor, y 6ª diminuta: sobre el segundo 3ª y 5ª menores con 7ª tambien menor: sobre el primer sol siguiente, **[235v]** 2ª maior, 4ª y 6ª menor: sobre el segundo 3ª menor, y 6ª maior; y sobre el ren, al comenzar 4ª y 5ª; despues 3ª maior, y 7ª menor q.e resolverá sobre el ultimo sol â la 3ª menor. Vease el nº 46. Notese en esta frase que la 2ª superflua, y 4ª maior anotadas sobre el segundo sol del Baxo deben estimarse como 3ª y 5ª menores: el D# anotado sobre los faes sostenidos, como Eb para que resulte 7ª del Baxo.

El convertirse la 3ª menor, y 5ª menor en 4ª menor, y 6ª diminuta se logrará ordenando una frase cuio Baxo cante sib, fa#, sol, fa#, fa#, fa#, mi, y cometiendo sobre el sib, consonancia: sobre el primer fa# 4ª menor y 6ª maior: sobre el sol, 9ª y 4ª que resolveran â la 8ª y 3ª menor: sobre el otro sol[25] que sigue, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer fa# siguiente, 4ª menor, y 6ª diminuta con 7ª menor: sobre el segundo 3ª maior, 5ª perfecta con 7ª menor: sobre el tercero 7ª menor, acompañada primero con 3ª menor, y 5ª menor; y despues con 3ª menor, y 4ª maior. Vease el nº 47.

La 3ª menor pasará â ser 2ª superflua cantando el Baxo ut, ut, ut, si, la, sol, cometiendo sobre el **[236]** ut primero consonancia de 3ª menor: sobre el segundo, 3ª menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el tercero 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el si, 3ª maior, y 5ª: sobre el la 3ª menor, 4ª y 6ª maiores que resolverá â la 3ª y 6ª del sol. Vease su formula en el nº 48.

La 2ª superflua se bolverá 3ª menor cantando el Baxo, ut, ut, ut, ut, sib, cometiendo sobre el el primer ut, 3ª y 6ª maiores: sobre el segundo 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el tercero, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el quarto, 3ª menor, 4ª perfecta, y 6ª maior; y sobre el sib 4ª y 5ª que resolverá â la 3ª. Vease el nº 49.

La 7ª maior en virtud del enarmonico cometido por la parte grave, pasará â ser 8ª diminuta. Para formar una frase que contenga la tal transformacion, el Baxo deberá cantar, ut, reb, ut, reb, ut#, ren, sol, y cometer sobre el primer reb, 7ª con 4ª maior, y 3ª maior que

[24] El signo x equivale al doble sostenido.

[25] Sólo hay un *sol* en el ejemplo melódico dado para el Bajo. No obstante, del análisis que hace el autor de dicho fragmento, se deduce que falta un *sol*, al que aludiría la enmienda "otro sol".

resolverán â la 6ª superflua: sobre el ut siguiente, **[236v]** 4ª que resolverá â la 3ª: sobre el reb, 7ª maior obstinada con 3ª y 4ª maiores sobre el ut#, primeramente 8ª diminuta con 3ª y 5ª menores, y despues 7ª diminuta con las mismas 3ª y 5ª menores; y sobre el ren, 4ª con 6ª que resolviendo â la 3ª maior y 5ª executará clausula absoluta al ultimo sol. Vease el nº 50.

La 8ª menor se bolverá 7ª diminuta cantando el Baxo, ut, sol#, la, mi#, fa#, soln, fa#, y se cometerá sobre el sol#, ligadura de 8ª diminuta con 6ª, y 3ª menores que resolverá â la 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores: sobre el la 4ª y 6ª que resolverán â la 3ª y 5ª: sobre el mi#, 8ª diminuta, 6ª y 3ª menores: sobre el fa#, 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores: sobre el soln, 5ª maior y 4ª que resolverán â la 3ª y 6ª; y sobre el ultimo fa# 7ª menor con 3ª maior que resolverá â la 4ª y 6ª, y estas â la 3ª maior, y 5ª. Vease el nº 51.

La 8ª superflua puede bolverse 2ª menor estando el Baxo firme en un signo: v. g. cantando ut, **[237] 106** ut, ut, ut, ut, ut, ut, fa, y cometiendo sobre el primer ut la consonancia: sobre el segundo, 8ª superflua, con 7ª menor y 3ª maior: sobre el tercero, 2ª maior con 4ª y 6ª: sobre el quarto 2ª con 6ª menor, y 7ª maior: sobre el quinto la consonancia: sobre el sexto, 8ª superflua, con 7ª menor, y 3ª maior: sobre el septimo 2ª menor con 4ª y 6ª menor que resolverán â la consonancia, y executar clausula al fa. Vease el nº 52.

La 2ª menor se transformará en 8ª superflua cantando el Baxo ut, ut, ut, ut, ut, ut, ut, ut, ut, ut, ut, fa, y cometiendo sobre el primer ut, la consonancia: sobre el segundo 2ª, 6ª menores, y 4ª: sobre el tercero 9ª menor que resuelva â la 8ª con 3ª maior y 5ª: sobre el quarto, 8ª que resuelva â la 7ª maior, con 2ª maior, y 4ª: sobre el quinto, la consonancia: sobre el sexto; primero 2ª menor con 4ª y 6ª menor, y despues con 3ª maior, y 5ª: sobre el septimo 8ª superflua con 3ª maior y 5ª: sobre el octavo 2ª maior, 4ª y 6ª: sobre el nono 7ª menor, **[237v]** con 3ª maior y 5ª: sobre el decimo; primero 4ª y 3ª maiores, y despues 4ª y 6ª: sobre el undecimo, 4ª que resolverá â la 3ª y 7ª menor que saldrá â la 3ª del fa. Vease el nº 53.

Todos los trueques de especies que se acaban de insinuar consisten, en que: como nuestro sistema musico no consta sinó de trece sonidos apreciables, inclusos en el Diapason; no obstante, que este contiene 31 signos, por lo menos que son los 7 naturales An, B, C, D, E, F, G: los sustenidos A#, B#, C#, D#, E#, F#, G#: los bemolados Ab, Bb, Cb, Db, Eb, Fb, Gb: los dobles sustenidos Fx, Gx, Ax, Cx, Dx: y los dobles bemolados Gbb, Abb, Bbb, Dbb, Ebb es preciso que los 7 sonidos naturales correspondan â la anotacion de tres diversos signos; y los accidentales â dos.

Para la demostracion practica de esto, con respeto â la anotacion propondremos un B. f. enarmonica en los terminos siguientes = si#, utn, lab, reb,ut#, lan: ren, utx, la#: re#, mib, utb: fab, min, utn: fan, mi#, ut#: fa#, solb, mibb: labb, soln, mib: lab, sol#, **[238]** min: lan, solx, mi#: la#, sib, solb: utb, sin, soln: utn. Esta progresion enarmonica de B. f. dará la Escala enarmonica que se advierte en la practica N. 232 formula 1.

La progresion de B. f. enarmonica que cante al contrario: esto es, tomada al reves dara la Escala enarmonica baxando. En efecto, vease el nº 2.

Esta misma Escala enarmonica puede ser producida por un B. f. anotado como sigue = ut, si#, sol#: ut#, reb, sibb: mibb, ren, sib: mib, re#, sin: min, fan, rebb: solbb, fan, reb: solnb, fa#, ren: soln, fax, re#: sol#, lab, fab: sibb, lan, fan: sib, la#, fa#: sin, utb, labb: rebb. Vease el nº 3, y nº 4.

Supuesto que el B. f. puede transitar, ô tomar intervalos de tritono subiendo, ú de quinta menor baxando, v. g. ut, fa#: si se forma una progresion fundamental que cante ut, fa#, sol#, ut#, reb, soln, lan, ren: mibb, lab, sib, minb: mib, lan, sin, min: fab, sib, utn, fan: fa, sin, ut#, fa#: solb, utn, ren, soln: labb, reb, mib, lanb: lab, ren, min, lan: sibb, mib, fa, solb **[238v]** sib, min, fa#, sin: utb, fan, soln, utn, y se comete sobre quarto sonido alterado, u 4ª maior del modo 5ª falsa con 6ª y sobre el quinto sonido del Modo al qual insinua clausula, 7ª menor con 3ª maior tendremos la Escala enarmonica subiendo; porque el sonido que fue 5ª falsa se

transformará en 3ª maior del quinto sonido del termino siguiente. Con efecto, vease el nº 5 en cuia formula la 7º resulta invertida; y en el nº 6 el Baxo es siempre fund.[tal]

Procediendo el B. f. por intervalos de quinta, y semitono subiendo; y despues de quinta baxando: v. g. que cante ut, sol, sol#, ut#, y se comete sobre el sol#, 7ª diminuta; y sobre el ut#, 3ª maior, la melodia será fa, mi#, cuia transicion es enarmonica. Baxo este supuesto y que tanto el soln, como el sol#, deben tener su 3ª que es Bn; y que el ut#, puede llevar 7ª menor que tambien será Bn; si se forma un B. f. que cante utn, soln, soln, sol#, ut#: fa#, fa#, soln, utn: fa, fa, fa#, si: mi, mi, fan, sib: mib, mib, min, lan: re, re, mib, lab,: reb, reb, ren, soln: utn, ut, ut#, fa#, sin, si, utn, fa: sib, sib, sin, min: lan, la, sibb, mib: &tc. tendremos la Escala enarmonica baxando. Con **[239] 107** efecto, vease el nº 7.

Si se elige un B. f. que cante, v. g. ut, sol, la, re, y se comete sobre el sol, 5ª falsa; y sobre el la, 3ª maior, nos dará una melodia enarmonica que cantará ut, reb, ut#, re. Sentado este principio, un B. f. que cante ut, sol, la: re, la, si: mi, si, ut#: fa#, ut#, re#: sol#, re#, mi#: la#, mi#, fa#: si#, utn, nos dará la Escala enarmonica que se mira en el nº 8, la qual es ascendente, y transformando la 5ª menor en 3ª maior.

Si formamos un Baxo que cante ut, re, re, re: mib, re#, ut#: si#, ut#, utn: sin, utn, sib: la, la, la: sib, la#, sol#: fax, sol#, soln: fn#, soln,sol: utn,; y se comete, sobre el primer utn consonancia: sobre el primer re, 3ª, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el tercero, 3ª, 5ª y 7ª menores: sobre el mib, consonancia de 3ª menor: sobre el re#, consonancia de 3ª menor: sobre el ut#, 3ª, 4ª y 6ª: sobre el si#, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: sobre el ut#, 3ª maior: sobre el utn, 3ª menor con 4ª y 6ª menor: sobre el sin, 5ª y 6ª con 3ª menores: **[239v]** sobre el utn la consonancia: sobre el sib, 3ª y 6ª: sobre el la primero, 3ª, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo 3ª y 4ª menores, con 6ª maior: sobre el tercero, 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta: sobre el sib, consonancia de 3ª menor: sobre el la#, lo mismo: sobre el sol#, 3ª menor, con 4ª y 6ª maior: sobre el fax, 3ª, 5ª y 7ª menores: sobre el sol#, consonancia de 3ª menor: sobre el soln 4ª y 6ª menor: sobre el fa#, 5ª y 6ª: soln, 4ª y 5ª: sobre el otro soln 3ª maior; y sobre el ultimo utn la consonancia, tendremos la Escala enarmonica baxando. Vease su orden al nº 9.

Cantando el Baxo fund.[l] ut, sol, ut#, fa#, y cometiendo sobre el sol 3ª menor: sobre el ut#, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta, ô 6ª maior que resuelva sobre la 3ª maior del fa#, tendremos una melodia enarmonica que cantará sib, sib, la#; con efecto. Luego si se forma una progresion de Baxo que cante ut, sol, sol, fa#, mi: re, si, la#, sol#: fa#, fa#, fa#, fa#: soln, sib, lan, soln: sol#, re, ut#, si: la#, lan, lan, lan: sib, sin, ut, sol: re, re, ut#, sin: la, fa#, mi, reb: ut#, ut#, ut#, ut#: ren, re, soln, soln, utn, y se coloca sobre el primer ut la consonancia: sobre el primer sol, 3ª y 5ª menores: sobre el segundo 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el **[240]** fa#, la consonancia de 3ª maior: sobre el mi, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el re, 3ª, 6ª y 8ª: sobre el si, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el la#, 3ª maior, y 6ª menor: sobre el sol#, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el fa#, 3ª y 6ª maiores: sobre el fa# segundo, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta; y la misma armonia en los otros dos siguientes: sobre el soln, siguiente 4ª y 6ª maior: sobre el sib, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el la consonancia: sobre el sol, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el sol#, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el re, 2ª, 4ª, y 6ª maiores; sobre el ut#, consonancia de 3ª maior; sobre el si, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores; sobre el la# 3ª y 6ª maiores: sobre el lan 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta: la misma armonia en los dos signos siguientes: sobre el sib, 4ª, con 6ª maior: sobre el sin 5ª y 6ª: sobre el ut, consonancia: sobre el sol, consonancia: sobre el re, 3ª y 5ª menores: sobre el segundo re, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el ut#, consonancia de 3ª maior: sobre el si, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el lan, 3ª y 6º maiores: sobre el fa#, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el mi#, consonancia: sobre el re#, 3ª menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer ut# 3ª y 6ª maiores: sobre los tres siguientes, 3ª, y 5ª

menores con 7ª diminuta: sobre los dos ren, 3ª menor con 6ª maior: sobre los dos sol 3ª maior, y 7ª menor que resolverá â la 3ª del ut, **[240v]** tendremos la Escala enarmonica subiendo. Vease su manera, y disposicion en el nº 10.

Si se elige un Baxo que cante ut, si#, fax, mi#, fan#, nos dará una melodia que cantará ut, si#, lax, si#, lan# solo con cometer 5ª menor sobre el mi#, que resuelve â la 3ª maior del fa#; con efecto. Pues si se forma una progresion de Baxo que cante ut, si#: fax, mi#, fan#, re#: mi#, re#, min, ut#: re#, ut#, ren, si: ut#; sin, utn, lan: si, la, sib, sol: la, sol, la, fa: sol, ut , y se comete sobre el ut, y si#, la consonancia: sobre el fax consonancia: sobre el mi#, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta al comenzár; y despues 6ª: sobre el fa# , consonancia de 3ª maior: sobre el re#, 3ª y 5ª menores, primero con 7ª, y despues con 6ª que resolverán â la consonancia de mi#, siguiente; y se prosigue cometiendo las mismas armonias en todos los sonidos que forman la progresion del Baxo, hasta la clausula final, tendremos la Escala enarmonica baxando que se advierte en el nº 11.

Cometiendo el Baxo el enarmonico desde el quinto sonido alterado al quarto; v. g. cantando ut, fa, solb, fa#, si, y cometiendo 6ª menor sobre el fa: 5ª perfecta sobre el solb: 5ª perfecta sobre el fa#; y 3ª menor sobre **[241] 108** el si, tendremos una melodia que cantará ut, reb, re, ut#, ren, que es precisamente, el empiezo de la Escala enarmonica subiendo. En efecto, y por tanto si se forma un Baxo que cante ut: fa, fa, solb, fa#: sin, sin, fa#, fa#: sol, sol, ut, si#: fax, fax, sol#, sol#: ut#, reb, lab, sibb, lan: ren, ren, la, la, sib, sib, mib: re#: la#, la#, sin, sin: min, y se comete sobre el primer ut, su consonancia: sobre el primer fa, 3ª y 6ª menores con 8ª: sobre el segundo 3ª maior, con 6ª menor y 8ª: sobre el solb, 3ª menor, 5ª y 7ª maior: sobre el fa#, 3ª maior, con 5ª perfª., y 7ª menor: sobre el sin dos 3ªs y 8ª sobre el otro sin, su consonancia: sobre el fa#, primero, 3ª maior, con 6ª menor, y 8ª: sobre el segundo, 4ª y 6ª: sobre el sol primero, 7ª maior, con 3ª y 5ª: sobre el segundo 7ª menor: sobre el ut, 3ª menor, y 8ª: sobre el fax primero, 3ª menor, y 6ª: sobre el segundo 3ª maior, y 6ª: sobre el primer sol#, 7ª maior con 3ª y 5ª: sobre el segundo, 7ª menor, con 5ª y 3ª: sobre el ut#, 3ª menor, y 8ª: sobre el reb, consonancia de 3ª menor: sobre el lab, 3ª maior, con 6ª menor: sobre el sibb, 7ª maior: sobre el lan, 7ª menor, con 3ª maior: sobre el ren primero, y segundo consonancia: sobre el lan primero 3ª y 6ª menores: sobre el segundo, 3ª maior y 6ª menor: sobre el **[241v]** primer sib, 7ª maior, con 3ª y 5ª: sobre el segundo 7ª menor: sobre el mib, 3ª menor: sobre el re#, su consonancia: sobre el la# primero 3ª menor: sobre el segundo 3ª maior: sobre el sin primero, 7ª maior; sobre el segundo 7ª menor que resolverá â la doble 3ª menor del ultimo min, tendremos el diapason enarmonico subiendo. Vease el nº 12.

Todo signo natural puede, en virtud del enarmonico, pasar â ser otros dos signos: v. g. Gn, puede pasar â ser Fx y Abb. Baxo este principio, si un Baxo canta fax, soln, labb, reb, solb, nos dará la melodia fax, sol, labb, solb, solo con cometer 5ª menor sobre el reb. Luego, si se forma un Baxo que cante soln, fax, labb, reb: solb, solb, fa#, si#: mi#, mi#, fan, sin: min, min, fab, sib: mib, mib, re#, solx: ut#, ut#, ren, sol#: ut#, ut#, reb, soln: utn, y se comete sobre el sol, fax, y labb, sus respectivas consonancias: sobre el reb, 3ª y 5ª menores con 7ª menor: sobre el solb primero y segundo 7ª con 3ª menor y 8ª: sobre el fa#, la misma armonia: sobre el si#, 3ª y 5ª menores con 7ª maior: sobre el mi# primero, y segundo 7ª menor, 3ª y 5ª: sobre el fan7ª maior: sobre el sin 7ª menor con 3ª maior, y 8ª: sobre el min 7ª menor con 3ª maior, y 8ª: la misma armonia sobre el otro min, y fab: sobre el sib, 3ª y 5ª meno- **[242]** res, con 7ª maior: sobre el mib primero 7ª menor, con 3ª maior, y 8ª: la misma armonia sobre el mib siguiente, y re#: sobre el solx 7ª menor con 3ª maior, y 8ª: sobre el primero, segundo ut#, y reb, 7ª menor con 3ª maior y 8ª: sobre el soln, 3ª y 5ª menores con 7ª tambien menor que resuelva â la 3ª maior del ultimo ut, tendremos el diapente enarmonico baxando. Vease el nº 13.

Cantando el B. f. con intervalos de 4ª subiendo, y de 3ª menor baxando cometiendo enarmonicos en la forma siguiente = si#, utn, fan, mi#: ut#, reb, solb, fa#: ren, ren, sol, fax:

re#, re#, sol#, lab: fab, fab, sibb, lan: fan, fan, sib, la#: fa#, solb, utb, sin: soln, fax, si#, ut, nos dará el diapente enarmonico subiendo. Vease el nº 14.

Esta misma progresion tomada al reves: esto es, subiendo de 3ª maior y baxando de quarta, nos dará el diapente enarmonico baxando. Vease su orden en el nº 15.

Siendo cierto que el B. f. en burlando la clausula perfª. comete un intervalo de segunda menor, siempre que el Modo lo sea, cantando v. g. ut, reb; si se elige un Baxo que cante ut, reb: ut#, ren: utx, re#: mib, fab: min, fan: mi#, fa#: fa#, soln; tendremos el diapente enarmonico subiendo en el grave ô B. f. procedido de una serie de clausulas burladas. Con efecto vease el nº 16.

[242v]

Si se hace cantar al Baxo la Escala enarmonica baxando en los terminos siguientes = sol, sol, fa#, solb: fa, mi#: min, fab: mib, re#: ren, ut#: ren, ut#, reb, utn: fa, sol: ut, y se coloca sobre el primer sol la consonancia: sobre el segundo, 3ª maior, 6ª superflua, y 5ª que resuelva â la 4ª maior: sobre el fa# 7ª menor, y 5ª, con 4ª que salga â la 3ª maior: sobre el solb, 3ª maior, y 6ª maior, con 5ª que resuelva â la 4ª maior: sobre el fan, 7ª menor, y 5ª, con 4ª desligue â la 3ª maior: sobre el min, 7ª menor con 5ª y 3ª maior: sobre el fab; 3ª maior, con 4ª y 6ª maxima que resolveran â la 4ª perfª. y 6ª maior: sobre el mib, 7ª menor, con 3ª maior, y 5ª: sobre el re#, 5ª con 4ª que salga â la 3ª menor, y 8ª diminuta que desligue â la 7ª diminuta: sobre el ren; 3ª maior, 5ª que salga â la 4ª maior, y 7ª menor que desligue â la 6ª: sobre el ut#, 3ª maior, 5ª y 7ª: sobre el reb, 3ª maior, 5ª que resuelva â la 4ª maior, y 6ª maior: sobre el utn, 4ª que salga â la 3ª, 5ª y 7ª menor: sobre el fa, 5ª y 6ª: sobre el sol, 4ª y 5ª con 7ª que desligara sobre el ultimo ut, tendremos una bella frase[26] enarmonica. Vease su formula en el nº 17.

La Escala enarmonica subiendo puede ordenarse tam- **[243] 109** bien cantando el Baxo = ut, si#: ut#, ut#: re, utx: re#, mib: fab, min: fan, mi#: fa#, fa#: soln, si se comete sobre el ut consonancia: sobre el si#, 7ª diminuta, con 3ª y 5ª menores: sobre el primer ut#, 2ª 4ª y 6ª que resuelvan â la 3ª y 5ª y asi hir continuando hasta terminar en el ultimo soln. Con efecto, vease el nº 18.

El mismo Diapente enarmonico se podrá colocar en el Baxo cantando en descenso, sol, sol: fa#, solb: fan, solbb,: fab, min: mib, re#: ren, mibb: reb, ut#: utn, fa, sol: ut, colocando sobre el primer sol su consonancia: sobre el segundo, 3ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el fa#, 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el solb, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el fan, 3ª maior, 7ª menor con 5ª: sobre el solbb, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el fab, 3ª maior, con 5ª y 7ª menor: sobre el min, 3ª 5ª menores, y 7ª diminuta: sobre el mib, 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el re#, 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta: sobre el ren, 3ª maior, con 5ª y 7ª menor: sobre el mibb, 2ª 4ª y 6ª maiores: sobre **[243v]** el reb, 3ª maior, con 5ª y 7ª menor: sobre el ut# 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el utn, 3ª maior con 5ª y 7ª menor: sobre el fan, 5ª y 6ª: sobre el primer sol, 4ª y 6ª: sobre el segundo 7ª que resolverá sobre el ultimo ut, resultando de ello la frase que se advierte en el nº 19.

Se podrá executar por el Baxo el Diapente enarmonico subiendo en los terminos siguientes: ut: ut, ut: reb, reb: ut#, ut#: ren, ren: re, mib: mib, mib: re#, re#: min, mi: mi, fa: mi#, mi#: fa#, fa#: fa#, soln: sol, colocando sobre el primer utn, su consonancia: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el tercero, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el reb, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el segundo reb, 3ª maior, 5ª y 7ª menor: sobre el primer ut#, 7ª diminuta, con 4ª menor que saldrá â la 3ª y 5ª menor: sobre el segundo, 3ª y 5ª

[26] Comentario estético: "una bella frase". Teixidor, en su comentarios, que iréponiendo de relieve, resalta la belleza, la elegancia y hasta la sublimidad resultante de las diversas realizaciones. E, incluso, de la fealdad y ridiculez de lo mal ejecutado.

menores con 7ª diminuta: sobre el primer ren, su consonancia: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el tercero, 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el mib, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el segun- **[244]** do mib, 3ª maior, con 5ª y 7ª menor: sobre el tercero la misma armonia: sobre el re#, 7ª diminuta, con 4ª menor que resolverá â la 3ª y 5ª menor: sobre el segundo re#, 7ª diminuta con 3ª y 5ª menores: sobre el min, su consonancia: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el tercero, 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el primer fan, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el segundo, y tercero 7ª menor, con 3ª maior, y 5ª: sobre el primer mi#, 7ª diminuta, con 4ª menor, y 5ª menor: sobre el segundo 7ª menor, con 5ª y 3ª menor: sobre el fa# primero, consonancia de 3ª menor: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª mayor: sobre el tercero, 3ª menor, con 3ª maior y 5ª: sobre el sol primero, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior; y sobre el segundo, 7ª con 5ª y 3ª maior; con efecto vease el nº 20.

Cantando el Baxo la Escala enarmonica baxando de la manera siguiente sol, sol, sol: fa#, fa[27]: fan, fan: mi#, mi#: min, min: mib, mib: re#, re#: ren, ren: ut#, ut#: utn, fa: sol, sol, ut, y cometiendo **[244v]** sobre el primer sol la consonancia: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el tercero 2ª 4ª y 6ª maiores: sobre el primer fa# 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el fan 7ª menor con 3ª maior y 5ª: la misma armonia sobre el fan que sigue: sobre el primer mi# 7ª diminuta con 3ª y 5ª menores: la misma armonia sobre el segundo: sobre el min, 7ª menor con 5ª y 3ª maior: sobre el segundo 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre los dos Eb, 7ª menor: sobre los dos Dreb, 7ª diminuta: sobre el primer ren 7ª menor, con 5ª y 3ª maior: sobre el segundo 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer ut#, 7ª menor con 5ª y 3ª maior: sobre el segundo 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el utn, 7ª menor con 5ª y 3ª maior: sobre el fa 5ª y 6ª: sobre el primer sol 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª menor que saldrá â la 3ª del ultimo ut, tendremos la frase que se mira en el nº 21.

[245] 110

Reglas para transitar desde un termino â todos los demas, con enarmonico

Iª Para transitar desde un Modo establecido como primitivo al de su semitono alto, u segunda menor, v. g. desde el Modo menor de C-utn al menor de C#-la por medio de enarmonico: el Baxo deberá cantár = ut, sol, fax, sol#, sol#, ut#, cometiendo el enarmonico desde Gn â Fx â fin de tener pronta la 5ª del Modo que se busca: hallada esta que es G#, se cometerá sobre el Cn su consonancia: sobre el Gn, 7ª menor, con 3ª maior: sobre el Fx 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores: sobre el G# primero 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª con 3ª maior que resolverá sobre la 3ª menor del C#.

Si se pretende que el Modo de C# sea maior se cometerá 6ª maior sobre el primer G#, y 3ª maior sobre el ultimo C#. Vease la Prac. N. 233 Formula 1ª.

Para regresar desde el Modo menor ô maior de C# al de Cn puede cantár el Baxo ut#, Fa#, Fa#, soln cometiendo el enarmonico la melodia, dando 5ª y 6ª al primer fa#, y 7ª diminuta al segundo, porque el D#, se cambiará en Eb: puede buscarse la quinta del Modo de Cn por varios enarmonicos; pero el mas expreso es, cantando el Baxo ut#, sol#, lab, soln, sol, ut **[245v]** y cometiendo sobre el C# su consonancia: sobre el G# 7ª menor con 3ª maior: sobre el Ab 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer Gn 4ª y 6ª; y sobre el segundo, 7ª menor que resolverá sobre el Cn. Vease el nº 2.

IIª Si la segunda menor del modo primitivo â la qual se desea transitar es bemolada v. g. desde Cn â Db, el Baxo podra cantar ut, ut, lab, reb, cometiendo sobre el segundo Cn 3ª menor, con 4ª y 6ª maior; y sobre el Ab, 7ª menor que resolverá a la 3ª de Db: con esto se

[27] Por la presente secuencia y por el texto posterior, este fa habría de ser sostenido.

verificará el enarmonico en el cambio de F# 4ª maior de Cn, en Gb con 7ª menor Ab. Vease el nº 3.

Para bolver desde el tal Modo al primitivo, el Baxo podrá cantar reb, solb, fa#, soln, sol, utn, dando 5ª y 6ª al solb: 7ª diminuta al fa#: 4ª y 6ª al primer sol: 7ª al segundo &c. Vease el nº 4.

IIIª Para transitar desde un Modo primitivo al de su segunda maior alta, v. g. desde Cn â Dn con canto enarmonico puede conseguirse con facilidad cantando el Baxo ut, lab, sol#, lan, re, cometiendo sobre el lab, 7ª con 5ª y 3ª maiores que resuelva â la 6ª y 3ª del mismo lab; y 7ª diminuta con 5ª y 3ª menores, sobre el sol#, que resolverá **[246]** sobre el lan, &c.

Pero, como los dos Modos son tan conexos, será mucho mejor hacer uso de circunloquios, u de rodeos que hagan bien sensible el genero enarmonico, lo qual se puede conseguir cantando el Baxo ut, ut, utb, sib, sib, la, la, re, y cometiendo sobre el ut primero, su consonancia: sobre el segundo 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el Cb, 3ª 4ª y 6ª maiores: sobre el primer lab 7ª menor con 3ª maior y 5ª: sobre el segundo 3ª 4ª y 2ª maiores, con 6ª . supfª.: sobre el primer lan, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª con 3ª maior que resolverá menor ô maior de Dn. Vease el nº 5.

La buelta desde este Modo maior ô menor, al primitivo se consiguirá cantando el Baxo ren, sol#, lab, lab, soln, utn, dando 7ª diminuta con 5ª y 3ª menor sobre el sol#: 3ª 4ª y 6ª maiores sobre el primer lab: 3ª maior 5ª con 6ª superflua sobre el segundo y 4ª y 6ª sobre el soln, &c; pero, serán mucho mas expresos los enarmonicos cantando el Baxo re, re, ut#, ut#, reb, utb, sin, si, sol, utn, cometiendo 2ª 4ª y 6ª sobre el segundo re: 7ª diminuta, sobre el primer ut#: sobre el segundo, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores: sobre el reb, 2ª 4ª y 5ª maior: sobre el utb, **[246v]** 7ª menor, con 3ª maior: sobre el sin primero, 7ª diminuta: sobre el segundo 5ª menor con 6ª; y sobre el sol 7ª menor con 3ª maior q.e resolverá sobre el ut. Nº 6.

IV. Se transitará desde una tonica al modo maior ô menor de su 3ª menor alta; v. g. desde Cut â Ebut con enarmonico cantando el Baxo ut, ut, sin, utb, sib, sib, mib, cometiendo sobre el segundo ut, 3ª menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el sin, 7ª con 3ª maior: sobre el utb, 3ª 4ª y 6ª superflua: sobre el primer sib, 4ª y 6ª menor ô maior; y sobre el segundo 7ª que resolverá â la 3ª del mib. Vease el nº 7.

Para el regreso desde el Eb maior ô menor, al Cutn cantará el Baxo mib, utb, utb, sin, soln, utn, cometiendo sobre el primer mib su consonancia: sobre el primer utb 7ª con 3ª maior: sobre el segundo, 4ª y 6ª: sobre el sin, 5ª y 6ª; y sobre el soln 7ª que resolvera del ut. Vease el nº 8.

Vª Se transitará desde un Modo primitivo al de su tercera maior alta; v. g. desde Cut, â Eut, en virtud de enarmonico, cantando el Baxo = ut, sib, la#, sin, sin, min, cometiendo sobre el ut, su consonancia: sobre el sib, 3ª 4ª y 6ª: **[247] 111** sobre el la#, 7ª diminuta: sobre el primer sin 4ª y 6ª ; y sobre el segundo 7ª que resolverá sobre el min: Nº.9.

El regreso desde este termino al primitivo con enarmonico, se conseguirá cantando el Baxo = mi, fa, mi#, fa#, fa#, sol, sol, ut, y cometiendo sobre el mi su consonancia: sobre el fan, 3ª 4ª y 6ª: sobre el mi#, 3ª diminuta: sobre el primer fa# 4ª y 6ª: y sobre el segundo 3ª y 5ª con 6ª superflua: sobre el primer soln, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª que resolverá sobre el ut. N. 10.

VIª La transicion desde un Modo primitivo â su quarta alta: v. g. desde Cutn â F-utn con enarmonico se logrará cantando el Baxo = ut, ut, utb, utb, sin, si, utn, ut, ut, ut, fa, cometiendo sobre el segundo utn, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer utb, 3ª maior, 5ª perfª. y 6ª supefª.: sobre el segundo, 3ª 4ª y 6ª maiores: sobre el primer sin, 3ª, 5ª menor, y 7ª diminuta: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: sobre el primer utn, 4ª y 5ª maior: sobre el

segundo 4ª y 6ª: sobre el tercero 7ª y 4ª: sobre el quarto 7ª con 3ª maior que formará clausula âl fan. Vease el nº 11.

[247v]

Para bolver al Modo primitivo podrá cantar el Baxo fa, solb, solb, fa#, soln, soln, ut, cometiendo sobre el primer solb, 3ª, 4ª y 7ª: sobre el segundo, 3ª 5ª y 7ª menor: sobre el fa#, 3ª y 5ª menor, con 7ª diminuta: sobre el primer soln, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 3ª maior, con 7ª que saldrá â la 3ª del ut. Vease el nº 12.

Puede hacerse tambien la sobredicha transicion enarmonica, cantando el Baxo fa, fa, lab, lab, sol, sol, ut, y cometiendo sobre el segundo fa, 5ª y 8ª: sobre el primer lab, 7ª menor: sobre el segundo, 3ª 5ª y 6ª superflua: sobre el primer soln, 4ª y 6ª; y sobre el segundo 3ª y 7ª que saldrá sobre el ut. Vease el nº 13.

VIIª La transicion armonica desde la tonica de un Modo primitivo â la quinta menor alta; v. g. desde C-ut â G-ut bemolado con 3ª maior, se podrá conseguir cantando el Baxo ut, ut, ut, reb, reb, solb, y cometiendo sobre el segundo ut, 3ª menor, con 4ª y 6ª maior: sobre el tercero, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: sobre el primer reb, 4ª, con 6ª maior; y sobre el segundo, 3ª mayor con 7ª menor que resolverá sobre el solb. Nº. 14.

[248]

Se bolverá desde el Modo maior, ô menor de Gb al de Cn, cantando el Baxo solb, fa#, soln, sol, utn, cometiendo su consonancia sobre el solb: sobre el fa# 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: sobre el primer soln 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª &c. Vease el nº 15.

VIIIª El transito enarmonico desde un Modo primitivo al de su quarta maior alta; v. g. desde C-utn â F# se consigue cantando el Baxo ut, si#, ut#, ut#, fa#, y cometiendo sobre el si# 7ª diminuta, con 3ª y 5ª menores: sobre el primer ut# 4ª y 6ª &c. Vease el nº 16.

La buelta enarmonica desde f# â Cn se logrará cantando el Baxo fa#, sol#, lab, soln, soln, utn, y cometiendo sobre el sol# 7ª maior, con 3ª menor, y tritono: sobre el segundo sol#, 6ª maior con 3ª y 5ª menores: sobre el lab primero, 2ª, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo, 3ª y 4ª maiores, con 6ª superflua: sobre el soln primero 4ª y 6ª &c. Vease el nº 17.

IXª La transicion desde un Modo primitivo al de su quinta alta con enarmonico; v. g. desde Cn â Gn se conseguirá cantando el Baxo ut, reb, reb, ut#, ut#, ren, soln, **[248v]** y cometiendo sobre el primer reb 7ª 3ª, y 4ª maiores: sobre el segundo 3ª y 4ª, con 6ª superflua: sobre el primer ut#, 7ª y 5ª maiores, con 4ª menor: sobre el segundo 3ª y 5ª, menores con 7ª diminuta: sobre el ren, 4ª y 5ª que saldrá â la 3ª y 7ª y esta a la 3ª del ultimo soln. Vease el nº 18.

El regreso desde el sobredicho Modo al primitivo se conseguirá cantando el Baxo sol, lab, lab, sol#, sol#, lan, fa#, soln, soln, ut, y cometiendo sobre el primer lab, 3ª, 4ª y 7ª maiores: sobre el segundo 3ª y 4ª maiores, con 6ª superflua: sobre el primer sol# 4ª y 5ª menores con 7ª diminuta: la misma 7ª con 3ª, sobre el segundo sol#: sobre el lan 2ª, 4ª, y 6ª: sobre el fa# 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el soln, 4ª y 6ª que resolverá â la 3ª &c. Vease el nº 19.

Xª Para transitar desde un primer Modo al de su quinta maior alta: v. g. desde Cn ä G# con enarmonico podrá cantar el Baxo ut, reb, ut#, utx, re#, re#, sol#, y cometiendo sobre el reb, 7ª, 4ª, y 3ª maiores: sobre el ut#, 7ª menor con 3ª maior: **[249] 112** sobre el utx, 7ª diminuta, con 3ª, y 5ª menores: sobre el re#, 4ª y 6ª &c. Vease el nº 20.

El regreso desde el tal Modo al primitivo será, cantando el Baxo sol#, sol#, lab, soln, soln, utn, cometiendo sobre el segundo sol#, 7ª maior: sobre el lab, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer soln, 4ª y 6ª menores: sobre el segundo, 4ª y 6ª maiores &c. Vease el nº 21.

XIª Para la transicion enarmonica desde un Modo principal al de su 6ª menor alta; v. g. desde Cn â Ab, podrá cantar el Baxo ut, re, mib, mib, lab, cometiendo sobre el re 3ª menor,

con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer mib, 4ª y 6ª menor: sobre el segundo 7ª menor que resolverá sobre el lab. N. 22.

Se regresará desde el sobredicho Modo al principal cantando el Baxo lab, lab, solb, fa#, soln, sol, ut, cometiendo sobre el segundo lab, 2ª 4ª, y 6ª: sobre el solb, 3ª y 5ª con 6ª superflua: sobre el fa#, 7ª diminª.: sobre el primer soln, 4ª y 6ª &c. Vease el nº 23.

XIIª La transicion enarmonica desde un Modo primitivo al de su sexta maior alta; v. g. desde Cn â An, **[249v]** se verificará cantando el Baxo ut, re, mib, re#, min, mi, lan, cometiendo sobre el re, 3ª, y 5ª menores con 6ª maior: sobre el mib 2ª y 4ª con 5ª maior: sobre el re# 7ª diminuta: sobre el [primer min] 4ª y 6ª maior: sobre el segundo 7ª que resolverá al lan. Nº 24.

El regreso desde el Modo maior ô menor de An al de Cut se verificará con enarmonico cantando el Baxo la, sol, fa, fa, fa#, soln, soln, ut, cometiendo sobre el sol, 3ª, menor con 4ª y 6ª maiores: sobre el primer fa, 4ª y 5ª con 7ª maior: sobre el segundo 7ª menor con 3ª maior: sobre el fa#, 3ª y 5ª, menores con 6ª maior: sobre el primer soln 4ª y 6ª; y sobre el segundo 7ª &c, Vease el nº 25.

XIIIª La transicion desde un Modo principal al de su 7ª menor alta; v. g. desde Cut â Bb con enarmonico se verificará cantando el Baxo ut, fa, mib, min, fa, fa, sib, y cometiendose sobre el fa, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el mib, 4ª y 6ª menores con 7ª maior: sobre el min, 7ª diminuta: sobre el fa, 4ª y 6ª que resolveràn â la 3ª y 5ª &c Vease el nº 26.

Se bolverá desde este Modo al primitivo, con enar- **[250]** monico cantando el Baxo = sib, solb, solb, fax, soln, sol, ut, y cometiendo sobre el primer solb, 7ª con 3ª maior: sobre el segundo, 3ª y 5ª con 6ª superflua: sobre el fa#, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer soln, 4ª y 6ª &c. Vease el nº 27.

XIVª La transicion desde un Modo primitivo al de su septima maior alta; v. g. desde Cn â Bn con enarmonico se efectuará cantando el Baxo = ut, mi, fa, mi#, fa#, fa#, si, dando 3ª y 5ª menores con 6ª maior al mi: 2ª 4ª y 5ª maior al fa: 7ª diminuta al mi#: 4ª y 6ª al primer fa#; y al segundo 3ª maior con 7ª menor que resolverá sobre la 3ª del si. Vease el nº 28.

El regreso se verificará cantando el Baxo, si, mi#, fan, fa#, soln, sol, ut, y cometiendo sobre el mi# 7ª diminuta: sobre el fan, 7ª menor con 3ª maior: sobre el fa#, 3ª 5ª con 6ª maior: sobre el soln primero 4ª y 6ª; y sobre el segundo 3ª maior con 7ª menor &c. Vease el nº 29.

Tambien se verificará cantando el Baxo si, utb, sibb, lan, soln, soln, utn cometiendo sobre el utb, 2ª, 4ª, 6ª: sobre el sibb, 3ª y 6ª: sobre el lan, 3ª menor, 4ª, y 6ª maiores: **[250v]** sobre el soln primero, 4ª, y 6ª: sobre el segundo 7ª que resolverá â la 3ª del ut. Vease el nº 30.

Sería nunca acabar el haber de referir las muchas maneras que hai, de transitar desde un Modo â otro con enarmonicos; pero las transiciones explicadas en este Capº. son suficientes para comprender todas las que se dexan por explicar.

Capitulo 24.

De los generos mixtos, llamados Diatonico-enarmonico, y cromatico-enarmonico.

El genero mixto llamado Diatonico-enarmonico, por componerse sus melodias de semitonos, estimados entre los teoricos, como maiores; procede, ô tiene su origen del B. f. que procede por un intervalo de quinta perfecta, y otro de 3ª maior subiendo, v. g. fa, ut, mi, dando 3ª menor al fa; y al ut y mi, maior: despues come[te]r clausula perfª. en E, de lo que resultará la progresion fund.[l] fa, ut, mi, si, mi; y las melodias que se miran en la practica Nº 234, formula 1ª. Es de advertir, que el genero mixto Diatonico-enarmonico que se propone en la

[251] 113 referida frase, queda suficientisimamente expresado (según la definicion dada yá de ante mano) sin cometer 3ª maior sobre el mi; pero se comete la 3ª mayor, por que el enarmonico resulta mucho mas expreso entre los signos Ab, y G#, que entre el intervalo de tono maximo resultante, entre Ab, y F#; y entre Fn y D#. Baxo este principio se han formado las frases que proponen de este genero mixto en los nºs 2. 3. 4, 5, 6 y 7.

En la frase nº 2. debe notarse entre los divisorios 1. y 2, que las quatro partes proceden por semitonos estimados como maiores: entre los divisorios 3 y 4, las dos partes cantantes mas agudas proceden por los mismos intervalos: desde el 4 y 5 el Baxo: desde el 5 al 6, el Tiple por intervalo de semitono, estimado como menor; y el Baxo por intervalo de semitonos menores baxando resultando del todo armonico el enarmonico, con especialidad desde el divisorio 6 al 7.

En la frase nº 3, se debe observar la serie de semitonos maiores que constituien el genero Diatonico en las tres primeras notas; y el genero enarmonico **[251v]** entre la tercera, y quarta nota del Tiple; y quarta y quinta del Tenor.

En la frase nº 4. deben notarse los semitonos maiores cometidos por las tres partes agudas en el primero, y segundo divisorio, con especialidad executados por el Tenor; aun mientras el Tiple y Alto cometen el enarmonico en el segundo divisorio; por que estos constituien toda la frase.

En la frase nº 5 se debe notar: en primer lugar, que toda ella se halla formada por un B. f. que procede por intervalos de tritono subiendo, y 4ª perfecta baxando: esto es, ut, fa#, ut#, &c: y cometiendose sobre el fa#, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior; y sobre el ut# 3ª maior, 5ª y 8ª, de lo qual resulta una serie, en el Tenor, de semitonos maiores baxando, y tonos maximos subiendo: intervalos constitutivos del genero Diatonico-enarmonico.

En el nº 6, es de notar la serie de semitonos subiendo que se advierte desde el primer divisorio al segundo en las dos partes cantantes mas agudas; y el enarmonico que estas mismas cometen en el segundo divisorio **[252]** al mismo tiempo que el Baxo; y el semitono maior que juntamente con ellas comete el Tenor, porq.e de el tal periodo Diatonico-enarmonico se compone toda la frase.

En el nº 7 notese que toda la frase esta fundada sobre un Baxo que canta = la, si, ut, si, cometiendo sobre el la 3ª y 5ª con 7ª de paso: sobre el si, 9ª que resuelve â la 8ª con 3ª maior, y 5ª perfª. : sobre el ut, 6ª superflua, con 3ª maior; 4ª maior primero, y despues 5ª perfª.: sobre el si 4ª y 6ª menor que resuelven â la 5ª y 3ª maior, acompañadas de la 8ª de lo qual resulta una serie de semitonos maiores, baxando y subiendo constitutivos del genero Diatonico-enarmonico.

Si se elige un B. f. que cante fa, sib, mi, la#; esto es, q.e proceda siempre, hasta llegar al Cn con intervalos de 5ª menor baxando, y de 4ª perfecta subiendo, nos dará una frase Diatonica-enarmonica. Con efecto, vease su formula nº 8.

[252v]

Con la misma progresion de B. f.; si se comete 3ª menor al primer sonido; y maior al segundo, la serie de semitonos maiores baxando, será muy expresa. Vease el nº 9.

Si se forma un B. f. que proceda por intervalos de 5ª perfecta subiendo, y 3ª maior baxando: v. g. ut, sol, mi &c. no tan solamente tendremos la serie de semitonos constitutiva del tal genero, sino tambien su Escala subiendo. En efecto, vease el nº 10.

Esta misma Escala baxando será produccion de un baxo que proceda por intervalos de semitono maior subiendo, y baxando; v. g. si#, ut#, si#, con tal que sobre el ut#, se cometa; primero 2ª, 4ª, y 6ª, y despues 3ª menor las otras referidas Especies que resuelvan â la 3ª y 6ª. Con efecto, vease el nº 11.

Se verificará la Escala subiendo, y la serie de semitonos cantando el Baxo, ut, si, la sol#, siempre que sobre el si, se cometa 3ª y 5ª menores: sobre el la, 3ª, 4ª y 6ª; y sobre el sol#, 3ª y 6ª. Vease su orden en el nº 12.

Un Baxo que proceda por intervalos de 5ª y semitono maior subiendo: v. g. ut, sol, lab, colocando sobre el sol, 3ª y 5ª y **[253] 114** 7ª menores; y despues 6ª; y sobre el lab, su consonancia nos darán la Escala baxando. Vease el nº 13.

Otros muchos exemplos podian proponerse; pero son suficientes, para la inteligencia del tal genero mixto, los que se dexan ya explicados.

Genero Cromatico-enarmonico.

Este genero, como se dexa dicho en otra parte, consiste en unas melodias compuestas de semitonos estimados por los Teoricos como menores. Estas series pueden ser ascendentes, ô descendentes; y mixtas de unos y otros movimientos.

La melodia caracteristica de este genero siendo subiendo debe cantar = mib, min, mi# &c. pues formese un B. f. que proceda cantando ut, ut, la, ut# &c. y cometase sobre el primer ut, 3ª menor: sobre el segundo 3ª maior; y la misma Especie en el la, y ut#, y nos la producirá. Con efecto, vease la practica Nº 235 formula primera.

Se verificaran tambien las melodias propias de este genero, cantando el Baxo, ut, ut, la, ut#, la#, la#, re#, mib, dando 3ª menor al primer ut: maior al segundo: 3ª maior, al lan: la misma al ut#: 3ª menor al pri- **[253v]** mer la#: maior al segundo: menor al re#: maior al mib. Con efecto, vease el nº 2. Es de advertir que con esta frase se puede formar el circulo.

Las mismas melodias resultaran con un Baxo q.e cante ut, sib, la, sol#, fa#, mi, re#, mib, reb, utn, fan colocando 3ª menor, al ut: segunda, 4ª y 6ª maiores al sib: 3ª maior al la: 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores al sol: 3ª menor, al fa#: 2ª, 4ª, y 6ª maiores al mi: 3ª maior al re#, y mib: 3ª y 4ª maiores, con 6ª supeflua al reb; y 3ª maior al ut. Vease el nº 3.

Si se forma un Baxo que cante ut, sol, mi, si, la, mi, re, la, sol#, ut#, y se coloca sobre el utn primero, 3ª menor: sobre el sol 4ª y 6ª maior: sobre el mi 3ª maior y 6ª menor: sobre el si, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el la, 3ª y 6ª maiores: sobre el mi, 2ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el re, 3ª y 6ª maiores: sobre el la, 2ª, 4ª y 6ª maiores; y sobre el sol#, 3ª maior con 7ª que resuelva â la 3ª del ut#. Vease el nº 4.

Sobre el B. f. de este genero, y sus armonias se pueden formar frases melodicas de mucha variedad, siem- **[254]** pre que se dispongan de una manera semejante â las que se proponen en los nos 5 y 6.

Genero mixto Cromatico-enarmonico baxando.

La serie de semitonos constitutiva de este genero mixto para que se verifique baxando es menester que el B. f. por intervalos de 3ª menor subiendo, y de 3ª maior baxando: v. g. ut, ut, mib, mib, utb, sin, ren, ren, sib, sib, reb, reb, &c. cometiendo 3ª maior al primer ut, y menor al segundo; y asi continuando hasta que se terminen las frases con semi clausula, ô con clausula. Con efecto, vease la practica Nº 236 formula nº 1.

Se verificaran los mismos intervalos baxando, cantando el Baxo = ut, ut, sib, sib, sin, sin, la, la, sib, sib, lab, lab, &c. con tal que se cometa sober el primer ut, 3ª maior: sobre el segundo 3ª menor, 5ª y 6ª: sobre el primer sib, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo 4ª y 6ª menor: sobre el primer sin, 3ª maior, y 5ª, con 7ª maior: sobre el segundo, 3ª menor, 5ª, con 6ª maior: sobre el primer la, 4ª y 6ª maior: sobre el segdo. 4ª y 6ª menor: sobre el primer sib, **[254v]** 3ª maior, y 5ª con 7ª maior: sobre el segundo, 3ª menor con 5ª y 6ª maior: sobre el primer lab, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo, 4ª y 6ª menor: &c. Vease el nº 2.

Si el Baxo canta ut, ut, lab, lab, fab, min, utn, ut &c y se dá 3ª maior al primer ut; y menor al segundo y la misma alternativa en los demas sonidos tambien nos dará una serie melodica cromatico-enarmonica. Vease su formula en el nº 3.

Cantando el Baxo, v. g. mi, si, si, ut, ut, si#, ut#, ut#, ren, re, mib, mib, sib, sib, mib, y se dá, 3ª maior y 5ª perfecta al primer si: 3ª, 5ª y 7ª menores al segundo: 3ª maior al primer ut,: 3ª y 5ª menores al segundo: 3ª maior al si#: 3ª maior al primer ut#: 3ª, 5ª y 7ª menores al segundo: 3ª maior al primer ren: 3ª, 5ª y 7ª menores al segundo: 3ª maior al primer mib; y menor al segundo, &c. tendremos la frase que se mira en el nº 4.

Si se forma un Baxo q.e cante, sol, sol, fa#, fa#, mi#, mi#, mi#, mi#, rex, min, min, mi, re#, re#, re#, **[255] 115** mib, ren, ren, ren, ren, ut#, ut#, ut#, si, y se dá al primer sol, 4ª, con 6ª maior: al segundo, 4ª y 6ª menor: al primer fa# 3ª menor, con 5ª y 6ª maior que resuelva â la 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: al segundo, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer mi#, 3ª, 5ª y 7ª menores: al segundo, 3ª, 5ª y 7ª menores que resuelva â la 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al quarto la misma armonia: al rex, 3ª, 5ª y 7ª menores: sobre el primer min, 3ª, 5ª y 7ª menores que resolverá â la 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al segundo, 3ª y 5ª menores, y 6ª maior que resolverá â la 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: al tercero, 3ª, 4ª y 6ª: al re# primero, 3ª, 5ª y 7ª menores: al segundo, 3ª, 5ª y 7ª menor, que resuelva â la 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: al tercero, 3ª, 5ª menores con 6ª maior: al tercero, 3ª y 5ª menores, y 6ª maior que resuelva â la 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: al mib, 3ª menor, 4ª y 6ª maior: al primer ren, 3ª, 5ª y 7ª menores: al segdo., 3ª, 5ª y 7ª menores que resuelva â la 3ª, 5ª menores, y 6ª maior: al tercero, 3ª, 5ª menores y 6ª maior que resuelva â la 3ª menor, 4ª y 6ª maior: al quarto 3ª menor, 4ª **[255v]** y 6ª maior: al primer ut#, 3ª, 5ª y 7ª menores: al segundo, 3ª, 5ª y 7ª menores que resuelva â la 6ª maior con 5ª y 3ª menores: al tercero, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior que resuelva â la 3ª menor, 4ª y 6ª maiores; y estas â la consonancia del sin, tendremos una frase compuesta toda ella de semitonos baxando. Con efecto, vease el nº 5.

Cantando el Baxo, mib, mib, solb, fa#, fa#, fa#, la, la, la, fa#, sol#, ut#, y cometiendo sobre el primer mib,, consonancia de 3ª maior: sobre el segundo, 3ª menor, y 4ª: sobre el solb, 4ª y 6ª: sobre el fa#, 4ª y 6ª maior: sobre el segundo fa#, 3ª maior y 5ª: sobre el tercero, 3ª menor y 6ª: sobre el primer lan, 4ª y 6ª menor; sobre el segundo, 3ª maior y 5ª: sobre el tercero, 3ª menor, y 5ª maior: sobre el fa#, 3ª y 5ª menores; y sobre el sol#, 3ª maior, y 7ª menor que salga â la consonancia del ut#, tendremos otra frase perteneciente al mismo genero mixto. Vease el nº 6.

Si el Baxo procede por semitonos baxando, la parte mas aguda puede formar frases melodicas con proceder diatonico, siempre que se ordenen como se mira en el nº 7.

[256]

Cromatico-enarmonico ascendente, y descendente.

Las frases compuestas de semitonos menores subiendo, y baxando â penas se pueden formar, no procediendo el Baxo por iguales intervalos; y asi, para que resulten, el Baxo cantará ut, ut, ut, ut, sin, sin, sib, sib, sib, sib, lab, y se dará al primer ut, 3ª menor: al segundo, 3ª y 5ª maiores: al tercero 4ª y 6ª maior: al quarto, 3ª menor, 4ª y 6ª maior: al primer sin, 3ª y 5ª menores con 7ª maior: al segundo, 3ª y 5ª, menores con 7ª diminuta: al primer sib, 3ª menor, 5ª y 7ª menor: al segundo, 3ª, 5ª y 7ª menores: al tercero, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: al quarto, 3ª menor, 4ª con 6ª maior: al lab, su consonancia. Vease el Nº 237 frase primera.

Se verificará tambien cantando el Baxo = la, la#, si, si, utb, sib, sib, sib, lab, lab, sol#, soln, soln, fa#, sin, con tal que se de al lan, 3ª menor: al la#, 3ª y 5ª menores y 7ª diminuta: al si, 4ª y 6ª: al si, segundo, 3ª maior: al utb, 3ª maior: al primer sib, 3ª maior, y 7ª menor: al sib segundo, 4ª, 5ª y 7ª maior: al tercero, 3ª menor: al primer lab, 2ª, 4ª y 6ª maiores: al segundo, 3ª y 4ª maio- **[256v]** res, con 6ª superflua: al sol#, 3ª, 5ª y 7ª menores: al soln, 3ª maxima, y 5ª

maior: al soln segundo, 4ª y 6ª maiores: al tercero, 2ª, 4ª, y 6ª maiores: al fa#, 3ª maior, y 7ª menor que resolverá â la cnsonancia del ultimo sin. En efecto, vease el nº 2.

Cantando el Baxo = ut, ut, ut#, ut#, reb, reb, utn, utn, reb, y dando al primer ut, 3ª menor: al segundo, 3ª maior, 5ª y 7ª menor: al primer ut#, 3ª y 5ª menores, y 7ª diminuta: al segundo, 3ª, 5ª y 6ª: al reb, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer utn, 3ª y 5ª menores, y 7ª diminuta: al segundo, 3ª, 5ª y 6ª: al reb 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: sobre el primer utn, 3ª y 5ª menores, y 7ª diminuta; y al segundo 3ª 5ª y 6ª menores, tendremos la frase que se mira al nº 3.

Si el Baxo canta = ut, ut, ut, ut, si#, sin, sib, sin, sin, ut, ut, fa, y se coloca sobre el primer ut, 3ª, maior: sobre el segundo, 3ª maxima, y 5ª maior: sobre el tercero, 4ª y 6ª maiores: sobre el quarto, 3ª, 4ª y 6ª maiores: sobre el si#, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: sobre el primer sin, 3ª maior y 7ª menor: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: sobre el sib, 3ª maior, 5ª y 7ª menor: sobre el primer sin, 3ª **[257] 116** 5ª y 6ª menores: sobre el segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: sobre el primer ut, 4ª y 6ª; y sobre el segundo, 3ª maior con 7ª menor que resolverá â la consonancia del ultimo fa, tendremos otra frase del mismo genero. Con efecto vease el nº 4.

Por ultimo, cantando el Baxo = mi, mi, mi, re#, ren, ren, re, ut, y dando al primer mi, 3ª y 5ª menores: sobre el segundo, 3ª maior, y 5ª perfª.: sobre el tercero, 4ª y 6ª: sobre el re# 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta: sobre el primer ren 3ª menor, 5ª y 7ª: sobre el segundo 3ª y 5ª menores con 6ª maior; y dando al tercero 3ª menor, 4ª y 6ª maior, tendremos la frase que se propone al nº 5.

Clausulas mixtas.

Llamanse Clausulas mixtas todas aquellas en que se miran alterados los sonidos de la Dominante-tonica, ô subdominante; y por tanto, remetan â Modos remotos al que principiaron las frases. Como estas alteraciones de sonidos no pueden verificarse en el Baxo, sin que se note en las melodias un semitono menor **[257v]** expreso ú sobre entendido, pertenecen siempre â los generos Diatonico-enarmonico, ú Cromatico-enarmonico.

La primera clausula de este genero que se presenta se executa cantando el Baxo = ut, sol#, lab, reb, y cometiendo sobre el ut su consonancia: sobre el sol#, 7ª diminuta; y sobre el lab, 7ª menor que resuelva sobre el reb. Vease el Nº 238 formula 1.

La segunda, es cantando el B. f. ut, fa, sol#,ut, ut, fa, y cometiendose sobre el ut, 3ª y 5ª maiores: sobre el fa, 5ª y 6ª con 3ª maior: sobre el sol#, 7ª diminuta: sobre el ut, 3ª y 5ª con 7ª todas maiores; y sobre el otro ut, 3ª maior, 5ª perfª. con 7ª menor que resolverá â la 3ª menor del fa. Vease el nº 2.

La tercera será cantando el B. f. ut, mi, sol#,ut#, cometiendo sobre el ut, 3ª maior: sobre el mi, 3ª maior, 5ª y 7ª; y sobre el sol#, 3ª maior con 7ª que resolverá â la 3ª menor del ut#. Vease el nº 3. Con el mismo B. f. las armonias se podrán disponer como se advierte en el nº 4. **[258]**

De las inversiones de la armonia dada al B. f. de la clausula precedente resulta, que quando el Baxo cante = ut, sin, si#, ut#, el sin podrá llevar 3ª menor, y 6ª maior, primero con 4ª perfª. y despues maior: el si# 5ª y 6ª que resolverá â la 3ª del ut#. Vease el nº 5. Quando el Baxo cante mi, mi, fa, fa, mi, el primer mi llevará 3ª y 6ª: el segundo, 3ª maior, y 7ª menor: el primer fa 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores; y el segundo, 2ª, 4ª y 6ª superfluas que resolveran â la 3ª con 6ª maior del mi. Vease el nº 6. Quando el Baxo canta mi, mi, re#, ut#, el primer ut[29]

[29] Entiéndase *mi*, por el supuesto.

deberá llevar 3ª y 6ª: el segundo, 3ª maior, y 8 con 5ª; y el re#, 3ª menor con 4ª y 6ª maiores que resolverán â la 3ª menor del ut#. Vease el nº 7. Por ultimo quando el Baxo cante ut, sol#, sol#, ut# el ut, llevará su consonancia: el primer sol#, tendrá dos partes cantantes â la 6ª menor y la otra cometerá mientras tanto, la 4ª menor, 3ª, 5ª y 4ª perfecta, previniendo con esta ultima especie **[258v]** una ligadura de 4ª y 5ª con 7ª que debe cometer sobre el segundo sol#, y resolver â la consonancia del ut#. Vease el nº 8.

Tomado el B. f. de esta clausula al contrario: esto es, cantando el Baxo = ut#, mi, soln, soln, utn, y dando al ut#, su consonancia de 3ª maior: sobre el mi, 3ª maior, 5ª y 8ª que baxe â la 7ª: sobre el primer soln, 3ª maior, 5ª y 8ª que tambien descienda â la 7ª; y sobre el soln segundo, 3ª, 5ª y 7ª menor que resuelva â la 3ª del ultimo utn, tendremos otra clausula mixta. Con efecto vease el nº 9.

De las inversiones de la armonia dada â este B. f. resulta, que quando el Baxo cante = ut#, re, re, utn, el ut#, llevará 3ª maior, 5ª y 8ª que baxará â la 7ª: el re, 4ª y 6ª maiores acompañadas, primero de la 3ª menor, y despues de la 2ª maior: el re, siguiente 3ª menor, y 6ª maior acompañada primero de la 5ª menor, y despues de la 4ª que resolverá â la consonancia del utn. Nº 10. Quando el Baxo canta = mi#, mi#, min, fan, mi, **[259] 117** el primer mi#, llevará 3ª y 6ª maiores: el segundo 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: el min, 3ª maior y 7ª menor; y el fan, 4ª y 6ª maiores acompañada; primero con 2ª superflua, y despues con 2ª maior que resolverá â la 3ª y 6ª del mi. Vease el nº 11. Quando el Baxo cante = sol#, sol#, soln, utn, el primer sol# deberá llevár 4ª y 6ª maior con 3ª menor: el segundo, 3ª, 5ª y 6ª menores; y el soln, 3ª maior, 5ª y 7ª menor que resolverá â la 3ª del ultimo utn. Vease el nº 12.

La quarta será cantando el Baxo f.[l] = ut, ut, fa#, fa#, sin, y cometiendo sobre el primer ut consonancia de 3ª maior: sobre el segundo, 7ª menor: sobre el primer fa#, 3ª maior, 5ª y 9ª menor; y sobre el segundo, 3ª maior y 7ª menor que resolverá â la 3ª del si. Nº 13.

La quinta será cantando el Baxo = ut, fa#, fa#, sol#, sol#, la#, sib, mib, dando al ut su consonancia: al primer fa#, 7ª diminuta: al segundo 5ª y 6ª: al primer sol#, su consonancia: al segundo, 5ª y 6ª: al la#, 4ª y 6ª; y al sib, 7ª que saldrá al mib. Vease el nº 14.

[259v]

La sexta será cantando el Baxo = ut, fa#, solb, fa, fa, sib, dando su consonancia al primer sonido ut: 7ª diminuta al fa#: 3ª y 5ª con 6ª superflua al solb: 4ª y 6ª menor al primer fan; y 3ª maior con 7ª menor al segundo &c. Vease el nº 15.

La septima, cantando el Baxo = ut, fa#, fa#, mi, mi, la, dando al ut su consonancia: al fa# 7ª diminuta: al fa# que sigue 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al primer mi, 4ª y 6ª maior; y al segundo, 7ª menor que saldrá â la 3ª del la. Vease el nº 16.

La octava clausula será cantando el Baxo = re, sol#, fa#, fa#, sin, y dando al re, 3ª menor: al sol# 7ª diminuta: al primer fa#, 4ª y 6ª maior; y al segundo 7ª menor que resolverá â la 3ª maior del sin. Vease el nº 17.

En la clausula nona el Baxo cantará = sol#, ut, re, sol#, ut#, fa#, y se cometerá sobre el sol# 3ª, 5ª menores y 8ª: sobre el ut, 3ª, 5ª maior, y 8ª: sobre el re 3ª menor, y 5ª con 9ª: sobre el sol# 7ª diminuta; y sobre el ut# 7ª menor que resolverá â la 3ª del fa#. Vease el nº 18.

[260]

La clausula decima será cantando el Baxo ut#, mi#, fan, fan, sol, sol, utn, dando al ut# su consonancia de 3ª maior: al mi# 3ª maior, acompañada, primero con 6ª y despues con 5ª: sobre el primer fan 3ª menor, y 5ª perfª. acompañadas, primero de la 8ª; y despues de la 7ª menor: sobre el segundo, 5ª y 6ª con 3ª menor: sobre el primer sol 4ª con 6ª maior; y sobre el segundo 7ª menor que salga â la 3ª del ultimo utn. Vease el nº 19.

La clausula undecima será cantando el Baxo = ut#, mi, mi, sol, sol, utn, dando 3ª menor al primer ut#: 7ª con 3ª maior al primer mi: 6ª maior con 3ª menor al segundo : al primer sol 4ª con 6ª menor y 7ª maior; y sobre el segundo 3ª maior con 7ª que resolverá â la 3ª del utn. Vease el nº 20.

Esta misma clausula mixta se puede simplificar cantando el Baxo = ut#, mi, soln,utn, y dando al mi 7ª con 3ª maior, y 5ª; y al sol, la misma armonia resolviendola sobre la consonancia del utn. Vease el nº 21.

De la inversion de las armonias dadas â este baxo, **[260v]** resulta que quando el Baxo cante = ut#, re, re, re, re, utn, podrá llevar, el primer re, 2ª, 4ª y 6ª maiores: el segundo, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: el tercero, 3ª y 5ª menores con 6ª maiores; y sobre el quarto 3ª menor, 4ª y 6ª maiores que resolveran sobre el utn. Nº 22.

Cantando el Baxo = mi, mi, fa, fa, mi, llevará el mi primero, 3ª y 6ª maiores: el segundo, 7ª menor: el fa primero, 3ª menor, con 4ª y 6ª maiores; y el segdo. 2ª 4ª y 6ª maiores que resolverán â la 3ª y 6ª del ultimo mi. Vease el nª 23.

Quando el Baxo cante = ut#, si, si, si, si, utn, llevará el ut#, consonancia de 3ª menor: el primer si, 3ª menor con 4ª y 6ª maior: el segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: el tercero, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta; y el quarto, 3ª y 5ª menores con 6ª que resolverán â la consonancia del utn. Vease el nº 24.

Quando el Baxo cante = sol#, sol#, sol#, soln, utn, el sol# primero llevará 4ª y 6ª: el segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª: el tercero, 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta; y el soln, 7ª menor q.e resolverá al utn. Vease el nº 25.

[261] 118

En la duodecima clausula cantará el Baxo, mi, si#, si#, utn, utn, ut, fa, y se dará al mi su consonancia de 3ª maior: al primer si#, 4ª y 6ª: al segundo, 3ª 5ª y 6ª menores: al primer utn, 3ª menor, con 4ª y 6ª maior: al segundo, 2ª, 4ª y 7ª menor; y al tercero, 3ª maior, 5ª y 7ª menor que resolverá â la 3ª menor del ultimo fa. Vease el nº 26.

En la clausula decimo tercia cantará el Baxo fa, ut, ut, ut, ut, si, si, mi, y se dará al fa 3ª menor: al primer ut, 4ª y 6ª menor: al segundo, 3ª, 5ª y 6ª menores: al tercero, 2ª superflua, 4ª y 6ª maiores: al quarto, 3ª y 4ª con 6ª superflua: sobre el primer si, 4ª y 6ª maior: y sobre el segundo, 7ª menor q.e resolverá â la 3ª maior del mi. Vease el nº 27.

En la decimo quarta clausula el Baxo cantará = mi, ut, la, re, sol, y se dará al mi, 3ª maior: al ut, 3ª menor, y 5ª maior: al la, 3ª, 5ª y 7ª menores; y al re, 3ª maior con 7ª menor q.e resolverá â la 3ª menor del ultimo sol. Vease el nº 28.

Para formar la clausula decimo quinta el Baxo can- **[261v]** tará = mi, ut, la, la, sib, sib, mib, dando 3ª maior al mi: 3ª menor, y 5ª superflua al ut: 3ª y 5ª menores al primer la: 3,ª 5ª y 7ª menor al segundo: 4ª y 6ª menor al primer sib; y 7ª menor al segundo que resolverá a la 3ª menor del mib. Vease el nº 29.

En la clausula decimo sexta cantará el Baxo mi, ut, la, sin, si, mi, y se dara al mi, 3ª maior: al ut, 3ª menor, y 5ª maior: al la, 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta: al primer si, 3ª, maior, 5ª y 9ª menor; y al segundo, 3ª maior, y 7ª menor que resolverá â la 3ª menor del mi. Vease el nº 30.

La clausula decimo septima se formará cantando el Baxo = mi, ut, la, la, la, lab, lab, reb, y dando al mi 3ª maior: al ut, 3ª menor, y 5ª maior: al la primero, 3ª y 5ª menores: al segundo, 3ª, 5ª, y 7ª menores: al tercero, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: al primer lab, 4ª y 6ª menor; y al segundo 7ª menor que resolverá â la 3ª del reb. Vease el nº 31.

Por ultimo la decimo octava clausula perteneciente â los generos mixtos se executará cantando el Baxo= mi, ut, ut, ut#, reb, reb, solb, y dando al mi, 3ª maior: **[262]** al ut, 3ª menor y 5ª maior: al segundo utn, 3ª maior y 5ª perfª.: al ut# 3ª y 5ª menores con 7ª diminuta: al reb primero, 3ª maior y 5ª; y al segundo 7ª que resolverá â la 3ª del solb. Vease el nº 32.

Capitulo 25

De la modulacion en general

Antes de tratar de la Modulacion, es preciso explicar con toda claridad, que cosa sea modular.

Unos han creido que Modular, es el arte de conducir la armonia y melodia, tanto concebida sobre un solo Modo ú termino, como desde un Modo â otro. De esta definicion parece inferirse, que modular, es el arte de hacer frases armonico-melodicas excentas de todo lo que sea monotono; y de esto ya se trató en otra parte.

Otros creen que Modular, ô modulacion, es el arte de conducir las melodias y armonias desde un Modo â otro por remoto que parezca, sin perjuicio de la armonia progresiva. De esta otra definicion se deduce que el modular es hacer transiciones acompañadas de grata melodia, y de ello ya se ha tratado tambien.

[262v]

Por ultimo, otros atendiendo â que la voz modulos de la qual se deriva modulacion, significa medida; han concluido que Modular es, el arte de conducir los sonidos de la melodia mas grave de manera tal, que todo sonido agudo en quietud (sin excepcion de consono ú disono) reciba varios modulos, ô medidas. Es decir, que Modular seria hacer cantar el Baxo (mientras alguna, ô algunas de las partes agudas estan en quietud) con tal arte, que de su procedimiento resulte el agudo varias Especies del Baxo, sin contravenir directamente â las reglas generales de la armonia progresiva. Este procedimiento del Baxo, para que el sonido agudo en tenuta ô quietud resulte modulado, puede ser Diatonico, cromatico, enarmonico, ú mixto de unos y otros. Con efecto, esto es lo que se debe entender por modulacion en la ciencia armonica; por que viene â ser lo que habemos llamado Capricho executado por el Baxo; u las notas no suponentes pronunciadas con duraciones del todo sencibles al oydo.

Esto no es decir que la Modulacion excluie de si la buena melodia, las notas no suponentes, el capricho, y las **[263] 119** transiciones; por que la modulacion perfecta debe considerarse como un Epilogo, ú conjunto de todas las bellezas melodico-armonicas.

Consonancia modulada por recto ascendente natural

Sentado el principio de lo que es modular, supondremos la consonancia de modo maior en quietud, mientras el Baxo canta ut, re, mi, fa, sol, con notas â lo menos de dos tiempos. Vease la practica Nº 239 formula 1.

Notese, como por estar las tres partes agudas en quietud, sobre el re se comete 4ª, 7ª, y 9ª: sobre el mi, 3ª, 6ª y 8ª: sobre el fa, 5ª, 7ª y 8ª que resuelven â la 3ª, 5ª y 8ª del sol. Y estos son los modulos que recibe la consonancia siendo suponentes las notas que no debian serlo, sin la modulacion aplicada â la consonancia perfecta de Modo maior. Para que resulte la consonancia modulada en menor, no es menester mas que hacer menores las 3ªs de la tonica, ô trasladarla al Modo de A-la.

Sobre esta consonancia modulada el Baxo puede ser glosado de las maneras que se proponen en los nºs 2, 3, y 4.

Por la modulacion, la 9ª se puede resolver â la 8ª siempre que se ordene como se advierte en el nº 4.

[263v]

De las inversiones de esta 9ª obstinada, pues aunque resuelve â la 8ª del B. f. no es â la 8ª del que fue 9ª en quietud, resulta que cantando el Baxo cante v. g. sol, la, si, ut; el sol podrá llevár 4ª y 6ª: el la, 3ª, 6ª y 7ª; y el si 5ª y 6ª que resolverá â la consonancia del ultimo ut.

Vease el nº 6. Resultará asi mismo que cantando el Baxo, v. g. mi, fa, sol, la &c el mi, podrá llevar 3ª y 6ª: el fa, 3ª, 5ª, y 9ª: el sol 8ª, 7ª y 3ª; y el la, 3ª, 5ª y 7ª. Notese la quietud del sonido que fue en el nº 5, 5ª: en el nº 6, 8ª; y el nº 7, 3ª del Baxo por que el tal es el sonido modulado.

Siendo el Modo menor la modulacion se puede disponer de la misma manera que en maior, o cantando el Baxo, ut, re, mi, fa, ut &c y dando al ut, 3ª y 6ª: al re, 3ª, 5ª y 7ª: al mi, 6ª, y 5ª con 3ª maior: al fa, 3ª y 5ª; y al ut, 3ª y 6ª &c. Vease el nº 8.

Cantando el Baxo en Modo maior, mi, fa, sol, la, se puede dar al mi, 3ª, 8ª y 6ª: al fa 7ª, 5ª y 3ª: **[264]** al sol, 4ª y 6ª; y al la, 3ª y 5ª y resultará que la modulacion recaerá sobre la 6ª y 8ª del Baxo cantante, y 8ª y 3ª del B. f., por que los sonidos de estas primeras especies permaneceran en quietud, siempre que se ordenen como se mira en el nº 9.

Sobre el mismo Baxo subiendo de quarto gradatim v. g. mi, fa, sol, la, siendo el Modo maior, y siendo menor, ut, re, mi, fa, &c pueden colocarse sobre el primer ut dos partes cantes â la 8ª y otra en la 6ª, y ser moduladas resultando dos 7ªs y una 5ª del re: dos 6ªs y una 4ª del mi; y dos 5ªs y una 3ª del fa, hasta que la modulacion termine con la clausula. Con efecto, vease el nº 10.

Todo sonido â la 8ª del B. f. puede ser modulado cantando el Baxo, v. g. ut, re, mi, fa, sol, la, sib, la, fa#, sol &c resultando 7ª con 3ª menor, y 6ª maior del re: 6ª con 3ª y 5ª menores del mi: 5ª con dos 3ªs del fa: 4ª, con 3ª menor, y 6ª maior del sol: 3ª, con 8ª y 8ª del la: 2ª, con 4ª y 6ª maiores del sib: 3ª con 6ª del la siguiente: 5ª menor, con 7ª y 3ª menores; y 4ª con 5ª **[264v]** del sol &c. Vease el nº 13.

Siendo el Modo menor se dispondra como se advierte en el nº 13.

Toda 3ª y 5ª de un B. f. pueden ser moduladas cantando el Baxo v. g. ut, fa, sol, la, si, ut, re, mi, re, mi, cuias especies resultaran 7ª y 9ª con 3ª del fa: 6ª y 5ª con 3ª del sol: 5ª y 7ª con 3ª del la: 4ª y 6ª con 3ª del si: 3ª y 5ª &c. Vease el nº 14.

Siendo el Modo menor la modulacion de las tales especies se ordenará como se vé en el nº 15. Sobre el mismo Baxo, la modulacion puede recaer solamente en la 5ª de la tonica. Con efecto, supongase el Baxo, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi y dese al mi, 3ª y 6ª: al fa, 2ª, 3ª y 6ª: al sol, 8ª, 4ª y 6ª: al la, 7ª, 6ª y 3ª: al si, 6ª, 5ª y 3ª menores; y al ut, la consonancia &c. Vease el nº 16. Es de advertir que siendo el Modo menor el Baxo deberá cantár en esta modulacion de la misma manera que en el nº 15.

La 3ª y 5ª de todo termino, pueden ser formuladas cantando el Baxo, v. g. ut, re, mi, fa, fa#, sol, resul- **[265] 120** tando las especies moduladas, 9ª y 4ª, con 3ª menor del re: 3ª y 8ª del mi: 7ª y 9ª, con 3ª maior del fan; y 7ª y 9ª con 5ª menor del fa#, que resolveran sobre el sol. Vease el nº 17.

Con el mismo recto ascendente, puede modularse la 8ª y 3ª menor. Con efecto, supongase el Baxo, cantan en Modo menor, ut, re, mi, fa, la, sol#, y dese al ut 3ª y 6ª: al re, 7ª, 5ª y 6ª maior: al mi, 4ª y 6ª: al fa, 3ª, 5ª y 6ª; y al la, 3ª menor, 4ª y 6ª maiores que resolverán â la 3ª y 6ª menores del sol#, y disponganse como se mira en el nº 18.

8ª modulada con cromatico subiendo

Toda 8ª de un B. f. en Modo maior, puede ser modulada con cromatico ascendente, cantando el Baxo v. g. ut, fa, fa#, sol, sol#, la, la, sib, sol#, la, soln, fa#, sol, sol, ut, dando al ut, su consonancia: al fa, 5ª, 6ª y 3ª: al fa#, 5ª, 3ª y 6ª maior: al sol, 4ª y 6ª: al sol#, 4ª y 6ª menores: al la, 3ª y 6ª: al segundo la, 3ª y 6ª maior: al sib, 2ª, 4ª y 6ª: al sol#, 4ª y 6ª menores: al la, 3ª y 6ª: al lab, 3ª y 6ª: y **[265v]** al sol, 4ª y 6ª: al fa#, 3ª, 5ª y 7ª menores: al primer sol, 4ª y 5ª: al segundo 3ª, 5ª y 7ª que resolverá al ut. Vease su disposicion en la practica Nº 240,

formula 1. Es de notar que sobre el sib puede cometerse, despues de la 2ª maior, la 2ª superflua, procediendo el Baxo como se advierte al nº 2.

Esta misma 8ª del B. f. puede modularse cantando el Baxo, mi, fa, fa, solb, soln, lab, lan, sib, sol, la, sol, fa#, sol, sol, ut, dando 3ª y 6ª al mi: 5ª, 3ª menor y 8ª al fa primero: 3ª maior, y 5ª al segundo: 3ª, 4ª y 6ª al solb: 3ª, 4ª con 6ª maior al soln: 3ª y 6ª al lab: 3ª, 5ª y 6ª al lan: 2ª, 3ª menor y 5ª, al sib: 4ª y 6ª maior al sol: 3ª y 6ª al lan: 3ª y 6ª al lab: 4ª y 6ª al sol: 3ª 5ª y 7ª menores al fa#: 4ª y 6ª al primer sol; y 3ª con 7ª al segundo que resolverá al ut. Vease el nº 3.

Puede serlo asimismo cantando el Baxo = ut, ut#, re, re#, mi, mi, fa, fa#, sol, sol, ut, resultando la 8ª del utn, 8ª diminuta, con 3ª y 5ª menores del ut#: 7ª con 3ª menor, del ren: 7ª diminuta con 3ª y 5ª menores, del re#: 6ª con 3ª menores del primer mi: **[266]** 6ª con 3ª maior del segundo: 5ª con 3ª y 8ª del fan: 5ª menor, con 3ª y 6ª del fa#; y 4ª con 6ª del primer sol, que resolverá â la 3ª del segundo &c. Vease el nº 4.

El mismo cromatico puede modular la sobre dicha 8ª cantando ut, ut, reb, ren, mib, min, fa, fa, solb, soln, lab, sol, fa#, sol, ut, resultando de esto que el primer ut, tendrá 3ª menor: el segundo maior: el reb, 7ª maior con 3ª maior: el ren, 7ª con 5ª y 3ª menores: el mib, 6ª con 3ª menor: el min, 6ª con 3ª y 5ª menor: el fa primero, 5ª con 3ª menor: el segundo, 5ª con 7ª menor, y 3ª maior: el solb, 4ª maior, con 3ª y 5ª perfª.: el soln, 4ª, con 3ª menor, y 6ª maior: el lab, 3ª y 6ª: el sol, 4ª y 6ª menor: el fa#, 5ª y 6ª &c. Vease el nº 5.

Cantando el Baxo ut, fa, fa#, sol sol#, la, pueden ser moduladas la 8ª y 3ª del ut dando al fa, 5ª con 7ª y 3ª maiores: al fa# 5ª con 7ª y 3ª menores: al sol, 4ª y 6ª: al sol#, 4ª y 6ª menores; y al la 3ª y 5ª. Vease el nº 6.

Siendo el Modo menor la 8ª y 3ª de la tonica se modularan, cantando el Baxo la, re, re#, mi, mi, fa, y **[266v]** dando al re, 7ª con 5ª y 3ª menor: al re#, 5ª menor con 7ª diminuta: al mi, 4ª y 6ª; y al fa, 3ª con 5ª y 6ª. Vease el nº 7. Notese que la tal frase en menor, aunque la 5ª y 6ª se mire sobre el fa, indicando clausula en modo maior, la efectuará en menor de â solo con añadir, despues del fa, un re con 5ª y 6ª.

Consonancia modulada por descenso diatonico del Baxo

La consonancia perfecta, tanto de Modo menor, como maior resultará modulada cantando el Baxo v. g. ut, si, la, sol, fa, sol, ut, y dando al ut, su consonancia: al si, 2ª, 4ª, y 6ª: al la, 3ª, 5ª, y 7ª: al sol, 4ª y 6ª; y al fa, sobre el primer tiempo, 5ª, 7ª, y 9ª; y sobre el segundo, 5ª, 6ª y 8ª; y al sol, 7ª menor con 4ª y 5ª que preparan la clausula al ut. Vease la prac. N. 241, form. 1.

Es de advertir q.e la 7ª cometida sobre el la, y resuelta â la 8ª del sol, resulta mui dura; y por tanto en vez de cometer la tal 7ª cometen la 6ª con la 5ª y 3ª. Esta colocacion de especies, hace grande efecto siempre que sea ordenada como se mira en los . nos 2, 3, 4, y 5.

Siendo el Modo menor la consonancia de su quinta **[267] 121** alta puede ser modulada cantando el Baxo, v. g. mi, re, ut, si, la, y cometiendo sobre el mi, su 3ª maior: sobre el re, 2ª 4ª y 6ª maiores: sobre el ut, 3ª, 5ª y 7ª maiores; y sobre el si 4ª y 6ª maior. Vease el nº 6.

Cantando el Baxo, v. g. sol, fa, mi, re, ut#, re, la consonancia propia del sol, puede modularse dando al fa, 2ª, 4ª, y 6ª maiores: sobre el mi, 3ª, 5ª y 7ª menores: sobre el re, 4ª y 6ª menor; y al ut#, 3ª, 5ª y 6ª menores que resuelvan sobre el re. Vease el nº 7.

La consonancia del sonido tonico de un Modo maior: v. g. de C-ut puede ser modulada cantando el Baxo = ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut, resultando del si, 2ª menor, 4ª y 6ª: del la, 3ª, 5ª y 7ª: del sol, 4ª 6ª y 8ª: del fa, 5ª, 7ª y 9ª: del mi, 3ª, 6ª y 8ª; y del re, 7ª, 9ª y 4ª. Vease el nº 8.

Cantando el Baxo el diapasson baxando, tanto en Modo maior como en menor pueden ser moduladas la 3ª y la 8ª duplicada. Vease su formula en el nº 9.

Pueden ser moduladas la 3ª y 5ª de la tonica cantando el Baxo el diapason baxando desde tonica â tonica, y otra parte cantante desde la 3ª â la 3ª. Con efec- **[267v]** to, veanse los

n°s 10, y 11 que presentan dos maneras de practicarse, sin excepcion de Modo maior ô menor. Pueden ser moduladas las tres, y dos especies consonantes de un Modo procediendo el Baxo, v. g. ut, si, la, sol, la, sol, fa, mi, fa, mi, re, ut, disponiendo las partes cantantes como se miran en el n° 12.

Pueden ser asi mismo moduladas la 3^{a} y 8^{a} duplicada cantando el Baxo v. g. ut, sol, la, mi, fa, ut, resultando la 3^{a} y 8^{a} de la tonica en reposo, 4^{a} y 6^{a} del sol: 7^{a} y 3^{a} del la: 3^{a} y 6^{a} del mi; y 7^{a} con 5^{a} del fa. Con efecto, vease su orden al n° 13.

Consonantes moduladas por cromatico baxando

Cantando el Baxo, v. g. ut, si, sib, la, lab, sol, solb, fa, fa#, sol, sol, ut, la 5^{a} y la 8^{a} de la tonica pueden ser moduladas en los tres primeros sonidos, resultando sobre el sin, 2^{a},, 5^{a}, y 6°; y sobre el sib, 2^{a}, 4^{a} y 6^{a}. Sobre todos los restantes solamente la 8^{a} resultando sobre el lan, 3^{a} y 6^{a}: sobre el lab, 3^{a} y 4^{a} maiores, con 6ª superflua: sobre el soln, 4^{a} y 6^{a}: sobre el solb, 3^{a}, 4^{a} y 6ª maiores: sobre el fan, 3^{a}, 5^{a} y 7ª menor: sobre el fa#, 7ª diminuta, con 5^{a} y 7^{a} **[268]** menores: sobre el primer soln, 4^{a} y 5^{a}; y sobre el segundo, 3ª con 7ª que resolverá sobre el ut. Vease la practica N° 243, formula 1.

Partiendo el cromatico de la quinta: v. g. cantando sol, fa#, fan, mi, mib, re, reb, ut, pueden ser moduladas la 8^{a} 5^{a} y 3ª maior sobre los tres primeros sonidos resultando con el fa# 2ª menor, con 4^{a} y 6^{a}: con el fan, 2^{a}, 4^{a} y 6ª maiores. Con los tres siguientes pueden modularse la 8^{a} 5^{a} y 3ª menor del sonido tonico resultando, 3^{a} 5^{a} y 7ª menores con el min: 3ª maior, 5ª perfecta, y 7ª maior con el mib; y 4ª con 6ª menor con el ren. Sobre el reb, solo será modulada la 8^{a} de la nota tonica resultando, 4^{a} y 3ª maior, con 6ª superflua que resolverá sobre el ut. Vease el n° 2.

Partiendo el canto cromatico desde la tonica, y cantando el Baxo v. g. ut, si, sib, la, lab, sol, fa#, sol, sol, ut, las Especies consonantes de la tonica, podran ser moduladas por las quatro primeras notas: la 8^{a} y 3ª sobre las quatro siguientes. Con efecto, vease el n° 3.

Por ultimo, siendo el Modo menor, y partiendo el cro- **[268v]** matico desde el sonido tonico ú primero del diapason, cantando, v. g. la, sol#, soln, fa#, fan, mi, mi, la, la 8ª puede ser modulada hasta el primer min, siendo sobre el sol#, 2ª menor, con 3^{a} y 5ª menores: sobre el soln, 2^{a}, con 4^{a} y 6^{a}: sobre el fa#, 3^{a}, con 5ª menores y 7ª tambien menor: sobre el fan, 3^{a} menor, con 5^{a} y 6^{a} superflua: sobre el primer mi, 4^{a} con 6^{a} &c. Vease el n° 4.

Disonancia de 4^{a} y 5^{a} modulada.

Procediendo el Baxo por intervalo de quinta subiendo, v. g. ut, sol, y cometiendose ligadura de 4^{a} con 5^{a} sobre el segundo sonido: estas dos especies pueden ser moduladas cantando el Baxo = ut, sol, lab, lan, sol, fa#, fan, sol, lab, lan, sol, sol, ut. Resultando la 4^{a} y 5^{a} del sobredicho sol, 3^{a}, 4^{a} y 6^{a} del lab: 3^{a}, 4^{a} con 6^{a} maior del lan: 4^{a} y 5^{a} del sol: 5^{a}, 6^{a} con 3^{a} menores del fa#: 5^{a} y 6^{a} del fan: 4^{a} y 5^{a} del sol: &c. Vease la prac. N^{a} 243 formula 1.

Puede modularse la 4^{a} cantando el Baxo = fa, sol, sol, la, sib, la, lab, sol, sol, ut, dando al segundo sol, 4^{a} y 6^{a}: **[269] 122** al lan, 3^{a} y 6ª menores: al sib, 2^{a}, 4^{a} y 6ª maiores: al la, 3^{a} y 6ª menores: al lab, 3^{a} y 4ª maiores con 6ª superflua: al primer sol, 4^{a} y 5^{a}; y al segundo, 3^{a} y 7ª que resolverá al ut. Vease el n° 2

Quinta y 6ª modulada.

Toda disonancia de 5^{a} y 6ª puede ser modulada por la melodia del Baxo. Con efecto, supongase que este cante la, re, mi, fa, fa#, mi, re#, mi, la, y cometase al re, 5^{a} y 6ª con 3^{a}

menor: al mi, 4ª y 5ª: al fa, 3ª, 4ª y 6ª mayores: al fa#, 3ª y 4ª con 6ª: al mi, 4ª y 6ª: y al re#, 5ª y 6ª con 3ª que resolverán al mi &c. Nº 3.

Siendo el Modo menor la 5ª y 6ª resultaran moduladas cantando el Baxo: v. g. ut, fa, fa#, sol, lab, lan, sol, fa#, fan, sol, sol, ut, con tal que se de al fan, 5ª y 6ª con 3ª maior: al fa#, 5ª, 6ª y 3ª menores: al sol, 4ª y 6ª: al lab, 3ª, 4ª y 6ª maiores: al lan, 3ª menor, 4ª y 6ª menor: al sol, 4ª y 5ª: al fa#, 5ª, 6ª y 3ª menores: al fan, 5ª y 6ª con 3ª menor: al primer soln, 4ª y 5ª; y al segundo 7ª que resolverá al ut. Vease el nº 4.

La modulacion recaerá sobre la quinta solamente, can- **[269v]** tando el Baxo: v. g. ut, fan, fa#, sol, sol#, la, la, sib, sib, la, lab, sol, fa#, fan, sol, ut, y dando 5ª y 6ª al fan: 5ª, 6ª y 3ª menor al fa#: 4ª y 6ª menor al sol: 4ª y 6ª menores al sol#: 3ª y 6ª menores al la primero: 3ª y 5ª menores, con 6ª maior al segundo: 2ª 4ª y 6ª al primer sib: 2ª 4ª y 6ª maiores al segundo: 3ª y 6ª menores al lan: 3ª y 6ª maiores al lab: 4ª y 6ª al sol: 3ª y 5ª menores, con 7ª diminuta al fa#: 5ª y 6ª con 3ª menor al fan; y 3ª con 7ª menor al sol, con su consonancia al ut. Vease el nº 5.

Quarta con 6ª maior modulada

La 4ª y 6ª maior resultaran moduladas cantando el Baxo: v. g. ut, sol, sol#, la, soln, fa, mi, fa, fa#, sol, la, sol, fa#, sol, sol, ut, dando al soln, 4ª con 6ª maior: al sol#, 4ª y 6ª menores: al la, 3ª y 5ª: al sol, 4ª y 6ª: al fa, 5ª y 7ª: al mi, 6ª y 8ª con 3ª: al fa, 3ª 5ª y 7ª: al fa#, 3ª 5ª y 7ª menores: al sol, 4ª y 6ª: al la, 3ª y 5ª con 6ª maior: al sol, 4ª y 6ª: al fa#, 3ª 5ª y 7ª menores; y al sol, 7ª que resuelva â la 3ª del ultimo ut. Vease el nº 6.

[270]

Siendo menor la 6ª que acompañe â la 4ª su modulacion se conseguirá cantando el Baxo, la, mi, fa, fa#, sol, fa#, fan, mi, re, re#, mi, la, y cometiendo sobre el mi, 4ª y 6ª: sobre el fa, 3ª y 5ª con 6ª superflua: sobre el fa#, 3ª 5ª y 6º: sobre el sol, 9ª 4ª y 5ª: sobre el fa#, 3ª 5ª y 6ª menores: sobre el fan, 3ª y 5ª con 6ª superflua: sobre el mi, 4ª y 6ª: sobre el re, 3ª 5ª y 7ª: sobre el re# 7ª diminuta: sobre el mi 4ª y 6ª que resolverán â su 3ª y 5ª; y sobre el la, su consonancia. Vease el nº 7. Es de advertir que siendo la 4ª y 6ª una inversion de la consonancia, pueden aplicarse â estas especies todas las melodias que formaron las modulaciones de las consonantes.

Septima menor y 5ª moduladas.

La 7ª menor acompañada de la 5ª perfecta podran modularse cantando el Baxo = re, sol, la, si, ut, si, la, sol, ut, cometiendo sobre el sol, 7ª 5ª con 3ª maior: sobre el la, 6ª 4ª con 3ª menor: sobre el si, 5ª 3ª y 6ª menores: sobre el ut, 2ª 4ª y 6ª: sobre el si, 5ª y 6ª con 3ª menor: sobre el la, 3ª 4ª y 6ª; y sobre el sol 7ª que resol- **[270v]** verá â la 3ª del ut. Vease el nº8.

Puede modularse tambien, cantando el Baxo, fa, sol, sol#, la, sib, sin, ut, si, sib, la, sol#, soln, ut, con tal que se de al sol, 7ª y 5ª con 3ª maior: al sol#, 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores: al la 4ª y 6ª: al sib, 3ª 5ª y 6ª: al sin, 5ª 3ª y 6ª menores: al ut, 2ª 4ª y 6ª menor: al sin, 3ª 5ª y 6ª menores: al sib, 3ª y 5ª con 6ª superflua: al la, 4ª y 6ª: al sol#, 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores; y al soln, 7ª menor que resuelva al ut. Vease el nº 9.

Siendo el Modo menor, la 7ª con 5ª podran ser moduladas cantando el Baxo = re, mi, fa, mi, la, sol#, fa#, mi#, min, la, dando al mi, 7ª y 5ª con 3ª maior: al fa, 6ª 4ª y 3ª maiores: al mi 7ª: al la, 2ª 4ª y 6ª: al sol#, 5ª 3ª y 6ª menores: al fa#, 4ª y 6ª: al mi#, 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores; y al min, 3ª y 5ª con 7ª menor que salga â la 3ª del la. Vease el nº 10.

Septima diminuta con 5ª menor moduladas.

Estas Especies podran ser moduladas cantando el Baxo = re, sol#, la, sib, sin, ut, reb, ren, mib, re, ut, si, la sol#, fa#, fa#, si se diere al sol#, 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores: al la, 4ª y 6ª: al sib, 3ª y 5ª con 6ª superflua: al **[271] 123** sin 5ª 3ª y 6ª menores: al ut, 4ª y 6ª menor con 8ª: al reb, 3ª y 7ª maiores con 5ª: al ren, 3ª y 7ª menores con 5ª tambien menor: al mib, 2ª 4ª con 6ª menor: al re, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al ut, 4ª y 6ª menor: al sin, 5ª, 6ª y 3ª menores: al la, 4ª y 6ª: al sol#, 6ª superflua con 5ª y 3ª menores que resolverán â la 4ª y 6ª del primer fa#; y estas â la 3ª y 5ª del segundo. Vease el nº 11. Notese en esta modulacion el enarmonico que se comete desde el mib, con 6ª menor, al re, con 6ª maior: como tambien otro, cometido desde el lan, al sol#, por causa de la 6ª superflua colocada sobre este ultimo signo del Baxo.

Puede modularse asi mismo la 7ª diminuta con la 5ª y con la 3ª menores cantando el Baxo = sol#, la, si, ut, re, mib, re, reb, ut, si, sib, la sol#, la, la, y dando aql sol# 7ª diminuta, con 5ª y 3ª menores: al la, 4ª y 6ª: al si, 5ª y 3ª menores, con 6ª maior: al ut, 4ª y 6ª menor: al re, 3ª y 5ª menores, con 6ª maior: al mib, 2ª 4ª con 5ª maior: al re, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al reb, 3ª y 5ª con 6ª maior: al ut, 4ª con 6ª menor: **[271v]** al si, 3ª 5ª y 8ª menores con 6ª maior: al sib, 3ª y 5ª con 6ª superflua: al la, 4ª y 6ª: al sol#, 7ª diminuta; y al primer la 4ª y 6ª que resolverá â la 3ª y 5ª del segundo: Vease el nº 12. Notese el enarmonico que se comete desde el si, al ut, por la colocacion de 6ª maior al primer signo, y 6ª menor al segundo; y otro entre el ut, y el si, por el orden opuesto. Notese asi mismo que el baxo desde el si, podía seguir cantando, la, sol#, fa#, mi#, solamente con dar al si, 5ª y 3ª menores y 6ª maior: al la 4ª y 6ª: al sol#, 3ª y 5ª menores con 6ª maior: al fa#, 4ª y 6ª; y al mi#, 7ª diminuta: esto es, hacer que 3ª y 5ª menores del sol#, resultasen 7ª diminuta, y 5ª menor del mi#, a favor del enarmonico que convierte la 7ª diminuta en 6ª superflua. Esta clase de enarmonico puede ser aplicado â qualquiera de las especies moduladas, y de el resulta un grande efecto siempre que sea executado con oportunidad. Esta puede ser mas ô menos manifiesta en el giro del Baxo, ú de las partes cantantes en las inversiones que de las tales frases moduladas se pueden hacer: como tambien del mismo Baxo en reposo.

[272]

Un Baxo en quietud, ô en *tenuta* â demas de sobrellevar todas las consonancias, y disonancias según el sonido del Diapason que el armonista determine que sea; como tambien según la inversion de la disonancia, ô especie resolutiva de alguna de ellas: despues de considerarle como alguno de los sonidos caprichosos en efecto, ú en inversion, será mui oportuno para amenizar las especies moduladas el considerarle, ô efectuar sobre algun signo de su progresion melodica las Especies que se notan en la formula 13.

A este giro de Especies, tanto sobre un Baxo estable, como cambiando de signos llaman los armonistas, *ricercare*; y â las oraciones armonicas compuestas de especies moduladas, y buscadas como las propuestas en el nº 13, *ricercatas*: esto es, progresion y juegos de armonias buscadas con todo cuidado.

Modulacion ricercata.

La modulacion *ricercata* consiste en una de estas dos cosas: ô en dar â las armonias una resolucion irregular; ô en colocar ciertas series de armonias sobre un Baxo tenuto ú en quietud; y tal vez en las dos **[272v]** circunstancias juntas.

Para dar una idea de la modulacion de esta clase supongase un Baxo fundamental que cante; v. g. ut, sol, y que este ultimo sonido lleve la 7ª asonante cuia resolucion genuina debe

ser â la consonancia del sonido tonico, ú â alguna de sus inversiones; pues no sea â ninguna de estas, sino al D-re, cantando (en Modo maior) el Baxo fun.[l] ut, sol, re, si, mi,; y en menor, la, mi, si, sol#, ut#. Con efecto, vease su resultado en los n°s 14 y 15.

Supongase un B. f. que cante en Modo menor = mi, fa, fa, mib, la, la, re &c. y cometase sobre el primer fa, 4ª y 6ª maiores: sobre el segundo, 3ª y 5ª: sobre el mib, 5ª perfecta con 6ª que resuelva â la 8ª del la, con 3ª y 5ª menores; y estas â la 3ª y 5ª del re. Vease la frase nº 16 y notese que toda consiste, en q.^{e} la 5ª disonante en vez de resolver â la 3ª del B. f. que debía subir por intervalo de tono, baxa de 5ª menor y resuelve â la 8ª.

Esta frase misma, resulta mas regular cantando el **[273] 124** Baxo, v. g. fa#, sol, fan, fa, mi &c, cometiendo 7ª sobre el fa# que resuelva â la 6ª del sol: 7ª al primer fan: 4ª y 6ª maiores sobre el segundo; y 7ª al mi &c. Vease el nº 17; y adviertase que si en cada uno de los divisorios que se miran en la anotacion se executa una pausa, ô suspension, la frase resultará primorosa[30].

Cantando el Baxo, mi, fa, fa, fa, fa, mi, la, re, re, y cometiendo sobre el primer fa 7ª que resuelva â la 6ª con 3ª del segundo: sobre el tercero 4ª y 6ª; y sobre el quarto 2ª 4ª y 6ª que resuelva â la 6ª maior, con 5ª y 3ª menores del mi: 7ª con 3ª maior; y sobre el primer re, 4ª y 5ª con 7ª maior que resuelvan sobre el segundo, tendremos una frase ricercata. Con efecto, vease el nº 18.

Si el Baxo canta, mi, re, fa, mi, re, re, y se da al mi 3ª maior: al re, 5ª y 6ª: al fa, 3ª 5ª y 6ª que resuelva â su 3ª y 5ª con 6ª: al mi, 3ª y 6ª maior; y al primer re, 2ª, 4ª con 7ª maior que salga al re segundo tendremos otra ricercata. Con efecto, vea- **[273v]** se el nº 19. Esta misma frase puede executarse como se mira en el nº 20.

La modulacion de esta clase puede executarse sobre la 5ª falsa del Baxo, cantando este, si, si, si, si, ut#, dando al primer si, 5ª 6ª y 3ª menores: al segundo, 5ª y 3ª menores con 6ª maior: al tercero, 3ª 4ª con 6ª maior; y sobre el quarto, 5ª perfecta con 6ª maior, y 3ª menor que resuelva â la consonancia del ut#. Vease el nº 21. Cantando el Baxo, si, si, si, si, mi, y cometiendo sobre el primer si, 5ª, 6ª y 3ª menores: sobre el segundo, 2ª maior con 4ª y 6ª menor: sobre el tercero, 5ª y 3ª menores, con 6ª maior; y sobre el quarto, 3ª maior, 5ª perfecta con 7ª menor que resuelva sobre el mi. Vease el nº 22. Cantando el Baxo si, si, sib, mib, y dando al primer sin, 5ª 6ª y 3ª menores: al segundo, 7ª, 5ª y 3ª menores: al sib, 3ª maior y 7ª menor que salga al mib. Vease el nº 23. Cantando el Baxo si, si, ut, reb, y dando sobre el primer si, 5ª 6ª y 3ª menores: sobre el segundo, 7ª 5ª y 3ª menores; y **[274]** sobre el ut, 3ª, 5ª y 6ª menores que salgan sobre el reb. Vease el nº 24. Cantando el Baxo, si, si, si, la#, y dando al primer si, 5ª, 6ª y 3ª menores: al segundo, 3ª y 5ª menores con 6ª maior; y al tercero, 2ª 4ª y 6ª maiores que resuelva â la 3ª y 6ª menores del la#. Vease el nº 25. Cantando el Baxo, si, si, la#, la#, re#, y dando al primer si, 5ª 6ª y 3ª menores: al segundo, 2ª superflua, y 4ª con 6ª maiores: al primer la#, 4ª y 6ª; y al segundo, 3ª maior con 7ª menor que resuelva â la 3ª menor del re#. Vease el nº 26.

Estando el Baxo en quietud en un signo que fue nota subdominante; v. g. cantando ut, fa, la modulacion ricercata puede concebirse con la serie de armonias que se miran en el nº 27.

Sobre un B. f. que cante ut, sol#, ut, sol#, ut, mi, la puede executarse la modulacion que se propone en el nº 28; la qual se estimará ricercata quando por sus inversiones el Baxo cante la parte cantante mas aguda.

[274v]

Con un B. f. que proceda por intervalos de tercera menor subiendo; v. g. si, re, fa, lab, utb, reb, solb, se puede formar una ricercata, compuesta de la serie de armonias que se miran en el nº 29.

---

[30] Comentario estético. "la frase resultará primorosa"

Sobre un B. f. que proceda por intervalos de tercera menor baxando; v. g. utb, lab, fa, fa, re, si, si, si, si, mi, la, se forma la que se propone en el nº 30.

Por ultimo, sobre un B. f. que proceda por intervalo de quinta menor subiendo y baxando; v. g. fa, si, fa, si, fa, fa, si, si, mi, se podra formarla ricercata, que se halla en el nº 31.

De todo lo dicho, y demostrado practicamente en orden â la modulacion y ricercata, se debe concluir q.e esta clase de musica consiste, en hacer cantar el Baxo mientras el agudo; y hacer cantar las partes agudas sobre un grave en reposo; pero unas y otras con armonias y progresiones no comunes, mientras no se verifiquen clausulas, ô semiclausulas. Es verdad que estas deben cometerse con frecuencia, si se desea que el giro de los periodos resulte grato, y sin fastidio.[31]

[275] 125

Capitulo 26.

De la imitacion en general.

Imitacion se llama, en musica, â la repiticion de un periodo melodico, propuesto por una parte cantante y repetido por otra: v. g. propuesto, ú elegido entre algunas notas de la progresion melodica del Baxo, y repetido por alguna de las agudas ô lo contrario. Esta repiticion del periodo melodico llamada ymitacion puede ser al unísono, ú â la 8ª alta ô baxa: â la 5ª: â la 4ª: â la 2ª: â la 3ª: â la 6ª; y â un â la 7ª; pero lo comun, es practicarse â la 8ª ô â la 5ª y 4ª alta ô baxa, de la parte cantante imitada.

Por ultimo, sea la repiticion del pasage imitado por los intervalos que fuere; no se tendrá por verdadera imitacion, si esta no consta de la misma clase de Notas que componen la propuesta: esto es, que el ritmo melodico sea el mismo. Esta circunstancia del ritmo, ú identidad de notas es tan absolutamente necesaria en lo q.e **[275v]** se llama imitacion; que, en faltando desaparece; y teniendo la tal circunstancia, aunque la de los intervalos falte, no se dexa de estimarse como imitacion de ritmo, ú de notas.

Recto ascendente imitado.

Para dar una idea de lo que es imitacion, se propondrá la Escala subiendo executada por una parte cantante aguda, para ser imitada por otra grave: v. g. un Tiple y un Baxo. Con efecto, cantando el Tiple ut, re, mi, fa, sol, la, con notas de igual valor, ú duracion, la imitacion por el Baxo deberá ser â la 8ª: esto es, comenzando â la 3ª maior baxa del mi, é hir siguiendo las 3as hasta concluir lo que se desea imitar. Vease la practica N. 244 formula 1.

Cantando la parte aguda ut, re, mi, fa, sol, la imitacion puede ser â la 5ª baxa, principiando â la 6ª baxa del re. Vease el nº, 2, y notese q.e trocando las partes cantantes, ô invirtiendo su orden la imitacion resultará â la 4ª alta.

Si el Baxo canta ut, re, mi, fa, sol, &c. la imitacion **[276]** podrá ser â la 5ª alta comenzando â la 3ª del mi. Vease el nº 3, y observese que tambien podría ser en 4ª comenzando al fa 3ª del re cometido por el Baxo.

Siendo cantada la Escala subiendo, por un Contralto y dando la mitad menos de duracion â la primera nota que â las siguientes, la imitacion puede ser por dos partes cantantes: la mas aguda â la 5ª; y la mas grave al unisono, ú 8ª baxo. Con efecto, vease el nº 4.

---

[31] Comentario estético. "si se desea que el giro de los periodos resulte grato, y sin fastidio."

Cantando el Baxo, sol, la, si, ut &c. la Escala podrá ser imitada por dos partes cantantes la una â la 4ª y la otra â la 8ª altas. Su orden es como se mira en el nº 5.

Si esta misma Escala es cantada por un Tiple â contra tiempo, puede ser imitada por dos partes cantantes: una â la 4ª; y otra â la 8ª baxas. Con efecto, vease el nº 6.

Cantando el Tiple la misma Escala con notas iguales podrá ser imitada por tres partes cantantes. **[276v]** Vease su orden en el nº 7. Notese en esta formula como por motivo de la imitacion, las 7as cometidas por el Alto son resueltas por el Tenor.

Imitaciones sobre el recto descendente.

Procediendo las melodias por movimientos rectos en descenso; v. g. sol, fa, mi, re, ut, cantado por una parte cantante aguda, la imitacion puede ser â la 8ª baxa comenzando â la 6ª baxa del mi. Vease el nº 8.

Será â la 8ª alta quando el Baxo cante en notas de igual duracion ut, si, la, sol, fa, mi, porque la imitacion comenzará â la 3ª alta del la. Vease el nº 9.

Cantando el Baxo la Escala baxando; v. g. sol, fa, mi, re, ut, podra ser imitado â la 4ª alta: esto es comenzando â la 6ª del mi. Vease el nº 10.

Cantando la parte aguda sol, fa, mi, re, ut, la grave podrá imitarla cantando, ut, ut, si, la, sol; esto es, cometiendo una quinta y quatro quartas; y cantando la parte aguda ut, ut, si, la, sol, la grave podrá imitarla cantando sol, fa, mi, re, ut, Con efecto, vease el n 11 que presenta una frase â 3.

[277] 126

Cantando el Baxo ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut, puede ser imitado por una parte cantante aguda â la 5ª alta; y por otra â la 8ª. Con efecto, vease su orden en el nº 12. Este mismo descenso del Baxo puede ser imitado â la 5ª y 8ª altas con mas prontitud, disponiendo la armonia como se advierte en el nº 13.

Cantando el Baxo la misma Escala baxando, con contratiempo, podrá ser imitada â la 4ª y 8ª altas en la forma que anota en el nº 14.

Por ultimo cantando un Tenor sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut, puede ser imitado â la 5ª por un Baxo q.e cantará ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut, si, ut â contratiempo: por un Tiple â la 8ª que cantará sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol â contratiempo; y por un Alto â la 4ª alta que cantará, ut, si, la, sol, fa, mi. Con efecto, vease su orden en el nº 15.

Imitaciones sobre el retrogrado subiendo de 3ª; y baxando de 2ª.

Cantando la parte que â de ser imitada, por intervalos de 3º subiendo, y de 2ª baxando; v. g. ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la sol, puede imitarse â la 8ª **[277v]** alta, ô baxa comenzando â cantar sobre el mi; Con efecto vease el nº 16.

Cantando el Baxo ut, mi, re, fa, mi, puede ser imitado â la 5ª alta comenzando en la 3ª del mi. Vease su orden al nº 17.

Cantando el Baxo el mismo canto retrogrado subiendo, puede ser imitado â la 5ª alta comenzando la imitacion â la 3ª del primer mi; Con efecto, vease el nº 18.

Cantando el Tiple, por los mismos intervalos, puede ser imitado por el Baxo â la 4ª baxa, en la forma que se expresa en el nº 19.

Procediendo el Baxo con los sobredichos intervalos puede ser imitado â la 4ª alta. Vease el nº. 20.

Con la misma melodia cantanda por el Baxo, la imitacion puede ser â la 5ª alta, y â contratiempo. Vease el nº. 21.

Si la misma melodia se coloca al agudo, la imitacion será â la 4ª baxa, comenzando â la 6ª del mi. Vease el nº 22.

[278]

Cantando el Baxo ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, â contratiempo puede ser imitado â la 5ª alta en la forma que se mira al nº 23.

Canto retrogrado baxando de 3ª; y subiendo de 2ª.

Cantando el Baxo; v. g. sol, mi, fa, re, mi, ut, &c. la imitacion puede ser â la 4ª alta comenzando â la 6ª del mi. Con efecto, vease el nº 24.

Si esta misma melodia es cantada por un Tiple â contratiempo, puede ser imitada â la 5ª baxa en la forma que se expresa al nº 25. Puede ser imitada â la 5ª baxa comenzando la imitacion â la 3ª baxa del si. Con efecto, vease el nº 26.

Cantando el Tiple la misma melodia puede ser imitada por un Baxo â la 5ª y â contratiempo. Vease el nº 27.

Si el Tiple canta, ut, si, ut, la &c, puede ser imitado por un Baxo que cante sol, mi, fa, re &c. esto es, por una sola 4ª y las demas 5ªs. Vease el nº 28.

Canto retrogrado, baxando de 2ª; y subiendo de 3ª.

Cantando un Baxo; v. g. mi, re, fa, mi &c. puede ser **[278v]** imitado â la 5ª alta comenzando la imitacion â la 6ª del re. Vease el nº 29. Puede imitarse â contratiempo comenzando la imitacion â la 5ª del mi. Vease el nº 30. La imitacion â la 5ª alta puede verificarse, aun que el Baxo cante â contratiempo. Con efecto, vease el nº 31.

Cantando el Tiple la sobredicha melodia, el Baxo podrá imitarla â la 5ª baxa, comenzando la imitacion â la 6ª de la 3ª nota. Vease el nº 32.

Si el Tiple canta si, la, ut, si, re, &c. la imitacion podra ser, fa, mi, sol, fa, la &c. comenzando â la 3ª baxa del la. Vease el nº 33. Esta misma imitacion à la 4ª baxa puede verificarse con contratiempo. Con efecto, vease el nº 34.

Retrogrado con intervalo de 2ª subiendo y 3ª baxando.

Cantando un Tiple; v. g. mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, la imitacion podrá ser â la 4ª baxa cantando si, ut, la, si, sol#, la, comenzando â la 3ª baxa del re. Vease el nº 35.

Cantando el Baxo la sobredicha melodia puede ser imitado â la 4ª alta cantando la, sib, sol, la, fa &c.

[279] 127

Con efecto, vease el nº 36. Esta misma imitacion resultará â la 5ª baxa trocando las melodias, y colocandolas como se miran al nº 37.

Cantando el Tiple la sobredicha melodia puede ser imitada â la 5ª baxa, y â contratiempo. Vease el nº 38. Trocando las partes cantes[32] la imitacion resultará â la 4ª alta. Vease el nº 39.

Canto retrogrado, subiendo de 4ª y baxando de 3ª.

Procediendo el Baxo por intervalos de 4ª subiendo, y de 3ª baxando; v. g. cantando ut, fa, re, sol, mi, la &c, la imitacion mas genuina será â la 8ª alta comenzando â la 5ª del fa: con

[32] Esta palabra: "cantes" = cantantes, y otras aparecen incompletas, en el ms. Sólo en alguna ocasión muy excepcional, las he completado, poniendo mi sugerencia entre corchetes ([ ]).

efecto, vease el nº 40. La misma imitacion puede executarse con notas â contratiempo, si se ordena como se advierte al nº 41.

Cantando una de las partes cantantes agudas sol, ut, la, re, si, mi, puede ser imitada la tal melodia, â la 5ª baxa con un contratiempo dispuesto como se mira en el nº 42. Siendo este mismo tema cantado â contratiempo podra ser imitado por dos partes graves, una â la 12ª, y otra â la 5ª, siendo ordenadas como se advierte en el nº 42[33]

[279v]

Canto retrogrado, baxando de 4ª y subiendo de 3ª.

Si un Baxo canta, por exemplo, la, mi, sol, re, fa, ut &c podra ser imitado â la 5ª alta, cantando un Tiple, mi, si, re, la, ut, sol, &c. Con efecto vease el nº 44. Esta misma melodia del Baxo puede ser imitada con contratiempo. Vease el nº 45.

Cantando el Tiple = la, mi, sol, re, fa, ut &c. puede ser imitado â la 8ª baxa, y â contratiempo. Vease el nº 46.

Esta misma melodia del Tiple, siendo con contratiempo, puede ser imitada por un Baxo â la 15ª: por un Tenor â la 4ª; y por un Tiple primero, ú mas agudo â la 5ª alta. Vease su formula en el nº 47.

Retrogrado subiendo de 5ª y baxando de 4ª.

Si un Tiple canta ut, sol, re, la, mi, si &c. â contratiempo podrá ser imitado â la 8ª baxa, como se mira en el nº 48.

Cantando el Baxo la sobredicha melodia, podra ser imitado â la 5ª ô 12ª alta, en la forma q.e presenta el nº 49.

Si el Baxo canta fa, ut, sol, re, la &c. â contratiempo, podra ser imitado â la 5ª alta. Con efecto vease el nº 50.

Cantando el Baxo v. g. re, sol, ut, fa, si, mi &c. esto es, baxando de 5ª y subiendo de 4ª podra ser imitado â la **[280]** 8ª alta â contratiempo. Vease el nº 51. Si el Tiple canta â tiempo lo que fue imitacion, podra ser imitado por una parte cantante grave â la 5ª ô 12ª. Vease el nº 52.

Si un Baxo canta ut, fa, mi, re, sol, fa, mi, la, sol, fa, podrá ser imitado â la 5ª comenzando la imitacion â la 2ª. del fa: con efecto, vease su disposicion en el nº 53.

Si un Baxo procede baxando de 2ª y subiendo de 3ª *gradatim*, v. g. cantando fa, mi, fa#, sol, fa, sol#, la &c., podrá ser imitado â la 5ª alta en la forma q.e se mira al nº 54.

Procediendo el Baxo en la forma sobre dicha subiendo, y baxando, v. g. fa, mi, fa#, sol#, fa, sol, la soln, fa#, sol, fan, mi, fa, mi, re, sol, ut, podrá ser imitado â la 5ª alta en la manera que se advierte al nº 55.

Cantando un Tiple ut, fa, la, re, fa, mi, sol, ut, mi, re, podra ser imitado â la 5ª baxa. Vease el nº 56. Tambien podrá ser imitada al mismo intervalo, la melodia, mi, re, sol, ut, fa,si, mi, la, re, si se ordena como se propone al nº 57. Podrá ser imitada â la 5ª baxa toda melodia que proceda por intervalos de 3ª baxando y 4ª subiendo v. g. que cante sol, mi, ut, fa, re, si &c. Vease el nº 58.

[280v]

Lo será asi mismo la melodia que proceda por intervalos de 3ª baxando, ú de 6ª subiendo. Con efecto, vease el nº 59. Si un Tiple canta mi, fa, sol, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, fa, sol, mi, fa, re, &c. puede ser imitado â la 5ª baxa. Con efecto, vease el nº 60. Es de advertir que trocando las partes cantantes resultará â la 4ª alta.

[33] Probablemente quiera decir: 43.

Canto cromatico Imitado, en su ascenso

Si un Baxo canta sol, sol#, la, la#, si, puede ser imitado â la 4ª alta de la manera que se propone al nº 61.

Cantando un Tiple ut, ut#, re, re#, mi, re, ut, ut#, re, puede ser imitado â la 5ª baxa. Vease la manera en el nº 62.

Si un Tiple canta si, ut, ut#, re, re#, mi, mi, fa, &c. podrá ser imitado â la 5ª baxa, ordenando el periodo como se propone en el nº 63. El cromatico subiendo podrá ser imitado â la 5ª baxa con imitacion doble, siempre que se ordene como se propone en los nºs 64 y 65.

Imitaciones al Canto cromatico en descenso

Si un Baxo por exemplo, canta la, sol#, soln, fa#, fan, mi, podrá ser imitado por un Tiple cantando mi, ut#, re, si, ut, la &c, esto es, con imitacion compuesta de 5ªs y 4ªs combinadas. Con efecto, vease el nº 66.

[281] 128

Cantando el Baxo la, sol#, soln, fa#, fan, mi, puede ser imitado â la 4ª alta cantando la imitacion re, ut#, utn, si, sib, la. Vease su orden al nº 67. Esta misma melodia cromatica del Baxo puede ser imitada por un Tiple â la 5ª alta siendo dispuesta como se mira en el nº 68.

Si un Tiple canta la, sol#, soln, fa#, fan, mi, puede ser imitado por un Baxo que cante mi, ut#, re, si, ut, &c. Vease su orden al nº 69. Esta misma melodia del Tiple puede ser imitada â la 4ª baxa cantando mi, re#, ren, ut#, utn, si. Vease el nº 70. Puede asi mismo ser imitada por un Baxo â la 5ª siempre que se ordene como se advierte al nº 71.

Cantando el Baxo ut, si, sib, la, lab, sol &c. puede ser imitado â la 5ª alta cantando sol, mi, fa, re, mib, ut; y â la 8ª. Vease su orden al nº 72. Cantando un Tiple ut, si, sib, la, lab, sol, puede ser imitado por un Baxo â la 11ª y por un Tenor â la 8ª. Vease el nº 73. Cantando un Baxo sol, fa#, fan, mi, mib, re, puede ser imitado por un Alto â la 4ª; y por un Tiple â la 8ª. Vease su orden en el nº 74.

Las imitaciones â la 8ª â la 5ª o compuestas de 4ªs y 5ªs combi- **[281v]** nadas son las mas usitadas entre los armonistas, por el motivo de presentarse casi siempre de por ellas mismas; no sucede asi con las imitaciones â la 2ª, 3ª, 6ª y 7ª las quales no se verifican sinó â fuerza de estudio: esto es, sobre pasages, las mas vezes, mucho mas dificiles de concebir que de ser imitados â alguna de las susodichas Especies. Con todo se dará la ydea.

Imitacion â la 2ª.

Si un Baxo canta ut sol, fa, mi, re, ut, si, ut, podrá ser imitado â la 2ª. Con efecto, vease el nº 75. Lo podra ser asi mismo el que proceda cantando sol, ut, fa, si, mi, la, re &c. siempre q.e se ordene como se advierte en el nº 76. Tambien podrá aplicarse la imitacion en 2ª â un Baxo que cante sol, la, fa, sol, mi, fa, re &c.; pero es menester que se disponga como se mira en el nº 77. Cantando el Baxo sol, mi, ut, fa, re, si, mi, &c. tambien podrá ser imitado â la 2ª. Con efecto, vease el nº 78. La imitacion en 2ª es bien recibida sobre una melodia que proceda con los intervalos siguientes ut, si, mi, re, sol, fa, mi, re, en Modo maior: con efecto, vease el nº 79; y adviertase que causa mejor efecto siendo el Modo menor.

[282]

Cantando un Baxo ut, fa, re, si, mi, ut &c. puede imitarse â la 2ª disponiendo la melodia como se mira al nº 80.

Si un Baxo canta ut, si, sib, la, sol, fa#, fan, mi, mib, re, podrá ser imitado â la 2ª ordenandose la melodia como en el nº 81.

En suma, toda melodia formada sobre un B. f. que proceda por intervalos de 2ª subiendo, y despues en progresion de 5ªs: v. g. que cante ut, re, sol, ut, fa, si, &c. podrá ser imitada â la 2ª: lo mismo sucederá en todas las melodias que se formen sobre un B. f. que cante v. g. la, mi, la, sol, ut & y con las que sean formadas sobre B. f. que cante v. g. ut, sol, la, re, mi, la, &c. Según se deduce de los fundm.les que se miran en las formulas propuestas.

Imitacion â la 3ª.

La imitacion en 3ª puede aplicarse casi â toda clase de melodia diatonica, siempre que esta sea concebida con notas lentas, ô â lo menos no precipitadas. Con efecto la melodia, ut, re, mi, fa, sol, ut, es imitada â la 3ª alta cometiendo 2ªs sobre el re, mi, &c. disponiendola como se advierte al nº 82. Es de notar que esta frase podrá ser imitada â la 3ª aunque se tome al contrario.

Si un Baxo canta, ut, la, si, mi &c. será imitado â la 3ª **[282v]** cometiendo una 7ª sobre el re que en vez de resolver baxando, subirá, â la 3ª: esto es, cambiará Especie. Vease su orden del nº 83. Si el Baxo canta ut, fa, si, mi, la &c. la imitacion en 3ª â mas de ser â contratiempo como las precedentes, en todos los sonidos del Baxo cometerá 7ª con cabio de Especie, ô cambiada. Vease el nº 84. Las mismas 7ªs se cometeran con la imitacion en 3ª que se aplique â la melodia ut, fa, re, sol, mi, &c. Con efecto, vease el nº. 85.

Si un Baxo canta v. g. fa#, sol, fan, mi, fa, mi, re, mib, re, ut#, podrá ser imitado â la 3ª â la manera que se mira en el nº 86. Pueden serlo asi mismo las melodias ut, la, fa, re, si; y ut, sol#, la, mi, fa, ut#, re, la, si, ordenadas como en el nº 87 y 88.

La melodia sol, fa, mi, re, ut#, sib, la, podrá ser imitada â la 3ª si es dispuesta como se propone en el nº 89. Es de advertir que de esta imitacion â la 3ª resulta mejor efecto como se mira en el nº 90.

Le melodia, sol, fa, mi, re, mi, ut, re, será imitada â la 3ª ordenandola como se propone al nº 91. La misma imitacion se podrá dar â la melodia, sol, fa, mi, fa, mi, re#, mi siempre que se disponga como se advierte al nº 92.

Muchos mas Exemplos podian proponerse en orden â la imitacion â la 3ª; pero bastan los propuestos para su inteligencia.

[283] 129

Imitacion â la 4ª alta.

Las imitaciones â la 4ª alta, deben ser; â mas de cómo se dexa dicho en otra parte, de las maneras siguientes: v. g. cantando la melodia, sol, mi, fa, re, mi, &c. La imitacion deberá ser ut, la, si, sol, la, fa#, sol. Vease el nº 93.

Cantando la melodia sol, fa, mi, fa, mi, re, mi &c. la imitacion â la 4ª alta deberá comenzar sobre el mi, y ordenarse como se advierte al nº 94. Siendo la melodia si, re, ut#, la utn, si, sol, sib, la &c. la imitacion deberá comenzar sobre el re, en la forma expresada en el nº 95.

Cantando la melodia sol, la, mi, fa, sol, re, mi &c. la imitacion deberá comenzar sobre el la, y continuar como se previene en el nº 96. Siendo la melodia sol, la, fa, sol, mi, fa, re &. la imitacion debe ordenarse como en el nº 97. Cantando sol, ut, la, re, si &c. como en el nº 98. Cantando ut, mi, re, ut, si, como al nº 99. Siendo la melodia la, fa, re, mi, la imitacion se ordenará como en el nº 100. Cantando ut, la, fa, sol, mi, ut &c. como al nº 101. Cantando la melodia mi, re#, ren, ut, si, la, la imitacion â la 4ª deberá cantar la, sol#, soln, fa, mi, re, ordenada como se advierte al nº 102.

[283v]

Las imitaciones â la 5ª alta, siempre se verificaran, cantando el Baxo como se dexa advertido en otra parte.

Imitacion â la 6ª.

La imitacion â la 6ª, cantando la melodia baxando de grado, v. g. ut, si, la, sol, se verificará comenzando â la 6ª del ut, despues de una pausa, y cantando â contratiempo. Vease el nº 103. Si la melodia procede subiendo de grado, v, g, sol, la, si, ut, tambien deberá comenzar â la 6ª y cantar â contratiempo. Con efecto, vease el nº 104.

Cantando la melodia en movimiento retrogrado, v, g, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, tambien deberá comenzar â la 6ª y seguir como se mira en el nº 105.

Cantando la melodia ut, fa, si, mi, la, re, mi, la imitacion deberá comenzar â la 3ª del fa. Vease el nº 106.

Si la melodia canta ut, la, re, si, mi, ut &c. la imitacion comenzará â la 8ª del la.Vease el nº 107.

Siendo la melodia fa, re, mi, ut, re, sib, ut, la imitacion comenzará a la 3ª del re. Vease el nº 108.

Si la melodia dice = ut, re, sol, ut, fa &c la imitacion comenzara â la 5ª del re y siguirá como se advierte al nº 109. Es de advertir que esta imitacion puede ser â contratiem- **[284]** po. Tambien deberá ser imitacion â contratiempo la q.e se de â la melodia ut, si, mi, re, sol, fa, mi, re. Vease el nº 110.

Imitacion â la 7ª.

Subiendo el Baxo de grado la imitacion â la 7ª debera comenzar â la 6ª del segundo sonido de la melodia que se pretende imitar con los tales intervalos. Con efecto, siendo la melodia, ut, re, mi, fa, mi, fa, sol, será imitada â la 7ª cantando si, ut, re, mi, re, mi, fa. Vease su orden al nº 111. Siendo la melodia ut, sol, sib, fa, la, mi &c. la imitacion comenzará â la 3ª del sol. Vease el nº 112. Si la melodia es, ut, sol, re, la &c la imitacion comenzará â la 3ª del sol. Vease el nº 113.

Si la melodia procede por intervalos de 5ª baxando y de 4ª subiendo, la imitacion deberá ser â la 7ª baxa: esto es, comenzár la imitacion antes que la melodia imitada. Lo mismo deberá practicarse quando la melodia que se desea imitar â la 7ª proceda por intervalos de 4ª subiendo, y de 3ª baxando. Con efecto, veanse los nos 114, 115, y 116.

[284v]

Procediendo las melodias que se deseen imitar â la 7ª por intervalos de 3ª subiendo, y 4ª baxando, v. g. mi, sol, re, fa, ut, mi &c. como tambien por intervalos de segunda subiendo, y 4ª baxando; v. g. sol, la, mi, fa, ut, re, la, sib &c la imitacion del primer caso deberá comenzár â la 5ª del segundo sonido; y la del segundo â la 6ª. Con efecto, veanse los nos 117 y 118.

A esto se reduce todo lo que hay que saber en orden â la imitacion, sobre melodias simples, ô destituidas de toda glosa, y ornato melodico; y casi puede asegurarse, que bien entendas las reglas que se dexan dadas, toda casta de melodía podrá ser imitada con qualquiera de las Especies susodichas.

Resta solamente que advertir lo siguiente: toda melodia que es ser imitada por 5ª y 4ª alternadas se estima como mejor, maiormente si con la tal alternativa se conserva el Modo primitivo en el canto de la imitacion: v. g. canta la propuesta sol, mi, fa, re, mi: la respuesta ô imitacion mas genuina será, ut, si, ut, la, si, porq.e no se destruie el Modo primitivo.

Por ultimo se advierte que toda melodia tanto diatonica como cromatica puede ser imitada en movimientos, ô intervalos in contrarios; v. g. la propuesta canta ut, sol, mi, la; podrá imitarse cantando ut, fa, la, mi, siempre que los intervalos de una y otra melodia resulten contrarios.

[285] 130

Capitulo 27.

De la glosa sobre las Especies disonantes.

Por glosa en musica, se entiende una serie de notas de corta duracion que se añaden â la simple melodia. Estas notas, siendo de alguna duracion considerable, y fuera de los tiempos principales del compas, se llaman Notas no suponentes: si son executadas en los tiempos en los principales, son llamadas Malas por buenas. Pues de los sonidos producidos, tanto por estas dos clases de notas, como por las positivas, ô producentes de la armonia progresiva ô melodia se forma la glosa. Esta se puede cometer, tanto, sobre los sonidos consonantes, como sobre los disonantes y asi sobre los unos, y sobre los otros será de tres maneras que son: *recta ascendente*: *recta descendente*: y *obliqua*. De la glosa sobre qualquiera de estas tres maneras aplicada, ô executada sobre las Especies consonantes, ya se dio una suficiente idea quando se trató de las notas no suponentes; y por tanto, hahora solamente se tratara de la glosa sobre las Especies disonantes; y antes debe advertirse que es simple, y compuesta.

[285v]

Glosa sobre la 7ª asonante ô asonancia de primer orden.

Por asonancia de primer orden, como se dixo en otra parte, se entiende la 7ª que se comete sobre la 5ª del Modo: su melodia, contando con el sonido de la resolucion es por desenso de semitono, u de tono: esto es, siendo el Modo maior, cantando fa, mi; y siendo menor, re, ut. Baxo este supuesto, su glosa simple mas genuina sera transitando, despues de cometida la 7ª por la 5ª, por la 8ª, y despues bolver â cometer la 7ª. Con efecto, vease la practica Nº 245, formula 1 en la qual se propone en postura, y ligada en Modo maior, y menor.

Si el Baxo procede cantando ut, re, sol, ut, &c. y se cometen 7ªs en todos los signos del B. f. resultará de estas 7ªs glosadas una imitacion â la 4ª alta ô 5ª baxa entre dos partes cantantes agudas. En efecto, vease el nº 2.

Puede ser la glosa simple sobre la 7ª baxando desde ella â la 6ª; y de esta â a la 5ª. Vease el nº 3; y notese la imitacion â la 5ª baxa. Las glosas sobre la 7ª pueden hacerse de muchas maneras; pero las mas en uso, y mas grata melodia, son las que se proponen desde el numero 4 al 17 inclusive. La propuesta en este ultimo numero puede ser acompañada de la 9ª. Con efecto vease el nº 18.

[286]

Glosa sobre la 9ª.

Para formar glosas simples sobre la 9ª acompañada con 5ª y 3ª no es menester mas que hacer oyr, despues de la Especie disonante, las consonantes que la acompañan; esto es, la 3ª ô la 5ª; ô las dos, una despues de otra, como tambien la 7ª. Con efecto veanse los numeros desde el 19 hasta el 22 inclusive. Siendo la glosa sobre la 9ª se executará de una semejante â la que se propone al nº 23. Como tambien al 23, 24 y 25. Adviertase en esta formula la imitacion en 2ª la qual tambien puede ser â la quinta baxa siendo la glosa sobre la 7ª: esto es dandole el Baxo que se advierte en el nº 26. Siendo la glosa sobre la 9ª resolvente â la 8ª podra formarse

una frase semejante â la que se propone al nº 27 en la qual las quatro partes colocadas sobre un B. f. glosan; unas sobre la 9ª; y otras sobre la 7ª con imitaciones.

Tambien puede verificarse la imitacion con glosas sobre la 9ª y 7ª ordenando la melodia como en el nº 28.

[286v]

La glosa simple sobre la 9ª puede executarse sobre un B. f. que cante sol, ut, fa, sol, ut, y una melodia que proceda baxando *gradatim*. Con efecto, vease su formula en el nº 29.

Sobre un B. f. que cante sol, la, re, fa, sol, ut, puede colocarse la glosa de 9ª y 7ª de una manera semejante â la propuesta en el nº 30.

Por ultimo con la 9ª y 7ª glosadas pueden formarse frases semejantes â la que se mira al nº 31.

Glosas sobre la 4ª.

Sobre la 4ª disonante; esto es, acompañada de la 5ª se pueden formar las glosas que se advierten en la formula nº 32. Con la advertencia, que con cada una de ellas se puede formar una frase con imitacion entre las tres partes cantantes â la 4ª alta, ô 5ª baxa. Las diferencias entre las tales glosas se advierten en la tal practica, con las letras A. B. C. D. E. f. g. h. i. l. m. n.

Capricho en la glosa sobre las disonantes.

Se dixo ya que Capricho en la ciencia armonica, era todo aquello que no obstante, el oponerse â las leyes de la armonia resultaba buen efecto; y hahora decimos que en las glosas sobre las Especies di- **[287] 131** sonantes se estimará como caprichoso el hacer oyr el sonido de la resolucion antes del tiempo determinado por el B. f. y quando este le determine algun otro. Como en esta clase de glosa, sea sobre la disonante que fuere, no cabe mucha variedad se dan todas en la frase nº 33.

Con efecto, y notese en el primer divisorio señalada con la letra a una glosa caprichosa sobre la 4ª con el B. f. porque habiendo de cantar re, ut#, re, haziendo medio tiempo la 4ª y otro medio la 3ª canta re, ut#, re, mi, con las notas semicorcheas. En el segundo divisorio letra b, se comete el mismo capricho sobre la 7ª; y despues sobre la 5ª con 6ª señalada con la c. En el tercer divisorio letra d sobre la 9ª. La letra e del quarto divisorio advierte otra glosa caprichosa sobre la 4ª. La f, del quinto sobre la 7ª: la g, del sexto otra sobre la 2ª; y la h, otra sobre la 7ª.

Sobre la 5ª con 6ª, por via de glosa caprichosa se pueden cometer dos 5as perfectas en la forma que se miran a los nos 34 y 35. Se evitaran estas con la glosa capricho- **[287v]** sa que se propone en el nº 36.

Sobre la 9ª puede executarse la glosa de este genero como se mira en los nos 37. 38. 39. 40. 41. 42 y 43.

Seria nunca acabar el empeñarse en describir todas las maneras de glosas; pero se puede asegurar que comprendidas las que se dexan propuestas se podran executar con feliz éxito todas quantas puede imaginar un ingenio musico.

Capitulo 28

Del Baxo llamado cantante, y sus principales leyes.

El Baxo cantante, llamado por algunos armonistas Baxo continuo; no es otra cosa que un B. f. el qual por motivo de evitar lo monotono de los intervalos siempre fundamentales,

canta muchas vezes como una de las partes cantantes agudas, y con las especies consonantes ô disonantes, que se colocarían sobre el mismo B. f. siendo expresos el qual por entonces; ô es mental, ô expreso en alguna de las partes cantantes agudas.

Con este supuesto, antes de hablar de las leyes que el Baxo **[288]** cantante debe guardar en su progresion, con respeto â la armonia simultanea, y progresiva, y progresion es necesario advertir las pertenecientes al B. f.

Abiendo de ser todos los sonidos producidos por un B. f. Tonicos, Subdominantes-tonicos, ô Siples-dominantes; es preciso que este, comienze siempre sus melodias propias por una nota tonica, y con su consonancia propia, expresa ô sobre entendida, según el Modo, y termino: es preciso asi mismo que toda Dominante tonica lleve 7ª con 3ª maior, â cuia disonancia puede añadirsele, si se quiere la 4ª con la 5ª, ô la 4ª y 6ª antes de la 7ª: es necesario asi mismo, que toda subdominante lleve la disonancia de 5ª y 6ª; y si llevare 7ª que esta resuelva â la 6ª por ser esta Especie la que hace su carácter: no es menos preciso el que toda nota simple dominante lleve 7ª con 3ª menor siendo el Modo maior; y siendo menor con 3ª y 5ª menores.

Tambien se debe tener entendido que toda tonica progresiva, ô cometida en la progresion puede llevar 4ª y â un 9ª sin perjuicio de su carácter; **[288v]**[34] y en los finales de perioda, las dos referidas especies disonantes con la 7ª maior de acompañamiento. Que la 4ª y 9ª pueden cometerse, asimismo, sobre las dominantes tonicas, subdominantes, y simples dominantes. Esto presupuesto, pasaremos â las reglas generales de progresion fundam.[al]

Regla primera

En toda consonancia, ô disonancia propia â las tonicas progresivas, ô finales, es preciso que alguno de los sonidos comprendidos en la consonancia del sonido tonico se halle en el sonido anterior de la progresion del B. f. como especie consonante. Esta regla debe guardarse asimismo en todo sonido Dominante tonico.

Regla segunda

En toda simple dominante es preciso que el sonido de su 7ª caracteristica se halle en la consonancia del signo que la antecede.

Regla tercera

En toda disonancia caracteristica de sonido subdominante es preciso que una de las Especies que la componen se oyga en la consonancia del antecedente: esto es, ô la 3ª ô la 5ª ô la 8ª y tal qual vez la misma 6ª.

[289] 132

Regla quarta

Toda Dominante tonica debe regularmente baxar de quinta, ô subir de quarta por razones de la Clausula que insinua; pero como esta puede burlarse, ô interrumpirse, en estos casos deberá guardar las leyes prescritas â tales casos.

[34] Escritura de mano diferente.

Regla quinta

El signo burlador de la Clausula según el orden mas comun v. g. sol, la, puede ser tonico, dominante tonico, y simple dominante â voluntad del armonista.

Regla sexta

Todo sonido interrumptor de Clausula v. g. sol, mi, debera ser dominante tonico, y por consiguiente cambiará el Modo: si la interrupcion es cantando el B. f. sol, sol#, este segundo sonido se deberá estimar como 7º del diapason de Modo menor riguroso, ú como dominante tonica alterada del mismo diapason el qual obliga â burlar la Clausula.

Regla septima

Toda simple dominante debe baxar de quinta, ô subir de quarta, si quiere conservar el Modo; si no se quiere podrá baxar de 3ª maior; v. g. podrá el B. f. cantar ut, re, sib &c. Podrá el B. f. despues de la simple dominante subir de 2ª: v. g. cantar ut, re, mi, y este ultimo sonido ser dominante tonico, ú tonico; como tambien simple dominante.

Regla octava

Todo sonido fundamental puede ser despues de tonico, dominante-tonico, simple dominante, ú subdominante, â voluntad del armonista, con tal que despues de ser tonico le de la disonancia que caracteriza la nota q.e se desea.

Nota Aunque siendo la nota desde su principio tonica la operación de bolverla dominante, y subdominante es facil, por que no hay mas que despues de la consonancia, ô de la 4ª con 5ª colocar sobre ella la 7ª con 3ª maior, ô menor; y para hacerla subdominante la 6ª sobre la 5ª con 3ª: con todo bolverla de dominante tonica, nota tonica es menester, despues de la 7ª menor: v. g. sol, si, re, fa, cometer sol, ut, re, fa# y sol, si, re, sol. Para bolverla de simple dominante, tonica es necesario, despues de llevar la disonancia re, fa, la, ut, **[290]** darla re, sol, la, ut#, y re, fa, la, re; y para bolverla de subdominante, nota tonica cometer; despues de la disonancia v. g. fa, la, ut, re: fa, sib, ut, si; y fa, la, ut, fa.

De esto se sigue que el armonista podrá formar progresiones de Tonicas: Dominantes tonicas: Simples dominantes; y Subdominantes sobre una misma progresion fundamental â su arbitrio.

Regla nona

Toda progresion de Bajo formada de licencias: esto es, baxando gradatim; v. g. sol, fa, mi, re, ut, si se quiere estimar como fundamental, es menester dár â todos los sonidos que la compongan ligadura de 4ª, con la qual resultarán tonicos.

Nota. Esta regla es una precisa deduccion de la primera, porque todas las 4as son, en los sonidos anteriores 3as. Tambien es de notar que si las 4as son acompañadas de la 6ª en vez de la 5ª el periodo resultará mas armonioso por que entonces las dos Especies serán ya oydas en el aterior sonido del B. f.

De esta primera, y principalisima regla, no tan **[290v]** solamente se ha formado la de prevenir las Especies disonantes; sinó tambien la de conducir con feliz éxito la armonia progresiva â qualquiera termino por remoto que parezca, con dulzura.

Regla decima.

Todo sonido subdominante: esto es, que lleve la asonancia de 6ª ô debe subir de quinta, ô de segunda; y este ultimo sonido puede ser tonico, ú dominante-tonico â voluntad del armonista.

Debe subir de quinta ô baxar de quarta, quando la 6ª es reputada como disonante; y de segunda, quando la 5ª.

Regla undecima.

Si una nota del B. f. siendo tonica, despues sube de quinta; esta segunda podrá ser tonica, dominante tonica, ô sub dominante, en una palabra, todo menos simple dominante. Es de notár, que siendo subdominante causara mejor efecto llevando 3ª menor que maior.

Regla duodecima.

Si despues de un sonido del B. f. estimado tonico, sube este por intervalo de 3ª maior; este segundo sonido podrá ser todo, menos simple dominante. Es de advertir que siendo subdominante debe llevar 6ª maior, y que **[291] 133** llevando 5ª menor tambien podrá ser simple dominante. Lo mismo podrá serlo en la regla precedente si al sonido que se le niega se le dá 3ª menor.

Regla XIII.

Si una nota del B. f. es tonica, y baxa despues de 5ª este sonido podra ser Tonica, Dominante-tonica, Simple-dominante, y Subdominante; y en algun caso dominante imperfª.

Regla XIV.

Si un B. f. baxa de tercera menor v. g. ut, la; el la, podrá ser, todo lo que se quiera: esto es: Tonica, Dominante tonica, Simple dominante; y Subdominante perfecta, ô defectuosa. Es preciso advertir que toda Subdominante para ser perfecta (sin excepcion de Modo) debe llevar la 6ª maior; y siendo imperfecta la lleva menor.

Si el intervalo es de 3ª maior baxando: v. g. la, fa, este ultimo sonido podrá ser todo lo que se quiera; y aun Dominante-tonica defectuosa, por que llevará (según el orden mas natural) 7ª maior en vez de menor.

Tambien es de notár que siendo el fa simple dominante **[291v]** perfecta es preciso dar al la precedente 5ª menor, â fin de que la transicion sea menos dura.

Regla XV.

Si un sonido del B. f. es tonico, y despues sube de 2ª maior; este segundo sonido deberá ser, ô Dominante tonico, ú simple dominante. Siendo la 2ª menor; v. g. mi, fa, el fa no podrá ser mas que Dominante tonico imperfecto, ú tonico.

Regla XVI.

Si un B. f. estando en un tonico baxa de 2ª menor, y despues sube de quarta, ô baxa de quinta: v. g. canta fa, mi, la, el mi podrá ser tonico; dominante tonico perfecto; y simple dominante del Modo menor A-la.

Si baxa de 3ª maior: v. g. cantando el B. f. la, sol, ut, el sol, podrá ser tonico, ô Dominante tonico.

Regla XVII.

Si el B. f. estando en un sonido tonico transita por intervalo de semitono menor subiendo: v. g. ut, ut#, este segundo sonido no puede ser sino Dominante tonico alterado; ú **[292]** subdominante de la misma clase.

Regla XVIII.

Si el B. f. estando en una Dominante tonica alterada v. g. cantando ut, sol#, despues la desaltera, cantando sol#, soln, este ultimo sonido deberá ser Dominante tonico. Lo mismo deberá ser si despues de estar el B. f. en un sonido tonico transita â una Dominante tonica imperfecta ô defectuosa: v. g. cantando mi, si, sib, mib. Pero, si el Baxo cantase mi, si, sib, mib, lan, el sib, podrá estimarse como dominante tonica imperfecta, ô defectuosa del Modo menor de E-mi; y este mi como Dominante tonica de la misma clase correspondiente al Modo maior de A-la.

[292v]

Reglas del Baxo cantante

Aunque para la conduccion del Baxo apenas se puede dar una regla general, por motivo de que qualquiera melodia que se elixa tendrá tantos aspectos quantos sean los fundam.[les] que se le apliquen; con todo, se harán las siguientes advertencias.

1ª Toda melodia procedente subiendo de grado: v. g. que cante ut, re, mi, fa, sol, no siendo todos los sonidos de ella fundam.[les], deberán estimarse como cantantes el segundo, y tercero: esto es, deberán llevar de justicia, la consonancia de 3ª y 6ª colocadas de una manera semejante â la que se advierte en la practica Nº 246 formula primera. Estos mismos dos sonidos podrán llevar 7ª antes de la 6ª; y aun el 4º siempre que se ordenen como se mira en el nº 2. Todos los cinco sonidos inclusos en la tal melodia podrán llevar 6ª con 3ª despues de la 3ª y 5ª ordenandose las partes cantantes agudas como se advierte en el nº 3. El segundo sonido de la Escala podrá llevar 6ª menor en vez de maior; y el tercero, 6ª y 5ª menores colocadas como se mira al nº 4.

[293] 134

El segundo sonido podrá llevar 7ª con 3ª menor; y el tercero 6ª y 3ª menores colocadas como se mira al nº 5. Podrá el segundo sonido llevar 2ª, 4ª y 6ª maiores; y el tercer 4ª y 6ª; primero maior, y despues maior: el quarto primero 6ª con 3ª, y despues 5ª, si se ordenan como se ve en el nº 6. Todos los quatro primeros sonidos podran llevár; primero su correspondiente consonancia, y despues 4ª y 5ª. Vease su orden al nº 7. El segundo sonido podrá llevar 7ª con 5ª y 3ª que resuelva â la 3ª, 4ª, y 6ª del mismo signo: el tercero 3ª y 6ª menores, al principiar; y despues 3ª, 4ª con 6ª maior: el quarto 3ª y 6ª al comenzár; y 4ª con 6ª despues: el quinto, primero 3ª y 6ª menores; despues 4ª con 6ª maior; y por ultimo 7ª. Vease el nº 8.

Estas ocho maneras diferentes de colocar las armonias â una melodia de Baxo procedente de grado en grado subiendo, son las que con maior facilidad se presentan siendo el Modo primitivo maior; pero es de advertir, que deben preferirse como mejores aquellas en que **[293v]** el Modo reinante menos se destruie. Estas son, la primera, segunda, y quinta.

Siendo el Modo menor, las ocho maneras de colocar las armonias al Baxo que cante la, si, ut, re, mi, son como se advierte en los numeros 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, y 16: con el bien entendido, que las maneras de ordenar las melodias puede ser reciproca en ambos Modos, siempre que la serie melodica lo exiga, ô las precisiones de temas, ô imitaciones.

Tanto en Modo maior, como en menor, la melodia procedente de grado en grado subiendo puede ser mixta de fundamental, y cantante: esto es, todos los sonidos de ella pueden ser fundamentales al comenzar, y al acabar cometiendo en cada uno, una clausula ymperfecta. Con efecto, vease el nº 17 que presenta una frase en Modo maior. Esta misma frase se puede executar en Modo menor; pero como su progresion, se desvía mucho de su Modo relativo principal que es C-ut, se ha propuesto la que se mira al nº 18 la qual puede executarse tambien en Modo maior.

[294]

Advertencia 2ª. Procediendo el Baxo por intervalos de tono ú semitono baxando; nunca puede ser fundamental, sinó por via de licencia, y por tanto siempre que tal cometa deberá considerarse como Baxo cantante uno de los dos sonidos: v. g. canta este re, ut, si el re lleva su consonancia el ut debe llevár la de 3ª y 6ª, ô de 4ª y 6ª. Si el Baxo canta ut, re, ut, y el re lleva 6ª, el ut, podrá llevar su consonancia, ô la de 3ª y 6ª colocadas de una manera semejante â la que se propone en los nºs 19 y 20. Si canta sol, la, sol, que es lo mismo que ut, re, ut, â mas de lo ya advertido podrá el la llevar 6ª menor (vease el nº 21): 2ª, 4ª y 6ª maiores el la; y 3ª y 6ª el sol (vease el nº 22). Es de notar, que la 4ª en este caso, podrá ser perfecta y la 6ª menor; pero esto sucede por lo comun en las progresiones baxando de grado en grado.

Si el Baxo canta v. g. sol, la, sol, fa, mi, re, ut, en Modo maior se puede dar como regla general, que todos los sonidos, excepto el primero, y ultimo, deben lle- **[294v]** var 7ª que resuelva â la 6ª. Con efecto, vease el nº 23. Es de advertir que lo mismo deberá practicarse cantando el Baxo mi, fa, mi, re, ut, si, la en Modo menor.

Con esta misma progresion baxando, se podrá cometer en lugar de la 7ª 5ª y 6ª tanto en Modo menor, como en maior, ordenandose como se mira en el nº 24.

Puede cometerse asi mismo 2ª, 4ª y 6ª en todos los sonidos, excepto el primero, y ultimo, colocando las partes cantantes como en el nº 25.

Se podrá, siendo el Modo menor, cometer 7ª q.e resuelva â la 6ª sobre el mi, acompañada con 3ª menor, y 4ª; y sobre el si, 7ª acompañada con 5ª y 3ª menor, que resolverá â la 6ª maior, con 3ª menor, y 4ª, disponiendo las partes, y sus armonias como se proponen al nº 26.

Por ultimo sobre un Baxo que cante fa, mi, en Modo menor, â mas de poderse practicár todas las armonias aplicadas al re, ut, y la, sol, de Modo maior, puede cometerse sobre el fa, despues de la 7ª la 2ª superflua, 4ª y 6ª en la forma que se expresa al nº 27 y 28.

La progresion baxando desde el fa hasta el sol# podrá llevar 4ª y 6ª en todos sonidos, ordenandose como se advierte al nº 24 (a).

[295] 135

Advertencia 3ª. En todo sonido sincopado û â contratiempo que baxe de segunda, puede haber ligadura invertida: esta executada por el Baxo, sea la inversion de la que se fuere siempre será de 2ª, 4ª y 6ª maiores, ô menores; ô de 3ª, 4ª, y 6ª. Baxo este avíso, que puede estimarse como regla general, se advierte tambien, q.e si el Baxo despues de haber sincopado, y baxado de segunda buelve â subir el mismo intervalo, la 2ª deberá ser acompañada con 5ª; ô con 4ª y 6ª. Con efecto, veanse las dos formulas del nº 29. Es de advertir q.e quando el Baxo proceda por los intervalos de segunda menor baxando y subiendo, despues de sincopar; siempre se deberá estimár en la tonica.

Si el Baxo forma progresion baxando siempre â contratiempo, deberá siempre ligar de segunda, acompañada de 4ª y 6ª maiores, ô menores, hasta que cese el contratiempo, disponiendo las partes cantantes como se advierte en el nº 30. Notese en esta formula que la 2ª resulta 3ª de los sonidos siguientes: la 4ª sube â la 6ª; y la 6ª â la 8ª del sonido resolvente.
[295v]

Sobre la misma progresion baxando en sincopa, no tan solo podrá ligar el Baxo de 2ª sinó tambien una de las partes agudas de 5ª y 6ª sobre el sonido resolvente de las 2ªs. Con efecto, vease el nº 31. Notese, que toda melodia del Baxo, asi procedente, esta fundada sobre la progresion fund.l en quintas; y por tanto las partes cantantes pueden colocarse de tantas maneras, quantas se propusieron quando se trató de las ligaduras, y sus inversiones.

Si el Baxo, despues de sincopar, baxa gradatim una 4ª con notas dominantes, las Especies 2ª y 4ª deberán resultar 3ª y 5ª del sonido resolvente de la 2ª y la 6ª subirá â la 8ª del tal sonido. La manera de colocarse, las tales especies, se advierte en el nº 32, 33, y 34. Notese q.e quando esto suceda el Baxo, ô comete 5ª y 6ª corridas, ú de paso despues de 7ª sobre sonido subdominante; ô 7ª corrida, ô de paso despues de 9ª cometida sobre dominante-tonico.

Quando el Baxo comete sincopa partiendo de la dominante tonica baxando: v. g. cantando sol, fa, mi, re &c. la disonancia de 2ª que se cometa sobre la nota sincopada será en postura. Su ordenacion deberá ser como se mira en el nº 35. Podrá cometerse pre- **[296]** venida colocando las armonias como se advierte en el nº 36. Algunos armonistas, despues de esta ligadura de 2ª baxan de 4ª con notas diminutas, estandose quietas las partes cantantes, ô moviendose la q.e estaba â la 6ª; pero, esta manera de proceder, no es mas que una glosa ordenada como se mira en el nº 37, la qual no debe practicarse, sinó en casos obligatorios; y sin estos como se propone al nº 38, y practicarse sobre la 7ª de las dominantes tonicas.

En toda ligadura de 9ª invertida, ô 2ª del Baxo con descenso de 4ª por grados, el Baxo podrá, antes de resolver la 2ª baxar de 7ª ô de 5ª disponiendo la melodia de una manera semejante â la que se propone en los numeros 39 y 40.

Adventencia 4ª. En toda melodia de Baxo procedente por intervalos de 3ª subiendo, y de segunda baxando: v. g. ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, sol, ut, el segundo sonido podrá llevar 3ª y 6ª: el tercero, 3ª, 4ª y 6ª: el quarto, 2ª, 4ª y 6ª: el quinto, 3ª y 6ª: el sexto, 3ª menor, 4ª y 6ª: el septimo **[296v.]** su consonancia: el octavo, 3ª y 6ª dispuestas como se advierte al nº 41.

Sobre la misma melodia, puede darse al 2ª sonido 3ª 4ª y 6ª: al 3º su consonancia: al 4º, 3ª, 4ª y 6ª: al 5º su consonancia &c. Vease el nº 42; y notese, que las 5ªs que resuelven â la 4ª, estan en lugar de esta Especie, y ligaduras del B. f.

Puede tambien colocarse al 2º, 4º, 6,º y 8º, de la tal progresion, primero la 5ª y despues la 6ª. Con efecto, vease, su orden al nº 43.

Se puede ordenar, asi mismo, la armonia simultanea en esta progresion ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, sol, ut, en la forma siguiente: al primer sonido se cometerá, al principiar 5ª; y despues 6ª con 3ª y 8ª: al 2º 4ª y 6ª al comenzár, y despues 3ª, 6ª maior: al 3º primero 4ª y 5ª; y despues 3.ª, 6ª y 8ª: al 4º, primero 4ª y 6ª maiores; y despues 3ª y 6ª superflua: al 5º, 4ª y 5ª que resolverá â la 3ª y 6ª: al 6º, 4ª y 6ª que resuelva â la 3ª menor, con 6ª maior: al 7ª, 4ª y 5ª, que desligará â la 3ª con 6ª: al 8º, 4ª y 6ª menor; y despues 3ª con 6ª maior: al 9º, 4ª y 5ª que saldrá â la 3ª &c. Vease su formula al nº 44.

Tambien puede darse al 2º y 3º sonido 3ª y 6ª menores: **[297] 136** al 4º y 5º sus consonancias: al 6º, 7º, y 8º, 3ª y 6ª; y al 9º 7ª&c. Vease el nº 45.

Por ultimo, cantando el Baxo la susodicha progresion en Modo menor podran llevár el primero, y segundo sonido sus respectivas consonancias: el tercero, 6ª y 3ª: el quarto su consonancia: el 5º, 3ª y 6ª: el 6º su consonancia: el 7º, y 8º, 6ª y 3ª: el 9º, 4ª y 6ª &c. Vease el nº 46.

Advertencia 4ª. En toda melodia de baxo procedente por intervalos de 2ª subiendo y 3ª baxando: v. g. ut, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re, &c. todos los sonidos en los quales se sube de 2ª pueden llevár ligadura de 5ª y 6ª, cuia 5ª deberá resolver â la 3ª del sonido siguiente. Con efecto, vease su formula en el nº 47. Podrán llevar todos los sonidos de la progresion la sobredicha disonancia, ordenandose como se advierte al nº 48. Se podrá colocar, asi mismo, la 5ª y 6ª al fa; y al sol, 3ª menor con 6ª maior; y continuár con estas armonias hasta cometer Clausula final. Vease su disposicion al nº 49. Tambien se podrá cometer 9ª obstinada en todo sonido primero del intervalo **[297v]** de 3ª baxando. Vease el nº 50. Podrá colocarse en todos los sonidos de la progresion, ô en cada uno de ellos armonia diversa: v. g. cantando el Baxo ut, sol, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, sol, ut, al sol, 4ª y 6ª: al la, 3ª y 6º: al fa, 5ª y 6ª: al sol, 4ª y 6ª: al mi 3ª, y 6ª: al fa, 5ª y 6ª: al re, 3ª y 5ª: al mi, 7ª; y al ut su consonancia &c. Vease el nº 51. Sobre este mismo Baxo se podrá cometer ligadura de 7ª, sobre todos los sonidos, â los quales se sigue el intervalo de 3ª baxando, resolviendo la tal disonante â la 8ª con 3ª y 6ª. Con efecto, vease el nº 52. Sobre la misma progresion, todos los sonidos podran llevar 3ª y 6ª excepto el primero y ultimo. Vease su orden al nº 53. Cantando el Baxo esta misma progresion por la 3ª del Modo: v. g. mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, el mi, podrá llevar 3ª y 6ª: el fa, 2ª, 4ª y 6ª maiores: el re, 3ª, 4ª y 6ª: el mi, 3ª y 6ª: el ut, la consonancia: el re, 3ª, 4ª y 6ª; y el mi, 3ª y 6ª. Vease su orden al nº 54.

Todas las sobredichas frases pueden executarse en Modor menor, solamente con observar sus respectivas leyes.

[298]

Si el intervalo de 3ª baxando se halla en la progresion del Baxo, despues de sincopa: v. g. cantando sol, fa, re, si, ô mi, re, si, sol#, el re, y si, deran estimarse como sonidos no suponentes, ô de glosa simple; y por mejor decir, como sonidos fundam.les porq.e el sonido sincopado deberá llevar 2ª, 4ª y 6ª. Con efecto, vease su formula â los nos 55 y 56. Puede el Baxo, despues del contratiempo omitir los intervalos de 3ª baxando de grado, disponiendo las partes cantantes como se miran en el nº 57. Notese en esta formula que la ligadura del Baxo es una inversion de la 9ª cometida sobre la subdominante, lo mismo que en las dos formulas precedentes, aunque con diversa melodia en la resolucion.

Advertencia 5ª. En toda melodia del Baxo procedente en 3as subiendo: v. g. ut, mi, sol, si, ut; no deben estimarse como fundam.les sinó el primero, y tercero.

Lo contrario deberá observarse en los procedimientos de 3as baxando: v. g. cantando el Baxo, mi, ut, la, fa, porque los fund.les serán el 2º y 4º sonidos, maiormen- **[298v]** te quando no hay cambio de Modo: esto es, como se propone â los numeros 58 y 59. El motivo, porque los tales sonidos no se estiman como fund.les en tales casos; ademas del ya dicho, es, por que los intervalos de 3ª subiendo y baxando, son como el origen de toda glosa, tanto simple como compuesta; y en el Baxo constitúien lo que entre los armonistas se llama *Baxo sensible*: esto es, Baxo, ú acompañamiento que transitando por los mas principales sonidos constitutivos de la armonia simultanea en su progresion melodica, sirve â las partes cantantes de sustentaculo.

Sobre un B. f. en progresion de 3as baxando: v. g. ut, la, fa, re, si, sol, ut, podrá el Baxo cantante decir ut, mi, la, ut, fa, la, re, fa, si, re, sol, si, ut; y por tanto cometer 3ª y 6ª en todos los sonidos, no fund.les ordenandose las armonias como se miran al nº 60. Es de advertir que esta melodia del Baxo no excluie las disonancias que se propusieron en otra parte sobre el tal B. f. Tambien debe advertirse que el Baxo **[299] 137** puede â demas de la 3ª por la 5ª y aun la 8ª de cada uno de los sonidos estimados fundamentales.

Sobre un Baxo f.l con 3as baxando: v. g. ut, la, fa, re, si, el cantante podra cantar, ut, mi, la, ut, fa, la, re, fa, si, re, sol, si, & llevando 3ª y 6ª: los sonidos fund.les. Vease su orden a nº 60. Sobre un Baxo f.l en progresion de 5as v. g. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, fa, sol, ut, el Baxo cantante podrá hacer oyr sus 3as en todos los sonidos cantando, ut, mi, fa, la, re, mi, sol, la, ut, re, la, sol, si, ut, mi, fa, re, sol, ut. Con efecto, vease el nº 61.

Sobre un B. f. que cante ut, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, fa, sol, ut, el cantante podrá formar la melodia ut, mi, sol, fa, la, sol, si, mi, sol, fa, la, re, fa, mi, sol, ut, mi, re, fa, si, re, ut &c. Vease el nº 62. Sobre la misma progresion en Modo maior ô menor podrá cantar, la, ut, mi, re, fa, mi, si, ut, mi, re, la, si, re, ut, sol &c. Esto es sobre el uno de los dos sonidos fund.s que componen la progresion, pasar por la 3ª; y sobre el otro, por la 5ª. Vease el nº 63.

[299v]

Sobre un B. f. que proceda por 3as baxando, y 2ª subiendo: v. g. ut, fa, re, mi, ut &c el cantante podrá decir, ut, sol, mi, fa, la, re, fa, mi, sol, ut, mi, re, fa &c. Vease el nº 64.

En toda progresion en 3as baxando, pueden estimarse como no fundam.es los sonidos que intermedian â la progresion de 5as v. g. ut, fa, si, mi, la &c. en la qual el Baxo cantante dirá ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut, &c. esto es: cantará como B. f. y las partes cantantes se colocarán como se miran â los nos 65, 66, y 67. Notese en la formula nº 65 como el Baxo resuelve todas las 7as que se cometen desde el principio de la frase hasta el quinto divisorio; y desde este al fin resuelven â la 8ª del B. f. En la formula 66 debe advertirse que las 7as cometidas por el tenor son resueltas por el Bajo cantante â la 3ª de su fundam.l. En el nº 67 deben notarse las dos 5as succesivas que se cometen entre el Tiple y el Baxo con movimiento contrario, las quales no son proibidas por el arte.

[300]

Sobre el B. f. procedente con terceras baxando, y 4as subiendo:v. g. ut, la, re, si &c el Baxo cantante dirá ut, mi, la, ut, re, fa, si, re, mi, sol, &c y las partes cantantes agudas podrán colocarse como se advierte en los nos 68 y 69.

Sobre el B. f. la, re, mi, la, el Baxo cantante podrá decir la, mi, ut, re, fa, si, re, ut, la &c. Con efecto, vease el nº 70.

Sobre la progresion funda.l ut, sol, la, re, sol, ut, &c. el Baxo cantante podrá decir ut, sol, la, fa, re, fa, sol, mi, ut, mi, fa, re, si, re, mi, ut, la, ut, re, si, sol, si, ut &c. y las partes agudas se podran colocar como al nº 71.

Sobre la progresion de 5as fundam.l ut, fa, si, mi, &c. el Baxo cantante podrá decir ut, sol, mi, ut, fa, ut, la, fa, si, fa, re, si &c y las partes agudas como se advierte al nº 72.

[300v]

Advertencia 6ª. Quando el Baxo cantante suba de 4ª y baxe de 2ª: v. g. ut, fa, mi, la, sol, el fa, podrá llevar 2ª, 4ª, y 6ª: el mi, 3ª y 6ª: el la 3ª, 4ª y 6ª; y el sol su consonancia. Vease el nº 73. Sobre la misma melodia , el fa podrá llevar 3ª y 6ª: el mi 3ª, 4ª, y 6ª maior: el la 3ª y 6ª; y el sol 3ª y 6ª. Con el bien entendido, que en este caso el sol deberá ser sustenido. Con efecto, vease el nº 74.

Si el Baxo baxáre de 4ª y subiere de 2ª no siendo fundamental: v. g. cantase ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la, el sol; el mi; y el ut, podran llevar 3ª y 6ª. Vease el nº 75. Si cantase ut, sol, la, mi, fa, re, el sol podrá llevár 3ª menor con 6ª maior: el la, 3ª y 6ª: el mi, 3ª 4ª y 6ª: el fa, 3ª y 6ª; y el re 7ª. Vease el nº 76.

Advertencia 7ª Cantando el Baxo ut, sol, fa, ut, si, no estimandose como fundam.l podrá el sol llevár 3ª menor, 4ª y 6ª maiores: el fa, 3ª y 6ª: el ut 2ª 4ª y 6ª; y el si 3ª y 6ª. Vease el nº 77. Sobre la misma melodia, el sol podrá llevár 3ª y 6ª menores: **[302]**[35] **138** el fa 3ª y 6ª menores; y el si 6ª y 3ª con el bien entendido que en este caso el fa deberá ser sustenido. Con efecto, vease el nº 78. Sobre la misma melodia, el sol podrá llevar 3ª menor y 6ª maior: el fa su consonancia perfecta expresa ô sobreentendida: el ut 4ª y 6ª: y el si 3ª y 6ª. Vease el nº 79. Podrá llevar, asi, mismo, el sol 4ª y 6ª: el fa, 5ª y 6ª: el ut, 3ª y 6ª; y el si su consonancia con 3ª

[35] Debo advertir que el folio 301 está omitido en la paginación y del 300v pasa al 302. A partir de aquí, la numeración ya no sufre otra alteración.

maior; pero en este caso el fa deberá ser sustenido. Vease el nº 80. Podrá tambien el sol, llevár 4ª y 6ª: el fa 5ª y 6ª: el [ut] 2ª 4ª y 6ª; y el si 3ª, 4ª, con 6ª maior. Vease el nº 81.

Advertencia 8ª Sobre un B. f. procedente por intervalos de 4ª subiendo, y 3ª baxando: v. g. la, re, si, mi, ut, fa &c. el cantante podrá decir la, ut, re, ut, si, re, mi, re, ut, mi, fa, mi &c. colocandose las partes agudas, como se miran al nº 82, y 83. Podrá cantar, la, si, ut, re, si, ut, re, mi, estimandose todas las terceras notas subiendo como malas por buenas. Vease el nº 84.

El Baxo puede cantar la melodia la, ut, re, ut, si, re, mi, re, ut &c. sobre el B. f. la, mi, disponiendo las armo- **[302v]** nias como se advierte al nº 85. Sobre este mismo B. f. podrá el cantante decir la, ut, re, la, si, re, mi, si, ut &c. Vease el nº 86. Es de advertir que esta melodia tambien se podrá executar sobre el B. f. procedente con intervalos de 4ª subiendo y 3ª baxando, con tal que se guarde su debida proporcion en los movimientos.

Advertencia 9ª Sobre un B. f. que proceda con intervalos de 4ª subiendo y 5ª baxando: v. g. la, re, sol, ut &c. el B. cantante â demas de las maneras de proceder ya insinuadas podrá cantar la, si, ut, re; sol, la, si, ut, fa &c. estimando como notas malas por buenas todas las terceras de la serie subiendo. Con efecto, vease el nº 87.

Sobre el B. f. procedente por intervalos de 3ª baxando y 2ª subiendo: v. g. la, fa; sol, mi; fa &c. el Baxo cantante podrá decir la, sol, la, fa; sol, fa, sol, mi, &c. Con efecto, vease el nº 88. Sobre el mismo B. f. podrá decir la, sol, fa, la; sol, fa, mi, sol &c.; pero en este caso las 7as antes de resolver deberán baxar â sus respectivas 5as para evadir las 8as con el Baxo: en suma deberan colocarse las partes agudas como se advierte al nº 89.

[303] Sobre el mismo B. f. podrá el cantante decir, la, si, ut, fa; sol, la, si, mi &c. Vease el nº 90.

Sobre un B. f. que proceda en 5as v. g. ut, fa, si, mi, la &c. el cantante podra proceder siempre baxando de grado, y las partes cantantes agudas disponerse como se advierte al nº 91.

Sobre un B. f. que cante ut, la, re, sol, ut, &c. el Baxo cantante podra decir ut, sol, la, mi, fa, re, sol, re, mi, ut &c. y las partes agudas ordenarse como se miran en los numeros 92 y 93.

Sobre un B. f. que cante v. g. sol, la, re, sol, ut &c. el cantante podrá decir sol, la, si, ut, ut#, re, mi, fa, fa#, sol, la, sib, sin, ut &c. y las partes agudas disponerse como al nº 94. Por ultimo, sobre el mismo B. f. el cantante podra formar melodias semejantes â la propuesta al nº 95.

En las especies disonantes, el Baxo cantante podrá cometer las mismas que las partes cantantes agudas; pero, siempre se deberá tener presente que los baxos en toda glosa, no sean mas rapìdos porque resulta confusion.

[303v]

Advertencia 10ª Aunque el Baxo cantante puede cantar con melodia cromatica igual â la de las partes agudas; con todo, debe tenerse presente, que lo mejor seria comenzarla â la 3ª del Modo, siempre que la precision no obligue â lo contrario: esto es, procederá en los terminos siguientes = ut, mi, fa, fa#, sol, sol#, la, colocando las partes agudas como se propuso en las alteraciones de las *Subdominantes*, y *Dominantes-tonicas*: ô cometiendo 5ª y 6ª en los signos sustenidos, en la forma que se mira al nº 96. Es de advertir q.e procediendo el Baxo en cromatico subiendo todos los sonidos sustenidos pueden llevar 7ª colocada como se mira al nº 97.

Cantando el Baxo = ut, re, mib, min, fa, fa#, sol, las 7as se podran practicar como se proponen al nº 98. Cantando el Baxo = sol, lab, lan, sib, sin, ut, el lab, podrá 2ª 4ª y 6ª: el lan, 5ª y 6ª: el sib, 4ª y 9ª: el sin, 7ª diminuta; y el ut, 9ª y 4ª colocadas como se mira al nº 99.

Siendo el Modo menor el Baxo cantará la, ut, ut#, re, re#, mi, y los signos sustenidos llevarán 5ª y 6ª colocada como se mira al nº 100. Cantando el Baxo = la, sib, sin, ut, ut#, re, el sib, llevará 7ª: el sin, 5ª y 6ª: el utn, su consonancia; y el ut#, 5ª y 6ª ordenadas como en el nº 101.

[304] 139

Cantando el Baxo la, si, ut, ut#, re, re#, mi, el ut# llevará 5ª y 6ª: el ren, 4ª y 9ª; y el re#, 7ª diminuta: Vease el nº 102. Cantando el Baxo = mi, fa, fa#, sol, sol#, la, el fan, podrá llevar 2ª 4ª y 6ª: el fa#, 5ª y 6ª: el soln, su consonancia; y el sol# 7ª diminuta. Vease el nº 103.

Advertencia 11. Siendo la melodia cromatica baxando, y el Modo maior podrá disponerse en el Baxo cantante como sigue = ut, ut, si, sib, la, lab, sol, y cometer sobre el segundo ut, 2ª 4ª y 6ª: sobre el sin, 3ª y 6ª: sobre el sib, 2ª 4ª y 6ª: sobre el lan, 3ª y 6ª: sobre el lab, 3ª y 6ª:; y sobre el sol, 7ª.Vease el nº 104. Sobre el mismo canto cromatico el segundo ut podrá llevar 2ª 4ª y 6ª menor ô maior: el sin 5ª y 6ª: el sib, 2ª 4ª maior ô menor: el lan, 5ª y 6ª: el lab, 2ª 4ª y 6ª; y el sol, 3ª y 6ª menores. Vease el nº 105. Podrán llevar, todos los semitonos desde el sin al lab, 3ª y 6ª ordenadas como se miran al nº 106. Se podrá cometer sobre el ut, 3ª y 6ª: sobre el sin 7ª que resolverá â la 6ª del sib: sobre el lan, 7ª que resolverá â la 6ª superflua del lab. Vease el nº 107. Se podrá dar asimismo, 6ª maior **[304v]** â todos los sonidos, excepto el sol, ordenandolas como se advierte al nº 108.

Siendo el Modo menor las armonias sobredichas se dispondrán como se proponen en los nºs 109, 110, 111, 112, y 113.

Advertencia 12. Procediendo el Baxo cantante por intervalo de 2ª superflua: v. g. ut, re#, mi, el re# deberá llevar, 3ª y 6ª, ô 7ª diminuta. Procediendo por intervalo de 3ª maior, y despues de 2ª: v. g. ut, mi, fa, el mi, podra llevár 5ª y 6ª menores: 5ª menor con 6ª maior: como tambien, 7ª con 3ª maior. Procediendo por intervalo de 4ª maior subiendo: v. g. ut, fa#, sol, el fa# podra llevar 5ª menor con 6ª ô 7ª. Procediendo por intervalo de 5ª maior: v. g. ut, sol#, la, el sol# podrá llevar 5ª y 6ª menores, ô 7ª diminuta. Con efecto, veanse los numeros 114, 115, 116, 117, 118, 119 y 120.

Es de advertir que esta ordenacion de armonias sobre melodias cromaticas, aunque es la mas natural no excluie el poderse practicar todo quanto se explicó en orden â los generos Cromatico y Enarmonico siempre que sea con oportunidad.

[305]

Capitulo 29.

De la manera de formar oraciones armonicas mixtas de B. f. y Cantante, vulgo Baxetes; y de la manera de colocar las partes cantantes segun las leyes de los movimientos, tanto con respecto al B. f. como al Cantante.

Los Baxetes, ô progresiones armonicas compuestas de B. f. y cantante, deben guardar el mismo orden, en quanto al todo de la oracion armonica, y disposicion de sus miembros, periodos, ô frases que se prescribió á las oraciones de B. f.: en suma, la parte cantante mas grave, propia para executár los movimientos de primera voz continuamente, ô para ser el B. f. de todas las armonias imaginarias, podra cantar como voz particulár tanto en las consonancias, como en las disonancias, â voluntad del armonista, excepto en los finales de toda oracion; y aun en estos, si la necesidad lo exigiere, podrá cometer todos los movimientos propios de las partes cantantes agudas, pero con especialidad el movimiento de quinta voz, asignado â toda clausula perfecta, y el de quarta â la clausula imperfecta.

[305v]

Aunque para la ordenacion de una oracion armonica, ô serie de un Baxete, no se puede dar mas regla general que la de haber de comenzár, y acabar la oracion siendo su primero, y ultimo sonidos fund.s por razon de que el dexar de serlo siempre será arbitrario; con todo, se advertirá que deberá estimarse como Baxo cantante, siempre que proceda su melodia subíendo, ú baxando de grado: v. g. cantando ut, re, mi, fa, sol, en Modo maior; y la, si, ut, re, mi, en menor, el segundo, y tercer sonido de los dos casos, se deberán estimar como 5ª y 3ª de

los fundamentales, sol, ut, y mi, la, ô el segundo sonido como fundamental al comenzar, y despues como cantante: esto es, entendiendo el B. f. ut, re, sol, ut, en maior; y la, si, mi, la en menor maiormente si se desea conservar el modo primitivo.

Si la melodia procediere baxando de grado: v. g. cantase en Modo maior sol, fa, mi, re, ut; y en menor mi, re, ut, si, la, los tres sonidos intermedios se deberán considerar como cantantes; y como tales, el primero de ellos deberá llevar 2ª tritono, y 6ª: el 2º, 3ª y 6ª; y el 3º 3ª 4ª y 6ª porque se supondrá un B. f. que formará dos clau- **[306] 140** sulas perfectas.

Pueden considerarse todos los sonidos como fundament.s al comenzár, y despues cantantes; pero entonces todos los sonidos baxando se supondran como dobles, y colocados sobre un B. f. inmaginario que procederá en progresion de quintas.

En todo Baxo en progresion de 3as subiendo v. g. ut, mi, sol, si, re &c. el mi, y si, se podrán estimár como sonidos de Baxo cantante, ô como fundam.s â voluntad del armonista, siempre que despues del intervalo de 3ª subiendo el Baxo no insinue clausula, pues en tal caso se deberá estimar como fundamental.

Lo mismo deberá observarse en los intervalos de tercera baxando: esto es, procediendo el Baxo v. g. sol, mi, ut, la, pues los tres sonidos pueden ser, y no ser fundamentales.

Si el Baxo canta sol, mi, si, ut, el segundo, y tercero deberán considerarse como cantantes, siempre que se desee mantener el Modo.

En toda melodia del Baxo sincopada que proceda baxando de grado puede sobre entenderse un B. f. en progresi- **[306v]** on de quintas, y por tanto se podrán, y aun deberan cometerse ligaduras de 2ª, 4ª y 6ª.

Si la melodia sincopada despues de baxar de 2ª menor, buelve â subir el mismo intervalo: v. g. canta ut, si, ut, ô la, sol, la, aunque puede ligar de 2ª 4ª y 6ª, lo mejor será de 2ª y 5ª porque el Modo resulta mas expreso.

Si la melodia del Baxo despues de ser sincopada en el segundo sonido, baxa gradatim con notas al doble diminutas: v. g. cantando ut, la, sol, fa, mi, siendo el ut nota negra: el la, blanca; y el sol, y el fa corcheas, la ligadura de 2ª, 4ª y 6ª que se cometa sobre el la se estimará como 9ª invertida del B. f. sol, la qual despues de resolver â la 8ª, baxa â la 7ª fa, y esta resuelve â la 3ª del B. f. ut, y por tanto el mi llevará 6ª y 3ª.

De ser esta ligadura inversion de la 9ª cometida sobre la Dominante tonica resulta que la parte cantante situada â la 4ª maior, no subirá â la 6ª del primer sonido del Baxo en descenso, como sucede en las inversiones de la 7ª, sinó que permanecerá firme en el mismo signo para resultar 5ª del sol, y 6ª del fa, y despues pasará â la 8ª del mi.

[307]

Para la construccion melodica de un Baxete es menester, en primer lugar elegir el Modo, y termino maior ô menor, y despues la melodia que con mas naturalidad venga al Modo, y termino elegido, para formar de ella el primer miembro de la oracion armonica. Despues de formada la melodia del primer miembro, la qual se puede considerar como el tema de la oracion (si se quiere, y por tanto se podra repetir por alguno ú algunos Modos relativos al primitivo) se llevará â la quinta alta de la quinta del Modo en que debe hacer descanso, la oracion. Llegado este caso, se formará el segundo miembro, el qual despues de formado podrá ampliarse, si se quiere, llevando la melodia â diversos modos maiores ô menores, como de paso, y bolver al modo en el qual debe finalizar la primera parte con un tercer miembro de finál con Clausula expresa de Baxo fun.l.

Las melodias de estas tres frases se deben entresacar de **[307v]** las formulas propuestas, tanto en la explicacion de las Clausulas, como en las inversiones de las consonancias, asonancias, posturas, y ligaduras. Despues que las melodias de todas estas formulas se hagan familiares, se podrán formár frases, y miembros de oraciones armonicas de las formulas formadas de las inversiones de las disonancias obstinadas, caprichosas, y de las disonancias moduladas, como tambien, introduciendo algunas melodias cromaticas, enarmonicas &c.

Despues se introduciran algunas glosas en el canto fundamental, y cantante: ô en las partes cantantes mientras el Baxo es fundamental, ô cantante executando ligaduras. Todo esto se puede entresacar de las formulas que se dexan propuestas en orden â las glosas, ô imitaciones. El uso de las imitaciones en las oraciones armonicas embellece y adorna hasta las frases mas vulgares; y por tanto se debe hacer uso de ellas siempre que se pueda.

En la musica armonica, ô en la construccion de sus oraciones, se deben notar, por lo menos tres estilos, que son el llano, ú formular: el adornado, con algunas glosas, é imi- **[308] 141** taciones; y el sublime, el qual se compone, no solo de estos dos; sino que se añade â el, la modulacion, y el enlace de generos, con otras variedades melodicas nacidas del buen manejo de las especies consonantes, y disonantes que se prestan las partes cantantes unas â otras.

Â este estilo sublime pertenecen las seis oraciones armonicas ô Baxetes q.^{e} se proponen en la practica N° 247. En efecto; y en la del n° 1 deben hacerse las observaciones q.^{e} siguen para maior utilidad de los principiantes.

Lo primero q.^{e} se debe observar en la serie melodica del Baxo, es, que el primer miembro de la oracion (esto es, desde que comienza, hasta que haze sensible el Modo de su mediacion que es la quinta alta del primitivo) se compone de tres frases. La primera concluie en el quinto divisorio con Clausula perfecta; y en el mismo sonido tonico que concluie la primer frase ô periodo, comienza la segunda la qual finaliza al comenzar el decimo divisorio; y comenzando halli mismo la tercera frase, su divisorio es hasta el divisorio 16.

[308v]

Observese despues, el enlace que tienen estos tres periodos entre si, â fin de componer un solo miembro en el todo de la oracion; pues el primer periodo no se propone mas que el establecimiento del Modo reynante; y si hace oyr el de su quinta alta en el tercer divisorio, solo es para evitar las repeticiones de Fn cuio sonido, según la serie del Baxo debia sonar en todos los divisorios del primer periodo, y aun del segundo hasta el octavo divisorio, en cuio lugar ya queda establecido el Modo maior de G-ut por la repiticion del F-#; y en el divisorio 13 se hace oyr el C# en el Alto; y en los divisorios 14 y 15 le hace oyr el Baxo, no para establecer el modo maior de D-ut, sinó para que el oydo reciba con toda plenitud el G-ut por sonido tonico, cosa dificil de conseguir no destruiendo enteramente la idea del C-ut por medio de su sustenido.

En lo respectivo â la armonia simultanea, notese en el tercer divisorio, la 9ª obstinada que comete el Alto en el B. f. juntamente observese como el Baxo en el Fn del mismo divisorio pasa de fun- **[309]** damental que era durante la 5^{a} y 6^{a} â cantante por la disonancia que recibe compuesta de 3^{a}, 4^{a} maiores, y 6^{a}: esto es, la inversion de la 7^{a} con 9^{a} obstinada sobre el G fund.^{tal}. En los divisorios 10, 11, y 12, notense las notas no suponentes que comete el Alto las quales adornan, no poco la serie de su melodia. En los divisorios 14, y 15 observense las 7as menores cometidas sobre el C# del Baxo, en vez de la 5^{a} y 6^{a} que pide de ley.

El segundo miembro de la oracion armonica comienza en el divisorio 17 y consta de dos frases: la primera concluie al divisorio 21 en el qual empieza la segunda la qual dura hasta el divisorio 25. En este mismo divisorio comienza el tercer miembro, y finaliza en el divisorio 27 con la primera parte de la oracion armonica. Observense en las dos frases que componen el segundo miembro, las imitaciones de las partes cantantes: en la primera frase el Tiple con el Baxo; y el Alto al Tenor. En la segunda frase, **[309v]** se hace que el Baxo imite al Tenor â la quinta baxa; y el Tiple al Alto, en todo el discurso de ambas melodias.

El ultimo miembro de la oracion, no tiene que notár porque consiste en dos Clausulas.

El primer miembro de la oracion armonica comprende los divisorios, desde el 1° al 45, por motivo de ser prolongado, y modulado su principal tema, ô motivo: primero, al Modo

menor de A-la, desde el divisorio nº 7 al 11 que la melodia del Baxo le llama al termino menor de D-la formando Clausula magistral en el divisorio nº 12 para comenzar el tema por el sobredicho Modo menor en el divisorio nº 13. En este termino, como se considera remoto del primitivo, el motivo no es mas que insinuado, y el Baxo llama la armonia en los divisorios 15 y 16 al Modo maior de F-ut, por el qual, despues de insinuar el motivo principal, introduce una melodia nueva que se sigue en los nos 22 y 23 â fin de llevar la armonia al Modo menor de E-la, y repetir en el tal termino el tema principal; y despues llevar la armonia al Modo maior de C-ut. En este **[310] 142** Modo que es el principal de la oracion armonica, por motivo de no cansar, no se hace mas que proponer el tema, y se sigue repitiendo las tres notas ultimas de su melodia por tres terminos diversos, como de paso en los divisorios 33, 34, y 35, llevando la melodia â la dominante-tonica de A-la en el divisorio 36. Desde el divisorio 36 al 45, el Baxo gira sobre la melodia propuesta en el final del primer miembro de la oracion anotada desde mediados del divisorio 13 â mediados del 15, finalizando este primer miembro de la misma manera que aquel, y en la dominante-tonica del Modo primitivo.

En este primer miembro de la segunda parte de la oracion armonica lo primero que debe observarse, despues de la colocacion de las partes cantantes cada una en su respectivo puesto, son las imitaciones sobre las melodias del Baxo, con especialidad la del Alto en los divisorios 20 y 21 que imita lo cantado por el Baxo en los divisorios 19 y 20. El Tiple lo repite en el divisorio 22, y el Tenor le imita â la 2ª, ô 7ª baxa en **[310v]** el divisorio 23: el Baxo repite lo cantado por el Tenor en el divisorio 24 al unisonus. En el divisorio 25 observa la ligadura de 7ª cometida por el Alto, y la imitacion del Tiple â lo que el Baxo dexa de cantar. En los divisorios 27 y 28, notese como el Alto imita lo cantado por el Baxo; y en los divisorios 29 y 30 el Tenor lo que acaba de cantar el Alto. En el divisorio 31 el Tiple imita lo que cantó el Baxo en el divisorio 29; y en el 32 el Alto lo que el Tiple en el 31. Desde fines del divisorio nº 38 el Tenor propone una melodia que el Alto sigue imitando â la 4ª alta hasta el divisorio 43 con elegancia.

El segundo miembro de la oracion es el mismo en un todo que el de la primera parte, con la sola diferencia que en la primera parte la segunda frase constava de dos imitaciones diversas, y en esta segunda imitando las quatro partes cantantes la melodia propuesta por el Tiple al concluirse el divisorio nº 49. La imitacion es entre las quatro partes cantantes â la 5ª baxa unas de otras y finaliza en el divisorio 54 con el segundo miembro de la oracion.

[311]

El tercer miembro, no se diferencia del de la primera parte, sino en que las notas de la ultima Clausula son mas latas que las de la primera parte â fin de hacer mas sensible la conclusion con las dos disonancias de 5ª y 6ª maior colocadas sobre el fn y f# del Baxo.

Observaciones sobre la 2ª oracion armonica

Esta oracion está concebida por Modo menor, y en el termino de D-la natural. El primer miembro se compone de dos frases: la primera concluie â la quinta alta del Modo primitivo con una semiclausula que tan prolongada que su duracion en A-mi maior es desde el duodecimo divisorio al decimo sexto. La segunda frase comienza en el divisorio decimo septimo, y concluie en el divisorio 37 en su Modo maior relativo de primer orden que es F-ut precediendo una Clausula perfecta.

Lo primero que debe observarse en este primer miembro de la tal oracion armonica es, el canto del Baxo, y su elegante progresion melodica: su variedad en los ritmos melodicos, y armonias simultaneas, con la manera de executarse, porque es en un todo sublime. Con efecto, notese la inversion de la 9ª que el Baxo comete en el quarto divisorio sobre una licencia cometida en la progresion del B. f. inmaginario, y despues la manera de cantar del Baxo

[311v] para evitar la repiticion del sonido dominante-tonico que por necesidad â fin de formar clausula perfecta en el quinto divisorio.

En el 6º divisorio comete el Baxo otra inversion de 9ª sobre el B. f. la qual aunque diminuta por la glosa debe entenderse que resuelve â la 8ª en el segundo tiempo del compas, y â la 7ª del B. f. en el tercero. Observese, asi mismo como imita el Alto, en los divisorios 9, 10 y 11 la melodia que cantó el Baxo en los divisorios 7, 8, y 9. Notese al mismo tiempo la manera con que el Tenor comete las 7ªs en los divisorios 10, y 11 baxando â la 3ª antes de resolver las 7ªs â la 6ª, â fin de que en el todo de la armonia simultanea no falte la 3ª. Por ultimo en esta primera frase observese el buen canto y colocacion de cada una de las partes cantantes.

En la segunda frase, que como se dixo ya, comienza en el divisorio 17 y concluie en el 36, debe observarse lo vario de su melodía, armonias simultaneas, y de terminos que corre durante su progresion; pues comenzando esta frase, en D-la con 3ª maior en el divisorio 17, en el 19 se mira la armonia simultanea en G menor; en el 20, en E maior; en el 21, en A maior; en solo el divisorio 23, transita por D, F, y A; en el divisorio 24 se halla la armonia en Bb. Notese (despues de advertido bien la buena melodia de las partes cantantes en los divisorios mencionados) el enlaze, é imitaciones; como tambien la manera de cometer las disonan- **[312] 143** cias desde el nº 24 al 36 en donde finaliza la frase en C con semiclausula, â fin de comenzar el segundo miembro de la oracion armonica en el Modo maior de F-ut: notese, buelvo â repetir, y se verá la manera de hacer melodicas las 7ªs latas sobre la progresion fund.[1] de 5ªs invertidas. Despues observese, tanto la melodia del Baxo, como la colocacion de las partes cantantes desde el nº 30, al 36 porque es del todo sublime.

El segundo miembro de la oracion armonica, comienza en el divisorio 37 y concluie en el 43.

Notese en la melodia del Baxo su movimiento algun tanto acelerado, y por tanto las disonancias de infima duracion con respecto al compas; y esto, no por otro motivo, que el de animar el todo de la oracion, por lo que habia perdido en las disonancias latas que precedieron. Despues observese, no solo la melodia de las partes cantantes, sino tambien las imitaciones del Tiple en los divisorios 39, y 40, y las del Alto en el 41, y 42 sobre la melodia del Baxo.

El tercer miembro comienza en el divisorio 43, y fi- **312v]** naliza en el 54 con la primera parte de la oracion armonica en el Modo maior de F-ut.

Observese como el Baxo desde el nº 43 al 46 canta con notas latas; y desde el 47 al 51 con notas diminutas: no tan solamente para dar variedad â la progresion de su melodia, sino para hacer como una recopilacion, y unir la clase de notas que componen todo el ritmo de la oracion. Con efecto, notese como mientras el Baxo canta con notas latas, el Tenor canta con diminutas, é imitando, en parte, la propuesta del Baxo en el segundo miembro. Observese en esta melodia del Tenor la manera de cometer las 7ªs en los numeros 44 y 45 con su resolucion â la 8ª alta que corresponde; y esto por motivo de imitar, como se dexa advertido, la propuesta del Baxo en el miembro anterior. Despues notense las melodias del Alto, y Tiple desde el divisorio 43 al 45 cuio contratiempo es propuesto para imitar el cometido por el Baxo de antemano. Desde el divisorio nº 47 al 51 el Alto imita lo cantado por el Baxo en los numeros 43, 44, y 45; y el Baxo lo cantado por el Tenor en los mismos divisorios, mientras el Tiple y Tenor siguen imitando los contratiempos que hacen parte de la melodia anterior del Baxo.

[313]

Por ultimo, observense la 7ª cometida por el Tenor en el divisorio 51: la 9ª cometida por el Alto en el 52; y las 7ªs cometidas por el Alto y Tiple en el divisorio 53 por que son constitutivas del estilo sublime en la musica armonica.

El primer miembro de la oracion armonica en la segunda parte esta fundado todo él sobre la primera frase que se propuso en el primer miembro, y aunque su duracion es nada menos que de 60 compases, no se hace mencion de la segunda frase, porque la primera sola ofrece suficiente materia para su ampliacion, y variaciones de armonias para que el tal tema no fastidie. Con efecto, observese como el Baxo despues de haber cantado el tema primordial, por el Modo maior de F-ut en el 8ª divisorio previene con la 3ª menor que admite sobre el C el Modo menor de G al qual vá con una clausula perfecta invertida cometida en el nono divisorio â fin de que el Tiple cante el tema por el tal termino. Notese la manera de cantar el Baxo en los divisorios 16 y 17 mientras el Tiple canta el tema; y en el 19 la manera de transportarse la armonia al Modo maior de Bb cantando el Baxo parte de la propuesta.

[313v]

Desde el nº 20 al 24 el Baxo canta parte de la propuesta, y el Tiple le imita desde el 22 al 25. En el 26 y 27 canta el Tiple otra parte de la propuesta, y el Tenor le imita â la 2ª ô 7ª baxa. En el divisorio 27, el Baxo propone otra parte de la propuesta, y el Tiple le imita en los divisorios 29 y 30. El Baxo buelve â cantar el mismo fracmento de propuesta en los numeros 31 y 32 un tono mas alto, y el Tenor le imita en los numeros 33 y 34. Siguen las mismas imitaciones entre el Baxo y el Tenor en los numeros 35, 36, 37 y 38 variando de Modos hasta llegar al Modo maior de F# que es mui distante del primitivo; y por tanto sin dexar el Tenor de seguir cantando el tal tema buelve retrocediendo desde el divisorio 39 hasta bolver al Modo menor de G-la al qual se halla la armonia con indecible propiedad en el divisorio 45, en el qual despues de haber cantado el Tiple la misma melodia en los numeros 43, 44 y 45, en el 46 el Baxo buelve â proponer el principio del tema, y el Tenor sigue cantando su fracmento imitando al Tiple, y formando un enlace de las dos melodias. Este enlace sigue entre el Alto y el Tiple en los divisorios 47, 48 y 49. En este divisorio comienza el Baxo el tema, y **[314] 144** al llegar al fin del quarto compas el Tenor le imita. Al mismo tiempo de esta imitacion que suceda al divisorio 53 el Tiple comienza â cantar el tema imitando lo que el Baxo cantó al 49. El Alto al mismo divisorio 53 empieza â cantar otro trozo del tema, y prosigue cantando lo restante en los divisorios 55, 56 y 57 rematando en una semi clausula que dura desde el numero 58 al 60. Observese en todos estos compases, no solo la melodia del Baxo, sinó tambien la de las otras partes cantantes porque todo es sublime.

El segundo miembro comienza en el divisorio 61, y concluie en el 79, y aunque la propuesta es la misma que en la primera parte desde el nº 61 al 64 en su serie se debe observar las imitaciones que contiene. Con efecto, el Alto imita en los numeros 66, 67, y 68, lo que cantó el Baxo en los 65, 66, y 67: el Tenor en el 69 imita lo cantado por el Alto en el 68: en el 70, el Baxo imita al Alto, cantando como este canto en el 69: el Tiple, en el 70 imita lo que el Tenor executó en el 69; y en el 71 lo que el Baxo en el 70: en 72 el Baxo y el Tenor, imitan lo que cantaron el **[314v]** Alto y Tiple en el 71: desde el divisorio 73 hasta el 77, el Baxo sigue cantando el primer compas de la propuesta en progresion de quintas hasta bolver al Modo primitivo para formar en el clausula final, como en efecto la executa en los divisorios 78 y 79. Notese en todo este miembro la manera particular de cometer las disonancias, â fin de poder practicar las imitaciones ya referidas.

El tercer miembro comienza en el divisorio 79, y concluie en el 96; y aunque desde el numero en que empieza hasta el 83 repite la misma frase de la primera parte por él menor de D-la su Modo primitivo, debe observarse como desde el numero 84 al 87 el Tenor toma el tema con que el Baxo comenzó la frase â la inversa ô en movimiento contrario, y por consiguiente todas las partes cantantes hacen lo mismo. La razon de executarse esto asi, y no como en la primera parte, es, porque siendo el Modo menor no puede proseguirse el tal tema por la quinta alta sin alexarse mucho del Modo primitivo, cosa que sería reprensible en frase formal al tiempo de concluir la oracion armonica. En toda esta frase en descenso notense las 7as invertidas que comete el Baxo, y la manera de cantar el Tiple y Alto: como tambien las

cometidas por cada una de las partes cantantes desde el nº 88 hasta el fin porque contienen sublimidad, y energia.

[315]

Observaciones â la 3ª oracion armonica.

Esta oracion armonica que se halla en el nº 3 de la practica Nº 247 esta concebida por Modo maior en el termino de D-ut natural. Su primer miembro consta de tres frases, y una ampliacion que comprenden 32 divisorios ô compases binarios, total del primer miembro.

La primera frase ô periodo consta de seis compases: esto es, desde el primer divisorio hasta principios del 7. La segunda empieza â principios del nº 7 y finaliza al comenzar el 15: la frase tercera comienza en el nº 15 y concluie en el 18; y en este mismo divisorio principia la amplificacion del primer miembro, cuia serie melodica del Baxo, es compuesta de las melodias de la segunda y tercera frase, y su duracion hasta el divisorio nº 32.

En este primer miembro, lo primero que debe observarse, es la serie melodica del Baxo, y su ritmo bien variado: despues las armonias simultaneas, tanto invertidas como fund.les, y en tercer lugar las imitaciones, tanto con respeto â la melodia del Baxo (principal mobil de la oracion) como de las partes cantantes entre ellas mismas.

[315v]

En efecto, notese como desde el segundo divisorio al quarto las tres partes cantantes se imitan las unas â las otras, sin faltar â las leyes de la armonia simultanea, ni â la de los movimientos. En el qualto divisorio, adviertase como el Tiple imita al Baxo; y en el numero 6 el Alto al Tiple. Por ultimo, observese que todas las referidas imitaciones son originadas del B. f. que supone â la tal primer frase.

En la segunda, que como se dexa advertido, comienza al nº 7, notese como el Tiple en su melodia imita la cantada por el Baxo en la primer frase, y el Tenor sigue imitando en los numeros 8 y parte del 9 al Alto. En el 9 divisorio notense las 7as y su manera de resolver caprichosa porque en vez de resolver, como debian â la 8ª del Baxo por razon de proceder este con intervalos de 3ª baxando, todas resuelven â la 3ª subiendo de segunda. Notese en los divisorios 11, 12, 13, y 14 como el Baxo imita al Tiple, y el Alto al Tenor: en el 14 la 7ª del Tenor, la qual es resuelta por el Alto â la 8ª alta que debia ser resuelta. En el nº 17 observese como el Tenor imita lo que el Baxo cantó en el nº 16; y en el 18, el Alto lo cantado por el Tiple en el 17. Al finalizarse el 18 **[316] 145** el Tenor imita la melodia del Alto â la segunda, y el Tiple, al mismo intervalo, lo que acaba de pronunciar el Tenor lo imita en el nº 19: en el nº 20 el Alto y Tiple siguen imitando lo que el Baxo cantó en el nº 16; y el Tenor y Alto en el 21 lo cantado por el mismo Baxo en el nº 15; este, en el 23 repite lo que cantó en el 16, y el Alto en este mismo divisorio ymita lo que cantó el Tenor en el nº 22: en suma, desde el nº 23 hasta el 32, en donde finaliza el primer miembro de la tal oracion armonica, casi toda la melodia de las partes cantantes, es un texido de imitaciones.

El segundo miembro comienza en el nº 33 y concluie en el 44; y aunque la melodia propuesta por el Baxo en él, es la misma que cantó en la ampliacion del primer miembro contiene mucha variedad, así en las armonias como en las imitaciones. Con efecto, notese en los divisorios 33, 34, y 35 como las imitaciones van pareadas; y â principios del 36, el modo con que las otras partes cantantes imitan al Alto, hasta principios del nº 39.

[316v]

En los divisorios 40, y 41 el Tenor imita al Tiple, y en el 42 y 43 el Alto, Tiple, y Tenor se imitan unos a otros mientras el Baxo hace una transicion inesperada pero de grande efecto.

En el nº 44 comienza el tercer miembro, y concluie en el 47 con la primera parte de la oracion.

Observese como el Baxo, al principiar el periodo , está en el quarto sonido del Diapason de su signo final que es A-ut, y con que naturalidad admite la disonancia propia de un sexto sonido de Diapason de Modo menor en Clausula burlada, y despues como admite la 6ª que le caracteriza sub-dominante, porque todo es sublime. En los restantes divisorios 45, 46, y 47, no hay digno de notarse sino la 7ª y 9ª del primero, y segundo divisorios, y sus imitaciones.

El primer miembro, en la segunda parte de la oracion armonica, comienza en el divisorio nº 1 y concluie en el 45, y esta formado sobre las melodias de las frases q.e componen el de la parte primera: por tanto, lo unico q.e en él debe observarse es, el giro que el Baxo lleva **[317]** en su progresion melodica de periodo â periodo, aunque estos sean concebidos sobre unas mismas melodias.

En efecto, adviertase como despues de concluida la primer frase, que es desde el nº 1 al 5, la manera de cantar del Baxo en el nº 6, y las armonias que se le aplican para bolver â comenzar la misma frase al nº 7: notese esta misma colocacion de armonias al nº 12 para empezar la melodia de la segunda frase en el nº 13 por el Modo menor de C#; y en el nº 16 como el Baxo imita â la 2ª lo que acaba de cantar el Tenor en el nº 15: en los divisorios 17 y 18 observese la melodia del Baxo, y las armonias de las otras partes cantantes, juntamente con las imitaciones de lo ya cantado por el Baxo, todo con el fin de comenzar el Baxo la primer propuesta por el Modo menor de F# en el nº 19. Observes como despues de haber cantado el Baxo el tema principal por el tal Modo en los numeros 19, 20, 22, y 23, se empeña en seguir el ultimo fracmento de su melodia formando con el una frase diatonico-cromatica â fin **[317v]** de llevar la oracion al Modo maior de G, y como el Tenor le imita â la 4ª alta; y el Alto imita la melodia elegida por el Tiple â la 5ª baxa. Desde el nº 26 en que el Baxo repite la melodia de la segunda frase del primer miembro de la oracion por el Modo mayor de G-ut, hasta el nº 36 en el qual concluie este periodo, notese como el Tiple imita en los divisorios 28, y 29 lo cantado por el Baxo en los 26 y 27; y el Alto, en los compases 27, 28, y 29, lo que dixo el Tiple en los 25, 26, y 27. En los divisorios 30, 31 y 32 adviertase como el Tenor imita al Baxo y el Alto al Tiple. En los compases 33, 34, y 35 notese como el Baxo camina; para ponerse en el 36 en el Modo preveniente del segundo miembro de la oracion que es el E natural, 5ª alta del A. Observese como en el Modo de E repite el Baxo la misma melodia que propuso en los numeros 25 y 26 de la primera parte, y la sigue de termino en termino â la 5ª baxa hasta verse en A maior para finalizar el miembro primero de la oracion en el numero 45 en la misma forma q.e en la primera parte.

[318] 146

El segundo miembro y el tercero siendo, como efectivamente deben ser lo mismo que en la primera parte en orden â las melodias del Baxo, quando este es el principal mobil, no tienen de notable sino las imitaciones que se miran en el Alto y Tiple en los numeros 49, 50, y 51 las quales son diferentes de las propuestas en la primera parte sobre la misma melodia del Baxo. En lo restante no hay que observar cosa alguna que dexe por advertirse en la parte primera.

Observaciones sobre la quarta oracion armonica.

El primer miembro de esta oracion armonica consta de dos frases: la primera comienza por el primer divisorio, y concluie en el octavo y en el signo de D maior, quinta alta de G menor en el qual tiene su principio.

La segunda frase comienza en el nº 9 y remata en el 27 y en el signo de A mayor, quinta alta del signo D menor en el qual termina la primera parte de la tal oracion.

Lo primero que debe observarse en esta oracion es, lo florido en la melodia del Baxo, principal mobil de todas las **[318v]** otras tres melodias de las partes cantantes, y de lo diminuto de las disonancias. Con efecto, notese ya en el divisorio primero la inversion de una 7ª cometida por el Baxo; sobre un B. f. supuesto en la sub-dominante del Modo, y por tanto

irregular; y despues la 9ª cometida por el Tenor sobre el sonido dominante tonico del B. f. En el nº 2 y 3 observense las licencias que comete el Baxo en su serie melodica y la manera de abonarlas el Tiple y Tenor cometiendo 4ª y 6ª en todos los sonidos licenciosos: adviertase seguidamente la manera de cometer el Baxo, al fin del nº 3 la 2ª despues de un transito de quinta subiendo. En los numeros 4 y 5, despues de observar las 7as glosadas que comete en su melodia con respeto al B. f., las 9as obstinadas cometidas por el Tenor.

En los numeros 6 y 7 notense las 7as cometidas por el Alto, las quales â mas de ser irregulares en si mismas, lo son mucho mas por su resolucion â la 3ª baxando un intervalo de 4ª. Por ultimo en esta primera frase, observese la buena melodia en cada una de las partes cantantes, y la analogia que tienen con la destinada para el Baxo.

En el divisorio nº 9 comienza la segunda frase en el Modo maior de G: observese en él la postura de 9ª cometida **[319]** por el Alto, y la de 7ª por el Tenor con su manera de resolver no obstante la glosa del Baxo al mismo tiempo de hacerse la resolucion. En los numeros 11, 12 y 13 despues de advertirse, tanto la manera de proceder del Baxo en su melodia, como la de las otras tres partes cantantes sobre las 7as que se colocan â la progresion fundm.[l] en quintas. Notense las imitaciones entre unas y otras. En el nº 14 y 15 notense las 2as cometidas por el Baxo y su manera de resolver irregular baxando de quarta. En los divisorios 16 y 17 adviertanse las notas malas por buenas que el Baxo comete tanto respeto al B. f. como entre las partes cantantes por que todo es con sublimidad. En el nº 26 observese, tanto la manera de cantar del Baxo como la colocacion de las partes cantantes con respeto al B. f. por que todo es sublime. En los numeros 22, 23, y 24 adviertanse las imitaciones entre el Baxo y el Alto; y en los nos 25 y 26 las notas malas por buenas cometidas por el Baxo.

El segundo miembro comienza en el nº 28. Notese ante todas cosas su melodía diatonico-cromatica, cuia propuesta dura hasta principio del nº 32: despues observense las 7as cometidas por el Tiple en los nos 29 y 30.

[319v]

En los numeros 32, 33, 34, y 35 notese como el Tenor imita lo cantado en su propuesta sin contradiccion alguna â la serie melodica y armonica del Baxo, ni demas partes cantantes. En los divisorios, 37, 38, 39 y 40 en donde finaliza el segundo miembro, notense las imitaciones del Tenor con el Baxo, y Alto con el Tiple.

En el tercero miembro de la oracion que comprende desde el nº 40 hasta la conclusion de la primera parte, observese como modula el Baxo la 6ª del Tiple, y la manera de cantar del Alto, y Tenor porque no es menos sublime que todo lo ya advertido.

El primer miembro de la oracion, en la segunda parte, comprende 56 divisorios: su melodia es la misma que se oyó en la primera parte en las propuestas de las dos frases que componen el miembro primero de ella; y por tanto las armonias son casi siempre las mismas ya notadas de ante mano.

Con todo, debe en primer lugar observarse, como empieza el Baxo su melodia en el Modo maior de Bbut â la 3ª maior baxa del final de la primera **[320] 147** parte, y al Modo maior relativo del Modo menor primitivo: despues, la manera tan natural con que transita al Modo maior de F-ut para repetir el tema en el nº 4 por el tal termino. Adviertanse como el Alto en el sexto divisorio imita lo que el Baxo acaba de pronunciar. Observese en el 7 como el Baxo previene el Modo menor de C para repetir en el 8 la melodia de la propuesta. Notese la melodia del Baxo desde el nº 8 hasta el nº 15 y la manera con que las tres partes corresponden â ella con sus armonias y melodias. Observese en los numeros 15, 16, y 17 como el Baxo estando en G maior al primer numero, procede para ponerse en D menor al llegar al 18 imitando en el 16 al Tenor; y en 17 el Alto al Baxo.

En los numeros 18, 19, 20, y 21 notese la velocidad con q.e el Baxo transita desde D â A menores; y desde este termino al de En con las imitaciones de las partes cantantes unas con otras. En la frase contenida desde el nº 22 al 29, adviertase la melodia del Baxo, y la colocacion de las partes cantantes, y sus imitaciones.

[320v]

Desde el nº 29 al 31 inclusive notese como el Baxo tomando la melodia que cantó en los divisorios 20 y 21 la sigue de relativo en relativo; como tambien las imitaciones de las partes cantantes de lo cantado entre ellas. Observese despues como prosiguiendo el Baxo con la misma melodia desde el nº 32 al 36 varía la progresion cometiendo una serie de Clausulas burladas imitando con su melodia lo propuesto por el Alto â la 2ª ô 7ª baxa; y el Tenor â la 5ª. Notese asi mismo en todo este periodo la buena melodia del Tiple, porque contribuie no poco, â la sublimidad del periodo.

Desde el nº 37 al 56 en donde finaliza el primer miembro de la oracion en su segunda parte, observese la serie melodica del Baxo, y las imitaciones que executan las partes cantantes, tanto de lo executado por el Baxo, como entre ellas mismas, porque, aunque el fondo del periodo melodico armonico ya se oyo en la primera parte, el signo es diverso.

En el segundo, y tercer miembro que estan contenidos desde el nº 57 al fin de la oracion, no hay mas que observar sinó el como repite servilmente lo cantado en la parte primera, excepto algunas pequeñas alteraciones en las melodias por motivo de la comodidad de las partes cantantes en su colocacion.

[321]

Observaciones sobre la quinta Oracion armonica.

La quinta oracion armonica es por el Modo menor de E-la natural, y en compas binario. Su primer miembro comprende los divisorios, desde el nº 1 al 26, y esta concebida sobre una sola propuesta, y su legitima respuesta imitatoria, ya en un todo, ya en alguna de sus partes.

Con efecto, observese primeramente que la propuesta del tema comienza en el segundo divisorio, y que lo cantado por el Baxo en el nº 1 no es mas que un minimo exordio armonico. Baxo este supuesto, se debe notar que la frase melodica del tema comprende seis divisiones contados desde el nº 2 al 7 y principios del 8. Adviertase en la tal propuesta la buena melodia del Baxo; y en las partes cantantes lo bien que cooperan â las armonias que corresponden â la tal melodia. Notese como el Tiple, desde el nº 7 â principios del 13 canta imitando lo cantado por el Baxo imitandole, ora â la 4ª, ora â la 5ª altas, sin que se pase por alto, el como procede en el nº 11 en orden â imitar lo cantado por el Baxo en el nº 6, por que es singularisimo en orden â la imitacion. Observese en todo este periodo la manera de cantar del Baxo, y la orde-
[321v] nacion del Tenor, y Alto en la comision de las armonias.

Adviertase como el Baxo desde el numero 13 al 19 imita, ô por mejor decir, repite lo mismo que acaba de cantar el Tiple, y la manera con que las partes executan las disonancias de que la tal melodia es susceptible.

Desde el nº 19 al 26 observese como el Alto, y el Baxo se empeñan en seguir el ultimo articulo de la propuesta imitandose el uno al otro, y el Tenor, y el Tiple en lo que tambien acaban de cantar; y unos y otros cooperando â conducir la armonia â la quinta del Modo maior de G q.e es el elegido para concluir en él la parte primera.

El segundo miembro empieza en el nº 27, y concluie en el 51. Lo que en el se debe notar, en primer lugar, es, que este miembro se halla concebido lo mismo que el primero de una sola propuesta del Baxo, y de su legitima respuesta en imitacion; pero con la diferencia, que en este miembro tambien se estima como segunda propuesta una de las melodias executada por las partes cantantes mientras que el Baxo canta la suia. Con efecto, la melodia propuesta por el Baxo esta comprendida desde el nº 27 al 31, y la que se estima como imitativa ô digna de imitarse es la que se mira en el Tenor en los mismos divisorios. Baxo este

supuesto, adviertase como el Baxo imita, en los numeros 31, 32, 33, y 34 lo que acaba de cantar el Tenor; y el **[322] 148** Alto en los mismos divisorios lo que cantó el Baxo. En los divisorios 35, 36, 37, y 38 adviertase como el Baxo canta la propuesta del Tenor y el Tiple la del Baxo; y como el Tenor imita lo que dexa de cantar el Alto.

En los numeros 39, 40, 41, y 42 el Baxo canta lo que el Alto comenzó â cantar en el nº 32 imitando al Baxo, y el Tenor lo que el Baxo en el mismo divisorio. Notese como el Baxo desde el nº 44 se empeña en seguir el ultimo articulo de la propuesta, y el Tenor en imitarle hasta el nº 51, y como el Tiple imita lo que el Alto vá cantando en todos los tales divisorios.

En el divisorio 51 comienza el miembro tercero de la oracion el qual concluie con la primera parte de ella en el nº 62. Observese en todo el la modulacion del Baxo; la manera con que se alexa del signo final y la prontitud con que se restituie â parage alto para executar una solemne Clausula al G. final.

En la segunda parte, el primer miembro esta formado sobre la propuesta del de la parte primera; y por tanto lo que en el se debe unicamente observar, y la serie melo- **[322v]** dica del Baxo con la manera de llevar la melodia â los diversos que transita: su manera de ingerir las disonancias, y las imitaciones que contiene. En efecto, notese como desde el nº 2 al 13 despues de proponer el Baxo el tema primordial, es despues imitado por el Alto sin destruir el Modo maior de G. Adviertase como el Baxo en el nº 13 llama la armonia al menor de E-la, variandola algun tanto de cómo la cantó el Tiple en la primera parte en el nº 7. Observese como el Baxo, en el nº 14 imita al Tenor; y en el 19 el Tiple lo que acaba de cantar el Baxo; y en el 20 y 21 este otra vez lo cantado por el Tiple. Adviertase como el Baxo en los numeros 20, y 21 llama la armonia al Modo menor de A para que el Alto pueda comenzar el tema en el nº 22 en el tal termino. Notense los terminos que el Baxo transita desde el nº 25 al 34, y como el Alto y el Tiple siguen pareados el ultimo articulo que cantó el Alto del tema. Observese la naturalidad con que el Tenor toma la misma melodia **[323]** en el nº 31 y como siguen imitandole el Tiple y Alto en los numeros 32 y 33. Desde el numero 34 al 43 notense las imitaciones del Tenor al Baxo, y del Alto al Tiple; y lo mismo desde el 44 al 54 en donde remata el primer miembro.

El segundo miembro comienza en el nº 55 y concluie en el 74 y no tiene que notarse en él, sinó las imitaciones que contiene; y aun estas son las mismas que en la primera parte. El miembro tercero comienza en el nº 74 y concluie en el 88 con la oracion. Observese la progresion melodica del Baxo desde que comienza el periodo hasta el nº 80: notese en el, no tanto las imitaciones, quanto las armonias simultaneas tan adequadas para concluir el todo de la oracion, nada menos que al Modo menor de A-la bemol; y adviertase despues en el mismo nº 80 la manera tan natural de cometer el Baxo el enarmonico para colocarse en la 5ª del Modo primitivo; y la energia con que el Tenor pasa â su 7ª imitando lo cantado por el Alto en el nº 79. En lo demas no resta nada que advertir.

[323v]

Solo resta advertir, en el todo de estas cinco oraciones armonicas, que siempre que se mire en la colocacion de la partes cantantes faltar alguna especie consonante, por verse duplicada otra que será sin duda por comodidad de la melodia, ô por no faltar al todo de alguna imitacion, cosa que es permitida en tales casos, como se adviertió ya de ante mano.

Para conocer los vicios que pueden hallarse en toda oracion armonica en orden â la colocacion de las partes cantantes es menester recurrir al B. f. expreso ú suponente; y despues de investigado este, quando es absolutamente mental cotexar las Especies que constituyen el periodo con los movimientos establecidos según los intervalos del supuesto B. f. Como este puede ser vario sobre unas mismas melodias agudas, (como se manifestará mas adelante)

propondremos otras reglas con las quales podrán juzgarse las partes con respeto al Baxo cantante las quales son como sigue.

Regla 1ª. Supongansе todos los intervalos cantados por la parte grave como fundamentales: esto es, que de justicia les corresponde la consonancia perfecta, y que todas las Especies disonantes que se practican en la armonia están en lugar **[324] 149** de las consonantes: tengase como regla general que quando la progresion del Baxo pide de justicia y por ley de armonia 6ª en vez de 5ª, la tal 6ª en orden â los movimientos y entablatura se debera estimar como 5ª v. g. cantando el Baxo ut, re, mi, fa, conservando el Modo maior de Cut, el re, y mi deberán llevar 6ª; y: éstas, para el orden de los movimientos deben estimarse como 5ªs. En efecto, vease la practica Nº 248 y notese que el nº 1 advierte la colocacion armonica según el B. f. y el nº 2 según los movimientos establecidos â los intervalos de segunda subiendo, lo que viene â ser lo mismo suponiendo las 6ªs ocupando el lugar de las quintas.

Quando las 6ªs se cometen como se mira en el nº 3 cuia colocacion está concebida según el B. f. inmaginario; para salvarse, según los movimientos establecidos â los intervalos cometidos por el Baxo cante, deben considerarse las 6ªs, primero en lugar de las 5ªs y despues de las 8ªs. Con efecto, según se mira en el nº 4.

Quando la parte grave procede por intervalos de 2ª **[324v]** que la resuelve baxando, y debe conservarse el Modo, v. g. cantando fa, mi, re, ut, en cuio caso el mi y re, piden 6ª las partes cantantes podrán colocarse según los movimientos de primera ô segunda tabla cometiendo las 6ªs en vez de las 5ªs. Podran colocarse según el B. f. en la forma que se mira en el nº 5; y en este caso, para salvarse el orden de colocacion la 6ª cometida sobre el mi del Baxo deberá estimarse como en lugar de la 8ª y la cometida sobre el re en lugar de la 5ª. Con efecto, vease el nº 6, en donde se ve demostrado.

De todo esto resulta que siempre que la armonia simultanea se mira la 6ª, esta se halla ô en lugar de la 5ª, ô de la 8ª considerada según los movimientos propios â los intervalos del Baxo cantante.

Regla 2ª. Toda 7ª colocada sobre un Baxo fund.[1] ô cantante siempre se considerara en lugar de la 5ª, ô de la 8ª. Toda 9ª en lugar de la 8ª. Toda 4ª y 2ª fundamental en lugar de la 3ª según el orden de los movimientos. Pero si la 2ª, 4ª, y 6ª son inversiones **[325]** de la 7ª con respeto al B. f. v.g. como se miran en los numeros 7, y 8, en cuios exemplos el Baxo canta ut, mi, re, fa, mi, cometiendose sobre el re 3ª, 4ª, y 6ª; y sobre el fa, 2ª 4ª y 6ª la 4ª del re deberá considerarse en lugar de la 5ª y la 6ª en lugar de la 8ª respeto â los movimientos correspondientes â los intervalos que comete el Baxo; y la 2ª cometida sobre el fa en lugar de la 3ª: la 4ª en el de la 5ª; y la 6ª en el de la 8ª. Con efecto, vease el nº 9, en donde se demuestra.

Quando el Baxo comete ligaduras de 2ª 4ª y 6ª de primer orden: esto es, que la 2ª se queda siendo 3ª del sonido que la resuelve: la 4ª sube â la 6ª: y la 6ª va â la 8ª, la 2ª está (según los movimientos competentes â los intervalos del Baxo) en lugar de la 8ª: la 4ª en el de la 3ª; y la 6ª en el de la 5ª. Con efecto, veanse los nºs 10 y 11.

Quando el Baxo comete ligadura de 2ª 4ª y 6ª de segundo orden en la qual la 2ª y 4ª se quedan siendo 3ª y 5ª del sonido resolvente, y la 6ª sube â la 8ª: esto es, en la inversion de la 9ª, la 2ª está en vez de la 8ª; la 4ª en lugar de la 3ª; y la 6ª en vez de la 5ª. Con efecto, veanse los numeros 12 y 13.

En las ligaduras de 2ª, y 5ª en las quales se colocan **[325v]** [36] dos partes cantantes â la segunda, y otra en la 5ª: la una 2ª está en lugar de la 8ª; y la otra en el de la 3ª con respeto â los movimientos que corresponden â los intervalos del Baxo.

---

[36] El hecho de que solamente enuncia la "Regla 3ª", deja media página en blanco y, en el folio siguiente –f. **[326] 150** empieza el "Capítulo 30" con otro tema, hace pensar que el tema está inacabado. Los

Quando esta misma ligadura se executa con 2ª 4ª y 5ª, la 4ª estará en vez de la 3ª y la 2ª en lugar de la 8ª.

Regla 3ª. En toda disonancia compuesta de 5ª y 6ª esta especie siempre se considerará en lugar de la 8ª del Baxo cantante siendo el periodo concebido â solas quatro partes cantantes.

[326] 150

Capitulo 30.

De la manera de colocar las siete partes cantantes sobre un Baxo que admite toda clase de disonancias, y de la manera de reducirlas desde el numero de ocho hasta 2.

El hacer frases armonicas â cinco, seis, siete, ocho, y mas numero de partes cantantes no estriba sino en saber bien los movimientos y su colocacion, quando en la serie de la armonia no se miran sino consonancias sobre el B. f. ô inversiones de ellas sobre Baxo cantante: Pero quando sobre el B. f. se colocan disonancias la ordenacion de las partes, siendo mas de cinco ya es de suio complicada y artificiosa, mas ô menos â proporcion del numero de partes â que se compone. Como este por lo regular es de ocho partes cantantes sobre dos Baxos fund.[les], y tal vez sobre uno, se propondran algunas frases â 8º y sobre estas mismas se daran reglas para practicarse â 7, 6, 5 y 3: esto es, se advertirá qual ô quales melodias deben omitirse quando la frase â menos de ocho, y menos que quatro.

Quando el numero de partes cantes que componen las fra- **[326v]** ses armonicas llega al de ocho por lo regular se divide en dos Coros de â quatro partes cantantes cada uno: El primero compuesto de dos Tiples, Alto y Tenor baxete el qual por lo regular siempre canta como Baxo; y el segundo compuesto de Tiple, Alto, Tenor y Baxo. Tambien pueden componerse uno, y otro coro de Baxo, Tenor, Alto, y Tiple; pero de qualquiera de las maneras que se dispongan los Coros, las partes cantantes deberan ordenarse según las leyes siguientes.

Clausula perfecta con ligaduras de 4ª.

El B. f. anuncia una Clausula perfecta transitando desde la quinta del Modo maior ô menor â la nota tonica baxando de quinta, ô subiendo de quarta. Sentado este principio se sigue que habiendo en el periodo dos Baxos, el uno baxará de quinta, y otro subirá de quarta; y por tanto cometeran, uno el movimiento de primera voz, y otro el de 8ª voz sin excepcion de Coros. Las partes cantantes asi mismo sin excepcion de primero, ú segundo Coro cometerán las Especies consonantes ô disonantes que la progresion de los Baxos determine cometiendo los movimientos sin excepcion de gradaciones; pero cuidando siempre que no se mi- **[327]** ren unisonancias, por lo menos dentro de un mismo Coro. En suma las partes cantantes se colocaran en toda Clausula perfecta que lleve ligadura de 4ª y 5ª sobre el quinto sonido; y el principal del Modo, de una manera semejante â la que se advierte en la practica Nº 249 formula nº 1. Con efecto, y notese en ella como las partes cantantes del primer Coro cometen los movimientos de primera gradacion, y las del segundo los de segunda. Adviertase como el Tiple del segundo Coro comete la 3ª maior mientras el segundo del primer Coro está en la 4ª en el 2º divisorio, y el primer Tiple en el 3º; y observese como en la primer 4ª transita desde la 3ª â la 5ª y en la segunda baxa desde la 3ª â la 8ª cometiendo una y otra vez el movimiento de

---

folios **[330v]-[331v]** están en blanco y en el f. **[332] 12**, parece que también trata de otro tema, al que le faltarían las primeras páginas. Finalmente, parece que se normaliza el estudio, a partir del f. **[334].**

sexta voz. La razon de cometerse en el segundo divisorio, el movimiento de 6ª voz subiendo desde la 3ª â la quinta, es porque si baxaba â la 8ª chocaria con la 7ª que previene la 4ª del tercer divisorio. Notese la manera de proceder del Alto del segundo Coro en el segundo divisorio, hiendo â la 3ª al mismo tiempo de resolver la 4ª en la misma especie el Tiple 2º del primer Coro; cosa no permitida, sin gran necesidad, sino en periodos por lo menos â 6 partes cantantes. Observese, por ultimo como el Tenor del segundo Coro comete los movimientos de 5ª voz desde el primer divisorio al segundo; y desde este **[327v]** al tercero, y como despues pasa â la 3ª â fin de que no falte esta especie en el segundo Coro al tiempo de concluir la frase.

Resta solamente advertir que habiendose de reducir esta Clausula â siete partes cantantes se debera omitir lo cantado por el Tenor de primer Coro por ser concebido sobre movimientos de primera ô de octava voz. Si â solas 6 partes cantantes, podrá omitirse ô lo cantado por el Alto de segundo Coro, ú por el Tiple. Si â solas 5º se omitiran las melodias cantadas por uno y otro. Si â solas tres partes cantantes deberán ser el Baxo, y los dos Tiples de primer Coro.

Quando en la Clausula perfecta se omite la 4ª sobre el ultimo sonido tonico las partes cantantes en numero de ocho podran colocarse de una manera semejante â la que se propone en el nº 2. Notese en este formula como el Alto del primer Coro comete la 3ª maior mientras el Tenor del segundo Coro está â la 4ª; y como despues buelve â cometer la 3ª menor â fin de dar el movimiento de 6ª voz. Es de advertir que la melodia del Alto en vez de cometer el movimiento de sexta voz sobre el intervalo del Baxo puede cometer el de 7ª cantando sib, la, sol, fa, mi: esto es, baxando a la 3ª del C desde la 8ª de G, y en verdad que resulta mejor efecto.

[328] 151

Clausula magistral abreviada con 7as.

En toda Clausula magistral abreviada en la qual el B. f. canta desde el sonido tonico al segundo de su diapason: desde este al quinto; y de este pasa otra vez al primero: v. g. ut, re, sol, ut, el re, y sol pueden llevar 7ª; y la manera de colocar las ocho partes cantantes puede ser semejante â la que se advierte en la formula nº 3.

Observese como el Tenor del primer coro comete desde el primero al segundo divisorio el movimiento de novena voz en lugar del de octava. Notese tambien como la 7ª cometida por el Tiple primero del primer Coro, al comenzar está en lugar de la 5ª, y despues en vez de la 8ª. Por ultimo se advierte que quando el B. f. si quiere la progresion de quintas ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en la qual todos los sonidos pueden llevar 7ª, excepto el primero y ultimo, las demas partes cantantes se colocarán siguiendo el orden que se mira en la tal formula; y si de el se advirtiese mala melodia en alguna de las **[328v]** ocho partes cantantes, y esta resultase por la escrupulosidad en guardar los movimientos, pudiendose evitar duplicando el que sobreentiende en las 7as, dupliquese sin escrupulo, pues asi lo han practicado los mas celebres armonistas en tales casos.

Para reducir la tal formula â solas siete partes cantantes se debera omitir el Tenor del primer coro. Para reducirse â solas seis deberan omitirse los movimientos de septima voz. Para que resulte â solas cinco los movimientos de 6ª y 7ª voz deberán ser omitidos. Se reducirá â solas tres partes cantantes no dexando mas que las executoras de las 7as sobre el B. f.

Quando el B. f. en las Clausulas magistrales abreviadas canta v. g. ut, fa, sol, ut, transitando desde la tonica â la subdominante, desde esta â la dominante-tonica; y desde esta nota â la tonica las ocho partes cantantes deberan colocarse de una manera semejante â la que se propone en la formula nº 4, maiormente quando sobre el quinto sonido del diapason se coloque la ligadura de 4ª y 5ª.

Si sobre el cuarto sonido del B. f. se comete ligadura de 4ª antes de la 6ª, y de 4ª con 6ª antes de la 7ª en el sonido quinto **[329]** se ordenaran las ocho partes cantantes de una manera semejante â la propuesta en el nº 5.

Quando cantando el B. f. con transitos desde el primer sonido del diapason al segundo, desde este al quinto, y desde este al sexto cometiendo burla en la Clausula; y sobre el segundo y quinto sonido se cometiera ligaduras de 7ª con 4ª y 9ª; y sobre el sexto ligadura de 2ª, 4ª y 6ª las ocho partes podrán ordenarse como se miran en las frases 6 y 7. Notese en la frase nº 6 como las partes que no cometen especies disonantes ocupan los movimientos prescritos â los intervalos del B. f. sin atencion alguna con las disonancias que estas añaden â la frase comparadas con las verdaderamente disonantes respecto al B. f. Con efecto, sobre el re y sol del B. f. se miran colocadas â un mismo tiempo, la 9ª, 3ª, 4ª, 5ª y 7ª; y sobre el la, la 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 7ª. Todo este cumulo de especies disonantes no tan solamente es abonado por la resolucion de las verdaderas especies disonantes; sino tambien, por que todo sonido grave hace resonar las Especies consonantes que se advierten simultaneas con las disonantes. Aun que todo esto es mucha verdad tambien lo es, que el choque de la 3ª con la 4ª: la 5ª con la 6ª aumentan grados de dureza â la tal colocacion de especies, y estos pueden evitarse colocando las ocho partes can- **[329v]** tantes de una manera semejante â la que se propone al nº 7 en el qual exemplo en vez de colocarse las especies consonantes juntamente con las disonantes, estas resultan duplicadas. Es verdad que algunos armonistas puede que escrupulicen sobre esta colocacion de partes cantantes porque esta poco en uso, y les causa miedo el transito desde la 6ª â la 8ª cometido por el Alto al pasar desde el quinto divisorio al sexto; pero ademas de no causar algun mal efecto se les advierte que lo han practicado, y practican los mas celebres armonistas, no solo â ocho, sino â solas quatro partes cantantes.

Progresion de 7as con 4a y 9a â ocho partes cantantes.

En todo B. f. en progresion de quintas puede colocarse una serie de 7as: estas especies disonantes pueden ser acompañadas de la 4ª, ô de la 9ª y tal vez de las dos sobredichas disonantes como se dexa demostrado. La manera de disponer las ocho partes cantantes sobre la tal progresion de B. f. puede ser de una manera semejante â la que se propone en la formula nº 8. Observese en la tal colocacion de partes cantantes el Tenor del primer coro comete siempre el movimiento de novena voz en lugar del de octava. Notese asi mismo que desde la segunda nota del B. f. hasta el fin puede añadirse otra par- **[330] 152** te cantante que podrá cantar con los movimientos de segunda, y tercera voz en todos los divisorios que alguno de estos movimientos falta. Adviertase tambien que â esta frase â ocho partes cantantes se puede añadir otra parte cantante que cometa los movimientos de decima voz, que son desde 12ª â la 5ª del Baxo fund.[1] con tal que esta parte no se halle en el mismo coro que se halla la parte cantante que contiene el movimiento de octava voz. Por ultimo vease como el Tenor, y Tiple del segundo coro cometen los mismos movimientos que se sobre entienden en las 7as cometidas por el Alto, y Tiple primero del primer coro.

Para reducir esta frase â 7, 6, 5, 4, y soles tres partes cantantes, no es menester mas que omitir sus respectivos movimientos desde el principio al fin.

[332] 12[37]

---

[37] Empieza una nueva numeración de cuadernillos y el texto no enlaza con el anterior. Esto hace pensar en una segunda parte del tratado, a la que faltan los once primeros cuadernillos.

Los sonidos, tanto en armonia como en melodia por la progresion en quintas formada por un B. f. y asi los tres sonidos indicados por los signos musicales Fn, Cn, y Gn juntamente con las resonantes , ô armonicas que siempre los acompañan; esto es las terceras mayores, y sus quintas perfectas componen todo el Modo mayor de C-ut natural. Sentada esta premisa, la progresion de quintas ô B. f. indicada por los signos F, C, y G en la qual C natural ocupa el centro puede ser mirada como representadora del Modo mayor de C-ut, natural; C, G, D, como representadora del Modo mayor de G-ut natural; y B-bemol, Fn, y Cn, como iniciales del Modo mayor de F-ut, natural. El Modo de A-la natural como raiz de todos los demas modos menores podrá ser indicado por la progresion de quintas representada por los signos D-re, A-la, y E-mi naturales; y siendo esto cierto el G-re, D-la, y A-mi representaran el modo, ú termino menor de D-natural; y C-re natural, G-la, y D-mi el de G-la natural.

De esto resulta que todo Modo ú termino tanto ma- **?? [332v]** yor, como menor, tiene otros dos modos que le son comunes los quales son el de su quinta alta, y quinta baxa, â los quales el sonido indicativo del modo principal, (al qual desde ahora llamaremos con los nombres de *tonico, sonido toniaco*, ú *Nota tonica*) puede transitar el B. f. indiferentemente, sin temor de quebrantar por sus armonicas (aunque diferentes de las del sonido tonico el Modo musical; y esto, no por otra causa, sino por que las armonicas, resonantes, ô consonancias perfectas de cada uno de los dos sonidos en cuestion; esto es, de la quinta alta, y baxa tienen un sonido comun con el Modo principal, y por tanto son llamados sus *Modos adjuntos*.

De esta ley resulta, que desde el Modo maior radical que es el de C-utn podemos transitar de quinta en quinta tanto alta como baxa hasta el B#, y D-doble bemol y bolver â retroceder; y desde el Modo menor radical que es el de A-lan llegar, por las mismas progresiones tanto versas como inversas, hasta G-doble sustenido, y B-doble bemol, y bolver retrocediendo desde los terminos mas apartados del primitivo. Transitando **[333]** de *adjunto, en adjunto*. A esta progresion de quintas llamaremos formacion entera del Circulo armonico, para distinguirla de otra que concluie el mismo Circulo cambiando, en llegando al termino de F sustenido, que requiere seis sustenidos, en G-bemolado que requiere seis bemoles, ô lo contrario (Vease la practica Nº. 5).

El C. S. perfecto hace resonar su tercera mayor alta: suponiendo este como producente del sonido indicado por Cn, la tal tercera mayor será En, y las resonantes ô armonicas de el sonido indicado por En seran G# y Bn siendo indubitable que â cada uno de los sonidos indicados por cada uno de estos otros dos signos acompañan sus respectivas resonantes que son, de G#, B#, y D#; y de Bn, D-doble sustenido, y F-doble sustenido, el Circulo armonico podrá formarse, aunque por abreviatura transitando desde el Modo mayor de C-n al de En: de este al de G#; y de este al de B#, y bolverla â desacer procediendo al contrario.

Entre las armonias del C. S. su 3ª mayor y 5ª altas v. g. mi, y sol, se halla una tercera menor; intervalo que el Baxo fund.[1] puede cometer llevando en todos sus sonidos **[333v]** la consonancia caracteristica del Modo mayor: luego el circulo armonico podra formarse con esta progresion Cn, Eb, Gn, F#, An, Cn, llevando todos los signos la 3ª mayor.

No habiendo en esto duda, por que tanto la armonía progresiva determinada por los intervalos del B. f. como la simultanea por las otras tres partes cantantes, es hija primogenita de la resonancia de todo C. S. perfecto, se deduce que en el Modo menor se podrá formar el circulo armonico, cometiendo el B. f. intervalos de tercera menor en estos terminos, An, Cn, Eb ô D#, F#, An: como también en estos otros, An, C#, En, Db, Fn, y An: llevando en todos los signos la 3ª menor (veanse las practicas N. 6).

El Circulo armonico tambien se podrá formar, tanto por el Modo maior como por el menor cometiendo el B. f. intervalos de tercera maior, y menor en los siguientes terminos**,** Cn,

En, G, Bn, Dn, F#, An, C#, En, G#, Bn, D#, F#, A#, C#: Cn, **A??**[38], D, Bn, G, Eb, C, Ab, F, Db, Bb, Gb, Eb, Cb, dando la consonancia de Modo maior al primer signo, y la de modo menor al segundo; y asi alternativamente hasta llegar con la primera progresion â C#; y con la segunda â Cb, y despues bolver â retroceder con el mismo orden hasta bolver â **[334] 13** Cnut. Tambien se puede abreviar cambiando en el primer caso el F#, en Gb; y en el segundo el Gb, en F#.

Este mismo circulo se executará en Modo menor comenzando en el signo A-la natural, tanto en progresion de terceras subiendo como baxando (veanse las practicas N. 7).

Se puede formar asi mismo cometiendo el B. f. intervalos de quinta subiendo, y de tercera baxando, en esta forma: ut, sol, mi, si, sol#, D#, si#; y desacerse cometiendolos primero de tercera subiendo, y despues de quinta baxando en estos terminos, B#, D#, G#, Bn, En, Gn, Cn.*

Por ultimo se podrá formár cometiendo el B. f. intervalos de tono subiendo, siendo el Modo maior, en estos precisos terminos. 1º Cn, Fn, G; G, C, D; y siguiendo hasta llegar â B#. 2º Cn, Gn, An; A, E, y F# etc. 3º Cn, E, F; F, A, Bb; etc. Siendo el Modo menor, el B. f. formara el Circulo en estos terminos. 1º A, D, En; E, A, B etc. 2º A, E, Fn; F, C, Db etc. 3ª A, C, D; D, F, G, etc. cometiendo intervalo de semitono desde E a Fn; y desde Cn â Db (vease la prac. N. 8).

Muchas otras maneras hay de formar el Circulo; pero las omitimos por considerarlas deducidas de las propuestas.

[334v]

Capitulo 6º.

Formacion de los Gamas ô Escalas; y del Diapason.

Supuesto que el B. f. en quintas, F, C, G, constituie el Modo maior de C-ut natural que es la rayz de todos los demas Modos maiores; se sigue por consecuencia legitima, el poder formar un B. f. que cante, comenzando por el signo Gn; sol, ut, sol, ut, fa, ut, porque sol resuena en ut, y este en fa; y este en sus armonicas ô Especies consonantes contiene â ut. Siendo esto cierto, como tambien que cada uno de los sonidos que componen la melodia del sobre dicho B. f. lleva consigo su 3ª maior, su quinta, y su 8ª de una manera tal, que en oyendose el sonido indicado por el monosilabo sol, debe persuadirse el armonista que oye al mismo tiempo su consonancia perfecta sol, si, re, sol: el de ut, su consonancia ut, mi, sol, ut; y con el de fa, la consonancia fa, la, ut, fa: el B. f. sol, ut, sol, ut, fa, ut, fa, dará la melodia siguiente, si, ut, re, mi, fa, sol, la, que es precisamente la Escala diatonica, ô **[335]** natural de los antiguos griegos, sin mas diferencia que la de estar apropiada al sistema presente.

En efecto vease el exemplo siguiente =

si.	ut.	re.	mi.	fa.	sol.	la
{sol.	ut.	sol.	ut.	fa.	ut.	fa.}

Esta Escala es compuesta de dos tetracordos, ô de dos Escalas compuestas de cuatro sonidos cada una que son si, ut, re, mi; y mi, fa, sol, la: una y otra tan perfectamente

[38] Al lado de la A, hay una mancha que impide saber, si la acompaña algún signo. En adelante, las letras, palabras y números de dudosa interpretación los supondré en negrita, así como también pondré un par de interrogantes en negrita donde haya signos de muy difícil o imposible interpretación.

* Hay este signo: /o/o/

semejantes en el orden de sus intervalos, que tanto los antiguos griegos, como los modernos armonistas han llamado â la tal Escala Tetracordos conjuntos.

Los griegos para completár el Diapason, ô para enlazar en el los dos Modos menor, y maior añadieron antes del sonido indicado por el si, la cuerda llamada Pronslambanomene que exprimia el sonido correspondiente â nuestro A-la. El diapason la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, comprende dos Exacordos, ô Escalas compuestas cada una de seis sonidos, que son la, si, ut, re, mi, fa, la primera; y ut, re, mi, fa, sol, la, la segunda.

Para convencerse enteramente de que el B. f. es el cimien- **[335v]** to de toda melodia no hay mas que formar un Baxo que cante la, mi, la, re, la, re; y otro ut, sol, ut, fa, ut, fa, y nos produciran los dos siguientes Exacordos:

la.	si.	ut.	re.	mi.	fa.	-	ut.	re.	mi.	fa.	sol.	la.
{la.	mi.	la.	re.	la.	re.	-	{ut.	sol.	ut.	fa.	ut.	fa.

el primero perteneciente al Modo menor; y el segundo al maior, cuias radicales son A-la, y C-ut.

Demostrado que el B. f. sol, ut, sol, ut, da el tetracordo antiguo; y la, mi, la, re, la, como tambien ut, sol, ut, fa, ut, fa los Exacordos de modo menor y mayor, llamados comunmente Escalas de Guido Aretino, se manifestará que el B. f. cantando ut, sol, ut, fa, ut, sol, re, sol, ut, produce la Escala moderna, ô Diapason dividido en una quinta, y una cuarta en estos terminos siguientes =

ut.	re.	mi.	fa.	sol.__sol.	la.	si.	ut,	
{ut.	sol.	ut.	re.	sol.__sol.	re.	sol.	ut, }	

y con mucha mas propiedad, como se vera mas adelante, si el B. f. canta, fa, ut, fa, sol, ut, ut, sol, ut, fa. En efecto por q.^{e} será

fa,	sol,	la,	si,	ut.__ut,	re,	mi,	fa.	
{fa,	ut,	fa,	sol,	ut.__ut,	sol,	ut,	fa. }	

aunque transpor- **[336] 14** tado al Modo maior radical C-ut cante haciendo fuerte el signo F, como vamos â demostrar

ut,	re,	mi,	fa#,	sol;__sol,	la,	si,	ut.
{ut,	sol,	ut,	re,	sol;__sol,	re,	sol,	ut. }

Si el B. f. canta ut, sol, ut, fa, ut, sol, ut, se dividirá el diapason en una cuarta, y una quinta enlazadas como sigue =

ut,	re,	mi,	fa;	fa,__sol,	la,	si,	ut.
{ut,	sol,	ut,	fa,	fa,__ut,	fa,	sol,	ut. }

Si el B. f. canta ut, sol, ut, fa, sol, re, sol, ut, cometiendo desde el fa al sol un intervalo de septima baxando, se formará la Escala, ô Diapason dividido en dos tetracordos enteramente separados en la siguiente manera =

ut,	re,	mi,	fa:	sol,	la,	si,	ut.
{ut,	sol,	ut,	fa:	sol,	re,	sol,	ut. }

y con mucha mas claridad si el B. f. canta ut, fa, sol, ut, ut, fa, sol, ut, la primera vez por F-ut, y la segunda por C-ut como se demuestra en el exemplo siguiente =

ut, re, mi, fa: sol, la, si, ut.
{fa, sib, ut, fa: ut, fa, sol, ut. }

El B. f. que nos ha dado las tres referidas Escalas subiendo, esto es, el Diapason dividido en un Diapente, ô quinta **[336v]** y un Diatesaron ô cuarta: en un Diatesaron, y un Diapente: como tambien dividido en dos Tetracordos desunidos, no puede darnosle baxando sin contravenir â las leyes del B. f. en todos los intervalos de tono subiendo que comete, los quales tomando la Escala baxando, serían de tono baxando, y causarían una suspension en la armonia progresiva que no puede hacerse sin una particular licencia. Este inconveniente obliga â inventar nuevas progresiones para el B. f. que ha de dár el Diapason baxando dividido en las mismas partes que se dexa dividido subiendo. Sea la primera progresion del B. f. ut~~, sol, re, sol, sol, sol, ut, sol, ut~~ que nos dé dividido el Diapason en Diatesaron, y un Diapente baxando que es lo contrario del primero que se dio subiendo la siguiente =

ut, si, la, sol:__sol, fa, mi, re, ut.
{ut, sol, re, sol:__sol, sol, ut, sol, ut. }

La segunda; esto es, que nos le produce baxando, dividido en un Dia- **[337]** pente, y un Diatesaron, que es lo contrario de un Diatesaron y un Diapente subiendo debera cantar de la manera siguiente =

ut, si, la, sol, fa: fa, mi, re, ut.
{ut, ut, fa, ut, fa: fa, ut, sol, ut.

Como tambien para producirle dividido en dos Tetracordos baxando deberá cantar el B.f. asi =

ut, si, la, sol: fa, mi, re, ut.
{ut, ut, re, sol: sol, ut, sol, ut. }

ô asi =

ut, si, la, sol: fa, mi, re, ut.
{ut, ut, fa, ut: fa, fa, sib, fa. }

Con estos B. f. dados al Diapason baxando, se evita toda suspension ô truncacion en la armonia progresiva; y aunque resulta otro inconveniente, y es, que en todas las Escalas se comete una septima menor ô maior con el B. f. la qual es disonante, y se estima como consonante, con todo, se debe preferir esta practica, â toda truncacion de armonia progresiva por dos razones. 1ª porque la 7ª con especialidad **[337v]** menor, es la especie menos disonante entre quantas contiene la ciencia musical; y una de las principales pruebas de ello es, el poderse cometer sin q.e perjudique â ninguna de las Especies consonantes que entran en la composicion de la consonancia sin excepcion de Modo maior, ô menor.

2ª que el oydo la recibe como Especie cometida como de paso, esto es, no existente en tales casos en el mismo Gama, Escala, ô Diapason . Y en efecto los Chinos en su Diapason no

tenían los tales intervalos que en nuestro caso resultan septima menor, y maior, quizá por haber advertido que todo cantor las producía en los lances que tratamos, aunque no existiesen anotadas. Para que todo lo dicho se vea mas claramente, notese lo siguiente: La Escala China canta: sol, la, ut, re, mi, sol; ô ut, re, mi, sol, la, ut, siendo subiendo; y sol, mi, re, ut, la, sol; y ut, la, sol, mi, re, ut, siendo baxando. El B. f. que la producirá en el primer caso cantará sol, ut, sol, ut, fa, ut; y en el segundo, ut, fa, sol, ut, sol, ut, en esta forma:

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

[338] 15

Formese sobre este baxo fundamental el Diapason ô Escala comun; y se verá que las notas añadidas al sistema chinesco resultaran las mismas que en nuestros Diapasones. Se advierten siendo septima no suponente, ô, de pasage; pero con mas propiedad, Especies disonantes que ocupando el lugar de las consonantes que les anteceden no sirven sino de adorno â la melodia en los tales lances.

Si se toma la progresion ut, sol, ut, fa, ut, sol, re, sol, ut, nos dará tanto subiendo como baxando, el diapason en la siguiente forma =

ut, re, mi, fa, sol; sol, la, si, ut.
{ut, sol, ut, fa, ut; sol, re, sol, ut. }

Cada sonido del Diapason natural colocado â los signos agudos puede tener cuatro Baxos diferentes que son su 8ª, su 5ª y su 3ª menor y maior baxas. Sentado este principio, el B. f. podrá **[338v]** cometer â lo menos dos sonidos diversos mientras la parteaguda que canta la Escala uno en la forma siguiente =

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

Puede el B. f. cantar de la siguiente manera =

ut. re. mi. fa. sol. la. si. ut.
{ut,la.re,si. mi,do. fa,re. sol,mi.la,fa.si,sol.ut.

Si comienza por la quinta cantará =

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

Si por la tercera menor baxa, cantará asi =

ut. re. mi. fa. sol. la. si. ut.
{la,fa.sib,sol.ut,la.re,si. mi,ut.fa,re. sol,mi.la.

Puede aplicarsele tambien el siguiente B. f. =

ut. re. mi. fa. sol. la. si. ut.
{la,fa.re,sol.ut,la. fa,sib.mib,ut.la,re.sol,mi.ut,fa.

Si el Baxo mueve tres vezes mientras la Escala una; se podrá formar la siguiente frase =

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

[339]

Todas estas Escalas se pueden executar subiendo y baxando; pero es menester advertir que las dos ultimas serán algun tanto ingratas al oydo, quando sean baxando, por razon de los reiterados intervalos de tercera subiendo que el B. f. comete.

Capitulo 7º[39]

De la Clausula y sus variedades.

Llamase Clausula, ô Cadencia en la progresion de la armonia simultanea â cierto reposo que el oydo nota al transitar desde la quinta alta, ô cuarta baxa de un sonido tonico â el; como tambien desde su quinta baxa, ô cuarta alta, v. g. en el Modo mayor de C-ut, al cantar el B. f. sol, ut; y fa, ut.

Como para la determinacion de un Modo ú termino musical es preciso que se oyga su sonido tonico quando en el Modo mayor de C-ut, por exemplo, se transíta desde este signo al de G-sol el oydo experimenta un cierto contraste entre las armonicas del primero, y las del segundo, que consiste en **[339v]** la transicion del Generador â una de sus resonantes y como las resonantes de este son diametralmente opuestas â las de aquel, el oydo no descansa hasta que buelve â oyr el Generador; y sus armonicas que son el principio de toda armonia, y melodia.

De esto se sigue que para cometerse una Clausula bastará que el B. f. transite desde la quinta alta, ô baxa de un Diapason â su sonido tonico; pero no podrá esta llamarse completa si antes no se oyó el sonido toniaco, ú generador del Modo en estos terminos C, G, C; ô C, F, C.

Sentado este principio, y notado que cada una de las mencionadas frases de un B. f. consta de dos movimientos de primera voz que son, el primero desde el sonido tonico âl de su quinta alta, y el segundo desde su quinta alta al tonico, en el primer caso; y en el segundo, desde el sonido tonico â su quinta baxa, y desde esta al tonico, se debe resolver que tanto la primera de las dos primeras frases de un B. f. llamada Clausula perfecta completa, **[340] 16** como la segunda llamada Clausula completa, pero imperfecta constan de dos partes: la primera, que es el transito desde el sonido tonico â su quinta alta, en el primer caso; y en el segundo desde el tonico â la quinta baxa, se llama Semiclausula, y la segunda Clausula: perfecta, en el transito de toda quinta alta â su Tonico; é imperfecta desde la quinta baxa al mismo (vease la pract. N. 16 y 17).

Baxo esta inteligencia añadiremos que en la progresion de la armonia equisonante, ô simultanea se comprenden varias especies de Clausulas, entre las quales hallamos dignas de explicarse las siguientes: la Perfecta; la imperfecta; la omitida; las burlada, la interrumpida, la irregular, las tres magistrales perfecta, é imperfecta, y abreviada; la defectuosa; la

[39] Corregido sobre una numeración anterior que podía ser el 11.

defectuosisima; la irregular; la interrumpida; la particular; la singular; y la burlada con las Extravagantes ô mixtas las quales son por lo menos doce en numero, porque por medio de ellas se pasa con facilidad desde un Modo â todos los vintitres cientificamente.
[340v]

Explicacion de las Clausulas.

Sabido ya que la Clausula perfecta ser comete transitando el B. f. desde toda quinta alta del Modo â su sonido principal ô tonico, es menester advertir que con todo eso, la Clausula perfecta no se verificará, siempre que entre las armonicas de la quinta de todo modo musical no exista la tercera maior simple ô compuesta: mas claro, para que en las transiciones desde En â A; Dn â Gn; y Bn â E se verifique la Clausula perfecta es menester que en los signos En y Dn quintas altas de An, y Gn se oyga la consonancia perfecta compuesta de 8ª, 5ª y 3ª maior; y sobre el Bn no tan solamente la 3ª mayor sino tambien su 5ª perfecta que es F#, tanto en Modo maior como en Menor. Tampoco se verificará desde F â B, sin q.ᵉ el signo B tenga bemol. (Vease la practica Nº 18).

Imperfecta. Esta Clausula se comete al pasar el B. f. desde la quinta baxa, ô cuarta alta del Diapason, â el sonido tonico dando la misma tercera â la cuarta del modo que al generador de el: esto es, si el Modo es mayor la 3ª del sonido cuarto deberá ser tambien ma- **[341]** yor; y si es menor, menor (Prac. Nº 19). De esto resulta que en la progresion diatonica de un B. f. sobre los intervalos que componen su Escala diatonica, v. g. de C-ut no se podrá cometer Clausula imperfecta desde Bn â Fn, de Gn â Dn, de En â Bn sin destruir el orden diatonico pre escrito por los intervalos que forman su Diapason; esto es, sin dar bemol al B; 3ª mayor al D; y 5ª perfª. al B. f. (vease prac. Nº 20).

En las Clausulas imperfectas, debe advertirse, q.ᵉ el B. f. canta de la misma manera q.ᵉ en las semiclausulas perfᵃˢ. de su Modo adjunto de segundo orden: esto es, de su 5ª baxa.

Omitida. Llamase Clausula omitida quando habiendo el B. f. insinuado la Clausula perfecta tanto en modo maior como en menor, transitando desde el quinto sonido del diapason al tonico, en las armonicas de aquel en lugar de la 3ª maior que debe hallarse de justicia, se coloca la menor.

Aunque la omision de la Clausula perfecta se puede cometer tanto con los movimientos de primera tabla como con los de segunda, se deben preferir estos â aquellos siempre que no haya obstaculo (Nº. 21).
[341v]

Magistral perfecta. Esta Clausula se puede cometer siempre que el B. f. proceda desde su sonido tonico al cuarto, de este al tonico, del tonico al quinto, y desde este buelva al tonico: v. g. quando cante ut, fa, ut, sol, ut, en Modo maior; y la, re, la, mi, la, en Modo menor (Nº. 22).

Magistral perfecta. Se comete quando el B. f. procede cantando ut, fa, re, sol, ut, en Modo maior; y la, re, si, mi, la, en menor (Nª23).

Magistral imperfecta. Se comete quando, en el Modo mayor, el B. f. canta ut, sol, ut, fa, ut; y en menor, la, mi, la, re, la (N, 24).

Magistral abreviada. El B. f. insinua esta Clausula quando procede, en Modo maior, cantando ut, fa, sol, ut, ô ut, re, sol, ut; y en menor, la, re, mi, la, ô la, si, mi, la (vease prac. Nº 25). En esta Clausula, las semiclausulas seran: ut, fa, sol; y ut, re, sol, en modo maior; y la, re, mi, y la, si, mi, en menor (N. 26).

Defectuosa. Esta Clausula se comete quando el B. f. canta la, fa, si, mi, y por tanto, parece no convenir sino con el Modo menor; pero se comete tambien sobre el Modo maior, porque su origen viene del Modo de E-mi natural que es mixto de mayor, y menor, cuia Clausula magistral abreviada canta mi, la, si, mi, **[342] 17** ô, mi, fa, si, mi (N. 27). Llamase Clausula defectuosa por que la quinta de la quinta del sonido tonico ô generador del Modo

debe ser menor, y lo es por naturaleza en el tal Modo maior. Llaman â tal modo maior por que el sonido tonico debe acompañarse con consonancia de tercera mayor, por mas que la propia del signo E-mi natural sea menor.

El motivo de esto es, porque el primer Tetracordo del diapason llamado de quarto tono liturgico, si se toma subiendo canta si, ut, re, mi; y no pudiendosele aplicar armonia simultanea, sin resultar el B-si quinta perfecta de E-mi; y habiendo de cantar el B. f., según el tal principio, mi, la, si, mi, el oydo no podría tolerar lo defectuoso de la consonancia diatonica del B-si, oyendose la tercera menor en la armonia simultanea de uno y otro E-mi del B. f.: en el primero para cometer una Clausula perfecta desde mi â la; y en el segundo para recompensar con la perfeccion de la armonia simultanea de modo mayor el desagrado que causa el defecto de la de **B-b** por lo alterado de su quinta diatonica (Prac. N. 28).

Defectuosisima. Esta Clausual se comete, ô se puede **[342v]** cometer siempre que el B. f. execute intervalos de quinta falsa baxando, ú de tritono subiendo, y despues vaia â un sonido tonico, ú estimado como tal: v. g. cantando mi, fa, si, mi, y llevando sobre el sonido fundamental si la consonancia alterada compuesta de 10ª maior, 5ª falsa, y 8ª (Nº 29). Esta Clausula que en quanto al B. f. es la misma que la precedente, por motivo de la 3ª maior colocada sobre el B-si fundamental admite la consonancia de modo menor sobre E-mi quando se estime sonido tonico (Vease la prac. N, 30).

Puede cometerse asi mismo quando el B. f. cante la, fa, si, mi; y la, re, si, mi. En el primer caso, aunq.e sobre el la se coloque la consonancia de Modo menor, sobre el fa podrá cometerse la consonancia alterada compuesta de 3ª mayor, 5ª superflua, y 8ª: sobre el si, la 3ª menor, 5ª falsa, y 8ª. Tambien se podrá cometer sobre el fa del B. f. la consonancia alterada compuesta de 3ª maxima, 5ª superflua y 8ª, pero quando esto suceda sobre el si deberá haber 3ª menor. En el segundo caso sobre el re del B. f. se podrá cometer la consonanciaa alterada compuesta de 3ª menor, 5ª superflua, y 8ª; y sobre el si, la de 5ª **[343]** falsa, 3ª maior, y 8ª. Para que las sobredichas consonancias alteradas produzcan se debido efecto es menester q.e la 3ª maior que se comete sobre el B-si del B. f. juntamente con la quinta falsa sea voz alta: esto es, que entre las dos partes cantantes resulte un intervalo de 6ª superflua. Lo mismo se deberá practicar en la consonancia alterada compuesta de 3ª menor, y 5ª superflua aunque con menos necesidad que en la precedente (veanse las practicas 29, 30, y 32). Estas Clausulas defectuosas y defectuosimas se pueden cometer en modo mayor y menor cantando el B. f. ut, fa, re, sol, ut; y la, re, si, mi, la, haciendo uso de las consonancias alteradas como se mira en las practicas N. 33 y 34).

Irregular. Esta Clausula se puede cometer quando el B. f. determina la Clausula imperfecta, ô magistral abreviada cantando en Modo maior ut, fa, sol, ut; y en menor, la, re, mi, la. Su mecanismo consiste en dar, siendo Modo maior 3ª menor al cuarto sonido del diapason; y siendo el menor 3ª maior. En lo demas se sigue el orden regular establecido â toda Clausula perfecta (Vease la prac. N. 35 y 36).

Interrumpida. Esta Clausula puede cometerse de muchas maneras; pero las mas principales son las 19 siguientes: Primera: cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, mi, la, fa, sol, ut; y en Modo menor la, mi, ut, sol, re, mi, la, dando consonancia de 3ª maior al E-mi en el modo maior de C-ut; y la misma al C-ut que sigue al E-mi del modo menor de lo que resulta una interrupcion, no solo en la progresion armonica, sino tambien en la melodica cometiendo- **[343v]** se en ambos Modos un cromatico, en el maior subiendo, y en el menor baxando ((N. 37). Segunda: Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, la, sol, ut; y en el menor, la, mi, re, mi, la, : esto es, cometiendo interrupcion en la armonia progresiva (N. 38). Tercera: Cantando el B. f. ut, fa, sol, la, fa, sol, ut, en Modo maior, dando al sol, 3ª menor, y al fa maior. En el modo menor cantando el B. f. la, si, mi, fa, re, mi, la, dando al mi, 3ª menor y al fa 5ª superflua (N. 39). Cuarta: Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, sol, ut, dando al re, 3ª menor; y en

menor cantando la, mi, si, mi, la, dando al si, 3ª menor y 5ª falsa (N. 40). Quinta. Cantando el B. f. en Modo maior ut, re, sol, ut; y en Menor, la, si, mi, la, dando al re del primer caso 3ª maior, y al si del segundo 3ª maior y 5ª perfecta (N. 41). Sexta. Cantando el B. f. en maior ut, mi, fa, sol, ut, dando 3ª maior al mi; y en menor cantando la, ut, re, mi, la, dando al ut su consonancia perfecta (N. 42). Septima. Cantando el B. f. en Modo maior, ut, mi, sol, ut, dando al mi 3ª maior; y en menor cantando la, ut, mi, la (N. 43). 8ª; Cantando el B. f. en Modo maior ut, fa, re, sol, mi, la, fa, sol, ut; y en menor la, re, si, mi, ut, fa, re, mi, la, dando â todos los sonidos su consonancia diatonica, salvo al mi ultimo del modo menor que deberá ser maior su tercera (N. 44). 9ª. Cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, **[344] 18** re, mi, ut, fa, sol, ut; y en menor la, mi, si, ut, la, re, mi, la, dando al mi del primer caso tercera maior; y al ut del segundo quinta superflua (N. 45). Decima: Cantando el B. f. en maior ut, sol, re, la, fa, ut; y en menor, la, mi, si, fa, re, la (N. 46). Oncena: Cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, la, mi, si, sol, ut; y en menor la, mi, si, fa, ut, sol, mi, la (N. 47). 12ª: Cantando el B. f. en Modo maior, ut, fa, sol, mi, ut, re, sol, ut; y en menor la, re, mi, ut, la, si, mi, la (N. 48). 13ª; ut, sol, re, la, ut, fa, sol, ut; y en menor, la, mi, si, fa, la, re, mi, la (N. 49). 14ª. Cantando el B. f. en maior ut, la, fa, re, sol, ut; y en menor, la, fa, re, si, mi, la (N. 50). 15ª: Cantando el B. f. en modo maior, ut, la, si, sol, la, fa, sol, ut; y en menor, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, la (N. 51). 16ª: Cantando el B. f. en maior, ut, la, mi, ut, sol, mi, si, sol, ut; y en menor la, fa, ut, la, mi, ut, sol, mi, la, dando al primer mi, del modo maior 3ª maior; al segundo 3ª menor; y al si, 3ª maior y 5ª perfecta. En el segundo caso el primer mi puede llevar 3ª menor, ô maior; pero el segundo siempre deberá tenerla maior (N. 52). 17ª. Cantando el B. f. en Modo mayor, ut, la, si bemol, sol, la, fa, sol, ut; y en menor la, fa, sol, **[344v]** mi, fa, re, mi, la (N. 53). 18ª. Cantando el B. f. en Modo maior ut, re, mi, ut, sol, ut; y en menor, la, si, ut, la, mi, la. En el primer caso el mi, podrá llevar 3ª maior, ô menor ad libitum; pero se advierte que siendo maior será la armonia progresiva mas grata que siendo la 3ª menor (N. 54).Diezinovena: Cantando el B. f. en Modo maior ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut; y en menor, la, re, sol, ut, fa, si, mi, la (N. 55). 20ª. Cantando el B. f. en modo maior ut, sol, si bemol, fa, la, mi, sol, re, fa, ut, sol, ut; y en menor, la, mi, sol, re, fa, ut, mi, si, re, la, mi, la, llevando todos los sonidos del B. f. su consonancia perfecta diatonica en el primer caso; y en el segundo todos su consonancia diatonica excepto el ultimo mi, que llevará 3ª maior. 21. Cantando el B. f. en Modo maior, ut, re, la, re, sol, ut; y en menor la, si, fa, si, mi, la.

Por ultimo, no siendo la Clausula interrumpida, ô interceptada en su fondo, mas que el añadir entre el sonido de la quinta del tono, y el tonico un sonido estraño v. g. el mi, con su consonancia entre el sol, y el ut en modo maior, la progresion ut, sol, mi, si, sol#, re#, **[345]** si#, con 3ª maior: si# con 3ª menor, re#, sol#, sin, mi, soln, utn que da un Eptacordo compuesto de seis tonos subiendo y baxando se podrá estimár como el complemento de la Clausula interrumpida. En efecto vease la practica N. 14. En suma, se deberán estimar como Clausulas interrumpidas todos los Baxos fundamentales que se dexan dados â la Escala de Modo maior tanto subiendo como baxando cuio B. f. mueve dos, y tres vezes, mientras el tema esta inmobil.

Particular. Esta Clausula se comete en Modo maior cuando el B. f. canta ut, la, re, sol, ut; y en menor la, fa#, si, mi, la. El origen de esta Clausula es el Diapason diatonico de D-re, el qual teniendo la 3ª menor conserva la 6ª maior, y asi conviene mas con el modo menor que con el maior. Las progresiones que se originan de ella son, en Modo maior, ut, la, re, sol, ut, fa, sol, ut; y en menor, la, fa#, si, mi, la, re, mi, la (Vease la prac. N. 15).

[345v]

Singular, ô Caprichosa. Esta Clausula se comete quando el B. f. procede cantando mi, fa, si, mi, ora sea dando tercera maior tanto al primer mi como al segundo, ora tercera menor; pero tanto en uno como en otro caso siempre 3ª maior, y 5ª perfecta al si. Llevando 3ª maior al mi, y estimado como sonido tonico el Modo resulta maior, y transportado al primitivo de C-ut

el B. f. deberá cantar, ut, reb, sol, ut; y en menor, la, sib, mi, la con la armonia simultanea que se dexa dicho (Vease la para. N. 16). Como entre las partes cantes hay una que comete un intervalo de segunda superflua baxando siendo el Modo maior, el qual no es facil de evitar llenando la armonia simultanea; los armonistas han allado el medio de haxer oyr el efecto singular de esta Clausula, sin incurrir en defectos de armonia y melodia haciendo que el B. f. cante en Modo maior ut, fa, sol, ut; y en menor la, re, mi, la, solamente con dar al fa del primer caso, y al re **[346] 19** del segundo la armonia de 3ª y 6ª menor dispuesta segun la practica numero 17, que es verdadero capricho, siendo los tales sonidos del Baxo fundamentales*.

---

* Capricho, en las obras de Pintura, Poesia, y musica (según la academia española) es lo que se executa, mas por la fuerza del ingenio que por la observancia de las reglas del arte".

Este â producido otro aun mas singular, y es, quando el B. f. canta ut, fa, sol, ut, en Modo maior, y la, re, mi, la en menor, cometer armonia compuesta de 3ª y 6ª maior sobre el fa del primer caso, y de 3ª menor, y 6ª maior en el segundo (Vease la prac. N. 18).

Burlada. Esta burla en la Clausula se comete regularmente transitando el B. f. desde la quinta alta del modo â la sexta: v. g. cantando en Modo maior ut, sol, la, y en menor, la, mi, fa. Si la burla se comete en la Clausula magistral abreviada, en Modo maior el B. f. cantará ut, fa, sol, la, ô ut, re, sol, la; y en menor la, re, mi, fa, ô la, si, mi, fa**.

** Sobre el mi, Fa del B. f. en lugar del movimiento de quarta voz se deberá cometer el de novena voz por motivo de la mejor melodia".

Si despues de burlada se quiere bolver al Modo el B. f. puede cantar en maior, la, ut, **[346v]** sol, ut: la, ut, fa, sol, ut: la, re, sol, ut: la, fa, sol, ut: la, fa, re, sol, ut. Siendo fa el sonido que ocasiona la burla en el modo menor, bolviendo al modo deberá cantar el B. f. fa, la, mi, la: fa, la, re, mi, la: fa, si, mi, la: fa, re, mi, fa: fa, re, si, mi, la.

Puede asi mismo cometerse Clausula burlada cantando el B. f. ut, sol, fa, ut, en Modo maior; y la, mi, re, la, en modo menor: esto es cometiendo una licencia.

Se cometerá tambien la burla en la Clausula cantando el B. f. en Modo maior ut, sol, re, sol, ut; y en menor la, mi, si, mi, la de dos maneras diferentes: 1ª dando al re del primer caso tercera maior: 2ª dando al mismo re en lugar de 3ª maior, 3ª menor con 5ª falsa; y en el segundo caso de otras dos maneras: 1ª dando al si consonancia perfecta con 3ª maior: 2ª dandole consonancia de 5ª falsa.

De todo lo dicho resulta que el B. f. podrá cantar todo el Diapason de Modo maior ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut sin dexár de ser fundamental dando al re consonancia de 3ª menor, al mi de tercera maior, al fa y sol mayor, al la menor, y al si y ut maior, y perfecta; por que **[347]** el B. f. puede subir de tono desde el ut, al re, y desde el re al mi interrumpiendo la Clausula; desde el mi con 3ª maior puede subir al fa burlandola: desde el fa al sol cometiendo una semiclausula magistral abreviada; desde el sol al la burlandola; desde el la al si otra semiclausula de la misma especie que la precedente correspondiente al modo menor de E-la menor; y desde el si con 3ª maior, y 5ª perfecta al C-ut cometiendo clausula burlada (Veanse las pract. N. 18).

Omitida. La omision en toda Clausula consiste en dar 3ª menor â toda 5ª del modo.

Capitulo 8º

Formacion de la Escala de Modo menor

Supuesto que los sonidos fundamentales fa, ut, sol pertenecientes â los signos Fn, Cn, G, indicativos del Modo mayor por medio de sus resonantes, armonicas, ô Especies consonantes nos han producido la Escala, ô Diapason : si tomamos los sonidos re, la, mi, pertenecientes â los signos Dn, An, E, los quales serán indicativos del Modo menor de A-la al instante que estamos en la resonancia de unos y otros la tercera menor en lugar de la maior, y con ellos formamos el B. f. mi, la, mi, la, re, la, re, y damos tercera maior al mi primero del B. f. tendremos una Escala de Modo menor se- **[347v]** mejante en un todo â la de los antiguos griegos. En efecto =

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

A esta Escala para indicar el Modo primitivo que sirve de norma â todos los demas Modos menores no le falta mas circunstancia que la de comenzar en el generador, ô sonido tonico del Modo; esto es en el signo A-la natural, aun que el sol# con el qual comienza su melodia le indique efectuando su Clausula perfecta. Para darle esta perfeccion es menester formar un B. f. que cante la, mi, la, re, mi, si, mi, la, y nos la producirá en los siguientes terminos =

la,	si,	ut,	re,	mi;	mi,	fa#,	sol#,	la.
{la,	mi,	la,	re,	la;	mi,	si,	mi,	la.

Esta Escala, ô Diapason de Modo menor dividido en un Diapente, y un Diatesaron, si se toma subiendo, y en un Diatesaron, y un Diapente, si se toma baxando es perfectisimo en quanto â la armonia tanto simultanea como progresiva que hace el carácter del modo menor; pero no lo es en su me- **[348] 20** lodia porque se comete en un intervalo de segunda superflua desde fan â sol# quando sube; y desde sol# â fan quando baxa transito tan severamente proibido por los armonistas antiguos que precisandoles â él, tanto la armonia simultanea como la progresiva (por razon de la Clausula magistral abreviada), preferían âl tal intervalo de segunda subiendo y baxando, el de septima diminuta; pero entre los modernos ya se mira con indiferencia. No obstante todo esto, el deseo de evitarle en los lances de precision, juntamente con el querer dividir el diapason de Modo menor en las mismas partes que el de Modo maior dio lugar al invento de las siguientes Escalas =

1ª	la,si,ut,re,mi;	mi,fa#,sol#,la,la,soln,fa#,mi;	mi,re,ut,si,la.
	{la,mi,la,re,la;	mi,si, mi, la,la,mi, si, mi;	mi,mi,la,mi,la.

En esta Escala no tan solo se evita el intervalo de segunda superflua, subiendo baxando; sino que su modula- **[348v]** cion , en la cuarta subiendo es mixta del modo menor de E-la y A-la; y en la cuarta baxando camina absolutamente por el modo menor de En: el Diapente ô quinta baxando comienza en el mismo Modo menor de En, y no pudiera bolver al de A-la, si no se substituiese al signo En la tercera mayor â la menor al tiempo de cometerse sobre el sobredicho signo la septima de pasage (Vease la prac. N. 19).

Poco satisfechos algunos armonistas de la sobredicha Escala no por su modulacion, porque todo Modo musical puede transitar â su adjunto; sino por que se altera el orden natural

de los intervalos, pues el sol es sustenido al tiempo de subir, y natural al de baxar; y el fa, es preciso que sea sustenido tanto subiendo como baxando por razon de la Clausula que se comote en el Modo menor de En, propusieron el siguiente B. f.: la, mi, la, re, la, re, sol, re, el qual produce el Diapason de Modo menor diatonico tanto subiendo como baxando dividido por la quinta baxa del signo A, que es D, solamente con dar **[349]** 3ª menor al G, del B.f. En efecto, es como sigue =

2ª la, si, ut, re; re, mi, fa, sol, la.
{la, mi, la, re; re, la, re, sol, re. }

El haber notado algunos que no se puede cometer Clausula peerfecta en el Modo menor de D, sin dar 3ª mayor al A del B. f. que se advierte en el Diapente de la sobredicha Escala, juntamente con la 3ª menor que de justicia pide el signo G, porque el B. f. del Diapente insinua una Clausula magistral imperfecta dio lugar â la siguiente progresion de B. f. la, mi, la, sib, mi, la, re, mi, la, que produce el Diapason de Modo menor subiendo; y â esta otra, la, sib, mi, la, re, mi, la, que le da baxando en la forma siguiente =

3ª la,si,ut,re,mi; mi,fa,sol,la: la,sol,fa,mi; mi,re,ut,si,la.
{la,mi,la,sib,mi; la,re,mi,la: la,la,sib,mi; la,re,re,mi,la. }

En esta progresion es menester advertir que los signos En, segundo, y tercero deben llevar la consonancia alterada compuesta de 3ª menor, y 5ª falsa; y el cuarto y quinto la mayor: esta debe **[349v]** continuar en los signos A de la Escala baxando, y en el E la quinta falsa por razon de cantar la tal frase armonica por el Modo menor de D-la (Vease la prac. N. 20).

El haber observado algunos armonistas que el Modo menor natural de D, mantiene el B-si natural y por consiguiente admite la Clausula irregular les hizo elegir el siguiente B. f. re, sol, la, re, la, re, mi, la, el qual dá la Escala de Modo menor dividida en dos tetracordos subiendo; y este otro, la, la, si, mi, la, mi, la baxando en estos terminos

la,si,ut#,re; mi,fa#,sol#,la: la,soln,fa#,mi; re,ut,si,la.
{re,sol,la,re; la,re,mi,la: la,la,si,mi; mi,la,mi,la.}

Otros no conformandose con la Clausula irregular, dieron la 3ª menor al G, y al D, del B. f. y propusieron los tetracordos de Modo menor subiendo asi =

la, sib, ut#, re; mi, fa, sol#, la.
{re, sol, la, re; la, re, mi, la. }

y baxando = **[350] 21**

la, sol, fa, mi; re, ut, sib, la.
{la, la, re, la; re, re, sol, re.

Por ultimo otros eligieron este B. f. la, mi, la, si, mi, si, mi, la: la, re, mi, fa, si, mi, la, que produce la Escala de Modo menor en la forma siguiente =

la,si,ut,re,mi;	mi,fa,sol,la:	la,sol,fa,mi;	mi,re,ut,si_si,la.
{la,mi,la,si,mi;	mi,si,mi,la:	la,la,re,mi;	mi,mi,fa,si,mi,la. }

No satisfaciendo enteramente esta progresion fundamental, porque al mi, y la ultimos dados â la Escala subiendo, el primero debe llevar quinta falsa, y el tercero tercera maior, (vease la prac. N. 21) por razon de la Clausula en el signo D; imaginaron este B. f. la, mi, la, si, mi, si, mi, la, mi, si, mi, la, re, la, mi, la, el qual da la Escala de Modo menor cometiendo Clausulas perfectas con sus dos modos adjuntos; esto es, su quinta alta, y baxa solamente con añadir â la melodia, ô alterar el re con un sustenido.
[350v]

Su orden es el siguiente =

la,	si,	ut,	re#,	mi,	fa#,	sol,	la,	sol,	fa#,	mi,	mi,	re,	ut,	si,	la.
{la,	mi,	la,	si,	mi,	si,	mi,	la,	mi,	si,	mi,	la,	re,	la,	mi,	la.}

Este B. f. dado al Diapason del Modo menor de A-la nos parece el mas propio para exprimir una frase armonica perteneciente al tono liturgico conocido con el nombre de primer tono, por que contiene todas sus Clausulas caracteristicas (vease la prac. N. 22).

En orden â los otros B. f. dados al Diapason de Modo menor, nosotros no tomamos partido alguno; y asi solo decimos que todos estan según las leyes del B. f. y doctrina establecida en orden â las Clausulas, y sus diferentes especies; y por tanto el armonista podrá elegir â su arbitrio, entre todos los B. f. dados en este capitulo, el que parezca mas oportuno â la frase armonica que se propone executar.

Otros muchos B. f. se pueden dar â las Escalas tan- **[351]** to de modo maior como de menor; pero es menester, tratar antes de la licencia, y de la manera de practicarse con oportunidad.

Capitulo 9º

De la licencia, y su practica.

Llamase licencia, en la composicion armonica, al contravenir â las leyes de la armonia progresiva que todo B. f. debe guardar. Estas, según las resonancias de todo C. S. bien organizado, no le permiten en su progresion mas intervalos que de 5ª y 4ª perfectas; de 3ª maior y menor tanto subiendo como baxando; y de tono y semitono solamente subiendo, y en determinados casos que son: desde un sonido tonico â su inmediato subiendo: desde el quarto al quinto, ú quinto al sexto; y tal qual vez puede subir desde el quarto sonido al quinto, y desde este al sexto, como sucede en la Clausula magistral abreviada.

De esto se sigue que todo intervalo de quinta falsa subiendo, y de tritono, ú cuarta maior baxando; todo intervalo de quinta superflua subiendo, y de 4ª menor baxando, se debe estimar como una Licencia en todo B. f.: pero como las Cuerdas al fin de resonancia, ô al tiempo de amor- **[351v]** tiguarse las vibraciones agentes principales de todos los sonidos consonos que se oyen, dexa oyr la quinta falsa; y en los tubos llamados Tromas de Caza, resuena una quinta superflua, estos dos intervalos casi son estimados como de ley en la progresion del B. f.; y quando no como absolutamente tales, por que siempre en su progresion armonica tanto simultanea como progresiva el oydo siempre se siente algun tanto agraviado, por lo menos se deben estimar como licencias de infima clase, y con especialidad la de quinta falsa cometida

en toda progresion de quintas diatonicas v. g. quando canta el B. f. sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, y su contrario.

Sentado este principio la verdadera Licencia solo se cometerá en armonia simultanea quando el B. f. cometa intervalo de tono ú semitono baxando porque entonces se trunca la progresion armonica, y se suspende casi totalmente la relacion entre las armonicas ô consonantes del sonido que acaba y el que comienza[41].

[352] 22 Determinado lo que con propiedad se llama licencia diremos el quando se podrá hacer uso de ella oportunamente; esto es que sea menos desagradable â todo oydo, no como quiera, sino exercitado y erudito en la ciencia armonica. En primero, y principal lugar establecemos que para lograrse buen éxito en las licencias es menester que despues de cometida, el B. f. execute un intervalo de quinta baxando, ú de cuarta subiendo: v. g. si el Bajo está en el signo A-la, y cantará, la, sol, ut, si, mi, etc. se deberá dar consonancia perfecta y con 3ª maior al B-si, y de menor al E-mi; y por consiguiente el Modo se cambiara de menor en maior y de maior en menor porque el B. f. pasará desde el tonico de A, al quinto sonido de C; y de este (una vez que debe tener consonancia perfecta de 3ª maior) al Modo menor de E, etc.; cometiendo desde sol â ut, y si, â mi una Clausula perfecta.

Supuesto el buen efecto de la licencia asi cometida, si **[352v]** imagina un B. f. que cante fa, sib, la, re, ut, fa, mi, la, nos dará la Escala de Modo maior siguiente =

ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.
{fa,	sib,	la,	re,	ut,	fa,	mi,	la.}

cometiendo tres licencias subiendo, y otras tantas Clausulas perfectas burladas baxando.

Puede cometerse asi mismo la licencia transitando el B. f. desde un sonido tonico de un Modo â un segundo de otro con tal que despues pase â un quinto: v. g. estando en la nota tonica del Modo maior de C-ut podra cantar, ut, si, mi, la; y estando en la nota tonica, ô sonido tonico del menor de A-la, cantar, la, sol, ut, fa, cometiendo una Clausula magistral en el Modo menor de A, en el primer caso; y otra de igual clase en maior de F, solamente con dar tercera menor al sol. Como no hay precision de que siempre se efectuen las Clausulas, los Bˢ fˢ dados pueden quedarse en la quinta del Modo maior ô menor executando una semi Clausula perfecta ô imperfecta al arbitrio del armonista; si la 1ª semiclausula es perfecta; esto es que se quede en la 5ª del modo venidero con tercera maior, y las demas imperfectas: **[353]** se podrá sin contravenir â ley alguna aplicar al Diapason de Modo maior el B. f. siguiente =

ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.
{ut,	si,	mi,	re,	sol,	fa,	si,sol,	ut.}

y al de Modo menor regular el que se sigue =

la,	si,	ut,	re,	mi,	fa,	sol#,	la.
{la,	sol,	ut,	si,	mi,	re,	sol#,mi,	la. }

En la Escala de Modo menor se debe advertir que el sol sustenido del Bajo, es fundamental; y como tal debe llevar la consonancia defectuosa compuesta de 3ª menor y 5ª falsa. El motivo de esto es, porque imita servilmente la conducta del B. f. dado â la Escala de Modo maior el qual asi como en la transicion desde el fa, al si, cuios sonidos, el primero es un

[41] Aunque en el texto y al pìe hay un asterisco, la cita no existe.

segundo del Diapason del Modo natural de E, y el segundo un quinto, y ambos determinan la Clausula defectuosa en el Modo mixto de E natural; el re, y sol# determinan otra de igual clase al Modo diatonico de C#, por mas que el uno y el otro se queden en la quinta de su respectivo Modo cometiendo la semiclausula defectuosa, **[353v]** y despues tanto el uno como el otro B. f. van â encontrar la quinta de su respectivo Modo primitivo para concluir la frase musical compuesta de una serie de licencias de segundo orden, ô menos regulares.

Para que con los tales B. f. se puedan executar ambos Diapasones baxando no es menester mas que añadir un G al primero, y un E al segundo en esta forma =

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

la, sol#, fa, mi, re, ut, si, la.
{la, mi,sol#, re, mi, si, ut, sol,mi, la.

Como las semiclausulas cometidas en las Escalas subiendo (maiormente de Modo maior), son, aunque perfectas, todas ellas de segundo orden porque van â la quinta del Modo, no desde el sonido tonico, sino desde el segundo sonido del diapason al qual con precision se debia efectuar la Clausula, en caso de efectuarse, porque el si, y el mi, con tercera maior llaman â la; el re, y el sol â ut; y el fa, y si â mi: quando se executan baxando debe resultar desde ut, â sol una se- **[354] 23** miclausula perfecta,; desde si â fa otra defectuosa; desde el fa al sol una semiclausula de segundo orden; desde el sol al re llevando este 3ª menor una semiclausula evitada; otra, tambien evitada desde el re, al mi, correspondiente al Modo menor de A, tambien de segundo orden; desde el mi al si por llevar este la 5ª falsa se comete una semiclausula defectuosa; y solamente Clausula perfecta desde el sol al ut.

De la Escala de Modo menor no tenemos que advertir otra cosa, sino que no pudiendo llevar el sol del B. f. 3ª menor por razon de ser B-natural el segundo sonido de la tal Escala, el sobredicho G con 3ª mayor no puede estimarse como segundo sonido del diapason de F, sinó como quinto del de C-natural; y baxo este supuesto desde el sol al ut de la tal Escala subiendo se cometerá un Clausula perfecta, y baxando una semiclausula de primer orden, ygual â la que se nota desde el la al mi llevando este 3ª maior.

Puede cometerse la licencia en el B. f. desde la 5ª del Modo â la cuarta cantando en Modo mayor sol, fa, **[354v]** ut, ô sol, fa, sol, ut; y en menor mi, re, la, ô mi, re, mi, la. El primer caso puede aplicarse â la Escala de Modo maior baxando dividida en dos tetracordos de la qual ya se dio un exemplo subiendo. El segundo nos dará, si se forma un B. f. que cante ut, sib, ut, fa, mib, fa, sol, ut, la Escala de Modo maior subiendo en estos terminos =

ut, re, mi, fa, sol, la_la, si, ut.
{ut, sib, ut, fa, mib, fa,re, sol, ut.}

La licencia desde fa, â mi-bemol, y desde este â fa, llama por su Clausula perfecta al signo B-bemol cuia Clausula se interrumpe por dexar la Escala intacta.

Si formamos un B. f. que cante ut, sib, ut, fa, sib, sol, fa, sol, ut, se logrará el efecto de la tal Clausula sin alterar la Escala, porque el transito desde Bb, â Bn se cometerá entre las partes cantantes menos obligadas: vease el siguiente Exemplo =

ut, re, mi, fa_fa,sol, la, si, ut.
{ut, sib, ut, fa,sib,sol, fa, sol, ut.
355]

Estas mismas progresiones de B. f. puestas en Modo menor, nos daran su Escala en estos terminos =

la, sib, ut#, re, mib, fa#, sol, sol#, la.
{la, sol, la, re, ut, re, sol, mi, la.

la, sib, ut#, re, mi, fa, sol#, la.
{la, sol, la, re,sin, mi, re, mi, la.

Para tener la Escala de Modo maior baxando cometiendo las mismas licencias que subiendo es menester disponer el B. f., en el primer caso, de la manera siguiente: ut, sol, re, fa, mib, fa, sib, ut, sib, ut, y darle el orden siguiente =

ut, si, la_la, sol, fa_fa,mi, re, ut.
{ut, sol, re,fa, mib, fa,sib,ut, sib, ut.

En el segundo caso se debe disponer asi =

ut, si, la, sol_fa, mi, re, ut, ut.
{ut, sol, fa, sol_sol, ut, sib, ut, fa.

Las de Modo menor subiendo, no pueden executarse baxando sinó de esta manera =

la, sol#, soln, fa#, mib, re, re, ut#, sib, la.
{la, mi, sol, re, ut, re, sol, la, sol, la.
[355v]
esto es, dando 3ª menor â todos los sonidos del B. f. indicados por el monosilabo sol. La razon de esto es por que el primero debe considerarse como sonido tonico, y en efecto los signos D, y C; el primero con tercera maior; y el segundo con menor determinan una Clausula en el Modo menor de G-la, segundo sol del B. f.; el tercero debe tener tambien la 3ª menor, por que es un cuarto sonido del Diapason de D-la, â cuio signo llama la tercera maior del A-la del B. f.

De las armonias simultaneas dadas â los sonidos progresivos del B. f. resulta que mientras la parte cantante de la tal Escala pronuncie el sol# y soln; otra deberá cantar transitando desde sin â sib, cosa que se opone â las leyes de la resonancia del C. S. y por tanto se debe estimar como una licencia de armonía simultanea, y progresiva: complicacion que le añade maiores restricciones, que **[356] 24** â todas las precedentes licencias, una vez que aquellas no contravienen mas que las leyes de la armonia progresiva*.

---

* Esta licencia â dado origen â la Escala que procede por semitonos baxando, llamada de genero cromatico.

Tambien se comete licencia dando 3ª menor â todos los intervalos del B. f. procediendo este por intervalos de 3ª menor subiendo, y de cuarta baxando: v. g. cantando la, ut, sol, sib, etc. Se comete, ô se puede cometer quando el B. f. procede por intervalos de cuarta subiendo y de quinta baxando, v. g. mi, la, re, sol, etc. y se da consonancia perfecta de 3ª maior al primer signo del B. f., y defectuosa, ô de 3ª menor y 5ª falsa al segundo, y asi alternativamente hasta concluir la frase con Clausula perfecta.

Otra licencia se comete aun mas singular, que las precedentes; quando procediendo el B. f. por intervalos de cuarta subiendo, y quinta baxando, v. g. si, mi, la, re, etc. se da â cada uno de los sonidos primero consonancia de modo maior, y despues de 3ª menor con 5ª falsa.
[356v]

Se comete licencia quando procediendo el B. f. por intervalo de quinta falsa baxando, ú de tritono subiendo se comete consonancia perfecta de Modo maior â todos los sonidos.

Por ultimo se cometerá licencia alterando el B. f.; esto es poniendo sustenido, ú bemol â alguno de sus signos siendo la progresion diatonica: v. g. en lugar de cantar, re, sol, ut, fa, etc, hacerle cantár re,sol#, ut, fa#, etc.: como tambien quando en vez de cantar v. g. fa, si, mi, la, etc. se le hace cantar fa, si, sib, mib, la, lab, reb, etc.: fa, fa#, si, mi, dando 5ª falsa al fa#, 3ª maior con 5ª perfecta al si; y tercera maior ô menor al mi según el rumbo que el armonista elija.
[357]

Capitulo 10

Que cosa sea conservar el Modo

Sabido que Modo en la musica armonica no es mas que el transitar de un sonido tonico â sus adjuntas quintas alta, y baxa, y formar de los tales sonidos un B. f. que cante, siendo el Modo maior ut, fa, ut, sol, ut, ô ut, sol, ut, fa, ut; y si es menor la, re, la, mi, la, ô la, mi, la, re, la, q.e constituien lo que llamamos Clausula magistral perfecta é imperfecta en Modo maior, y menor; parece deducirse que solo se conservará el Modo caminando el B. f. por los tales sonidos. En efecto asi es, si el asunto se mira con todo rigor; pero como las combinaciones de los tres sonidos caracteristicos del modo nos dan la progresion melodica que llamamos Diapason, Escala, ô Gama; el qual, siendo el Modo maior canta, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut; y siendo menor, la, si, ut, re, mi, fa, sol#, la, pasamos â establecer que el Modo se conservará ileso siempre que el B. f. y las partes cantantes caminen **[357v]** por los sonidos contenidos en sus respectivos Gamas y dejará de conservarse al instante que, tanto el B. f. como las partes cantantes hagan oyr sus sonidos no existentes en ellos.

Sentado este principio el B. f. podrá formarse de todas quantas combinaciones arrogen de si los sonidos contenidos en los gamas maior y menor siempre que estas no se opongan â las leyes que la constuien fundamental.

Bajo este supuestto, el B. f. podrá cantar, siendo el Modo maior, ut, fa, re, sol, mi, la, fa, si, sol, ut, y la, re, si, mi, ut, fa, y su contrio: fa, ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, sol, re, la, mi, si, fa, ut, y â la contra: ut, la, re, si, mi, ut, fa, re, sol, mi, la, fa, si, sol, ut, la, y al contrario: ut, la, fa, si, sol, ut, la, re, si, mi, ut, fa, re, sol, mi, la, fa, ut y al reves: ut, mi, la, re, fa, si, mi, sol, ut, fa, la, re, sol, si, mi, la, ut, fa, si, re, sol, ut: como tambien ut, mi, la, si, re, sol, la, ut, fa, sol, si, mi, fa, la, re, mi, sol, ut, re, sol, ut.
[358] 25

Podrá el B. f. formár esta progresion, ut, la, fa, re; si, sol, mi, ut; la, fa, re, si; sol, mi, ut, la; fa, re, si, sol; mi, ut, la, fa; re, si, sol, que es deducida de los sonidos del diapason comprendidos en esta serie fundamental de terceras baxando: ut, la, fa, re, si, sol, mi, ut.

Una vez que esta progresion de terceras subiendo, ut mi, sol, si, re, fa, la ut entresacada de los sonidos que contiene el diapason tambien es fundamental, el armonista podrá formar de ella la siguiente progresion**:** ut, mi, sol, si, re, fa, la, ut; mi, sol, si, re; fa, la, ut, mi; sol, si, re, fa; la, ut, mi, sol; si, re, fa, sol, ut; que es precisamente lo contrario de la precedente; y siendo como es por intervalos de tercera subiendo debe resultar algun tanto mas desabrida que aquella*

---

* Es cosa verdaderamente digna de admiracion el notar que no obstante el tener las mismas relaciones con el sonido tonico del Modo la 3ª maior alta que la 3ª menor baxa (y aun maiores, por que aquella resuena en el sonido tonico de una manera directa, y esta indirecta el notarse que el oydo reciba mejor las progresiones por terceras **[358v]** menores baxando que las subiendo, nos hace sospechar que en esta conducta de la naturaleza hay un misterio, no facil de comprender. Algunos investigadores de las razones del tal echo fisico, son de opinion que el recibir mejor de oydo las progresiones de terceras baxando con armonia simultanea compuesta de tercera menor, que las subiendo consiste en que quando las progresiones son baxando en el sonido que se sigue al tonico resuena este, y en las subiendo dexa de resonar. Este echo es ciertisimo; pero no puede de manera alguna satisfacernos; por que si se procede por los tales intervalos baxando; y se da tercera maior, v. g. baxando desde el signo Cn al An, y se da 3ª maior â este, el oydo le recibe aun con maior placer que siendo menor â pesar de oyrse el sonido mas opuesto al tonico que es su dieses ô sustenido; y lo mismo sucede si subiendo el B. f. de 3ª v. g. desde Cn â En se da 3ª maior al En cuio G# se opone mas â la resonancia de Cn que el Gn. Luego el motivo dado es insuficiente.

Por ultimo el B. f. podrá formar la siguiente progresion baxando de quarta, y subiendo de segunda, ut, sol, **[358v]** la, mi, fa, ut, re, la; si, fa, sol, re, mi, si, ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la, si, fa: sol, re, mi, si, ut, sol, la, mi, fa, ut, re, la, si, fa, sol, re; mi, si, ut, sol, la, mi, fa, ut; re, la, si, fa, sol, re, mi, si, ut, sol, ut, con tal que se omitan las Clausulas en todos los lugares que la progresion del B. f. las burla, y para efectuarse la tal burla de la Clausula perfecta sea preciso el alterar los sonidos de la Escala de Modo mayor.

En lo que respeta al Modo menor y su conservacion diremos que para lograrse con igual perfeccion que la insinuada **[359]** en el maior, es menester que ni el B. f. ni las partes cantantes den sonido alguno que sea ageno de su Escala mas genuina. Esta es, entre todas las que se dexan dadas, la siguiente: sol#, la, si, ut, re, mi, mi, fa; ô la, si, ut, re, mi, fa, sol#, la, tanto subiendo como baxando. De esto se sigue que el B. f. podrá hacer en Modo menor las mismas progresiones que en maior siempre que al sol# del B. f. dé el Armonista 5ª falsa; al ut 5ª superflua ô maior ademas del <u>si</u> que tanto en un Modo musical como en otro, esto es, maior y menor siempre deberá llevar la consonancia alterada compuesta de 3ª menor 5ª falsa y octava. En efecto, siempre que lo sobredicho se observe, la Escala de modo menor conservará en todos sus sonidos el carácter del Modo aunque se le apliquen todos los B. f. siguientes:

1	la;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	sol#;	la.
	{la,re;si,mi;ut,fa;	re,sol#,mi,la,fa,si,sol#,ut,						la,re.
2	la;	si;	ut;	re;	mi,	fa,	sol#,	la.
	{la,fa,si,sol#,ut,la;re,si,	mi,ut,fa,re,	sol#,mi,					la,fa.
3	la;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	sol#;	la.
	{re,la,mi,si,	fa,ut,	sol#,re,la,mi,si,fa,ut,sol#,					re,la.

[359v]

4	la,	si,	ut,	re,	mi,	fa,	sol#,	la.
	{la,fa,re,	si,sol#,mi,	ut,la,fa,	re,si, sol#,	mi,ut,la,	fa,re,si,	sol#,mi,ut,	la.
5	la,	si,	ut,	re,	mi,	fa,	sol#,	la.
	{re,fa,la,	mi,sol#,si,	fa,la,ut,	sol#,si,re,	la,ut,mi,	si,re,fa,	ut,mi,sol#,	re.

Es verdad que de estas practicas aplicadas â las Escalas de Modo maior y menor resulta una cierta estrañez tanto en la armonia simultanea como progresiva; y aun cierto canto en las partes nada alagueño a los oydos poco expertos en el resultado de las consonancias alteradas; pero tambien lo es que sin admitirlas es imposible el emplear mas que un solo B. f. â las Escalas, sin destruir lo que llaman Modo en la musica, transitando desde el radical â uno de sus relativos.

[360] 26

Capitulo 11.

De los Modos relativos, y manera de transitár desde unos â otros.

En la Musica armonica llamamos Modos relativos â aquellos que tienen afinidad con el sonido tonico del primero que se elige para servir de principio y fin â la pieza que se compone. Esta afinidad no consiste en otra cosa, sinó en que las resonantes, armonicas, ô consonantes del sonido tonico se hallen en el siguiente. Por exemplo, el signo C-ut tiene por resonantes E-mi, y G-sol; y en F-fa que es la 5ª baxa de C-ut, resuenan A-la, y C-ut; y habiendo afinidad entre el signo C-ut, E-mi, G-sol, A-la y F-fa, se sigue que los Modos menores de A-la y E-mi son relativos del Modo maior de C-ut, porque uno y otro Modo menor tienen en si dos sonidos resonantes, armonicos, ô consonantes comunes al Modo maior de C-ut que son ut, y mi, 3ª y 5ª de A; y Mi, y sol, tonico y 3ª de E. su tercera menor.

[360v] De esta afinidad resulta que un B. f. concebido por el Modo maior de C-ut puede transitar indiferentemente al Modo menor de A-la, y de E-la que son sus relativos menores de la misma manera que los Modos maiores de G, y F, sus adjuntos. Pero se advierte más naturalidad entre el Modo maior de C-ut, y A-la, que entre C-ut, y E-la; y por tanto el Modo menor del primer signo se estima como relativo de primer orden, y el segundo como de segundo. Esta maior naturalidad no puede consistir en otra cosa, sino en que para transitar desde el Modo maior de C-ut al menor de A-la (ora sea por medio de una Clausula imperfecta, ora sea perfecta) no se altera en el primer caso sonido alguno de los que componen la Escala del Modo maior de C-ut; y en el segundo solamente el G que debe ser sustenido, y este signo, ú el sonido que representa resuena en C, como 3ª maior que es de E; y para transitar desde C-ut al modo menor de E-la **[361]** aunque, quando la tal transicion se cometa por medio de Clausula imperfecta no se lleguen â alterar los sonidos que componen el Gamma del Modo mayor de C-ut, quando se transite por medio de Clausula perfecta (que siempre es la mas insinuante) desde el Modo maior de C-ut al de E-la es preciso alterar los sonidos de la Escala de C-ut; esto es, hacer sustenidos el Dn, y Fn. Por ultimo el Modo menor de A-la tiene tanta analogía con el de C-ut q.e para transitar desde esta â aquel no es menester mas que burlar la Clausula perfecta; esto es hacer cantar al B. f. ut, sol, la: ut, fa, sol, la; ô ut, re, sol, la; y para bolver desde el de A-la, al de C-ut hacer q.e cante el B. f. la, fa, sol, ut; ô la, sol, ut, que es cometiendo una licencia con oportunidad.

De esto resulta que todo Modo maior tiene dos modos menores relativos que son su tercera menor baxa, y su tercera maior alta â los quales puede transitar el armonista; pero siempre debe estar persuadido de que el oydo recibe mejor el de su tercera menor **[361v]** baxa, que el de su tercera maior alta; y esto, no por otra causa que la de tener mas analogía el diapason del Modo menor formado â la tercera menor baxa de un Modo maior que el de la tercera maior alta.

Sentado este principio, diremos que el Modo menor propiamente relativo del Modo maior de C-ut, es A-la; y lo contrario; esto es, que siendo la pieza musical concebida por el Modo menor de A-la, su transicion mas analoga será al Modo maior de C-ut.

Siendo estos dos Modos los mas naturales en la ciencia armonica por que resultan sus Escalas sin necesidad de añadir sustenidos ô bemoles â las Claves debemos persuadirnos que

en hallandose un sustenido en ellas, la pieza no podrá concebirse sino por G-ut, ô E-la: habiendo dos, por D-ut, ô B-la: tres, por A-ut ô F#-la: cuatro, por E-ut, ô C#-la: cinco, por B-ut, ô G#-la: seis, por F#-ut, ô D#-la; y siete, por C#-ut, ô A#-la, por que serán relativos unos Modos de otros. Debe asi mismo persuadirse todo com- **[362] 27** positor que si las Claves tienen un Bemol la pieza debe concebirse, ô por el Modo maior de F-ut, ô el menor de D-la: si dos bemoles por B^b-ut, ô por G-la: si tres por E^b-ut, ô C-la: si cuatro, por Abemol-ut, ô F-la: si cinco por Dbemol-ut, ô B-bemol-la: si seis, por G-bemol-ut, ô E-bemol-la; y si siete por C-bemol-ut, ô A-bemol-la.

Como todo armonista tiene libertad para llevar una pieza desde el Modo maior, ô menor mas natural al mas complicado en orden al numero de signos accidentales que son necesarios para la formacion de su Gamma, el circulo armonico se podrá formar desde el Modo menor de A-la, hasta el maior de C#-ut, procediendo de relativo en relativo siempre que el B. f. forme una progresion continua semejante â la indicada por estos monosilabos: la, fa, sol, ut, la, si, mi, etc. (Vease la prac. N.).

Se podrá formar â la inversa comenzando en C-ut si el B. f. canta ut, fa, re, mi, la, re, sib, ut, fa, etc. (Vease la prac. N.). Estos dos circulos se dexaran el uno por el otro: â no ser que se abrevien cambiando el F# en Gb y su contr°.

[362v]

Se podrá tambien formar el Circulo armonico precedente con el siguiente B. f. ut, fa, sol, la, re, mi, fa, etc.; pero es menester advertir que en este caso, en llegando la progresion del B. f. â el signo de G-bemolado deberá cambiarse en F-sustenido, por que con la misma progresion buelva al signo que comenzó el Circulo.

Para que mejor se advierta la relacion de un Modo maior âl menor de su tercera menor baja propondremos el siguiente B. f. la, re, la, fa, ut, la, mi, la el qual nos dará la Escala de Modo maior en los siguientes terminos =

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

El Modo menor que tiene por sonido tonico el el segundo sonido del Diapason caracteristico de todo Modo maior se puede estimar como su relativo de tercer orden, una vez que para transitar v. g. desde el Modo maior de C-ut al menor de D-re no es menester mas que evitar la semi Clausu- **[363]** la, ô interrumirla. En efecto formen este B. f. ut, sol, re, la, re, sol, ut, etc. y nos dará la Escala de Modo maior en los terminos siguientes =

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

modulada al Modo menor de D-re casi toda ella solamente con dar 3ª menor al primero, y segundo sol del B. f. (Vease la prac. N.).

El transito desde un Modo maior â su relativo de tercer orden se expresará mucho mas si se forma el siguiente B. f. ut, fa, sib, mi, la, re, etc. y se aplica â la Escala de Modo maior asi =

ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
{ut,fa;sib;	mi,la;re,sib;mib;	la,re;	sol;	ut.			

Es verdad que antes de hacer oyr el D-re en este exemplo, se oye el B-bemol que es un adjunto de F; pero como antes del B-bemol se puede hacer oyr el D-re cantando el B. f. ut, fa,

re, sib, mi, el B-bemolado se debe estimar como signo prevencional del Modo menor de D-re, y no como tonico de re- **[363v]** poso una vez que la Clausula del D-re es mas formal que la del signo B-bemol. La segunda; esto es, la insinuada por el B. f. por los sonidos sib, mib, la, re, es mucho mas irregular, por que para hacer Clausula perfecta en el D-re es menester dar al la, del B. f. 3ª maior, y 5ª perfecta cosa que ocasionará en la melodia de las partes cantantes una melodia cromatica.

Las transiciones que se advierten en este B. f. dado â la Escala de Modo maior subiendo no tan solamente al Modo menor del signo D, sino tambien â los adjuntos de C de tercero, y cuarto orden como son el B-bemol, y E-bemol de una manera la mas natural, nos anima â formar este B. f. ut, mi, fa, re, mib, ut, reb, sib, ut, la, sib, sol, lab, fa, ut, y aplicarle â la misma Escala baxando los siguientes terminos =

ut,	si,	la,	sol,	fa,	mi,	re,	ut,	ut.
{ut,	mi,	fa,re,	mib,ut,	reb,sib,	ut,la,	sib,sol,	lab,fa,	ut.

Con este B. f. dado â la Escala **[364] 28** de Modo maior baxando se transíta â los Modos maiores de F, Eb, Db, Cn, Bb, y Ab, por medio de una Clausula burlada, excepto al de Cn que es por una semiclausula indicada por el B. f. en el transito desde B-bemol con 3ª menor, â Cn con 3ª maior, cuio signo se debe estimar como tonico por motivo de transitar despues el B. f. al signo An con tercera maior que es quinto sonido del Diapason de Dn menor.
[364v]

Capitulo 12.

De la manera de transitar desde un signo â qualquiera de los incluidos en su diapason, tanto naturales como sustenidos, o bemolados.

Sabido que el B. f. puede transitar desde un Modo, ora sea maior, ora menor, tanto â sus adjuntos como relativos sin necesidad de cometer Clausula; resta ahora el que se diga algo sobre el genero de Clausulas que se comen (=cometen) quando por medio de ellas se transita desde el Modo primitivo de la pieza armonica â los adjuntos, y relativos â las quales llamaremos mixtas por participar del Modo primitivo, y del que se desea. En efecto, si estando un B. f. en C-ut se desea transitar â su menor relativo de primer orden que es A-la es menester, para que esta transicion sea con Clausula perfecta que el B. f. pase desde la tonica C, â E que es la quinta alta de A, cantando ut, mi, la: si al rela- **[365]** tivo de segundo orden que es E-la deberá el B. f. transitar desde C, â F#, ô al signo A antes de hacer oyr el B. f. cantando ut, fa#, si, mi, ô ut, la, si, mi, â no ser que cometa una licencia, pues en tal caso cantando el B. f. ut, si, mi, consigue su transicion.

Si se desea transitar desde C-ut â un Modo menor relativo de tercer orden que es D, aunque para conseguirlo no hay mas que hacer cantar al B. f. ut, la, re,; con todo, como el relativo de tercer orden del Modo maior de C-ut, no es D, como quiera, sino D-la, ô D-menor; para que la progresion del B. f. indique el tal Modo de una manera nada equivoca es menester que cante ut, sol, la, re, y que el sol lleve 3ª menor.

Como ni el quinto, y quarto sonido de un Diapason en si mismos; esto es, llevando sus consonancias respectivas destruien de manera alguna el Modo de quien proceden; si despues **[365v]** de hallarse el B. f. en la 5ª alta de su diapason v. g. despues de haber formado la semi Clausula indicada por ut, sol, resuelve el armonista transitar al relativo de primer orden lo conseguira con toda energía haciendo cantar al B. f. ut, sol, re, mi, la; y si se hallase en la quarta de su diapason que será Fn, lo conseguirá haciendo que el B. f. cante, ut, fa, re, mi, la, ô ut, fa, si, mi, la.

Si el Modo reinante, ô principal de la pieza fuese menor v. g. A-la natural, transitará desde el sonido tonico â su relativo de primer orden cantando el B. f. la, fa, sol, ut: al de segundo cantando, la, re, sib, ut, fa: al de tercer orden que será Gn, solamente con cantar el B. f. la, re, sol, y dar 3ª maior al D-re.

El Modo maior tiene un adjunto de tercer orden que es, siendo el primitivo C-ut, Bb, al qual se transita cantando el B. f. ut, fa, sib; el Modo menor de A-la tambien le **[366] 29** tiene, y es Bn; pero no se puede transitar â el con energía sino cantando el B. f. la, mi, fa#, si, y dando 3ª menor al E-mi.

Al procedimiento del B. f. en las sobredichas transiciones llamamos Clausulas mixtas, porque comenzando la frase armonica en un Modo remata en otro.

Las Clausulas mixtas son en la armonía simultanea tantas como los Modos musicales: estos son en numero quarenta y dos; â saber vintinuno maiores, y otros tantos menores. Sentado este principio, el armonista podrá por medio de la Clausula mixta transitar desde un Modo tanto maior como menor â todos los demas; y desde cada uno de ellos bolver al Modo primitivo sin temor de contravenir â ley alguna.

En efecto, sea el Modo primitivo C-ut, y desde este Modo maior se transitará â todos los demas Modos musicales, guardando las siguientes reglas.

[366v]

1ª. Regla. Para transitar desde C-ut â G, aunque no es menester mas que hacer cantar al B. f. ut, re, sol, dando 3ª maior al re; con todo, será mas determinada la transicion si el B. f. canta ut, la, re, sol, por que esta melodia del Bajo se oyen el segundo sonido y el quinto del diapason de G maior. Aunque con las sobredichas melodias del B. f. se transitará tambien al Modo menor de G por razon de que despues de oyda la quinta del diapason del signo al qual se desea transitar es indiferente el que el Modo resulte maior, ô, menor; con todo, para transitar desde el signo C maior, â G menor será mucho mas determinada la transicion, si el B. f. q.e canta ut, la, re, sol, sobre el la se oyga la quinta falsa, por razon de ser la 6ª del diapason G menor.

Para bolver desde G-maior â C-maior no es menester mas que hacer cantar al B. f. sol, la, fa, sol, ut; y si el Modo de G es menor, sol, ut, fa, sol, ut.

[367]

2ª. Para transitar desde C al Modo maior de F, aunque no es menester mas que considerar el signo C como quinto sonido del Diapason de F; esto es, que el B. f. cante ut, fa: con todo, para que la transicion sea determinada con toda energia es preciso que el B. f. cante ut, re, si, ut, fa. Para bolver desde el Modo maior de F, al de C, con igual determinacion el B. f. debera cantar fa, re, sol, ut.

Si la transicion es desde C-maior, â F-menor el B. f. deberá cantar ut, reb, sib, ut, fa; y para bolver desde F-menor â C-maior deberá cantar el B. f. fa, ren, sol, ut, llevando el re 5ª falsa.

3ª. Para transitar desde el Modo maior de Cn al de A, tanto maior como menor, no es menester mas que hacer cantar al B. f. ut, mi, la, dando 3ª maior al mi. Para bolver desde el Modo maior de A al de C, el B. f. cantará la, re, sol, ut, y se dara 3ª menor al re; y desde A-menor, se bolverá â Cn cantando el B. f. la, fa, sol, ut.

[367v]

4ª. Para transitar desde C-ut, â E con 3ª menor, ô maior, el B. f. deberá cantar ut, la, si, ô ut, fa#, si, mi. Siendo el Modo de E menor, para bolver al de Cn no es menester mas que hacer cantar al B. f. mi, la, fa, sol, ut; y si el Modo de E es maior, con que el B. f. cante mi, sol, ut, se consiguirá igualmente que cantando como quando es el E menor.

5ª. Aunque para transitar desde el Modo maior de Cn al de Dn, tanto maior como menor no se necesita mas hacer cantar al B. f. ut, la, re dando al la 3ª maior; y para bolver desde este â aquel hacer que cante re, sol, ut: con todo, si el Modo de Dn â de ser menor se transitara, desde el de Cn maior â el con mas energía haciendo cantar â el B. f. ut, sol, la, re, dando 3ª menor al sol. Para bolver al modo de C, podrá cantar el B. f. re, si, sol, ut.

6ª. Para transitar desde el Modo maior de Cn al maior de B-bemol, no es menester mas que hacer cantar al b. f. ut, fa, sib; y para bolver **[368] 30** desde el de B-bemol al de Cn, hacer que el B. f. diga sib, sol, ut, dando tercera maior al sol.

7ª. Si la transicion es desde C maior â B-bemol menor el B. f. podrá cantar ut, mib, fa, sib; y dando 3ª menor al mi-bemol el Modo menor de B-la blando será mas insinuado. Para bolver desde este Modo menor al mayor de Cn, el B. f. deberá cantar sib, sol, sol, ut, dando 3ª menor, y 5ª falsa al primer sol del B. f., y 3ª maior y 5ª perfecta al segundo.

8ª. Para transitar desde el Modo maior de Cn al de E-bemol tanto maior como menor, no es menester mas que hacer cantar al B. f. ut, fa, sib, mib; ô ut, lab, sib, mib; y para bolver desde E-bemol maior â Cn no es menester mas que hacer cantar al B. f. mib, sol, ut, dando 3ª maior al sol. Si el Modo de E-bemol es menor, para bolver desde este al de Cn maior, se consiguirá cantando el B. f. mib, fa, sol, ut.

9ª. Para transitar desde Cn maior al Modo de Fn, maior, ô menor, se hara cantar al B. f. ut, fa#, si, ut#, fa#; y se bolverá al primero, cantando, fa#, si, sol, ut.

[368v]

Xª. Para transitar desde Cn â Bn tanto maior como menor, en cantando el B. f. ut, mi, fa#, si se conseguirá. Para bolver desde el Modo maior ô menor de Bn al de Cn no hay mas que hacer cantar al B. f. si, sol, ut.

XIª. Para transitar desde el Modo maior de Cn al de G-bemol, el B. f. cantará ut, reb, solb, reb, solb; y se bolverá desde este â aquel solamente con cantar el B. f. solb, sib, fa, soln, ut.

XIIª. Se transitará desde el Modo maior de Cn al de A-bemolado maior ô menor haciendo cantar al B. f. ut, mib, lab; y se bolverá de este â aquel, siendo el A-bemol maior, solamente con cantar el Baxo lab, fa, sol, ut. Si el Modo de A-bemol es menor, para bolver desde él al de Cn maior sera preciso que el B. f. cante lab, ren, soln, ut, dando al Dn del fund.[1] 3ª menor, y 5ª falsa, y al G-sol 3ª maior.

XIIIª. Para transitar desde Cn â G-sustenido maior ô menor el B. f. deberá cantar, ut, mi, ut#, re#, sol#, dando 3ª maior al E-mi del B. f. Para bolver desde el Modo maior ô menor de G-sustenido al maior de Cn, no es menester mas que hacer cantar al B. f. sol#, mi, fan, soln, utn.

[369]

XIVª. Para transitar desde el Modo maior de Cn al mayor, ô menor de D-bemol el B. f. cantará ut, reb, solb, lab, reb; como tambien ut, lab, reb. Para bolver desde este â aquel deberá cantar reb, fa, soln, utn, ô reb, soln, ut.

XVª. Para la transicion desde Cn â C-sustenido maior deberá cantar el B. f. ut, fa#, si, sol#, ut#; y para bolver desde este â aquel ut#, la, re, soln, utn.

XVIª. La transicion desde el Modo maior de Cn al menor de C# se verificará cantando el B. f. ut, mi, la, fa#, sol#, ut#; y se bolverá desde este Modo menor al maior de C-ut natural cantando el B. f. ut#, mi, la, fan, soln, utn. Tambien se conseguirá la sobredicha transicion; esto es desde el Modo maior de Cn al maior ô menor de C#, suponiendo el Cn como B#, y cantando el B. f. ut, si#, sol#, ut#; y cantando el B. f. ut, fa#, si, sol#, ut#.

Otras muchas maneras de transitar desde un Modo â todos los demas que incluie el sistema musico, se podrán añadir; pero las omitimos por que todas, ô las mas de ellas, son deducidas de las que se dexan propuestas.

[369v]

Capitulo 13.

Del Genero cromatico y sus Escalas.

La Melodia constitutiva del Genero cromatico, entre los antiguos, era la que procedía por dos semitonos, y una tercera menor; v. g. mi, fa, fa#, la; la, sib, sin, re; ô si, ut, ut#, mi.

Los B. f. que se pueden aplicar a los tales tetracordos son los siguientes = ut, fa, re, la, en el qual la melodia comenzará â la tercera maior del B. f.: la, re, re, fa; en el qual la melodia principiará â la quinta del B. f.; y mi, re, si, la comenzando la melodia en la octava.

Si la melodia se toma baxando, en cuio caso cantará mi, ut#, utn, si; re, sin, sib, la; ô la, fa#, fan, mi; los B. f. que se la podran aplicar son los siguientes = ut, la, fa, sol, comenzando la melodia â la tercera mayor del B. f.: la, la, la, mi, con el qual comenzará en la quinta; y mi, fa#, fa#, si, comenzando la melodia en la octava, se dará consonancia de modo maior al primer fa#, y de 3ª menor, y 5ª falsa al segundo.

[370] 31 De esto parece deducirse que toda melodia que proceda por intervalos de semitono tanto subiendo como baxando deberá estimarse como perteneciente al genero cromatico; y asi, en toda progresion de un B. f. que cante ut, la re, si, mi, etc. en la qual se cometa Clausula perfecta desde el la al re, y desde el si al mi executada según los movimientos de primera graduacion se verificará que una de las partes cantantes procederá en su melodia según el genero cromatico subiendo pues cantará ut, ut#, re, re#, mi, etc.; y lo mismo sucederá quando el B. f. cante ut, sol, sol, re, re, sol, si despues de cometer sobre el tal Baxo los movimientos de primera graduacion, se da 3ª menor al segundo sol, y 5ª menor al segundo re del fun.al de cuia colocacion de partes cantantes resultará que una de ellas formará la siguiente melodia ut, si, sib, la, lab, sol, que pertenece al genero cromatico por ser formada de semitonos baxando.

En efecto, â este procedimiento en las partes cantantes llaman los armonistas Genero cromatico; y â la serie de semitonos que incluie una 8ª tanto **[370v]** en Modo maior, como en Menor, Escala, ô Diapason cromatico.

El Diapason ô Escala cromatica puede verificarse tanto por medio de sustenidos, como de bemoles accidentales. El quando y el como lo determinará la progresion del B. f. En efecto, si este procede por intervalo de tercera menor baxando, y de cuarta subiendo la Escala cromatica subiendo resultará con sustenidos, y si procede por intervalo de tercera maior baxando y de cuarta subiendo resultará con bemoles. Lo contrario sucederá quando la Escala cromatica sea baxando, por que el B. f., si la Escala es con sustenidos, procedera por un intervalo de cuarta baxando, y uno de tercera menor subiendo; y si es con bemoles por un intervalo de cuarta baxando, y otro de 3ª menor subiendo. Veanse los exemplos siguientes =

ut, ut#, re, re#, mi, mi#, fa#, fax, sol#, solx, la#, lax, si#.
{ut, la, re, si, mi, ut#, fa#, re#, sol#, mi#, la#, fa#, si#.

si#, lax, lan#, solx, soln#,fax, fan#, mi#, min, re#, ren, ut, ut.
{si#, fax, lan#, mi#, soln#,re#, fan#, ut#, min, si#, re, soln, ut.

[371]

ut, ut, reb, ren, mib, mib, fab, soln, solb, solb, labb, lanb, sibb, sinb, utb.
{ut, lab, reb, sib, mib, utb, fab, reb, solb, mibb,labb, fab, sibb, solb, utb.

utb, sib, sibb, lab, labb, solb, solb, fa, fab, mib, mib, re, reb, utn.
{utb, solb, sibb, fab, labb, mibb,solb, reb, fab, utb, mib, sib, sol, ut.

Aunque de estos dos circulos armonico-cromaticos parece deducirse que el Genero cromatico, ú melodia formada de semitonos en Modo maior, no consiste en otra cosa que en hacer caminar el Baxo fundamental con intervalos de tercera maior y menor, tanto subiendo como baxando como efectivamente asi sucede; porque si el Baxo canta ut, la, el cormatico será ut, ut#; y si el fundamental dice ut, mi, la melodia cromatica deberá cantar sol, sol#, pasages uno y otro anunciativos de Clausula perfecta ô burlada â diverso termino del que comenzó la melodia cromatica; con todo, el verdadero cromatico en armonia simultanea no se verificará sino quando el primer C, y todos los demas sonidos tonicos tengan sus terceras menores tanto subiendo como baxando ô las Escalas.

[371v]

En efecto, siendo el cromatico executado de la manera sobredicha, y como se manifiesta en la practica N. no tan solamente partirá desde la octava de la tonica ô sonido principal del Modo sinó tambien desde la tercera, tanto subiendo como baxando.

Es verdad que siendo el genero cromatico según se dexa establecido, no parece tener lugar sino en el Modo menor; y en verdad que asi será siempre que se verifique una Clausula perfecta; ô una semiclausula entre dos sonidos del B. f. como sucede en los circulos propuestos, en los quales la Clausula perfecta se verifica al subir la Escala, y la semiclausula al baxar.

No pudiendose llamar verdadero cromatico la serie de Clausulas perfectas insinuadas por un B. f. que pro- **[372] 32** ceda por los siguientes intervalos ut, la, re, si, mi; y ut, mi, la, re, fa#, si, etc. por mas que se verifique la melodia cromatica en una de sus partes cantantes si estas se hallan colocadas según la primera tablatura, ô graduacion, para que este se verifique en Modo maior partiendo desde la octava del B. f., es menester formar la progresion siguiente = ut, la, re, si, mi, y cometer sobre el A-la y B-si del Baxo la consonancia compuesta de 5ª falsa, y decena maior: esto es dos Clausulas defectuosisimas. En efecto vease la practica Nº.

. Para que el cromatico subiendo en Modo maior se verifique comenzando en la quinta del Modo será preciso que el B. f. cante ut, mi, la, fa#, si, sol#, ut#, y que se cometan clausulas defectuosisimas desde mi â la; fa# â si; y sol#, â ut#. En efecto vease la practica N.

Si el B. f. canta ut, fa#, re, sol#, etc. y se comete sobre el C-ut y D-re, primero consonancia perfecta de Modo maior, y despues de 3ª maxima, y 5ª superflua; el cromatico subiendo comenzara â la 3ª maior, y â la 5ª. **[372v]** Vease la practica N.

Supuesto que la 5ª superflua se puede cometer con tercera maior; maxima; y aun con menor según los intervalos que el B. f. cometa; si formamos un baxo que cante ut, fa, si, mi, la, fa#, si, sol, ut, fa#, si, mi, ut, nos dará tres Escalas cromaticas subiendo que comenzaran, la primera â la 8ª; la segunda â la 5ª; y la tercera â la 3ª maior del B. f. dispuestas según la practica N.

El cromatico subiendo se puede cometer en las Clausulas magistrales tanto de Modo maior como menor que se executen según estos Bs. f.s. ut, fa, re, sol, ut; y la, re, si, mi, la, vease la practica Nº.

Tambien se podrán cometer melodias cromaticas en las Clausulas mixtas de uno y otro Modo musical si el B. f. procede en estos terminos: ut, fa, si, mi, la; y la, re, sol, ut, fa. Vease la practica N.

Por ultimo se podrá cometer cromatico subiendo sobre este B. f. ut, si, mi, re#, sol#, fax, si#, en dos partes cantantes haciendo uso de la 8ª superflua en el ut, mi, y sol# del Baxo según se mira en la practica N.

[373]

Aunque el verdadero cromatico baxando se verificará siempre que cantando el B. f. ut, ut, sol, sib, fa, etc. se cometa 3ª menor en el segundo ut, y si-bemolado del Baxo; con todo, como las melodias cromaticas en las quales no se cambía mas que la tercera de menor en maior, ô de maior en menor no hacen mas que cambiar el Modo, y esto puede hacerse sin

necesidad de cometer melodia cromatica, alguna de las partes cantantes, nos ha parecido del caso explicar las varias maneras de un canto cromatico, y los Baxos fundamentales que casi por necesidad se debe aplicar â las tales melodias quando son baxando.

El cromatico baxando puede ser en Modo tanto maior como menor. Si se practica en menor, puede partir de la 8ª, de la 5ª y de la 3ª del sonido tonico. Si el B. f. canta ut, fa, sib, mib, lab, ren, sol, y se comete sobre el fa, el mib, y el ren consonancia compuesta de 3ª menor y 5ª falsa, tendremos una parte cantante cuia melodia será utn **[373v]** utb, sib, lab_lab, sol, concluiendo el cromatico en la quinta alta del Modo primitivo (prac. N.)

Si el B. f. canta ut, ut, fa, sib, mib, ut, sol, y se comete sobre el segundo ut, y sib, la consonancia de 3ª menor, y 5ª falsa, tendremos un canto cromatico en estos terminos sol, solb, fa, fab, mib, mib, re (prac. N.)

Si el B. f. canta ut, si, sol#, ut#, fa#, si, el cromatico comenzará â la tercera maior del sonido tonico, y su melodia será mi, re#, ren, ut#, utn, si, porque se cometerá â demas de una licencia desde el ut al si del B. f. consonancia de 5ª falsa sobre el sol# y fa# del Bajo, y la frase finalizará en B-si maior (prac. N.).

Si se quiera que la frase cromatica proceda por bemoles, y concluia â la quinta del sonido tonico, se lograra con este B. f. ut, ut, sol, sol, lab, fa, sol, si al segundo ut se dá 3ª menor; y al segundo sol, 3ª menor y 5ª falsa (prac. N.).

Si se desea que la frase cromatica cante ut, si, **[374] 33** sib, la, lab, sol, partiendo de la 8ª del B. f., se elegirá esta progresion ut, sol, mi, la, re, sol, y se cometerá consonancia de 3ª menor, y 5ª falsa sobre el mi, y re del Bajo (Vease prac. N.).

Si partiendo de la quinta del sonido tonico se desea que el cromatico cante sol, fa#, fan, mi, mib, re, el B. f. deberá cantar ut, re, si, mi, la, re, sol; y la consonancia defectuosa sobredicha, se cometerá sobre el si, y el mi del Baxo (prac. N.).

Aunque el cromatico es mas propio del Modo mayor que del menor, y baxo de este supuesto todos los exemplos propuestos en maior se pueden aplicar al Modo menor; con todo pasaremos â explicar el cromatico baxando partiendo de la 8ª, 5ª, y 3ª menor tanto con bemoles como con sustenidos.

Si eligimos un B. f. que cante la, re, sol, ut, fa, sib, mi y damos la consonancia compuesta de 3ª menor y 5ª falsa sobre el re, ut, y si, tendremos un cromatico que cantará la, lab, sol, solb, fa, fa, mi (N.).

[374v]

Si el B. f. canta la, re#, sol#, ut#, fa#, si, mi, la frase cromatica cantará la, la, sol#, soln, fa#, fan, mi y la consonancia defectuosa se cometerá sobre el re#, ut#, y si del Baxo (prac.N.)

Si el B. f. canta la, la, re, sol, ut, fa, si, y se comete sobre el segundo la, y sobre el sol la consonancia defectuosa sobredicha, y sobre el si la perfecta con 3ª maior la melodia cromatica cantará mi, mib, re, reb, ut, ut, si (N.).

Si el B. f. canta la, si, sol, la, fa, sol, y sobre el primer si se comete 3ª maior; sobre el sol 3ª menor tendremos este canto mi, re#, ren, ut#, utn, si, cuia frase terminará fuera del Modo que comenzó. Si se desea que finalice â la quinta del Modo primitivo, no hai mas que en lugar de cantar el B. f. fa, sol, diga la, mi; y si se desea finalizar en B-natural con 3ª maior el Baxo debera cantar fa#, si, vease la prac. N.

Si el B. f. canta la, mi, mi, la, re, sol, y al primer mi se da 3ª maior, al segundo consonancia defec- **[375]** tuosa sobre el segundo mi, 3ª maior sobre el la, y consonancia defectuosa sobre el re, tendremos un cromatico que cantará comenzando â la 3ª del Modo menor ut, si, sib, la, lab, sol (N.).

Si el B. f. canta la, fa#, si, mi, fa#, re, mi, y se comete consonancia defectuosa sobre el primer fa#, 3ª maior sobre el si, menor sobre el mi, maior sobre el segundo fa#, consonancia

perfecta con 3ª menor sobre el re, y con 3ª maior sobre el ultimo mi tendremos el siguiente canto cromatico: ut, ut, si, si, la#, lan, sol#, y la frase armonica que se mira en la practica numero .

Si se elige un B. f. que cante la, mi, mi, fa#, re, mi, la, re, y se comete sobre el primer mi 3ª maior, sobre el segundo menor, y 5ª falsa, sobre el fa# consonancia perfecta con 3ª maior; sobre el re y mi 3ª menor con 5ª falsa; y sobre el la 3ª maior, tendremos dos melodias cromaticas baxando que partirán una de la 8ª y otra de la **[375v]** tercera menor (prac. N.).

Si el B. f. canta la, mi, mi, si, si, fa#, la, mi, la, y damos 3ª maior al primer mi, menor al segundo, maior, y 5ª perfecta al primer si; menor y 5ª falsa al segundo; 3ª maior, y 5ª perfecta al fa#, y 3ª menor al la tendremos una frase armonica compuesta de tres melodias cromaticas baxando si las partes cantantes se disponen según la practica numero .

Es verdad que la parte cantante que parte de la 8ª cuio cromatico es la, sol#, soln, fa#, fan en lugar de baxar al mi sube al fa#, de lo que resulta un canto de dificil entonacion; pero este se puede evitar escribiendo en lugar de Fn E#, y de otras maneras, como se verá quando se trate de la disonancia. Esta transmutacion de bemoles en sustenidos se practica siempre q.e cantando el B. f. ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, se cometa 3ª menor, y 5ª falsa y 3ª maior con 5ª perfecta alternativamente, en todos los signos del B. f. formando las melodias un canto cromatico (prac. N.).

Por ultimo el B. f. podrá cantar la escala cromatica ut, ut#, re, re#, mi, mi#, fa#, fax, **[376] 34** sol#, solx, la#, lax, si#, por via de capricho (prac. N.)

Capitulo 14ª.

Del Genero Enarmonico y su Escala.

El Genero Enarmonico entre los antiguos griegos, consistia en unas melodias compuestas de dos quartas partes de tono, y una tercera maior, cuios intervalos eran exprimidos por los signos musicales B-sin, B-si medio sustenido, C-utn, y E-mi; como tambien por E-min, E-mi, medio sustenido, F-fan, y A-lan.

Las quartas partes de tono estan excluidas en el sistema musico de los modernos por razon de la igualdad de los tonos y semitonos, sean estos por los terminos, ô signos musicales que fueren: lo estan asi mismo, por la grandisima dificultad que los executores hallan en su cabal execucion. No obstante esta dificultad en los instrumentistas, y en los cantores casi imposibilidad, el arte armonico, ya que se ve privado de hacer oyir las melodias enarmonicas ha hallado medio para hacer oyir sus efectos, y con ventajas sumas en la armonia simultanea.

En efecto, los extremos de un B. f. por terceras **[376v]** maiores v. g. ut, mi, sol#, si#, nos dará un canto que dirá ut, si, si#, si: y otro que cantará mi, mi, re#, re#x los quales procediendo diatonicamente, no pueden finalizar la frase armonica sinó retrocediendo hasta el C-ut natural, ô cometiendo clausula perfecta en E#; pero si el G-sol# se buelve A-bemolado el B-si sustenido será C-ut natural, y la frase despues de haber transitado desde el modo maior de Cn hasta la quinta del Modo maior de C# podrá terminar en el Modo primitivo con clausula perfecta, ô Magistral abreviada exprimida por los signos F-fa, G-sol, y C-ut, haciendo sencible en este cambio de sustenidos en bemoles; ô por mejor decir en la tal progresion armonica la quarta de tono que hace el caracter del genero enarmonico.

Siendo esto cierto, como efctivamente lo es, se debe establecer como regla general que se cometera enarmonico en la frase, siempre que el B. f. ô alguna de las partes cantantes sin variar de sonido cambie de signo; esto es, de natural pase â sustenido, ú doble bemol, **[377]** v. g. de Cn, ô Fn se buelva B#, ô D, doble bemol el primero; y E#, ô G-doble bemol el segundo; como tambien, q.e qualquiera de los siete signos sustenidos, se transmute en bemolado ô lo contrario.

Sentado este principio, la Escala enarmonica subiendo, para que se hagan sensibles las quartas de tono que caracterizan el tal genero de musica, deberá cantar, según su B. f. de la manera siguiente =

si#,utn,ut; reb,ut#,ut#; ren,utx,utx;
{si#,utn,lab; reb,ut#,la#; ren,utx,la#;

re#,mib,mib; fab,min,min; fan,mi#,fan,
{re#,mib,utb; fab,min,utn; fan,mi#,fan,

fan,fan; solb,fa#,fa#; soln,fax,soln,sol;
{fan,reb; solb,fa#,re#; soln,fax,soln,mib;

lab,sol#,sol#; lan,solx,solx; la#,sib,sib; utb,utn,sin,
{lab,sol#,min; lan,solx,mi#; la#,sib,solb; utb,sib,soln,
[377v]
ut.
{ut.}

Puede asi mismo anotarse la misma Escala enarmonica de esta otra manera =

ut,si#,si#; ut#,reb,reb; mibb,ren,ren;
{ut,si#,sol#; ut#,reb,sibb; mibb,ren,sibn;

minb,re#,re#; min,fab,fab; solbb,fan,fa;
{minb,re#,sin; min,fab,rebb; solbb,fan,reb;

solb,fa#,fa#; soln,fax,fax; sol#,lab,lab;
{solbb,fa#,ren; soln,fax,re#; sol#,lab,fab;

sibb,lan,lan; sinb,la#,la#; sin,utb,utb; rebb.
{sibb,lan,fan; sinb,la#,fa#; sin,utb,labb;rebb.

Tambien se verificará la escala enarmonica subiendo si se elige un B. f. que proceda por intervalos de Tritono subiendo, y de quarta perfecta baxando, v. g. ut, fa#, ut#, fax etc.; ô ut, fa#, reb, soln, ren, sol#, etc. si se comete consonancia de 3ª menor y 5ª falsa en todos los sonidos del B. f. La misma progresion del B. f. tomada al contrario, esto es baxando de quinta menor, y subiendo de cuarta nos la dará baxando.

[378] 35

Siendo cierto que el B. f. puede proceder por intervalo de semitono subiendo como sucede en toda clausula burlada en Modo menor; un Bajo sin dexar de ser fundamental, podrá cantar la escala enarmonica subiendo, con tal que se disponga de la siguiente manera: ut, reb, ut#, ren, re, mib, re#, min, rex, mi#, fan, solb, fa#, soln, fax, sol#, lab, sibb, lan, sib, la#, sin, lax, si#, utn, porque se cometeran Clausulas burladas desde Cn â reb; ut# â ren, re, a mib, etc. dando 3ª maior al Cn, al ut#, y ren siempre que se considere el Cn como quinto sonido del Diapason de F: el C# como quinto del de F#; el D-ren como quinto sonido del de Gn etc.

Procediendo el B. f. con los intervalos indicados v. g. por fan, sin, ut#, y cometiendo sobre el sin 5ª falsa y sobre el ut# 3ª maior tendremos una melodia que cantará fa, fa, mi# en la qual se verifica un enarmonico desde el fan al mi#, que indica una Clausula perfecta en F

cantando fa, fa, mi#, fa#. Si esta frase cromatica se traslada al Modo maior de Cn, cantará ut, ut, si#, ut# **[378v]** y su B. f. será ut, fa#, sol#, ut#. Ahora pues, si se comete un enarmonico en el B. f. cambiando el ut#, en D-bemol; y despues se repiten los mismos intervalos en esta forma, reb, soln, lan, ren etc. tendremos una clausula enarmonica que procederá en los terminos siguientes =

ut,ut,si#; ut#,reb,reb,ut#; ren,mibb,mibb,ren;
{ut,fa#,sol#; ut#,reb,sol,la; ren,mibb,lab,sib;

minb,mib,re#; min,fabb,fabb,min; fan,fa,mi#;
{minb,lan,sin min,fabb,sib,utn; fan,si,ut#;

fa#,solb,solb,fa#; soln,labb,labb,soln; lanb,la,sol#;
{fa#,solb,utb,ren; soln,labb,reb,mib; lanb,ren,min;

lan,sibb,sibb,lan; sinb,sib,la#; sin,utb;utb,sin; utn.
{lan,sibb,mib,fan; sin,min,fa#; sin,utb;fan,soln;utn.

Siendo cierto que el B. f. puede transitar desde En con 3ª maior â Bn con tercera menor y quinta falsa; y desde este signo puede pasar â C# con 3ª mayor, cuio B. f. mi, fa, si, ut#, fa#, nos dará mi, fa, mi#, fa# en el qual se comete un enarmonico desde Fn, â mi#; Si se translada esta frase armo.ca **[379]** al Modo maior de C-ut, y se forma de ella una progresion, tendremos otra escala enarmonica concebida en los terminos siguientes =

ut,reb,ut#;ren,mib,re#; min,fan,mi#;
{ut,sol,la; ren,lan,sin; min,sib,ut#;

fa#,soln,fax; sol#,la,solx; la#,sin,lax; si#,utn.
{fa#,ut#,re#; sol#,re#,mi#; la#,mi#,fax; si#,utn.

No pudiendose hacer con estas dos progresiones de B. f. tomadas al reves q.e la Escala enarmonica baxando se practique, por que â su Clausula perfecta antecede el enarmonico: es menester, para que esta Escala sea practicable baxando escoger un B. f. que proceda por intervalos de quinta falsa baxando, y de cuarta subiendo, y se disponga en la siguiente forma =

si#,utn,utn; sin,utb,utb; sib,la#,la#; solx,lan,lan;
{si#,utn,fa#; sin,utb,fan; sib,la#,rex; solx,lan,re#;

sol#,lab,lab; soln,fax,labb,labb; solb,fa#,fa#;mi#,
{sol#,lab,ren; soln,fax,labb,reb; solb,fa#,si#;mi#,

fan,fan; min,fab,fab; mib,re#re#; utx,ren,ren;
{fan,sin; min,fab,sib; mib,re#solx; utx,ren,sol#;
[379v]
ut#,reb,reb; utn.
{ut#,reb,soln; utn.

Para que con un mismo B. f. se consiga la Escala enarmonica tanto subiendo como baxando es menester que la melodía del Baxo proceda por intervalos de cuarta perfecta subiendo, y de tercera maior baxando dispuesta en la forma siguiente =

si#,utn,ut,si#; ut#,reb,reb,ut#; ren,ren,utx;
{si#,utn,fa,mi#; ut#,reb,solb,fa#; ren,soln,fax;

re#,re#,mib; fab,fab,min; fan,fan,mi#;
{re#,sol#,lab; fab,sibb,lan; fan,sinb,la#;

fa#,solb,solb,fa#; soln,fax,fax; utn.
{fa#,solb,utb,sin; soln,fax,si#; utn.

Quando sea la escala sobredicha baxando, la melodia del B. f. procederá por intervalos de cuarta baxando, y de tercera maior subiendo.

Por ultimo, una vez que por via de licencia el B. f. puede alterarse; esto es, subir v. g. desde Cn â C#, y baxar por igual intervalo: la Escala **[380] 36** enarmonica podrá verificarse, tanto subiendo como baxando en un Baxo sin dexar este de ser fundamental siempre que â todos los sonidos que en ella se contienen se cometa, primero consonancia de 3ª menor, y 5ª falsa, y despues de 3ª maior, y 5ª perfecta, dispuestas con el siguiente orden =

5b 5n 5bb 5nb
3b 3n 3n 3#n
{ut, ut; reb, reb, ut#; ren, re; mib, mi, re#; min, mi;

{fan, fan; fa#, fa#, solb; soln, soln; sol#, sol#, lab;

{lan, lan; sib, sib, la#; sin, sin; si#, utn.

|| En el exemplo anterior â este, tanto el B. f. como las tres partes cantantes proceden con canto enarmonico recto ascendente y descendente; pero en este solamente dos como se puede ver en las practicas N. y N. : prueba clara de que esta ultima progresion ||[42]
[380v]

Capitulo 15.

De los generos Diatonico-enarmonico, y Cromatico-enarmonico.

Si se forma un B. f. que proceda por un intervalo de quinta perfecta, y otro de tercera maior subiendo, v. g. fa, ut, mi, si, mi, y se comete 3ª menor sobre el primer sonido del Baxo, y 3ª maior sobre todos los demas, ordenando las especies que cometan las partes cantantes segun la primera tablatura, ô graduacion; tendremos una melodia que cantará fa, mi, mi, re#, mi; y otra que cantará, lab, sol, sol#, fa# sol#. El observarse que en el canto de la primera melodia todos los intervalos de semitono, son por naturaleza maiores, le hizo dar el epiteto de Genero diatonico; y la transicion desde el lab, al sol# que se nota en el canto de la segunda melodia propuesta, juntamente con el intervalo de tono que resulta desde el sol#, al fa#, el qual por constar de dos semitonos maiores resulta mas fuerte que el regular por contener un cuarto de tono de aumento **[381]** le dio el nombre de Enarmonico. Este mismo canto tambien se verificará con un B. f. que diga fa, fa, la, si, mi.

[42] Probablemente el autor quería eliminar este párrafo, inacabado y enmarcado con doble raya al principio y al final.

Si de estas frases armonicas se quiere formar unas progresiones que compongan el Circulo armonico, no es menester mas para ser exequible que dar 3ª menor al ultimo En del B. f. y continuar siempre de la misma manera hasta concluir el Circulo por frases que procederan por intervalos de semitono baxando. Una vez que el intervalo de tono mas fuerte que el regular, y el semitono natural, ô diatonico constituien el Genero Diatonico-enarmonico; este se verificará tambien, siempre que el B. f. proceda por intervalos de quinta falsa, v. g. fa, sin, mi, la#, etc. y se comete sobre el si, y la# consonancia de 5ª falsa, y decena maior guardando el orden en los movimientos segun la tablatura segunda, ô de segunda gradacion desde el fa al si, y desde el si al mi de primera, y asi alternativame^te^ hasta concluir la frase armonica.

Tambien se verificará el mismo Genero mixto sobre el mismo B. f. dando consonancia perfecta al B-sin, **[381v]** con tercera maior, con tal de que desde el fa al sin se cometan los movimientos de segunda tabla, ô graduacion; porque entonces se verificará el intervalo de tono compuesto de dos semitonos maiores, segun la naturaleza, en la parte cantante q.^e^ transitará desde la 8ª del Ffan, â la 3ª maior del B-sin, que es D-re#.

Una vez que los intervalos de tono, ú de tercera enarmonica; esto es, compuestos de dos semitonos igualmente maiores, v. g. desde fa, â re#, constituien el genero diatonico-enarmonico, su verdadera Escala, será si#, utx, rex; mi, fa#, sol#; sol#, la#, si# la qual es un legitimo resultado del B. f. que procede por intervalos de cuarta perfecta, y 3ª menor baxando, como se verá con el siguiente Exem^lo^

si#,utx,rex:__min,fa#,sol#:__sol#,la#,si#.
{si#,fax,rex:__min,sin,sol#:__sol#,re#,si#.

Para que se verifique baxando, no es menester mas que dar 3ª menor al si#, sol#, min, ô re#, y si#, del B. f. tomado â la inversa del exemplo propuesto

[382] 37

Tambien se verificará la sobredicha Escala, si se forma un B. f. que proceda por intervalos de semitono baxando, y de quarta subiendo, y las partes cantantes cometen los movimientos de primera tabla, ô graduacion en todos los intervalos del B. f. en la forma siguiente =

si#,utx,rex:__min,fa#,sol#:__sol#,la#,si#.
{si#,lax,rex:__min,re#,sol#:__sol#,fax,si#.

Es verdad que para el buen efecto de esta practica en la qual el B. f. comete una licencia baxando de semitono, es menester que tanto el la doble sustenido, como el re#, y la#, lleven la consonancia de 3ª menor y 5ª falsa por que las semiclausulas que el B. f. insinúa pertenecen al Modo menor.

Quando la Escala sea baxando, aunque puede verificarse sin añadir ni quitar nada â las partes cantantes por que las que al subir eran semiclausulas al baxar resultaran Clausulas burladas pertenecientes al Diapason de E-mi con 3ª maior, el **[382v]** qual siendo, mi, fa, sol#, la, si, re, mi; ô mi, fa, soln, la, si, ut, re, mi: esto es, que puede pertenecer al Modo maior, y al menor indiferentemente aunque siempre defectuoso porque la quinta de su 5ª alta naturalmente resulta falsa; con todo sera mas armoniosa la frase armonica si las 3as del si#, sol#, y min son menores.

Por ultimo, puede el B. f. cantar la sobredicha escala diatonico-cromatica sin contravenir â ley alguna siempre que las partes cantantes cometan sobre el utx, fax, y la# tercera menor; y sobre el rex ô min, sol#, y si# tercera maior: esto es, cometiendo una semiclausula perteneciente al Modo menor relativo de primer orden con el Modo primitivo. En efecto vease este Exemplo =

fax,mi#,rex: min,ut#,si#: si#,la#,fax.
{si#,utx,rex: min,fa#,sol#: sol#,la#,si#.

Como en las licencias no se permite que el B. f. baxe de tono, u semitono mas que una sola vez por razon del malisimo efecto que todo buen oydo **[383]** percibe; este Bajo, no puede ser reciproco sin dexar de ser fundamental al tiempo de cometer los intervalos de tono baxando; pero esto se suple disponiendole de la manera siguiente =

si#; la#; sol#; fa#; min; ren; utn.
{si#,mi#; la#,re#; sol#,ut#; fa#,sin; min,lan; ren,soln; utn. Cromatico enarmonico.

A esta progresion de B. f. se puede dar consonancia de 3ª maior â todos los sonidos del Bajo: se pueden alternar las consonancias perfectas; primero de 3ª maior, y despues de menor; pero lo mejor será cometer tercera menor en todos los sonidos del B. f. excepto el penultimo: en suma cometer Clausulas evitadas en todas partes excepto el finál que será efectiva.
[383v]

Cromatico-Enarmonico

Aunque pertenecen â este genero mixto casi todas las Escalas que se dexan propuestas en los exemplos de genero enarmonico, por que con este genero sin mixtura del Diatonico, y del Cromatico no se pueden formar Escalas, ni reales ni aparentes con todo, el genero Cromatico-enarmonico tiene ciertas particularidades que no dispensan el dexar de explicarle como diferente del genero dado como absolutamente Enarmonico.

En efecto, si un B. f. pasa alternativamente desde una 3ª menor baxando â una 3ª maior subiendo, v. g. ut, ut, la, ut#, la#, re#, y se comete 3ª menor sobre el primer utn, tendremos una parte cantante que dirá (si en todos los sonidos del B. f. se practican los movimientos de primera tabla) mib, min, min, mi#, mi#, fa#: otra ut, ut, ut#, ut#, ut#, utx, utx, re#; y otra, sol, sol, la, sol#, la#, la#. Esta frase armonica se puede continuar hasta completar el circulo cambiando el D#, en Eb, etc.
[384] 38

Tambien se conseguirá el hacer una frase correspondiente al genero Cromatico-armonico, si se forma un B. f. que cante si, ut, si#, ut#, ren, mib, y se comete en cada uno de los sonidos del baxo; primeramente la consonancia compuesta de 3ª maior y 5ª perfecta; y despues de 3ª menor, y 5ª falsa guardando siempre en la colocacion de las especies los movimientos de primera tabla ô graduacion las tres partes cantantes, las quales formaran las tres melodias siguientes =

1ª:	fa#,fan,	min,mib,	re#,ut#,	lan,lab,	sol.
2ª:	re#,ren,	utn,ut,	si#,sol#,soln,	fa#,fan,	mib.
3ª:	sin,	soln,solb,	fa#,mi#,min,	ren,	sib.
Baxo:	sin,	utn,	ut,si#,ut#,	ren,	mib.

Con esta frase se podrá formar el circulo armonico cambiando el mib del B. f. en re# etc.

El motivo de corresponder estas frases armonicas al genero cromatico-enarmonico, es porque consta de semitonos menores: de cuartas partes de tono; y de un tono mas feb- **[384v]** le que el estimado como menor según la resonancia, y division del C. S.; y como los semitonos menores hacen el carácter del genero cromatico, y las cuartas de tono, y tonos

maiores, y menores que los estimados como Diatonicos el del genero enarmonico; estas frases constando de unos y otros intervalos (si son executadas con todo el rigor del temperamento) constituien el genero Cromatico-Enarmonico.

A estos generos mixtos pertenecen las siguientes Clausulas mixtas: 1ª. ut, mi, sol#, ut#, con cuio B. f. se transita desde el Modo maior, ô menor de C#; y se buelve desde este â aquel cantando el B. f. ut#, min, soln, utn, siendo el Modo de C#, menor y siendo este maior cantando ut#, mi#, fan, soln, utn; esto es, cometiendo un enarmonico en el cambio del E#, en Fn. 2ª ut, sol#, lab, reb; ô mi, si#, utn, fab, con cuio B. f. se transita desde En maior, â Fn menor solamente con dar consonancia de 3ª menor y 5ª falsa al si#; y perfecta con 3ª maior al Cn.

[385]

Para bolver desde el Fn menor, al En maior es menester que el B. f. cante fa, si, si, mi, y que al primer si, se le dé consonancia de 5ª falsa y 3ª menor; y al segundo de 3ª maior, y 5ª perfecta. 3ª. Cantando el B. f. mi, ut, la, re, sol, y cometiendo 3ª menor con 5ª superflua sobre el ut; 5ª falsa y tercera menor sobre el la; y 3ª maior con 5ª perfecta sobre el re del B. f. se transitará desde el Modo maior de En, al menor de Gn. 4ª. Con el B. f. mi, ut, la, si, mi, ô dando 5ª superflua y 3ª menor al ut: 5ª falsa, y 3ª menor al la; y 3ª maior con 5ª perfecta al si, se transitará desde En maior, â En-menor. 5ª. Con un B. f. que cante mi, ut, la, la#, sib, mib, ô dando la armonia sobredicha en la Clausula antecedente al ut, y la: 5ª falsa y 3ª menor al la#; y 3ª maior con 5ª perfecta al sib, se transitara desde el En maior al Eb, tambien maior. 6ª. Si el B. f. canta mi, ut, ut, ut#, reb, solb, y se comete 5ª superflua **[385v]** con 3ª menor sobre el primer ut: 3ª maior y 5ª perfecta sobre el segundo: 5ª falsa con 3ª menor sobre el ut#; y 3ª maior con 5ª perfecta sobre el reb, se transitará desde En maior â Gb, menor, ô maior con frase cromatico-enarmonica.

Capitulo 16

Que cosa sea Melodia, y que esta tiene su origen de la Armonia tanto simultanea como progresiva.

Sabido ya, que el B. f. según los intervalos q.e cometa en su Canto determina los movimientos de las partes cantantes, con una precision tal, que al armonista no le resta mas arbitrio que el de preferir los de una graduacion ô tabla, â los de otra; y que de la exacta observancia de los movimientos (con especialidad de primera, y segunda graduacion) resultan seis canturías diversas sobre una misma progresion, ô periodo de B. f. mas ô menos gratas al oydo según la calidad de los intervalos cometidos por el b. f.: la calidad **[386] 39** de las Clausulas; y genero de musica que el armonista inserte en la frase armonica: resta saber que, por mas que el Canto de cada una de las partes cantantes resulte natural, no se podrá llamar melodia perfecta; si una de las partes cantantes: v. g. la mas aguda, no procede en los intervalos progresivos que constituien su Canto de una manera dulce, alagüeña, y varia.

Sentado este principio, resulta que toda frase armonica en la qual las partes cantantes, â demas de observar las reglas de armonía progresiva, y los movimientos, ora de primera, ora de segunda, ô tercera tabla, resultará grata al oydo en globo; tendrá buen Canto cada una de las partes que la compongan; pero podrá carecer de melodia, porque el oydo tal vez echara de menos en alguna de sus partes cantantes, lo dulce, lo alagüeño, y meloso que hace el carácter de la Melodia.

Pues si la observancia rigurosa de la armonia pro- **[386v]** gresiva, y el escrupuloso cuidado en guardar los movimientos no producen un Canto bueno, y agradable: que es decir, una perfecta melodia ¿de que utilidad podrá ser el estudio de los movimientos, y su observancia? A esta objecion se responde asi: los movimientos, y su rigurosa observancia es

necesaria; 1º para saber colocar, como se dexa demostrado, la armonia simultanea y progresiva sobre qualquiera intervalo cometido por el B. f.; 2º para formar no tan solamente una sola melodia, ô cantilena agradable, sobre qualquiera B. f. sin excepcion de Clausula, y genero de musica, sinó muchas diversas, solamente con saber, despues de cometido uno, sea el que fuere, cometer otro que con su sonido tenga relacion melodiosa con el sonido del precedente, sin preferencia de primera, segunda, tercera graduacion etc. etc. como vamos â demostrar.

Supongase este B. f. ut, sol, ut, fa, ut, fa, sol, ut, con su armonia simultanea segun los movimien- **[387]** tos de primera tabla de cuia observancia resultará no solo una armonia enteramente grata al oydo, sino tambien un canto naturalisimo en cada una de las tres partes cantantes. Considerese despues la misma frase armonica, según los movimientos de segunda tabla; y despues según los de tercera y se notará que el canto de las vozes, ya no es tan natural como en el periodo precedente. Pero formese una Cantilena cometiendo desde el ut al sol del B. f. el movimiento de quinta voz: desde el sol al siguiente ut, el de tercera: desde este ut al fa, el de segunda: desde este ultimo fa al ut siguiente el de quinta: desde el fa al ut el de tercera: desde el fa al sol del B. f. el de novena; y desde el sol al ut el de segunda voz, y tendremos la melodia que tanto por su dulzura como por su naturalidad se estima como norma de melodias; y por tanto es apellidada Escala, ô Gamma Diatonica, ú natural.

[387v]

De esto parece resultar que el Canto agradable al oydo, ú Melodia se forma de la Combinacion de Movimientos, con especialidad quando la parte cantante y el B. f. proceden con notas de igual duracion.

En efecto; y para confirmacion de ello propondremos ocho Melodias sobre el mismo B.f. y armonia simultanea que nos ha dado la Escala, en las quales no se advertirá mas diferencia entre los valores de las notas, del Baxo, y las de la melodia que la precisa para el cambio de especies y movimientos, según el compas binario.

1ª sol^{3}, si, ut^{3}, la, sol, fa^{3}, re, ut.
{ut, sol, ut, fa, ut, fa, sol, ut.

2ª ut^{5}, sol,__sol,__sol, fa, mi^{4}, la^{5}, re, ut.
{.[44], ut, sol, ut, fa, ut, fa, sol, ut.

3ª sol^{3}, mi; re, ut;___ut^{4},fa;mi^{7},ut;_ut^{6},la; sol^{6},si;ut.
{. ; ut; sol; ut; fa; ut; fa; sol; ut.

4ª sol^{3}; mi^{4}; si; ut^{3}; la; sol^{4},ut; la^{6},fa^{7}; si; ut.
{. ; ut; sol; ut; fa; ut; fa; sol; ut.

[388] 40

5ª ut^{5}; sol;__sol^{6},si; ut^{8},ut;_____ut^{3},la; sol^{4},ut;____ut^{5},fa^{3}; re; ut.
{0**;** ut; sol; ut; fa; ut, fa; sol; ut.

[44] En las Melodías 2º, 3ª y 4ª aparece un punto, pero en las Melodías 5ª, 6ª, 7ª y 8ª, otro signo dudoso que interpreto como o. En ambos casos, tal vez quiera indicar el autor que se trata de la nota de la 8ª, ya que en el ejemplo de la 1ª Melodía pone las dos notas y se trata de una 5ª.

6ª	sol^{4};	ut^{3},mi;	re^{4},sol;	mi,ut;_____	ut^{4},fa;mi^{3},sol;	la^{3},ut^{12};	sol^{5},re;	ut.
	{0**;**	ut;	sol;	ut;	fa;	ut,	fa;	sol;	ut.

7ª	sol^{3};	mi,ut;re,si;	ut^{4},sol;	la^{6},fa^{7};	sol^{6},mi^{7};	fa^{10},la^{7};	si;	ut.
	{0**;**	ut;	sol;	ut;	fa;	ut,	fa;	sol;	ut.

8ª	sol^{4};	ut;	si;	sol;	fa;	mi,ut;_____	ut^{8},ut^{7},	re;	ut.
	{0**;**	ut;	sol;	ut;	fa;	ut,	fa;	sol;	ut.

Guardando un orden semejante al que se advierte en los precedentes exemplos de buen canto ú Melodia con respeto â los movimientos, se lograra el hacer, por lo menos una cantilena melodiosa sobre qualquiera B. f. y genero de musica; porque no hay en la musica intervalo absolutamente malo, ú ageno de la melodia, si el armonista tiene aquel tino necesario para cometerlo; esto es, que no desdiga con los intervalos cometidos antes, y despues de el estimado como contrario al buen canto en la progresion melodica.

Los intervalos estimados como inmelodicos, **[388v]** por el vulgo de armonistas son: los de segunda superflua: los de tercera diminuta: de 4ª menor: de tritono: de 5ª menor: de 5ª superflua: de 6ª superflua con especialidad baxando: los de 7ª diminuta: 7ª maior: 8ª diminuta; y 8ª superflua, con todos los que sobrepujan el intervalo de una octava justa. Pero la experiencia enseña, que siendo empleados con tino, son el mejor ornato de la melodia, y hacen el maior de los efectos aun en los periodos ô frases en las quales la armonia simultanea se halla con toda su plenitud; y esto no por otro motivo, sino porque con todos ellos se comete movimiento perteneciente â alguna de las nuebe clases, ô tablas preliminares, asignadas â cada uno de los intervalos que puede cometer un B. f. y â las leyes de armonia progresiva como se manifestará mas adelante. Por ahora solamente explicaremos el como se puede dar un canto melodico â las Clausulas de toda especie, sin perjuicio **[389]** de las armonias asignadas â cada una de ellas en otra parte.

Supuesto que toda consonancia perfecta constando de 3ª, 5ª, y 8ª puede dividirse en tantos sonidos melodicos, quantas son las notas musicales que componen un tiempo ú movimiento de compas: este siendo binario y llevado â un ayre regular, podrá admitir sin que las melodias resulten precipitadas, por lo menos hasta quatro sonidos melodicos sobre cada sonido del B. f.; y por consiguiente tres, dos, y uno. En una palabra las melodias que se podrán componer sobre qualquiera B. f. concebido baxo el sobredicho compas y ayre podran constar de semibreves, minimas, seminimas; y tal vez de algunas corcheas.

En efecto, examinense las melodias dadas â los B. f. de las Clausulas de casi todos los generos propuestos en otra parte, y que se hallan en las practicas N. en donde se notará que las melodias en ellas propuestas, no están en contradiccion **[389v]** con alguna de las reglas dadas hasta la presente tanto con respeto â la armonia simultanea como progresiva. Se notará tambien que su artificio no consiste en otra cosa mas que en el cambio de especies, y en saber elegir los movimientos, al tiempo de mover el B. f., que mas adecuados sean â la construccion del buen canto, atendiendo siempre â los intervalos que antes se cometieron, y despues se han de cometer.

Los exemplos que están anotados con dos Claves de G, y una de C en tercera linea, aunque el principal motivo melodico no es impropio para vozes humanas, se debe considerar como instrumentales; esto es para ser executados por dos violines, una violeta, y un violon.
[390] 41

Capitulo 17.

De las variedades que la melodia subministra â toda frase musical.

Aunque es innegable que la Melodia es hija de la armonia simultanea y progresiva, tambien lo es que la melodia tomada como norma de la armonia subministra todas las variedades que hacen el echizo de la musica moderna.

Para poder demostrar esto con toda la claridad posible es menester advertir primeramente que en una frase armonica sobre los intervalos de un B. f. sean estos los que fueren, el armonista no tiene mas arbitrio que el de cambiar los Modos; las Consonancias; y los Generos con arreglo â la armonia progresiva; pero quando el armonista lleva por norte â la Melodía, tiene libertad de elegir un gran numero de Bajos fundamentales diversos sobre qualquiera intervalo cometido por la parte aguda, y despues de elegido el que mejor le cuadre, todas las variedades, tanto en orden â **[390v]** los Modos mayor, ô menor; como â los generos Diatonico, Cromatico, Enarmonico, y mixtos de unos y otros; eleccion de consonancias etc. como vamos â manifestar.

Comenzemos por el intervalo de quinta que es el mas caracteristico de un B. f.: sea ut, sol desde Cn, â Gn. Sobre este intervalo cometido por un Bajo, bien notorio es que el Armonista no tiene mas arbitrios que el cambio de Modos, y generos. Pues colocado en el agudo: esto es considerado como intervalo melodico puede admitir, por lo menos hasta doce Bajos fundamentales diversos q.e son, la, mi: la, ut: fa, ut, baxando de quarta: ut, sol, baxando tambien de quarta: ut, ut: ut, mi: ut, mib: lab, mib: lab, sol: fa, mib: lan, sol; y fa, min, siendo sustenido el sol de la melodia.

El intervalo de quarta subiendo, v. g. sol, ut, desde Gn, â Cn, el qual por ser fundamental de primer orden, apenas admite mas variedad en la armonia simultanea que la de omitir la **[391]** clausula perfecta que insinua; considerado como intervalo melodico admite por lo menos vinticinco bajos fundamentales diversos que son: sol, ut, baxando de quinta: sol, la: mi, la: mi, fa: mi, ut: ut, la: mib, ut: mib, lab: sol, lab: sol, fa, con tercera maior sobre el fa: sol, fa, con menor sobre el mismo: sol, fa, con tercera menor sobre el sol: ut, ut, con tercera maior en ambos: ut, ut, con menor: ut, ut con maior el primero, y menor el segundo: ut, ut, con menor el primero, y menor el segundo: ut, lab, con tercera maior sobre el ut: ut, fa, baxando de quinta, y ambos con tercera maior: ut, fa, ambos con tercera menor: ut, fa, dando tercera maior al ut, y menor al fa: ut, fa, dando tercera menor al ut, y maior al fa: ut, lab, cometiendo tercera menor sobre el ut: sol, la, cometiendo tercera menor sobre el sol, y quinta falsa sobre el la: mib, lan, cometiendo quinta falsa sobre el la: min, lan, cometiendo quin- **[391v]** ta falsa sobre el mi: mi, la, cometiendo quinta perfecta sobre el mi, y falsa sobre el la.

El intervalo de tercera maior v. g. sol, si, siendo cometido por la parte cantante, ô considerado como melodico puede tener, por lo menos, trece Bajos fundamentales diversos que son: sol, sol: sol, mi: mi, si, cometiendo sobre este quinta perfecta con tercera maior, ô menor; mi, sol: mi, mi: ut, si: mib, sol; ut, sol, cometiendo sobre el ut, tercera maior, ô menor; mi, sin, cometiendo sobre el si, quinta falsa; mib, si, dando â este ultimo sonido la misma consonancia que al precedente; mib, mib, resultando el sin de la melodia quinta superflua; ut, si, dando â este si, consonancia perfecta de modo ú termino maior; sol, sol, cometiendo sobre el primer sol tercera menor.

El de tercero menor baxando, v. g. ut, la, tiene, por lo menos, catorce fundamentales diversos q.e son: ut, fa: fa, la: la, fa: ut, re, dando tercera menor al re: ut, re, dandole al re tercera maior: ut, re, dando tercera menor al ut, y al re: ut, re, **[392] 42** cometiendo sobre el ut, 3a menor; y sobre el re maior: ut, la con intervalo de 6a subiendo: fa, re, cometiendo el mismo

intervalo: ut, fa#, dando 5ª falsa al fa sustenido: la, re, cometiendo 3ª maior, ô menor sobre el re: la, re#: la, fa#: fan, fan; y fa#, fa#.

El intervalo de tono subiendo, v, g, sol, la, puede tener por lo menos [espacio en blanco] baxos fundamentales que son: sol, re, dando 3ª menor al re: sol, re, dandosela maior: sol, re, con 3ª menor en ambos: sol, re, cometiendo 3ª menor sobre el sol: y maior sobre el re: ut, fa, ut, fa, dando 3ª menor al ut: mi, la, con 3ª menor en uno y otro: mi, la, dando tercera menor al mi, y maior al la: mi, la, cometiendo 5ª falsa sobre el mi, y 5ª perfecta con 3ª maior, sobre el la: ut, la ô ut, la, dando tercera maior al la: ut, la, dando 3ª menor al ut, y menor con 5ª falsa al la: ut, la, dando 3ª menor al ut; y 5ª falsa con decena maior al la: mi, fa: mi, fa: cometiendo 5ª falsa sobre el mi: mi, fa, co- **[392v]** metiendo 5ª superflua sobre el fa: mi, fa#, dando 5ª falsa al fa sustenido: mi, fa#, dandosela perfecta: mib, lan, cometiendo 5ª falsa sobre el la: mib, re, dando 3ª menor al re: mib, re, dandosela maior: sol, fa: sol, fa, dando 3ª menor al sol: sol, re#; y sol, fa#.

El intervalo de semitono baxando v. g. ut, si, puede tener por lo menos B^{s}. f.^{s}. que son los siguientes = ut, sol, con consonancias diatonicas: ut, sol, dando 3ª menor al ut: la, mi, dando 3ª menor al mi: la, mi, dandosela maior: ut, mi: ut, mi, dando 3ª maior al mi: fa, sol: fa, sol, dando 3ª menor al fa: fa, si, dando 5ª falsa al si: fa, si, dandosela perfecta, y con 3ª maior: fa, si, cometiendo sobre el si 5ª falsa, y decena maior: la, si, dando 5ª falsa al si: la, si, dandosela perfecta: la, si, cometiendo sobre el si consonancia perfecta de Modo maior: la, si, cometiendo sobre el si 5ª falsa, y decena maior: la, sol: fa#, si, resultando el ut de la melodia 5ª falsa del B. f. fa#, si, dando al fa **[393]** sustenido la decena maior; y al si la consonancia perfecta con 3ª maior, ô menor: ut, sol# dando al sol sustenido 5ª falsa; ut, mib, dando al ut 3ª menor; y al mi bemolado 5ª superflua: lab, sol; y lab, mib, resultando el si de la melodia quinta superflua del B. f.

El intervalo de semitono llamado menor, v. g. sol, sol#, tiene por lo menos siete fundamentales diversos que son: ut, mi: sol, mi: ut, ut: mi, mi: ut, sol#, dando 5ª falsa al sol sustenido: ut, sol#, dandosela perfecta, y con 3ª maior: mi, sol#, dando al sol# 5ª perfecta, y 3ª menor: mib, mib, resultando el sol sustenido de la melodia 3ª maxima del B. f., la qual se acompañara con 5ª superflua.

El intervalo susodicho tomado baxando v. g. sol#, soln, tiene estos cinco baxos fundamentales que son = mi, mi: mi, ut; ut, ut: mi, sol; y mi, sol, dando al sol tercera menor.

Sabida la maior parte de B^{s}. f.^{s}. que cada uno **[393v]** de los intervalos mas usuales en la melodia puede tener, pasaremos â la explicacion de los baxos que se pueden dar â las progreciones melodicas compuestas de todos los intervalos diatonicos que se dexan explicados, y se contienen en los limites del diapasson de Modo maior, segun las maneras de combinarlos.

La primera que se presenta es subiendo de tercera, y baxando de segunda, y los Bajos fundam.^{s} que puede tener sin salir de los limites de lo mas natural en la armonia progresiva son los siguientes =

1º	ut,mi;	re,fa;	mi,sol;	fa,la; sol,si;	la,ut; si,re,	ut.
	{ut,ut;	sol,sol;	ut,ut;	fa,fa; sol,sol;	re,re; sol,sol;	ut.}

Con este B. f. se cometen dos septimas menores llamadas de paso, aunque ambas procedan por intervalo de tercera menor subiendo, y por tanto parezcan diversas de las practicadas en las Escalas. Estas 7as con especialidad quando son menores, y acompañadas con 3ª maior son tan naturales en la me- **[394] 43** lodia, ora procedan de la 8ª, ora de la 5ª; y tan sumamente gratas en la armonia simultanea y progresiva, que aunque efectivamente especies disonantes se practican como consonantes.

Si la misma progresion melodica se toma baxando resulta otra 7ª que se comete de golpe, y por tanto es algun tanto mas dura que al subir; y por tanto los armonistas le dan el nombre de postura, ô acorde: armonia que no puede practicarse sino en ciertos lances, semejantes al que se mira en el exemplo precedente; y por tanto se advertirán en otra parte.

2º ut,mi; re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si; la,ut; si,re; ut.
{ut,ut; sol,fa; ut,ut; fa,fa; ut,sol; re,ut; sol,sol; ut.

Con este B. f. se cometen dos licencias de primer orden, la primera desde el re, al fa; y la segunda el la al ut de la melodia; y por tanto quando la progresion melodica se tome baxando, sobre el re del B. f. se deberá cometer 3ª maior para que se verifique la Clausula perfecta desde el re al sol.

[394v]

3º ut,mi;re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si; la,ut; si,re, ut.
{ut,la; re,si; mi,ut; fa,re; sol,mi; la,fa; si,sol;ut.

4º ut,mi;re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si; la,ut; si,re ut.
{ut,la; sib,fa;ut,ut; re,la; mi,mi; fa,ut; mi,sol,sol; ut.

5º ut,mi; re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si; la,ut; si,re; ut,ut,ut.
{ut,la,mi; si,fa; ut,sol; re,la; mi,si; fa,ut; sol,re;la,fa,ut.

6º ut,mi;re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si; la,ut; si,re; ut.
{la,mi;sol,re; la,sol; sib,fa re; mi,mi; la,fa,ut; sol,re;la.

7º ut,ut,mi; re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si;la,ut; si,re; ut, ut.
{ut,fa,mi; sol,fa; la,sol; sib,la; ut,si; re,ut; mi,re,fa, ut.

8º ut,mi;re,fa; mi,sol; fa,la; sol,si la,ut; si,re; ut, ut.
{ut,ut; sol,re; la,mi; si,fa; ut,sol;re,la; mi,si; fa, ut.

[395]

Si la progresion melodica procede por intervalos de quarta subiendo, y tercera baxando, v. g. ut, fa, re, sol, mi, etc. puede tener por lo menos nueve baxos fund.s, los quales se podran disponer en la siguiente forma =

1 ut,fa; re,sol; mi,la;fa,si; sol,ut;la,re; si,mi; ut.
{fa,fa; sib,sol; ut,la; re,si; mi,ut;fa,re; sol,mi, la.

2 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut.
{ut,fa;fa,re;re,sol;sol,mi;mi,la;la,fa;fa,si; si,sol;sol,ut;ut.

3 ut, fa; re, sol; mi, la; fa, si; sol, ut.
{ut,fa; fa,sib; sib,sol; sol,ut;ut,la; la,re; re,si; si,mi; mi,ut; ut,fa.

4 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; etc.
{fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; etc.

5 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.
{la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la.

6 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.
{la; fa; sol; sol; ut; la; re; sol; ut; ut; re; re; sol; mi; la.

7 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.
{la; re; sol; mi; la; fa; fa; sol; sol; la; la; si; sol#; mi; la.

8 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.
{ut; re; si; sol; la; fa; re; sol; ut; la; fa; re; sol; ut; ut.
[395v]
9 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.
{fa; fa; sol; sol; la; la; si; si; ut; ut; re; re; mi; mi; fa.

10 ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut &.
{ut,la;fa,re; re,si; sol,mi;mi,ut;la,fa;fa,re; si,sol;sol,mi; ut &.

A la melodia que procede por intervalos de quinta subiendo, y de quarta baxando se le pueden aplicar, por lo menos los cinco B^{s}. f.^{s}. siguientes =

1 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{ut; ut,sol;sol,re;re,la; la,mi;mi,si; si,fa; fa,ut

2 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{la; mi; si; fa; ut; sol; re; la.

3 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{la; sol; sib; la; ut; si; re; ut.

4 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{fa; sol; sol; la; la; si; si; ut.

5 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{ut,la; mi; sol,sib; fa; la,ut; sol; si,re; la.

6 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{fa; ut; sol; re; la; mi; si; fa.

7 ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.
{ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.

[396] 44

Los exemplos 6 y 7 deben proceder en movimiento contrario para que no se cometan en el primero una serie de quintas, y en el segundo de octavas; cosa proibida en toda frase armonica con gran razon. Las quintas por su mal efecto, maiormente quando son perfectas unas y otras; y por que siendo de un mismo genero de proporcion no se advierte diferencia alguna entre el movimiento de primera voz y el de octava: las segundas, aunque producen efecto agradable, y se practican con admirable éxito en las composiciones libres y en donde el antuciasmo del armonista es el principal agente; con todo, deben evitarse en toda frase armonica en la qual reynen todas las leyes de la armonia, porque no siendo asi, en lugar de frases armonicas compuestas de consonancias, no se oyrian mas que periodos unisonales, y octaveados.

Si la melodia procede por intervalos de tercera baxando, y cuarta subiendo; u de sexta subiendo, y quinta baxando, v. g. ut, la, re, si, &. los B^{s}. f.^{s}. pueden ser por lo menos diez dispuestos de la manera siguiente =

[396v]

1 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut.
{ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut; la; re; si; mi; ut.

2 ut; la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si,sol;ut.
{ut,fa;fa,re;re,sol;sol,mi;mi,la;la,fa;fa,sib;sib,sol;sol,ut;ut,la;la,re;re,si; sol,ut;ut,fa.

3 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; la; fa; si; sol.
{la; fa; sib; sol; ut; la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi.

4 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut.
{la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi; la; fa; sib; sol; ut; la.

5 ut; la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut.
{la; fa; re; sol; ut; la; fa; sol; mi; ut; la; re; sol; ut; la.

6 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; etc.
{ut,la;la,re; re,si; si,mi; mi,ut;ut,fa; fa,re; re,sol;sol; sol,mi; etc.

7 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; la; fa; si; sol; ut.
{ut; re; re; mi; mi; fa; fa; sol; sol; la; la; si; si; ut; ut.

8 ut; la; re; si; mi; ut; fa, re; sol; mi; etc.
{ut,la;la,fa; re,si; si,sol;mi,ut;ut,la; fa,re; re,si; sol,mi;mi,ut; etc.

Los exemplos nono y decimo deberán ser, el primero cantando el B. f. â la quinta baxa de la melodia; y el segundo â la octava; pero siempre en movimiento contrario; esto es, cometiendo los movimientos de octava, y decima voz.

[397]

Quando una progresion melodica proceda por intervalos de segunda baxando, y de tercera subiendo puede tener, por lo menos los ocho Baxos fun^{s}. siguientes =

1 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; sol; si; la; ut.
{ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut.

2 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; sol; si; la; ut.
{la; mi; si; fa; ut; sol; re; la; mi; si; fa; ut; sol; re; la.

3 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; sol; si; la; ut.
{ut; sol; sol; ut; la; si; si; mi; ut; re; re; sol; sol; la,fa ut.

4 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; sol; si; la;ut, ut.
{ut; mi; mi; la; mi; sol; sol; ut; sol; si; si; mi; si; re;la; ut.

5 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; sol; si; la; ut.
{ut,la;si; sol; ut; la; re; si; mi; ut; fa; re; sol; mi; la; fa,ut.

6 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi, sol; fa; la; sol; etc.
{ut; mi,sol;re; fa,la; mi; sol,sib;fa; la,ut; sol; si,re; la; ut,mi;etc.

7 ut; si; re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; la; etc.
{ut; sol; sol,re;la; la,mi;si; si,fa; ut; ut,sol;re; re,la; etc.

8 ut; si re; ut; mi; re; fa; mi; sol; fa; etc.
{ut,fa;sol; re,sol;la; mi,la;sib; fa,sib;ut; sol,ut;re; etc.

Si la melodia procede por intervalos de septima baxando, y de sexta subiendo, v. g. ut, re, si, ut, etc. los B^{s}. f.^{s} podran ser por lo **[397v]** menos los cinco siguientes =

1 ut; re; si; ut; la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; mi; etc.
{ut; sol; sol; la; la; mi; mi; fa; fa; ut; ut; re; re; la; etc.

2 ut; re; si; ut; la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; etc.
{ut; sol; mi; la; la; mi; ut; la; fa; ut; la; re; re; etc.

3 ut; re; si; ut; la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; etc.
{la; re; sol; ut; fa; si; mi; la; re; sol; ut; fa; si etc.

4 ut; re; si; ut; la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; etc.
{fa; si; mi; la; re; sol; ut; fa; si; mi; la; re; sol etc.

5 ut; re; si; ut; la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; etc.
{la; si; sol; la; fa; sol; mi; fa; re; mi; ut; re; si etc.

[398] 45

Capitulo 18.

De la disposicion y ordenacion de un B. f. para que la musica resulte varia, y armoniosa en sus frases.

Supuesta la inteligencia en los intervalos propios de un B. f.: en las Clausulas de toda especie; y en las progresiones que de ellas se originan: para saber disponer un periodo musical, cuias frases resulten enteramente armoniosas, y varias, no es menester mas que saber elegir una frase de Baxo fund.^{l} q.^{e} cante con gallardia, y llevarla â los Modos que tengan relacion con el primitivo.

Los intervalos que entren en la composicion de la frase, ô cantilena del B. f. se pueden, y aun deben entresacarse de la canturía de algunas de las Clausulas; pero siempre precaviendosé de los intervalos que son de dificil entonacion; esto es de los de quinta superflua, quinta falsa, segunda superflua, y segunda menor, ô intervalo llamado de semitono menor, porque el uso frecuente de los susodichos intervalos en un B. f. ocasiona un resultado en **[398v]** la armonia simultanea poco deleitable, â no ser que la conservacion del Modo requiera, los dos intervalos primeramente mencionados, ô la calidad de la interrupcion de la Clausula los segundos.

No deberá guardarse menos sobriedad en el uso de las licencias; por que de ser mui frecuente en el B. f. la armonia simultanea, y progresiva resulta dislocada. No lo será menos si no se guarda circunspeccion en el uso frecuente de los intervalos de semitono llamados menores v. g. sol#, soln etc. y en el manejo de los generos Cromatico, Enarmonico, Cromatico-enarmonico, Diatonico-cromatico, y Diatonico-enarmonico, pues no manejados con pulso son lo peor de la armonia simultanea; y con el**,** lo mas acendrado, y deleitable de una frase.

Por frase armonica indicada por un B. f. se pueden entender todos los sonidos que este comete para la formacion de una Clausula perfecta, ô imperfecta de las quales casi todas las demas no son otra cosa que unas ampliaciones.

[399]

Las frases se pueden alargar quanto se quiera por el uso de las Clausulas interrumpidas; por las burladas: por las omitidas; y por las progresiones. Estas si son en quintas subiendo, y en Modo maior, regularmente hablando, no deberán exceder los limites del septimo sonido del diapason: esto es, cantarán ut, sol, re, la, mi si, dando â este ultimo sonido consonancia perfecta de Modo maior, y de menor â todos los demas, excepto el sol y ut, siempre que desde el B-si, se desee bolver al Modo primitivo.

Si la progresion de quintas subiendo es sobre Modo menor, y no hay precision de conservar el Modo el B. f. deberá cantar la, mi, ut, sol, re, la, mi, si, y lo contrario, para evitar con este artificio, no solo el mal transito del si al fa; sino tambien el de quinta superflua desde el utn al sol#, los quaqles precisamente debieran cometerse, si cantase la progresion de Modo menor de la misma manera que la de Modo mayor.

Si en las progresiones del B. f. que admiten el genero Cromatico, y Cromatico-enarmonico el armonista quiere hacer uso de ellos, sea con tal sobrie- **[399v]** dad que si comienzan en la octava del Modo primitivo fenezcan en la quinta del mismo; y si en la quarta concluian en el segundo sonido del diapason; esto es, en la quinta de la quinta del Modo primitivo.

Si se hace uso de la Clausula interrumpida por licencia; esto es cantando el B. f. sol, fa, sol, ut, y de ella se forma progresion baxando, dispongase de manera que se eviten los transitos desde el signo Fn al Bn, y desde el Bn al Fn, lo q.^{e} se conseguirá diciendo el B. f. sol, fa, sol, ut; mi, re, mi, la; re, ut, re, sol; ut, sib, ut, fa; la, sol, la, re, etc. El motivo de este aviso, es lo defectuoso de las consonancias del Bn, y por consiguiente de su Clausula magistral abreviada, mi, fa, si, la qual es dura, é incipida, y por tanto solamente tolerable en progresiones de quinta baxando v. g. ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, quando el Modo es maior; y la, si, mi, la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la; y esto solamente quando el Modo menor por precision debe conservarse. Si esta precision no existe, y la progresi- **[400] 46** on en quintas es subiendo; en Modo maior, para q.^{e} se evite el sobre dicho transito, deberá ser ut, sol, re, la, fa, ut; y en Menor la, mi, ut, sol, re, la, cometiendose en la armonia simultanea un cromatico en la transicion desde el Emi con tercera maior al C-ut, y su consonancia perfecta.

No obstante, como el oydo, y la razon no reprueban absolutamente las transiciones fa, si, y re, sol#, si se forman progresiones baxando sobre la Clausula perfecta v. g. sol, ut; y ut, sol, ut, fa, en Modo maior; y mi, la, como tambien la, mi, la, re en Modo menor; estas podran cantar sol, ut, sol, ut: fa, si, fa, si, mi, si, mi, si, etc. sobre la primera Clusula; y ut, sol, ut, fa; si, fa, si, mi; la, mi, la, re; sol, re, sol, ut; fa, ut, fa, si; mi, si, mi, la, etc. Sobre la segunda siendo el Modo maior. Siendo este menor, podra cantar la progresion formada sobre mi, la; mi, la, mi, la; re, sol#, re, sol#; ut, fa, ut, fa; si, mi, si, mi; etc. y formada sobre la, mi, la, re, procederá cantando re, sol#, re, sol#, ut; fa; ut, fa, **[400v]** si; mi; si, mi, la; re, la, sol#, re, sol#; ut; sol#,ut, fa; si, fa, si, mi, etc; dando quinta falsa al si, y sol#; superflua al utn.

En orden â las transiciones de un Modo â otro, aunque el armonista es arbitro de transitar al que le pareciere; con todo, deberá siempre preferir los mas relativos â los menos, con el primitivo. Por exemplo, elegida una frase en Modo maior, su modulacion mas genuina parece ser la contenida en estos sonidos ut, la, fa, re, sol, ut; esto es, despues de hecha clausula en el Modo primitivo, transitar â su menor mas relativo; desde este â su quinta baxa; de este al de su segunda del diapason primitivo; y desde este, el qual podrá ser menor, ô maior, ô uno y otro concluir el primer periodo en la quinta alta del Modo primitivo. Siendo la base por Modo menor, â demas de poder ser modulada de la misma manera que en Modo maior; esto es por los Modos indicados por la, fa, re, si, mi; puede tambien seguir este otro **[401]** rumbo la, ut, fa, re, sol, mi, la, si, mi, concluiendo el primer periodo, en la tercera menor alta del Modo primitivo, ú en su quinta alta con tercera menor.

En la composicion de un B. f. ad libitum, el armonista podrá hacer uso, en la ordenacion de las frases de los intervalos no solo de los intervalos de octava, sino de los de sexta, y septima tanto subiendo como baxando, siempre que contribuian â su maior gallardia, y variedad; pero, debe estar inteligenciado en que (por mas que el de octava no signifique nada en orden â la variedad de la armonia simultanea; el de 7ª siendo subiendo, será una licencia, y siendo baxando, lo mismo que subir de segunda; y el de 6ª siendo subiendo lo mismo que si baxando tercera, y si baxando de sexta, lo mismo que si subiese de tercera) la armonia simultanea se debe colocar de manera que resulte algun contraste, ô contraposicion, quando no en todas las **[401v]** partes cantantes, â lo menos entre la mas aguda y el B. f.

Las duraciones de los sonidos que compongan una frase de B. f. aunque pueden ser al arbitrio del armonista; con todo será mejor el que sean de â compas, medio compas, y los mas diminutos de un movimiento, siendo la frase por compas binario, ú ternario; pero si fuese concebida por compas sexquialtero, u seis por ocho, podra desminuirse hasta el valor de una crochea (sic); esto es de una tercera parte de movimiento, maiormente quando el compas se considere algun tanto lento.

Esta mas ô menos lentitud en el compas es tan necesaria para la construccion de una frase de B. f. que sin estar el armonista persuadido del ayre que debe llevar su composicion, apenas podrá el mismo persuadirse, no solamente del buen éxito de los periodos; sinó tambien de la gallardia del canto, é igualdad en las frases. De esto se sigue que el armonista, antes de elegir los intervalos de una frase, debe determinar el ayre del compas con el qual debe ser executada.

[402] 47 153[46]

Capitulo 31

De los Modos musicales, y tonos liturgicos, ô eclesiasticos: sus modulaciones peculiares, y B^s. f.^s mas genuinos, tanto con respeto â sus diapasones, como â sus Euouaes.

Los Modos eclesiasticos, ô tonos liturgicos, aunque según se colige de los Cantoriales antiguos eran quince en numero; con todo, los modernos cantollanistas no admiten de mas que ocho, y este corto numero ceñido â solos quatro signos principales ô finales, que son D, E, F, y G, naturales, han obligado â los armonistas que trabaxan sus piezas sobre los diapasones peculiares â cada uno de los tonos, â guardar ciertas leyes en la disposicion de las frases, y giro de la armonia ordenada por el B. f., las quales no se pueden trasgresar sin quitar â cada uno de ellos su propia, y natural energia, por mas que los tales tonos (considerados por sus

[46] Hay doble numeración de cuadernillos, una a la izquierda y la otra a la derecha del folio. El 153 no es añadido posterior.

Cuerdas, ô signos finales) no salgan de la Clase de Modos Maiores, ô menores generales. La causa de todo esto, no es otra que la calidad de sus diapasones los cuales, aunque en sus divisiones armonicas sean generalmente maiores, ô menores, no guardan en lo demas la ley general **[402v]** de que siendo la tercera del sonido tonico, ú principal maior, haya de serlo la del cuarto; y si la del toniáco menor, de la misma clase la del cuarto sonido, como vamos â demostrar.

El primer tono estando fundado sobre la cuerda Dn, y siendo la division armonica, re, fa, la, re, es inegable que pertenece al Modo menor general una vez que la tercera menor desde Dn â Fn es igual â la que se halla desde An â Cn cuerdas originarias del Modo menor primitivo; pero tambien lo es que cantando el Diapason del primer tono liturgico re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, dexe de ser diferente del menor relativo de F-ut, por cantar este, aunque por el mismo signo Dn, la, si, ut, re, mi, fa, sol#, la: y esto no por otra causa, sino por que el menor relativo de Fn que es D-la debe ser apuntado con un bemol en las Claves, y el primer tono con Claves naturales.

Siendo esto cierto, como tambien que conservar el Modo musical general, no es otra **[403]** cosa mas, que abstenerse del uso de todo sonido no incluso en el Diapason del Modo tanto en la construccion del B. f. como en las partes armonicas ô cantantes, el giro de un B. f. que guarde el caracter de primer tono debe ser diverso, del concebido según el Modo menor general.

En efecto; pero de una manera tal, que el liturgico efectue las Clausulas en donde las admite su diapason, y el carácter de un primer tono, sin pararse en si los sonidos que precisamente habran de cometer las partes cantantes están excluidos del diapason, quando estos contribúian â la mayor perfeccion de las Clausulas peculiares del tono liturgico.

Estas en el primer tono se cometen en Dn; en A; en F, y tal vez en Cn y en G, cantando la melodia liturgica re, mi, re; la, si, la; fa, sol, fa, etc. y habiendo de cantar el B. f. mas simple que se les pueda aplicar re, la, re; la, mi, la; fa, ut, fa, etc. Otra parte cantante aplicada â las dos referidas, si la Clausula â de resultar perfecta, deberá cantar **[403v]** la, ut#, re; mi, sol#, la; ut, mi, fa, etc. â pesar de no estár los sonidos de C, y G, sustenidos en el Diapason de primer tono.

La maior parte de los armonistas modernos fiados en que los cantollanistas poco expertos las mas vezes hacen bemolado el si del diapason de primer tono cometen casi siempre tercera menor sobre el G, del B. f. cosa tan impropia, y agena de la energía del primer tono, y de su modulacion, que de un tono el mas energico de los liturgicos, hacen un Modo menor general insipido, y sin carácter: en una palabra no conocen el primer tono, porque si le conociesen cometerian la Clausula irregular, en lugar de la magistral abreviada; y si esta no les cuadraba, no escribirian sinó la perfecta, é interrumpida sin salir de los sonidos inclusos en el diapason, en lo que respeta al B. f.

Para que el primer tono conserve su carácter es preciso que el giro del B. f. se disponga de una manera semejante al orden que guarda en la siguiente Escala =

[404] 48

re; mi; fa; sol; la; si; ut; re; ut; si; la; la; sol; fa; mi; re.
{ re; la; re; ut; fa; mi; la; re; la; mi; la; re; sol; re; la; re.

Aunque se dexa dicho que el dar tercera menor al Gn quita la energia al primer tono; con todo al Gn natural que se mira en la Escala que precede se le debe de justicia por razon del finál en Clausula magistral, la qual no se puede evitar sinó cantando el B. fund.[1] que se aplique al la, sol, fa, mi, re, del diapason baxando, la, la, re, la, re, con el qual el sol del diapason resulta septima corrida, ô de paso del B. f. susodicho.

El motivo de haberse dispuesto el B. f. del Diapason del primer tono de la manera sobredicha, y no de otras muchas que admite, es porque con este se advierten con facilidad las Clausulas propias del primer tono, y por consiguiente los Modos â los quales una pieza concebida por el tal tono liturgico debe transitár de justicia en la serie de sus frases, las quales son, como se dexa dicho, en Dn, en A, en F; y tal vez en G, maior, ô menor.

[404v]

Segundo tono

Siendo el final del segundo tono liturgico en el mismo signo Dn que el primero, parece que las leyes del tono segundo, en orden al giro del B. f. debian ser las mismas que las del primero; pero no es absolutamente asi por dos razones: 1ª porque el Diapason es diverso, y canta comenzando por el signo A, la, sol, fa, mi, re, ut, si, la: 2ª porque sus Clausulas mas principales, son en Dn, cantando re, mi, re; en F, cantando fa, sol, fa; y en A, diciendo la, sib, la, siendo esta la menos principal de las tres. A demas de esto tiene otra Clausula no menos principal que las dos ultimas precedentes la qual es en Cn cantando ut, re, ut; la qual hace la diferencia mas principal que debe hallarse entre el primero, y segundo tono liturgico.

Siendo esto ciertisimo, es preciso que el giro de un B. f. caracteristico de segundo tono sea mui diverso del de primero. En efecto para que guarde precisamente su carácter es menester que se disponga de una manera semejante al que se mira en el siguiente diapason =

[405]

la; fa; sol; fa; mi; re; re; ut: si; la; la; si;
{re; la; ut; fa; la; re; sol; ut; ut; fa; re; sol;

ut; ut; re; mi; mi; fa; sol; la; sib; la; la;
{ut; fa; re; la; ut; fa; ut; fa; sol; la; re.

En el B. f. dado al diapason de segundo tono se deben advertir, en primer lugar sus Clausulas caracteristicas, que como se dexa dicho son en Dn: en Fn, en Cn, y en A; y para convencerse que la cometida en este ultimo signo es la menos caracterisstica del segundo tono, basta el considerar que el B-bemol no es mas que un signo añadido al diapason en calidad de licencia, para que este tono pueda efectuar clausula en su diapente, ô quinta alta de su final sin confundirse con el primer tono. Por la misma razon sobre, ut, si, la, del anterior diapason de segundo tono se ha estimado el sin, como septima maior de paso con respeto al B. f. que se le dexa aplicado; siguiendo en esto â los antiguos compositores de Antifonas, los quales casi, y aun siempre omitieron en sus composiciones de 2º tono, el Bn grave.

[405v]

Las composiciones de primero y segundo tono por hallarse en los libros de coro anotadas con la Clave de F, lo regular es disponerlas armonicamente por Dn, sin bemol en las Claves, por mas que el primer tono se mire en algunos libros de Facistol escrito por G, con clave de Cn en cuarta linea con un bemol en ella, con el fin de transportarse quinta baxa, y el segundo anotado por E, con dos sustenidos en la Clave, y aun por G con un bemol en las Claves, â cuio tono llaman vulgarmente los facultativos segundillo, ú segundo de Chirimias para distinguirle del verdadero segundo cuia cuerda propia es Dn.

En quanto al Euouae, ô seculorum del segundo tono, solamente diremos que cantando fa, mi, ut, re; el ut debe ser sustituido de justicia, por que el B. f. que lo es mas propio debe cantar fa, ut, la, re; y anunciando este una Clausula perfecta en Dn esta por ser en final de ninguna manera puede ser evitada.

[406] 49

Tercero tono

El tercero tono tiene su final en el signo ú cuerda En, Su Diapason canta mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi y sus cuerdas principales son E, C, y G porque en ellas forma sus principales Clausulas, las quales cantan, en E, mi, fa, mi; en C, ut, re, ut; y en G sol, la, sol. El B. f. mas genuino que se puede aplicár â la primera es la, re, la: â la segunda ut, sol, ut; y â la tercera sol, re, sol. Tiene otras dos cuerdas principales que son Bn y An cuias clausulas cantan si, ut, si; y la, si, la, etc. las quales el B. f. mas genuino es mi, la, mi; y la, mi, la.

Sentado este principio el B. f. mas propio, y caracteristico de un tercer tono debera disponerse de una manera semejante al que se advierte en la siguiente Escala =

mi; re; ut; si; la; sol; fa; mi; mi; fa; sol;
{mi; sol; ut; mi; la; ut; re; mi; la; re; sol;

la; si; si; ut; ut; re; mi; mi.
{re; sol; mi; la; fa; re; la; mi.

[406v]

Este es el orden que un B. f. debe guardar en las composiciones de tercero tono libres, ô sobre cantollano de Antifona en lo respectivo al clausuleo; pero si se compone sobre el Euouae mas comun entre los modernos, el qual canta ut, la, ut, si, la, la Clausula final, en lugar de ser en En, y imperfecta porque asi lo requiere la calidad del diapason, será en An, por razon del final del Euouae, ô seculorum, no obstante ser esta cuerda la menor principal entre las que entran en la division del diapason de tercero tono.

Tambien se deja dicho que la cuerda Bn era una de sus menos principales en orden â las Clausulas de un tercer tono regular; pero como esta cuerda forma el Diapente ô quinta alta del final, y aunque se halla excluida de Clausula en ella misma por ser su quinta diatonica, ô natural falsa, como puede tener el B. f. en En cantando la, mi, sobre ut, si, entre los anti- **[407]** guos cantollanistas fue estimada como la mas principal del tercer tono; y aun en nuestros dias se ve en muchas piezas liturgicas, entre las quales son dignas de mencionarse el *In manus tuas Domine* etc. de entre año, y la Antifona *O Doctor optime* etc Según los cantoriales Toledanos, esta Antifona está formada sobre el diapente de tercero tono con tal vigor, que apenas toca el C, no obstante ser el tal signo en la maior parte de las composiciones de tercero tono la cuerda de su mediacion; y esto no por otra causa, sino porque esta compuesta sobre el siguiente Euouae sol, la, ut, si, la, si, si, si, ut, la, sol, ut, si, poco conocido en nuestros dias tanto de los cantollanistas, como de los armonistas. De los primeros porque no de halla en los libros de Coro modernos; y de los segundos, por carecer de consonancia perfecta en su final siempre que el Euouae sea executado por la parte cantante mas grave. Pero esto no debía obstár para practicarse siempre que se cantase la sobredicha Antifona, maiormente quando el Canto es unisonal; y aun armonico porque no carece de armonía, si el B. f. se dispone de una manera semejante â la siguiente =

ut; la; ut; si; si; si; ut; fa: ut; ut; si;
{ut; fa; ut; sol; sol; sol; ut; re; sol; la; mi;

[407v]

Siendo el exemplo precedente para Canticos; el que haya de servir para Salmos, siendo la Antifona compuesta sobre el del Euouae, es preciso que cante en su mediacion si, ut, si, la, si; y en su final, si, ut, la, sol, ut, si. Ahora pues, el carácter del tercero tono píde que la tercera de su final sea menor, por que de no serlo resultaría un cromatico, entre la tercera armonica

del final, y la del empieze de la mediacion del susodicho Euouae; y en el comun, por cantar su mediacion ut, re, ut, si, la, ut; y su final ut, la, ut, si, la, sucedera lo mismo si la tercera del B. f. fuese maior: de no ser maior la tercera del B. f. en el seculorum que finaliza en Bn, causa un cierto desagrado de armonia progresiva, ora cante el B. f. sobre el ut, si, del Euouae ut, mi; ora cante la, mi. Esto no se puede evitar, habiendo de ser menor la tercera del final, sino cometiendo Clausula perfecta en En: esto es cantando el B. f. sobre el Bn ultimo del Euouae si, mi, dando al si, tercera mayor y quinta perfecta, y despues pasar el B. f. al En con tercera menor: en suma cantando el B. f. si, mi, sobre el si ultimo del Euouae.

Esta doctrina aunque se opone al caracter del diapason del **[408] 50** tercero tono por tener este el F natural; con todo, el notarse que tomado este baxando, no le es repugnante la sobredicha clausula sobre el B-si, ora el E-mi de la escala tenga por fundamental el E, ora el C, y aun el A como lo manifiestan los exemplos siguientes =

mi; re; ut; si; si; mi; sol; ut; si; si;
{mi; sol; la; si; mi; {ut; sol; la; si; mi;

mi; re; re; ut; si; si; la; sol; etc.
{la; re; sol; la; si; mi; la; ut; etc.

Es verdad que para la perfecta armonia simultanea de este ultimo exemplo es menester dar 3ª maior al re del B. f. y que tanto el tal signo que deberá ser F# como la quinta del Bn que tambien debe serlo por razon de haber de ser perfecta, serán opuestas al Fn del Diapason; pero tambien es ciertisimo que este Fn se halla omitido en casi todas las composiciones de tercer tono hechas por buenos cantollanistas, maiormente en los finales de sus composiciones las quales siempre omitiendo el Fn, cantan la, sol, mi, mi, en lugar de la, sol, fa, mi.
[408v]

De esta antiquisima practica, la qual no puede tener otro origen que la armonia simultanea que se aplicaba â las melodias liturgicas llamadas Antifonas (porque canto antifonio es lo mismo que decir melodia contra melodia ô contrapunto) se infiere que los antiguos quando dividian el diapason de tercer tono por la quinta le daban el B. f. siguiente =

mi; re; ut; si: si; la; sol; mi; mi; mi;
{ut; sol; la; mi: si; si; mi; ut; la; mi;

Disponiendolo asi lograban, no solo el tocar todas las cuerdas principales del tercer tono; sino tambien el contraste que causaria al oydo el Fn, despues de haberse oydo el F#, y D# como 5ª perfecta, y 3ª maior de Bn.

De todo lo dicho resulta que el tercer tono tiene dos aspectos; esto es que su diapason puede tener por cuerdas principales el A, y C; y el G, y Bn; pero que esta ultima es menos regular que aquellas otras tres en lo comun de las composiciones armonicas sobre el tal tono.

Este tono por estar anotado en los Cantoriales con Clave de Cn se debe transportar cuarta baxa; esto es, si se escriben sus **[409]** composiciones dando al Baxo Clave de C en cuarta linea, esta debe tener un sustenido, para que por este medio el diapason cante mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi, por el signo B-mi natural.

Quarto tono

El Diapason del quarto tono canta si, ut, re, mi, fa, sol, la, si: sus cuerdas muy principales son el E-mi, el A-la, y el B-si por ser la primera la de su final; la segunda la de su mediacion regular; y la tercera la de su mediacion irregular. Esto supuesto, sus Clausulas

principales son en En, en An, y en Bn, cantando mi, fa, mi: la, si, la; y si, ut, si. La primera por haber de cantar el B. f. mi, si, mi, con el qual el Fn de la melodia resulta quinta falsa del si, cometido por el baxo, es clausula defectuosa por naturaleza, y no se puede el tal defecto evitar maiormente en los finales de las piezas armonicas compuestas sobre el quarto tono sin quitarle su natural energia. El B. f. de la segunda Clausula, es la, mi, la; y el de la tercera mi, la, mi, dando tercera maior, quando no, â uno y otro mi, del baxo; por lo menos al ultimo de los dos, para que se distinga **[409v]** esta Clausula de la propia de tercero tono.

Una vez que la Clausula defectuosa hace el caracter del quarto tono, y que su diapason canta desde Bn grave â Bn agudo, su B. f. debera proceder de una manera semejante â la serie que se advertira en el siguiente exemplo =

si;	ut;	re;	mi;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	si;	la;	sol;	fa;	fa;	mi;
{mi;	la;	si;	mi;	la;	fa;	ut;	la;	mi;	mi;	la;	mi;	fa;	si;	mi;}

El B. f. de su diapente si, la, sol, fa, mi, podrá cantar tambien mi, la, ut, re, la, mi, cometiendo el la, y el mi sobre el mi de la melodia, y finalizando con una semiclausula correspondiente al Modo menor de A-la natural. Podrá asi mismo el tal diapente tener el siguiente B. f. =

si;	la;	sol;	fa;	mi;	mi:	mi
{mi;	fa;	ut;	re;	mi;	la;	mi}

con el qual se cometen dos Clausulas burladas: la primera desde el mi al fa; y la segunda desde el ut, al re del B. f.

El B. f. del Euouae más regular del quarto tono, el qual canta la, sol#, la, si, soln, mi, segun la entonacion romana; **[410] 51** y segun la toledana, mi, re, mi, fa, re, si, finalizando en el signo Bn grave, es el siguiente =

la;	sol#;	la;	si;	soln;	mi
{la;	mi;	la;	soln;	ut;	mi}

segun la cuerda de la entonacion romana. Segun la toledana, es como sigue =

mi;	re;	mi;	fa;	re;	si.
{la;	re;	la;	re;	si;	mi}

Quinto tono.

El quinto tono tiene su final en el signo Fn, y su diapason canta ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut: sus Clausulas son en F, y en C, cantando sobre el primer signo ut, re, ut; y sobre el segundo, sol, la, sol; y habiendo de ser sus B^{s}. f.^{s} ut, sol, ut sobre la primera, y sol, re, sol, ô ut, fa, ut, sobre la segunda, es escusado el aplicar otro B. f. â su Escala que el peculiar de la propia y caracteristica del Modo maior de C-ut. En efecto; y es esta misma la que le conviene, porque hallandose escrito el quinto tono en los cantoriales con Clave de C, y por tanto haberse de executar cuarta baxa de su verdadero final Fn, su diapason armonico resulta en el signo C-ut.

[410v]

En lo que respecta al B. f. de su Euouae mas regular tampoco, hay en que tropezar; porque cantando su melodia sol, la, fa, sol, mi, bien claro esta el ser su B. f. mas genuino ut, fa, re, sol, ut. Pero como todo esto se entiende, segun la entonacion romana, la qual establece como ley inviolable que el quinto tono, ô su Euouae se entone â la quinta alta del final del diapason; y las leyes de entonacion toledana en la misma cuerda final; y el Euouae de quinto tono por el signo final debe cantar ut, re, si, ut, la, y su B. f. ut, sol, sol, ut, fa, y por consiguiente finalizar la armonia simultanea en la quinta baxa de la cuerda del Diapason: los armonistas, por evitar este inconveniente el qual consiste en haber confundido los cantollanistas la entonacion romana con la toledana, han admitido en el quinto tono dos Euouaes, y ambos â la quinta alta del final; el primero que estima las Claves con un bemol canta sol, la, fa, sol, mi; y el segundo que las supone sin el ut, re, si, ut, la.

De esta confusion de entonaciones, y admision de dos Euouaes en el quinto tono, â resultado que elegido por el **[411]** armonista el Euouae que canta ut, re, si, ut, la, según la entonacion romana tiene precision de finalizar su composicion armonica en la tercera maior alta del final del Diapason. Esta precision en el final salmodico, obliga â dar al sobredicho Euouae el B. f. siguiente =

ut; re; si; ut; la; la
{la; re; sol; ut; re; la}

y despues cometer una Clausula perfecta cantando el B. f. la, mi, la, para poder con ella finalizar dando al la tercera menor con la mayor naturalidad.

Esta es la practica comunmente recibida en orden al 5º tono llamado, vulgarmente por Natura; pero habiendo observado nosotros que el 5º tono toledano, tomado por entero; esto es, desde el final de su Euouae que es Fn no es mas que un verdadero Tetrardo, porque en los mas antiguos cantoriales se halla anotado con Clave de F, y su diapason por C-ut, y en este mismo signo finalizan sus antifonas, quedando el signo F solamente para final del Euouae, opinamos que el armonista, puede componer el quinto tono de esta clase, tanto por la 3ª maior alta del final, como por la menor baxa.

[411v]

Sexto Tono.

El sexto tono tiene su final en el signo F grave: sus cuerdas principales son C y A, en las quales comete sus Clausulas en la forma siguiente. En F, cantando ut, re, ut, la melodia, y el B. f. ut, sol, ut: en C, sol, la, sol; y en A, mi, fa, mi, siendo el B. f. de estas dos clausulas sol, re, sol, ô ut, fa, ut en la primera, y mi, si, mi, ô ut, fa, si, mi en la segunda.

Su Diapason comenzando en C, canta sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol: su diapente es desde C, â F, y canta sol, fa, mi, re, ut; y su diatesaron ô cuarta desde F â C cantando ut, si, la, sol. Esto supuesto el B. f. mas genuino de su Escala sera el siguiente =

sol; la; si; ut; re; mi; fa; sol. sol; fa;mi; re; ut.ut; si; la;sol.
{ut; la; mi; ut; sol; ut; fa; ut. ut; re;mi,la; re,sol; ut.ut; mi; fa;ut.

Es de advertir que todos los mi del B. f. deben tener 3ª maior para que con esto se haga mas sensible la Cuerda de su entonacion salmodica que es A, segun la escuela romana. La melodia de su Euouae regular canta mi, re, mi, en **[412] 52** su mediacion; y en su final mi, ut, re, mi, re, ut, siendo su B. f. mas genuino el siguiente =

mi; mi; re; mi: mi; ut; re; mi; re; ut.
{mi; la; si; mi: mi; la; sol; ut; sol; ut.

Segun la escuela toledana el Euouae de sexto tono debe entonarse un semitono mas baxo que el final de la antifona; esto es por el signo E-si; y por consiguiente canta si, la, si: si, sol, la, si, la, sol. Siendo esto cierto su B. f. mas genuino será el siguiente =

si;	la;	si:	si;	sol;	la;	si;	la.	sol;
{mi;	la,fa;	sol:	sol;	ut;	fa,re;	sol,mi;	la,fa;	ut;

terminando en la Cuerda final F con Clausula imperfecta.

Septimo tono.

El septimo tono tiene su Cuerda final en el signo G: sus principales clausulas son en G; en D, con tercera menor; en C, y en A. Su Diapason canta sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, ô su contrario comenzando en Gn; y su B. f. es el siguiente =

sol;	fa;	mi;	re:	re;	ut;	si;	la;	sol.
{sol;	re;	la;	re:	sol;	ut;	sol,mi;	la,re;	sol.

Disponiendo el B. f. de una manera semejante â la de este **[412v]** exemplo, se verificarán todas sus principales Clausulas, y con ellas la energia del tono septimo, ya sea en composicion libre, ya sobre su Euouae mas regular; esto es, el que cantando re, mi, re, ut, si, la, sol. Pero como este ya no se executa ni en Canticos, ni Salmos por una corruptela de los cantollanistas; y estos generalmente han hecho estimar como regular el que finaliza en A, cantando re, mi, re, ut, si, la los armonistas se hallan precisados â finalizar el septimo tono regular para Canticos y Salmos, ô en A, ô en D, dandole un B. f. semejante al que se mira en el exemplo siguiente =

re;	fa;	mi;	re;	mi:	re;	mi;	re;	ut;	si;	la;	la;
{sol;	re;	la;	re:	la:	sol;	ut;	sol;	la;	mi;	la;	re;

dando tercera maior al <u>la</u>, si se quedan finalizando en el; y menor al <u>re</u>, quando el B. f. finaliza en el signo Dn.

De esta costumbre se ha originado que los armonistas poco expertos, estimando como verdadero final del septimo tono el Dn menor*;

---

* Tambien pudo haber dado lugar la tal extravagancia la escuela toledana porque según esta el 7º tono comenzando su <u>Euouae</u> en G, terminaba en D, cantando, sol, la, sol, fa, mi, re.

---

y viendo que el tal <u>Euouae</u> se halla en los cantoriales anotado con Clave de C, cuias melodias segun la practica establecida entre los armonistas, deben transportarse â la cuarta baxa que es A, han establecido que el **[413]** el signo An y su Escala diatonica, son peculiares del 7º tono: error el mas grosero que se puede imaginar, porque de seguirse una tan ridicula opinion resulta el que jamas se llega â comprender el verdadero caracter del tal tono. En efecto; como es posible que el encaprichado en que el 7º tono es por el signo A, comprenda jamas una melodia liturgica concebida sobre su verdadero diapason de G, ô sobre su cuarta baxa D, con un sustenido en las Claves? Pues aun miramos mas imposible el que pueda componer musica sobre la Antifona, ô Introito <u>Asperges me</u> etc. y su <u>Euouae</u>; y si lo llega â practicar no podra

persuadirse sin dificultad que su composicion es de 7º tono al verla finalizada en G. ô D, con tercera maior.

Quedamos pues en que el Diapason de 7º tono es el de G, y que por estar anotado con Claves altas, entre los armonistas es el de D con un sustenido en la Clave: que su Euouae regular finaliza en G, según los cantoriales; y entre los armonistas en D con tercera maior. Quedemos asi mismo en que el Euouae estimado vulgarmente como regular, es tan irregular, y aun mas que el estimado co- **[413v]** mo tal por cantar re, mi, re, ut, si, re, porque este puede concluir en la armonia simultanea en la misma cuerda final del diapason aplicandole el siguiente B. f. =

re; mi; re; ut; si; re; re
{re; la; re; fa; sol; re; sol}

y el otro no, por finalizar segun los cantoriales en A, y segun los armonistas en E con tercera maior, ô en A con menor.

Octavo tono

Este tono segun los libros de coro, ú cantoriales finaliza en G, y su Diapason canta re, ut, si, la, sol, fa, mi, re: sus cuerdas principales son G, D, C y F en las quales forma sus Clausulas, siendo la mas principal, despues de la de G, la de C; y aun la de F mas que la de D, â pesar de formar en ella su diatesaron ô cuarta cantando sol, fa, mi, re. Esto es natural que sea para que este tono, no se equivoque en sus Clausulas con el septimo, y primero, de los quales participa su diapason.

Sentado este principio el B. f. que se aplique â sus Escalas deberá disponerse de una manera semejante â la siguiente =

re; ut; si; la; sol: sol; fa; mi; re; re.
{sol; ut; sol; re: sol; ut; fa; ut; re; sol.
[414] 53

Hallandose el octavo tono anotado en los Cantoriales con Clave de C-ut, entre los armonistas su Diapason corresponde al signo A con un sustenido en las Claves, y su Cuerda final en D con 3ª maior, ô en G según el B. f. que se aplique â su Euouae; pero lo mas propio â la energia del tal tono es finalizar en D con Clausula perfecta ô imperfecta. Si es con la clausula perfecta se dispondrá asi =

ut; re; ut. ut; si; ut; la; sol.
{fa; re,sol; ut; ut; sol; ut; re; sol.

Si con clausula imperfecta de una manera semejante â la que se mira en el exemplo siguiente =

ut; re; ut: ut; si; ut: la; sol, sol.
{fa; sib; fa: fa; sol; ut: fa; ut, sol.

Aunque el B. f. mas genuino â la Clausula ut, re, ut de la entonacion es ut, sol, ut, se le ha dado los Bs. f.s que se miran para conservar sobre el ut de la melodia el primer sonido de la entonacion romana que es fa, quando esta sirve para Canticos; y el de la entonacion toledana que es tambien fa en los Salmos cantando fa, mi, fa, re, ut.
[414v]

Capitulo 32.

De la invencion de las Consonancias, tanto perfectas como alteradas; y origen del Baxo Cantante.

Sabido que por consonancia perfecta se debe entender un conjunto compuesto de 8ª, 5ª perfecta, y 3ª maior ô menor altas de un B. f.; por consonancia alterada ô defectuosa, se entenderá la compuesta de 8ª, 5ª falsa, y 3ª menor: por consonancia alterada por exceso, la compuesta de 8ª 5ª maior y 3ª maior; y por consonancias defectuosisimas, la compuesta de 8ª 5ª falsa, y 10ª mayor; la compuesta de 8ª 5ª superflua, y 3ª maxima; como tambien la compuesta de 8ª, 5ª superflua, y 3ª menor, juntamente con el como y el quando se deben executar sobre un B. f.; resta saber lo que resulta de cada una de sus inversiones.

Por inversion en la consonancia, no debe entenderse otra cosa mas, que un transtorno en las especies consonantes executado segun el orden mas regular que se presentan en una progresion melodica v. g. cantando, ut, mi, sol; ô la, ut, mi, con el qual si segimos una melodia formada de estos mismos sonidos combinados tendremos una frase **[415]** melodica que cantará en Modo maior ut, mi, sol, ut; mi, sol, ut, mi; y sol, ut, mi, sol; y en Modo menor la, ut, mi, la; ut, mi, la, ut; y mi, la, ut, mi. Bajo este supuesto si estimamos sobre la consonancia simultanea de Modo maior, ô menor un Bajo que cante ut, mi, sol, estando inmobles las otras tres partes cantantes en un mismo sonido, mientras el Bajo cantará el ut tendremos su tercera maior, su 5ª perfecta, y su 8ª; pero en cantando el baxo el mi, tendremos, y oyremos otra consonancia compuesta de 3ª menor, 6ª menor, y 8ª, â la qual llaman los armonistas consonancia imperfecta; y en produciendo el baxo el sol, otra compuesta de cuarta perfecta, 6ª maior, y 8ª llamada consonancia minima por los practicos, una y otra tan correspondientes al Modo maior como la consonancia perfecta de quien proceden. Si consideramos al Bajo cantando la, ut, mi, mientras las partes cantantes sostienen cada una su primera especie consonante caracteristicaa del Modo menor, quando/mientras la voz grave esté en el la, que es su fundamento, se oyrá la consonancia perfecta compuesta de 3ª menor 5ª y 8ª; pero en cantando el ut, ya se dexará oyr otra compuesta de **[415v]** 3ª mayor, 6ª mayor, y 8ª porque sonará/cantará ut, mi, la, ut; y en produciendo el Bajo el mi, se percibirá otra consonancia la qual constará de 4ª perfecta, 6ª menor, y octava por componerse de las especies indicadas por mi, ut, la, mi, las quales son llamadas por los armonistas: la primera, ô la formada sobre el ut, consonancia imperfecta; y la producida sobre el mi, consonancia minima de Modo menor.

Aunque de lo dicho se demuestre con toda claridad que las consonancias imperfectas, y minimas tanto de Modo maior como menor, no son mas que unas inversion, ô combinacion de las consonancias perfectas propias y caracteristicas de ambos Modos musicales; con todo es digno de notarse, que toda consonancia imperfta. compuesta de 3ª y 6ª menor del Bajo, corresponde â Modo mayor; y la de 3ª y 6ª maior â Modo menor. El motivo de este transtorno en las dos especies mas decisivas de los Modos, ô terminos musicales, no consiste en mas, que ni una ni otra son las verdaderas 3as y 6as del B. f. sino sus propias quintas, y octavas. Para cerciorarse de esta verdad, no hay mas que figurarse el sonido tonico ú principal del Modo continuado sobre las consonancias **[416] 54** imperfectas tanto de Modo maior como de menor.

De la consonancia alterada por defecto de la 5ª; esto es, si, re, fa, si, resulta siempre que el Baxo transita desde el sonido fundamental si, al re, y al fa, quedando las partes cantantes firmes cada una en su especie consonante, la consonancia imperfecta compuesta de 3ª menor, 6ª maior, y 8ª la qual cantará re, fa, si, re; y la misma compuesta de tritono, 6ª maior, y 8ª por componerse de fa, si, re, fa.

De la consonancia defectuosa, ô alterada por exceso de la quinta; esto es, compuesta de ut, mi, sol#, ut, siempre que el Baxo cante ut, mi, sol#, sin moverse las tres partes cantantes,

resultará la consonancia imperfecta y alterada mi, sol#, ut, mi compuesta de 3ª maior, 6ª menor, y 8ª del Baxo mi; y sobre sol#, la consonancia minima, y alterada compuesta de 4ª menor, 6ª menor, y 8ª por componerse de sol#, ut, mi, sol#.

De la consonancia defectuosisima, y alteradisima por defecto de la 5ª, y por exceso de la 3ª; esto es compuesta de 5ª falsa, 8ª y decena maior, indicada por si, fa, si, re#, **[416v]** resultará la Consonancia imperfa. y defectuosisima compuesta de tritono, 8ª y 6ª superflua indicada por fa, si, fa#, re#, y la minima, y aun mas defectuosa en extremo que la precedente, por que debe componerse de 3ª diminuta, 6ª menor, y 8ª expresadas por re#, fa, si, re#.

De la Consonancia defectuosisima compuesta de 3ª maxima, 5ª maior, ô superflua, y 8ª indicada por ut, mi#, sol#, ut, se origina por el transito del Baxo desde su sonido fund.[l] al de su 3ª y 5ª altas v. g. ut, mi#, sol# estando las partes cantantes inmobles, la Consonancia imperfecta compuesta de 3ª diminuta, 6ª diminuta, y 8ª indicada por mi#, sol#, ut, mi, quando el Baxo produzca el mi#; y sobre el sol#, la Consonancia minima compuesta de 4ª menor, 6ª menor, y 8ª indicada por sol#, ut, mi, sol#.

De la Consonancia defectuosisima compuesta de 3ª menor, 5ª maior, y 8ª v. g. ut, mib, sol#, ut, se originan (supuestas las circunstancias de las anteriores tanto en las partes cantantes, y Baxo) la Consonancia imperfecta compuesta de 3ª maxima, 6ª maior, y 8ª indicada por mib, sol#, ut, mib; y la minima compuesta de 4ª menor, 6ª dimi- **[417]** nuta, y 8ª expresada por sol#, ut, mib, sol#.

De todo esto resulta que un Baxo por mas que produzca siempre los sonidos mas graves que componen una frase armonica, ô compuesta de armonia simultanea, ô Equisonante, de manera alguna se podrá estimar como B. f. de la frase quando sobre los sonidos producidos por el se miren colocadas las armonias compuestas de 3ª y 6ª; y de 4ª y 6ª sin excepcion de maiores, menores, etc.

¿Pues si no es fundamental, que sera? Para estár cierto de que cosa sea quando tal cosa suceda, no es menester mas que advertir que intervalo comete, y que clase de consonancia se comete sobre los intervalos cometidos por el Baxo, y en observando que no son de 3ª, 5ª y 8ª resuelva que la parte mas grave de la frase no es mas que una voz particular; esto es que comete movimientos de 2ª, 3ª, 4ª ô 5ª voz etc., ô sobre un B. f. inmaginario, ú mental; ô expreso en alguna de las partes agudas, ô cantantes. De esto resulta que no siendo fundamental la parte mas grave, será forzosamente parte cantante; y siendo esto, por consecuencia legitima de- **[417v]** berá llamarse Baxo cantante siempre que todo lo sobredicho acaeciese.

En efecto, y para que con toda claridad se vea demostrado todo lo dicho, supondremos que una de las partes cantantes (sea la mas aguda de una frase) canta ut, sol, ut; y q.[e] siendo, como efectivamente son, estos tres sonidos los propios de un B. f. para la indicacion de una Clausula perfecta de Modo maior, esta se desee efectuar, sin el menor perjuicio del Modo musical. Para su logro, una vez que el Tiple primero canta como primera voz, sera preciso que el Baxo cometa algun movimiento particular de primera, segunda, ô tercera tabla, para que con esto se logre el efecto de la Clausula perfecta, y asi es; pero, â pesar que entre los armonistas empiricos se halla este caso resuelto solamente con hacer cantar al Bajo lo que debía el Tiple, según los movimientos de primera tabla, ô graduacion v. g. =

el Tiple	ut;	sol;	ut;	ut;	sol;	ut.	ut;	sol;	ut.
el Alto	sol;	sol;	sol.	ut;	si;	ut.	mi;	re;	mi.
el Tenor	mi;	re;	mi.	sol;	sol;	sol.	ut;	si;	ut.
{el Baxo	ut;	si;	ut.	mi;	re;	mi.	sol;	sol;	sol. }

Con to- **[418] 55** do, nosotros no hallamos mas que como pasables la primera y 2ª practica; y por mas que el resultado de la ultima, no sea repugnante al oydo, le estimamos

como vicioso, por hallarse duplicadas las cuartas sobre el primero, y ultimo sol, del Baxo cantante: colocacion en extremo viciosa, porque la minima consonancia; esto es compuesta de cuarta, y sexta, debe ser acompañada de la 8ª; y en caso de faltar esta, primero se debe duplicar la 6ª, que la 4ª. Visto esto, y que no pocos armonistas modernos estiman como vicioso el transito de 6ª â 8ª que se advierte en la primera practica entre el Baxo, y el Tiple, resolvemos que, sobre el ut, sol, ut, del Tiple considerado como primera voz en una frase el Baxo cante ut, si, mi; esto es, sobre el ut, sol, del fundamental, invertido cometa el movimiento de segunda voz, y sobre el sol, ut, el de novena voz. En efecto, siempre que tal sucediere se colocarán las partes cantantes como sigue =

el Tiple	ut;	sol;	ut.		ut;	sol;	ut.
el Alto	sol;	si;	sol.		sol;	sol;	sol.
el Tenor	mi;	re;	mi.		mi;	re;	ut.
el Baxo	ut;	si;	mi.	ô	{ut;	si;	mi.

[418v]

Los movimientos cometidos por el Contralto y Tenor, en el primer exemplo, son; sobre el fundamental ut, sol, ut, los de tercera, y sexta voz; el de sexta por el Alto y el de tercera por el Tenor. En el segundo, el Alto comete movimientos de cuarta voz, y el Tenor, primero uno de tercera, y despues otro de quinta voz. Tambien es digno de advertir, que en el exemplo primero, las consonancias imperfectas se hallan acompañadas de la octava; y en el segundo, por faltarles esta, se mira duplicada la sexta cosa que se puede hacer en toda consonancia imperfecta; y aun dexarse de doblar la sexta del Baxo cantante por duplicar la tercera, porque la proporcion existe, tanto oyendose la octava del Baxo, como la de su sexta, y tercera como se demuestra en la Ilustracion.

Aunque los dos exemplos ya dados sobre los sonidos indicativos de una Clausula perfecta en un B. f. invertido; esto es colocados sobre una voz particular aguda, sin quitarle nada de su propia armonia fundamental son tan perfectos que con ellos se puede dar un tapaboca al armonista mas delicado; y aun quisquilloso; pues en ellos no **[419]** puede echar menos otra cosa que el faltar la minima consonancia, omitida por nosotros con todo estudio, por que la quarta (y sirva de regla general para toda clase de inversiones) la quarta bolvemos â repetir, que resulta entre el Baxo-cantante, y la parte aguda, por mas que en su origen no sea otra cosa que la 8ª del B. f., ô el fundam.[1] mismo colocado al agudo; con todo el oydo es tan delicado en orden al recibo de la tal Especie que no la admite sin repugnancia sino quando el armonista se la presenta en reposo; esto es, cometiendose con ella un movimiento de cuarta voz; â lo sumo, subiendo, ú baxando de grado. Esto, no puede verificarse en nuestro caso, segun queda demostrado en el exemplo de armonia vulgar propuesto por nosotros anteriormente; y siendo asi, en tales lances lo mas acertado es omitir la tal consonancia misma, ô deinfimo orden entre las derivadas de la perfecta.

Si esta consonancia compuesta de 4ª, 6ª y 8ª se desea oyr en las inversiones de las consonancias perfectas que deben hallarse en la construccion de la Clausula perfecta inver- **[419v]** tida que se dexa propuesta, es menester que sobre los sonidos ut, sol, ut, se sobre entienda un B. f. con el qual, tanto los sonidos, como los intervalos cometidos por la voz aguda, resulten movimientos de octava voz. Para este efecto, es preciso que el B. f. imaginario cante fa, ut, fa, en intervalos contrarios con la voz aguda propuesta. Siendo esto cierto, el Baxo cantante podrá cantar, sobre el ut, sol, ut, de las 4 maneras siguientes =

Tiple	ut;sol;ut.	ut;sol;ut.	ut;sol;ut.	ut;sol;ut.
Alto	la;ut;la.	fa;mi;fa.	la;mi;fa.	fa;sol;fa.
Tenor	fa;sol;fa.	ut;ut;la.	fa,ut;ut;ut.	ut;ut;la.
Baxo	fa;mi;fa.	la;sol;fa.	fa;sol;la.	la;mi;fa.

Estas son las principales maneras de conducirse en la formacion y melodia de un Baxo cantante, quando el B. f. existe, ô es cantado por alguna parte cantante aguda sea esta la que fuere.

Por Baxo cantante se debe entender una parte la mas grave entre todas las que componen la produccion armonica la qual deberá ser B. f. en todo principio y fin de periodo. Llamase Baxo Cantante porque canta, **[420] 56** ô tiene libertad de cantar como voz particular en la composicion de las frases armonicas. Siendo cierto que cantando la parte mas grave del concento simultaneo, ô el Bajo como voz particular, la consonancia perfecta resulta destruida, pues pasa de lo que debía ser â consonancia imperfecta ô minima, según el movimiento de voz particular que cometa en su serie melodica sin excepcion de primera, segunda, tercera tabla etc.

Como siempre y quando el B. f. falta en la armonia simultanea compuesta de solas consonancias, es preciso q.e una parte cantante reste sin movimiento adequado, porq.e estos no son en cada una de las graduaciones, clases, ô tablas mas que tres sobre un B. f.; para que el concento armonico resule compuesto de quatro vozes, ô partes, es preciso echar mano de un movimiento perteneciente â diversa tabla de la que pertenece el cometido por el Baxo cante, y esto con arreglo al B. f. sobre el qual se construie la melodia del Baxo canta^e, el qual por entonces no existe sino en la mente del armonista.

Para que esto se comprenda exactamente, supongamos **[420v]** que el armonista resuelve trabajar una pequeña frase sobre la Clausula imperfecta v. g. de Modo maior, cuio B. f. canta ut, fa, ut, y los movimientos de primera tabla en las partes cantantes, los quales cantan mi, fa, mi: sol, la, sol: ut, ut, ut. Habiendo de ser esto sin la existencia real, y fisica del B. f. es preciso que la frase no se componga sino de tres partes porque el B. f. en ella no existe sinó en la mente del armonista. Pues que remedio para que se componga de quatro partes cantantes? añadirle el movimiento de quinta voz, y con él hacer cantar la parte que resulta en hueco, y con la adiccion del sobredicho movimiento disponer la frase armonica, con arreglo al B. f. que se lleva en la mente de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	sol;	fa;	sol.	sol;	fa;	sol.	ut;	ut;	ut.
Alto	ut;	ut;	ut.	mi;	fa;	mi.	sol;	la;	sol.
Tenor	sol;	la;	sol.	ut;	ut;	ut.	mi;	fa;	mi.
Baxo cantant.	mi;	fa;	mi.	sol;	la;	sol.	ut;	ut;	ut.
Baxo fundam.[1]	ut;	fa;	ut.	ut;	fa;	ut.	ut;	fa;	ut.

En efecto, el tal movimiento de quinta voz sobre el B. f. **[421]** ut, fa, ut, se mira colocado en el tal exemplo mientras el Baxo cantante comete los movimientos de segunda, y tercera voz; pero al cometer el de quarta voz, se omite el de quinta, y se duplica el de cuarta voz por dos razones: 1ª por no duplicar la quarta; 2ª para que la minima consonancia compuesta de quarta y 6ª no se halle sin la 8ª que es le especie mas principal en la proporcionalidad discreta que exprime la consonancia. Es verdad que la 8ª se puede omitir en la minima consonancia sin perjuicio de su proporcionalidad, pues de su omision no resultara mas que ser continua; pero en este caso en lugar de haberse de duplicar una de las dos especies sea la 6ª y no la cuarta porque la experiencia enseña que su duplicacion es desagradable sin la 8ª; y existiendo esta no tiene lugar la duplicacion de la 4ª en composicion

â quatro vozes, pero podra duplicarse quando la frase se execute â cinco porque con su duplicacion se cometerá el movimiento de quinta voz.

Sobre el mismo B. f. ut, fa, ut, se puede formar una frase melodica de Baxo cantante concebida en los **[421v]** siguientes terminos: ut, la, sol, fa, mi, fa, sol, la, mi, fa, ut, ut, ut . En esta produccion melodica de Baxo cantante en la qual sobre el la se deberá cometer la consonancia imperfecta; sobre el sol, la minima; sobre el fa, la perfecta; al mi se dará la imperf^{a}.; al fa, la perfecta; al sol, la minima; al la, y mi la imperf^{a}.; al fa, y ut la perfecta; al ut segundo la minima; y al ultimo ut la consonancia perfecta; se cometen los movimientos de segunda, 3^{a}, 4^{a}, 5^{a}, 7^{a}, 9^{a}, y 8^{a} ô primera voz; y se omiten los de decima, y 6ª voz; el primero por que con él, será preciso cometer dos minimas consonancias consecutivas; y el segundo por razon de su canto mi, ut, mi poco melodioso. Las otras tres partes colocadas sobre el tal Baxo cantante, y con anuencia al B. f. deberán colocarse de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	ut,	ut,	ut,	ut.	ut,	ut,	ut,	ut,	sol,	fa,	mi,	la,	sol.
Alto	sol,	la,	mi,	fa,	sol,	la,	sol,	fa,	sol,	la,	sol,	fa,	mi.
Tenor	mi,	fa,	sol,	la,	sol,	fa,	mi,	ut,	ut,	ut,	ut,	ut,	ut.
Baxo cant.^{te}	ut,	la,	sol,	fa,	mi,	fa,	sol,	la,	mi,	fa,	ut,	ut,	ut.
Baxo fundam.^{l}	ut,	fa,	ut,	fa,	ut,	fa,	ut,	fa,	ut,	fa,	ut,	fa,	ut.

[422] 57

Este es el orden que debe guardar el armonista para la formacion de un Baxo cantante, si desea que sus frases armonicas resulten melodiosas, sin emplear en ellas mas artificio que el escojer en las inversiones de las consonancias, tanto perfectas como defectuosas (que son el origen del Baxo cantante) mas artificio que el de saber escoger aquel movimiento de voz particular que mejor quadre â la progresion melodica de la frase.

Para conseguir esto, no es menester mas que tener presente, antes de elegir un nuevo intervalo, los que antes escogió; y despues han de seguirle forzosamente, segun el B. f. que lleva en la mente como â Norte de la armonia tanto simultanea como progresiva. Si todo esto se tiene presente, facilmente se consiguirá; no tan solamente el hacer inversiones sobre todas las Clausulas que se dexan insinuadas; sinó tambien sobre todas las progresiones de B. f., tanto libres como aplicadas â las Escalas de Modo maior, y menor; y si en algunas halla alguna dificultad particular, no será sinó en la colocacion de la quarta voz, ô parte can- **[422v]** tante sobre los B^{s}. f.^{s} que proceden por intervalos de quarta subiendo y tercera baxando; y de tercera baxando, y quarta subiendo. En efecto; y la tal dificultad se puede superar de una manera la mas simple, si se tienen presentes las advertencias que se dexan dadas en este mismo capitulo; por que siendo la primera de estas dos progresiones de B. f. aplicadas â la Escala de Modo maior, ut, fa, re, sol, etc. en la qual tanto la parte cantante del Gamma, como las otras dos cometen los movimientos de primera tabla, para ponerle la quarta voz quando el Baxo cante la Escala, no es menester mas que añadir el movimiento de septima voz â los de primera tabla ô graduacion, quando el B. f. procede por intervalo de quarta subiendo; y quando el Baxo cantante proceda desde el ut, al re etc. hacer cometer â la quarta voz, ô parte cantante añadida los movimientos de primera voz: en una palabra, habiendo de llevar el Baxo cantante sobre cada uno de los sonidos del Gamma ô Escala; primero la consonancia perfecta, y despues la minima ô compuesta de 4^{a} y 6^{a} la quarta voz cantando sobre el ut del Baxo cantante ut, la, fa, **[423]** duplicará (al tiempo de oyrse la minima consonancia primero la 6^{a} y despues la 4^{a} en todos los sonidos de la Escala por que deberá seguir este canto ut, la, fa; re, si, sol; mi, ut, la; fa etc. En la segunda inversion, en la qual por comenzár el Baxo cantante â la 3ª del B. f. deberá cantar mi, fa; fa, sol, etc. y por consiguiente sobre el mi, llevará consonancia imperfecta, y sobre el fa perfecta, la cuarta voz añadida deberá proceder cometiendo los

movimientos de quinta voz, sobre los intervalos del B. f. mental ô sobre entendido â la armonia simultanea del cantante. De la misma manera procederá en la tercera inversion para que, habiendo de cantar el Baxo cantante sol, la; la, si, etc resulte sobre el primer sonido la minima consonancia, y sobre el segundo la imperfecta compuesta de una 3ª y dos 6ªs.

Procediendo la segunda progresion de B. f. aplicada â la Escala por intervalos de 3ª baxando y 4ª subiendo; y siendo su canto ut, la, re, si, etc sobre el qual todas las tres partes cantantes cometen movimientos de primera tabla: quando el Baxo cantante canta la Escala sobre la qual se cometerán siempre, primero la consonancia perfecta, y despues im- **[423v]** perfecta, la quarta voz añadida deberá cometer siempre los movimientos de quinta voz sobre los intervalos de B. f. ut, la, re etc. que por entonces ya no será mas que mental. En la segunda inversion, en la qual el baxo cantante por proceder cantando mi, fa, sol, la, y haber de llevar sobre cada uno de los tales sonidos, primero la consonancia imperfª. y despues la minima, la quarta voz añadida deberá cantár el B. f. â la quinta alta. En la tercera inversion, en la qual el Baxo cantante por cantar sol, la, la, si etc. llevará sobre el primer sonido la minima consonancia, y despues la perfecta, la quarta voz deberá cometer los movimientos de 7ª voz sobre todos los intervalos del B. f. que sirve de abono â todas las armonias. Para que todo lo dicho se vea claramente daremos los siguientes Expˡᵒˢ.

Progresion de 4ª subiendo y 3ª baxando.

Tiple	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Alto	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Tenor	mi,fa;	fa,sol;	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi.
Baxo	ut,fa;	re,sol;	mi,la;	fa,si;	sol,ut;	la,re;	si,mi;	ut.

Tiple	ut,la,fa;	re,si,sol;	mi,ut,la;	fa,re,si;	sol,mi,ut;	la,fa,re;	si,sol;	mi.
Alto	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Tenor	mi,fa;	fa,sol;	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
fund.[1]	ut,fa;	re,sol;	mi,la;	fa,si;	sol,ut;	la,re;	si,mi;	ut.

[424] 5

Tiple	sol,fa;	la,sol;	si,la;	ut,si;	re,ut;	mi,re;	fa,mi;	sol.
Alto	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Tenor	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Baxo	mi,fa;	fa,sol;	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi.
fund.[1]	ut,fa;	re,sol;	mi,la;	fa,si;	sol,ut;	la,re;	si,mi;	ut.

Tiple	mi,fa;	fa,sol;	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi.
Alto	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Tenor	sol,fa;	la,sol;	si,la;	ut,si;	re,ut;	mi,re;	fa,mi;	sol.
Baxo	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
fund.[1]	ut,fa;	re,sol;	mi,la;	fa,si;	sol,ut;	la,re	si,mi;	ut.

Progresion en tercera baxando y quarta subiendo.

Tiple	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Alto	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Tenor	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi.
Baxo	ut,la;	re,si;	mi,ut;	fa,re;	sol,mi;	la,fa;	si,sol;	ut.

Tiple	ut,mi;	re,fa;	mi,sol;	fa,la;	sol,si;	la,ut;	si,re;	ut.
Alto	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Tenor	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
fund.[1]	ut,la;	re,si;	mi,ut;	fa,re;	sol,mi;	la,fa;	si,sol;	ut.

[424v

Tiple	sol,mi;	la,fa;	si,sol;	ut,la;	re,si;	mi,ut;	fa,re;	sol.
Alto	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Tenor	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
Baxo	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi.
fund.[1]	ut,la;	re,si;	mi,ut;	fa,re;	sol,mi;	la,fa;	si,sol;	ut.

Tiple	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi.
Alto	sol,ut;	la,re;	si,mi;	ut,fa;	re,sol;	mi,la;	fa,si;	sol.
Tenor	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Baxo	sol,la;	la,si;	si,ut;	ut,re;	re,mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol.
fund.[1]	ut,la;	re,si;	mi,ut;	fa,re;	sol,mi;	la,fa;	si,sol;	ut.

De la progresion del B. f. que procede por intervalos de quarta subiendo, y de quinta baxando aplicada â la Escala baxando cometiendo dos sonidos fundamentales en cada uno del Gamma resultan tres inversiones, las quales deben disponerse de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol,la;	fa,sol;	mi.
Alto	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Tenor	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol.
Baxo	ut,fa;	si,mi;	la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

En la primera inversion, que será cantár la parte mas grave **[425]** el Gamma, la quarta voz añadida deberá cantár el B. f. â la quinta alta dispuesta con el siguiente orden =

Tiple	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut,fa;	si,mi;	la,re;	sol.
Alto	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol,la;	fa,sol;	mi.
Tenor	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi	fa,re;	mi,ut;	re,si;	ut.
Baxo	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
fund.[1]	ut,fa;	si,mi;	la,re;	si,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

Quando las partes cantantes deben cantár con precision las mismas melodias del Exemplo precedente; esto es, cometiendo los movimientos de 2ª y 3ª voz sobre los intervalos de quarta subiendo del B. f., la Parte cantante que se añada (despues de cometer el movimiento de quarta voz) duplicará la 6ª del Baxo cantante para poder cometer el de 2º quando el B. f. procediere por intervalo de quinta baxando: en suma, la Frase se dispondrá de la siguiente manera =

Tiple	ut,ut,la;	si,si,sol;	la,la,fa;	sol,sol,mi;	fa,fa,re;	mi,mi,ut;	re,re,si;	ut.
Alto	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol.
Tenor	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol,la;	fa,sol;	mi.
Baxo	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
fund.[1]	ut,fa;	si,mi;	la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

[425v]

Quando el Bajo cantante comience la frase por la tercera y por la quinta del B f. la parte cantante añadida formara su melodia con los movimientos de quinta voz dispuestos en la forma siguiente =

Tiple	sol,fa:	fa,mi;mi,re;	re,ut;	ut,si;	si,la;	la,sol;	sol.
Alto	sol,la;	fa,sol;mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol.
Tenor	ut;	si; la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Baxo	mi,fa;	re,mi;ut,re;	si,ut;	la,si;	sol,la;	fa,sol;	mi.
fund.[1]	ut,fa;	si,mi; la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

Tiple	ut;	si;	la; sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Alto	sol,fa;	fa,mi;	mi,re;re,ut;	ut,si;	si,la;	la,sol;sol.	
Tenor	mi,fa;	re,mi;	ut,re; si,ut;	la,si;	sol,la;fa,sol;mi.		
Baxo	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	ut.
fund.[1]	ut,fa;	si,mi;	la,re; sol,ut;	fa,si;	mi,la;re,sol;ut.		

Si se hace cantar al Baxo cantante la melodia que dice ut, la, si, sol, etc., tendremos una nueba frase sobre el mismo B. f. aplicado â la Escala baxando, en la qual hay otras partes cantantes deberán colocarse de una manera semejante â la que se míra en el Exemplo siguiente =

[426] 59

Tiple	ut; si;	la; sol;	fa; mi;	re;	ut.
Alto	sol,fa;fa,mi;	mi,re;re,ut;	ut,si; si,la;	la,sol;sol.	
Tenor	mi,ut;re,si;	ut,la; si,sol;	la,fa; sol,mi;	fa,re; mi.	
Baxo	ut,la; si,sol;	la,fa; sol,mi;	fa,re; mi,ut;	re,si;	ut.
fund.[1]	ut,fa; si,mi;	la,re; sol,ut;	fa,si; mi,la;	re,sol;ut.	

Si se elige para Baxo cantante la melodia que canta el Alto en el exemplo precedente tendremos otra frase sobre el mismo B. f., la qual se podrá disponer de la manera siguiente =

Tiple	sol,ut;	fa,si; mi,la;re,sol;	ut,fa;si,mi; la,re;	sol.
Alto	ut,la;	si,sol;la,fa; sol,mi;	fa,re; mi,ut;re,si;	ut.
Tenor	mi,fa;	re,mi;ut,re; si,ut;	la,si; sol,la;fa,sol;mi.	
Baxo	sol,fa;	fa,mi;mi,re;re,ut;	ut,si; si,la; la,sol;sol.	
fund.[1]	ut,fa;	si,mi; la,re; sol,ut;	fa,si; mi,la;re,sol;ut.	

Si la parte cantante mas grave canta la melodia mi, ut, re, si etc. tendremos la frase armonica siguiente =

Tiple	sol,fa;fa,mi;	mi,re;re,ut; ut,si;	si,la;	la,sol;	sol.
Alto	sol,la;fa,sol;	mi,fa;re,mi;ut,re;	si,ut;	la,si;	ut.
Tenor	ut; si;	la; sol; fa;	mi;	re;	ut.
Baxo	mi,ut;re,si;	ut,la; si,sol;la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi.
fund.[1]	ut,fa; si,mi;	la,re; sol,ut;fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

[426v]

Si sobre el mismo B. f. se forma una melodia formada de los movimientos de novena voz, y se aplica al baxo cantante, tendremos la siguiente nueba frase =

Tiple	mi,ut;	re,si;	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi.
Alto	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Tenor	sol,fa;	fa,mi;	mi,re;	re,ut;	ut,si;	si,la;	la,sol;	sol.
Baxo	mi,la;	re,sol;	ut,fa;	si,mi;	la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi.
fund.[1]	ut,fa;	si,mi;	la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.

Esta misma frase será mucho mas agradable al oydo, si se le da el siguiente orden =

Tiple	ut;	ut,si;	si,la;	la,sol;	sol,fa;	fa,re;	mi.
Alto	sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,si;	ut.
Tenor	mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol,la;	la,sol;	sol.
Baxo	ut;	la,re;	sol,ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut.
fund.[1]	ut;	fa,si;	mi,la;	re,sol;	ut,fa;	re,sol;	ut.

La progresion de B. f. procedente con intervalos de tercera baxando, y de tono, u semitono subiendo aplicado â la Escala baxando, en sus inversiones produce quatro frases armonicas, las quales deben ordenarse de una manera semejante â la que se notará en los Exemplos siguientes =
[427]

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Alto	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	sol.
Tenor	mi,mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa,sol;	mi.
Baxo	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,sol;	ut.

Tiple	mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa,sol;	sol.
Alto	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	ut.
Tenor	ut,mi;	si,re;	la,ut;	sol,si;	fa,la;	mi,sol;	re;	mi.
Baxo	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
fund.[1]	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,sol;	ut.

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Alto	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,sol;	sol.
Tenor	mi,ut;	re,si;	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi.
Baxo	mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi.
fund.[1]	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,sol;	ut.

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Alto	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,si;	ut,la;	si,sol;	la,sol;	sol.
Tenor	mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa,re;	mi.
Baxo	sol,la;	fa,sol;	mi,fa;	re,mi;	ut,re;	si,ut;	la,si;	ut.
fund.[1]	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,ut;	re,sol;	ut.

Asi como en esta tercera inversion la quarta parte añadida **[427v]** es el B. f. â la quinta alta; en la que sigue será el mismo fund.[1] â la octava, ô colocado al agudo, y las otras partes cantantes deberan ordenarse como sigue =

Tiple	sol,ut;fa,si;	mi,la;re,sol;	ut,fa; si,mi;	la,re; sol.
Alto	ut,la; si,sol;	la,fa; sol,mi;	fa,re; mi,ut;	re,si; ut.
Tenor	mi; re;	ut; si;	la; sol;	fa; mi.
Baxo	sol,la;fa,sol;	mi,fa;re,mi;	ut,re; si,ut;	la,si; ut.
fund.[1]	ut,la; si,sol;	la,fa; sol,mi;	fa,re; mi,ut;	re,sol;ut.

Aunque, para poder executar intervalos sobre qualquiera progresion de B. f., bastaban las advertencias y exemplos que se acaban de dar; con todo, para que el armonista no halle en que tropezar añadiremos las inversiones sobre las siguientes clausulas =

1ª

Tiple	sol;	si;	ut;	la;	sol;	mi.	sol;	sol;	la;	ut.
Alto	mi;	sol;	mi;	fa;	re;	ut.	mi;	re;	mi;	fa.
Tenor	ut;	re;	ut;	ut;	si;	ut.	ut;	si;	la;	la.
Baxo	ut;	sol;	la;	fa;	sol;	ut.	ut;	sol;	ut;	ut.

Tiple	re;	ut.	mi;	re;	ut;	ut;	si;	ut.	mi;	re.
Alto	re;	mi.	sol;	sol;	la;	la;	sol;	sol.	sol;	sol.
Tenor	sol;	sol.	ut;	re;	mi;	fa;	re;	ut.	ut;	re.
Baxo	si;	ut.	ut;	si;	la;	fa;	sol;	mi.	ut,sol;	si.

[428] 60

Tiple	ut;	ut;	si;	ut.	sol;	sol;	la;	la;	sol;	sol.
Alto	la;	fa;	sol;	mi.	ut;	re;	mi;	fa;	re;	mi.
Tenor	mi;	la;	re;	ut.	sol;	si;	ut;	ut;	re;	ut.
Baxo	ut;	la;	sol;	ut.	mi;	re;	ut;	ut;	si;	ut.

2ª

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	la;	si;	ut.	ut;	sol;	la;	ut;	fa;	sol;	sol.
Alto	sol;	sol;	mi;	mi;	fa;	re;	mi.	sol;	sol;	mi;	sol;	la;	si;	sol.
Tenor	mi;	re;	ut;	ut;	ut;	sol;	sol.	mi;	re;	ut;	sol;	ut;	re;	mi.
Baxo	ut;	sol;	la;	ut;	fa;	sol;	ut;	ut;	si;	la;	mi;	la;	sol;	ut.

Tiple	ut;	sol;	la;	ut;	fa;	sol;	mi.	sol;	sol;	la;	sol;	sol;	sol.
Alto	ut;	re;	ut;	sol;	la;	sol;	sol.	mi;	re;	mi;	mi;	re;	ut.
Tenor	sol;	sol;	mi;	mi;	ut;	re;	ut.	ut;	si;	la;	ut;	si;	ut.
Baxo	mi;	si;	ut;	ut;	la;	si;	ut.	ut;	sol;	ut;	ut;	re;	mi.

Tiple	sol;	sol;	la;	sol;	fa;	sol;	mi.
Alto	ut;	re;	mi;	mi;	ut;	re;	ut.
Tenor	ut;	si;	la;	ut;	la;	sol;	sol.
Baxo	mi;	re;	ut;	ut;	ut;	si;	ut.

Lo unico que se debe notar en las ocho frases armonicas q.[e] resultan de las quatro inversiones de cada una de las dos precedentes clausulas burladas en Modo maior es la colocacion de las partes cantantes sobre el B. f. sol, la, â fin de no- **[428v]** tar dos quintas perfectas quando el B. f. se halla en el agudo, maiormente si se pretende que en las consonancias imperfectas, y minimas no falte la 8ª, en cuio caso es absolutamente preciso que el B. f. sea executado por una parte cantante mas aguda, que la producente de la 3ª cometida sobre el Bajo cante: en suma deben colocarse de una manera semejante â la que se mira en las frases armonicas precedentes. No obstante el ser esta manera de colocar las partes cantantes la

mas estimada entre los armonistas de mas conocido merito, nosotros la estimamos como viciosa por que se cometen las dos quintas que se pretenden evitár por la colocacion de las partes cantantes con el B. f. existente en el agudo cometiendose las dos quartas. Para convencerse de esta verdad, no es menester mas que recordar los movimientos de las partes cantantes sobre un B. f. que proceda por intervalo de tono, ú semitono subiendo, y se verá que la parte cantante que comete las dos quartas con el B. f. invertido no está colocada segun las reglas invariables de los movimientos; una vez que no hay movimiento alguno que proceda en quintas de un mismo genero. Siendo esto cierto, **[429]** como tambien que el B. f. existe en todas las frases propuestas, quando no en el grave, en el agudo; las dos quintas se verifican en las dos quartas, y por consiguiente lo vicioso de la tal colocacion. Para evitar el tal vicio es menester ordenar las frases sobre la primera clausula burlada, de la siguiente manera =

Tiple	ut;	si;	la;	la;	sol;	sol.	sol;	sol;	la;	fa;	sol;	mi.
Alto	sol;	sol;	mi;	fa;	re;	mi.	ut;	re,si;	mi;	la;	re;	sol.
Tenor	mi;	re;	ut;	ut;	si;	ut.	sol;	si;	ut;	la;	si,re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	la;	fa;	sol;	ut.	mi;	re;	ut;	ut;	si;	ut.

Tiple	mi;	re;	ut;	si;	ut.	ut.	si;	ut;	re;	mi.
Alto	ut;	re,si;	mi,ut;	sol;	mi.	sol;	sol;	la;	si;	ut.
Tenor	sol;	sol;	la,fa;	sol;	sol.	mi;	re,si;	mi,fa;	sol;	sol.
Baxo	ut;	si;	la;	sol;	ut.	sol;	sol;	ut,fa;	re,sol;	ut.

En la ordenacion de partes cantantes dada â estas frases nunca pueden hallarse ni dos quintas, ni dos quartas perfectas; porque todos los movimientos que se cometen sobre el sol, la del B. f. existente, ora sea en el grave, ora en el agudo son conformes â las reglas ô tablaturas. El hallarse las dos quintas simuladas en las dos quartas en las frases prece- **[429v]** dentes, consiste en que se halla en ellas sobre el sol, la, otro B. f. â la quinta alta que es re, mi, cosa que no puede executarse sino quando el B. f. es absolutamente mental: v. g. como en las inversiones que se darán de la frase siguiente, en la qual el verdadero B. f. no se oye hasta la ultima inversion.

Tiple	sol;	re;	mi;	ut;	re;	sol.
Alto	sol;	si;	ut;	la;	sol;	mi.
Tenor	mi;	re;	ut;	ut;	si,re;	ut.
Baxo	ut;	si;	la;	la;	si;	ut.

Tiple	ut;	si;	la;	la;	si;	ut.
Alto	sol;	re;	mi;	ut;	re;	sol.
Tenor	sol;	si;	ut;	la;	sol;	mi.
Baxo	mi;	re;	ut;	ut;	si,re;	ut.

Tiple	mi;	re;	ut;	ut;	si,re;	mi.
Alto	ut;	si;	la;	la;	si;	ut.
Tenor	sol;	re;	mi;	ut;	re;	sol.
Baxo	mi;	si;	ut;	la;	sol;	mi.

Tiple	ut;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Alto	sol;	sol;	mi;	fa;	re;	mi.
Tenor	mi;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	sol;	la;	la;	sol;	ut.

[430] 61

Lo que se debe notar en estas frases es, que de manera alguna puede unirse el Tiple de la primera con el Baxo de la ultima en una misma frase armonica sin que resulten dos melodias de una misma clase, la una â la quinta simple, ô compuesta etc. de la otra. Siendo esto cierto, tampoco se podrá dar como buena la colocacion de las partes cantantes de las frases precedentes sobre el sol, la del B f. puesto al agudo por mas que las quintas aparezcan quartas perfectas; y la razon principal de ello es por que con dos quintas de un mismo genero no se comete movimiento alguno, salvo el de primera voz transportada â la quinta alta, el qual no se puede colocar en alguna de las partes cantantes existiendo el verdadero B. f. ya en el grave, ya en el agudo sin vicio en la armonia progresiva; pero si se podra siempre que el B. f. sea absolutamente mental.

Â pesar de todo esto (la tal colocacion absolutamente viciosa) esta tan autorizada por los mas celebres armonistas que sería en nosotros temeridad el condenarla como absolutamente mala; y asi la **[430v]** dexaremos en la clase de practica caprichosa, con tal que se practique de una manera semejante â la que se mira en las primeras inversiones sobre las Clausulas burladas en Modo maior.

El tal capricho en la colocacion de partes cantantes, y por consiguiente de armonía progresiva se puede cometer, y con muchisima mas razon que en las frases armonicas precedentes siempre que con el sobre dicho capricho se evite el mal canto en las partes cantantes: v. g. en la siguiente Clausula =

Tiple	ut;	lab;	sol;	sol.	sol;	fa;	sol;	sol.	sol;	reb;	sin;	ut.
Alto	sol;	fa;	ren;	mi.	mi;	reb;	ren;	mi.	mi;	lab;	sol;	sol.
Tenor	mi;	reb;	si;	ut.	ut;	lab;	sin;	ut.	ut;	fa;	ren;	mi.
Baxo	ut;	reb;	sol;	ut.	ut;	reb;	sol;	ut.	ut;	reb;	sol;	ut.

En todas las colocaciones de vozes sobre la tal Clausula se advierte mala melodia, y para que sea buena es menester colocar las partes cantantes de la manera siguiente =

Tiple	mi;	fa;	re;	mi.	mi;	fa;	sin;	ut.
Alto	sol;	fa,lab;	sol;	sol.	sol;	fa;	re;	mi.
Tenor	ut;	la,reb;	sin;	ut.	ut;	lab;	sol;	sol.
Baxo	ut;	reb;	sol;	ut.	ut;	fa;	sol;	ut.

[431]

En estas dos ultimas frases se omite la 8ª sobre el reb, por motivo de la melodía de las partes cantantes; y para que en el fundamental tambien se halle; esto es, se evite el intervalo de quinta falsa baxando, ú de tritono subiendo desde D-bemol, â G-natural sin perjuicio de la frase armonica, la manera de expresarla mas usitada es la siguiente =

Tiple	ut;	reb;	sin;	ut.
Alto	mi;	fa;	ren;	mi.
Tenor	sol,mi;lab;		sol;	sol.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.

Esto es colocando el B. f. en el agudo, y haciendo cometer el movimiento de 7ª voz al Bajo; pero como el Tenor todavía comete un intervalo de 4ª menor al tiempo de executár el movimiento de 6ª voz sobre el ut, reb, del B. f.; este no puede evitarse sinó por el capricho de colocacion: en una palabra colocando las partes cantantes de la manera siguiente =

Tiple	ut;	reb;	sin;	ut.
Alto	sol;	lab;	sol;	sol.
Tenor	mi;	fa;	re;	mi.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.

[431v]

Solo resta, para dar una completa idea de esta suerte de consonancias el decir algo sobre la Clausula defectuosisima, y sus inversiones, las quales deben disponerse de la siguiente manera =

Tiple	ut;	re;	re#;	mi,si;	ut.	ut;	re;	re#;	mi,si;	ut.	la;	la#;
Alto	la;	la#;	si;	sol#;	la.	mi;	fa;	fa;	mi;	mi.	mi;	re;
Tenor	mi;	fa;	fa;	mi;	mi.	la;	fa;	sin;	si;	la.	mi;	fa;
Baxo	la;	re;	si;	mi;	la.	la;	la#;	si;	sol#;	la.	ut;	re;

Tiple	si;	sol#;	la.	ut;	re;	re#;	mi,si;	ut.
Alto	si;	si;	ut.	la;	la#	si;	sol#;	la.
Tenor	fa#;	mi;	mi.	mi;	re;	fa;	si,mi;	mi.
Baxo	re#;	mi;	la.	mi;	fa;	fa;	mi;	ut.

El motivo de disponerse de esta manera las tales inversiones, es para que al tiempo de cometerse, tanto la 5ª superflua, con 3ª menor, como la 5ª falsa con 10ª maior no se verifique ni entre las partes cantantes, ni entre estas y el Baxo cantante la 3ª diminuta que es la especie mas disonante entre quantas entran en la composicion armonica, ô en la armonia simultanea, y por tanto la proscribimos de toda frase equisonante, por mas que la observemos colocada por algunos armonistas celebres en igual lance al que presentamos.

[432] 62 y **47** [sic]

Capitulo 19.

De las ligaduras y de sus precisas circunstancias.

Llamase ligadura (en la ciencia armonica, ô gran arte de la consonancia y disonancia) el cometerse toda especie disonante en el mismo signo que era antes especie consonante con el B. f. expreso ú sobre entendido: V. g. sobre un Baxo que cante <u>ut</u>, <u>re</u>, <u>sol</u>, <u>ut</u>, cometer septima en el <u>re</u>, y <u>sol</u> colocando las partes agudas de la siguiente manera =

Tiple	ut;___	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;___	fa;	mi.
Tenor	mi;	re;	re;	ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.

Observado ya que el signo C 7ª menor del signo D del B. f. ya subsistía siendo 8ª del C anterior al sobredicho D del mismo fundamental, ya no queda mas que advertir; por que la resolucion, salida, ô descanso es el mismo que en la 7ª de golpe ô cometida en postura.

En toda ligadura, sea la que fuere, es precisa la circunstancia de que el sonido que ha de resultar disonte sea antes consonante: â cuia duracion llaman los armonistas prevencion para la especie disonante. El tiempo que la tal prevencion debe durar, aunque los mas de los armonistas antiguos, y no pocos de los modernos le han pretendido fixár, con todo no puede tener mas regla que la melodia, y la necesidad de colocar las partes cantantes.

[432v] En toda consonancia perfecta, ya sea de Modo maior, ya menor, qualquiera de las tres especies que la componen puede prevenir la 7ª del B. f., porque si este canta ut, re, sol, será prevenida por la 8ª; si ut, la, re, por la 5ª; y si canta ut, fa, si, por la 3ª. En efecto, vease el siguiente exemplo =

Tiple	ut;	ut;	si		ut;	ut;	la		ut;	ut;	si.
Alto	sol;	fa;	sol		sol;	sol;	fa		sol;	fa;	fa.
Tenor	mi;	re;	re		mi;	mi;	re		mi;	mi;	re.
Baxo	ut;	re;	sol	||[47]	ut;	la;	re	||	ut;	fa;	si.

La colocacion de las especies disonantes debe ser de tal manera, que siempre se puedan omitir sin detrimento de los movimientos. Para cerciorarse de que asi sucede en los precedentes exemplos, es menester advertir que la 7ª cometida sobre el re del B. f. está en lugar de la 5ª; y por tanto la parte cantante que la comete, de un movimiento de segunda voz tacitamente; y en la salida ô resolucion el de 3ª voz, y por tanto las otras dos especies cantantes dan dos de 2ª y 4ª voz. Las 7ªs colocadas sobre el la, y fa del B. f. por estár en lugar de la 8ª ambas, la parte cantante que las comete da el movimiento de segunda voz al tiempo de la ligadura, y el de septima voz al tiempo de resolver, y por tanto las otras dos partes cantantes dan el de quinta, y sexta voz. En suma **[433]** para saber executar una ligadura, y colocar las otras partes cantantes con toda perfeccion es menester advertir primeramente si la 7ª está en lugar de la 5ª ô de la 8ª cosa facilisima de averiguar por la regla infalible de los movimientos, y cerciorado el armonista del movimiento tacito que da la parte cantante, tanto al tiempo de la disonante como desde esta â la salida, colócar las otras dos partes cantantes con los movimientos de primera ô segunda tabla ô graduacion segun los cometiere la parte cantante que produce la disonante, tanto desde la prevencion â ella, como de ella â la resolucion. El motivo de ser la parte que comete la ligadura, como el modelo, y la norma de las otras partes cantantes en orden â los movimientos; es por que como la disonancia debe ser prevenida, y resuelta â especie determinada; y lo que es mas baxando por intervalo de tono ú semitono, las otras dos partes cantantes no podrian llevar la consonancia perfecta al tiempo de la resolucion sinó siguiesen la misma clase de movimientos que ella misma en sus tres precisas circunstancias, que son prevencion, ligar, y salir ô resolver.

§. De la ligadura de 7ª y sus diferencias.

Sentado el principio de que toda 7ª sea de la clase que sea debe resolver â la 3ª, según el orden regular; se sigue necesariamente, que la ligadura de 7ª no podrá cometerse sino quando el B. f. proceda **[433v]**[48] por intervalo de cuarta subiendo, ú de quinta baxando. En efecto, y para que se vea demostrado que la 3ª es la verdadera resolucion de toda ligadura de 7ª

[47] En el original hay doble barra.

[48] Sobre la mitad inferior de esta cara hay pegado un papel que anula un texto anterior.

propondremos dos exemplos; el primero contendrá todas las ligaduras pertenecientes al Modo maior, y el segundo las caracteristicas del Modo menor.

1º

Tiple	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

2º

Tiple	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#,	sol#;	fa;	fa;	mi;	mi.
Alto	la;	la;	sol#;	sol#;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Aunque para hacer las inversiones de estas dos frases, y por consiguiente, de todas las ligaduras de 7ª que comprenden bastaba lo que se dexa dicho sobre las inversiones de las septimas de paso y de golpe ô en Postura; con todo, como siendo ligadas presentan un aspecto diverso por motivo de su encadenamiento, propondremos las inversiones del exemplo primero y algunas de las muchas melodias que admite en las partes cantantes segun sea la melodia del Baxo cantante; ya sin omitir 7ª alguna; ya cometiendo algunas de ellas de golpe; y aun omitiendo una parte de ellas.**[434] 48** Quando estas dos mismas frases se executen â solas tres partes cantantes colocadas sobre un B. f. se dispondran como sigue =

Tiple	mi;	mi,re;re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;	sol.	
Alto	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Tenor	sol;	fa,la;	la,sol;mi,sol;	sol,fa;re,fa;	fa,mi;mi;	mi,re;si,re;	re,ut.				
Baxo	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,si,sol#;	sol#;	sol#,la;la;	sol#;	la.	
Alto	la;	la;	sol#;_sol#,la,soln;fa,re;re,mi;	mi;	re;	fa;	fa,mi;mi.				
Tenor	mi;	re,fa;	fa,mi;ut,mi;	mi,re;re,si;	si,ut;	ut,ut;	ut,si,re;	re;	ut.		
Baxo	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Notese que en estas frases asi dispuestas no falta sino la 5ª en el primer tiempo, y la 3ª en el segundo en todos los sonidos del B. f.; y esto, no por otra causa que la de prevenir la 7ª y 9ª que son las dos especies principales en una y otra frase. Tambien es de advertir q.ᵉ se omite la 7ª diminuta sobre el sol# en el segundo tiempo; y q.ᵉ se comete la 2ª sobre el <u>ut</u> con 7ª y 5ª#.

Estas frases pueden ser invertidas; pero, para que sea siempre con el mas posible buen éxito en orden al efecto, es menester disponer las partes cantantes de una manera semejante â la que se advierte en las siguientes practicas, pertenecientes al Modo maior =

[434v]

Tiple	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	la,sol;sol;	sol,fa;fa;	fa,mi;mi;	mi,re;re;	ut.				
Tenor	mi;	mi,re;re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;sol.		
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;sol.	
Baxo	sol;	la;	la,sol;sol;		sol,fa;fa;		fa,mi;mi;		mi,re;re;		ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	sol;	la;	la,sol;sol;		sol,fa;fa;		fa,mi;mi;		mi,re;re;		ut.
Alto	mi;	mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;sol.	
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	la,sol;sol;		sol,fa;fa;		fa,mi;mi;		mi,re;re;		ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;ut.	
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Como sobre este B. f. se pueden colocar ocho partes cantantes, la **[435]** ligadura de 9ª y 7ª puede admitir tantas inversiones quantas sean las melodias que resultan de la diversidad de movimientos que por necesidad han de cometer las partes cantantes que se añadan â las quatro precedentes; pero, las omitiremos por contenerse casi las mas en la que vamos â dar compuesta de siete partes cantantes sin contar el B. f. dispuestas en la siguiente forma =

Tiple	mi;	la;	la,sol;	sol;	sol,fa;fa;		fa,mi;mi;		mi,re;re;		ut.
Tiple	ut;	fa;	sol,re;	mi;	fa,ut;	re;	mi,si;	ut;	re,la;	si;	sol.
Alto	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;sol.	
Tenor	sol;	re,la;	si;	ut,sol;la;		si,fa;	sol;	la,mi;fa;		sol,re;mi.	
Baxo	mi;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

La frase perteneciente al Modo menor riguroso, compuesta de ligaduras de 9ª acompañadas de 7ª, para ser invertida imitando â la que se dexa dada de Modo maior en todo lo posible es menester q.ᵉ sea dispuesta de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	la, mi;fa;		fa;mi;mi;		mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	ut.
Alto	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si,ut,si;	la;	la;	sol#;	la.
Tenor	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la, sol#;	sol#,_____sol,fa;fa;			fa,mi;mi;	
Baxo	la;___la;		sol#;_sol,la, soln;fa;___fa;				mi;	mi;	re;	re;	ut.
fund.[1]	la;	si;	mi;	la;	re	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

[435v]

Aunque la 9ª cometida sobre el <u>fa</u> del B. f. por ser superflua, se halla executada como 2ª; esto es, resuelve â la 3ª para evitar con este cambio de especies la mala transicion desde el <u>sol#</u>, al fan q.ᵉ con precision resultará siempre que se considere la tal especie como 9ª superflua, por la resolucion indispensable que toda 9ª debe tener â la 8ª del mismo sonido fundamental que fuere cometida; con todo, debe advertirse que la armonia simultanea, en el tal caso, resultará mucho menos dura siempre que la 3ª del fa, se halle en una parte mas grave que la cometiente de la 9ª ô 2ª superflua.

2ª

Tiple	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,si,sol#;	sol#;__sol,la,fa;		fa;	fa,mi;mi.		
Alto	la;	la;	sol#;_sol,la,soln;		fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.	
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si,ut,si;	la;	la;	sol#;	la.	
Baxo	ut;	fa;	fa,mi;mi;		mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	la.	
fund.[1]	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.	

3º

Tiple	ut;	fa;	fa,mi;mi;		mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	la.
Alto	la;	la;	sol#;	sol,la;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol#;	sol#;	sol#,fa;	fa;	fa,mi;la.	
fund.[1]	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Aunque esta inversion puede mui bien practicarse en ciertos lances; con todo, si la precision no obliga â que el sol del B. f. sea sustenido, debe omitirse este, tanto por razon de la melodia, como de la menor dureza de la armonía simultanea.

[436] 49

4ª

Tiple	la;	la;	sol#;	sol#,la,soln;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Alto	mi;	fa;	fa,mi;mi;		mi,re;re;		re,ut;	ut;	ut,si;	si;	la.
Tenor	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol#;	sol#;	sol,fa;	fa;	fa,mi;mi.	
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
fund.[1]	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

De todas las inversiones sobre la frase compuesta de 9as y 7as en Modo menor riguroso, esta es sin duda alguna la menos dura, y por tanto debe ser preferida â todas las precedentes en musica libre.

Las 9as con 7ª pertenecientes al Modo menor pueden practicarse â siete partes cantantes colocadas sobre un B. f. de la misma manera que se notan en el exemplo de novenas pertenecientes al Modo maior, pero para que las novenas maiores, y superfluas; como tambien las que deben acompañarse con 5ª maior ô superflua no resulten tan duras, se omitirá el sustenido del B. f. que se mira colocado al sol, ô septimo sonido del Gamma riguroso del Modo menor: en una palabra el Modo debera resultar mixto de maior, y menor desde el primer mi, hasta el si del B. f. por que las armonias que deberán practicarse habran de ser las mismas que se dexan dadas en el exemplo â ocho partes cantantes perteneciente â las 9as con 7ª propias de un Modo maior.

La manera de hacer esta mixtura de Modo mas sensible, será cometiendo **[436v]** sobre el primer mi del B. f. primero 3ª maior, y despues menor; y en el ultimo mi, bolver â cometer 3ª maior desde luego, para que buelva â verificarse el Modo menor insinuado desde el si por ser este sonido fund.[1] comun â los dos Modo maior, y menor.

§ Novenas con 7ª y 4ª en ligadura.

Las 9as con 7ª y 4ª que mejor efecto hace en la musica armonica, se compone de novena maior, 7ª maior, y 4ª perfecta; esto es, ut, sol, si, re, fa: ô la, mi, sol#, si, re: su colocacion debe

ser en toda Clausula perfecta, tanto en Modo maior como en menor; y su manera mas regular de practicarla será como se míra en el siguiente exemplo =

Tiple	ut;	si;	si,ut,sol;	si;	si,ut.	la;	sol#;	sol#,la,mi;	sol#;	sol#,la.
Alto	sol;	fa;	fa,mi;	fa;	fa,mi.	mi;	re;	re,ut;	re;	re,ut.
Tenor	mi;	re;	re,ut;	re;	re,ut.	ut;	si;	si,la;	si;	si,la.
Baxo	ut;	sol;	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la;	mi;	la.

Quando se exercita â cinco se añadirá, la 8ª al sonido dominante-tonico, y la 5ª al tonico.

Esta misma ligadura de 9ª. 7ª, y 4ª se puede cometer tambien sobre todo sonido subdominante; pero es menester advertir, que quando se cometa sobre el sobredicho sonido fundam.[l] la 4ª debe resolver an- **[437]** tes que la 9ª y la 7ª para obviar dos quintas, ô dos quartas entre las partes cantantes, y su infeliz resultado de armonia simultanea: en suma debera ser executada en el tal caso de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	ut,sin;	si,la;	sol;	sol.	mi;	mi,re;	re;	ut.
Tiple	sol;	sol,sol,fa;	fa;	mi.	la;	la;	sol#;	la.
Alto	mi;	mi,mi,re;	re;	ut.	mi,sol;	sol,fa;	mi;	mi.
Tenor	ut;	ut;	si;	ut.	ut;	ut,ut,si;	si;	la.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Puede cometerse esta misma disonancia ligada sobre toda simple dominante, ô segundo sonido de diapason; y en todo sonido dominante-tonico, con tal que se disponga de la manera siguiente =

Tiple	mi;	mi,re;	re,	re,ut.	ut;	fa;	fa,mi;	mi.
Tiple	mi;	la;	la,sol;	sol.	ut;	ut,si;	si;	si,la.
Alto	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi.	la;	la;	la,sol#;	sol#,la.
Tenor	ut;	ut;	ut,si;	si,ut.	mi;	mi,re;	re;	re,ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.	la;	si;	mi;	la.

Executandose la ligadura de 9ª, 7ª y 4ª de la manera que se mira en este exemplo, se podrá colocar en todos los sonidos del diapasson tanto maior como menor dispuesto como sigue =
[437v]

Tiple	mi;	mi,re;	re,	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;	sol.
Tiple	ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi.
Alto	mi;	la;	la,sol;	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,ut.
Tenor	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si,ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol#;	sol#,la.	
Tiple	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,si,sol#;	sol#;	sol#,la,fa;	fa;	fa,mi;	mi.	
Alto	la;	la;	la,sol#;	soln,la,sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,ut.	
Tenor	ut;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la.	
Baxo	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.	

Con estas mismas ligaduras, se pueden componer las dos siguientes frases fundamentales: una perteneciente al Modo maior, y otra al menor, ambas mixtas =

Tiple	sol;	fa;	fa,mi;mi,mi,re;	re;	re,ut.
Tiple	ut;	ut,si;	si,sib;sib,la;	la,sol;	sol.
Alto	mi;	la;	la,sol;sol,fa;	fa;	fa,mi.
Tenor	mi;	mi,re;re;	ut;	ut,si;	si,ut.
Baxo	ut;	re;	mi; fa;	sol;	ut.

Esta frase desde el re al fa del B. f. mixtura en su armonia con el Modo menor de la, por motivo de la ligadura de 5ª y 6ª que se comete sobre el re, y la de 9ª. 4ª. y 7ª sobre el mi: desde el mi, al fa **[438] 50** maiormente quando la parte mas grave, ô el Baxo cantante diga la melodia del Tiple, y que quando asi lo estime oportuno el armonista, podrá cometer sobre el si del B. f. el F sustenido en lugar del natural, y dexár sobre el si la 5ª falsa: en suma, puede disponerse la frase como sigue =

Tiple	la;	sol#;	soln;	fa#;	fan;	mi;	mi.
Alto	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	re;	sol#;	ut;	fa#;	si;	mi;	la.

Aunque pocas, y aun raras vezes se vea colocada asi la tal frase, con especialidad en musica vocal, por motivo de haberse de evitar en ella quanto fuere posible todo canto escabroso, y con maior cuidado en el Baxo; con todo se halla mui frecuentemente en las composiciones de los mas celebres armonistas invertida, quando no, en todas sus partes, por lo menos sirviendo de Baxo cantante la melodia cromatica del Tiple en la forma siguiente =

Tiple	la;	re;	si;	ut;	si;	si;	la.
Alto	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	la;	sol#;	soln;	fa#;	fan;	mi;	la.
fund.[1]	fa;	sol#;	ut;	fa#;	si;	mi;	la.

[438v]

Lo unico que debe notarse en esta frase, es la duplicacion de la 7ª maior cometida sobre el ut del B. f. y executada por el Tiple: en ella bien se colige que la tal parte cantante, canta re, si, en lugar de re, ut, pero el choque del semitono simultaneo, es tan obsolutamente duro, maiormente sobre la tal progresion cromatica del Baxo cantante, que los mas celebres armonistas han preferido esta colocacion â la regular, y en efecto el oydo la recibe mejor, aun siendo el B. f. no mental, sino efectivo.

Aunque con menos incomodidad, tampoco recibe bien el oydo la 8ª del mismo B. f. siendo Baxo cantante el Alto del mismo exemplo; y por tanto la frase debe disponerse en los terminos siguientes =

Tiple	ut;	re;	mi;	ut;	si;	si;	la.
Alto	la;	sol#;	soln;	fa#;	fan;	mi;	mi.
Tenor	la;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
fund.[1]	fa;	sol#;	ut;	fa#;	si;	mi;	la.

Quando el oydo admite bien la tal 8ª invertida, es siendo el Baxo cantante el siguiente =

Tiple	ut;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la.
Alto	la;	sol#;	soln;	fa#;	fan;	mi;	mi.
Tenor	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Baxo	ut;	si;	si;	la;	la;	sol#;	la.
fund.[1]	fa;	sol#;	ut;	fa#;	si;	mi;	la.

[439]

En lo que respeta â las ligaduras de 7ª llamadas en otra parte extraordinarias; y ahora con mucha mas propiedad apellidaremos ligaduras de 7ª defectuosas â unas, y defectuosisimas â otras, (por motivo de que en su execucion, las mas vezes se comete clausula defectuosa, ô Defectuosisima) solamente diremos las diversas maneras de poderse prevenir, por que en la resolucion, salida, ô desligue no se diferencian de las Posturas.

Baxo este verdadero supuesto, comenzaremos por la ligadura extraordinaria, ô defectuosisima, llamada asi por componerse de 5ª falsa, y 10ª maior del fundamental. Esta ligadura de 7ª exprimida v. g. por si, re#, fa, la, siempre, ô las mas vezes, es precedida de la ligadura de 7ª indicada por fa, la, ut, mi: y puede prevenirse â la 8ª; â la 5ª y â la 3ª. A la primera especie cantando el B. f. mi, fa, si, mi: â la segunda especie cantando la, fa, si, mi; y â la 3ª cantando ut, fa, si, mi, disponiendo las partes cantantes en la forma siguiente =

Tiple	mi;	mi;	re#;	mi.	mi;	mi;	re#;	mi.	mi;	mi;	re#;	mi;	mi.
Alto	si;	la,fa;	fa;	mi;	ut;	ut,fa;	fa;	mi.	soln;	fa,la;	la;	sol#;	la.
Tenor	sol#;	la;	la;	sol#.	la;	la;	la;	sol#.	ut;	ut;	si;	si;	la.
Baxo	mi;	fa;	si;	mi.	la;	fa;	si;	mi.	ut;	fa;	si;	mi;	la.

[439v]

La ligadura compuesta de 7ª maior, 5ª superflua, y 3ª maior no puede ser prevenida sinó en la 5ª y en la 3ª de un B. f. que proceda en unos terminos semejantes â los siguientes=

Tiple	ut;	ut#;	re,utn;	si;	ut.	si;	si;	la;	sol#;	la.
Alto	sol;	la;	fa;	fa;	mi.	sol#;	sol#;	la,mi;	mi;	mi.
Tenor	mi;	mi;	re;	re;	ut.	mi;	mi;	mi,ut;	si,re;	ut.
Baxo	ut;	fa;	re;	sol;	ut.	mi;	ut;	la;	mi;	la.

Lo que se debe notar en esta ligadura es, que siempre resuelve la septima â la 8ª del B. f., y que esta espesie resulta duplicada por motivo de que la 5ª superflua tambien debe, en el tal caso, resolver â la misma especie.

La ligadura compuesta de 7ª maior, ô menor acompañada de 5ª superflua, y 3ª menor v. g. re, fa, la#, ut, y fa, lab, ut, mi, tampoco puede prevenir sino en la 3ª y la 5ª del B. f. que deberá proceder en los precisos terminos que siguen =

Tiple	la;	la#;	si,sol;	sol.	ut;	ut#;	re;	si;	utn.
Alto	mi;	fa;	fa;	mi.	mi;	mi;	re,fa;	fa;	mi.
Tenor	ut;	ut;	si;	ut.	sol;	lab;	lab;	sol;	sol.
Baxo	la;	re;	sol;	ut.	ut;	fa;	re;	sol;	ut.

En esta practica lo que debe notarse es, que siendo la 7ª menor resuelve â la 3ª; pero esta especie resulta duplicada, por razon de la 5ª superflua, al tiempo del desligue de la 7ª.

[440] 51

Cap. 20.

§ Ligaduras de Novena.

La ligadura de novena por estar en lugar de la 8ª no puede prevenirse sinó â la 5ª ô â la 3ª del sonido anterior al que se pretende executar la tal ligadura. Sentado este principio, los sonidos mas propios para su execucion seran los quartos, quintos, y tonicos del diapason tanto de Modo maior como menor executados por un B. f. dispuestos en la forma siguiente =

Tiple	ut;	la;	la,sol;	mi.	ut;	la;	sol#;	mi.
Alto	sol;	sol,fa;	re;	re,ut.	la;	fa;	fa,mi;	ut.
Tenor	mi;	ut;	si;	sol.	mi;	mi,re;	si;	si,la.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Despues de advertir en esta practica, que la 9ª ora sea maior, ora menor, debe ser (segun el orden regular) acompañada de la 3ª maior, ô menor, y de la 5ª si el periodo es â quatro partes cantantes y de la 8ª si es â cinco; debe advertirse, que siendo â solas tres, podrá ser acompañado de la 3ª ô la 5ª indiferentemente, pero siempre será mejor que se prefiera la 3ª â la 5ª porque resulta de ello mejor efecto. Tambien es digno de advertencia que la 9ª cometida sobre el sonido tonico de la manera que se advierte en esta practica es sumamente incipida; y por tanto, ô debe omitirse en toda clausula final, ô acompañarse con 4ª ô 7ª maior, y con una y otra especie como veremos mas adelante. **[440v]**

Tambien puede cometerse la ligadura de 9ª sobre los segundos y sextos sonidos de diapason tanto de Modo maior como menor dispuestos segun el orden siguiente =

Tiple	ut;	la;	sol;	mi.	ut;	ut,si;	sol#;	sol#,fa.
Alto	sol;	fa;	re;	ut.	La;	fa;	fa,mi;	ut.
Tenor	mi;	mi,re;	si;	si,la.	mi;	re;	si;	la.
Baxo	ut;	re;	sol;	la.	la;	si;	mi;	fa.

En esta practica son dignas de notarse las 9ªs cometidas sobre el re, y la del B. f. en la primera frase por ser maiores, y acompañadas de 3ª menor; y en la segunda frase, las cometidas sobre el B. f. en los sonidos indicados por si, y fa; porque la cometida sobre el primer sonido es menor y acompañada no solo de 3ª menor, sino con 5ª falsa; y la executada sobre el segundo; esto es sobre el fa es superflua, y acompañada con 3ª maior; cosa extraordinaria â la verdad, por que en realidad no hay en la ciencia armonica practica 9ª superflua, sino 2ª superflua, por mas que armonistas del mas conocido merito lo hayan practicado como tal 9ª, haciendola resolver â la 8ª como se mira en la tal practica, contra las leyes de la armonia. De esto resulta que, ô en tales lances debe omitirse la 9ª ô debe resolver â la 3ª; y resolviendo â esta especie deja de serlo, y pasa â ser 2ª del B. f. como veremos mas adelante.

[441] Toda ligadura de 9ª acompañada de 3ª y 5ª despues de resolver â la 8ª puede cometer una 7ª de paso sobre el mismo sonido fundamental que se cometió la 9ª, disponiendo la melodia de la manera siguiente =

Tiple	ut;	la;	la,sol,fa;	mi.	ut;	la;	sol#;	mi.
Alto	sol;	sol,fa,mi;	re;	ut.	la;	fa;	fa,mi,re;	ut.
Tenor	mi;	ut;	si;	sol.	mi;	mi,re,ut;	si;	la.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

De esta practica se origina una bellisima frase la qual contiene todas las ligaduras de 9ª practicables en Modo maior; y aun del Modo menor regular: su disposicion es de una manera semejante â la del Exemplo siguiente =

Tiple	ut;	la,fa;	re,si;	sol,mi;	ut,la;	fa,re;	si,sol;	mi,ut;
Alto	sol;	fa,la;	la,sol,fa;	mi,sol;	sol,fa,mi;	re,fa;	fa,mi,re;	ut,mi;
Tenor	mi;	mi,re,ut;	si,re;	re,ut,si;	la,ut;	ut,si,la;	sol,si;	si,la,sol;
Baxo	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Tiple	la,fa;	re,si;	sol.
Alto	mi,re,ut;	si,re;	ut.
Tenor	fa,la;	la,sol,fa;	mi.
Baxo	re;	sol;	ut.

Para que esta practica pueda convenir al Modo menor no es menester mas que disponer el B. f. segun su diapason, y dar 3ª maior al mi para caracterizarle con la tal Especie de quinto sonido del tal Diapason.

[441v]

Las ligaduras de 9ª acompañadas de 3ª y 5ª pueden ser invertidas, lo mismo que todas las demas, por mas que el S.or Rameau lo proíba: el modo de disponerlas es el que sigue =

Tiple	ut;	ut;	re;	mi.	mi;	fa;	sol;	sol.
Alto	sol;	la;	la,sol;	mi.	sol;	sol,fa;	re;	mi.
Tenor	mi;	ut;	si;	sol.	ut;	ut;	si;	sol.
Baxo	sol;	sol,fa;	re;	re,ut.	ut;	la;	la,sol;	mi.
fund.[1]	ut;	fa;	sol;	ut.	ut;	fa;	sol;	ut.

Tiple	sol;	ut;	re;	sol;	sol;	sol.
Alto	sol;	sol,fa;	re;	re,ut;	ut,si;	ut.
Tenor	ut;	la;	la,sol;	mi;	re;	mi.
Baxo	mi;	ut;	si;	sol;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	fa;	sol;	ut;	sol;	ut.

Despues de observar en estas inversiones sobre la 9ª acompañada de 3ª y 5ª que la 8ª del B. f. se puede omitir al tiempo de la 9ª duplicando la 3ª ô la 5ª debe observarse asi mismo que despues de toda 9ª resuelta a la 8ª, si se comete la 7ª de paso con el fundamental, no solo la melodia recibirá una modificacion que la hará mas alaguéna, sino tambien la misma armonia simultanea perderá algo de la dureza que por su naturaleza le comunica la 9ª. El motivo de ser esta especie la **[442] 52** mas dura entre todas las disonantes diatonicas ô naturales no puede ser otro sinó el choque directo con el sonido fundamental, según sentir del S.or Rameau[50]; pero, si esto fuese cierto sucedería que la novena menor, sería siempre la mas dura; y consta de la experiencia no ser asi, porque el oydo la recibe en todo quinto sonido de diapason de Modo menor, no solo sin molestia sino con agrado. A nosotros nos parece que el motivo de hallarse en la 9ª mas ô menos desagrado consiste en el sonido del B. f. que se halla colocada con respeto al diapason que rige en la frase armonica. En efecto, la 9ª es disonancia peculiar de todo quinto sonido de diapason, y por tanto es menos ingrata quando es acompañada de 3ª maior que quando la 3ª es menor: añadase â esto el recibir tan graciosamente la 7ª menor de

[50] Aparece exponiendo su opinión, en oposición a la del gran maestro Rameau.

paso que por ser tan propia del tal sonido le da el carácter de Dominante tonico. Despues del quinto sonido, en donde mejor es recibida por el oydo es en los sonidos tonicos de transito; y aun en los finales si es acompañada como se dirá mas adelante. Cometida la ligadura de 9ª en un quarto sonido de diapason, ya es mas dura que en los sobredichos sonidos; y en el de menor **[442v]** causa maior desagrado que en el de maior, porque en esta es acompañado de 3ª menor, y en aquel de maior. Por consiguiente la ligadura de 9ª cometida en los segundos, y terceros sonidos de diapason por ser, si el Modo es maior, acompañada la 9ª con 3ª menor, en ambos sonidos (y haber de ser indefectiblemente sobre el segundo sonido 9ª maior, y sobre el tercero menor), resultará mas ingrata que la cometida sobre el quarto sonido. Ultimamente la que se cometa sobre el septimo sonido del diapason de Modo maior y segundo de menor por ser 9ª menor y acompañada de 3ª menor y 5ª falsa debe ser la mas dura de todas las novenas practicables; y en realidad asi sucede, y se puede observar executando la frase que se dexa dada, en la qual se hallan cometidas todas las novenas practicables acompañadas con 3ª y 5ª. Decimos todas las 9ªs, porque no consideramos como tal, la superflua que se comete, ô puede cometerse en el sexto sonido del diapason de Modo menor, en toda Clausula burlada; ni las que algunos armonistas celebres han cometido sobre el tercero, y septimo sonido del diapason de Modo menor riguroso: esto es, la menor cometida en sol# acompaña- **[443]** da de 3ª menor, y 5ª falsa; y la maior acompañada de 3ª mayor, y 5ª superflua sobre el ut la qual disponen de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	ut;	re;	si;	mi;	mi,mi;	mi,mi;	mi.
Alto	la;	la;	la,sol#;	sol#;	sol#,la;	la,sol#;	la.
Tenor	mi;	fa;	re;	re,ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	la;	re;	sol#;	ut;	ut,la;	mi;	la.

Decimos que no las admitimos como tales novenas â las que se notan en esta practica, no porque dexen de serlo en realidad, sino porque la cometida sobre el sol# del B. f. resulta menos dura resolviendo â la 3ª y siendo acompañada de la 7ª diminuta; y en tal caso es ligadura no de 9ª sino de 2ª menor. En lo que respeta â la cometida sobre el ut, ô tercer sonido del diapason de Modo menor riguroso, no se puede negar que es una verdadera ligadura de 9ª y la mas dura de quantas se pueden executar acompañadas de 3ª y 5ª; y esto no por otra razon, sino por la necesidad de haber de prolongarse la 5ª superflua mas de lo regular para dar lugar â que la 9ª resuelva â la 8ª del B. f. Mas adelante se verá la manera de hacerla menos dura, y en ello mismo su misma irregularidad.

[443v]

La ligadura de 9ª puede cometerse juntamente con la de 7ª en todo sonido Dominante-tonico, y simple dominante disponiendo la frase de la manera siguiente =

Tiple	sol;	fa;	fa;	mi.	ut;	ut,si,fa;	fa,mi;mi.	
Alto	mi;	mi,re,la;	la,sol;	sol.	la;	la;	sol#;	la.
Tenor	ut;	ut;	si;	ut.	mi;	re;	re;	ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.	la;	si;	mi;	la.

Sobre todo sonido subdominante, si se dispone assí =

Tiple	ut;	la;	la,sol;	sol.	ut;	ut,si;	sol#;	la.
Alto	sol;	sol,fa;	fa;	mi.	la;	fa;	fa,mi;mi.	
Tenor	mi;	mi,re;	si;	ut.	mi;	mi,re;re;	ut.	
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Sobre todo sonido tonico y en final de periodo la ligadura de 9ª deberá ser acompañada de la 7ª maior colocada y resuelta de la manera que sigue =

Tiple	ut;	si;	si,ut.	la;	sol#;	la.
Alto	sol;	fa;	mi.	mi;	re;	ut.
Tenor	mi;	re;	re,ut.	ut;	si;	si,la.
Baxo	ut;	re;	ut.	la;	mi;	la.

Observese en estos tres exemplos, 1º que la 9ª cometida sobre un Dominante-tonico acompañada de 7ª resuelve antes que la 7ª por ra- **[444] 53** zon de que esta debe resolver de justicia sobre la 3ª del sonido tonico, y aquella sobre la 8ª del Dominante-tonico. 2º que cometida sobre un sonido subdominante, resuelven la 9ª y la 7ª ambas â un mismo tiempo y sobre el mismo sonido funda.[1] que se cometen, la primera â la 8ª y la segunda â la 6ª; y esto no por otra causa, sino porque la 5ª y 6ª hace el carácter de todo sonido subdominante, aunque la 5ª sea omitida como en nuestro exemplo, y no se suponga sino como de paso. Es verdad que para verificarse la disonancia de 9ª y 7ª sobre un sonido ya determinado subdominante son menester cinco partes cantantes colocadas en la siguiente forma =

Tiple	mi;	mi,re;	re;	re,ut.
Tiple	ut;	ut;	si;	sol.
Alto	sol;	sol,fa;	fa;	mi.
Tenor	mi;	la;	fa,sol;	sol.
fund.[1]	ut;	fa;	sol;	ut.

ô quatro colocadas asi =

Tiple	ut;	ut;	si;	ut:
Alto	mi;	mi,re,fa;	fa;	mi:
Tenor	sol;	sol,fa,la;	la,sol;	sol:
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut:

esto es, omitiendo la 3ª cosa que (como se dexa dicho en otra parte) debe admitirse; pero como la 3ª es la especie decisiva del Modo en caso de haberse de cometer la tal disonancia â solas quatro partes cantantes estimamos como mejor el omitirse la 5ª que la 3ª por que la 5ª se puede sobre entender, quando no se coloque como de **[444v]** paso: en suma como se mira en nuestro exemplo. Tambien es digno de advertirse que con la tal ligadura de 9ª, y 7ª cometida sobre los sonidos re, fa, la, de un diapason cantado por un B. f. se forma la siguiente frase =

Tiple	mi;	mi,re;	ut,si;	la;	sol,sol,re;	ut;	si;	sol.
Alto	sol;	fa;	mi,mi,sol;	sol,fa;	mi,re,si;	si,la;	sol,fa;	mi.
Tenor	ut;	ut,si,la;	la,sol,mi;	mi,re,ut;	ut,si,sol;	sol,fa,mi;	mi,re;	ut.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.

Asi mismo pueden executarse las tales disonancias sobre un B. f. que cante la escala ut, re, mi, fa#, sol#, la#, si#, sobre los sonidos re, fa#, y la#, una vez que el armonista los determine todos tres subdominantes; saber el re del tonico A: el fa# del C#; y el la# del E#. 3º Que la 9ª y 7ª cometidas sobre todo sonido estimado como tonico, aunque resuelven â un mismo tiempo ambas disonantes sin mover el B. f. de la misma manera que cometidas sobre un subdominante, la armonia simultanea es absolutamente diversa, por que sobre este sonido fundamental la 7ª maior, resuelve â la 6ª, y sobre los sonidos tonicos debe resolver precisamente â la 8ª. Para poderse formar una frase en la qual **[445]** todos los sonidos del B. f.

tengan la disonancia de 9ª con 7ª maior propia de todo sonido tonico, es menester disponerle de una manera semejante â esta: mi, la, la, re, re, sol, sol, ut, la, re, re, sol, sol, ut, ut, fa, y considerar el primero de todos los sonidos que se repiten como tonico, y el segundo como dominante tonico: en una palabra cometiendo desde un intervalo â otro, excepto desde el ut al la una clausula perfecta.

Algunos armonistas celebres la han practicado esta misma disonancia sobre el B. f. ut, fa, fa, si, si, mi, mi, la, la, re, re, sol, sol, ut, sin escrupulizar en la dominante tonica, y tonica defectuosa Fa, si; ni en la Clausula defectuosa, ô defectuosisima si, mi.

Habiendose de mantener el caracter del Modo en una progresion de B. f. v. g. ut, re, sol, ut, fa, si, mi, la, re, sol, ut, en maior; y en menor la, si, mi, la, re, sol, ut, fa, si, mi, la; esto es, considerando toda la frase como una Clausula interrumpida de las llamadas magistrales abreviadas insinuadas por ut, re, sol, ut; y la, si, mi, la, y habiendose de cometer ligadura de 9ª y 7ª en todos los sonidos se deberá disponerse de la manera siguiente =

[445v]

Tiple	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;	sol.
Tiple	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Alto	sol;	fa,la;	la,sol;	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	ut.
Alto	ut;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	la,fa;	sol,si;	ut,sol;	fa,la;	si,re;	mi,sol;	la,ut;	re,fa;	sol,si;	sol.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si,ut,si;	la;	la;	sol#;	la.
Tiple	ut;	ut,si;	si;___si,la;		la;___la,sol,sol#;		sol#;___sol,la,fa;		fa;	fa,mi;	mi.
Alto	la;	la;	sol#;	sol,la,soln;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Alto	ut;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	si;	si;	la.
Tenor	la;	re;	mi,si;	ut;	re,la;	si;	sol#,mi;	la,ut;	si,re;	mi,sol#;	mi.
Baxo	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Aunque estas dos frases se pueden executar â ocho partes cantantes colocadas sobre el B. f. nosotros las habemos dado â solas cinco, por que con ellas solas se halla el complemento de toda su armonia simultanea tanto en Modo maior como en menor; y porque si en la frase sobre este ultimo Modo riguroso falta la 8ª en todos los sonidos fundamentales sobre los quales se debe cometer la 2ª en lugar de la 9ª como son el fa, y el sol# como tambien sobre el la y ut, es por motivos de hacer menos sensible el choque de las 7ªs maiores que resuelven â la 8ª.

[446] 54

Capitulo 21.

De la septima de paso: sus diversidades y maneras de practicarse: de sus inversiones; y de otras muchas Disonancias originadas de la septima llamadas Posturas, ô disonancias de golpe.

Llamamos septima de paso â toda aquella que se halla colocada en una frase armonica sin perjuicio alguno, ni de la consonancia perfecta propia del B. f., ni de la armonia progresiva; y mucho menos de los movimientos de las vozes con respecto â los intervalos cometidos por el B. f.: en suma â las 7ªs que se dexan colocadas en las Escalas (tanto de Modo maior como menor tomadas baxando) sobre los intervalos de quarta subiendo, ú de quinta baxando, aplicados â las tales melodias.

Las tales septimas de paso, siendo el Modo maior, pueden ser de cinco clases diversas que son: de 7ª maior acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior indicada por ut, mi, sol, si, cuia resolucion deberá ser sobre la consonancia de F-fa: fa, la, ut, mi, resolviendo sobre la consonancia defectuosa propia del B-si natural, y por tanto diversa de la otra aunque ambas maiores, y acompañadas de 5ª perfecta y 3ª maior: de 7ª menor acompañada de 5ª falsa y 3ª menor indicada por si,re, fa, la, que descansa, ô resuelve en la consonancia de E-mi: de 7ª menor acompañada de 5ª perfecta, y 3ª menor, indi- **[446v]** cada por mi, sol, si, re; y la, ut, mi, sol; propia de todo tercero, y sexto sonido de Diapason de Modo maior, por que sus resoluciones son: de la primera, en la consonancia natural de sexto sonido; y de la segunda, en el segundo, y por consiguiente ambas resuelven â tercera menor: la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor indicada por re, fa, la, ut, propia y caracteristica de todo segundo sonido de Diapason maior porque debe resolver â la tercera maior propia de la consonancia de todo quinto sonido de Diapason: la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior propia y caracteristica de todo quinto sonido de Diapason, porque debe resolver â la tercera maior propia de la consonancia perfecta del sonido tonico.

Una de las varias maneras de manifestar la serie de las referidas septimas de paso correspondientes â todo Modo maior, y la mas conforme con las colocadas en las Escalas, es la siguiente =

Tiple	ut,si;la.	la;	fa.	fa;	mi.	mi,re;ut.	ut;	la.	la;	sol.	sol,fa;mi.		
Alto	sol; fa.	fa,mi;re.	re;	si.	sol;	mi.	la,sol;fa.	fa;	re.	re;	ut.		
Tenor	mi; ut.	ut;	si.	si,la;	sol.	si;	la.	mi;	re.	re,ut;	si.	si;	sol.
Baxo	ut; fa.	fa;	si.	si;	mi.	mi;	la.	la;	re.	re;	sol.	sol;	ut.

[447]

De estas seis septimas de paso, y sus inversiones se originan las frases armonicas siguientes =

1ª	Tiple	sol;	la,fa;	sol,ut;	ut;	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi;	ut;	ut.
	Alto	mi;	fa;	mi;	fa,ut;	ut,sol;	fa;	mi;	ut;	ut,si;	la;	sol.
	Tenor	ut;	ut;	ut,si;	la;	sol,ut;	ut;	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi.
	Baxo	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi;	fa;	ut;	ut;	sol;	fa;	ut.
	fund.[1]	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	ut.

2ª	Tiple	la;	si;	la;	si;	ut;	si;	la;	fa;	fa,mi;	re;	si.
	Alto	fa;	fa;	fa,mi;re,la;		ut,fa;	fa;	fa,mi;re;		ut;	si;	sol#.
	Tenor	ut;	re,si;	ut,fa;	fa;	fa,mi;re;		ut;	si;	la;	fa;	mi.
	Baxo	fa,mi;re;		ut;	si;	la;	si;	fa;	fa;	fa;	si;	mi.
	fund.[1]	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	mi.

3ª	Tiple	si;	si;	si,fa;	sol;	fa,si;	si;	si,la;	sol;	fa;	mi.
	Alto	fa;	sol,mi;	fa,si;	si;	si,la;	sol;	fa;	mi;	re;	si.
	Tenor	re;	mi;	re;	mi,si;	si,fa;	mi;	re;	si;	si,la;	sol#.
	Baxo	si,la;	sol;	fa;	mi;	re;	mi;	si;	si;	si;	mi.
	fund.[1]	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi.

4ª	Tiple	mi;	mi;	mi,re;ut;	si;	la;	sol;	mi;	mi,re;ut.	
	Alto	si;	ut,la;	si,sol;la;	si,sol;mi;		mi,re;ut;	si;	la.	
	Tenor	sol;	la;	sol;	mi;	mi,re;ut;	si;	la;	sol;	la.
	Baxo	mi,re;ut;	si;	la;	sol;	la;	mi;	mi;	mi;	la.
	fund.[1]	mi;	la;	mi;	la;	mi;	la;	mi;	la;	mi; la.

[447v]

5ª	Tiple	ut;	re;	ut;	la;	la,sol;	fa;	mi;	re;	ut#;	re.
	Alto	la;	la;	la,sol;	fa;	mi;	re;	ut;	la;	la,sol;fa.	
	Tenor	mi;	fa,re;	mi,ut;	re;	mi,ut;	la;	la,sol;fa;		mi;	re.
	Baxo	la,sol;	fa;	mi;	re;	ut;	re;	la;	la;	la;	re.
	fund.[1]	la;	re;	la;	re;	la;	re;	la;	re;	la;	re.

6ª	Tiple	re;	re;	re,ut;	si;	la;	sol;	fa;	re;	re,ut;	si.
	Alto	la;	si,sol;	la,fa;	sol;	la,fa;	re;	re,ut;	si;	la,fa;	re.
	Tenor	fa;	sol;	fa;	re;	re,ut;	si;	la;	sol;	fa,la;	sol.
	Baxo	re,ut;	si;	la;	sol;	fa;	sol;	re;	re;	re;	sol.
	fund.[1]	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol.

7ª	Tiple	si;	ut;	si;	sol;	sol,fa;	mi;	re;	ut;	si;	ut.
	Alto	sol;	sol;	sol,fa;	mi;	re;	ut;	si;	sol;	sol,fa;mi.	
	Tenor	re;	mi,ut;	re,si;	ut;	re,si;	sol;	sol,fa;mi;		re,sol;sol.	
	Baxo	sol,fa;mi;		re;	ut;	si;	ut;	sol;	sol;	sol;	ut.
	fund.[1]	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut.

Las 7ªs propias y caracteristicas del Modo menor son las siguientes: la, ut, mi, sol#; esto es, una 7ª maior acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor, la qual habiendose de executár en el sonido tonico debe resolver â la tercera menor propia de quato sonido del Diapason: re, fa, la, ut, que compone una 7ª menor propia del quarto sonido del Diapason, y por tanto su resolucion debe ser â la 3ª menor del septimo sonido al qual corresponde la consonancia defectuosa compuesta de 3ª maior, y 5ª falsa: sol#, si, re, fa; esto **[448] 55** es, una 7ª diminuta acompañada de 5ª falsa, y 3ª menor, la qual por ser propia del septimo sonido del diapason, su resolucion debe ser al sonido tercero, y â la 3ª maior de su consonancia alterada por componerse de 3ª maior, 5ª superflua, y 8ª del sonido grave: ut, mi, sol#, si, que compone una 7ª maior acompañada de 3ª maior, y 5ª superflua propia del tercer sonido del diapason, y por tanto su resolucion debe ser al sexto sonido, y â la 3ª maior de su consonancia perfecta: fa, la, ut, mi, que compone una 7ª maior propia del sexto sonido del Diapason de Modo menor acompañado de 3ª maior y 5ª perfecta, y por tanto su resolucion debe ser â la 3ª menor del segundo sonido del *Gamma* y â su consonancia defectuosa por componerse de 3ª menor, y 5ª falsa: si, re, fa, la; esto es, una 7ª menor acompañada de 3ª menor, y 5ª falsa propia de todo segundo sonido de Diapason menor, y por tanto su resolucion debe ser â la 3ª maior del quinto sonido del diapason: mi, sol#, si, re, q.e compone una 7ª maior acompañada de 3ª maior, y 5ª perfecta propia de todo quinto sonido de Diapason menor, y por tanto su resolucion debe ser â la 3ª menor del sonido tonico.

[448v]

La manera mas regular de colocar las tales septimas de paso es la siguiente =

Tiple	ut,ut,la.	la,la,sol#.	si,si, sol#.	ut,si,la.	la,la,fa.	fa,fa,mi.	si,si,la.
Alto	la,sol#,fa.	fa,fa,re.	sol#,fa,mi.	sol#,sol,fa.	fa,mi,re.	re,re,si.	sol#,sol,mi.
Tenor	mi,mi,re.	re,ut,si.	re,re,ut.	mi,mi,ut.	ut,ut,si.	si,la,sol#.	mi,re,ut.
Baxo	la,la,re.	re,re,sol#.	sol#,sol#,ut.	ut,ut,fa.	fa,fa,si.	si,si,mi.	mi,mi,la.

Las frases que de sus inversiones se originan son las siguientes =

1ª

Tiple	mi;	fa,re;	mi;	fa,re;	mi,ut;	re,la;	la,sol#;	fa;	mi,ut;	la,re;	si,ut.
Alto	la;	la;	la,sol#;	fa;	mi;	la;	ut;	re,la;	la,sol#;	fa;	mi,mi.
Tenor	ut;	re;	ut;	re,la;	la;	sol#;	fa;	mi;	re;ut,mi;	re,la;	sol#,la.
Baxo	la,sol#;	fa;	mi;	re;	ut;	re;	la;	la;	la;	re;	mi,la.
fund.[1]	la;	re;	la;	re;	la;	re;	la;	re;	la;	re,mi;	si,la.

2ª

Tiple	re;	re;	re,ut;	si,re;	fa,la;	sol#;	fa;	re;	re;	mi.	
Alto	fa,la;	sol#;	la;	si,sol#;	la;	si;	re,ut;	si;	si;	ut.	
Tenor	la;	si,re;	fa;	re;	re,ut;	si;	la;	sol#;	soln;	sol.	
Baxo	re,ut;	si;	la;	sol#;	fa;	re;	re;	re;	re;	ut.	
fund.[1]	re;	sol#;	re;	sol#;	re;	sol#;	re;	sol#.	soln;	ut.	

3ª

Tiple	re;	mi,ut;	re;	mi;	si,sol#;	sol#;	sol,fa;	mi;	re;	ut;	si;	ut.
Alto	si;	ut;	si;	sol#;	sol#,fa;	mi;	si;	ut,sol#;	sol,fa;	mi;	mi;	mi.
Tenor	sol#;	sol#;	sol#,fa;	mi;	re;	ut;	re;	mi;	si;	sol#,la;	sol#;	la.
Baxo	sol#;	fa;	mi;	re;	ut;si;	ut;	sol#;	sol#;	sol#;	ut,la;	mi;	la.
fund.[1]	sol#;	ut;	sol#;	ut;	sol#;	ut;	sol#;	ut;	sol#;	ut,fa;	mi;	la.

[449]

4ª

Tiple	ut;	ut;	ut,si;	la;	sol#;	la;	mi;	ut;	ut,si;	la;	sol#,la.
Alto	mi;	fa;	sol#;	la;	mi;	fa,ut;	ut,si;	la;	sol#,mi;	ut,fa;	mi,mi.
Tenor	sol#;	la;	mi;	fa,ut;	ut,si;	la;	sol#;	fa;	mi,sol#;	la,re;	si,ut.
Baxo	ut,si;	la;	sol#;	fa;	mi;	fa;	ut;	ut;	ut;	fa,re;	mi,la.
fund.[1]	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa,re;	mi,la.

5ª

Tiple	re;	mi;	fa;	si;	si,la;	sol#;	fa;	mi;	re;	mi;	mi.
Alto	si;	si;	si,la;	sol#;	fa;	mi;	re;	si;	si,la;	sol#,si;	ut.
Tenor	fa;	mi;	re;	mi,si;	re;	si;	si,la;	sol#;	fa;	mi;	sol#,la.
Baxo	si,la;	sol#;	fa;	mi;	re;	mi;	si;	si;	si;	mi;	la.
fund.[1]	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi;;	si;	mi;	si;	mi;	la.

6ª

Tiple	si;	ut,la;	si;	la;	si;	mi;	mi,re;ut;	sol#;	la.	
Alto	sol#;	la;	sol#;	mi;	mi,re;ut;	si,si;	mi;	mi,re;ut.		
Tenor	mi;	mi;	mi,re;ut;	si;	la;	sol#;	la;	si;	la.	
Baxo	mi,re;ut;	si;	la;	sol#;	la;	mi;	mi;	mi;	la.	
fund[1].	mi;	la;	mi;	la;	mi;	la;	mi;	la;	mi;	la.

La frase originada de las inversiones sobre la 7ª maior que se comete sobre el fa, si, del B. f. es la misma que se executó sobre el Modo maior, por ser comun este intervalo â los dos Modos.

Ademas de las sobre dichas doce septimas de paso, hay otras cinco â las quales por no ser peculiares â alguno de los dos Modos, y poderse executar igualmente en Modo maior, y menor, llama- **[449v]** remos Extraordinarias. La primera, y segunda de estas dos 7ªs se comete sobre el fa, si de ambos diapasones, y no se diferencian de las ya explicadas, sino en la resolucion, la qual en la primera de estas es en la 3ª maior del si, y su consonancia perfecta,

aunque extraordinaria si, re#, fa#, si. La segunda aun lo es mas por que resolviendo â la misma 3ª maior del B-si, su consonancia se debe componer de 5ª falsa, 8ª y 10ª maior exprimida por si, fa, si, re.

La tercer 7ª extraordinaria se comete sobre el si de ambos diapasones, y es menor, y acompañada de 5ª falsa, y decena maior. Su resolucion es en el mi del B. f. en uno y otro Modo; y â la 3ª tanto maior como menor.

La cuarta 7ª se puede cometer sobre el fa, si, de uno y otro Modo musical: es maior y acompañada de 5ª superflua y 3ª maxima indicada por fa, la#, ut#, mi; y por tanto su resolucion debe ser â la consonancia alterada propia y natural del B-si; esto es, si, re, fa, si. La 5ª 7ª es menor, y acompañada de 3ª menor, y 5ª superflua; puede executarse, en Modo maior, sobre el segundo sonido del diapasson; y en Menor sobre el quarto sonido; y por tanto resolverá â la 3ª maior de Gn, ô menor de G#. **[450] 56** nido del diapason de Modo menor, y sus inversiones. 4º que de la septima maior acompañada de 5ª superflua, y 3ª maior propia del tercer sonido del tal diapason (segun la progresion de quintas executada por el B. f.) exprimida por ut, mi, sol#, si, resulta la disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta y 6ª menor indicada por mi, sol#, si, ut: la compuesta de 3ª menor, 4ª menor, y 6ª menor exprimida por sol#, si, ut, mi; y la formada de 2ª menor, 4ª perfª., y 6ª maior, insinuada por si, ut, mi, sol#, las quales deben resolver â la consonancia perfecta del sexto sonido del diapason, y sus inversiones. 5º que la 7ª cometida sobre el sexto sonido del diapason de Modo menor; esto es fa, la, ut, mi, es la misma en un todo que la cometida en el quarto del modo maior. 6º que la 7ª cometida sobre el segundo sonido del diapason de Modo menor, aunque aparesca ser la misma que se comete en el septimo sonido del diapason del Modo maior es absolutamente diversa, por razon de haber de resolver tanto en ella misma como en sus inversiones â la consonancia, propia y caracteristica del quinto sonido del diapason, indicada por mi, sol#, si, mi. **[450v]** 7º Que de la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior, propia de todo quinto sonido de diapason menor, indicada por mi, sol#, si, re, se originan la disonancia compuesta de 3ª menor, 5ª falsa, y 6ª menor expresada por sol#, si, re, mi: la compuesta de 3ª menor, 4ª perfecta y 6ª maior, exprimida por si, re, mi, sol#,: y la formada de 2ª maior, tritono, y 6ª menor, insinuada por re, mi, sol#, si, las quales deben resolver â la consonancia del sonido tonico, y â sus respectivas inversiones.

En la frase compuesta de la 7ª extraordinaria es de notár que de sus inversiones respectivas resultan las siguientes disonancias: De la 7ª menor cometida sobre el quarto sonido del diapason del Modo menor y 2º del maior, acompañada de indicada por re, fa, la#, ut, es menester advertir que no resultan de sus inversiones, mas que dos disonancias que son: la compuesta de 2ª maior, 4ª, y 6ª superflua insinuada por ut, re, fa, la#, y la compuesta de 5ª perfecta, 6ª maior y **[decena]** superflua, indicada por fa, ut, re, la#, porque la 3ª diminuta que resultaría entre el la# y el utn, en las otras inversiones es menester evitarse por su infeliz resultado. Pero a pesar **[451]** todo esto el Baxo cantante podrá transitar â todas las especies que componen la tal disonancia excepto â la 5ª superflua del B. f. siempre que las partes cantantes se dispongan como se advierte en la frase sexta compuesta sobre la tal septima extraordinaria. De la 7ª maior acompañada de 5ª superflua, y 3ª maxima indicada por fa, la#, ut#, mi, se origina su disonancia compuesta de 3ª menor, 5ª menor, y 6ª diminuta expresada por la#, ut#, mi, fa: la compuesta de 3ª menor, 4ª menor, y 6ª maior, insinuada por ut#, mi, fa, la#; y la compuesta de 2ª menor, tritono, y 6ª maior, expresada por mi, fa, la#, ut#, las quales deben resolver â la consonancia defectuosa propia tanto del segundo sonido del diapason de Modo menor como del septimo de Modo maior, y â sus inversiones las quales deberan disponerse según la frase 4ª de las septimas extraordinarias. De la 7ª maior acompañada de 5ª

superflua, y decena maior indicada por si, fa, la, re# se originan la disonancia compuesta de 3ª maior, tritono, y 6ª superflua exprimida por fa, la, si, re#: la compuesta de 2ª maior, 5ª falsa, y oncena maior indicada por la, si, fa, re# y la compuesta de 3ª diminuta, 5ª falsa, y 6ª menor **[451v]** insinuada por re#, fa, la, si, las quales deben resolver â la consonancia del quinto sonido del diapason menor y â sus respectivas inversiones.

De las inversiones sobre las septimas de paso llamadas extraordinarias sobre el sonido Fa de ambos diapasones, nada tenemos que añadir â lo que se dexa dicho sobre las regulares, porque lo extraordinario en ellas no estriba mas que en las resoluciones.

Estas mismas septimas de paso; pero con especialidad las propias del Modo maior y menor, pueden executarse igualmente partiendo de la 5ª en lugar de salir de la 8ª del B. f.; maiormente quando este camino en progresion de quintas, siempre que las partes cantantes se coloquen de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	ut;	ut,mi;re;		mi,si;	la,mi;	re,la;	sol;	sol.
Alto	sol,si;	la;	fa,la;	sol;	mi,sol;	fa;	re,fa;	mi.
Tenor	mi;	ut;	si;	si,re;	ut;	la,ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta frase armonica aunque la 7ª procede de la 5ª se debe estimar como 5ª del B. f. por razon de los movimientos cometidos por las otras partes cantantes las quales son de segunda graduacion; y asi para que la 7ª se estime como 5ª es menester disponer las **[452] 57** partes cantantes de la siguiente manera =

Tiple	mi;	fa;	fa,la;	sol;	la;	la,ut;	si;	ut.
Alto	ut;	ut,mi;re;		mi;	mi,sol;fa;		sol;	sol.
Tenor	sol,si;la;		si;	si,re;	ut;	re;	re,fa;	mi.
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Atendiendo â esta colocacion de vozes, y â los movimientos que cometen, no puede quedar genero alguno de duda que todas las septimas estan en lugar de la 5ª del B. f. y por tanto la voz en que se halle la 7ª comete el movimiento de tercera voz, transitando desde la 5ª â la 3ª en todos los intervalos del B. f.

Supuesto que la 7ª de paso puede estár en lugar de la 5ª lo mismo que de la 8ª por que media entre una y otra especie consonante: las 7ªs peculiares del Modo menor, podran ser executadas de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	la;	la,ut;	si;	ut;	ut,mi;re;		si,re;	ut.
Alto	mi,sol;	fa;	sol#;	sol#,si;	la;	fa,la;	sol#;	la.
Tenor	ut;	re;	re,fa;	mi;	fa,ut;	si,fa;	mi;	mi.
Baxo	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Aunque en estos exemplos de 7ªs pasageras, y en todas las inversiones que de ellos se pueden hacer (las que se omiten por no juzgarse necesarias) no se notará mas Clausula per- **[452v]** fecta que la cometida sobre el sol, ut de los exemplos en Modo maior, y mi, la del Modo menor que se miran en B. f. por que sobre estos solos intervalos se advierte la 7ª menor acompañada de 3ª maior, y 5ª perfecta; con todo es menester advertir, que sobre el ut, fa cometido por el B. f. se verificara la Clausula, solamente con hacer bemolado el sin; esto es, la 7ª que es maior, menor: sobre el <u>si</u>, <u>mi</u>, del mismo B. f.; haciendo la 5ª perfecta, y la 3ª maior del <u>si</u>; y desde el <u>mi</u> al <u>la</u>, y desde el <u>la</u> al <u>re</u>, dando â cada uno de los referidos sonidos del B. f. primero la 3ª menor, y despues la maior, de lo qual resultara que todos los sonidos del B. f.,

en los exemplos de Modo maior, resultaran primeramente sonidos tonicos, y despues dominantes tonicos cada uno de sus diapasones respectivos. En efecto, y para que no se dude de esto pondremos el siguiente Exemplo =

Tiple	ut;	ut;	si;	si,re;	ut,ut#;	re;	re,fa;	mi.
Alto	sol,sib;	la;	fa#,la;	sol,sol#;	la;	la,ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	fa,mi;	re#;	mi;	mi,sol;	fa,fa#;	sol;	sol.
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	fa;	re;	sol;	ut.

En esta frase todos los sonidos del B. f. primero son tonicos, y despues dominantes tonicos con cada uno de su diapason respectivo; sa- **[453]** ber el primer ut del B. f. primeramente es tonico despues quinto sonido, u Dominante tonico del diapason de Fn; el si despues de ser sonido tonico se buelve dominante tonico del diapason de En; este dominante tonico del de An; este del de Dn; este del de Gn; y este del de Cn, quedando solamente el Fn doble sin este cambiamento por razon del intervalo de quinta frase que comete desde fa, â si. Como el signo Fn natural, no puede ser dominante tonico sino del B-bemolado, y para serlo del tal signo con todas las circunstancias es preciso que su 7ª sea menor y para serlo, es menester un bemol en el signo E el qual llama el diapason de B-ut, ô B-la bemol, no puede verificarse Clausula entre Fn y Bn sinó de la manera que se dexa executado en el tal exemplo; esto es, cometiendo un cromatico desde Fn â Bn, ô desde Fn, â F# el B. f. en la forma siguiente =

Tiple	sol,sib;	la;	ut#;	si.
Alto	mi;	fa;	mi;	re#.
Tenor	ut;	ut;	la#;	si.
Baxo	ut;	fa;	fa#;	si.

La progresion es durisima, y algunos armonistas han pretendido modificarla practicando la transicion cometiendo un enarmonico en la forma siguiente =
[453v]

Tiple	sol,sib;	la;	si;	si,re;	ut	etc.
Alto	mi;	fa;	fa#,la;	sol#;	la	etc.
Tenor	ut;	ut,mib;	re;	mi;	mi	etc.
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	la	etc.

No hay duda que esta practica es menos dura que la precedente por razon de que el diapason de Bn maior se halla insinuado en el bemol de <u>mi</u>; pero como la tal septima en su salida comete un enarmonico: permitido este la transicion será del todo perfecta, si se dispone de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	sol,sib;	la;	sib;	la#;	sin;	si,sol#;	la	etc.
Alto	mi;	fa;	fa;	fa#;	fa#,la;	sol#,mi;	mi	etc.
Tenor	ut;	ut,mib;	reb;	ut#;	sin;	si,si;	ut	etc.
Baxo	ut;	fa;	fa;	mi;	re#;	mi,ren**;**	ut	etc.
fund.[1]	ut;	fa;	sib;	fa#;	sin;	mi;	la	etc..

Es verdad que en esta frase se comete una 7ª de golpe sobre el F# del B. f.; pero esto, como veremos mas adelante es licito; y en este lance, mui necesario este por razon de la melodia progresiva del Baxo cantante.

En quanto â las 7as propias del Modo menor solamente diremos que quando se cometen de la manera que se ven en el exemplo que se dexa propuesto puede omitirse el suste- **[454] 58** nido de la 7ª cometida sobre el sonido tonico; esto es, del la, y entonces se podra cometer una Clausula perfecta en re, añadiendo un sustenido â la 3ª del la del B. f. â fin de que se buelva sonido dominante tonico. Se podran omitir asi mismo los sustenidos tanto del B. f. como de la quinta superflua que se comete, por razon de conservar el Modo, sobre el tercer sonido del diapason, â finde poderse cometer Clausulas perfectas ê imperfectas, como tambien defectuosas de primer orden, sobre el re; sol; sol,ut; ut,fa; fa,si; si,mi; pero el sustenido deberá conservarse sobre la tercera del mi del B. f. para que se verifique desde el mi al la, la Clausula perfecta caracteristica del Modo menor: en suma podra disponerse la tal frase en los terminos siguientes =

Tiple	la;	la,ut;	sib,sin;	ut;	ut,mi;re,re#;		mi,ren;	ut.
Alto	mi,sol;	fa,fa#;	sol;	sol,sib;	la;	si,la;	sol,sol#;	la.
Tenor	ut,ut#;	re;	re,fa;	mib,min;	fa;	fa,fa#;	mi,mi;	mi.
Baxo	la,la;	re,re;	sol,sol;	ut,ut;	fa;	si,si;	mi,mi;	la.

Si se desea un resultado aun mas simple, y Diatonico u natural, se logrará omitiendo las 3as menores cometidas sobre el sol, y ut del B. f.; y aun el sustenido del fa, cometido sobre el si del mismo B. f.; pero en este caso la 3ª del mi deberá ser maior.

[454v]

Estas mismas 7ª de paso, las quales (segun la regla general establecida, y fundada en la progresion de la armonia simultanea) deben resolver â la 3ª del B. f. que succede al que se cometió la 7ª; quando el B. f. procede por intervalo de tono, ú semitono pueden resolver â la quinta; pero si la 7ª es maior, y acompañada de 3ª maior, ô menor, y acompañada de 3ª menor, la parte que cometiere el movimiento de quarta voz debera ser mas aguda que la que cometiere la 7ª de paso: en suma, las partes se deberán disponer de la manera que se miran en las siguientes frases =

Tiple	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol,fa;	mi,fa,mi.	
Alto	ut,si;	la;	la,sol;	fa;	fa,mi;	re;	ut;	ut.
Tenor	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	sin;	la,la;	sol.
Baxo	ut;	re;	la;	sib;	fa;	sol;	la,fa;	ut.

Esta ordenacion en las partes cantantes la precísa las dos quintas perfectas que se hallarian siempre, si el Tiple cantase la melodia del Alto, y este la del Tiple, como efectivamente se nota entre el Tenor, y el Tiple sobre los sonidos sol, la, del B. f.; pero en este caso, por ser la 7ª cometida sobre el sol del fund.l menor, y acompañada de 3ª maior resultan las dos 5as, la una menor, y la otra perfecta. Algunos armonistas hay tan escrupulosos [455] que no atreviendose â cometer ni siquiera estas dos quintas desiguales, omiten (en toda frase compuesta sobre la 7ª que resuelve â la 5ª) la 8ª en la consonancia resolutiva, y en su lugar duplican la 3ª, disponiendo la frase de una manera semejante â esta =

Tiple	mi;	mi,re;ut;		ut,si;	la;	la,sol;	fa;	mi;	mi.
Alto	la;	sol#;	la,fa;	mi;	fa,re;	ut;	re,si;	si,re;	ut.
Tenor	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	sol#;	la.
Baxo	la;	mi;	fa;	ut;	re;	la;	si;	mi;	la.

Con este arbitrio, se pueden cometer las 7as de paso, sin riesgo de las dos quintas, ora se halle la especie disonte en la parte cantante mas aguda, ora en la mas grave.

La septima de paso procedente de la 5ª si â de resolver â la 5ª no puede ser sino menor, y acompañada de 3ª maior: esto es, debe ser propia de un quinto sonido de diapasson, ô de un sonido dominante tonico. Y si por casualidad es la 7ª maior y acompañada de 3ª maior, ô menor, por cometerse en el segundo, ú quarto sonido de diapason propio de un Modo maior; como tambien 7ª menor acompañada de 5ª falsa, y 3ª menor, ô menor acompañada con 3ª menor deberá, ô colocarse segun se mira en la frase primera de esta clase, ô cometiendo la 8ª de la consonancia resolutiva: en suma de la manera siguiente =

[455v]

Tiple	si;	ut;	si,re;	ut;	si,re;	ut,mi**;**	re,fa;	mi,re;	ut.
Alto	sol;	sol;	sol#;	la;	fa,la;	sol,ut;	la,ut;	si;	la.
Tenor	re,fa;	mi;	mi;	mi;	re,fa;	mi,sol;	fa,la;	sol#;	mi.
Baxo	sol;	ut;	mi;	la;	si;	ut;	re;	mi;	la.

En esta practica se debe observar que desde el <u>si</u> al <u>ut</u> del B. f. se burla una Clausula defectuosa q.[e] debia descansar en E-mi; y desde el <u>re</u> al <u>mi</u> se burla ô una Clausula omitida en Gn, ô una semiclausula perteneciente â Cn, porque el B. f. canta <u>re</u>, <u>mi</u>, en vez de <u>re</u>, <u>sol</u>. Esta 7ª de paso tambien se puede cometer sobre un B. f. que procede de una manera licenciosa; esto es por intervalos de tono y semitono baxando dispuesta su progresion en la siguiente forma =

Tiple	sol;	si,la;	sol#,si;	re,ut;	si,re;	fa,mi;re;		ut.
Alto	mi;	fa;	mi,sol#;	la;	soln,si;	ut;	si;	sol.
Tenor	ut;	re;	si,mi;	fa;	re,sol;	la;	fa,sol;	mi.
Baxo	ut;	si;	mi;	re;	sol;	fa;	si,sol;	ut.

Aunque la manera mas natural de practicar la 7ª de paso en tales lances, es partiendo de la 8ª; con todo, si la melodia lo sugiere, tambien podrá cometerse partiendo de la quinta. **[456] 59** se puede formar el circulo en esta forma: ut, mi, fa, la, sib, re, mib, sol, lab, ut, reb, fa, solb,__fa#, la#, sin, re#, min, sol#, lan, ut#, ren, fa#, soln, sin ut, sol, ut. Las partes cantantes, en esta progresion fund.[1] deben disponerse asi =

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa,sib;	la;	sol,sib;	sin;	ut	etc.
Alto	sol;	sol#;	la,fa;	min;	re,fa;	fa#;	sol;	fan;	mib	etc..
Tenor	mi;	re;	ut;	ut#;	re;	utn;	sib,mib;	re;	ut	etc.
fund.[1]	ut;	mi;	fa;	la;	sib;	re;	mib;	sol;	lab	etc.

Si cantando el B. f. <u>ut</u>, <u>mi</u>, <u>la</u>, el <u>mi</u> se estima como segundo sonido del Diapason de Dn, y como â tal se le da la 7ª propia â toda simple Dominante de Modo menor, esto es acompañada de 5ª falsa y 3ª menor, la qual puede convenirle; y aun se le debe de justicia, siempre que el <u>la</u> se estime como Dominante tonico del signo Dn, se podrá formar la siguiente frase =

Tiple	ut;	sib;	la;	la;	la;	fa#;	sol;	fan;	mi.
Alto	sol;	sol;	mi;	fa#;	mi;	re#;	mi;	ren;	ut.
Tenor	mi;	re;	ut#;	re;	utn;	si;	si;	si;	ut.
Baxo	ut;	mi;	la;	re;	fa#;	si;	mi;	sol;	ut.

Para formar con esta frase un pequeño circulo, no es menester mas q.^{e} dar 3ª maior al mi del B. f.; y en llegando al F# cambiarle en Gb. **[456v]**

Esta postura de 7ª podra resolver â la 5ª siempre que el B. f. cante ut, mi, fa, y con ella asi dispuesta se podra formar la siguiente frase =

Tiple	ut;	sib;	la;	sol;	fa;	fa;	mib;	re;	min.
Alto	sol;	sol;	fa;	mib;	re;	ut;	sib;	sin;	ut.
Tenor	mi;	re;	ut;	ut;	sib;	lab;	sol;	sol;	sol.
Baxo	ut;	mi;	fa;	la;	sib;	re;	mib;	sol;	ut.

Para formar sobre esta frase un circulo no es menester mas que continuar desde E-bemol la progresion, y en llegando al G-bemol el B. f. cambiarlo en F-sustenido.

Subiendo el B. f. por intervalos de 3^{a} v. g. ut, mi, sol, la postura de 7ª menor acompañada de 3ª maior se podrá cometer sobre el sol, aunque el mi, lleve la 3ª maior con tal que se ordenen las partes cantantes de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	ut;	sol#;	si;	ut.	sol#;	soln;	sol.	si;	si;	ut;	sol#;	soln;	sol.
Alto	sol;	mi;	fa;	mi.	mi;	re;	mi.	mi;	fa;	mi;	mi;	fa;	mi.
Tenor	mi;	si;	si,re;	ut.	si;	si;	ut.	sol#;	soln;	sol;	si;	re;	ut.
Baxo	ut;	mi;	sol;	ut.	mi;	fa;	mi.	mi;	re;	ut;	si;	si;	ut.

A estas inversiones puede añadirse otra en la qual el Baxo cantante dirá ut, sol#, soln, ut. **[457]**[51]

Las posturas de 7ª diatonicas se podran cometer siempre q.^{e} el B. f. cometiendo una licencia proceda en esta forma: la, sol, ut, si, mi, re, sol, fa, si, mi, la, y las partes cantantes observen un orden semejante al siguiente =

Tiple	ut;	re;	ut;	re;	si;	ut;	si;	ut;	si;	sol#;	la.
Alto	la;	si;	sol;	la;	sol#;	la;	sol;	la;	fa;	mi;	mi.
Tenor	mi;	fa;	mi;	fa;	mi;	fa;	re;	mi;	re;	si;	ut.
Baxo	la;	sol;	ut;	si;	mi;	re;	sol;	fa;	si;	mi;	la.

Esta frase puede comenzar en el ut, lo mismo que en el la; pero no podrá pasar del si; y por tanto, la Clausula final, habiendo de ser en ut, el B. f. debera cantár si, sol, ut, en vez de si, mi, la. Si se desea prolongar la tal frase, es menester estimar como dominante tonico todo sonido cometido por el B. f. por via de licencia, y disponer lass partes cantantes de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	mi;	fa#;	mi;	fa#;	sol;	la,	sib;	ut#;	re;	mi;	ut;	etc.
Alto	ut;	mi,re#;	si;	ut;	ren;	mib;	fa;	sol;	la;	sib;	la;	etc.
Tenor	sol;	la;	sol;	la;	sib;	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	fa;	etc.
Baxo	ut;	si;	mi;	re;	sol;	fa;	sib;	la;	re;	ut;	fa;	etc.

Si en lugar de la 3ª menor cometida sobre el sol del B. f. se comete la maior; la frase podrá continuar hasta concluir el circulo con susteni-do**.**

Las Posturas por 7ª propias de los septimos sonidos de ambos diapasones; esto es, si,re, fa, la: y sol#, si, re, fa, pueden ser resueltas â la quinta del B. f. siempre que este proceda por

[51] Este folio lleva pegado otro en la parte de abajo, doblado y formando una unidad. El añadido empieza en: *Las posturas por 7ª propias...* y termina en *hasta aqui*.

intervalo de semitono subiendo, v.g. si, ut, sol#, la, en lugar de si, mi, sol#, ut. Con este fundamento, ô burla de dos Clausulas defectuosas se puede formar esta bella frase =

Tiple	mi;	fa;	mi;	re;	ut;	fa;	re;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	fa;	mi;	la;	fa;	mi.
Tenor	ut;	re;	mi;	si;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	si;	ut;	sol#;	la;	fa;	soln;	ut.

Adviertase en esta practica la Postura de 7ª cometida sobre el soln del B. f. por el Alto; porque, como veremos mas adelante (aunque se comete de golpe) es de diferente clase que las explicadas hasta aquí.

[457v]

Las posturas de 7ª maior pueden ser acompañadas de 2ª, 4ª, y 5ª de un sonido fundamental v. g. ut, sol, si, re, fa, en Modo maior y la, mi, sol#, si, re, en menor: su reposo, u salida debe ser â la 8ª del mismo sonido grave, el qual en este caso debe conservarse firme en el mismo signo; y en caso de moverse, no podrá transitar sino â sus octabas alta, ô baxa. Para que esta postura de 7ª maior se pueda executar en toda su plenitud son precisas quatro partes cantantes colocadas sobre un B. f.; pero, puede executarse con solas tres, omitiendo una de las especies de acompañamiento; esto es, ô la 2ª ô la quinta, conservando siempre la 4ª con la tal 7ª. El motivo de haberse de conservar siempre la 4ª es por que la tal postura en su fondo no es mas que la caracteristica de toda dominante tonica colocada sobre la tonica; y siendo la 4ª de un sonido tonico, la 7ª de un dominante tonico, es preciso que siempre subsista para conservár el caracter de su origen.

Las frases que sobre ella se pueden construir se deben ordenar de una manera semejante â la que se mira en el siguiente exemplo =

[458] 60

Tiple	ut,ut#;	re;	mi;	fa;	mi;
Tiple	sol,sib;	la;	sol;	sol;	sol.
Alto	mi,sol;	fa;	mi;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	ut;	sol;	ut.

La 8ª diminuta, siendo colocada de un modo semejante â este =

Tiple	mi;	mi,re#;	re#,ren;	ut.
Alto	mi;	fa;	sol#;	la.
Tenor	ut;	re;	si;	la.
Baxo	la;	re;	mi;	la.

Puede añadirsele la 7ª menor si se dispone la frase â cinco partes cantantes, y en esta forma =

Tiple	mi;	mi,re#;	re#,ren;	ut.
Tiple	ut;	ut;	ut,si;	ut.
Alto	mi;	fa;	mi;	mi.
Tenor	la;	la;	sol#;	la.
Baxo	la;	re;	mi;	la.

Sobre un B. f. que cante fa, fa#, sol, se puede cometer la postura de 7ª maior, menor, y diminuta dispuestas como se ve en el siguiente exemplo =

Tiple	ut;	la;	la;	sol;	sol.
Alto	sol;	fa,mi;	mi,mib;	re;	min.
Tenor	mi;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	fa#;	sol;	ut.

Hasta las terceras maior, y menor se pueden cometer â un mismo tiempo, estimando la primera como de paso, y la segunda como estable, siempre que **[458v]** sean dispuestas de una manera semejante â esta =

Tiple	mi;	mi;	mi,fa;	fa,re;	ut.
Tiple	ut;	ut;	ut#,re;	re,si;	la.
Alto	la;	la;	la;	sol#,mi;	mi.
Tenor	ut;	ut;	ut;	si,sol#;	la.
Baxo	la;	la;	re;	mi;	la.

Sobre esta frase es menester advertir que es la mas dura de quantas se dexan propuestas, por razon de cometerse â un mismo tiempo las dos especies muy opuestas entre si, quales son las terceras maior, y menor. El motivo de su gran oposicion, es porque cada una es decisiva de un Modo enteramente contrario; y en este caso, la dureza es maior porque el Modo menor que es el menos perfecto es el dominante.

En efecto, dispongase la frase sobre el Modo maior; esto es, que la 3ª maior sea la especie estable, y la menor considerada como de paso, y la dureza disminuirá en gran manera, maiormente siendo colocadas las partes cantantes de la manera siguiente =

Tiple	ut;	ut,sib;	si,la;	la,sol;	sol.
Tiple	sol;	sol;	sol,fa;	fa;	mi.
Alto	mi;	mi;	mi,fa;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut#**;**	re;	si;	ut.
Baxo	ut;	la;	re;	sol;	ut.

[459]

Concluiremos este capitulo con unas frases compuestas sobre las posturas de 6ª y 7ª de prolongacion de Clausula final, las quales son como sigue =

Tiple	mi;	re,fa;	mi,sol;	fa,la;	sol,si;	la;	sol,re;	mi.
Alto	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Tenor	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	sol.
Baxo	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut;	re;	mi.
fund.[1]	ut;	fa;	ut;	fa;	ut;	fa;	sol;	ut.

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi.
Tenor	sol;	sol;	fa#;	sol;	la;	si,sol;	la,fa;	sol;	sol;	sol.
Baxo	mi;	re;	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut.
fund.[1]	ut;	sol;	re;	sol;	la;	mi;	fa;	ut;	sol;	ut.

Tambien puede executarse la tal frase en la qual las partes mas interesantes, tanto subiendo como baxando la escala, son las tres que no mueven mas que una voz sobre cada

sonido del B. f. y por tanto forman una gran progresion de armonia simultanea compuesta de 3ª y 6ª de la manera siguiente =

[459v]

Tiple	ut;	si;	la;	sol;	la;	sol;	fa#;	sol;	la;	sol;	fan;	mi.
Alto	sol;	fa;	mi;	re;	mi;	re;	ut;	re;	mi;	re;	ut;	si.
Tenor	mi,ut;	re,si;	ut,la;	si,re;	ut,la;	si,sol;	la,fa#;	si,re;	ut,la;	si,sol;	la,fa;	sol,si.
Baxo	mi;	re;	ut;	si;	ut;	si;	la;	si;	ut;	si;	la;	sol;
fund.[1]	ut;	sol;	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol;	la;	mi;	si;	mi.

Tiple	fa;	mi;	re#;	mi;	fa;	mi;	ren;	ut;	re;	ut;	si;	ut.
Alto	ut;	si;	la;	si;	ut;	si;	la;	sol;	la;	sol;	fa;	mi.
Tenor	la,fa;	sol,mi;	fa,la;	sol,si;	la,fa;	sol,mi;	fa,re;	mi,sol;	fa,re;	mi,ut;	re;	sol.
Baxo	la;	sol;	fa;	sol;	la;	sol;	fa;	mi;	fa;	mi;	re;	ut.
fund.[1]	si;	mi;	si;	mi;	fa;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut.

Es de advertir que estas frases no admiten inversion alguna.

Tampoco las admiten las originadas de la 7ª y 9ª dispuestas asi =

Tiple	mi;	mi,re;	mi:	mi;	mi,re#;	mi.	la;	la,sol;	la.
Alto	ut;	si;	si:	ut;	si;	si.	fa;	mi;	mi.
Tenor	la;	sol#;	sol#:	la;	sol#;	sol#.	re;	ut;	ut.
Baxo	mi;	mi,fa;	mi:	mi;	mi,fa;	mi.	la;	la,sib;	la.
fund.[1]	la;	mi;	mi:	la;	mi;	mi.	re;	la;	la.

Muchas otras cosas se podrian decir en orden â las especies disonantes tanto de paso como de golpe, ô en postura; pero se omiten porque se pueden facilmente inferir por lo que se dexa dicho sobre el tal asumpto.

460] 61[52]

Por ultimo, la 7ª maior acompañada de 5ª superflua, y 3ª maxima indicada v. g. por fa, la#, ut#, mi, no puede tener otra prevencion que la 5ª y ser executada quando el B. f. proceda en los precisos terminos del exemplo siguiente =

Tiple	la;	la#;	si;	sol#;	lan.
Alto	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut#;	re;	si;	la.
Baxo	la;	fa;	si;	mi;	la.

Notese en esta practica la precision de doblar la 3ª al tiempo de resolver la 7ª ocasionada tambien por la 5ª superflua de la ligadura.

Todas estas ligaduras extraordinarias ô defectuosas pueden ser invertidas; pero es menester guardar en su execucion, la misma ordenacion en las partes cantantes que se observa en la inversion de sus posturas.

Aunque parece peculiar de las 7as extraordinarias el resolver â la 8ª; con todo tambien pueden salir â la misma especie las 7as regulares, si el B. f. procede por intervalo de tono ú semitono subiendo, y de 3ª baxando.

En efecto, vease la siguiente practica =

---

[52] Lleva una hoja pegada al pie, empezando por: *También puede resolver a la 3ª...* y termina: *... de la manera más regular*.

Tiple	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Alto	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	sol;	la;	fa;	sol;	mi;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	sol;	ut.

Tambien puede resolver â la 3ª quando el B. f. procede por intervalo de tercera baxando; pero es menester advertir que en el tal caso la melodia procederá subiendo. Su disposicion es como sigue =

Tiple	si;	si;	ut;	ut;	si;	ut.	si;	si;	ut;	re;	mi;	mi.
Alto	re;	re;	mi;	fa;	fa;	mi.	sol#;	sol;	la;	la;	sol#;	la.
Tenor	sol;	sol;	sol;	re;	re;	ut.	mi;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Baxo	sol;	mi;	ut;	re;	sol;	ut.	mi;	ut;	la;	si;	mi;	la.

Esta practica no se opone en manera alguna â la regla general que toda ligadura de 7ª debe resolver baxando una vez que el re 7ª del mi del B. f. puede mui bien baxar al ut 8ª del B. f. Mucho menos se opone esta otra practica en la qual la 7ª resolverá â la 5ª por ser su melodia subiendo, y ordenada de la siguiente manera =

Tiple	ut;	ut;	ut;	re;	mi.	la;	la;	la;	si;	ut.
Alto	fa;	sol;	la;	si;	ut.	fa;	mi;	re;	sol#;	la.
Tenor	la;	sol;	fa;	sol;	sol.	re;	la;	si,fa;	mi;	mi.
Baxo	fa;	mi;	re;	sol;	ut.	re;	ut;	si;	mi;	la.

En efecto, porque desde luego se advierte que tanto la una como la otra ligadura de 7ª pueden resolver â la 3ª solamente con colocar las partes cantantes de la manera mas regular.
[460v]

Quando el B. f. insinua Clausula burlada la ligadura de 7ª puede resolver â la 5ª siempre que la frase se disponga, tanto en Modo maior como en menor de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	sol;	la;	sol;	ut;	fa;	mi;	la;	etc.
Alto	mi;	fa;	fa;	mi;	re;	re;	ut;	etc.
Tenor	ut;	ut;	si;	la;	la;	sol#;	la;	etc.
Baxo	ut;	fa;	sol;	la;	re;	mi;	fa;	etc.

Tiple	sol;	fa;	fa;	mi;	re;	re;	ut;	etc.
Alto	mi;	re;	re;	ut;	si;	si;	la;	etc.
Tenor	ut;	ut;	si;	la;	la;	sol#;	la;	etc.
Baxo	ut;	re;	sol;	la;	si;	mi;	fa;	etc.

Tambien puede resolver la ligadura de 7ª â la quinta con tal que el B. f. suba de tono ú semitono, aunque con los tales intervalos no burle Clausula, como sucederá siempre que cante ut, fa, sol: la, re, mi, ut, re, mi; y la, si, ut, etc. Pero como en los tales casos se cometen dos quintas perfectas entre las partes cantantes siempre que no sea mas aguda la tercera que la 7ª; para obviar este defecto de armonia progresiva es preciso colocar la 7ª de manera que dexe de sonar, sin dexar de sobre entenderse; esto es, que pase â la 8ª antes de resolver â la 5ª. Su disposicion debe ser como sigue =
[461]

Tiple	ut;	ut;	si;	la;	la;	sol#;	la;___	la,si;	sol;	fa,la;	sol#;	la.
Alto	sol;	la;	sol;	mi;	fa;	mi;	mi;	re,fa;	mi;	re,fa;	mi;	mi.
Tenor	mi;__	mi,fa;	re;	ut;__	ut,re;	si;	ut;	si,re;	ut;___	ut,re;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	sol;	la;	re;	mi;	fa;	si;	ut;	re;	mi;	la.*

---

* Valiendose de este medio se podrá cometer 7ª que resuelva â la 5ª sobre la progresion de B. f. ut, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, sol, ut, en Modo maior; y en menor, la, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, sol, la, fa, sol, mi, la.

Por ultimo la ligadura de 7ª puede resolver â la 6ª del B. f. siempre que sea cometida sobre un sonido estimado como subdominante; y esto, no por otra causa, sinó porque la disonancia caracteristica del tal sonido es la de 6ª. La manera mas regular de practicarse es de la siguiente =

Tiple	ut;	ut;	ut;	si;	ut.	ut;	ut,si;	ut;	re;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol;	sol.	la;	la;	la;	sol#;	la.
Tenor	mi;	mi,re;	mi;	fa;	mi.	mi;	fa;	mi;	mi;	mi.
Baxo	ut;	fa;	ut;	sol;	ut.	la;	re;	la,	mi;	la.

Otras muchas cosas se podrian decir, todas concernientes â la practica de la 7ª; pero como son mas concernientes â la melodia, que â la armonia tanto simultanea como progresiva, se tratará de ellas mas adelante, con la precision posible.

[461v]

§ De la ligadura de quinta y 6ª.

La ligadura de 5ª y 6ª en la musica armonica es de dos maneras que son por inversion de la 7ª en postura tal que el Baxo puede estimarse como fundamental; y por verdaderamente cometida sobre B. f. que no admite interpretacion. Pero ya sea cometida de una manera, ya de otra, siempre la quinta debe ser estimada, en el tal caso como especie disonante, y por tanto debe ser prevenida, y resuelta en los mismos terminos que la septima.

Sentado este principio, pasaremos â explicar el lugar de su resolucion el qual será segun el intervalo que cometa el B. f.. En efecto, si este canta en Modo maior ut, fa, sol, ut; y en menor la, re, mi, la, y se comete sobre el fa, y re ligadura de 5ª y 6ª, la quinta estimada como disonante resolverá â la 3ª del sol, y mi del B. f. disponiendo la frase en los siguientes terminos =

Tiple	sol;	la;	sol;	sol.	la;	la;	sol#;	la.
Alto	mi;	re;	re;	mi.	mi;	fa;	mi;	mi.
Tenor	ut;	ut;	si;	ut.	ut;	si;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Notese en esta practica, que para cometer sobre el fa, y re del B. f. una 2ª que resuelva â la 6ª no es menester mas que cometer antes del re, y si que cantan el Alto, y Tenor el mi, y el ut.

[462] 62

Aunque con lo que se dexa dicho hay lo suficiente para poder hacer inversiones de todas las Escalas, y de las consonancias de los B. f. dados â ellas tanto de Modo mayor como menor tomadas baxando, se comete una 7ª llamada de paso, por que en las tales melodias (considerada la tal especie disonante con respecto al B. f.) está en lugár de la 8ª pues cantando

la melodia en tales lances, ut, si, la; sobre el B. f. ut, ut, fa: la, sol, fa, sobre la, la, re: sol, fa, mi; sobre sol, sol, ut, etc. se comete siempre un movimiento de septima voz: nos ha parecido ser del caso, explicar esta armonia â parte; por que de ella se originan otras, cuias inversiones, y aun colocaciones sobre un B. f. no son tan claras de comprender como esta.

En efecto; tal nos parece ser la 7ª de paso cometida en la progresion melodica que procede por intervalo de 3ª subiendo, y de segunda baxando; esto es, que canta ut, mi, re, fa, mi etc. en la qual sobre el re, fa, mi se aplicó el B. f. sol, sol, ut, por que esta 7ª como procede de la quinta, el movimiento que comete la parte cantante **[462v]** lexos de ser, de septima voz, es de tercera.

A demas de esto; como esta 7ª de paso siempre es cometida sobre clausula perfecta; esto es, transitando el B. f. desde la quinta alta de una tonica, â una Nota tonica (excepto quando es acompañada de 3ª menor; v. g. re, ut, si, sobre el B. f. re, re, sol, pues entonces se comete sobre el segundo sonido del Modo maior) y la tal Clausula tiene mucha mas magestad quando antes se comete una Semiclausula; esto es, cantando el B. f. en Modo maior, ut, sol, ut, y en menor, la, mi, la; los armonistas, habiendo notado que no se oponía ni â razon alguna, ni al buen efecto, la han practicado â la inversa; esto es, haciendo cantár la melodia mi, fa, mi, sobre el B. f. ut, sol, ut; y para distinguirla de la 7ª de paso la han apellidado, 7ª ajustada unos: 7ª chocante, ô de golpe, otros; pero nosotros la llamaremos Postura de 7ª para distinguirla de la cometida de paso, y de las cometidas por ligadura.

No se opone â la razon su practica, porque es una verdadera deduccion de la 7ª de paso; y estando aquella ô en lugar de la 8ª ô de la 5ª según sea, de estas dos especies consonantes, la que antecede â la 7ª, la misma **[463]** prerrogativa debe tener cometida como Postura. El desagrado que causa al oydo (por mas que este la reciba de golpe) es tan poco, que apenas la estima como disonante quando es cometida sobre el quinto sonido de un Diapason; esto es, siendo acompañada con 3ª maior. En suma, es tan propia de la armonia de toda quinta alta de Modo musical que hace todo su caracter; y asi siempre que se mire sobre un sonido de B. f. sea el que fuere este es llamado *Sonido Dominante tonico, ô Nota Dominante tonica* por que indica Clausula perfecta; y la acompañada con 3ª menor lo es asi mismo del segundo sonido del Diapason de Modo maior que es llamado *Dominante simple*.

No obstante lo verdadero de esta regla general, como para la execucion de una Clausula perfecta, y de conclusion ô final, es menester que â demas de insinuarla el B. f. las partes cantantes concurran â ella con su propia, y legitima melodia, â demas de la caracteristica armonia simultanea; los armonistas han hallado medio para prolongar una frase, aun despues de cometida la 7ª menor sobre la Dominante tonica, solamente con el procedi- **[463v]** miento melodico de las partes cantantes; y este no tiene otro manantial que la 7ª de paso.

En efecto, la sobredicha 7ª dio pié para el invento de la Postura de 7ª la qual no se diferencia de aquella sino en el cometerse de golpe, pues en lo demas, vá â parar â la 3ª cometiendo su movimiento de 7ª voz, ô de 3ª según de que especie consonante dimana; pues siendo esto así (como se dexa demostrado) de esta Postura de 7ª menor acompañada de 3ª maior, precursora de un reposo absoluto, ú Clausula perfecta final, si las partes cantantes colocadas sobre un B. f. que cante v. g. ut, sol, ut, cantan, la una mi, re, ut; la otra sol, fa, mi; y la rtercera ut, si, ut, los armonistas han inventado otras tres melodias, mi, fa, sol; ut, re, mi; y sol, si, ut, las quales executadas sobre el mismo B. f. lexos de concluír el periodo, lo prolongan. La causa de ello es porque la 7ª cometida de esta manera, por mas que tenga todas las calidades de Postura al tiempo de cometerse; como no descansa sobre la 3ª, sinó sobre la 5ª del ut del B. f. la Clausula resulta prolon- [Nota: transcribo el texto tal como está en ms.] **[464] 63** las inversiones se aumentan hasta el numero que se dexan dadas, y por consiguiente el numero de las disonancias originadas de la 4ª y 5ª perfectas acompañadas de la 3ª maior, ô menor es tal, qual se advierte en los exemplos precedentes â los quales se debe sobreentender el B. f. ut, sol, ut; y executados en Modo menor el B. f. la, mi, la.

Aunque la ligadura de tritono ú quarta maior acompañada con 6ª y 3ª puede executarse sobre el B. f. ut, fa, como se dexa demostrado, con todo la manera mas oportuna es en Modo menor, y cantando el B. f. de la suerte que se verá en el siguiente exemplo =

Tiple	si;	si,la;	la;	sol#;	la.
Alto	sol#;	la;	fa;	mi;	mi.
Tenor	mi;	re,ut;	si;	si;	ut.
Baxo	mi;	fa;	re;	mi;	la.

Sus inversiones son como sigue =

Tiple	si;	re,ut;	re;	ut.	mi;	re,ut;	si;	la.	sol#,si;	si,la;	la,sol#;la.	
Alto	sol#;	la;	si;	la.	si;	si,la;	la,sol#;la.		mi;	fa;	fa,mi;mi.	
Tenor	mi;	fa;	fa,mi;mi.		mi;	fa;	re,mi;ut.		si,sol#;	la,ut;	re;	ut.
Baxo	mi,si;	si,la;	la,sol#;la.		sol#;	la;	fa,mi;la.		mi,si;	re,ut;	si;	la.

Esta es la manera mas regular de executar las inversiones sobre qualquiera ligadura de quarta, y de tritono; y si en algunas hay alguna **[464v]** variacion, solamente será en las ligaduras de 4ª extraordinarias ô propias del Modo menor riguroso las quales, se practican, ô pueden practicarse sobre un B. f. que cante la, re, sol#, ut, fa, si, mi, la cuias inversiones deben ordenarse asi =

Tiple	mi;	re;	re;	ut;	ut,mi;mi,re;		mi;	mi.
Alto	la;	la,ut;	ut;si;	sol#;	la,ut;	si;	si;	ut,la.
Tenor	ut;	re;	re,fa;	fa,mi;	fa;	fa,la;	la,sol#;	la.
Baxo	la,sol;	sol,fa,la;	sol#;	sol#,si;	si,la;	si;	si,re;	re,ut.
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Tiple	la,sol;	sol,fa,la;	sol#;	sol,si;	si;la;[53]si;		si,re;	re,ut.
Alto	mi;	re;	re,fa;	fa,mi;	fa;	fa,la;	la,sol#;	la.
Tenor	la;	la,ut;	ut,si;	ut,sol#;	la,ut;	si;	si;	la.
Baxo	ut;	re,la;	si,re;	ut;	ut,mi;mi,re;		mi;	la.
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Tiple	mi,sol;	sol,fa,la;	sol#;	sol#,si;	si;la;[54]	si;	si,re;	re,ut.
Alto	ut;	re;	re,fa;	fa,mi;	fa;	fa,la;	la,sol#;	la.
Tenor	la;	la;	si,re;	ut;	ut,mi;	mi,re;	mi;	mi.
Baxo	la;	la,ut;	ut;si;	ut,sol#;	la,ut;	si;	si;	la.
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

[465]

Por ultimo la 4ª puede ser acompañada de la 7ª cometida en postura siempre que se disponga de la manera siguiente =

---

[53] En el manuscrito, las notas: *si* y *la*, están separadas por el punto y coma, pero, comparadas con el ejemplo anterior y el que los sigue, se ve claro, que tendría que ser una coma. De otra manera no encajan.

[54] Vid. nota 52.

Tiple	mi;	re;	ut.	mi;	re;	ut.	si,ut;	ut,si;	ut.	si;	re;	ut.
Alto	sol;	fa;	mi.	la;	la,sol#;	la.	sol;	sol;	sol.	sol#,la;	la,sol;la.	
Tenor	ut;	ut,si;	ut.	ut;	si;	la.	re;	fa;	mi.	mi;	mi;	mi.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.	sol;	sol;	ut.	mi;	mi;	la.

Quando el B. f. despues de subir por el intervalo de un tono procede en quintas baxando la 4ª y la 7ª pueden ser ligadas, disponiendo las partes cantantes, tanto en Modo maior como en menor, como se nota en las dos siguientes frases =

Tiple	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	re;	re,la;	ut;	ut,si;	ut.	
Alto	mi;	re;	re,sol;	sol,ut;	ut,fa;	fa,si;	si,mi;	mi,la;	la,re;	re,sol;	sol.	
Tenor	ut;	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la;	la,sol;	sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi.	
Baxo	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.	

Tiple	ut;	si;	si,mi;	mi,la;	la,re;	re,sol#;	sol#,ut;	ut,fa;	fa,si;	si,mi;	mi.		
Alto	la;	la;	la,sol#;	sol#,la,soln;	sol,fa;	fa;	mi;	mi,fa,mi;	mi,re;	re;	re,ut.		
Tenor	mi;	mi,re;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si,ut,si;	si,la;	la;	la,sol#;	la.		
Baxo	la;	si;	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.		

En esta ultima frase debe notarse que la 7ª superflua cometida sobre el la del B. f. y la maior cometida sobre el fa del mismo B. f. pasan â la 8ª antes de prevenir la 4ª para mitigar algun tanto su dureza.

[465v]

Estas 4ªs con 7ª pueden ser invertidas lo mismo que todas las demas ligaduras de 4ª que se dexan propuestas; pero es menester advertir que la parte cantante añadida quando el B. f. sea solamente mental, debe ser su misma melodia â la quinta alta.

§ Ligaduras de sexta.

Establecido ya que toda 6ª del B. f. es disonante deberá ser prevenida, de la misma manera que la 7ª y 4ª quando se cometa en ligadura. Sus prevenciones pueden ser â la 8ª, â la 3ª, â la 5ª, â la 7ª, y aun â la 9ª del sonido fundamental que antecede â la ligadura. Su salida, ô resolucion regular es â la quinta del mismo sonido del B. f. que se comete la ligadura de sexta, ora sea esta maior, ora menor.

Sentado este principio, pasaremos â explicar sus varias maneras de cometerse acompañada de la 3ª y 8ª. En todo intervalo de tercera subiendo si se comete ligadura de 6ª prevendrá â la 8ª y con la tal ligadura se hace mas armoniosa la progresion de B. f. siguiente =

Tiple	ut;	ut,si;	si;	si;	si,la;	la;	la;	la,sol;	sol;	sol.
Alto	sol;	sol;	sol;	sol,fa;	fa;	fa;	fa,mi;	mi;	mi,re;	mi.
Tenor	mi;	mi;	mi,re;	re;	re;	re,ut;	ut;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	mi;	sol;	si;	re;	fa;	la;	ut;	sol;	ut.

[466] 64 Su manera mas regular de practicarse es la que se mira en el exemplo siguiente =

Tiple	la;	fa#;	fan,mi;	re#.	si,la;	sol#.	si,la;	soln.
Alto	fa,mi;	re#;	la;	fan.	re#;	mi.	re#;	mi.
Tenor	ut;	si;	ut;	si.	fan;	mi.	fan;	mi.
Baxo	fa;	si;	fa;	si.	si;	mi.	si,	mi.

Tiple	la,la#;si.	la,la#;si.	la,la#;si.
Alto	ut,ut#;re.	re,ut; si.	re,ut; si.
Tenor	fa,mi;re.	fa; re.	fa; re.
Baxo	fa; si.	re; sol.	re; sol#.

Las frases que de cada una de estas septimas de paso se forman por sus inversiones, son como sigue =

1ª

Tiple	ut;	si;	la;	si;	fa,mi;re#;	ut;	si,la;	sol#;	la.	
Alto	fa;	fa#;	fan,mi;re#;	ut;	si;	la;	si;	si;	la;	
Tenor	la;	si;	ut;	fa#;	la;	fan;	fan,mi;re#;	mi,ren;	ut.	
Baxo	fa,mi;re#;	ut;	si;	la;	si;	fa;	fa#;	mi;	la.	
fund.[1]	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	mi;	la.

2ª

Tiple	fa;	fa,mi;re#;	ut,la;	re#;	ut;	si;	si;	ut.	
Alto	ut;	ut,la;	si;	ut;	si;	la;	si,la;	sol#;	la.
Tenor	la;	la,fa;	fa;	fa,mi;re#;	fan;	fan;	mi;	mi.	
Baxo	fa;	ut;	si;	la;	fa;	fa,mi;re#;	mi;	la.	
fund.[1]	fa;	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	mi;	la.

[466v]

3ª

Tiple	re,re#;	mi;	fa,si;	si;	re,si;	si;	si,la;	sol#;	la.
Alto	si;	si;	si,la;	sol#;	fa;	mi;	re,re#;mi,ren;		ut.
Tenor	fa;	mi;	re,re#;mi,si;si,la;		sol#;	fa;	mi;		mi.
Baxo	si,la;	sol#;	fa;	mi;	re,re#;mi;	si,	si;		la.
fund.[1]	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi;	si;	mi;	la

4ª

Tiple	ut,ut#;re,si;	utn,ut#;	re,fa;	fa,mi;re;	utn,ut#;	re,si;	ut.		
Alto	la,la#;si;	lan,la#;	si;	fa;	fa;	fa,mi;	re,mi;	mi.	
Tenor	fa;	fa;	fa,mi;	re;	ut,ut#;re,si;	la,la#;	si,sol#;	la.	
Baxo	fa,mi;re;	ut;	si;	la,la#;si;	fa;	fa,mi:	la.		
fund.[1]	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si;	fa;	si,mi;	la.

5ª

Tiple	fa;	sol;	la,la#;si;	la,la#;si;	la,la#;si;	ut.			
Alto	re;	re;	re,ut;	si,re;	fa;	re;	re,ut;	si,re;	ut.
Tenor	la,la#;si,sol;fa;	sol,re;re,ut;	si,sol;fa;	sol,fa;mi.					
Baxo	re,ut;	si;	la;	sol;	fa;	sol;	re;	re;	ut.
fund.[1]	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol;	re;	sol,	ut

6ª

Tiple	re;	sol#;	la,la#;si;	la,la#;si,sol#;	la,la#;si;	si;	mi.				
Alto	fa;	re;	re,ut;	si,re;	fa;	re;	re,ut;	si;	mi,re;ut.		
Tenor	la,la#;si,sol#;	fa;	re;	re,ut;	si,re;	fa;	sol#;	sol#;	la.		
Baxo	re,ut;	si;	la;	sol#;	fa;	sol#;	re;	re;	si;	la.	
fund.[1]	re;	sol#;	re;	sol#;	re;	sol#;	re;	sol#;	mi;	la.	

[467]

Observaciones sobre las frases de Modo maior

Lo que es digno de notar sobre las tales septimas de paso, es que las dos primeras frases compuestas de las inversiones de la 7ª maior acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior expresadas por ut, mi, sol, si, y fa, la, ut, mi, son algun tanto desagradables, y por tanto no deben usarse sinó en casos de precision, y asuntos melancolicos. Aun nos parece ser menos agradable la frase tercera concebida sobre la 7ª menor acompañada de 5ª falsa, y tercera menor; no tanto por ella misma, quanto por su resolucion â la 3ª menor del mi, cuia especie constituie la tal frase tan sin vigor, que se podria estimar como inutil sinó finalizase con la 3ª maior del mi que se mira en el B. f. no como tercer sonido del diapason de C-ut, sinó como quinto sonido del de A-la: esto es, cambiando el Modo, y anunciando una Clausula â su menor relativo de primer orden. La cuarta frase concebida sobre las inversiones de la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor indicada por mi, sol, si, re, tambien es de un efecto melancolico por motivo de la Clausula omitida que se comete sobre el mi, la del B. f., la qual no se realiza hasta el fin de la frase, el qual es en el sonido tonico del Modo menor de An. De la misma clase en orden al efecto a la frase **[467v]** quinta porque tambien se omite la Clausula perfecta insinuada. Mejor efecto se notará en la frase compuesta sobre las inversiones de la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor que en todas las precedentes, no obstante de cometerse, en la tal sexta frase, tambien una Clausula omitida insinuada por el B. f. en el re, sol; pero como la tal 7ª menor expresada por re, fa, la, ut es propia y caracteristica â todo segundo sonido de diapason por Modo maior, y por tanto es llamado (y siempre que se mire con la tal septima) el tal sonido, Dominante: por esta causa, y por resolver la tal 7ª de paso en la 3ª maior del quinto sonido del mismo diapason, la frase resulta mas alagueña que todas las precedentes. La septima frase está concebida sobre la 7ª de paso cometida sobre el quinto sonido del diapason: es menor y acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior expresada por sol, si, re, fa: por tanto, y por resolver â la 3ª maior del sonido tonico, formando una Clausula perfecta en Modo maior es causa de que la tal frase tenga un resultado dulce, y alagueño en tal grado que siempre que sobre el tal sonido quinto se mire con la tal septima es llamado Dominante: porque haciendo la tal 7ª me- **[468] 65** nor, acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior el caracter del sobre dicho sonido fundamental, siempre que se mira colocado sobre un sonido del Bajo, sea el que fuere del Diapason primitivo al instante se debe considerar como quinto del siguiente: v. g. si es el Modo maior de C-ut se coloca una 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior; este sonido al momento se deberá estimar, ya no como sonido tonico del Modo maior de C-ut, sino como quinto sonido del Modo maior de F-ut natural: si sobre el D-re como quinto sonido del Diapason de G-la, ô G-ut natural: si sobre el E-mi, este sonido se considerara como quinto sonido del diapason de A-la, ô A-ut natural: si sobre el F-fa como quinto sonido del diapason de B-ut, ô B-la bemolado: si sobre el A-la este sonido fundamental deberá estimarse como quinto sonido del diapason de D-la, ô D-ut natural: si sobre el B-si, este sonido será considerado como quinto sonido del Diapason de E-la, ô E-ut natural; y todo esto, no por otro motivo sinó porque la tal 7ª menor es siempre indicativa de Clausula final, ô de descanso absoluto, el qual no podrá dexar de verificarse sinó por prolongacion de la frase, por mero capricho del armonista.

[468v]

Observaciones sobre las 7as propias del Modo menor y sus frases

La primera frase esta formada sobre la 7ª maior acompañada de 5ª perfecta y de 3ª menor: su efecto es punzante, y por tanto la tal frase no puede dexar de serlo en todas sus partes ô inversiones: como esta la tal disonancia fundada sobre el segundo sonido caracteristico de todo Modo menor: su Clausula final debe ser en la tonica , ô sonido principal del mismo

Modo menor, en el qual se principio la frase. La segunda frase esta formada sobre la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor propia del cuarto sonido de todo diapason de Modo menor en su progresion fund.[1] por quintas: y por tanto y por ser su resolucion â la 3ª menor del septimo sonido del diapason, la frase resulta triste. Su Clausula final mas genuina es en la misma nota tonica en que comenzo la frase; pero nosotros la habemos finalizado en el Modo maior relativo para dar â entender que los dos Modos, aun en la misma maior contrariedad: esto es, en la alteracion del sonido Dominante-tonico, tienen afinidad y parentesco.

La tercera frase por ser fundada sobre la 7ª diminuta acompañada de 5ª falsa, y 3ª menor, y haber de resolver precisamente en la 3ª maior del tercer sonido del diapason menor, el qual **[469]** de justicia pide 5ª superflua, siempre que el carácter del [Modo] havría de conservarse, es de un efecto erizado en todas sus partes; y por conservar siempre el septimo sonido del diapason, su Clausula final mas genuina es el sonido tonico del Modo.

La quarta frase, por ser formado de la 7ª Maior acompañada de 4ª superflua, y tercera mayor, resulta tambien punzante; y aunque su Clausula final mas genuina es en el sonido tonico del Modo menor sobre cuio tercer sonido esta colocada la tal 7ª de paso, puede mui bien finalizar en su Modo mayor relativo por que el D-re del B. f. que antecede al E-mi puede considerarse como segundo sonido del diapason de C-ut. en una puede cantar el B. f. fa,re; fa,ut, ygualmente que fa, re, mi, la, sin omitirse por esto la **5ª** superflua que se halla colocada sobre el fa del B. f.

La quinta frase que consiste en la inversion de la 7ª maior acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor propia del fa de todo diapason tanto maior como menor, y por ser su resolucion al si del B. f. y por consiguiente â la 3ª de su consonancia alterada ô defectuosa compuesta de 3ª menor y 5ª alta no diremos mas de lo que se dixo; sinó que asi como en Modo maior finalize en su menor relativo, en menor puede finalizar en el ma- **[469v]** yor solamente con hacer cantar el B. f. fa, si, sol, en vez de fa, si, mi; y esto no por otro motivo, sinó porque el tal intervalo de quinta falsa ô de Tritono en el B. f. es comun â los dos Modos en la progresion de quintas.

La sexta frase es formada de la 7ª menor de paso propia de todo si del diapason tanto maior como menor; pero con la diferencia, que siendo el Modo menor debe resolver â la 3ª maior de la dominante-tonica, ô sonido quinto de su Escala, como acaese en nuestra frase: esta resolucion es causa de que la frase formada sobre la tal 7ª menor acompañada de 5ª falsa y 3ª menor resulte mas agradable en Modo menor que en maior. Todavia hay otra razon aun mas poderosa para ello y es: que, aunque sea comun â ambos Modos en la progresion de quintas diatonicas, ô naturales; en Modo menor hace el caracter del segundo sonido de su diapason; y por tanto siempre que se halle colocada sobre el tal sonido del B. f., este se debe estimar como Dominante en Menor de la misma manera que en Modo maior al re si este lleva la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta; y 3ª menor.

Esta es una ley tan constante que por este motivo la frase for- **[470] 66** mada sobre el si, mi, del B. f. en Modo maior se buelve (al instante que sobre el mi se oye la 3ª maior), de septimo, y tercer sonidos que eran en el tal Modo maior, segundo, y quinto del Modo menor su relativo de primer orden.

Sentado el principio de que toda 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª menor hace el caracter de todo segundo sonido de diapasson correspondiente â un Modo maior; con tal que despues resuelva â la 3ª maior del B. f. según la progresion de quintas; debe deducirse asimismo que toda 7ª menor acompañada de 5ª falsa, y 3ª menor que resuelva â la 3 maior de un B. f. que proceda por intervalo de quarta subiendo, u de quinta baxando hace el caracter y distintivo de un segundo sonido, u Dominante siple de Modo menor. De esto resulta entre los

dos Modos relativos de primer orden un enlace tan intimo, que para transitar v. g. del Modo menor de A-la, al maior de C-ut, no es menester mas que en hallandose el B. f. en el D-re sobre el qual sonido la 7ª es re, fa, la, ut, quitar, ô omitir el sustenido del G; y hallandose en el Modo maior de C-ut sobre el si, mi, del B. f. cometer sobre el E-mi la 3ª maior para hacér una Clausula perfecta en el menor de A-la.

[470v]

Para transitar desde el Modo riguroso v. g. de A-la al maior de Dn, no es menester mas que omitir la 3ª maior q.e de justicia corresponde al E-mi como â quinto sonido del tal diapason, y cometida en el tal sonido del B. f. la 7ª menor mi, sol, si, re, la qual segun la progresion de quintas debe resolver â la 3ª del A, cambiarla de menor que debía ser, en maior; y hecho esto el E-mi resultará segundo sonido, ô simple dominante del Diapason de D-ut natural, y el A dominante tonica.

La septima frase esta fundada sobre la 7ª menor acompañada de 5ª perfecta, y tercera maior indicada por mi, sol#, si, re, propia, y caracteristica de todo quinto sonido de Diapason menor; y por tanto es mas agradable en extremo que todas las precedentes, é igual con la executada sobre el quinto sonido del Diapason menor expresada por sol, si, re, fa.

Esta 7ª no hace el caracter del Modo menor sino quando es precedida de una simple Dominante: esto es, quando sobre el sonido anterior del B. f. se mire colocada la 7ª menor acompañada de 5ª falsa y 3ª menor: v. g. para que, cantando un B. f. mi, la, re, el Modo sea menor, es menester que sobre el mi, se halle, la 7ª mi, sol, sib, re; esto es, que el E, sea Dominante de D-la.

[471]

Observaciones sobre las frases formadas de las 7as extraordinarias.

La primer frase por estar fundada sobre la 7ª maior que se comete sobre todo fa, si, de un B. f. dando al si consonancia perfecta de Modo maior; â demas de producir un efecto herizado, es poco agradable, y aun escabrosa en su canto por motivo del quinto cromatico que resulta desde la consonancia perfecta, y diatonica del signo Fn â la extraordinaria que se dá al signo Bn; su Clausula final mas regular, debe ser siempre en Modo menor, si se desea en ella una conclusion tal qual agradable.

En la segunda frase se debe advertir que por resolver la 7ª maior â la 3ª maior del si, y llevar este sonido del B. f. la consonancia defectuosisima compuesta de 5ª falsa, y decena maior; â demas de haberse de duplicar, quando el Baxo cantante se halla en la quinta falsa del B. f. las 3as maiores, quando este comete la 3ª maior con el mismo fund.l hay precision de cometerse entre el Baxo cantante, y el Tenor una 10ª diminuta, por motivo de la conservacion de las inversiones de la consonancia defectuosisima: practica viciosa, y no permitida sino en este lance, y en casos que no se pueda pasar por menos, requiriendolo la expresion.

[471v]

En la tercera frase, por estar fundada sobre la 7ª menor acompañada de 5ª falsa y 10ª maior, sucede (lo mismo que en la precedente) el haberse de cometer la decena diminuta quando el Baxo cantante se halla â la 3ª maior del B. f. y otra parte mas aguda â la 5ª falsa; pero, con todo eso en esta frase es menos escabrosa que en la segunda, por motivo de acaecer en esta mientras la disonancia, y en la precedente al tiempo de la resolucion.

La quarta frase por ser fundada en las inversiones de la 7ª maior acompañada de 5ª superflua, y 3ª maxima, y haber de resolver â la consonancia defectuosa compuesta de 5ª falsa y 3ª menor es de un resultado herizado, y algun tanto escabroso: â demas de esto: es de advertir que quando el Baxo cantante está â la 5ª perfecta del fund.l desde cuia especia debía pasar â la superflua, segun el orden de las inversiones; en lugar de hacerlo, se queda en la misma quinta perfecta y otra parte cantante mas aguda sube â la 5ª superflua de lo q.e resulta una nueba disonancia de paso compuesta de 5ª perfecta, 5ª superflua, decena maxima, y 7ª

maior con respeto al B. f.; y con relacion al Baxo cantante, compuesta de 3ª maior, 6ª superflua, y 8ª superflua, las quales disonantes, que en este caso son la 6ª y 8ª superfluas resuelven â la 8ª y 10ª de la parte grave. Bien se podía hacer **[472] 67** que el Baxo cantante transitase â la quinta superflua, y la disonancia resultase de 3ª menor, 4ª menor, y 6ª maior indicada por ut#, mi, fa, la#; pero como para este efecto era preciso que el Tiple desde el ut pasase al fa al mismo tiempo que el Tenor baxa desde el fa, al mi, habemos preferido aquella colocacion â esta. Tambien es digna de observarse la disonancia que resulta al hallarse el Baxo cantante en la 3ª maxima del B. f. por componerse de 3ª menor, 5ª falsa, y 6ª diminuta expresada por la#, ut#, mi, fa, la qual debe resolver â la 3ª menor acompañada de quinta falsa, por estar fundada sobre el B. f. fa, si.

La quinta y 6ª frase estan fundadas sobre la 7ª menor de paso acompañada de 3ª menor, y 5ª superflua; y no se diferencian en otra cosa, sino en que la primera como propia para executarse en Modo maior, resuelve â la consonancia perfecta; y la segunda en la defectuosa compuesta de 3ª menor y 5ª falsa: en una, y otra se comete la 5ª perfª y superflua de paso con el B. f. siempre que el cantante se halla en la 5ª perfecta; pero con la diferencia que en estas dos frases es acompañada de 3ª menor, y en la quarta frase con 3ª maior; y por tanto en este caso es menos evitable la 8ª superflua con el Baxo cantante que en la quarta frase.

[472v]

Aunque lo que se dexa dicho sobre las 7ªs de paso, sus diversidades, e inversiones era suficiente para saberlas manejar con acierto, y para poder formar varias frases armonicas sobre cada una de ellas: con todo, como las frases que se dexan dadas estan cada una de por si separadas; y las tales 7ªs, tanto pertenecientes al Modo maior, como menor, y extraordinarias deben ser practicadas en la progresion de quintas que el B. f. puede formar sobre los sonidos que componen sus Diapasones respectivos, para que todas ellas se miren colocadas, segun su orden daremos las siguientes frases =

Frase que comprende todas las 7ªs de paso propias del Modo mayor.

Tiple	sol,ut;ut,fa;	fa,si;	si,mi;	mi,la;la,re;		re,sol;sol.		
Alto	mi;	fa,mi;re,re;	mi,re;ut,ut;	re,ut;	si,si;	ut.		
Tenor	ut,si;	la;	si,la;	sol;	la,sol;fa;	sol,fa;mi.		
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Para que de esta frase en la qual se hallan comprendidas todas las septimas propias de un Modo maior se puedan formar otras quatro frases originadas de las inversiones de esta, es menester poner la mira en las melodias del Alto, y Tenor â fin de conservarlas ilesas para el Baxo cantante, y formar otra tercera y quarta parte cantante diversa en su melodia de la que cantan el Tiple, y B. f. y disponerlas de una manera semejante â la que sigue =

[473]

Tiple	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut;		re,ut;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut,si;	la;	si,la;	sol;	la,sol;fa;		sol,fa;mi.	
fund.[1]	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	ut,si;	la;	si,la;	sol;	la,sol;fa;		sol,fa;mi.	
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut;		re,ut;	si;	ut.
fund.[1]	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Quando el Baxo cantante diga las melodias que se advierten en el Alto y Tenor del Exemplo precedente, la quarta voz, ô parte cantante que se añada deberá ser el B. f. â la quinta alta dispuesto en la siguiente forma =

Tiple	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol.
Alto	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut;		re,ut;	si;	ut.
Tenor	ut,si;	la;	si,la;	sol;	la,sol;fa;		sol,fa;mi.	
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
fund.[1]	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

[473v]

Tiple	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut;		re,ut;	si;	ut.
Alto	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol.
Tenor	ut,si;	la;	si,la;	sol;	la,sol;fa;		sol,fa;mi.	
Baxo	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
fund.[1]	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Siendo el Modo menor, las frases sobre sus peculiares septimas de paso deberan ordenarse de una manera semejante â la siguiente =

Tiple	mi,ut:	la,re;	re,sol#;	solx,ut;	ut,fa;	fa,si;	si,mi;	mi.
Alto	la,sol#;	fa,la;	sol#,fa;	mi;	fa,mi;re,fa;		mi,re;ut.	
Tenor	ut,mi;	re,ut;	si,re;	ut;si;	la,ut;	si,la;	sol#;	la.
Baxo	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Tiple	mi;	fa,re;	re,si;	sol#;	la;	si;	si;	ut.
Alto	la;	la;	si;	mi;	ut,fa;	fa,re;	mi;	mi.
Tenor	ut;	re,ut;	si,re;	ut;si;	la,ut;	si,la;	sol#;	la.
Baxo	la,sol#;	fa,la;	sol#,fa;	mi;	fa,mi;re,fa;		mi,re;ut.	
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la

Tiple	la,sol#;	fa,la;	sol#,fa;	mi;	fa,mi;re,fa;		mi,re;ut.	
Alto	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la.
Tenor	la;	la;	si;	sol#;	la;	fa;	mi;	mi.
Baxo	ut;	re,ut;	si;	ut;si;	la;	si,la;	sol#;	la.
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

[474] 68

Tiple	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi.
Alto	la,sol#;	fa;	sol#,fa;	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut.	
Tenor	ut;	re,ut;	si;	ut;si;	la;	si,la;	sol#;	la.
Baxo	la;	la;	sol#;	sol#;	fa;	fa;	mi;	mi
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Tiple	ut;	re,ut;	si;	ut;si;	la;	si,la;	sol#;	la.
Alto	mi;	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi.
Tenor	la,sol#;	fa;	sol#,fa;	mi;	fa,mi;re;		mi,re;ut.	
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la.
fund.[1]	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Las septimas extraordinarias se pueden practicar en una sola frase, si el B. f. procede de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	la;	la,la#;si,sol#;	la;	la,la#;si;	sol,sol#;		
Alto	mi;	fa,fa; re,mi;	mi;	fa;	sol,fa;mi;		
Tenor	ut;	re,ut; si;	ut,ut;	re,ut;	si,re;	ut;si;	
Baxo	la;	re; sol#,mi;	la;	re;	sol;	ut;	

Tiple	la,ut#;	re,re#;mi,ren;	ut;	ut;	si,la;	sol#;	la;	
Alto	fa,mi;	re;fa; mi;	mi;	fa,mi;re#;		mi,ren;	ut;	
Tenor	la,la#;	si,lan;sol#;	la;	la;	fa#,si;si;		la.	
Baxo	fa;	si; mi;	la;	fa;	si;	mi;	la.	

[474v]

Lo primero y principal que debe notarse en las frases precedentes sobre las septimas de paso es, que la cometida en el primer sonido del diapason de Modo menor, por ser maior y resolver en la consonancia perfecta del quarto sonido (esto es, ut, mi, sol, ut â fa, la, ut, fa) resultan las siguientes inversiones: mi, sol, si, ut, que compone una armonia simultanea compuesta de 3ª menor, 5ª perfecta y 6ª menor: sol, si, ut, mi, que compone otra formada de 3ª maior, 4ª perfª, y 6ª maior: y si, ut, mi, sol, de cuias especies se forma la armonia compuesta de 2ª menor, 4ª perfª. y 6ª menor, las quales van â resolver â la consonancia propia del quarto sonido del tal diapason con este orden: la compuesta de 5ª y 6ª acompañada de 3ª menor cometiendo el Baxo cantante el movimiento de 2ª voz sobre el B. f. ut, fa, esto es, cantando mi, fa. La disonancia compuesta de 3ª maior, 4ª perfª. y 6ª maior expresada por sol, si, ut, mi, resuelve â la consonancia del quarto sonido del diapason cometiendo el Baxo cantante, sobre el ut, fa del B. f. el movimiento de 5ª voz; esto es, cantando sol, fa. Puede tambien resolver en la misma consonancia, la sobre dicha inversion de la 7ª cometiendo el Baxo cantante el movimiento de 3ª voz sobre el B. f. ut, fa; esto es cantando <u>sol</u>; la, sin que por esto dexe de resolver la tal disonancia â la consonan- **[475]** cia imperfecta del fa cometido por el B. f.; pero con esta sola diferencia, que cometiendo el Baxo cantante el movimiento de quinta voz, la resolucion de la disonancia será â la consonancia perfecta del quarto sonido del Diapason; y cometiendo el movimiento de tercera voz resolverá â la consonancia imperfecta compuesta de 3ª 6ª y 8ª del sonido mas grave; esto es â la exprimida por la, ut, fa, la. La disonancia compuesta de 2ª menor, 4ª perfª. y 6ª menor indicada por si, ut, mi, sol, debe resolver â la misma consonancia imperfecta que la precedente, ô â la compuesta de dos terceras, y una 6ª; ô de dos 6ªs y una 3ª del Baxo cantante â voluntad del armonista, el qual para su eleccion (entre las tres maneras de colocar las partes cantantes) no consultara otra cosa mas que la progresion de la melodia, ô la precision de algun tema. La disonancia de 7ª v. g. ut, mi, sol, si, puede mudar de aspecto haciendo que el Baxo cantante cometa sobre el ut, fa del B. f. el movimiento de quarta voz; esto es cantando ut, ut, porque resolverá â la minima consonancia, ô segunda inversion de la consonancia de F-fa que es ut, fa, la, ut. Aun será maior su diferencia si el Baxo cantante sobre el fa, ut, del B. f. comete el movimiento de 6ª voz cantando ut, la; **[475v]** porque entonces la 7ª resolverá â la 8ª del sonido mas grave, y por consiguiente â la

consonancia imperfecta indicada por la, ut, fa, la, ô primera inversion de la consonancia perfª. fa, la, ut, fa. Es verdad que en este caso la 7ª se deberá considerar, no colocada en lugar de la 8ª, sino de la 5ª del B. f. cosa que puede acontecer, como se demostrara mas adelante. Asi mismo la disonancia armonica compuesta de 3ª menor, 5ª perfecta, y 6ª menor del sonido mas grave indicado por mi, sol, si, ut; si el Baxo cantante comete el movimiento de 7ª voz sobre el ut, fa, del B. f. cantando mi, ut, la disonancia resolverá â la consonancia minima ut, fa, la, ut; y si comete el de novena voz; esto es, sobre el ut, fa, del B. f. canta mi, la, el Baxo cantante la tal armonia simultanea resolverá â la consonancia imperfecta expresada por la, ut, fa, la.

En segundo lugar debe notarse que por mas que la 7ª de paso cometida sobre el F-fa del B. f. por componerse de fa, la, ut, mi, aparezca en un todo semejante â la cometida sobre el C-ut, es en un todo diversa, por que procediendo el B. f. desde Fn â Bn su descanso recae sobre la consonancia alterada si, re, fa, si; y siendo la resolucion â armonia de otra clase la disonancia debe estimarse como diversa.

[476] 69

Tiple	sol;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	si;	ut;	fa;	mi.
Alto	mi;	fa;	sol;	si;	ut;	si;	fa;	mi;	re;	ut.
Tenor	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	sol;	re;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut.

Tiple	mi;	sol#;	la;	si;	ut;	re;	si;	ut;	sol#;	la.
Alto	ut;	re;	mi;	sol#;	la;	sol#;	mi;	mi;	re;	ut.
Tenor	la;	si;	ut;	re;	mi;	mi;	sol#;	la;	si;	la.
Baxo	la;	la;	la;	la;	la;	la;	la;	la;	la;	la.

El Sr. Rameau[55] no admite inversiones sobre esta postura; pero, la experiencia enseña que se puede invertir, lo mismo que todas las precedentes sin perjuicio del oydo.

Esta misma postura de 7ª maior puede ser acompañada de 6ª maior, ô menor en lugar de 5ª: en suma, compuesta de las especies indicadas por ut, re, fa, la, si; y la, si, re, fa, sol#. Sus frases, siendo â cinco vozes, se ordenarán cambiando las especies que componen la postura en todo su lleno; pero si solamente es â quatro se omitirá la 2ª ô la 4ª, aunque mejor será la omitir la primera especie que la segunda.

La Postura de 7ª menor puede ser acompañada de tritono, û **[476v]** 4ª maior, antes de serlo de la 5ª perfecta, y de la 3ª maior, tanto en Modo maior, como en menor siendo dispuesta de una manera semejante â esta =

Tiple	sol;	sol;	sol;	sol.	la;	la#,si;sol#;		la.
Alto	mi;	fa;	fa;	mi.	mi;	mi;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut#,re;si;		ut.	ut;	re;	si;	la.
Baxo	ut;	sol;	sol;	ut.	la;	mi;	mi;	la.

La Postura de 7ª menor, propia de un segundo sonido de diapason menor, y de un septimo de maior, puede ser acompañada de 2ª maior, con tal que se ordene como se manifestará en la siguiente practica =

Tiple	sol#;	la;	sol#;	la.	sol#;	la;	sol#.	sol#;	la;	sol#.	si;	ut#,re;mi.	
Alto	mi;	fa;	mi;	mi.	mi;	ut#,re;mi.		mi;	fa;	mi.	mi;	fa;	mi.
Tenor	si;	ut#,re;si;		ut.	si;	si;	si.	si;	si;	si;	si;	si;	si.
Baxo	mi;	si;	mi;	la.	mi;	fa;	mi.	si;	ut#,re;mi.		sol#;	la;	sol#.

[55] Nuevamente opina contrariamente al gran maestro Rameau.

La Postura de 7ª maior acompañada de 3ª maior puede cometerse de una manera inversa â la 7ª de paso: esto es cometiendo primeramente la 7ª y despues la 8ª estando el B. f. firme en un mismo signo. Con la tal Postura, â la qual llamaremos extraordinaria (para distinguirla de todas las **[477]** precedentes) se puede construir una frase de bellisima melodia, siempre que se dispongan las partes cantantes de una manera semejante â la que se notará en la practica siguien.te =

Tiple	sol,sol#;	la;	si,ut;	fa;	sol#,la;	re;	mi,fa;re;	ut.	
Alto	mi;	fa;	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	sol.
Tenor	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	fa;	ut,	re;	la;	sib;	fa;	sol;	ut.

Para las inversiones de estas frases es menester que la cuarta voz añadida sea el B. f. â la 5ª alta dispuesto asi =

Tiple	ut;	ut;	sol,sol;	la;	mi,mi;	fa;	ut,ut;	re;	ut.
Alto	sol,sol#;	la;	si,ut;	fa;	sol#,la;	re;	mi,fa;si;	ut.	
Tenor	mi;	fa;	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	sol;	ut.

Tiple	ut,si;	la;	mi;	fa,fa;	ut;	re,re;	la;	si;	ut.
Alto	ut;	ut;	sol;	la;	mi;	fa;	ut;	sol;	sol.
Tenor	sol,sol#;	la;	si,ut;	fa;	sol#,la;re;	mi,fa;re;		mi.	
Baxo	mi;	fa;	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	ut.

Tiple	ut;	ut;	sol,sol;	la;	mi,mi;	la;	ut,ut;	sol;	mi.
Alto	ut,si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	ut;	re;	ut.
Tenor	mi;	fa;	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut,sol#;	la;	si,ut;	fa;	sol#,la;	re;	mi,fa;si;	ut.	

Siempre que se repiten dos notas en un mismo signo debe cometerse un intervalo de octava baxando. **[477v]**

Esta misma postura de 7ª extraordinaria puede ser acompañada con 3ª menor y maior, siempre que el B. f. proceda de la manera sig.te

Tiple	sol;	fa#,sol;	fan;	mi;	re#,mi;	ren;	ut;	si,ut;	si;	ut.
Alto	mi;	re;	ut#,re;	utn;	si;	la,si;	la;	sol;	sol;	sol.
Tenor	ut;	si;	la;	sol#,la;	soln;	fa;	mi,fa;mi;		re;	mi.
Baxo	ut;	sol;	re;	la;	mi;	si;	fa;	ut;	sol;	ut;

Siempre que el B. f. proceda por intervalos de tercera baxando, puede cometerse una 7ª de paso, y por consiguiente una postura de 2ª maior, ô menor, y con las dichas disonancias, y sus inversiones las siguientes frases =

Tiple	ut;	ut;	ut;	re;	re;	mi.
Alto	sol;	la;	la;	la;	si;	ut.
Tenor	mi;	mi;	fa;	fa;	fa,sol;sol.	
Baxo	ut,si;	la,sol;fa,mi;re,ut;		si,sol;ut.		

Tiple	ut,si;	la,sol;fa,mi;re,ut;			si;	ut.
Alto	mi;	mi;	ut;	la;	re,sol;sol.	
Tenor	sol;	ut;	la;	fa;	fa;	mi.
Baxo	ut;	ut;	ut;	re;	re;	ut.

Tiple	mi;	mi;	ut;	fa;	fa,re;	mi.
Alto	ut,si;	la,sol;fa,mi;re,ut;			re;	ut.
Tenor	sol;	ut;	la;	la;	si;	ut.
Baxo	mi;	mi;	fa;	fa;	fa,sol;ut.	

[478] 70

Primera inversion

Tiple	sol;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re,sol;sol.	
Alto	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Aunque la colocacion mas genuina de las partes cantantes es, la que se mira en este exemplo; con todo se pueden colocar tambien como sigue =

Tiple	sol;	la;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re,sol;sol.	
Alto	sol;	fa;	sol,fa;mi;		fa,mi;re;		mi,re;ut;		re,ut;	si;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Notese en esta practica que la segunda 7ª se comete de paso.

Tiple	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	si;	ut;	la;	si;	sol.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

[478v]

En esta por omitirse la 8ª del B. f. la qual resulta 4ª del cantante hay precision de doblar la 3ª al tiempo de resolver la segunda 7ª

Tiple	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	fa;	sol;	mi;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta otra practica no tan solamente se duplica la 3ª al tiempo de resolver la segunda 7ª; sino que esta tambien resulta duplicada con respeto al B. f. en las dos terceras cometidas con el Baxo cantante sobre el segundo re, ut, si, y la.

Tiple	sol;	la;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re,sol;	sol.
Alto	sol;	fa;__fa,sol;		mi;__mi,fa;re;___re,mi;ut;__ut,re;						si;	ut.
Tenor	ut;__ut,re;		si;___si,ut;		la;___la,si;		sol;__sol,la;fa;__fa,sol;				mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Lo que se debe reflexionar sobre esta practica es, la 8ª cometida antes de la resolucion de las 7ªs ligadas, la qual no se comete sino para hacer menos molestas las 7ªs que en este caso todas estan en lugar de la quinta del B. f.

[479]

Tiple	mi;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	si;	sol;	la;	fa;	sol;	mi;	fa;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta practica en la qual se duplica la 3ª al tiempo de resolver la primera 7ª, no hay mas que advertir, sino que todas las 7ª estan en lugar de la 8ª excepto la cometida sobre el primer re de los Baxos la qual primero está en lugar de la 5ª y despues de la 8ª.

Quando el Baxo cantante diga la melodia que en el primer exemplo se mira en el Alto las demas partes se colocarán como sigue =

Tiple	sol;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Alto	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Tenor	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Quando el Baxo cantante diga la melodia del Tiple las colocaciones de las otras partes pueden ser varias; pero las mas principales son las que se miran en las siguientes practicas =

[479v]

Tiple	ut;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	mi.
Alto	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta practica se debe advertir que las 7ªs del Baxo cantante estan en lugar del Unisono del B. f.

Tiple	ut;	la;	si;	sol;	la;	fa;	sol;	mi;	fa;	re;	mi.
Alto	sol;	fa;	sol;	mi;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	si;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta se omiten la mitad de las 7ªs; y lo mismo sucede en las que siguen.

Tiple	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	mi;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	si;	ut;	la;	si;	sol.
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	ut;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Alto	mi;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	ut.
Tenor	sol;	re;	re;	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

Tiple	ut;	re;	si;	ut;	la;	si;	sol;	la;	fa;	sol;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi;	mi;	re;	re;	ut.
Tenor	mi;	fa;	re;	mi;	ut;	re;	si;	ut;	la;	si;	sol.
Baxo	ut;	ut;	si;	si;	la;	la;	sol;	sol;	fa;	fa;	mi.
fund.[1]	ut;	re;	sol;	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

En esta practica el Tiple y el Baxo cantante cometen movimientos pertenecientes â una misma clase; pero con intervalos diferentes.

En quanto â las inversiones de las ligaduras caracteristicas del Modo menor, â demas de bolver â repetir que se puede omitir la 7ª superflua cometida sobre la tonica, y por consiguiente la 3ª maior cometida sobre el quinto sonido que le sirve de prevencion; añadiremos que tambien se puede dexar de cometer la quinta superflua sobre el tercer sonido del Baxo fundamental =

[480] 71

Tiple	mi;	ut;	la;	fa;	re;	mi.
Alto	ut,si;	la,sol;	fa,mi;	re,ut;	si;	ut.
Tenor	sol;	mi;	ut;	la;	fa,sol;	sol.
Baxo	sol;	la;	la;	la;	si,sol;	ut.

Executada esta disonancia en Modo menor será la melodia del Baxo, la, sol, fa, mi, re, ut, si, la; sol#, mi, la; y la de las partes cantantes, poco mas ô menos, la misma de las frases propuestas en Modo mayor. Esto supuesto, resta advertir que esta 2ª de paso, û Postura de 2ª; por ser originada de una progresion de B. f. resuelve â la consonancia perfecta; y las 7ªs originadas por sus inversiones resuelven, ô la consonancia imperfecta, ô â la minima; en suma, sucede en esta disonancia lo contrario, que â las precedentes por ser el B. f. el principal agente en ella.

[480v]

Disonancias de 6ª tanto de paso, como en Postura.

La disonancia de 6ª se puede cometer, siendo de paso, siempre que el B. f. transíte desde un sonido estimado como tonico, al subdominante; y de este al quinto del tal diapason, con tal que las partes-cantantes se coloquen de la manera que se hallan en el exemplo siguiente =

Tiple	ut;	re,ut;	si;	ut.	mi;	re;	ut,si;	ut.
Alto	mi;	fa;	mi,re;	mi.	la;	fa;	mi;	mi.
Tenor	sol;	la;	sol;	sol.	ut;	si,la;	sol#;	la.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Se puede cometer, asimismo, sobre un tonico, si se dispone el B. f. de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	mi;	re;	si;	ut.	ut;	si;	sol#;	la.
Alto	ut;	si,la;	sol;	la,sol.	la;	sol,fa;	mi;	fa,mi.
Tenor	sol;	fa;	mi,re;	mi.	mi;	re;	ut,si;	ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.	la;	si;	mi;	la.

Tambien sobre el quinto sonido del diapason, aun quando el B. f. insinuando una Clausula perfecta, transite desde el sobredicho sonido al tonico; siempre que la frase se disponga de una manera parecida â esta =

[481]

Tiple	ut;	ut;	si,ut;	la;	sol;	sol.	la;	la;	sol#,la;	fa;	mi;	mi.
Alto	sol;	la;	sol;	fa;	mi,re;	mi.	mi;	fa;	mi;	re;	ut,si;	ut.
Tenor	mi;	fa;	mi;	re;	ut,si;	ut.	ut;	re;	ut;	si;	la,sol#;	la.
Baxo	ut;	fa;	sol,ut;	re;	sol;	ut.	la;	re;	mi,la;	si;	mi;	la.

En este exemplo se comete, sobre el quinto sonido de ambos diapasones, la 6ª de paso acompañada con la 4ª tambien de paso; esto es, cometida en lugar de la 3ª. Esta misma disonancia, con respecto â las armonicas que siempre acompañan â todo sonido grave, se puede cometer tambien de salto, siempre que el B. f. proceda de la manera siguiente =

Tiple	mi;	re,fa;	ut,si.	ut;	si,re;	la,sol#;
Alto	sol;	fa,la;	mi,re.	mi;	re,fa;	ut,si.
Tenor	ut;	la;	sol.	la;	fa;	mi.
Baxo	ut;	re;	sol.	la;	si;	mi.

Con la 6ª cometida sobre la nota tonica de Modo menor, se forma la siguiente frase =

Tiple	re;	mi;	fa,mi;	la,fa;	re#;	mi.
Alto	sol;	sol#;	la;	la;	si,la;	sol#,
Tenor	si;	si;	ut;	ut;	si;	ut;si;
Baxo	sol;	mi;	la;	fa;	fa;	mi.

[481v]

Cantando el B. f. ut, fa, re, sol, ut; y la, re, si, mi, la, puede cometerse la 6ª de paso, sobre los sonidos segundo, y quinto de ambos diapasones; y aun duplicarse sobre el quinto sonido, disponiendo las partes cantantes en la siguiente forma =

Tiple	ut;	ut,re;	mi,fa;	mi.	la;	la,si;	ut,re;	ut.
Alto	sol;	la,si;	ut,si;	ut.	mi;	mi,fa;	la,sol#;	la.
Tenor	mi;	fa;	mi,re;	ut.	ut;	re;	ut,si;	la.
Baxo	ut;	fa,re;	sol;	ut.	la;	re,si;	mi;	la.

Sobre un sonido tonico se puede cometer la 6ª de paso acompañada con 4ª y 5ª cantando el B. f. ut, sol, ut, ô la, mi, la, siempre que la frase se disponga asi =

Tiple	sol;	sol,fa;	mi.	mi;	mi,re;	ut.
Alto	mi,fa;	re;	ut.	mi,fa#;	sol#;	la.
Tenor	sol,la;	si;	ut.	ut,re;	si;	la.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Sobre el mismo B. F. se puede cometer sobre el quinto sonido, disponiendola en la forma siguiente =

Tiple	ut;	si;	ut.	la;	sol#;	la.
Alto	sol,la;	fa,sol;	mi.	mi,fa;	re,mi;	ut.
Tenor	mi;	re,mi;	ut.	ut;	si,ut;	la.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

[482] 72

De la Postura de 7ª y sus derivadas.

Llamase Postura de 7ª quando esta especie se comete moviendo el B. f. y la parte cantante â un mismo tiempo de signo. La manera mas regular de cometerse es sobre todo sonido dominante tonico al tiempo de indicar el B. f. una Clausula perfecta tanto en Modo maior, como menor: en forma como se demuestra en el siguiente exemplo =

Tiple	ut;	si;	ut;	ut;	re;	ut;	ut;	sib;	la.
Alto	sol;	sol;	sol;	la;	sol#;	la;	la;	sol;	fa.
Tenor	mi;	fa;	mi;	mi;	mi;	mi;	fa;	mi;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut;	la;	mi;	la;	fa;	ut;	fa.

Lo que se debe notar en estas Posturas de 7ª menor acompañada de 3ª maior; es, que las dos primeras estan en lugar de la 5ª y la ultima en lugar de la 8ª; y por consiguiente debe deducirse que indiferentemente se pueden practicar de una manera y otra. De esta 7ª de golpe (ô Postura de 7ª menor acompañada de 3ª mayor, y 5ª perfecta) precursora de una Clausula final, siempre q.e las partes cantantes procedan como en el Exemplo precedente, se ha originado otra 7ª llamada de Prolongacion, por que la 7ª en lugar de resolver â la 3ª, descansa en la 5ª por cantar la parte **[482v]** cantante que la comete, v. g. sobre el B. f. ut, sol, ut; mi, fa, sol, en lugar de sol, fa, mi. Como esta melodia no es indicativa de reposo absoluto, ú Clausula perfecta, la frase que de ella se forma resultará prolongada â pesar de indicar, tanto el B. f. como las otras partes cantantes la Clausula final con sus melodias respectivas, que precisamente serán, en este caso ut, re, mi; y sol, si, ut. Prolongada una Clausula por razon de la salida, descanso, ú resolucion de la 7ª, la tal prolongacion de la Clausula durará hasta que la 7ª resuelva en su especie legitima que es la 3ª: en una palabra, la frase se disponga de una manera semejante â esta =

Tiple	mi;	fa;	sol;	si;	ut;	re;	mi;	re;	ut.
Alto	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	si;	ut;	si;	sol.
Tenor	sol;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	fa;	mi;
Baxo	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut.

De la postura de 7ª propia â un sonido dominante-tonico, y de la 7ª de Prolongacion, y sus inversiones se forma una frase que contiene en ella sola, todas las maneras de colocarse en armonia simultanea, y es su disposicion en una manera semejante â la que sigue =

[483]

Tiple	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol,mi;	fa;	mi;
Alto	mi;	fa;	mi;	fa;	si;	ut;	re,fa;	mi,sol;	sol;	sol;
Tenor	ut;	re;	ut;	si;	fa;	mi;	si,si;	ut;	re;	ut;
Baxo	ut;	si;	ut;	sol;	re;	mi;	fa,re;	ut;	si;	mi,ut;
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
fund.[1]	ut;	sol;	ut;	sol;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;

Tiple	si;	ut;	si;	ut;	re;	mi;	fa;	mi;	si;	ut;	re;
Alto	sol;	sol;	sol;	sol;	sol,la;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	fa;
Tenor	fa;	mi;	re;	ut;	si;	ut;	si;	ut;	re;	mi;	si;
Baxo	re,sol;	mi;	fa;	mi;	fa;	sol;	sol;	sol;	fa;	mi;	re;
	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
fund.[l]	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;

Tiple	sol;	si;	ut,sol;	sol;	sol;	fa;	mi;	fa;	mi.
Alto	mi;	fa;	sol,mi;	re;	ut;	si;	ut;	si;	ut.
Tenor	ut;	fa;	mi,ut;	si;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol.
Baxo	ut;	re;	ut;	fa;	mi;	si;	ut;	re,sol;	ut.
	22	23	24	25	26	27	28	29	30
fund.[l]	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut;	sol;	ut.

En este exemplo se debe notar: 1º el cambio de la 7ª menor del B. f. en la 4ª y 5ª justa, cometido por el Alto y el Tenor; como tambien el del Baxo cantante transitando desde la 8ª â la 5ª del fund.[l]: 2º el encuentro del Baxo cantante con el Tenor al tiempo de la resolucion de la 7ª en una misma especie con el B. f.; **[483v]** esto es, ambos â la 3ª del fund.[l]: 3º el cambio de la 7ª que en la nota septima cometen el Baxo cantante y el Alto: 4º en las notas 9 y 10 el Baxo cantante por cometer el movimiento de novena voz buelve â encontrarse con el Tiple â la 8ª al tiempo de resolver este la septima: 5º en las notas 11 y 17 el Baxo cantante, comete un cambio de especies, y se encuentra â la 8ª del Tenor al tiempo de resolver la 7ª: 6º en el numero 15 el Alto comete una novena de paso con el B. f., la qual resulta 3ª del cantante la qual, en el tal lance no sirve sino para abrir lugar al Baxo cantante â fin de que resuelva la 7ª de prolongacion: 7º en el numero 21 se omite la 8ª del B. f. y se duplica la 5ª y por tanto la armonia simultanea en vez de ser re, fa, sol, si; es re, fa, si, re: 8º en el numero 23 no solo se omite la 8ª del B. f. sino que es duplicada la 7ª por el Alto y Tenor, de la qual duplicacion resulta con el Baxo cantante la armonia expresada por re, fa, si, fa; esto es compuesta de dos 3as menores y una 6ª maior en lugar de re, fa, sol, si: 9º desde la nota 24 â la 25 el baxo cantante comete la 7ª con el B. f. con intervalo de 4ª subiendo, ú 5ª baxando; y aunque la tal disonancia, segun el orden regular, no se halla sino por intervalo de tono, ú semitono, y â lo sumo por intervalo de 3ª como se demuestra **[484] 73** por el fenomeno de la armonia; con todo es un hecho fisico q.e cometido de la manera que se mira en el exemplo practico, no resulta menos agradable que procediendo de grado, u en intervalo de 3ª, maiormente quando la parte cantante que produce la 2ª con el tal baxo está constante en un mismo signo: 10º el Baxo cantante en la nota 29 del B. f. aunque comete el mismo cambio de especies que sobre la nota 11; con todo se debe estimar su armonia como diversa por motivo de la resolucion de la 7ª en su propia especie y la parte grave ser fundamental.

Asi como se formaron frases de las inversiones de las 7as de paso correspondientes â los sonidos tonicos tanto de Modo maior como menor: esto es, de la 7ª maior acompañada de 5ª perfecta, y 3ª maior indicada por ut, mi, sol, si; y de la menor acompañada de 3ª menor expresada por la, ut, mi, sol, tambien se podran formar de sus posturas, cantando el Baxo cantante, sobre la postura de modo maior ut, si, la, sol, fa, mi, fa, sol, ut; y con el Modo menor, la, sol, fa, mi, re, ut, re, mi, la.

Tambien se podran formar sobre la Postura de 7ª menor acompañada de 5ª perfecta, y 3ª menor propia del segundo sonido del diapason de Modo maior: esto es sobre la armonia, y

postura per- **[484v]** teneciente al B. f. sol, re, sol, cuyas imitaciones formaran un baxo cantante que dirá sol, fa, sol, la, si, ut, si, sol, ut.

Si se toma por asumto de frase el B. f. mi, si, mi, cometiendo sobre el si, la postura si, re, fa, la, sus inversiones daran el baxo cantante siguiente: mi, re, mi, fa, sol#, la, sol#, mi, la. Sobre la postura de 7ª propia â el B. f. si, fa, si, y sus inversiones se formará un Baxo cantante que dirá si, la, si, ut, re, mi, re, si, mi, la, y las notas la, ut, y mi seran las inversas de fa, la, ut, mi, exprimentes de la postura de 7ª propia del fa.

La Pôstura de 7ª menor acompañada de 5ª perfecta y 3ª maior por ser la menos disonante de todas ellas se puede practicar con feliz éxito, siempre que el B. f. proceda por intervalo de tercera subiendo, y cuarta baxando, v. g. ut, mi, la, ut, fa, la, etc.

En efecto, vease la siguiente frase, y sus inversiones =

Tiple	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	fa;	re;	mi.
Alto	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	si;	ut.
Tenor	sol;	sol#;	mi;	mi;	ut;	ut#;	la;	sol;	ut.
Baxo	ut;	mi;	la;	ut;	fa;	la;	re;	sol;	ut.

[485]

1ª	Tiple	ut;	si;	ut;	la;	sol;	la;	la;	sol;	sol.
	Alto	sol;	sol#;	la,mi;	mi;	fa;	mi;	fa;	re;	mi.
	Tenor	mi;	mi;	mi,ut;	ut;	ut;	ut#;	re;	si;	utn.
	Baxo	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	fa;	sol;	ut.
	fund.[1]	ut;	mi;	la;	ut;	fa;	la;	re;	sol;	ut.
2ª	Tiple	ut;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	fa;	fa;	mi.
	Alto	sol;	sol#;	la;	mi;	fa;	ut#;	re;	re;	sol.
	Tenor	mi;	mi;	mi,ut;	ut;	ut,la;	la;	la;	si;	ut.
	Baxo	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	re;	ut.
	fund.[1]	ut;	mi;	la;	ut;	fa;	la;	re;	sol;	ut.

3ª	Tiple	ut;	si;	la;	sol;	fa;	mi;	re;	re;	mi.	
	Alto	sol,mi;	mi;	mi,ut;	ut;	ut,la;	la;	la;	re;	ut.	
	Tenor	mi;	re;	ut;	sib;	la;	sol;	fa;	sol;	sol.	
	Baxo	sol;	sol#;	mi;	mi;	ut;	ut#;	re,la;	si;	utn.	
	fund.[1]	ut;	mi;	la;	ut;	fa;	la;	re;	sol;	ut.	

Aunque esta es la manera mas regular de colocar las partes cantantes sobre la tal progresion del B. f.; con todo pueden tambien disponerse de estas otras dos maneras: 1ª cometiendo las partes cantantes sobre el ut, mi, la, etc del B. f. los movimientos de primera tabla, ô graduacion: 2ª **[485v]** resolviendo la postura de 7ª en la 5ª del B. f. En suma disponiendo las partes cantantes en la forma siguiente =

1ª	Tiple	sol;	sol#;	la.	sol;	si;	la.	sol;	sol#;	la.	ut;	si;	la.
	Alto	mi;	mi;	mi.	mi;	mi;	mi.	mi;	mi;	mi.	sol;	sol#;	mi;
	Tenor	ut;	re;	ut.	ut	re;	ut.	ut;	si;	la.	ut;	re;	ut.
	Baxo	ut;	mi;	la.	sol;	sol#;	la.	ut;	re;	ut.	mi;	mi;	la;

2ª	Tiple	sol;	sol#,si;	ut.	sol;	si;	mi.	sol;	sol#;	la.	sol;	si;	ut;	si.
	Alto	mi;	sol#;	la.	mi;	sol#;	la.	mi;	mi;	mi.	mi;	mi,fa;	mi;	mi.
	Tenor	ut;	re;	mi.	ut;	re;	ut.	ut;	re;	ut.	ut;	sol#;	la;	sol#.
	Baxo	ut;	mi;	la.	ut;	si;	la.	ut;	si;	la.	ut;	re;	mi;	mi.

Lo que debe advertirse en esta ultima practica es, que la 7ª primera está en lugar de la 5ª, y despues en lugar de la 8ª del B. f.; y para cerciorarse de ello, no hay mas que omitirla, y al instante se hallará que el Tenor deberá cantar, ut, si, mi, mi, en lugar de ut, re, mi: esto es cometerá la 5ª y la 8ª sobre el mi del B. f.

Esta misma Postura de 7ª quando es cometida segun la colocacion mas regular, puede burlarse cantando el B. f. ut, mi, fa; esto es, puede cometerse siempre que se burle la tal Clausula mixta. Verificada la tal burla, con ella **[486] 74** se puede cometer la 6ª sobre un sonido tonico acompañada de 4ª, y omitiendo la quinta, si se dispone asi =

Tiple	ut;	re;	mi.	la;	si;	ut.
Alto	mi,fa;	re;	ut.	mi,fa#;	sol#;	la.
Tenor	sol,la;	si;	ut.	ut,re;	si;	la.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Sobre toda dominante-tonica la 6ª se puede cometer de las dos maneras siguientes =

Tiple	re,sol,fa;	mi.	sol;	sol.
Alto	sol,fa,mi,re;	ut.	re,mi,fa,sol;	mi.
Tenor	si;	ut.	si;	ut.
Baxo	sol;	ut.	sol;	ut.

Cantando el B. f. ut, re, mi, fa, sol, y estimando el mi, como sonido quinto del diapason de la, se puede cometer la 6ª de paso sobre el re; y estimando el fa como sonido quarto del diapason de ut, sobre el tal sonido tambien, siempre que se disponga asi =

Tiple	ut;	si,la;	sol#,mi;	re,ut;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	mi;	la;	sol,fa;	mi
Tenor	mi;	re,ut;	si;	la;	re;	ut.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	ut.

[486v]

Sobre el mismo B. f. se puede cometer la 6ª de paso acompañada de 3ª despues de la 5ª disponiendo la melodia asi =

Tiple	ut;	la,si;	sol#,mi;	ut,re;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	mi;	la;	sol;	sol.
Tenor	mi;	re;	si;	la;	re;	mi
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	ut.

Por ultimo la 6ª de paso acompañada de 3ª y estimada como disonante con respeto al B. f. positivo, se comete con feliz éxito, siempre que el Baxo proceda por intervalos de tercera baxando, y las partes sean dispuestas de una manera semejante a la que se mira en el siguiente exemplo =

Tiple	ut;	ut;	fa;	re;	mi
Alto	sol;	fa,mi;	re,ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	la;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	la;	fa;	sol;	ut.

[487]

Posturas de Sexta.

La Postura de 6ª regularmente se comete sobre el quato sonido de un diapason, y con especialidad quando el B. f. insinua una Clausula magistral abreviada; esto es cantando ut, fa, sol, ô la, re, mi. No se diferencia de la 6ª de paso, en otra cosa; sinó que la 6ª de postura permanece firme sobre el sonido del B. f. que se comete, y la de paso no: en suma, su colocacion mas ordinaria es la siguiente =

Tiple	ut;	la;	sol;	sol.	ut;	si;	sol#;	la.	ut;	re;	sin;	ut.
Alto	sol;	fa;	re;	mi.	la;	fa;	mi;	mi.	la;	sib;	sol#;	la.
Tenor	mi;	re;	si;	ut.	mi;	re;	si;	ut.	mi;	fa;	mi;	mi.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.	la;	re;	mi;	la.

Puede cometerse, siendo superflua, quando se ordene de esta suerte =

Tiple	ut;	re;	re#;	mi;	ren;	ut.
Alto	sol;	la;	la;	ut;	si;	ut.
Tenor	mi;	fa;	fa;	mi,sol;	sol,fa;mi;	
Baxo	ut;	fa;	fa;	ut;	sol;	ut.

Quando el B. f. proceda desde un sonido tonico â un quarto, y desde este buelva al tonico, v. g. ut, fa, ut; la, re, la; sol, ut, sol; y mi, la, mi; la postura de 6ª puede ser acom- **[487v]** pañada de la 5ª en la forma siguiente =

Tiple	sol,	la,	sol.	la,	la,	la.	si,	la,	si.	si,	ut,	si.
Alto	mi,	re,	mi.	mi,	fa,	mi.	sol,	sol,	sol.	sol#,	fa,	sol#.
Tenor	ut,	ut,	ut.	ut,	si,	ut.	re,	mi,	re.	mi,	mi,	mi.
Baxo	ut,	fa,	ut.	la,	re,	la.	sol,	ut,	sol.	mi,	la,	mi.

El mal transito que comete el Alto en la ultima frase cantando sol#, fan, sol#, es motivo para que esta postura de 6ª acompañada con 5ª se vea menos practicada en ella misma que en sus inversiones, las quales son como sigue =

Tiple	mi,	mi,	mi.	sol#,	la,	sol#.	sol#,	la,	sol.	mi,	la,	si.
Alto	mi,	fa,	mi.	mi,	fa,	mi.	mi,	fa,	mi.	mi,	mi,	mi.
Tenor	si,	ut,	si.	si,	ut,	si.	si,	la,	si.	sol#,	la,	sol#.
Baxo	sol#,	la,	sol.	mi,	mi,	mi.	si,	ut,	si.	mi,	fa,	mi.

El parecerles â algunos armonistas todavia dura esta ultima inversion, les hizo substituirla con la siguiente frase =

Tiple	si;	ut;	si.
Alto	sol#;	la;	sol#.
Tenor	mi;	ut;	mi.
Baxo	mi,	fa,	mi.
fund.[1]	mi,	la,	mi.

Este exemplo no tiene otro defecto que las tres quintas que comete el Tiple con el Baxo cantante; pero el oydo las recibe sin desagrado por motivo de la buena colocacion de las partes cantantes, y mucho mas por que el fa del B. es disonante, **[488] 75** con el B. f.: en una palabra

comete la disonancia de 6ª por mas que se omita la 5ª. Algunos armonistas en semejantes lances estiman por disonante la 5ª y no la 6ª; y esto, no por otra causa, sino porque confunden la postura de 6ª con la de 5ª y 6ª â pesar de ser mui diversa; como veremos mas adelante.

Esta postura de 6ª en la qual la disonante es la tal especie hace el caracter de todo quarto sonido de diapason; y por tanto siempre que se mire sobre un sonido fundamental este es llamado subdominante del Modo. El orden de su colocacion es, como se dexa dicho quando el B. f. canta ut, fa, ut, ô la, re, la; pero tambien se puede practicar cantando el B. f. ut, fa, sol, ut, ô la, re, mi, la, con tal que sobre el quinto sonido del diapasson se cometa antes de la consonancia perfecta la 6ª de paso acompañada de la 4ª en la forma siguiente =

Tiple	ut;	ut;	ut,si;	ut.	ut;	si;	ut,re;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol.	la;	la;	la,sol#;	la.
Tenor	mi;	re;	mi,fa;	mi.	mi;	fa;	mi;	mi.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

[488v]

Las inversiones de la 6ª acompañada con 5ª que se comete sobre todo quarto sonido de diapason, se deben disponer (tanto en Modo maior, como en menor) de una manera semejante â la del exemplo que sigue =

Tiple	ut,	re,	mi.	ut,	la,	sol.	ut,	ut,	ut.	ut,	ut,	ut.	sol,	fa,
Alto	sol,	la,	sol,	mi,	fa,	sol.	mi,	fa,	sol.	sol,	fa,	sol.	mi,	re,
Tenor	ut,	ut,	ut.	ut,	ut,	ut.	sol,	fa,	mi.	mi,	re,	mi.	ut,	ut,
Baxo	mi;	fa;	sol.	ut,	re,	mi.	mi,	re,	ut.	ut,	ut.	ut.	ut,	la,
fund.[1]	ut,	fa,	ut.	ut,	fa,	ut.	ut,	fa,	ut.	ut,	fa,	ut.	ut,	fa,

sol;	sol,	sol.
mi;	fa,	mi.
ut,	si,	ut.
sol;	sol,	ut.
ut;	sol,	ut.

Estas inversiones son de tanta utilidad, que con ellas se forman las dos frases sobre la escala, que vamos â proponer =

1ª

Tiple	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.
Alto	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut,re;	re;	mi.
Tenor	sol;	la;	sol;	fa;	mi;	re,fa;	sol;	sol.
Baxo	mi;	fa;	sol;	la;	ut;	fa,re;	sol,	ut.

2ª

Tiple	sol;	fa;	mi;	re;	mi;	fa;	re;	ut.
Alto	mi;	fa;	sol;	la;	sol;	ut;	si;	sol.
Tenor	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	ut;	re;	mi.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	la;	si;	ut.

Observese que la postura de 6ª no se omite, sinó en la 6ª nota; y esto por motivo de subir desde el la al si. Lo mismo se puede executar en menor.

[489]

Quintas de paso.

La quinta de paso tiene su origen de la postura de 6ª cometida sobre todo sonido subdominante. Su manera mas regular de practicarse es la siguiente =

Tiple	ut;	re,ut;	si;	ut.	ut;	re;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol.	la;	sib,la;	sol#;	la.
Tenor	mi;	fa;	re;	mi.	mi;	fa;	mi;	mi.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.

Tambien se puede cometer quando el B. f. en Modo maior cante, ut, re, fa, sol; y en menor, la, si, re, mi, disponiendo las partes cantantes de la manera siguiente =

Tiple	ut;	re,ut;	si.	la;	fa;	mi;	mi.
Alto	sol;	la;	sol.	mi;	re,si;	si;	ut.
Tenor	mi;	fa,re;	re.	ut;	si,la;	sol#;	la.
Baxo	ut;	re,fa;	sol.	la;	si,re;	mi;	la.

Aun con mucha mas naturalidad, quando cantando el B. f. sol, fa, sol, ô mi, re, mi, sobre el fa, y el re se comete postura de 6ª, disponiendo las partes cantantes como sigue =

Tiple	si;	la,ut;	si;	ut.	si;	si;	si;	ut.
Alto	sol;	la,la;	sol;	sol.	soln;	fa,la;	sol#;	la.
Tenor	re;	re;	re;	mi.	mi;	fa,fa;	mi;	mi.
Baxo	sol;	fa;	sol;	ut.	mi;	re;	mi;	la.

[489v] La Postura de 5ª siempre es acompañada con la 6ª y se comete regularmente quando el B. f. procede cantando sol, re, mi, la, ô mi, si, ut, fa, sobre cuio proceder la parte cantante que comete la 6ª se queda en el mismo signo, y la q.e comete la 5ª sube por intervalo de tono â semitono en la forma siguiente =

Tiple	si;	si;	si;	ut.	si;	re;	ut,sib;	la.
Alto	sol;	la;	sol#;	la.	sol#;	sol#;	sol#,soln;	fa.
Tenor	re;	fa;	mi;	mi.	mi;	fa;	mi;	ut.
Baxo	sol;	re;	mi;	la.	mi;	si;	ut;	fa.

Puede cometerse sobre el mismo B. f. sin cambiar el Modo, si se dispone de la manera q.e sigue =

Tiple	si;	si;	si;	re;	ut;	re;	ut;	re;	si;	ut.
Alto	sol;	la;	sol;	sol;	sol;	si;	la;	la;	sol;	sol.
Tenor	re;	fa;	mi;	fa;	mi;	mi;	mi;	fa;	re;	mi.
Baxo	sol;	re;	mi;	si;	ut;	sol;	la;	re;	sol;	ut.

Tambien se puede cometer con feliz éxito siempre que el B. f. proceda por licencia; esto es, cante sol, fa, sol; ô mi, re, mi. Disponiendo las partes de la manera sobredicha, de esta postura de 5ª y 6ª y sus inversiones se forman las dos bellisimas frases que vamos â proponer =

[490] 76

Tiple	sol;	sol;	la;	sol;	fa;	sol;	fa;	sol;	la;	sol;	la;	re;	sol.
Alto	mi;	re;	re;	re;	re;	re;	re;	re;	re;	re;	fa;	sol;	mi.
Tenor	ut;	si;	ut;	si;	la;	si;	ut;	si;	ut;	si;	ut;	si;	ut.
Baxo	ut;	sol;	fa;	sol;	ut;	si;	la;	sol;	fa;	sol;	re;	re;	ut.

Tiple	mi;	mi;	fa;	mi;	re;	mi;	re;	mi;	fa;	mi;	fa;	si;	mi.
Alto	ut,	si;	si;	si;	si;	si;	si;	si;	si;	si;	re;	mi;	ut.
Tenor	la;	sol#;	la;	sol#;	fa;	mi;	la;	sol#;	la;	sol#;	la;	sol#;	la.
Baxo	la;	mi;	re;	mi;	la;	sol#;	fa;	mi;	re;	mi;	si;	si;	la.

Algunos armonistas han practicado esta misma frase sobre la licencia del B. f. cometida desde el segundo sonido del diapason al tonico; esto es, re, ut, re, en Modo maior, y si, la, si, en menor; pero no podemos dexar de advertir, que la tal practica, aunque no es reprobable, es de un resultado melancolico; y aun mas desabrido en el Modo maior que en el menor.

Por ultimo diremos que la 5ª de paso las mas vezes se confunde con la 6ª de la misma clase; y la postura de 5ª con 6ª con la 7ª de postura, porque en todas las practicas que se dexan dadas, sobre la postura de quinta fund.[1] puede sobre entenderse otro Baxo con el qual la 5ª estimada como disonante, resultará 7ª; y este es el principal motivo de haber de resolver la tal postura â la 3ª del sonido inmediato del B. f.

[490v]

Quartas de paso y de Postura.

La quarta de paso, esto es, siendo disonante con el B. f. se comete con buen éxito cuando el fundamental transita desde el quinto sonido del diapasson al tonico, si las partes cantantes se disponen de manera semejante â la del exemplo siguiente =

Tiple	ut;	si;	ut.	ut;	si;	re,ut.
Alto	sol;	sol;	sol.	sol;	sol#;	la.
Tenor	mi;	re;	fa,mi.	mi;	mi;	mi.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Quando el B. f. canta, la, re, mi, en Modo menor; y ut, fa, re, en maior puede cometerse sobre el quarto y 5ª sonido dispuesta asi =

Tiple	mi;	re;	re;	si;	ut.	ut;	si,la;	la;	sol;	sol.
Alto	la;	sol,fa;	fa;	mi;	mi.	sol;	fa;	fa;	re;	mi.
Tenor	re;	la;	si;	la,sol#;	la.	mi;	ut;	re;	ut,si;	ut.
Baxo	la;	re;	si;	mi;	la.	ut;	fa;	re;	sol;	ut.

Sobre el quinto sonido del diapason, se puede cometer acompañada con 6ª siempre que el B. f. cante ut, fa, sol, ut; ô ut, re, sol, ut, dispuesta en la forma siguiente =

Tiple	sol;	fa,ut;	mi,re;mi.	sol;	la;	sol;	sol.	la;	la,re;	ut,si;	ut;	si,re;	la,sol#;la.		
Alto	mi;	fa,la;	ut,si;	ut.	sol;	fa,la;	mi,re;mi.	mi;	fa;	mi;	mi;	re,fa;	ut,si;	ut .	
Tenor	ut;	la;	sol;	sol.	mi;	re,fa;	ut,si;	ut.	ut;	re,fa;	la,sol#;la;	fa;	mi;	mi.	
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	ut;	re;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la;	si;	mi;	la.

[491]De este exemplo que se acaba de proponer se debe inferir que todas las 6as de paso acompañadas con 4ª pueden llamarse indiferente quartas de paso, por que ambas especies se estiman, en tales lances igualmente disonantes, quando no, en el mismo sonido fund.[l], â lo menos con sus armonicas ô resonantes 3ª y 5ª. Baxo este supuesto seguiremos diciendo que la 4ª de paso puede cometerse acompañada de 2ª; y de segunda, con 7ª menor de golpe, ô de postura, si se dispone de una manera semejante â la que sigue =

Tiple	ur;	re,mi;fa.		ut,si;_si,ut;		la.	la;	si,ut;	re.	la, sol#;___	sol,la;	fa.
Alto	mi;	fa,sol;la.		mi;	fa,sol;fa.		ut;	re,mi;fa.		ut;	re,mi;	re.
Tenor	sol,ut;ut;		ut.	ut;	re,mi;fa.		mi,la;la;		la.	la;	si,ut;	la.
Baxo	ut;	ut;	fa.	ut;	ut;	fa.	la;	la;	re.	la;	la;	re.

La postura de 4ª se puede cometer sobre todo sonido fundamental, pero lo mas regular es cometerla sobre el quinto sonido del diapason en esta forma =

Tiple	sol;	sol;	sol.		sol;	fa;	mi.
Alto	mi;	re;	mi.		mi;	re;	ut.
Tenor	ut;	si,ut,si;	ut.		ut;	si,ut,si;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut.	} Acompañada con 7ª menor {	ut;	sol;	ut.

Sobre estos exemplos se debe advertir que la 4ª de postura, siendo el compas binario debe valer dos movimientos, y las 3ª anterior, y posterior â ella solamente uno.

[491v]

Novenas de paso y de golpe ô en Postura

La novena de paso puede cometerse sobre cualquiera sonido del B. f. siempre que no desdiga, ni â la armonia simultanea, ni â la melodia, pero en donde se comete con buen resultado es en el sonido tonico despues que el B. f. haya insinuado una Clausula perfecta, ô imperfecta: su ordenacion es como sigue =

Tiple	si;	re,ut.	ut;	re,ut.	sol#;	si,la;	la;	si,la.
Alto	sol;	sol.	la;	sol.	mi;	mi;	fa;	mi.
Tenor	re,fa;	mi.	fa;	mi.	si;	ut;	re;	ut.
Baxo	sol;	ut.	fa;	ut.	mi;	la;	re;	la. }

Sobre la misma tonica se comete acompañada de 4ª en esta forma =

Tiple	si;	re,ut.	si;	re,ut.	La 9ª y 4ª sobre la	si;	la,sol;	sol.
Alto	sol;	sol.	sol#;	si,la.	dominante-tonica	sol;	re;	mi.
Tenor	re;	fa,mi.	mi;	mi.	se coloca como sigue	re;	ut,si;	ut.
Baxo	sol;	ut.	mi;	la.	} {	sol;	sol;	ut.

Sobre las notas dominante, y dominante-tonica, y aun subdominante se puede cometer la 9ª de paso acompañada de la 7ª dispuestas en estos terminos =

Tiple	mi;	re,ut;	si,la;	sol.	ut;	la;	sol#,fa;	mi.		si;	la,sol;sol.	
Alto	ut;	la;	sol,fa;mi.		la;	fa,mi;	re;	ut.		sol;	fa;	mi.
Tenor	sol;	fa,mi;re,re,si;ut.			mi;	re,ut;	si,si,sol#;	la.		re;	ut,si;	ut.
Baxo	ut;	re;	sol;	ut.	la;	re;	mi;	la.	*{	sol;	sol;	ut.

---

* Sobre la dominante-tonica, la 9ª y 4ª se puede añadir a la postura de 7ª dispuesta asi*

---

[492] (77)

La manera mas regular de cometer la 9ª como de Postura es sobre todo sonido dominante tonico, y disponiendola asi =

Tiple	si;	ut.	si;	ut.	
Alto	sol,la,sol;	sol.	sol#;	la.	
Tenor	re;	mi.	mi,fa,mi;	mi.	
Baxo	sol;	ut.	mi;	la.	}

La novena debe tener doble duracion, que las notas exprimentes de la 8ª siendo el compas binario, ú de quatro movimientos.

Sobre el mismo B. f. se le puede añadir la postura de 4ª, y aun de 7ª disponiendo las partes cantantes en la siguiente forma =

Tiple	si,ut,si;	ut.	si,ut,si;	ut.	sol#,la,sol#;	la.	sol#,la,sol#;la.	
Alto	sol,la,sol;	sol.	sol,la,sol;	sol.	mi,fa,mi;	mi.	mi,fa,mi;	mi.
Tenor	re;	mi.	fa;	mi.	si;	ut.	re;	ut.
Baxo	sol;	ut.	sol;	ut.	mi;	la.	mi;	la.

Segundas de paso

La manera mas ordinaria de cometer la 2ª de paso, ya sea con 5ª, ya con 7ª de postura y aun con 4ª, es sobre toda Dominante-tonica, y como sigue =

Tiple	ut,sol;la,si;		ut.	ut;	la,si;	ut.	sol;	la,si;	ut.
Alto	sol;	sol;	sol.	sol;	sol;	sol.	re;	fa;	mi.
Tenor	mi;	re;	mi.	mi;	fa;	mi	si;	ut,re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut.	ut;	sol;	ut.	sol;	sol;	ut.

Tambien se puede cometer acompañada con 4ª, la 2ª en todo sonido tonico, siempre q.e se disponga con el orden siguiente =

[492v]

Tiple	ut;	ut;	ut,la;	sol;	sol.	la;	la;	la,fa;	mi;	mi.
Alto	la;	fa,sol;	mi,fa;re;		mi.	fa;	re,mi;ut,re;		si;	ut.
Tenor	fa;	re,mi;	ut,re;	si;	ut.	re;	si,ut;	la,si;	sol#;	la.
Baxo	fa;	ut;	ut;	sol;	ut.	re;	la;	la;	mi;	la.

Sobre este mismo B. f. la 2ª y la 4ª primeras, pueden ser mayores, si la melodia se dispone como sigue:

Tiple	ut;	ut;	ut,la;	sol;	sol.	la;	la;	la,fa;	mi;	mi.
Alto	la;	fa#,sol;	mi,fan;	re#;	mi.	fa;	re#,mi;ut#,re;		si;	ut.
Tenor	fa;	re#,mi;	ut,ren;	si;	ut.	re;	si,ut;	la,si;	sol#;	la.
Baxo	fa;	ut;	ut;	sol;	ut.	re;	la;	la;	mi;	la.

Lo mas digno de notarse en estas frases, es la 2ª y 4ª de paso acompañada de 6ª cometida en todos los segundos sonidos tonicos producidos por el B. f. por ser cosa extraordinaria; y por tanto se comete un de 6ª â 8ª, el qual transito no se puede abonar, sinó estimando la tal 6ª como de paso, y por tanto ocupando el lugar de la 5ª.

El tritono, u 4ª maior no se puede cometer de paso; esto es, estimada esta especie como principal en el periodo, sinó sobre los quartos sonidos de ambos diapasones, y dispuesta de una manera semejante a esta:

Tiple	mi;	fa;	mi,re;mi.		mi;	fa,re,ut;	ut,si;	ut.
Alto	sol;	la,si,ut;	ut,si;	ut.	sol;	la,si,ut;	mi,re;ut.	
Tenor	ut;	la;	sol;	sol.	ut;	la;	sol;	sol.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut.	ut;	fa;	sol;	ut.

[493]

La 8ª superflua se puede tambien practicar como especie de paso siempre que sea dispuesta de una manera semejante â esta:

Tiple	ut;	ut#;	re;	si;	ut.	ut;	ut#;	re;	si;	ut.
Alto	sol;	sol;	la;	fa;	mi.	sol;	sib;	la;	fa;	mi.
Tenor	mi;	mi;	fa;	re;	ut.	mi;	mi;	fa;	re;	ut.
Baxo	ut;	ut;	fa;	sol;	ut.	ut;	ut;	fa;	sol;	ut.

Sobre el B. f. la, fa, re, mi, la, se pueden cometer las disonancias de paso que se notan en la siguiente frase:

Tiple	mi;	re,ut;	ut#,re;	utn,si;	si,ut.
Alto	ut.	si,la;	la#,si;	lan,sol#;	sol,la.
Tenor	la;	sol#,la;	fa;	re#,mi;	ren,ut.
Baxo	la;	fa;	re;	mi;	la.

Sobre un quinto sonido de diapason las que se miran en esta otra:

Tiple	sol;	fa#,sol;	mi,fan;	re#,mi.	ut#,ren;	si,utn;	la#,si;	re,fa;	ut.	
Tiple	mi;	re#,mi;	ut#,ren;	si,utn;	la#,si;	sol#,la;	fa#,soln;	fan;	mi.	
Alto	ut;	ut,si;	sib,la;	lab,sol;	sol,fa;	fa,mi;	mib,re;	si;	ut.	
Tenor	sol;	la,sol;	sol,fa;	fa,mi;	mi,re;	re,ut;	ut,si;	sol;	sol,.	
Baxo	ut;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	sol;	ut.	

Quando esta frase se quiera executar â solas quatro vozes, lo que cantan el Alto y Tenor, al tiempo de las disonantes se coloca en una sola voz

[493v]

Por ultimo la 5ª superflua se puede cometer, estimandose como de paso, juntamente con la 5ª perfecta, siempre que se coloque de una manera semejante â la que sigue:

Tiple	sol;	sol;	sol,fa;	mi,re;	mi.
Alto	sol;	sol#;	la;	sol;	sol.
Tenor	mi;	mi;	fa,re;	ut,si;	ut.
Baxo	ut;	ut;	fa;	sol;	ut.

Puede cometerse la 7ª maior y menor en postura, si se disponen del modo siguiente:

Tiple	mi,re;_re,mi;____		mi,fa;_____	fa,re;	mi.
Tiple	ut,si;_si,ut;		ut#,re;____	re,si;	utn.
Alto	sol;	sib;	la;	lab;	sol.
Tenor	mi;	sol;	fa;	fa;	mi.
Baxo	ut;	ut;	ut;	ut.	ut.

La 6ª menor, y maior con 4ª y 9ª menor: la 4ª, 6ª, y 9ª menor acompañada de 7ª tambien menor, sobre un sonido dominante-tonico siempre que se coloque de una manera semejante â esta:

Tiple	sol;	min,fa;	fa;	mi.
Tiple	ut;	ut;	si;	ut.
Alto	sol;	lab;	lab,sol;	sol.
Tenor	mib;	mib;	re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	sol;	ut.

Â la 9ª superflua de paso se le puede añadir la 7ª menor, si se coloca como vamos â exponer:

[494] (78) Siempre que el B. f. suba de quinta, ô baxe de quarta, y se cometa ligadura de 6ª esta prevendrá â la 3ª disponiendo la armonía simultanea de la siguiente manera:

Tiple	ut;	si;	ut.	ut;	ut,si;	ut.
Alto	sol;	sol;	sol.	la;	sol#;	la.
Tenor	mi;	mi,re;	mi.	mi;	mi;	mi.
Baxo	ut;	sol;	ut;	la;	mi;	la.

Procediendo el B. f. por intervalo de tono, u semitono baxando la 6ª prevendrá â la 5ª: su disposicion es la que sigue:

Tiple	ut;	sol;	sol.	la;	mi;	mi.	
Alto	la;	si;	ut.	ut;	ut,si;	ut.	En esta practica no se puede omitir
Tenor	mi;	mi,re;	mi.	fa;	sol#;	la.	la ligadura de 6ª porque se cometerían
Baxo	la;	sol;	ut.	fa;	mi;	la.	dos quintas con el B. f.

La ligadura de 6ª prevendrá â la 7ª menor siempre que se cometa subiendo el B. f. por intervalo de tono, ú semitono, y las partes cantantes se coloquen segun el siguiente exemplo:

Tiple	ut;	si;	la.	ut;	si;	la.	
Alto	sol;	fa;	fa,	mi.	la;	sol#;	la.
Tenor	mi;	re;	ut.	mi;	re;	re,ut.	
Baxo	ut;	sol;	la.	la;	mi;	fa.	

[494v]

Prevendrá â la 7ª menor, siempre que la ligadura de 6ª se execute sobre el B. f. que se mira en las practicas que siguen:

Tiple	ut,si;	si,la;	sol#;	la.	ut;	ut;	ut,sib;	la;	la.
Alto	sol;	fa;	mi;	mi.	sol;	la;	sol,fa;	fa,mi;	mi.
Tenor	mi;	re,ut;	ut,si;	ut.	mi;	fa,mi;	mi,re;	re,ut#;	re.
Baxo	ut;	re;	mi;	la.	ut;	fa;	sol;	la;	re.

Adviertase que la ligadura de 6ª va acompañada de la ligadura de 4ª en la segunda de estas dos practicas, cosa que puede practicarse siempre que una y otra disonante tengan prevencion que no repugne ni â la armonia simultanea, ni â la progresiva. La ligadura de 6ª y 4ª puede prevenir â la 9ª y 7ª de paso, siempre que se disponga como sigue:

Tiple	ut;	la;	sol;	sol.	ut,si;	si,la;	si,la;	la,sol#;	la.
Alto	sol;	fa,mi;	mi,re;	mi.	sol#;	la;	fa;	mi;	mi.
Tenor	mi;	re,ut;	ut,si;	ut.	mi,re;	re,ut;	re,ut;	ut,si;	ut.
Baxo	ut;	re,	sol;	ut.	ut;	fa;	si;	mi;	la.

La ligadura de 6ª puede ser acompañada de la postura de 7ª menor, y de la 3ª maior siempre que sea cometida sobre un sonido estimado como Dominante tonico, tanto en Modo maior como en menor, si se ordena de la siguiente suerte: **[495]**

Tiple	ut;	si;	ut.	ut;	ut,si;	la.
Alto	sol;	fa;	mi.	la;	sol#;	mi.
Tenor	mi;	mi,re;	ut.	mi;	re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Puede acompañarse con 7ª maior, menor, y diminuta, quando sea cometida sobre el siguiente B. f.:

Tiple	ut;	re,ut;	ut,si.	re;	re,ut;	ut,si.	re;	re,ut;	ut,si.
Alto	la;	la;	sol.	la;	la;	sol.	la;	la;	sol.
Tenor	fa;	mi;	mi,re.	fa;	mib;	mi,re.	fa;	mib;	mi,re.
Baxo	re,	fa;	sol.	re,	fa;	sol.	re,	fa#;	sol.

A la ligadura de 6ª y 4ª puede añadirse la postura de 7ª menor, ordenandose segun este exemplo:

Tiple	ut;	ut,si;	ut.	ut;	ut,si;	la.
Alto	sol;	fa;	mi.	la;	la,sol#;	la.
Tenor	mi;	mi,re;	ut.	mi;	re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

De estas ligaduras tomaron origen las dos siguientes frases:

Tiple	ut;	si;	si,la;	la,sol;fa;	mi.	re;	re,ut;	ut,si;	la;	sol#;	la.	
Alto	la;	sol#;_sol,fa;		fa,mi;mi,re;ut.	si;	si,la;	fa;	fa,mi;re;	ut.			
Tenor	mi;	mi;	re;	ut;	ut,si;	ut.	fa;	fa,mi;mi,re;ut;	ut,si;	la.		
Baxo	la;	mi;	si;	ut;	sol;	ut.	si;	fa;	sol#;	la;	mi;	la.

[495v]

Por ultimo la ligadura de 6ª y 4ª puede ser acompañada de la 5ª si la armonia se dispone de una manera semejante â esta:

Tiple	sol,ut;re,fa;		fa,mi.	
Alto	mi;	mi,re;	ut.	Siendo el periodo â cinco partes cantantes
Tenor	ut;	ut,si,la;	la,sol.	se puede añadir â la 6ª 5ª y 4ª la 3ª menor
Baxo	ut;	sol;	ut.	disponiendo las melodias como sigue:

Tiple	sol;	la,re;	ut,si;	ut.
Alto	re;	fa;	sol,fa;	mi.
Tenor	si;	si,la;	sol;	sol.
Tenor	sol;	sol,fa;	mi,re;	ut.
Baxo	sol;	re;	sol;	ut.

[496] (79)

La ligadura de 5ª y 6ª resolverá â la 8ª siempre que se cometa sobre un quinto sonido de diapason; v.g. sobre un B. f. que cante ut, fa, sol, ut, sol, ut. Lo mismo sucederá cometiendose sobre un sonido tonico; esto es cometiendose sobre el cantando el B. f. ut, fa, ut. La manera mas regular de disponerse es la sigu.te:

Tiple	ut;	ut;	si;	la;	sol;	sol;	fa;	mi.
Alto	sol;	la,fa;	mi;	mi;	re;	mi;	ut;	ut.
Tenor	mi;	re;	re;	ut;	si;	la;	la;	sol.
Baxo	ut;	fa;	sol;	ut;	sol;	ut;	fa;	ut.

Resolverá â la 6ª siempre que el B. f. proceda por intervalos de tercera baxando, y las partes cantantes se dispongan así:

Tiple	ut;	ut;	ut;	si;	si;	ut.
Alto	sol;	fa;	la;	la;	sol#;	la.
Tenor	mi;	mi;	re;	fa;	mi;	mi.
Baxo	ut;	la;	fa;	re;	mi;	la.

Por ultimo resolverá â la 7ª siempre que sea cometida sobre un sonido tonico, procediendo el B. f. en la forma siguiente:

Tiple	ut;	la;	si;	ut.	la;	fa#;	sol#;	la.
Alto	sol;	sol;	fa;	mi;	mi;	mi;	re;	ut.
Tenor	mi;	mi;	re;	ut.	ut;	ut;	si;	la.
Baxo	ut;	ut;	sol;	ut.	la;	la;	mi;	la.

[496v]

Esto es quanto hay que advertir en orden a las ligaduras de quinta y sexta: y si resta algo solamente será el que se advierta, que se puede cometer la sobredicha ligadura siempre que el Baxo forme la siguiente progresion: ut, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, la, fa, sol, ut; como tambien que siempre admite inversiones.

$ *De la ligadura de quarta.*

La ligadura de quarta se puede cometer en todo sonido fund.[1] con tal que antes pueda ser prevenida: el motivo de esta generalidad en la tal especie disonante es, porque resuelve â la 3ª del mismo sonido que se comete la quarta; y esto, no por otra causa sino porque esta especie disonante ocupa con respeto â los movimientos de las partes cantantes el lugar de la tercera.

Baxo este supuesto la 4ª prevendrá â la 8ª del B. f. siempre que se cometa sobre un quinto sonido de diapason, é insinuando el Baxo una semiclausula; v. g. cantando este ut, sol, ô la, mi: â la quinta siempre que el B. f. proceda por intervalo de tono subiendo; v. g. fa, sol, ô re, mi etc.: â la tercera siempre que el B. f. cometa esta licencia; esto es, baxe de tono ú

semitono: â la 7ª cometida en postura siempre que el B. f. proceda por intervalo de quinta baxando, ú de quarta subiendo v. g. sol, ut, ô mi, la etc. La manera de colocarla es como demuestra el exemplo siguiente:

[497]

Tiple	ut;	ut,si;	la;	re;	ut.	la;___	la,sol#;	fa;	si,re;_____	re,ut.
Alto	sol;	sol;	mi;	sol,fa;____	fa,mi.	mi;	mi;	ut;	mi;	mi.
Tenor	mi;	re;___	re,ut;	ut,si;	ut.	ut;	si;	si,la;	la,sol#;	la.
Baxo	ut;	sol;	la;	sol;	ut.	la;	mi;	fa;	mi;	la.

Observese que quando el Modo es menor, si sobre el sexto sonido de su diapason se comete quarta, deberá ser tritono, ú 4ª maior, cuia especie aun que es diversa de la quarta perfecta, con todo se debe mirar como perfecta por motivo de la conservacion del Modo. Esto se debe entender, quando le falta la tercera, y en su lugar se substituie la 8ª siendo el periodo armonico â solas quatro vozes ô partes cantantes; pero si se halla como se mira en el precedente exemplo de Modo menor; esto es acompañada de la 3ª maior esta disonancia de 4ª maior debe estimarse como enteramente diversa de la de 4ª perfecta, porque no se halla en ella proporcionalidad sino siendo acompañada de la 3ª maior y 5ª perfecta.

Aunque la 4ª perfecta en ligadura, siendo la composicion armonica â solas quatro partes cantantes siempre ocupa el puesto de la 3ª; con todo, como â esta misma especie consonante sobre qualquiera intevalo cometido por el B. f. van â parar no solo el movimiento de sexta voz, sinó tambien el de novena, la 3ª puede hallarse en armonia simul- **[497v]** tanea con la 4ª perfecta, lo mismo que con la 4ª maior, ô tritono; pero con la diferencia que con esta la 3ª queda estable, y con la 4ª perfecta se comete la 3ª de paso en la forma siguiente: si la 3ª que se comete juntamente con la 4ª es maior, deberá subir â la quinta del B. f. al tiempo de resolver 4ª â la 3ª; y si la 3ª simultanea con la 4ª es menor, al resolver la 4ª â la tercera maior, ô menor deberá baxar â la 8ª. Su manera mas regular de disponerse la tal disonancia de tercera, quarta, y 5ª perfectas es la que se mira en el exemplo que sigue:

Tiple	mi;	fa;	sol;	sol,re;	mi,sol.	Â pesar de la generalidad de esta regla,
Tiple	ut,sol;	la,ut;	ut;	re;	ut.	muchos armonistas aunque la 3ª
Alto	sol;	fa;	fa,mi;	re,fa_____	fa,mi.	simultania con la 4ª sea maior, en lugar
Alto	ut;	ut;	mi,ut;	_ut,si;	ut.	de transitar desde ella â la 5ª van â la
Tenor	sol,sib;	si,la;	sol;	sib,sol;	sol.	8ª, y tan solamente van desde la 3ª
Baxo	ut;	fa;	ut;	sol;	ut.	maior â la 5ª al tiempo

de resolver la 4ª â la 3ª quando con la postura de 7ª se previene otra 4ª â fin de evitar el choque de la 7ª y 8ª que se nota entre el Tenor, y primer Alto en el penultimo compas del exemplo precedente.

La practica comun entre los antiguos armonistas era el no permitir la disonancia compuesta de 3ª, 4ª, y 5ª perfectas, sino â 6 partes cantantes; pero no ha razon para proibirse su execucion en composiciones â **[498] 80** quatro partes cantantes, una vez que entre las quatro componen las especies que cantan en su proporcionalidad. En efecto vease el exemplo que de la tal disonancia presentamos â solas quatro partes cantantes dispuestas en la forma siguiente:

Tiple	sol,sib;	sib,la;	sol;	si,re;	mi,ut;	sol,fa;	mi;	mi;	sol,mi;	ut;	ut,si;	ut.
Alto	mi,sol;	la,fa;	fa,mi;	re,fa;	fa,mi;	fa,re;	si,re;	re,ut;	si;	si,la;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut;	mi,ut;	ut,si;	ut;	la;	la,sol#;	ut,la;	la,sol#;	la;	sib,sol;	mi.
Baxo	ut;	fa;	ut;	sol;	ut;	re;	mi;	la;	mi;	fa;	sol;	ut.

Tampoco permitian que se hallase la 4ª sin la 5ª fundados en que sin el tal agregado carecía de proporcionalidad; pero como los agregados â esta: esto es las especies consonantes compañeras de las disonantes se deben entender en el acompañamiento de consonancia, y quando no en estos en las consonantes que siempre acompañan â todo sonido grave no hallamos razon[57] para que sea reprovada la 4ª sin la 5ª y se permita la 7ª sin la 3ª, 8ª ô 5ª maiormente quando la melodia la requiere, y la armonia simultanea y progresiva no la repugnan.

Una de las progresiones del B. f. que admite todas las diferentes disonancias de 4ª las quales se reducen â 4ª perfecta con 5ª perfecta: 4ª maior con 5ª perfecta: y cuarta perfecta con 5ª falsa â las quales se les puede añadir la 3ª es la progresion fundamental en quintas baxando según el diapason de **[498v]** Modo maior dispuesta en la siguiente forma:

Tiple	sol,si;si,la;	si;	si,re;	re,ut#;	re,utn;	ut,si;	ut.	
Alto	mi;	fa;	fa,la;	la,sol#;	la,soln;	sol,fa#;	re;	ut.
Tenor	ut;	ut,mi;	mi,re#;	mi;	mi;	re,ut;	ut,si;	sol.
Tenor	sol;	la,ut;	re,fa;	sol,si;	ut,mi;	fa,la;	si,re;	mi.
Baxo	ut;	fa;	si;	mi;	la;	re;	sol;	ut.

A estas pueden añadirse como en calidad de disonancias de 4ª extraordinarias las pertenecientes al Modo menor riguroso, que son la ligadura de 4ª menor con 5ª falsa; y la de 4ª perfecta con 5ª superflua las quales son practicables siempre q.e el B. f. proceda de la manera siguiente:

Tiple	la;	la,ut;_____	ut,si;	ut,ut;_____	ut,ut;	re,si;	si,re;_____	re,ut.
Alto	mi,sol;____	sol,fa,la;	sol#;	sol#,si;____	si,la;	fa,la;_____	la,sol#;	la.
Tenor	ut;	re;	re,fa;_fa,mi;	ut,mi;_mi,re;	mi,si;	ut.		
Tenor	mi;	fa,la;	si,re;	mi,sol#;	la;	si,fa;	sol,mi;	mi.
Baxo	la;	re;	sol#;	ut;	fa;	si;	mi;	la.

Estas son en suma todas las disonancias de 4ª y 5ª que en la musica armonica se pueden practicar en ligadura; y si â lo propuesto hasta aquí falta algo que advertir sobre el asumpto no será mas que el decir que el tritono, u quarta maior, será **[499]** menos dura siendo acompañada de la 6ª en lugar de la 5ª aunque con una y otra especie se halle la 3ª maior. La mas oportuna colocacion de la tal ligadura de 4ª maior será quando el B. f. proceda en los siguientes terminos:

Tiple	la;	la,sol#;la;	fa;	mi;	mi.	sol;	fa;	re;	mi.	
Alto	mi;	mi,mi;re,ut;si;	si,re;	re,ut.	mi;	re,ut;	ut,si;	ut.		
Tenor	ut;	si;	si,la;	la;	la,sol#;	la.	ut,si;	si,la;	la,sol;sol.	
Baxo	la;	mi;	fa;	re;	mi;	la.	ut;	fa;	sol;	ut,

Todas las ligaduras de 4ª pueden ser invertidas, tanto siendo acompañadas con la 3ª y 5ª como omitiendose la tercera. Su manera de disponerse quando la 4ª es perfecta debe ser la siguiente:

[57] Opinión propia, como en otras ocasiones.

Tiple	ut;	ut,si;	ut.	mi;	re,fa;	fa,mi.	ut;	re;	ut.	ut;	ut,si;	ut.
Alto	sol;	sol;	sol.	sol;	sol;	sol.	sol;	sol;	sol.	sol;	sol;	sol.
Tenor	mi;	re,fa;_	fa,mi.	ut;	re;	ut.	ut;	ut,si;	ut.	mi;	re,fa;	fa,mi.
Baxo	ut;	sol;	ut.	ut;	ut,si;	ut.	mi;	re,fa;	fa,mi.	ut;	re;	ut.

Con la añadidura de la 3ª, la frase puede tener las inversiones siguientes:

Tiple	mi;	re;	ut.	mi;	re,fa;	fa,mi.	ut;	ut,si;	ut.
Alto	sol;	sib,sol;	sol.	ut;	re;	mi.	ut;	re;	mi,ut.
Tenor	ut;	re;	mi.	sol;	si,re;	sol.	sol;	si,re;	sol.
Baxo	ut;	ut,si;	ut.	ut;	ut,si;	ut.	mi;	re,fa;_	fa,mi.

[499v]

Tiple	ut;	ut,si;	ut.	sol;	sol;	sol.	ut;	ut,si;	ut.
Alto	sol;	sol;	sol.	mi;	re,fa;	fa,mi.	sol;	sol;	sol.
Tenor	mi;	re;	ut.	ut;	ut,si;	ut.	mi;	re,fa;	fa,mi.
Baxo	ut,sol;	sib,sol;	mi.	ut,sol;	si,re;	ut.	ut;	re;	mi,ut.

Tiple	ut;	ut,si;	ut,mi;re;	mi.	ut;	ut,si;	ut.	ut;
Alto	sol;	sol;	sol,ut;	ut,si;ut.	ut;	re;	sol.	sol;
Tenor	mi;	re,fa;	fa,mi;la,sol;sol.		sol;	sib,sol;	mi.	ut;
Baxo	ut;	re;	mi;	fa,sol;ut.	mi;	re;	ut.	mi;

Tiple	ut;si;	ut.	ut;	ut,re;	mi.	ut;	ut,re;	mi,sol.
Alto	sol;	sol.	sol;	sol;	sol.	sol;	sol,si;ut.	
Tenor	re,fa;_____	fa,mi.	ut;	re,fa;	fa,mi.	mi;	re,fa;	fa,mi.
Baxo	si,sol;	ut.	mi;	si;	ut.	ut;	si,sol;ut.	

Lo que se debe advertir en estas inversiones es que de la 4ª colocada â la parte mas grave resulta la ligadura de segunda y 5ª en la qual es arbitro de duplicar, el armonista, una de las dos especies quando la frase es â quatro partes cantantes: resulta tambien la ligadura de 7ª acompañada de 4ª quando el Baxo cantante comete la 5ª del B. f. al tiempo de la 4ª y ninguna otra cosa mas quando en la ligadura de 4ª fundamental se omite la 3ª. Pero, quando esta especie hace parte de la disonancia, **[500] 81** con motivo de la ligadura de 7ª acompañada con 5ª falsa en lugar de perfecta, el mi del B. f. de dominante tonico que era del Modo menor de A-la, se buelve simple dominante del Menor de D-la; y por burlar el B. f. la semiclausula, transitando desde el mi al fa, en vez de transitar desde el mi al la, del periodo mixtura con el Modo maior de F-ut: este no se halla tan claramente insinuado como el Modo menor de A-la, porque en lugar de subir la 7ª maior que acompaña la 9ª propia de todo sonido tonico baxa â la 6ª para constituir al tal fa del B. f. sonido subdominante del Modo mayor de C-ut.

Las mixturas en la frase executada en Modo menor son todavia mas sensibles, siempre que sean executadas como sigue:

Tiple	mi;	mi,re#,ren;	re,re,ut;	ut,ut,si;	si;	si,la.
Tiple	ut;	ut,si;	si,si,la;	la;	la,sol#;	sol#la.
Alto	la;	la;	sol;	sol,fa;	fa,mi;	mi;
Tenor	ut;	fa#,fa#,fan;	fa,mi;	mi,re;	re;	re,ut
Baxo	la;	si;	ut;	re;	mi;	la.

Notese en esta frase asi dispuesta, que el si del B. f. de sonido dominante tonico del Modo de E-la, pasa â simple dominante del menor de A: el ut de tonico â subdominante del

maior de G: **[500v]** el re de dominante tonico del Modo de G, por motivo de la tercera menor, pasa â ser simple dominante del Modo de C, y despues, por razon de la ligadura de 5ª y 6ª termina siendo subdominante del Modo menor de A-la.

Esta misma frase compuesta de 9ª acompañada de 7ª y 4ª puede executarse sosteniendo siempre el Modo menor en todo su rigor, si es dispuesta como sigue:

Tiple	mi;	mi,re;	re,ut;	ut,ut,si;	si;	si,ut.
Tiple	ut;	ut,si;	si;	si,la;	la,sol#;	sol#,la.
Alto	la;	la,sol#;	sol#;	sol#,fa;	fa,mi;	mi;
Tenor	ut;	fa;	fa,mi;	mi,mi,re;	re;	re,ut.
Baxo	la;	si;	ut;	re;	mi;	la.

Tambien se puede executar en Modo maior riguroso, disponiendola como se mira en la siguiente practica:

Tiple	sol;	sol,fa;	fa,mi;	mi;	re;	re,ut
Tiple	mi;	mi,re;	re;	ut;	ut,si;	si,ut.
Alto	mi;	la;	la,sol;	sol,fa;	fa;	fa,mi.
Tenor	ut;	ut;	si;	si,la;	la,sol;	sol.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	ut.

Lo que debe advertirse en estas dos frases, es lo punzante de la primera ocasionado por la 6ª maior, 5ª superflua, y tritono cometidas so- **[501]** bre el si, ut, y re del B. f. ; y en la segunda lo melancolico y aun displicente[58], causado por las 3ª menor, tritono, y 7ª maior, cometidas sobre el mi, y fa del B. f. por motivo de la conservacion del Modo maior en un todo.

Por ultimo la ligadura de 9ª acompañada de la 7ª maior propia de todo sonido tonico puede executarse sobre todo sonido subdominante aun que lleve su disonancia caracteristica de 5ª y 6ª, siempre que sea colocada de la manera siguiente:

Tiple	fa#;	fa#,sol#;	sol;	sol,fa.
Tiple	re;	re;	re,ut#;	ut#,re.
Alto	la;	la,sol;	mi,la;	la.
Alto	re;	mi;	mi;	mi,re;
Tenor	la;	sib;	sib,la,ut#;	la.
Baxo	re;	sol;	la;	re.

En la colocacion de estas cinco partes cantantes hay un vicio y es; que el primer Alto, sobre el sol, la, del B. f., comete el mismo movimiento de segunda voz que el Tiple primero cometería siempre que se omitiese la 7ª que este executa sobre el la del funda.[1]. El motivo de haberse cometido es porque el movimiento de 6ª voz que la tal parte debia executar procediendo desde la 8ª â la 3ª del B. f. sol, la; su canto debia ser por **[501v]** intervalo de quinta falsa baxando, por razon de que la 3ª del la debe ser maior, la qual asi cometida seria en extremo chocante, con la 4ª y 9ª que cometen el Tiple segundo y el Tenor sobre el la del B. f.. De esto se sigue, que siempre que la melodia, y armonía simultanea padezcan detrimento

[58] Estados anímicos que produce ("punzante, melancolico y aun displicente")

considerable por la exactitud escrupulosa de cometer los movimientos quando por razon de las disonancias no se hallan expresos, podrá otra parte cantante cometer el mismo movimiento que se supone en la parte-cantante que esta en la especie disonante, sin temor al tal vicio; pero de manera alguna debe tomarse la tal licencia, sin las sobredichas razones, ô las de precion quando la musica es artificial, y sugeta â tema riguroso.

§ *Ligaduras de 2ª fundamental.*

Aunque la disonancia de 2ª fundamental es tan semejante â la de 9ª pues entre una y otra no se halla, al parecer, otra diferencia que esta resuelve â la 8ª del B. f. y aquella â la 3ª; y aun por esta misma semejanza nosotros mismos habemos practicado la 2ª en las frases compuestas de series de 9ªs; con todo se advierte alguna diferencia sustancial entre la 9ª y la segunda, y es que aquella siempre debe ser acom- **[502] 82** pañada de la 5ª expresa ô sobreentendida, y la 7ª de la 6ª por lo regular; aunque tambien puede serlo de la 5ª como veremos mas adelante.

El lugar mas opportuno de cometer la 2ª fundamental en ligadura es en toda clausula burlada: su manera de disponerla la que sigue:

Tiple	ut;	ut,si;	si,ut.	ut;	ut,si;	si,la.
Alto	sol;	sol,fa;	fa,mi.	la;	sol#;	sol#,la.
Tenor	mi;	mi,re;	re,ut.	mi;	mi,re;	re,ut.
Baxo	ut;	sol;	la.	la;	mi;	fa.

En las Clausulas perfectas, y sobre el sonido tonico quando sobre el Dominante-tonico se comete postura de 9ª que previene una ligadura de 6ª cometida sobre el tonico: su disposicion es de la siguiente manera:

Tiple	mi;	fa;	fa,mi.	mi;	re;	re,ut.
Tiple	ut;	si;	si,ut.	ut;	si;	si,ut.
Alto	sol;	sol,la;	la,sol.	la;	sol#;	sol#,la.
Tenor	ut;	re;	re,mi.	mi;	mi,fa;	fa,mi.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Puede cometerse la ligadura de 2ª sobre un dominante tonico, acom- **[502v]** pañada de la 5ª y 7ª, siempre que la armonia simultanea se disponga como se mira en esta frase:

Tiple	mi;	re;	ut.	mi;	re;	ut.
Alto	sol;	fa;	mi.	mi,fa;	fa,sol#;	la.
Tenor	sol,la;	la,si;	ut.	ut;	si;	la.
Baxo	ut;	sol;	ut.	la;	mi;	la.

Sobre este mismo B. f. puede executarse siendo acompañada de una ligadura de 6ª, siendo dispuesta assi:

Tiple	sol;	fa;	mi.				mi;	ut#,re,si;	utn.
Alto	sol,la;	la,si;	ut.				sol;	fa;	mi.
Tenor	mi.	mi,re;	ut.				sol,la;	la,si,re;	ut.
Baxo	ut;	sol;	ut.	}	con tritono:	{	ut;	sol;	ut.

La segunda acompañada con 6ª, 7ª y 4ª maior, ô tritono; como tambien con 8ª se dispondrá como sigue:

Tiple	sol;	fa;	fa;	mi.	sol;	sol,fa;	fa;	mi.
Tiple	sol,la;_____	la,la;	si;	ut.	ut;	ut#,re;	re;	utn.
Alto	mi;	mi,re;	sol;	sol.	mi;	mi,re;	sol;	sol.
Tenor	ut;	ut#,re;	re;	ut.	sol,la;_____	la,la;	si;	ut.
Baxo	ut;	sol;	sol;	ut.	ut;	sol;	sol;	ut.

Por ultimo con la ligadura de segunda fundamental, se **[503]** pueden executar estas dos frases siguientes:

Tiple	ut;__	ut,si;__	si,ut;_	ut,re;_____	re,mi;____	mi,fa;_____ fa,mi;
Alto	mi;	re;	ut,mi;	re,fa;	mi,sol;	fa,re; si,ut..
Tenor	sol;	sol;	mi,la;	fa,si;	sol,ut;	la,sol; sol.
Baxo	ut;	sol;	la;	si;	ut;	re,sol; ut.

Tiple	sol;	sol,fa,la;	la,sol,si;	si,la,ut;	ut,si,re;	re,ut.
Alto	ut;	la,re;	si,mi;	ut,fa;	fa;	fa,mi.
Tenor	mi;	mi,fa;	fa,sol;	sol,la;	la,si;	si,ut.
Baxo	ut;	re;	mi;	fa;	sol;	ut.

Quando un B. f. canta en Modo menor, la, mi, ut, fa, sol, ut, ademas de poderse cometer ligadura de 9ª acompañada de 7ª maior, 5ª superflua, y 4ª sobre el ut, se podra executar la de 2ª superflua sobre el fa acompañada de 7ª maior, y de tritono, si las partes cantantes se colocan assi:

Tiple	mi;	re;	re,ut;	ut;	ut,si;	si,ut.
Tiple	ut;	si;	si;	si,la;	la,sol;	sol.
Alto	la;	sol#;	sol#;	sol#,la,fa;	fa;	fa,mi.
Tenor	mi,	mi,fa;	fa,mi;	mi,mi,re;	re;	re,ut.
Baxo	la;	mi;	ut;	fa;	sol;	ut.

Adviertase que la 4ª cometida sobre el ut, previene â la 9ª menor del mi, sin que el oydo reciba particular molestia por motivo de la conservacion del Modo menor.

[503v]

Capitulo 22.

De las disonancias obstinadas.

Llamase en la musica armonica obstinacion, el estár en la disonancia mas espacio de tiempo del que requiere la pieza con respeto al ayre del compas que está concebida. Las duraciones en todas las disonancias, regularmente hablando no deben ser de maior duracion que la de medio compas, excepto la 7ª propia del sonido Dominante tonico, ú Nota dominante tonica la qual puede durar un compas aunque este sea de cuatro movimientos, y â ayre lento. Bajo este supuesto toda disonancia sea la que fuere cuia duracion sea maior que de medio compas debe ser estimada como una obstinacion de la qual el oydo queda lastimado â proporcion de la dureza maior ô menor de la disonancia sobre la qual se executa.

Aunque esto es lo que comunmente han entendido hasta la presente los armonistas por obstinacion, en la disonancia; con todo, se practican otras obstinaciones, las quales por su singularidad son dignas de particular explicacion; en primer lugar **[504] 83** porque la

obstinacion en las diferencias de 4ª y 5ª puede verificarse sin que las duraciones ya prescritas se prolonguen; y en segundo, porque las resoluciones de las tales disonancias no son â las especies consonantes que la regla general ordena; y por tanto deben estimarse como obstina.

En efecto, si cantando el B. f. ut, sol, mi, fa, re, mi, ut con notas iguales, se coloca una 4ª sobre los sonidos sol, fa, mi, y las 4as resuelven â las 5as del mi, re, y ut del B. f. deberán estimarse como obstinadas porque contravienen â la regla general ordenadora, que toda 4ª debe resolver ô desligar â la 3ª del mismo sonido fundamental q.e se cometió la 4ª. Si sobre el fa, y mi del mismo B. f. se coloca la 9ª y sale â la 3ª del re, y ut, se estimarán asi mismo, por obstinadas por contravenir â la regla que manda resolver toda novena â la 8ª del mismo sonido fundamental que lo cometió.

Es verdad que aun en las tales practicas se verifica que la obstinacion consiste en detenerse en la especie disonante mas tiempo que el prescripto por **[504v]** la regla general en orden â las duraciones de las disonancias, porque las 4as pueden resolver â las 3as y las 9as â las 8as q.e ordena la regla general como vamos a demostrar.

	ut:	ut,si:	si,la:	la,sol:	fa:	mi.
	mi:	re,sol:	sol,fa:	fa,mi:	si:	ut.
{	ut:	sol,mi:	fa,re:	mi,ut:	sol:	ut.

Siendo esta la practica de la 4ª y 9ª obstinadas las quales pueden hallarse juntas y separadas una y otra, la obstinacion se puede evitar dando menos duracion â las tales disonancias; esto es disponiendo la tal formula así:

	ut:	ut si,si:	si la,la:	la,sol,sol:	fa:	mi.
	mi:	re sol,sol:	sol fa,fa:	fa,mi,mi:	si:	ut.
{	ut:	sol,mi:	fa,re:	mi,ut:	sol:	ut.

Siempre que el B. f. proceda cantando ut, sol, la, la#, si, mi; ô la, mi, fa, fa#, sol, ut, y se cometa sobre el la del primer caso y sobre el fa del segundo disonancia de 2ª, 4ª y 6ª fundamen.s podran obstinarse las tales disonantes, colocando las **[505]** partes cantantes de la manera siguiente:

Tiple	sol:	fa:	fa,	mi,sol:	fan:	sol.
Alto	mi:	re:	re,	ut#, mi:	re#:	mi.
Tenor	ut:	si:	si,	ut#,ut#:	si:	si.
Baxo	ut:	sol:	la,	la#,la#:	si;	mi .

Tiple	la:	sol#:	sol#,la,la:		sol#:	sol.
Alto	mi:	re:	re,ut,mib:		re:	mi.
Tenor	ut:	si:	si,la,ut:		si:	ut.
Baxo	la:	mi:	fa,fa#,fa#:		sol:	ut.

Siempre que se tenga presente la regla general sobre la salida de las 2as fundamentales, se verá desde luego que estas obstinaciones cesarán en resolviendo las 2as al primer la, y fa naturales de las tales practicas.

Como entre las 9as y 2as fundamentales no hai mas diferencia, que las primeras deben resolver â la 8ª, y las segundas â la 3ª del mismo sonido fundamental que se cometen; y que las 9as deben ser acompañadas de 5ª, y las 2as con 6ª que resolverá â la 5ª al mismo tiempo que

la 2ª; estas **[505v]** dos segundas obstinadas, podrán ser resueltas â la 7ª siempre que las partes cantantes se dispongan de una manera semejante â la siguiente:

Tiple	fa:	fa,mi:	re#:	mi.
Alto	re:	re,ut#:	si:	si.
Tenor	si:	si,sol:	fa#:	sol.
Baxo	sol:	la,la#:	si;	mi.

Tiple	sol#:	sol#,la:	soln:	sol.
Alto	mi:	re,mib:	re:	mi.
Tenor	si:	si,ut:	si:	ut.
Baxo	mi:	fa,fa#:	sol;	ut.

Para satisfacerse de la bondad de las tales practicas no hay mas que quitar la obstinacion de las tres especies disonantes: esto es, hacerlas resolver al la y fa naturales del B. f.

Es verdad que la obstinacion en la 2ª se verifica raras veces; pero tambien lo es, que en las 4ªs y 9ªs es mui comun, y por tanto: cosa digna de entenderse, para no achacar al arte reglas extraordinarias; y quando no tanto, excepciones que no tienen sus reglas generales.

[506] [59]

De la proporcion harmonica.

La proporcion harmonica puede ser discreta ó continua. Si es discreta, el primer termino es geometricamente al quarto como la diferencia entre el primero y segundo á la diferencia entre el tercero y quarto; y si es continua, el primer termino tiene al tercero la misma razon geometrica que la diferencia entre el primero y segundo á la diferencia entre el segundo y tercero. Asi, si llamamos A el primer termino de una proporcion harmonica discreta, B el segundo, C el tercero y D el quarto, será A : D :: A - B : C - D; y suponiendo A = 16, B = 12, C = 10, D = 8, tendremos, 16 : 8 :: 16 - 12 : 10 - 8 :: 4 : 2, en donde se ve evidentemente que el primer termino 16, tiene al quarto 8 la misma razon geometrica que 4 (diferencia entre 16 y 12) â 2, (diferencia entre 10 y 8).

Luego; siempre que en quatro cantidades se veri- **[506v]** fique que la primera tenga â la quarta la misma razon geometrica que la diferencia entre la primera y segunda â la diferencia entre la tercera y quarta, dirémos que están en proporcion harmonica discreta.

Si multiplicamos extremos y medios de la proporcion A : D :: A - B : C - D, será A x(C - D) = D x (A - B), y considerando sucesivamente como incognitos cada uno de los quatro terminos, deducirémos las formulas siguientes:

$$A = \frac{D \times B}{2D - C}, \quad B = \frac{A \times (2D - C)}{D}, \quad C = \frac{D \times (2A - B)}{A}, \quad D = \frac{A \times C}{2A - B}$$, de modo

que si se nos dan tres terminos de una proporcion harmonica y se nos pide que hallémos el que falta, le encontrarémos efectuando lo que indique su formula respectiva, v. g. dados tres terminos … 5 6 8 hallar el primero proporcional harmonicamente á estos tres. La formula

[59] Hay un 1, en el ángulo superior derecho del folio. La escritura es de otra mano.

$$A = \frac{D \times B}{2D - C},$$

manifiesta que para encontrar dicho primer termino debo multiplicar el quarto por el segundo, y partir **[507]** este producto por el duplo del quarto termino menos el tercero: esto es

$$\frac{8 \times 5}{2 \times 8 - 6} = \frac{40}{16 - 6} = \frac{40}{10} = 4$$, que es el primer termino

harmonicamente proporcional que se buscaba á los tres 5 6 y 8.

Si dados los terminos primero, tercero y quarto de una proporcion harmonica, se nos pidiese que encontrasemos el segundo termino, multiplicariamos, (según lo expresa la formula

$$B = \frac{A \times (2D - C)}{D}$$

) el primer termino por el duplo del quarto menos el tercero, y dividiendo

este producto por el quarto termino, el qüociente sería el segundo termino que se buscaba. Para hacerlo mas comprensible sea 4 el primer termino de una proporcion harmonica, 6 el tercero y 8 el quarto. Según la regla antecedente será el segundo termino igual á

$$\frac{4 \times (16 - 6)}{8} = \frac{4 \times 10}{8} = \frac{40}{8} = 5$$, que es el segundo termino

que se buscaba.

La formula $C = \frac{D \times (2A - B)}{A}$, nos dice que si se nos dan conocidos los terminos primero, segundo y quarto, para encontrar el tercero, debemos multiplicar el quarto por el duplo del primero menos el segundo, y partiendo **[507v]** el producto por el primer termino, el qüociente será el tercer termino que se desea encontrar.

Sea 4 el primer termino, 5 el segundo, y 8 el quarto de una proporcion harmonica, el tercer termino que falta será

$$= \frac{8 \times (2 \times 4 - 5)}{4} = \frac{8 \times (8 - 5)}{4} = \frac{8 \times 3}{4} = \frac{24}{4} = 6,$$ q.e es el tercer termino

que se deseaba hallar.

Ultimamente, si se nos dan los tres primeros terminos 4, 5, 6, y se pide el quarto proporcional harmonicamente, efectuemos lo que indica su formula

$$D = \frac{A \times C}{2A - B},$$ esto es, multiplicar el primer termino por el tercero y dividir el producto que

resulte por el duplo del primer termino menos el segundo. Asi dho. quarto termino será

$$\frac{4 \times 6}{2 \times 4 - 5} = \frac{24}{8 - 5} = \frac{24}{3} = 8 .$$

Para probar que el termino que hemos hallado está en proporcion harmonica con los tres dados harémos ver que el primero tiene al quarto la misma razon geometrica que la diferencia entre primero y segundo á la diferencia entre el tercero y quarto. La diferencia entre 4 y 5 **[508]** es 1; la que hay entre 6 y 8 es 2; luego si 4 5 6 8 están en proporcion harmonica discreta han de ser geometricamente proporcionales: 4 : 8 :: 1 : 2, como efectivamente lo son, pues 4 x 2 = 8 x 1; luego si 4 5 6 8 están en proporcion harmonica discreta; que era lo que debia demostrarse.

En quanto á la proporcion harmonica continua ya dexamos dicho que en ella el primer termino tiene al tercero la misma razon geometrica que la diferencia entre primero y segundo á la diferencia entre segundo y tercero. Según esta definición, sea A el primer termino, B el segundo y C el tercero, será A : C :: A - B : B - C, y suponiendo A = 12, B = 8, C = 6; será 12 : 6 :: 12 - 8 : 8 - 6 :: 4 : 2, y 12 x 2 = 6 x 4, en donde se ve evidentemente que 12 (primer termino de la proporcion harmonica continua) es geometricamente á 6 (tercer termino) como 4 (diferencia entre 12 y 8) á 2 (diferencia entre 8 y 6). Luego siempre que en tres cantidades se verifique esta propiedad dirémos **[508v]** que están en proporcion harmonica continua.

Multiplicando extremos y medios de la proporcion A : C :: A - B : B - C, resulta A x (B - C) = C x (A - B), y considerando sucesivamente como incognito cada uno de los tres terminos deducirémos las formulas siguientes

$$A = \frac{B \times C}{2C - B}, \quad B = \frac{2A \times C}{C + A}, \quad C = \frac{B \times A}{2A - B};$$

luego si se nos dan conocidos dos terminos podrémos encontrar el que falte efectuando lo que indique su formula respectiva; v. g. dados 12 y 18 por terminos segundo y tercero de una proporcion harmonica continua, encontrar el primer termino.

La formula $A = \frac{B \times C}{2C - B}$ indica que se debe multiplicar el segundo por el tercero, y partiendo este producto por el duplo del tercero menos el segundo, el qüociente será el primer termino q.e se busca; esto es

$$\frac{12 \times 18}{2 \times 18 - 12} = \frac{12 \times 18}{36 - 12} = \frac{206}{24} = 9,$$

que es el primer termino que se deseaba encontrar.

Dados 9 (primer termino) y 18 (tercero) encon- **[509]** trar el segundo. Multipliquemos (segun lo manifiesta la formula

$$B = \frac{2A \times C}{C + A}$$) el duplo del primer termino por el tercero,

dividamos este producto por la suma del tercero y primero, y el qüociente será el segundo termino que buscamos: esto es; $\frac{2 \times 9 \times 18}{18 + 9} = \frac{18 \times 18}{27} = \frac{324}{27} = 12,$

que es el segundo termino pedido.

Si se nos dan conocidos 9 y 12 y se nos pide el tercero harmonicamente proporcional, efectuarémos, lo que indica la formula $C = \frac{B \times A}{2A - B}$; esto es multiplicar el primer

termino por el segundo y dividir el producto por el duplo del primero menos el segundo; asi

$\frac{12 \times 9}{2 \times 9 - 12} = \frac{108}{18 - 12} = \frac{108}{6} = 18$, que es el tercer termino harmonica y

continuamente proporcional a 9 y 12, que se nos pedia.

Para convencernos que 9, 12, y 18 están en proporcion harmonica continua, **[509v]** basta observar que 9 : 18 :: 3 (diferencia entre 9 y 12) : 6 (diferencia entre 12 y 18) pues 9 x 6 : 18 x 3, luego 9, 12 y 18 son continua, y harmonicamente proporcionales.

Del mismo modo se probará que otras tres cantidades qualesquiera están, ó no, en proporcion harmonica continua.

[510] 1[60]

Ilustracion 1ª

La Musica se compone de dos partes principalísimas: llamadas Melodia, y Armonia. La mas noble de estas dos es la Armonia, por que es hija de la naturaleza misma. Esta armonía es de dos maneras Simultanea, y Progresiva. Por armonia simultanea entendemos un conjunto de sonidos que oyendose á un mismo tpo. causan deleite á todo oydo bien organizado. Por progresiva entendemos la transicion de una armonia simultanea á otra diversa que tenga analogia con la que le antecede. Esta armonia simultanea es de dos modos ô generos musicales; como tambien se divide en dos terminos, uno llamado mayor, y otro menor. Por Genero, Modo, ô Termino mayor entendemos quando en la Armonia simultanea, juntamente con la 8ª y 5ª suena la 17ª ô 3ª mayor del sonido mas grave; y por Menor quando la 3ª del sonido mas grave es menor. La armonia simultanea compuesta de 8ª, 5ª y 3ª mayor es estimada como la mas perfecta por que la naturaleza la produce directam.te y la de 3ª menor como imperfecta por que la naturaleza la produce indirectamente en el Fenomeno de la armonia, unico prin- **[510v]** cipio de la Musica universal. Este fenomeno es como sigue:

Experimento 1º

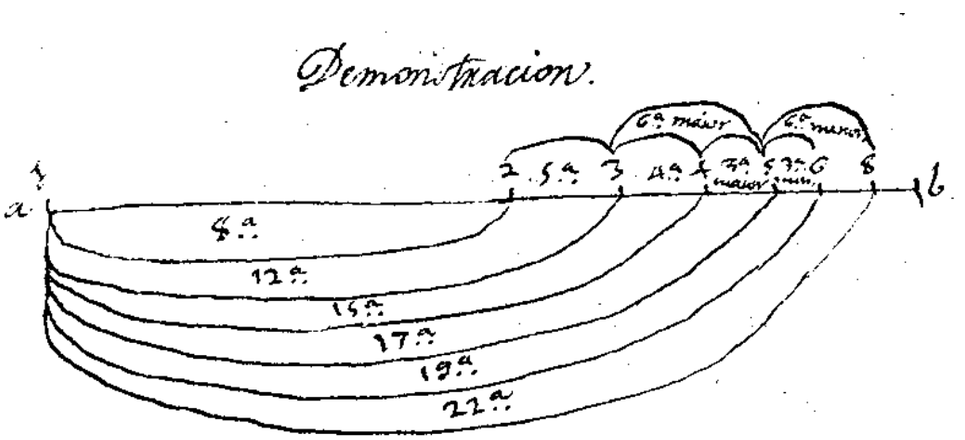
Si un cuerpo sonoro resuena, ademas del sonido grave correspondiente â su longitud, crasitud, y tension hace oir otros sonidos agudos, los quales forman la mas deliciosa de todas las armonias simultaneas, y por tanto llamada por los practicos consonancia perfecta de Modo,

[60] Comienza otra numeración de fascículos.

Genero, ó Termino mayor. Las especies ó intervalos que la componen son la 8ª 12ª 15ª 17ª mayor, 19ª y 22ª del generador ó sonido mas grave. Este delicioso concento se deja oir mas ó menos perfectam.te en todo cuerpo elastico; pero en donde se percive con toda su plenitud es en lass cuerdas de un Contrabajo, en los caños grandes de los organos, y en las campanas de gran calibre que son perfectam.te musicales.

Los Filosofos para explicar este Fenomeno han tomado una cuerda musical, y habiendola dividido en partes yguales han visto que la mitad de la cuerda produce la 8ª el tercio la 12ª el quarto la 15ª el quinto la 17ª el sexto la 19ª y el octavo la 22ª altas del sonido producido por la cuerda entera. **[511]**

Para exprimir las partes de este todo; unos estimandole como la unidad han indicado sus fracmentos con las fracciones $1.\ \frac{1}{2}.\ \frac{1}{3}.\ \frac{1}{4}.\ \frac{1}{5}.\ \frac{1}{6}.\ \frac{1}{8}.$: otros pareciendoles que la progresion armonica que componen la unidad y fracciones era mas comprensible con numeros enteros, estimaron el todo de una cuerda como 60. y las partes como la mitad, el tercio, quarto, quinto[61] de este numero que son 60.30.20.15.12.10: otros habiendo reconocido que el Fenomeno de la armonia ademas de los intervalos ô especies referidas produce la 8ª baja de la unidad, la qual no puede ser exprimida sino por el cero, indicaron sus fracmentos y 8ª baja de la unidad con la siguiente progresion Aritmetica - 0.1.2.3.4.5.6: otros no contentos con esta progresion aritmetica substituyeron la armonica que esprimen los numeros siguientes 120.60.30.24.20.15: otros viendo que ni la progresion armonica q.e empieza en 60 y en 120 esprimen el 1/8 de la primera demostracion se sirbieron de los numeros siguientes: 120.60. 40.30.24.20. Por ultimo, otros desestimando el sonido indicado por el cero siguiendo en un todo **[511v]** el orden aritmetico exprimieron los fracmentos de la cuerda por los numeros 1.2.3.4.5.6.8. sin duda por que advirtieron que los seis primeros numeros forman una progresion aritmetica, y 4.5.6.8. una progresion armonica discreta. Sean los motivos de estas diferentes espresiones de las divisiones de la cuerda los que fueren, todos convienen con la siguiente demostracion del Fenomeno de la armonia indicante del Modo mayor:



Estas son las divisiones de la Cuerda musical que dan los mismos sonidos, intervalos, ó especies que la Cuerda entera, siendo perfecta, deja oyr puesta en movimiento, las quales componen la armonia simultanea llamada Consonancia perfecta de Modo, ú Genero maior, sin excepcion de signos musicales indicativos de sonido. Pero, si para fixar las ideas, por la Cuerda entera ex- **[512] 2** primida por 1 entendemos el signo C-subgrave; por su mitad

[61] Detrás de "quinto", hay un signo que no acabo de interpretar, pero parece ser un "etc."

exprimida por 2 entenderemos C-grave: su tercio 3 nos representara G-grave: la Cuarta parte indicada por A C-agudo; el 5 representará En agudo, al mismo tiempo que la quinta parte de la Cuerda; el 6 indicativo de la sexta parte de la Cuerda entera representará G-agudo; y el 8 ademas de indicarnos el octavo de toda la cuerda, representará C-sobreagudo.

Siendo esto cierto, se sigue que el 2 aplicado â la mitad de la cuerda indica las dos unisonancias que resultan de las dos mitades ambas a la 8ª alta del sonido de la cuerda entera: el 3 las que resultan de los tres tercios â la 12ª alta: el 4 las cuatro que resultarán dividiendose en otras tantas partes, y asi del 5, 6, 8 y demas en que se divida, si sus divisiones son indicadas por numeros enteros.

Si estos mismos intervalos son indicados por fraciones; estas hacen relacion á las longitudes, ô fracmentos de la cuerda, los quales deberán siempre ser mas cortos, siendo cortados de una cuerda de igual grueso â la indicada por 8. A las mismas longitudes multiplicadas aluden los numeros 120, y 60 aplicados â la cuerda entera, y los menores â los fracmentos; y â los **[512v]** mismos fracmentos, ú longitudes de la cuerda aludirán los numeros 1000.000. 5000: 2000.000: 1000.000: 4000.000. 2000.000, y sus 3as , 4as , 5as partes etc. quando se vean aplicadas â la susodicha consonancia de Genero, Modo, ú termino maior.

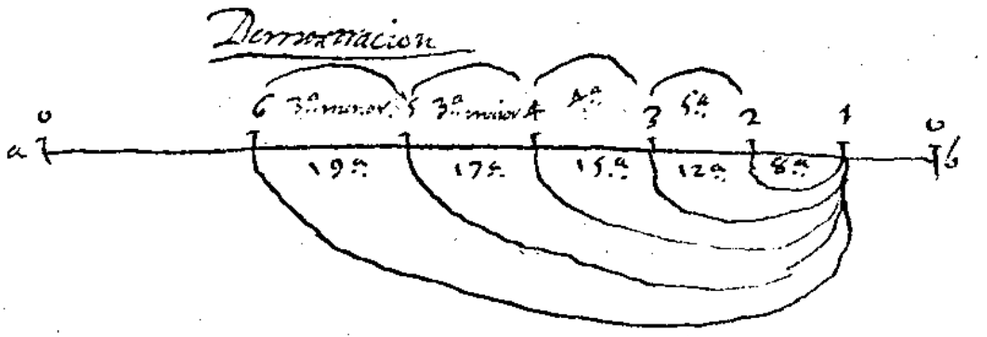
Sean las expresiones que se vean aplicadas â la demostracion del referido Fracmento las que fueren siempre vendrán â parar en que toda 8ª alta de la unidad será representada, ö por 1 â 2; ô por 1 â 1/2; toda 12ª por 1 â 3, ô 1 â 1/3; toda 15ª por 1 â 4, ô 1 â 1/4; toda 17ª por 1 â 5, ô 1 â 1/5; toda 19ª por 1 â 6, ô 1 1/6; y por consiguiente toda 5ª perfecta por 2 â 3, ô por 1/2, 1/3; toda 4ª perfecta por 3 â 4; toda 6ª maior por 3 â 5, ô 1/3 1/5; y toda 6ª menor por 5 â 8, ô 1/5 1/8.

[513]

Experimento 2º

La naturaleza en algunos Cuerpos Sonoros menos perfectos q.e los mencionados en la esperiencia primera, hace oyr la Consonancia de Genero, ú Modo menor de una manera contraria, ô inversa; esto es desde el agudo al grave. Este fenomeno se nota en algunas cuerdas de nervio delgadas, casi siempre que han percibido algun tanto de humedad: en casi todas las cuerdas de hacero, quando son mas delgadas que lo que deben, y se les hace producir sonido menos agudo que el correspondiente a su longitud prescripta; en suma quando en un Clave, ô Piano se coloca una cuerda del numero 6 donde corresponde 4. Por ultimo se advierte este fenomeno en la maior parte de las campanas, quando la lengua no hiere en donde debe.

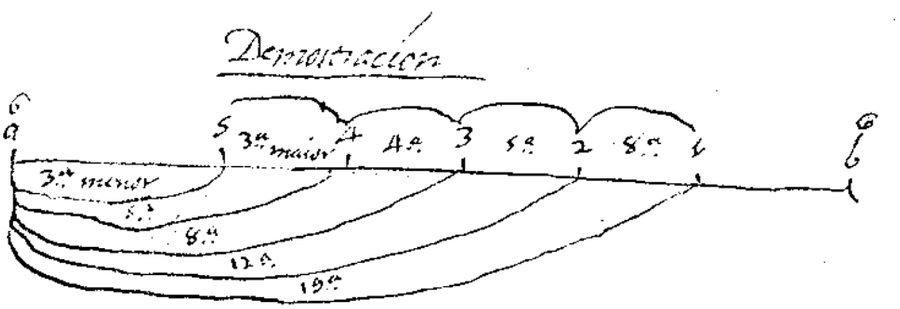
Los filosofos para hallar las razones de esta Consonancia, unos tomaron una cuerda musical, y estimandola como cero la dividieron en cinco partes iguales tirando desde derecha â hizquierda, colocando el primer caballete en el octavo de la demostracion precedente, y visto que este fracmento producía la 22ª alta de la cuerda entera, no dudaron de que el segundo produciría la 15ª; el tercero la 11ª; el cuarto la 8ª; el quinto **[513v]** la 6ª menor; y el sexto la 4ª; y por consiguiente el segundo comparado con el primero la 8ª y el tercero con el segundo la 5ª; el cuarto con el tercero la 4ª; el quinto con el cuarto la 3ª maior; y el sexto con el quinto la 3ª menor bajas del sonido mas agudo.



Estimandose el sonido producido por la Cuerda como C-subgrave, el sexto fracmento de la cuerda producirá el correspondiente â F-subgrave; el quinto el correspondiente âl Signo A bemol grave; el cuarto el indicado por C-grave; el tercero el correspondiente â F-agudo; el segundo el de C-agudo; y el primero el de C-sobre agudo. Formarán por consiguiente la armonia simultanea indicativa del Modo menor correspondiente al signo F de la manera indirecta que se dixo al principio: esto es â la inversa; porque la 8ª baja del sonido mas agudo contiene dos partes, de las 6 en que se dividió la Cuerda entera; la 12ª tres; la 17ª maior baja cuatro; y la 19ª asimismo baja las seis.

Verdaderamente inversa, porque la 8ª que en la demostracion **[514] 3** precedente es esprimida de 1 â 2 en esta es de 2 â 1: la 5ª que lo fue de 2 â 3. ahora es de 3 â 2: la 4ª que fue de 3 â 4 resulta ahora de 4 â 3: la 3ª mayor que era de 4 â 5 aparece de 5 â 4: y la 3ª menor que fue de 5 â 6 es ahora de 6 â 5: asimismo, resultan con inversas espresiones la 19ª y 17ª mayor 15ª y 12ª. por que son de 6 â 1, de 5 â 1, 4 â 1, y 3 â 1.

Otros Filosofos poco satisfechos de esta Demonstracion de la consonancia perfecta del Modo menor, por q.e sus longitudes lejos de demostrar el correspondiente al todo de las cuerdas, cuyo sonido representa el signo C. indican el de su cuarta alta representado por el signo F. estimando el todo de la cuerda como 6 la dividieron en cinco partes yguales desde izquierda â derecha; y viendo que el primer fracmento correspondia en su sonido al indicado por 6 en la demonstracion del Modo mayor, esto es, al signo G-sobreagudo dedugeron, que el segundo fracmento daria el G-agudo, el tercero el C, el quarto el G-grave y el quinto el E-bemol grave, y el todo de la cuerda el C-subgrave. En efecto, asi lo manifiesta la siguiente:
[514v]



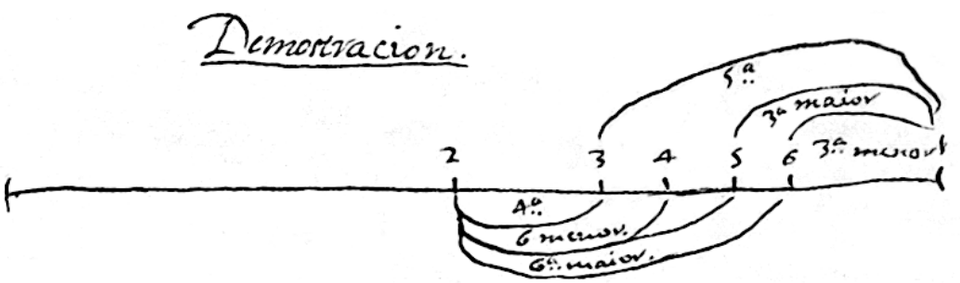
Por esta operación se ve con toda claridad no solo que la 5ª perfecta puede exprimirse por 3 â 2, ô 2 â 3, sino por sus dobles 6 â 5, ô 5 â 6, sino tambien que entre el Modo maior y menor de cualquiera signo musical, no hai mas diferencia que en el primero la 3ª que divide la

quinta es maior respecto al sonido grave, y menor respecto al agudo; y en el Modo menor es la misma especie maior con respecto al sonido agudo, y menor con respecto al grave.

Experimento 3º

Otros Filosofos no enteramente satisfechos, con las sobredichas operaciones porque, en todas ellas no se mira la Consonancia de Modo maior propia del signo F, la qual debe hallarse entre las divisiones de la Cuerda 1 â 2, ô sus dobles 2 â 4, y 4 â 8, se persuadieron de que la naturaleza la insinúa en el siguiente fenomeno: Haganse resonar dos cuerdas de sonido agudo acordadas â la 3ª menor, y se oyrá un tercer sonido â la 5ª del primero, y â la 3ª maior bajas del segundo. Si se estiman las dos cuerdas del tal exprimento como A, y C agudos el tercero que ambas engendran debe ser F-grave.
[515]

En efecto, lo acreditan dividiendo una Cuerda tirando desde derecha â hizquierda con caballetes movibles en las partes que se miran en la siguiente:



En esta operación, el Fracmento 6 representa el signo An; el 5 Abemol; el 4 Gn; y el 3 Fn; la cuerda entera C-subgrave, y su mitad C-grave; luego los Fracmentos 6, y 3 por consecuencia legitima produciran la Consonancia de Modo maior de F siempre que se coloquen entre las octavas 2 â 4, ô 4 â 8. Para conseguirlo con facilidad no es menester mas que tomar las longitudes que indican la Consonancia de Modo maior de C que son 4. 5. 6. 8 por medio de un Compas (y una vez que desde el espacio señalado con 5 al indicado por 6 se advierte el intervalo de tercera menor por la diferencia de sus longitudes desde el puesto de los numeros al extremo de la Cuerda mirando hacia la derecha) se tomará con el compas la pequeña parte que hace la diferencia entre las dos longitudes, y se colocará desde el punto 8 al 6, y puesto un caballete en el tal punto **[515v]** se hallará que el sonido que producirá el fracmento, desde donde caió la pierna hizquierda del compas al extremo derecho de la cuerda será el correspondiente al signo de An sobre agudo, y por consiguiente una 3ª menor mas bajo que el producido por la octava parte de la cuerda entera. Despues con el mismo compas se tomara la diferencia que se halla desde el 4 al 6, y se colocará desde el punto 8 al 5, y su longitud dará el sonido correspondiente â Fn agudo; esto es un intervalo de 5ª mas bajo q.e el octavo de la cuerda.

Como estas longitudes no pueden ser exprimidas sino por fracciones los filosofos han preferido la demostracion precedente â esta en orden â la explicacion del Modo maior de F, aunque su operación sea complicadissima, pues consiste en lo siguiente.

Dividase la cuerda , (ante todas cosas) en dos partes iguales: tomese despues la longitud que resulta desde el punto 3 al extremo de la cuerda mirando â la derecha de la segunda demostracion: el qual en su sonido representará el signo F, por ser â la 5ª baja del estimado como 1 en la tal demostracion: tomese despues el primer fracmento de la 3ª demostracion y

dividase en dos partes iguales tirando de hizquierda â derecha, el qual nos dará el sonido correspondiente â G-sobre- **[516] 4** agudo; y despues de habido, dividase la cuerda en cuatro partes como la habida tirando de derecha â hizquierda, y se tendrá la segunda division de la tercera demostracion dividida en cuatro partes iguales, y por consiguiente el sonido correspondiente â G-agudo. Despues se tomará la longitud que resulta desde el 5 al 4 en la demostracion segunda, y se dividirá en cinco partes iguales; y habidas estas se colocará una de ellas en el octavo de la cuerda tirando de derecha â hizquierda, y se tendrá el sonido correspondiente al signo de A bemol sobre agudo. Por ultimo para haber el sonido propio de A natural sobre agudo, se tomará la longitud, ô espacio que resulta en la tercera demostracion desde el principio de la cuerda señalado con el 6 hasta el punto 5, y se colocará al extremo opuesto mirando de derecha â hizquierda, y se tendrá.

De estas operaciones resulta que el 2 señala las dos mitades de la Cuerda; el 3 las tres partes de la segunda demostracion: el 4 las cuatro que son el doble de las dos de la tercera demostracion: el 5 indica la quinta parte de las cinco en que se se puede dividir qualquiera de las seis partes de la cuerda en la segunda demostracion; y el 6 la una de las seis partes en que se divide la cuerda en la Demostracion tercera.

[516v]

Experimento 4º

Si se hace producir un sonido â un Tubo musical, v. g. Clarin, Trometa, ô Trompa de caza cuio sonido mas grave sea el correspondiente al signo Cn-gravisimo, no tan solamente nos hara oyr en su resonancia las especies armonicas del experimento primero, sino tambien las 8as 12as y 17as altas de los otros dos sonidos que mejor se distinguen en toda resonancia de los C. S. perfectos, en su Melodia.

Los sonidos que el oydo mejor percibe en el tal fenomeno, son el de la 12^{a} y 17^{a} maior del sonido mas grave, el qual siendo exprimido por 1, los otros dos deben serlo por 3 y 5.

Las Trompas en su melodia progresiva acendiente, despues de dar el C-gravisimo, el C-subgrave, y el G; el C, En, G-agudos y el C-sobreagudo; producen el D, el En, el G, y el Bn agudisimo: buelven â repetir otro C, D, E, Gn, G#, A, Bn, C, D, E, y F# mas agudos que los anteriores, y seguirían haciendonos oyr otros muchos sonidos diversos, si la inteligencia del executor los llegase â concebir, y su habilidad â hacerselos pronunciar.

Los filosofos para dar la razon de la conducta de los tales Instrumentos en su progresion melodica, han escogido una cuerda delgada del largo de una vara, y dividiendola en partes iguales, ha- **[517]** llaron que los sonidos producidos por la Trompa eran los exprimidos por los numeros siguientes 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 15. 16. 18. 20. 24. 25. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48.

El observar que el tal instrumento enmudece en los numeros 7. y sus dobles: que pronuncia mal el exprimido por 11, y 13; que no puede formar los indicados por 17, 19, 21, 23 etc, les persuadió que la naturaleza haciendo resonar en el fenomeno de la armonia con mas fuerza los sonidos exprimidos por 3, y 5, que el 2, 4, 6, y 8 insinuaba progresiones interminables de diversa clase que la armonica, y aritmetica exprimentes de las consonancias de Modo maior y menor en toda su plenitud armonica.

En efecto notaron estas tres progresiones geometricas, la Duple, Triple, y Quintuple: la primera en cada uno de los tres numeros radicales 1, 3, y 5: la segunda por el 3; y la tercera por el 5. La progresion duple engendrada por el 1, es 2. 4. 8. 16. 32 etc: la del 3, 6. 12. 24. 48 etc; y la engendrada por el 5, 10. 20. 40. 80 etc.

La triple engendrada por la unidad, y seguida por el 3, es 3. 9. 27. 81. 243. 729. 2187. 6561. 19683. 59049. 177147. 531.441.

[517v]

La Quintuple es 1. 5. 25. 125 etc.

Como estas tres progresiones consideradas sobre una cuerda dividida en las partes indicadas por las razones que las componen, no exprimen mas que los sonidos correspondientes â los signos naturales, y sustenidos, siendo sus divisiones desde el grave al agudo, ô tirando de derecha â hizquierda: Viendo que las divisiones â la inversa producían el bemol de A, y E, resolvieron que si â una cuerda 48 varas larga se la dividia dando 2 â la primera division, 3 â la segunda, 4 â la 3ª, 5 â la 4ª, 6 â la 5ª, 8 â la 6ª, y 9 â la 7ª division y asi con las demas lograrían una serie de sonidos igual â los producidos por las Trompas; pero de una manera enteramente opuesta, porque dando aquella en sus fracmentos de la cuerda entera considerada como una vara de largo, sonidos pertenecientes â signos naturales, y sustenidos; esta por la multiplicacion de las unidades de aquella debia producir los pertenecientes ä naturales y bemolados.

En efecto asi sucedería si se experimentase con otras tantas cuerdas quantos son los numeros indicativos de los fracmentos de la cuerda según la division directa, y las multiplicadas por la cuerda entera, si despues de ser perfectamente iguales en el grueso fuesen tiradas todas con una pesa, v. g. de 8 libras.

[518] 5

Con esto queda demostrado con toda evidencia, que en faltandole, ô sobrandole â qualquiera especie consonante un pequeño intervalo llamado coma vulgar; esto es, en constando de uno mas ô menos de los que por su naturaleza tienen; de consonantes pasarán â disonantes. Ahora pues un sonido, sea el que fuere, no pudiendo ser â un mismo tiempo tercera maior y quinta justa de otros dos mas graves que el, se sigue que todos los intervalos menores que entran en los gamas ô Escalas melodicas (vulgo diapasones) deben ser algun tanto alterados, para que las consonancias resulten por todos terminos iguales, con especialidad en los instrumentos sistematicos, ô estables: esto es organos, Harpas, etc.

Para saber qual, y quanta debe ser la alteracion q.ᵉ deben sufrir, los menores intervalos cantables reducidos â los precisos terminos de una octava, es menester en primer lugar quales serán los valores, no solo del tono, y semitono; sino de todas las Especies tanto cantables como incantables desde el **[518v]** coma hasta la octava. Para llegar â conseguir esto con alguna certidumbre es menester hacer la operación siguiente.

Tomese una cuerda musical, y despues de estirada estimese como dividida en 100.000, partes iguales: busquese su mitad justa, y habida estimese como 500.000, porque el tal fracmento formará la 8ª alta del todo de la cuerda. Supuesto el sonido de la tal cuerda como correspondiente al signo En, se buscará en otra cuerda â parte la diferencia del coma vulgar ô su intervalo desde 80 â 81 y se colocará â la parte inferior de esta cuerda, señalando el lugar que produjo su intervalo en la madera del Monocordio. Despues se buscará el cuarto de tono enarmonico, y se hara la misma operación, y se seguirá con ella hasta que se llegue por su orden, de intervalo en intervalo, desde el semitono menor, hasta la sexta maior, que es el ultimo de sus intervalos estimados como consonos.

Concluida la operación, â poco que se entienda **[519]** el calculo se verá que las razones de los tales intervalos armonicos reducidos â los precisos terminos de una octava son los siguientes.

cuerda entera	100.000
coma	987.656
diesis	970.469
semitono menor	960.000
semitono maior	937.500
tono menor	900.000
tono maior	888.888

tercera menor	833.333
tercera maior	800.000
cuarta perfecta	750.000
quinta perfecta	666.666
sexta menor	625.500
sexta maior	600.000
octava	500.000

Estas razones de los intervalos armonicos, son las mismas que 1â 2, 2 â 3, 3 â 4, 4 â 5, 5 â 6 etc. las quales son exprimidas por cantidades crecidas, para **[519v]** que con mas facilidad se pueda dar â unas, y quitar â otras alguna minima parte en el temperamento. En efecto, este no puede conseguirse sin que los intervalos resulten alterados. El no poderse persuadir los musicos especulativos de que la tal alteracion debía ser general fue causa de un sin numero de sistemas de temperamento inutiles, de los quales solamente expondremos las razones de dos que serán el llamado comun, porque aun en nuestra epoca tiene sectarios, y el perfecto, llamado asi porque ademas de que sus intervalos son los menos alterados completa lo que llaman Circulo armonico.

El objeto del temperamento llamado comun son las terceras maiores; esto es que resulten con toda la integridad que la naturaleza las produce en la resonancia de los C. S. perfectos. Como esto es imposible por los 24 terminos constando de dos tonos uno maior, y otro menor formaran la tercera maior de dos tonos iguales; esto es del valor **[520] 6** de ocho comas y medio cada uno. Pero como la octava justa consta de cinco tonos, tres maiores: y dos menores; y de dos semitonos maiores; siendo los tonos iguales le faltaba medio coma para que fuese justa, y este pequeño intervalo le aplicaron â los semitonos dando una cuarta parte de coma â cada uno, y con esto la octava resultó cabal.

Los valores de los intervalos armonicos según el temperamento comun son los siguientes:

sexta maior	5981.397
sexta menor	6250.000
quinta perfecta	6687.400
cuarta	7476.741
tercera maior	8000.000
tercera menor	8359.879
tono	8944.272
semitono maior	9345.926
semitono menor	9570.235
medio coma	9938.078
cuarto de coma	9968.910

[520v]

Esta tabla de los valores de las Especies armonicas aunque defectuosa porque las consonancias no resultan sufribles por los 24 terminos iniciales que comprende la musica en el circulo de su modulacion, â producido tres diferentes maneras de temperamento. 1ª Siguiendo el orden de las quintas subiendo; en cuio metodo admitiendose los sustenidos de F, C, G, D, y A resultan excluidos todos los signos bemolados. 2ª Excluiendo los sobredichos sustenidos, y tomar en su lugar los bemoles de B. E. A. D. y G; esto es si la operación se comienza por Cn tomar en lugar de su quinta alta Gn, su quinta baja que es Fn. 3º tomando los sustenidos C, F y G; y los bemoles de E, A y B. Por ultimo viendo que tan defectuoso resultaba el

temperamento por un metodo como por otro, intentaron un cuarto metodo el qual admite los sustenidos y bemoles de los siete signos naturales el qual aunque poco en uso hace ver, y oyr la pequeña diferencia que hay entre el Bemol, v. g. **[521]** de G, y el sustenido de F; y por consiguiente entre la quinta superflua, y sexta menor etc.

Tabla

Cn	-	-	-	-	05000.000
B#	-	-	-	-	05120.003
Cb	-	-	-	-	05224.532
Bn	-	-	-	-	05349.924
Bb	-	-	-	-	05590.170
A#	-	-	-	-	05724.338
An	-	-	-	-	05981.397
Ab	-	-	-	-	06249.995
G#	-	-	-	-	06400.000
Gn	-	-	-	-	06687.401
Gb	-	-	-	-	06987.707
F#	-	-	-	-	07155.417
Fn	-	-	-	-	07476.741
E#	-	-	-	-	07656.274
Fb	-	-	-	-	07812.494
En	-	-	-	-	08000.000
Eb	-	-	-	-	08359.253
D#	-	-	-	-	08559.879
Dn	-	-	-	-	08944.272
Db	-	-	-	-	09345.927
C#	-	-	-	-	09570.235
Cn	-	-	-	-	01000.000
B#	-	-	-	-	10240.006
Cb	-	-	-	-	10443.064
Bn	-	-	-	-	10699.848
Bb	-	-	-	-	11180.340
A#	-	-	-	-	11448.676
An	-	-	-	-	11962.794
Ab	-	-	-	-	12499.990
G#	-	-	-	-	12800.000
Gn	-	-	-	-	13374.802
Gb	-	-	-	-	13975.414
F#	-	-	-	-	14310.834
Fn	-	-	-	-	14953.482
E#	-	-	-	-	15312.548
Fb	-	-	-	-	15624.988
En	-	-	-	-	16000.000
Eb	-	-	-	-	16718.506
D#	-	-	-	-	17119.758
Dn	-	-	-	-	17888.544
Db	-	-	-	-	18691.857
C#	-	-	-	-	19140.470
Cn	-	-	-	-	20000.000

[521v]

Aunque este temperamento es una modificacion de otros tres: el primero tan complicado que divide el tono en siete partes; el segundo en cinco; y el tercero en tres partes cuios valores se hallan en la ultima seccion del discurso sobre la historia de la musica parte tercera, con todo, el observar que en el las quintas resultan tan alteradas que casi les falta â cada una de ellas tres cuartas partes de un coma vulgar siendo asi que como especies consonantes las mas perfectas despues de las octavas deben ser las menos alteradas, dio lugar a que despues de varios debates â instancias del Padre Josef de Zaragoza se adaptase en los organos el temperamento de la Guitarra española, en el qual las quintas resultan tan poco disminuidas que apenas se diferencian de las producidas por los C. S. En efecto sus razones son las que se miran en la siguiente Tabla.

[522] 7

Temperamento con el qual se verifica el Circulo armon.co

Cn	.	.	.	.	5000.00
Bn	.	.	.	.	5297.31
A#	.	.	.	.	5612.31
An	.	.	.	.	5946.03
G#	.	.	.	.	6299.65
Gn	.	.	.	.	6674.19
F#	.	.	.	.	7071.06
Fn	.	.	.	.	7491.53
En	.	.	.	.	7937.00
D#	.	.	.	.	8408.97
Dn	.	.	.	.	8908.99
C#	.	.	.	.	9438.74
Cn	.	.	.	.	1000.00

En este temperamento el valor del tono es 8609; esto es un quinto de coma mas fuerte que el menor exprimido por 9 â 10; y mas feble que el maior exprimido por 8 â 9 con el mismo intervalo. Siendo como son los tonos iguales, los semitonos deben serlo asi mismo, y efectivamente lo son. De esta igual- **[522v]** dad en los doce semitonos que entran en la division de la octava resulta que el mismo sonido del sustenido v. g. de C conviene al bemol de D; y asi reciprocamente las cuerdas naturales sirven de accidentales â las propiamente sustenidas ô bemoladas, sin que por esto se confundan unas especies con otras como veremos mas adelante.

Las quintas resultan tan semejantes â las verdaderas, que para ser en un todo conformes con las exprimidas por 2 â 3, no les falta sino una milesima parte de las 1000.00 que dividen la cuerda en la tal demostracion. Es verdad que las terceras se apartan de las producidas por la resonancia de los C. S. siete milesimas partes; la maior mas punzante, y la menor mas feble; pero esto lo admiten las tales especies sin perjuicio alguno del oydo por un efecto de su imperfeccion.

Es opinion comun entre todos los armonistas que las terceras aunque Especies consonantes y decisivas de los Modos ô generos musicales, son Especies imper- **[523]** fectas. La razon que comunmente dan para provarlo es, que los numeros que las exprimen q.^{e} son el 4 y el 5 la maior; y el 5 y el 6 la menor, el 5 es numero imperfecto, y el 4 y el 6 perfectos. Si esto fuese cierto, los numeros tendrian imperio sobre la naturaleza, y esta no

puede estár subordinada sino â su criador, y siendo esto indubitable las terceras no son imperfectas por esta causa, sino por otra mui diversa.

El Cuerpo Sonoro despues de producirnos la tercera maior exprimida por 4 â 5, y la menor por 5 â 6, haciendo resonar el 7 nos da una quinta perfecta exprimida por 6 â 9 a la qual divide el 7 en una tercera menor desde 6 â 7 algo mas feble que la exprimida por 5 â 6; y otra maior algo mas fuerte que la exprimida por 4 â 5, y esto sin dexar de ser consonantes porque la diferencia entre unas y otras no llega con bastante al coma vulgar 80 â 81.

Esta conducta de la naturaleza en el fenomeno fisico de la armonia nos advierte no solo de la imperfeccion de las terceras, sino que en caso de alteracion esta debe **[523v]** recaer sobre las terceras, y siempre con exceso en las maiores, por que siendo los sonidos que median entre los dos que componen la quinta perfecta el oydo siendo justos los recibe remisos; y siendo algo mas punzantes, como sentido que es tardo por naturaleza justos.

Esta alteracion de las terceras para que resulte el circulo armonico, u igualdad de especies por todo Diapason tanto natural como accidental parece confirmarse con el siguiente fenomeno de la naturaleza. Si despues de perfectamente temperado un instrumento estable ô de consonancia en el qual resultaran las terceras maiores mas punzantes que las producidas por el C. S. se hiere una cuerda de las mas graves del tal instrumento la qual producirá la 17ª maior perfecta, y por consiguiente mas remisa que la temperada y efectiva en el instrumento en cuestion, y observada su diferencia, se hiere despues de la temperada la de sonido grave, se notará que la 17ª resonan- **[524] 8** te se sube hasta ponerse en unisonancia con la temperada. Esta experiencia la habemos echo varias vezes en nuestro Piano-forte despues de bien temperado, y siempre â resultado lo que dexamos dicho, cosa que seguramente no sucediera si la tal alteracion se opusiera en lo mas minimo â la perfeccion de la consonancia, y rigor de su proporcionalidad.

Este maior incremento en las terceras maiores es hijo legitimo de la igualdad perfecta en los semitonos. Que estos resultan perfectamente iguales se manifiesta por el siguiente calculo.

Cn,	C#,	Dn,	D#,	En,	Fn,	F#,	Gn,	G#,	An,	A#,	Bn,	Cn.
1	$\sqrt[12]{2}$	$\sqrt[12]{2}^{2}$	$\sqrt[12]{2}^{3}$	$\sqrt[12]{2}^{4}$	$\sqrt[12]{2}^{5}$	$\sqrt[12]{2}^{6}$	$\sqrt[12]{2}^{7}$	$\sqrt[12]{2}^{8}$	$\sqrt[12]{2}^{9}$	$\sqrt[12]{2}^{10}$	$\sqrt[12]{2}^{11}$	$\sqrt[12]{2}^{12}$

Este calculo que manifiesta la igualdad de los doce semitonos que subdividen el Diapason ô octava que se halla de 1 â 2 se reduce â hallar entre los numeros 1 y 2 onze numeros que formen una progresion geometrica continua, y en efecto la forman las potencias 1, 2, 3, 4 etc.

Que esta igualdad de semitonos es mas hija de la na- **[524v]** turaleza que del calculo se prueba con la siguiente experiencia.

Las voces humanas son unos Cuerpos Sonoros que no pueden producir sino intervalos armonicos de una misma especie, sino son guiadas por un instrumento estable, que les señale las diferencias; y aun para que lo puedan executar es menester suponer en el cantor una finura de oydo particular. De esto se sigue que si un cantor por instinto llega â comprender la entonacion de los semitonos correspondientes v. g. â los signos Cn, C#, Dn; los entonará de la misma manera comenzando por Dn, por C#, En etc. hasta llegar â la octava alta del primer C natural. Siendo esto cierto como efectivamente lo es, la igualdad de los semitonos es pasivamente hija de la naturaleza, y el calculo no tiene en ello mas parte que el manifestar al entendimiento lo ajustado de la operación natural, y dar medios para transferirla â los instrumentos artificiales de cuerdas como de ayre.

[525]

Es verdad que de esta igualdad de semitonos resulta la abolicion, ô destierro perpetuo de los generos cromatico, Enarmonico, Diatonico-enarmonico, Cromatico-enarmonico, y aun del verdadero Diatonico en lo que respecta â la melodia; pero esto en lugar de perjudicar al sistema, es una ventaja, porque no siendo la melodia otra cosa que un resultado de la armonia simultanea todos los tales generos se hacen sensibles al oydo sin necesidad de exponer â los executores â producciones de intervalos como son comas, y cuartas de tono, los quales mas estan en la clase del imposible que de lo posible sabiendo manejar las especies en la armonia simultanea y progresiva.

Para que el uso de las especies verifique en la armonia simultanea los susodichos generos sin necesidad de producir en las melodias comas ni cuartas de tono es menester advertir que las Especies en este sistema, sufren una cierta transmigracion; esto es sin dejár de ser unas en el efecto pasan â ser **[525v]** otras en la estimacion del armonista ô compositor; y de esta, siempre que sea bien entendida resulta el efecto de los tales generos sin que las melodias los executen.

Para comprender bien esta transmigracion de las especies es menester recurrir â los intervalos de tono, y semitono de que constan, y se verá que unas pasan â ser otras sin violencia alguna.

En efecto, comenzando por el unisonus superfluo q.^{e} consta de un semitono contado v. g. desde Cn â C#, si se expresa desde Cn â Dn, se bolverá una segunda menor. La segunda maior que consta de un tono v. g. desde Cn â Dn, tercera diminuta contado desde B# â Dn porque constará de dos semitonos. La segunda superflua que se halla por exemplo desde Cn â D# se bolverá tercera menor expresada desde Cn â Eb. La tercera maior exprimida desde Cn â En se bolverá 4ª menor indicada por B# y En, como tambien por Cn y Fb. La tercera maxima exprimida desde **[526] 9** Cn â E# será cuarta perfecta indicada por Cn y Fn. La cuarta maior ô tritono exprimido v. g. desde Fn â Bn resultará quinta falsa ô menor exprimida desde E# â Bn, ô desde Fn â Cb. La quinta perfecta v. g. desde Cn â Gn resultará sexta diminuta si es indicada por B# y Gn. La quinta maior exprida desde Cn à G# se bolverá sexta menor, en estimando el G# como Ab. La sexta maior v. g. desde Cn â An será septima diminuta en el instante que al Cn se le considere como B# ô al An como B doble bemol. La sexta superflua v. g. desde Cn â A#, será septima menor en estimando el A# como Bb. Por ultimo la 7ª maior v. g. desde Cn â Bn se bolverá 8ª diminuta en considerando el Bn como un Cb, ô el Cn como un B#.

Esto es lo que llamamos transmigracion de las especies; y no se discurra que por constar de igual numero de intervalos las unas que las otras son efectivamente las mismas, porque esta **[526v]** igualdad es un efecto del Circulo armonico, ú del temperamento el qual de manera alguna destruie las progresiones que dan la serie de sustenidos, y la de bemoles, aunque concilía las especies que resultan tanto de una como de otra con respeto â las especies perfectas que produce el C. S. en su resonancia quitando todo intervalo incantable, sin que por esto se perjudique en lo sustancial â los generos diatonico, Cromatico, Enarmonico, y mixtos de los tres; y esto no por otra causa sino porque cada una de las Especies, ora considera en si misma, ora transmigrando â demas de cambiar alguna de las especies de las que la deben acompañar en la armonia simultanea varían absolutamente casi toda la progresiva.

[527] y **[527v]** (estan en blanco, en el ms.)

[528] (sin número de fascículo)

Ilustracion II^{a}

Para enterarse â fondo de las Especies armonicas que son los materiales con los quales se fabrica todo Edificio armonico, tanto simultaneo como progresivo, en menester tener presente en primer lugar que la naturaleza en la resonancia del Cuerpo Sonoro unico principio de la musica universal, nos hace oyr las principales Especies consonantes llamadas simples; no según se dejan esplicadas en el Capitulo primero, sino de una manera enteramente opuesta; esto es como se demostró en la ylustracion precedente. En la tal demostracion se ve con toda claridad que la primera especie es la 8ª justa del sonido producido por lo total del C. S. y por consiguiente del mas grave; â esta especie sigue la 12ª perfecta; despues aparece la 15^{a}, despues la 17^{a}, y por ultimo la 19ª etc.

De esta conducta de la naturaleza debe deducirse que las especies simples lexos de ser las que propusímos, siguiendo el orden vulgár en el citado capitulo, son las que ahora proponemos.

Si pasamos mas adelante examinando, el proceder de la **[528v]** naturaleza en el sobre dicho fenomeno de la armonia hallaremos que las especies consonantes 3as maior, y menor, 5ª perfecta, y aun las 6as maior y menor, estimadas vulgarmente como especies simples, son las verdaderas compuestas, por que no se hallan sino comparando los agentes de la 8^{a}. 12^{a}. 17^{a}. 19^{a}. y 22^{a}. no con el sonido grave sinó entre ellos mismos unos con otros. Si despues de habernos persuadido que el menor de los intervalos primitivos, ô la ínfima de las especies simples es la 8ª seguimos los pasos â la naturaleza en el analisis que hace de todas las especies que resuenan en los Cuerpos Sonoros en los Instrumentos llamados Trompetas los quales en su serie ô progresion melodica no pueden hacernos oyr naturalmente sino las resonantes de las especies primitivas ô simples, hallaremos que los intervalos de tono maior, y menor, llamados vulgarmente segundas maiores entre los meramente practicos, y por consiguiente estimadas por nosotros en el ya citado Capitulo primero como especies simples, lexos de serlo comparadas con el sonido mas grave son unas verda- **[529]** deras 23^{a} y 24, especies Descompuestas según las tablas del capitulo primero. Pasemos mas adelante, y hallaremos q.^{e} la 2ª menor, ô semitono maior según las tablas vulgares, en el citado analisis es una verdadera 28ª maior comparada con el sonido mas grave del susodicho instrumento; y el semitono menor estimado en las citadas tablas, como unisonus, ú 8ª superflua es una verdadera 5ª superflua tricompuesta comparada con el sonido producido por el total del instrumento.

Si vamos mas adelante hallaremos que las Trompetas ô Trompas de Caza producen una 6ª maior desde 16 â 27 algo mas punzante que la primera exprimida por 3 â 5; y una 3ª menor desde 27 â 32 mas debil que la exprimida por 5 â 6: una 3^{a} maior desde 64 â 81 mucho mas fuerte que la exprimida por 4 â 5, la qual remontada por medio de sus 8as justas 8 â 10; 16 â 20; 32 â 40 debe ser 64 â 80. A esta diferencia llaman los especulativos Coma, intervalo que hace la diferencia entre las quintas enteramente perfectas, y las 3as maiores perfectamente justas, de una manera tal, que **[529v]** el sonido correspondiente al signo v. g. En que hace la quinta perfecta del signo An, no puede formar la 3ª maior justa, y consona del signo Cn en ningun instrumento musico sea de la clase que fuere.

La razon de esto es por que haciendo el C. S. resonár la 12ª perfecta en su tercio, y la 17^{a} en su quinto, y por consiguiente la progresion triple madre de las dozenas, ô quintas perfectas engendrando el tono maior exprimido de 8 â 9, las terceras maiores producidas por la serie de dos tonos maiores deben resultár disonantes por el exceso del coma exprimido por 80 â 91; y por la contraria la progresion quintuple progenitora de las 17as maiores, y engendradora del tono menor exprimido por 9 â 10 producirá las terceras maiores justas, y las quintas debiles, por la falta de un coma de 80 â 81.

Aunque nuestros escritores de musica practica y especulativa, maiormente los q.^{e} se ponen en las manos de los profesores apenas hagan mencion de otro coma que el de 80 â 81,

es menester advertir que estos pe- **[530] 11** queños intervalos, si se atiende â que la musica en su origen es una cantidad continua, son casi infinitos, y todos de cantidad diversa; pero nosotros siguiendo en este particular el parecer de los Escritores mas sensatos los reduciremos â cinco, â saber, *Apotome maior, Coma pitagorico, Coma Vulgar, ô Comun, Apotome menor, y el Lima*.

El valor del *Apotome maior* es de 125 /128[63], se halla en la progresion quintuple, la qual da un B# exprimido por 125 el qual comparado con el Cn exprimido por 1, no llega â formar su 8ª compuesta, con la diferencia de 2/42. El valor del *Coma de Pitagoras* es como 1/73 poco mas ô menos: se halla por la progresion triple la qual produce un B# exprimido por 531441, termino que exprime un sonido mas alto que el Cn como 7153/524288; esto es un coma en razon de 73 â 1, poco mas o menos. El valor del *coma vulgar* se halla en la misma progresion triple, la qual siendo 1. 3. 9. 27, en su quinto termino exprime un En por 81, mas alto que el producido por la progresion duple 5. 10. 20, 40 etc con la diferencia de 80 â 81, ô 1/80: **[530v]** llamase esta diferencia *Coma vulgar*, por que se halla no solo entre las terceras, y segundas maiores, sino entre las razones exprimentes de la maior parte de las Especies armonicas.

La diferencia entres estos tres Comas comparados entre ellos mismos es tal, que casi llega a la del semitono menor, que como dejamos dicho es como 25/24, y por tanto digna de mencionarse en todo tratado de musica.

El valor del Coma llamado *Apotome menor*, es como 1/89, se halla siguiendo una progresion Triple comenzando por 25 tercer termino de la progresion quintuple, la qual produce un B# exprimido por 225, cantidad que diferencia de la unidad representadora del signo Cn, como 23/2049, ô como 1/885, poco mas ô menos. El valor del *Lima,* coma el mas pequeño de todos los cinco, es como 1/885: se halla siguiendo una progresion triple, comenzando por 5 la qual dará un B# esprimido por 32805 el que no diferencia de Cn esprimido por 32768 mas que de cerca de 1/89.

[531]

De los comas se forman los intervalos incantables llamados Diesis ô cuartos de tono: son de cinco generos: el primero llamado <u>mayor</u> es como 1/32 por que siendo el tono mayor 9/8 y su diferencia con la unidad como 1/8 la diferencia de este cuarto de tono con la unidad habiendo de ser la quarta parte de 1/8 se sigue necesariam.te que sera 1/32. El quarto de tono llamado <u>menor</u> es 1/36 por que formandose del tono menor exprimido por la razon 10/9 y diferenciando de la unidad como 1/9 el quarto de tono formado del tono menor debiendo ser la quarta parte de 1/9 necesariamente sera 1/36. El tercero quarto de tono, es formado del semitono mayor exprimido por 16/15 y siendo esto asi, sera su razon 1/30 por que siendo 1/15 comparado con la unidad, su cuarta parte debe ser como se deja dicho 1/30. El quarto diesis como formado del semitono menor esprimido por 25/24 y diferenciando este intervalo de la unidad como 1/24 el valor de este quarto de tono sera 1/48 que es su cuarta parte. El quinto es llamado quarto de tono <u>enharmonico</u>, cuya razon es 125/145 **[531v]** ô como 1/43 poco mas ô menos: esto es, como v, g, desde G# esprimido por 25/16 y B# esprimido por 145 no son otra cosa que el 5/4 de 28/16 esto es, el 25 multiplicado cinco veces que suma 125 ô 125/128 intervalo mas pequeño que la unidad como 3/128 se sigue que el quarto de tono enharmonico sera 1/43 poco mas ô menos. Este quarto de tono es formado del tono mayor que se halla v. g. desde Bn â C# partiendo esta diferencia entre un Cn y un C medio # cuyos sonidos formaran un cuarto de tono enharmonico. En efecto, por que siendo Bn exprimido por 1, Cn debera serlo por 16/15 y C medio # debera exprimirse por 25/24: de esto se sigue que la razon de C medio # â Cn es como 25/21 â 16/15 que es decir como veinte y cinco veces 15 â diez y seis

[63] Cuando hay una sola ecuación pongo la barrita inclinada, pero cuando son muchas seguidas, las presento en su forma normal.

veces 24 ó bien como veinte y cinco veces 5 á diez y seis vezes 8 que es lo mismo que decir como de 125 â 128.

Estos intervalos llamados incantables ô enarmonicos por lo dificil de su entonacion justa y cabal, aunque son los ultimos que produce el C. S. en sus diversas divisiones comparando las especies producidas por una **[532] 12**[64] con las de otra; nosotros los habemos explicado antes que los cantables, ô armonicos, para que mejor se comprendan las diversas alteraciones que estos sufren, las quales componiendose de un Coma mas ô menos, llegan â formar los diesis ô cuartos de tono que se dexan explicados. Estos intervalos es verdad que no existen en nuestros Gamas modernos; pero sus efectos en la armonia simultanea se hacen tanto ô mas sensibles como si existiesen verdaderamente: el motivo de esto, es por que en la disposicion de nuestro sistema de temperamento, todas las especies resultan alteradas, menos las octabas que permanecen siempre en su integridad, circunstancia que no las acompaña siempre en las diversas particiones de una cuerda musical ô Cuerpo Sonoro. Para que todos comprendan, qual y quanta es la alteracion de los intervalos ô Especies cantables en el temperamento moderno comparada con el valor que tiene cada una de ellas en las diversas divisiones de un C. S. pasaremos â explicar los justos valores de cada una de por si, sin excepcion de consonante y disonante.

[532v]

El unisonus si es perfecto se halla entre dos cuerdas enteramente iguales en grueso, longitud, y tension; y por eso su razon exprimente es 1 â 1, 3 â 3, 5 â 5, 9 â 9 etc llamada por no pocos escritores de musica proporcion igual. Si es superfluo se hallará entre dos sonidos correspondientes â un mismo signo v. g. Gn y G# exprimidos por la razon 24 à 25. Si es remiso entre dos sonidos correspondientes â un mismo signo v. g. Bn y Bb exprimidos por 15 â 14 $^{2}/9$.

Estas son las razones que con mas regularidad exprimen los valores del sustenido, y el bemol; pero si se atiende â las diversas divisiones que se han hecho de un C. S. hallaremos por lo menos cuatro sustenidos diversos, y otros tantos bemoles â los quales llamaremos para diferenciarlos unos de otros Minimo, Menor, Mediano, y Maior.

La razon del Sustenido minimo es como Bn y B# exprimidos por la razon 120 â 125, al qual le falta para llegar al Cn exprimido por 128 nada menos que el coma llamado por los griegos Apoteme maior, señal nada equivoca de la debilidad del tal sustenido.

La razon del sustenido menor es como 1920 â 2025, **[533]** â la qual por ser mas fuerte el sustenido, no le falta para llegar al Cn exprimido por 2048 mas que un coma llamado por los antiguos griegos Apoteme mennor.

La razon del sustenido mediano es como 30720 â 32805, y por ser este sustenido algo mas punzante que el precedente, no le falta para llegar al Cn mas que un coma llado Lima, exprimido por 32805 â 52768.

La razon del sustenido maior es desde Bn â B# exprimido por 283760 â 531441, sustenido mucho mas fuerte que todos los sobredichos, porque sobrepuja al Cn exprimido por 422144, con la diferencia del Coma llamado, de Pitagoras.

La razon exprimente del Minimo bemol es como 30 â 29 14 $^{1}/2$ poco mas o menos, exprimente de Bn y Bb. La del bemol menor como 30 â 29$^{1}/3$ poco mas ô menos. La del mediano como 30 â 29. La del maior como 30 â 28$^{4}/9$.

La segunda, si es menor, es exprimida por la razon 15 á 16 alterada por un coma desde 25 á 27: si es mayor por la razon 8 á 9 disminuida de un coma por 9 á 10 aumentada de otro.

---

[64] Diferente mano.

[533v]
esto es, formando un tono superfluo como 225 á 258: si es superflua es exprimida por la razon 64 á 75, disminuida de un coma, como 108 á 125. La tercera diminuta es como 225 á 256: si es menor como de 5 á 6: si mayor como 4 á 5: y si es superflua por la razon 96 á 125.

La cuarta, si es menor es exprimida por la razon 25 á 32; excedente de un coma como 125 á 162: si es perfecta como 3 á 4; excedente de un coma como de 20 á 27: si es mayor ô tritono, como 18 á 25; diminuida de un coma, como 32 á 64.

La quinta si es menor es exprimida por la razon 25 á 36; excedente de un coma como 45 á 64: si es perfecta por la razon 2 á 3; disminuida de un coma, como 27 á 40: si es mayor ó superflua por la razon 16 á 25; disminuida de un coma como 81 á 125.

La sexta menor, es exprimida por la razon 5 a 8; excedente de un coma por 50 á 81: si es mayor por la razon 3 á 5; excedente de un coma como 16 á 27: y si es superflua por la razon 128 á 225; disminuida **[534] 13** de un coma por 72 á 125.

La septima diminuta, es exprimida por la razon 75 á 128: si es menor como 5 á 9: si mayor por 9 á 16; y excedente de un coma como 12 á 27: y si es superflua por 40 á 75.

La octava diminuta, es exprimida por la razon 25 á 18; disminuida de un coma por: 135 á 256: si es perfecta puede ser exprimida por toda razon duple v. g. 24 á 48: y si es superflua por 12 á 25. Las razones de las demas especies, llamadas vulgarm.te compuestas se omiten, por que no son mas que una multiplicacion de las razones que dejamos insinuadas.

Estas son las razones exprimentes de casi todos los intervalos ô especies armonicas tanto justas como disminuidas y alteradas de un coma, siendo comparados todos, ora entre ellos mismos, ora con la unidad mobil primario de toda diferencia de intervalo tanto cantable como incantable: con la sola diferencia que entre ellas mismas todas constan de su justo valor atendiendo â cada una de las progresiones que las origina: comparadas las de una progresion con las de otra resultan los di- **[534v]** versos valores de los comas; y comparadas unas y otras con su unidad, y sus dobles; los comas, los diesis, y un tan gran numero de diferencias entre cada una de las especies cantables, que imposibilitarían su practica, si el arte no las hubiera modificado. En efecto, como la voz humana se halla mui agena de poder entonar intervalos unas veces justos, otras veces disminuidos de un coma, otras alterados con la añadidura de otro coma, no solo guiados de su instinto musico, sino del mas exacto monocordio; los musicos se vieron precisados â incluir todas las especies cantables en los precisos terminos de una octava perfectamente justa, de la manera mas analoga que fuese posible con la resonancia de los Cuerpos Sonoros unico principio demostrativo de la musica universal. Notaron aun mas, y fue que los intervalos que con mas facilidad forman los hombres son las octavas, 5as y 3as ô especies consonas según los produce la naturaleza en el fenomeno fisico en los terminos 1, 2; 2, 3, 4; 3, 4, 5; y 4, 5, 6 etc y aun por este todos los sistemas de musica que se han formado desde el principio del mundo, hasta nuestra epoca, estan fundados so- **[535]** bre alguno de los tales intervalos consonos. Buena prueba de esto dan los Tetracordos, Pentacordos, Exacordos, y aun Diapasones antiguos en los quales se nota, que por mas que el capricho de los Chinos, Bracmanes, y Pitagoricos llegase â dar mil alteraciones diversas â los menores intervalos cantables, esto es tonos y semitonos, rara vez se arrojarron â practicar la mas minima alteracion en los intervalos consonos que debian serbir de termino â sus Gamas. Es verdad que en todos los sistemas producidos por los filosofos de la China, del Indostan y discipulos de Pitagoras, las terceras son disonantes; pero esto les es perdonable por que tales deben ser siempre que los sistemas esten fundados sobre progresiones triples.La razon de ello, es porque toda progresion triple excluie el tono menor; y asi como una tercera maior

compuesta de dos tonos menores resultaría disonante por defecto de un Coma, la compuesta de dos tonos maiores debe serlo por exceso de otro igual. Para que en esto no quede genero de duda daremos las razones exprimentes de una y otra tercera maior. Razon del tono menor 9 â 10: de su tercera **[535v]** maior 81 â 100. En efecto porque representandonos 9 con sonido correspondiente al signo Dn multiplicado el 9 por el mismo nos dará un En exprimido por 81: multiplicado el 10 por el 9 nos dará el 90 que exprime un F#; y multiplicado el 10 por el mismo da 100 que exprime un G# igual â 25. Luego los numeros geometricamente proporcionales 81. 90. 100 componen dos tonos menores y por consiguiente desde 81 â 100 una tercera maior disonante por defecto de un coma vulgar.

La razon del tono maior es 8 â 9: el 8 multiplicado por el mismo nos da 64: el 9 multiplicado por el 8 nos da 72: el 9 multiplicado por el mismo 81. Luego la razon 64 â 81 exprimente de una tercera maior compuesta de dos tonos maiores cuias razones son 64. 72. 81 representadoras de los signos Cn. Dn. En resultará disonante por exceso de otro coma vulgar ô de 80 â 81.

[536] 14

En efecto, todos los escritores de la parte cientifica de la musica, esentos de preocupacion, han formado sus sistemas sobre la conducta de la naturaleza en la progresion melodica de los tubos, ô trompetas; aunque la maior parte al tiempo de demostrar el fenomeno, se haian desdeñado de mencionarle, por atribuir â la fuerza de sus calculos, lo que es absolutamente natural.

Nosotros estamos tan intimamente persuadidos de esta verdad, que nos desentenderíamos absolutamente de todo calculo; pero viendo que es imposible el que un tubo nos haga oyr todos los intervalos que se practícan en la musica (por mas que los contenga como â partes de su todo), por su inmensa agudéz; y advirtiendo que de no explicar los sistemas de los filosofos, lo que es una demostracion, se queda en la clase de ipotesi, quando no de paradoxa; nos serviremos de los numeros para la explicacion de las Especies armonicas, y aclaracion de los sistemas mas conocidos que para demostrar el lugar que en los tubos, y cuerdas musicales ocupan, hasta ahora se han formado.

Los sistemas mas generalmente recibidos son, 1º el de las **[536v]** fuerzas neumaticas, ô grados de violencia que el executor debe dar al aliento para que una Trompa ô Clarin forme perfectamente los intervalos que se dexan mencionados. 2º El de las longitudes ô fracmentos de una cuerda musical; esto es el todo considerado en sus partes. 3º el de la multiplicacion de las longitudes de una cuerda por las unidades. 4º El de la division de la unidad en pequeñas partecillas. 5º El de la multiplicacion de las partes de una cuerda, ô division del todo en minimas partes. 6º El de las vibraciones que dan las cuerdas al tiempo de formar el sonido. 7º El de las tensiones ô fuerzas, ora consideradas con respeto â la longitud diversa de las cuerdas, ora siendo estas iguales en un todo. 8º El llamado igual. 9º El Comado, ú sistema de las Comas. 10º El de las unisonancias, ô numero que cada una producirá según la division que le fuere aplicada.

Explicacion del Sistema 1º

Los Tubos, Trompetas, Trompas y Clarines, son unos cuerpos concabos en los quales el ayre que contienen forma una linea recta ô curva etc. según la figura del instrumento, la qual para producir sonido es necesario que se ponga en mo- **[537]** vimiento: En efecto, esto es lo que hace el executor con su aliento indeterminado; pero si pretende sacar de su instrumento un sonido mui agudo introduce su aliento con violencia, y lo consigue. Bajo este supuesto, se deduce como consecuencia legitima, que si vá disminuiendo la fuerza en su aliento llegará â sacar el sonido mas grave del instrumento; esto es, el que no podrá ser formado sinó por el movimiento mas tardo de la columna, ô linea de ayre que contiene en su concabo.

Habido este sonido el qual en su gravedad siempre corresponderá â la longitud de la linea aerea del instrumento, y considerando que es formado por el impulso mas debil del executor le estimaron como la unidad.

Supuesto que este sonido corresponde al signo Cn-profundo, y que el siguiente al suso dicho es su 8ª alta, según el orden prescrito por la naturaleza â todo instrumento neumatico esento de artificio, y que para sacarlo de el es menester dar doble fuerza al aliento, le indicaron como 2, y asi de todos los demas que el instrumento en su progresion melodica forma, los **[537v]** quales atendiendo â que para sacarlos es menester aumentar la fuerza del aliento por grados iguales, los indicaron por la serie de numeros siguiente:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 15. 16. 18. 20. 24. 25. 27. 30. 32. 36. 40. 45. 48.
c. c. g. c. E. g. c. D. E. g. bn. c. d. e. g. g#. a. b. c. d. E. f#. g.

El haber notado que las Trompetas enmudezen en el 7; forman mal los sonidos correspondientes al 11 y 13; que se desentienden de los sonidos pertenecientes, no solo a sus dobles en fuerza, como son el 14, 22, y 26, sino tambien de los impares 17, 19, 21, y 23 etc les persuadió que la naturaleza procedía con un orden particular; esto es que multiplicaba los numeros 1, 3, 5, por ellos mismos, y por el 2 como efectivamente sucede. Conocido esto â lo qual llamaron progresion, no les fue dificultoso el continuarla intelectualmente hasta el infinito doblando, triplando, y multiplicando por cinco qualquiera de los tres sobredichos numeros, â los quales desde luego apellidaron radicales, porque cada uno era raiz, ô fundamento de una progresion particular relativa, y aun demostrativa de la conducta de la naturaleza en la progresion melodica de los tubos.

[538]15

No lo es menos la armonia simultanea propia del Modo menor exprimida por 10. 12. 15, y producida por los C. S. perfectos según la melodia de las Trompas, por el signo que forma la tercera maior con el sonido de su totalidad representado por 1.

En efecto, exprimiendo 10. 12. 15. 20, la consonancia de En con tercera menor, y siendo los numeros exprimentes de los signos G, Bn, y E su tercera menor, su quinta y 8ª altas, tres terminos de una progresion armonica, se sigue que toda consonancia de Modo menor es proporcional; y sentado ese principio, daremos su generacion por los terminos de una progresion triple que comience por 5, numero radical del 10 en la siguiente tabla*:

De	En	exprimido por 5:-	10. 12. 15. 20.
De	Bn	exprimido por 15:-	30. 36. 45. 60.
De	F#	exprimido por 45:-	90. 108. 135. 180.
De	C#	exprimido por 135:-	270. 324. 405. 540.
De	G#	exprimido por 405:-	810. 972. 1215. 1620.

* Esta tabla de progresiones que introduce Texeidor para ilustrar científica y matemáticamente su discurso, se explica, a partir de una «ratio» muy sencilla (por ejemplo, multiplicando el número dado a la izquierda por 2, 3, 4, etc. o las cifras que fueran) a partir de la cual se obtienen las numeraciones que se ofrecen a su derecha. De este modo, en este caso concreto, entiéndase que habrá de multiplicarse el número de la izquierda, 5, por la ratio 2, 3.4, 3, 4, obteniéndose de dicha multiplicación el resultado numérico que se ofrece a la derecha: 10, 12, 15, 20. Del mismo modo habrá que proceder con las siguientes hileras de la tabla: 15, por la ratio mencionada (2, 2.4, 3, 4) y se obtendrán los números de la derecha (30, 36, 45, 60). Y así sucesivamente. Y del mismo modo que hemos visto que hay una ratio en la «horizontal», existe otra ratio para la progresión en «vertical». Y así, el número insertado en la parte superior de la izquierda, se multiplica verticalmente por 3, de modo que 5 x 3 = 15, número del extremo izquierdo en la segunda hilera; 15 x 3 = 45 (número izquierdo en la 3ª hilera. Y así, sucesivamente).

De D# exprimido por 1215:- 2430. 2916. 3645. 4860.
De A# exprimido por 3645:- 7290. 8748. 10935.14580.
[538v]
De E# exprimido por 10935:- 21870. 24244. 32805. 43740.
De B# exprimido por 32805:- 65610. 78732. 98415. 131220.
De F#x exprimido por 98415:- 196830. 236196. 295245. 393660.
De C#x exprimido por 295245:-590490. 708996. 885735. 1180980.
De G#x exprimido por 885735:-1771470. 2125764. 2657205. 3342940.

No faltandole al B# para ser octava justa de la unidad mas que una pequeña parte de las muchas en que se puede dividir el sonido propio â cada uno de los signos, las razones, ô terminos desde el tal B, en adelante pueden exprimir los signos Cn, Dn, Gn, y An y las proporciones, las consonancias de Modo menor que les corresponden.

Origen de las disonancias simultaneas.

Asi como los Cuerpos Sonoros perfectos producen las consonancias perfectas de Modo maior, y menor: los imperfectos producen las disonancias mas ô menos duras â proporcion del defecto q.e contienen; pero siempre de una manera proporcional, ora armonicamente, ora geometricamente, ora aritmeticamente: tal vez mixturando las proporciones; y no pocas añadiendo alguna razon â una de las tres referidas proporciones, como se demostro en la ultima leccion del Discurso sobre la historia universal de la musica tomo tercero parte tercera[66].

[539]

No obstante esto ahora añadiremos que las Disonancias proporcionales tienen su origen en la resonancia de los C. S. perfectos; no de una manera equivoca, sino real y manifiesta.

Todo Cuerpo Sonoro perfecto despues de producir la Consonancia perfecta en todo su lleno de armonía deja percibir â los de oydo exprimentado no solo el sonido exprimido por 15 ô 1/15, sinó su 8ª baja indicada por 7 1/2: despues al paso que el impulso vibratorio va calmando se fixa el sonido en 7 ô septima parte de la cuerda siendo este echo indubitable, y quedando demostrado que el sonido exprimido por 7 forma la 7ª menor con 4, la disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª perfecta, y 7ª menor de un sonido grave debe exprimirse por 4. 5. 6. 7; y componiendo estos numeros una progresion aritmetica continua, toda disonancia de esta clase debe ser proporcional.

Siendo inegable que la unidad haze resonár su 12ª y 17ª altas exprimidas por 3 y 5, se debe confesar que 3 hace resonar â 9 y 15; y 5 â 15 y 25 aunque el oydo no los perciba en el fenomeno fisico de la armonia, porque en las Cornetas, y llenos de los organos suenan efectivamente, y el oydo no percibe sino los sonidos mas graves ô generadores de la consonan- **[539v]** cia de C exprimida por 4. 5. 6. ô 1. 3. 5, quando se executa simultaneamente. Bajo este supuesto diremos que la disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª, 7ª menor, y 9ª maior, tambien se halla en la resonancia del C. S. exprimida por 1. 3. 5. 7. 9, numeros que forman una progresion aritmetica continua.

La disonancia de 4ª, y 5ª de todo sonido grave se halla en la resonancia del C. S. exprimida por 6. 8. 9. 12, numeros que componen una proporcion geometrica discreta.

La disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª, y 7ª maior la exprimen los Cuerpos Sonoros en los numeros 8. 10. 12. 15, que componen dos proporciones continuas, la primera aritmetica entre 8. 10. 12; y la segunda armonica entre 10. 12. 15, enlazadas.

---

[66] Es la segunda vez que alude a esta *Historia de la música*…, que debe ser la suya.

La disonancia de 3ª maior, 5ª, 7ª maior, y 9ª es producida por los C. S. en los numeros 8. 10. 12. 12. 15. 18. que componen dos proporciones aritmeticas continuas.

La disonancia compuesta de 3ª maior, 5ª y 6ª maior de un sonido grave es producida por los numeros 12. 15. 18. 20, que componen una proporcion aritmetica, y una razon de 18 â 20 unida â ella.

La de 3ª menor, 5ª y 6ª maior se halla exprimida por los numeros 3. 5. 7. 9, que forman una proporcion continua aritmetica.

[540]16

Seguiremos diciendo que la primera entre las especies disonantes es la 23ª. En efecto las Trompas, despues de hacernos oyr en su progresion melodica con todo el lleno de perfeccion, los intervalos susodichos, los quales estimando el primero, ú mas grave como correspondiente al signo Cn profundo, el segundo â C-gravisimo, el tercero â G de la misma clase, el cuarto â C-subgrave, el quinto a E de igual clase, el sexto tambien â G-subgrave, y el septimo â C-grave, hace oyr el correspondiente â Dn-grave que es la 23ª maior de C-profundo, la 16ª de C-gravisimo, la 9ª de C-subgrave, y la 2ª maior con C-grave, llamado tambien intervalo de tono maior. Despues produce el E-grave que forma una tercera maior con el C, y un intervalo de tono llamado menor comparado con el D. A consecuencia hace un sonido mal articulado que corresponde al signo F#; y por tanto si es comparado con el Cn profundo, formará una 25ª maior remisa; con el C-gravisimo una 18ª; con el C-subgrave una 11ª; y con el C-grave una 4ª maior fleble. Despues produce el sonido correspondiente â G-grave que forma la 26ª justa con C-profundo. A este G sigue un sonido falso que corresponde al signo An **[540v]** agudo que forma comparado con el C-profundo la 27ª mayor. Despues produce el sonido correspondiente â Bn-agudo q.e forma la 28ª maior del C-profundo. A consecuencia del precedente hace oyr el C-agudo, y por consiguiente el intervalo llamado semitono maior, ô segunda menor comparado con su antecedent Bn. Si este C-agudo se compara con el D-grave tendremos la 7ª menor perfecta.

Los sonidos que siguen â los sobredichos, en la serie melodica de las Trompas, son los correspondientes â Dn, E, y G-agudos, que son las 8as justas de los graves. Despues del G-agudo produce el G#, el qual comparado con el Gn, forma el intervalo llamado semitono menor; y comparado con Cn agudo forma la 5ª maior ô superflua. A consecuencia del G# produce el An, Bn, Cn, Dn, En, F#, y Gn sobreagudos: esto es, el diapason que exprimen los monosilabos sol, sol#, la, si, do, re, mi, fa#, sol. Las especies que esta serie de tonos y semitonos comprende comparando unos sonidos con otros son los siguientes: el Unisono superfluo desde Gn â G#; la 2ª menor desde G# â An; la tercera menor desde G# â Bn; la 3ª maior desde Gn, â Bn; la 4ª menor desde G# â Cn: **[541]** la perfecta desde Gn â Cn; la 5ª perfecta desde Gn â Dn; la menor desde G# â Dn; la 6ª menor desde G# â En; la maior desde Gn â En; la 7ª menor desde G# â F#; la maior desde Gn â F#; la 8ª diminuta desde G# â Gn; y la perfecta desde Gn agudo, â Gn sobreagudo.

El por que de conducirse asi la naturaleza en la formacion de los intervalos, ô especies armonicas, no puede ser sinó para persuadir â los musicos y filosofos, que los intervalos consonos son el origen tanto de la melodia como armonia. Siendo esto cierto, que diremos de aquellos escritores de musica que se han empeñado, y aun se empeñan en sostener que las Escalas compuestas de tonos y semitonos son el origen de la musica?. A la verdad, para nostros merecen poquisima estimacion; porque, quando ignorasen la progresion melodica de los tubos, debian saber que todos los sistemas de los antiguos griegos estan concebidos sobre alguno de los intervalos consonos. Buen testimonio tenemos de esta verdad en la Lira de Orfeo cuio temple era la 8ª dividida por la 5ª y por la 4ª: sistema que por ser el mas antiguo entre los griegos, y haber dado origen â los tetra- **[541v]** cordos, pentacordos, Exacordos y Eptacordos; esto es â los Gamas compuestos de cuatro, cinco, seis, y siete sonidos inclusos en los precisos terminos de una 4ª, 5ª, 6ª, y 7ª fue deificado y la Lira que le exprimía colocada en

el cielo para dar nombre â una constelacion. Debían estár impuestos en que los Chinos, y Bragmanes; hasta el mismo Pitagoras estaban tan persuadidos, de que la 8ª y 12ª eran las especies favoritas de la naturaleza, que por conservarlas ilesas no titubeó para sacrificar â su entera integridad, no solo los menores intervalos de tono, y semitono, sinó la mas dulce, y alagueña de las especies consonantes que es la tercera, dejandola como disonante. Por ultimo, no debeían haberse desentendido de que todos los sistemas de los Modos liturgicos desde los llamados Autenticos, ô Maestros, hasta los apellidados, Placatos, ô Discipulos, estan fundados sobre los sobredichos intervalos consonos, esto es 8as y 5as versas ô inversas. Prueba nada equivoca de que en todos tiempos se han estimado las Especies consonantes como el fundamento de la musica tanto melodica como armonica.

[542]17

En efecto, la progresion 1. 2. 4. 8. 16. 32, la qual se puede continuar hasta el infinito, les demostró que las octavas, para que los tubos las produjesen enteramente justas, pedian al executor que diese siempre doble fuerza â su aliento. Esto lo confirmaron no solo en esta serie de 8as correspondientes â los signos de C sino, con las de G, exprimidas por 3. 6. 12. 24. 48 etc y las de E, exprimidas por 5. 10. 20. 40. 80. pues unas , y otras siguen igual orden.

Los sonidos exprimidos por 1. 3. 9. 27 correspondientes â los signos C-profundo, G-gravisimo, D-grave, y A-sobreagudo juntamente con lo falso del B, les persuadió que la serie de 12as que dexan oyr las trompas era obra de la progresion triple, ô por mejor decir que se podia demostrar su melodia por ella; y habiendolo executado la sigueron en esta forma: 1. 3. 9. 27. 81. 243. 729. 2187. 6561. 19683. 59049. 177147. 531441, la que exprimiendo los sonidos correspondientes â los signos Cn, Gn, Dn, An, En, Bn, F#, C#, G#, D#, A#, E#, y B# todos al intervalo de una 12 perfecta unos de otros; exprime no solo todos los intervalos armonicos, sino **[542v]** tambien los grados de fuerza que el executór debería dar al aliento si los quería hacer producir â una trompeta.

Comparando estos sonidos con los producidos por la serie de las 8as hallaron dos sonidos diversos correspondientes â un mismo signo: esto es el exprimido por 80 en la serie de las 8as, y el indicado por el 81 en la de las 12as â cuio intervalo llamaron Coma en la razon de 80 â 81. Este hallazgo les hizo sospechar que el sonido correspondiente â B# exprimido, según la serie de las 12as por 531441 no correspondería con el Cn, y para asegurarse de su diferencia multiplicaron el 2 exprimente de la 8ª alta de la unidad, diesiocho vezes; operación que dando un Cn exprimido por 484288, le compararon con el B#, y hallaron otro intervalo mucho mas fuerte que el precedente en la razon de 484288 â 531441.

Este descubrimiento, dio lugar â la investigacion de las especies que produce la serie de las 17as maiores que los tubos insinuan por los sonidos correspondientes â los signos Cn En y G# exprimidas por 1. 5. 25, â la qual para llegár el B# **[543]** no le falta mas que el 125 exprimente del sonido que corresponde al tal signo, el qual comparado con el Cn exprimido por 128 que resulta de la serie de las 8as forma un intervalo aun mas fuerte que el precedente, porque la razon que le exprime siendo de 125 â 128 le falta poco para ser igual â 26 â 27.

La grande diferencia entre dos sonidos pertenecientes al signo B#, y por consiguiente â todos los demas, si una y otra progresion se continua, la qual es tan grande que le falta mui poco para ser igal â la del semitono menor q.e las trompas en su progresion melodica forman desde Gn â G# exprimidos por 24 â 25, dio lugar â una segunda progresion de docenas fundada en el G# exprimido por 25 cuios terminos son los siguientes: 25. 75. 225. 675. 2025, exprimentes de los sonidos correspondientes â los signos G#, D#, A#, E#, y B#. Cotejado el B# exprimido por 2025, con el Cn indicado por 2048, hallaron un Coma mas pequeño que todos los precedentes pues no diferencia de la unidad sino como 1 â 89.

[543v]

Por ultimo formaron otra progresion de 12as comenzando por el En exprimido por 5 cuios intervalos son los que se siguen: 5. 15. 45. 135. 405. 1215. 3645. 10935. 32805, y

exprimen los sonidos correspondientes â los signos En Bn F#, C#, G#, D#, A#, E#, y B#. Si este B# se compara con la unidad se notará un nuevo coma que no diferenciará del Cn exprimido por ella, sino como 1/885 y por tanto el estimado como el intervalo armonico mas pequeño entre los apellidados Comas, porque es como 3280/3276. Estos comas son de cuatro maneras, y sus nombres son Lima, Apotome menor, Coma vulgar, Coma pitagorico, y Apotome maior. El Lima que es el mas pequeño es exprimido por 1/885: el Apotome menor por 1/89: el coma vulgar como de 80 â 81, por 1/80: el coma pitagorico por 1/73; y el Apotome maior por 1/42.

El observar que los tubos ô trompas forman dos intervalos de tono, uno llamado maior, y exprimido por 8 â 9, y otro menor, por 9 â 10; como tambien dos semitonos, exprimidos el maior por 15 â 16, y el menor por 24 â 25, les hizo advertir otros cinco intervalos llamados cuar- **[544] 18** tas partes de tono cuios nombres son maior, mediano, menor, minimo y enarmonico. El cuarto de tono maior le exprimieron por 1/32 porque siendo dimanado del tono maior exprimido por 8 â 9, y su diferencia con la unidad como 1/8, la diferencia de este cuarto de tono con la unidad debe ser la cuarta parte de 1/8 poco mas ô menos: esto es 1/32. El mediano es exprimido por 1/36, porque procediendo del tono menor que es como 9 â 10, y su diferencia con la unidad como 1/9, el cuarto de tono mediano habiendo de ser la cuarta parte de un nono debera ser 1/36.

El cuarto de tono menor dimana del semitono maior; y por tanto debe ser exprimido por 1/30; porque siendo el semitono maior como 15 â 16, y su diferencia con launidad como 1/15, su mitad debe diferenciar como 1/30.

El cuarto de tono minimo como procedente del semitono menor debe ser exprimido por 1/48, porque siendo el semitono menor como 24 â 25, y su diferencia con la unidad como 1/24 su mitad será 1/48.

El cuarto de tono llamado enarmonico es exprimido por 1/43, porque procediendo de la comparacion que se hace **[544v]** del B# que resulta de la serie de 12as comenzando por el G# exprimido por 25, el qual se dexa indicado por 2025, se sigue que siendo G# 25/16, y B# el 5/4 desde 25/16, se hallará B# igual â 125/64; y su 8ª baja 125/128, fraccion que exprime un intervalo mas pequeño que la unidad como 3/128, ô como 1/43 poco mas ô menos.

[545] y **[545v]** en blanco

[546]19

Supuesta la veracidad del resultado, los sonidos dados por los fracmentos de la cuerda 1, por ser partes de la unidad, deben ser exprimidos por fracciones; y los dados por las multiplicaciones de esta por numeros enteros. Sentado, por ahora, este principio, diremos que exprimiendo la cuerda de una vara de largo represenrtada por 1 el signo C-agudo, 1/2 indicará el C-sobreagudo, el 1/3 el Gn, 1/5 el En, 1/6 otro Gn, 1/8 C, 1/9 D, 1/10 E, 1/12 G, 1/15 Bn, 1/16 C, 1/18 D, 1/20 E, 1/24 Gn, 1/25 G#, 1/27 A, 1/30 Bn, 1/32 C, 1/36 D, 1/40 E, 1/45 F#, 1/48 Gn. Añadiremos que la progresion triple, para significarnos las docenas altas, ô los fracmentos que las producen siguiendo ente orden en los signos Cn, Gn, D, A, E, B, F#, C#, G#, D#, A#, E#, B#; como tambien â la progresion quintuple exprimente de las diecisetenas maiores altas, ô las longitudes que los indican correspondientes â los signos musicales C, E, G#, B# se les debe añadir la fraccion 1, 1/5, 1/25, 1/125.

Bajo este supuesto los signos producidos por la multiplicacion de la unidad, siendo 1 representador del signo musical C-agudo, 2 representará C-grave, 3 F, 4 C-subgrave, 5 Ab, 6 F, 8 C, 9 Bb, 10 Ab, 12 F, 15 Db, 16 Cn, 18 Bb, **[546v]** 20 Ab, 24 F, 25 Fb, 27 Eb, 30 Db, 32 Cn, 36 Bb, 40 Ab, 45 G bemolado, y 48 Fn. Siendo esto cierto las razones de la progresion triple, y quintuple que se dejan anotadas de antemano apropiadas â la multiplicacion de las longitudes por la unidad indicaran, la triple los signos C, F, Bb, Eb, Ab, Db, Gb, Cb, Fb, B doble bemol, Ebb, Abb y Dbb, por indicarnos sus terminos docenas bajas; y la quintuple por exprimirnos 17ª bajas sus tres terminos 1. 5. 25. 125, nos representarán C, Ab, Fb, y Dbb.

De todos los referidos experimentos todos hijos de la resonancia del C. S. unico principio demostrativo de la musica universal, han resultado varios sistemas, entre los quales hallamos dignos de explicacion los siguientes. El de la multiplicacion de las unidades, ô longitudes de las cuerdas; el de las vibraciones; el de las razones de los numeros que señalan las divisiones de la cuerda comparados unos con otros; y el comado, llamado asi por que admitiendo en sus divisiones de la cuerda todos los numeros del orden aritmetico desde el cero hasta el 81 resultan varias diferencias de sonidos correspondientes â un mismo signo musical.

El mas antiguo de estos sistemas armonicos parece ser el de la multiplicacion de las unidades en las longitudes q.[e] **[547]** demuestran la armonía simultanea tanto versa como inversa en los C. S.

Los sectarios de este sistema desentendiendose de toda demostracion fisica, y mucho mas del fenomeno de la armonia con especialidad de la producida por los Cuerpos Sonoros perfectos, la qual camina desde el grave al agudo, explican los intervalos desde el agudo al grave por las proporciones que producen los cinco generos, llamados por los antiguos matematicos, *Multiplex, Superparticular, Superpartiens, Multiplex- superparticular,* y *Multiplex- superpartiens*, y esto de una manera tan dislocada, que apenas se puede rastrear su principal origen el qual es la resonancia del Cuerpo Sonoro â la inversa en los terminos que señala la primera demostracion del experimento 2º, demostracion que dio motivo â la multiplicacion de las longitudes por la unidad. El sobre dicho transtorno de ideas consiste en que los sectarios de este sistema de las longitudes multiplicadas por el sonido mas agudo toman las longitudes que resultan a parte, para compararlas, ora sea con la unidad, ora unas con otras.

[547v]

Las Especies que constituien la armonia simultanea producida por el C. S. segun su sistema, son las exprimidas por 6. 5. 4. 3. 2. 1: esto es la consonancia de Modo menor de F, según los principios que dexamos establecidos. Dicen pertenecer sus proporciones al genero Multiplex, porque la longitud de la cuerda 2 contiene dos vezes la longitud de la representada por 1: la 3 tres vezes; la 4 cuatro; la 5 cinco vezes; y la 6 seis; y por tanto llaman â la proporcion 2 â 1 dupla; â la 3 â 1, tripla; â la 4 â 1 cuadrupla; â la 5 â 1 quintupla; y â 6 â 1, sextupla. Estas razones, ô proporciones aunque exprimen la 8ª, la 12ª, la 17ª maior, 8ª, 15ª, y 19ª de la unidad asi comparadas, por eso no dexan de indicarnos la consonancia ariba dicha, porque el sonido exprimido por 6 es siempre el mas grave de todos, por la ser la longitud que indica maior que las demas.

Las Especies que resultan comparando unas longitudes con otras sus inmediatas dicen que pertenecen al genero superparticular. La primera de estas es la 5ª que resulta de 3 â 2; la 4º de 4 â 3; la 3ª maior de 5 â 4; y la 3ª menor de 6 â 5. Llamanle Genero superparticulár, por que la longitud maior, de las dos que componen el intervalo, ú especie contiene la menor una vez, y ademas una parte aliquota de las que le componen. Las razones ô proporciones de este genero son la *sexquialtera* que se halla de 3 â 2 por contener **[548]20** la cuerda indicada por 3 la longitud de la representada por 2 y una parte mas: la sexquitercia hallase de 4 â 3 porque la mas grave contiene la longitud de la menos grave, y una parte mas; y por las mismas razones llaman sexquicuarta â la diferencia de longitud entre 5 â 4; y sexquiquinta â la 6 comparada con la 5: pasan adelante, y â la razon de la longitud de la cuerda 9 comparada con la 8, llaman sexquioctava; y â la 10 â 9 sexquinona; â la 16 â 15 sexquiquinta decima; â la que se halla desde 25 â 24 sexquivigesima cuarta; y sexquiochentesima â la que se halla desde 81 â 80.

Las proporciones, ô razones que resultan comparando las cuerdas unas con otras, la mas corta con la mas larga de una manera alternativa, v. g. 5 â 3, 8 â 5 que exprimen las 6as maior, y menor dicen pertenecer al genero superpatiens, el qual se verifica siempre que la longitud maior contiene la menor una vez; y â demas, dos, tres, cuatro, ô mas partes aliquotas. La

primera Especie de este genero es la tercera maior exprimida por 5 â 3, y se llama su razon, ô proporcion *superbipartienstercias*, que quiere decir, que la longitud de la cuerda indicada por 5 contiene la 3; y ademas dos terceras partes de ella.
[548v]

La segunda especie de este genero es la 7ª menor que resultaría de 7 â 4, la qual por contener la cuerda 7, la longitud de la 4, y â demas tres partes aliquotas se llamaría su proporcion o razon *superbipartienscuartas*. La tercera especie se halla de 8 â 5, razon exprimente de la 6ª menor, la qual por contener la cuerda 8 la longitud de la 5 y tres partes alicuotas mas se llama su proporcion ô razon *superbipartiensquintas*.

A este mismo Genero pertenecen la 7ª maior exprimida por 15 â 8, cuia razon por contener el 15 al 8, y ademas 7 partes aliquotas se llama su razon *superseptimapartienteoctava*: la 7ª menor exprimida por 16 â 9 es llamada supernona partiens: el tritono exprimido por 45 â 32 *superdecimaterciapartiens*; y la quinta falsa exprimida por 64 â 45 *superdecimanonapartiente*.

El quarto genero es el *Multiplex superparticular* consiste en contener la longitud maior, la menor que se le compara, dos, tres, ô mas vezes, y ademas alguna parte de el v. g. la razon 5 â 2 nos da la decena maior; la longitud de la cuerda indicada por 5 para que esto se verifique debe contener **[549]** la de la Cuerda 2, dos vezes, y una unidad, ô longitud de las dos que contiene la cuerda 2. El nombre que dan â la tal proporcion, ô razon es *Dupla Sexquialtera* para dar â entender que el tal genero es mixto del *Multiplex* y del *superparticular.* A las especies que produce este genero como son la 14ª menor exprimida por 7 â 2, por contener la cuerda exprimida por 7, la longitud de la 2, tres vezes, y una parte mas llaman *Tripla Sexquialtera*: â la 16ª exprimida por 9 â 2, por contener la Cuerda 9 la longitud del 2, cuatro vezes, y media llaman *Quadrupla-Sexquialtera*: â la tercera maior exprimida por 10 â 3, por contener la longitud maior â la menor tres vezes, y una parte mas de las que componen cada una de las tres, llaman proporcion *tripla sexquitercia*; y â la de la 13ª menor exprimida por 16 â 5, *tripla sexquiquinta*, por ser contenida la longitud menor por la maior tres vezes, y una quinta parte.

El quinto genero se llama *Multiplex-superpartiens*, sus proporciones ô razones consisten en contener la longitud maior â la menor, algunas vezes, y ademas algunas partes de el. Si el numero menor es comprendido dos ve- **[549v]** zes del maior llaman â la razon *Dupla*; si tres, tripla etc.

La primera especie que se presenta perteneciente al tal genero es la 11ª exprimida por 8 â 3 â la qual llaman Dupla *superbipartienstercias* por la longitud del numero menor es contenida del maior dos vezes, y dos terceras partes. Pertenecen â este mismo genero las vigesimas maior, y menor: la primera siendo exprimida por 20 â 3, y por contener la longitud indicada por 20, la 3 seis vezes, y dos terceras partes de las que componen toda su longitud se llama su razon*: sexduplabipartienstercias*: la segunda siendo exprimida por 32 â 5, y contener la longitud maior la menor seis vezes, y dos quintas partes de ella, es llamada su proporcion, ô razon *sexdupla superbipartiens-quintas*.

Esta es en suma la doctrina de los sectarios de las multipliciones de las longitudes por la unidad respecto â los intervalos ô Especies tanto consonantes como disonantes desde el Coma, hasta la 9ª que era el intervalo mas disonante que juzgaban practicable.

Dividen las Especies consonantes en perfectas, é imperfectas: las perfectas dicen ser la 8ª la 5ª y la 4ª y las imperfectas **[550] 21** las 3ªs y 6ªs. La razon que dan de la perfeccion de las unas é imperfeccion de las otras, la fundan en que los numeros que exprimen la 8ª que son 1 â 2, y los de la 5ª 3 â 2 son perfectos; y los que exprimen las 3ªs maior, y menor, la primera desde 5 â 4, y la segunda desde 6 â 5, el uno es imperfecto, y el otro perfecto: imperfecto el 5, y perfectos el 4 y 6. De las 6ªs dicen lo mismo, por ser exprimida la maior por 5 â 3, y la menor por 8 â 5.

Este mismo sistema de la multiplicacion de las longitudes es seguido de otros escritores de la parte cientifica de la musica de una manera mas analoga con la resonancia de los Cuerpos Sonoros perfectos; porque suponienda el sonido mas grave como el fundamento de todo el edificio armonico exprimen su longitud con el numero maior, y sus partes ô sonidos agudos producidos por ellas por numeros de menor cantidad. En los sectarios de este sistema se halla mucha variedad en orden al numero exprimente del sonido mas grave, porque unos no le estiman mas que como 60: otros como 120; y asi segun lo que pretenden demostrar van aumentando la cantidad del numero **[550v]** exprimente del sonido mas grave, ô por mejor decir, de las partes que debe contener su longitud hasta 1000.000, y aun mas partes. Estas pueden estimarse por lineas, pulgadas, palmos, pies, y aun varas si se quiere con el seguro de que la mitad del primer numero siempre exprimirá la 8ª alta del mas grave; la tercera parte la 12ª; la quinta parte la 17ª maior etc. En efecto así sucede estimando en estas demostraciones 60. 30. 20. 15. 12. 10; 120. 60. 40. 30. 24. 20. 10; pero como estas cantidades no exprimen mas que las consonantes producidas por el C. S. otros para poder haber por medio de la tal multiplicacion de longitudes, quando no todos los intervalos armonicos incluidos en la multiplicacion de las partes que resonando un C. S. pone en movimiento, â lo menos los que las trompas forman, exprimieron las partes contenidas en la longitud producente del sonido mas grave, y por tanto generadora de todos los mas agudos que ella, con la cantidad siguente 4320.

Supuesta esta cantidad igual â la unidad, que en otra parte nos representó el signo musical C-gravisimo los sonidos producidos por una Trompa por este signo seran:

[551]

c.	c.	g.	c.	e.	g.	c.	D.	E.	g.	b.	C.	D.
4320.	2160.	1440.	1080.	864.	720.	540.	480.	432.	360.	288.	270.	240.

E.	Gn.	G#.	A.	b.	c.	D.	E.	F#.	g.
216.	180.	170.	160.	144.	135.	120.	108.	96.	80.

Las demas especies las exprimen por las progresiones Duple, Triple, y Quintuple, q.ᵉ se dejan explicadas; pero de una manera inversa; esto es, no multiplicando las razones, sino sustraiendo de ellas las cantidades según el genero de la progresion. En suma si en la progresion Triple que se deja dada por fracciones el termino ultimo 1/531441 que exprime B sustenido, en esta demostracion de la multiplicacion de las longitudes se estimase como C natural gravisimo; la unidad que allá representa este mismo signo, aquí mos exprimiría el B#-sutilisimo, no con fracciones sino con numeros en esta forma.

cn.	gn.	Dn.	An.	En.	Bn.	F#	C#.	G#.	D#.	A#.	E#.	B#.
531441.	177147.	59049.	19683.	6561.	2187.	729.	243.	81.	27.	9.	3.	1.

[551v]

Sistema de vibraciones y razones.

Los sectarios de las vibraciones de las cuerdas comparadas unas con otras, para dar la razon de las especies que resuenan en el fenomeno de la armonia, despues de dividir la cuerda no tan solamente en las partes demostrativas de su consonancia, sino tambien las especies tanto consonantes que en su progresion melodica hacen oyr las trompas, toman las longitudes que resultan desde el numero hasta el extremo derecho de la cuerda y colocadas todas sus longitudes sobre un instrumento viendo que las cuerdas mas cortas vibran mas aceleradamente que las mas largas, se dedicaron â notar el numero que las mas cortas hacían en el mismo tiem-

po que las mas largas, y hallaron que correspondía perfectamente con los numeros que señalaban las divisiones de la cuerda.

En efecto asi sude; y una vez que las razones numericas de los intervalos armonicos tanto producidos por el C. S. como por las trompas son los siguientes; 1 â 2 la de la 8ª; 2 â 3 la de la 5ª; 3 â 4 la de la 4ª; 4 â 5 la de la 3ª mayor; 5 â 6 la de la 3ª menor; 3 â 5 la de la 6ª maior; y **[552] 22** la de la 6ª menor de 5 â 8; la del tono mayor 8 â 9; del menor 9 â 10; 15 â 16 la del semitono maior; y 24 â 25 la del menor según la progresion melodica de las trompas; como tambien el semitono maximo exprimido con la razon 25 â 27; esto es al contrario de las producidas por la multiplicacion de las longitudes por la unidad: los sectarios del sistema de las vibraciones, sin desentenderse de las sobredichas razones de los intervalos se explican de la manera siguiente. Siendo representado el sonido mas grave del fenomeno de la armonia por 1 su 8ª alta lo será por 2: es decir que la cuerda 2 hará dos vibraciones mientras la cuerda 1 una en tiempo determinado, v. g. de una hora, de un minuto, ú de un segundo; por vibraciones entienden los movimientos de una cuerda de un cabo â otro, tanto hacia la derecha como de esta â la hizquierda que forma al tiempo de producir un sonido. Siendo cierto que una cuerda la mitad mas corta hara dos vibraciones mientras que la larga una, se sigue que la que no tenga mas que la tercera parte de la indicada por 1 hara 3, y asi mas vibraciones â proporcion de lo mas corta que vaya siendo. **[552v]** Bajo este supuesto diremos, que para comprender el sistema de vibraciones, no hai mas que estimar los numeros enteros que en la primera explicacion indicaban las unisonancias de una cuerda dividida en tantas partes quantas unidades contengan los numeros, y figurarse que indican vibraciones aplicando los tales numeros â las longitudes que resultaran, y compararlas con la cuerda 1.

En efecto, supuestas tantas cuerdas quantos son los numeros que indican las unisonancias, quando estos son empleados para exprimir los intervalos que resuenan en el fenomeno de la armonia simultanea, y en la melodia progresiva de las trompas, como tambien los que resultan por las progresiones continuas duple, triple, y quintuple si se quiere: supuesta asi mismo la igualdad en el grueso de todas ellas, y en la tension; si se escudriñan diligentemente las vibraciones que formarán en el espacio de un segundo, cada una de ellas comparada con la mas larga representada por la unidad se advertirá que la 8ª alta dará 2 mientras la cuerda fundamental una, la 12ª tres, la 15ª 4, la 17ª 5, la 19ª 6, la 22ª 8, la 23 9, la 24ª 10, la 26ª 12, la 28ª mayor 15, y asi hasta llegar â la cantidad 531441**[553]** exprimente de un B# de una sutileza suma cuia cuerda daría el numero de vibraciones que señala la tal cantidad mientras la cuerda 1 una.

Si â esta cuerda 1 se la añadiesen otras tantas cuerdas multiplicando sus longitudes por la unidad, siendo iguales en el grueso, y en la tension â la cuerda estimada como 1; la acordada a la 8ª baja daría media vibracion mientras la cuerda 1 una; la 12ª una tercera parte de vibracion; la 15ª una cuarta parte; la 17ª una quinta parte; la 19ª una sexta parte; la 22ª una octava parte; la 23ª una nona parte; la 24ª una decima parte; la 26ª una duodecima parte; la 28 maior una quincena parte de vibracion mientras la cuerda indicada por la unidad una; y si esta experiencia pudiese continuarse se llegaria â termino que la cuerda exprimente de un D doble bemol por su sonido profundisimo â causa de su desaforada longitud daría la 531441 parte de vibracion mientras la cuerda 1 una.

Siendo esto indubitable, y supuesto que los numeros 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 9. 10. 12. 15 etc entre los sectarios de las vibraciones significan las que las cuerdas mas cortas que la representada por la unidad darán mientras ella una; las que sean mas lar- **[553v]** gas que la representada por la unidad â proporcion de los numeros que indican las longitudes aptas â producir las mismas especies â la inversa; por no producir mas que partes de vibracion mientras la cuerda 1 vibraciones enteras, deben ser estas partes exprimidas por fracciones según este orden: La 8ª baja de la unidad 1/2; la 12ª 1/3; la 15ª 1/4; la 17ª 1/5; la 19ª 1/6; la 22ª 1/8; la 23ª 1/9; la 24ª 1/10; la 26ª 1/12; la 28ª mayor baja 1/15, y asi hasta llegar al sobredicho

D-doble bemol profundisimo, el qual para representar su pesadez vibratoria deberá ser exprimido por 1/531441.

Como en esta explicacion de los intervalos comparadas las vibraciones de las cuerdas, tanto mas cortas como mas largas que la representada por la unidad, no se hallan las 5as 4as 3as maiores y menores tanto altas como bajas de la cuerda representada por 2, y 1/2; para indicár sus vibraciones, con respeto a las longitudes que las producen y con la unidad â un mismo tiempo se valen de las fracciones siguientes: 3/2 para exprimir la quinta fraccion que significa que la cuerda indicada por 3 comparada con la 2 hara una vibracion y media mientras la 2 una, y por consiguiente 3 mientras la representada por 1 una. La cuarta es exprimida por 4/3; la 3ª maior por 5/4; la menor por 6/5, para dar â **[554]23** entender que lo alto de la fraccion como indicativo siempre de la cuerda mas corta, y lo bajo de la mas larga en todos los intervalos consonos que exprimen las susodichas fracciones, darán, las cuerdas producentes de la cuarta, la mas alta una, y un terciio de vibracion mientras la mas baja una: las producentes de la 3ª maior, la mas alta una, y una cuarta parte mientras la baja una: las producentes de la 3ª menor, la mas alta de las dos cuerdas dará una, y una quinta parte de vibracion mientras la mas baja 1.

Siendo la 5^{a} 4^{a} y 3as maior y menor exprimidas por las fracciones ya dichas; y significando el numero de vibraciones que dexamos explicado, el qual se reduce â que las dos cuerdas que produciran la quinta, la mas alta hara tres vibraciones mientras la baja 2; las que producen la 4^{a} la mas baja 3 mientras la mas alta 4; las que producen la 3^{a} maior, la mas alta 5 mientras la mas baja 4; y las producentes de la 3^{a} menor la mas baja 5 mientras la mas alta 6, se sigue necesariamente que siendo las cuerdas indicantes de las 8^{a}, 12^{a}, 15^{a}, y 17^{a} maior, y 19^{a} bajas de la unidad mas largas **[554v]** que la representada por 1; y por tanto su movimiento vibratorio, doble, triple, cuatruple, quintuple, y sextuple mas lento que el de la unidad como 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, la 5^{a}, 4^{a}, 3^{a} maior, y menor bajas que resultan comparando los sonidos de unas cuerdas con otras deben ser exprimidos con las siguientes fracciones 2/3, 3/4, 4/5, 5/6. En efecto, pero es de advertir que representando lo alto de las fracciones los sonidos menos graves entre los dos que entran en toda composicion de intervalos armonicos, la fraccion 2/3 exprimente de la 5ª baja de la unidad, significa que la cuerda indicada por 1/2 hara 3 vibraciones mientras la representada por 3 no mas que dos: la 3/4 exprimente de la cuarta, que la mas alta de las dos cuerdas hará 4 vibraciones mientras la mas baja 3; la fracion 4/5 exprimente de la 3ª maior baja, significa que la cuerda mas grave hara 4 vibraciones mientras la indicada por 4 que será la de sonido menos grave 5; y la fraccion 5/6 exprimente de la 3ª menor baja, significa que la cuerda indicada por el alto de la fraccion hara 6 vibraciones mientras la indicada por el bajo no mas que 5.

[555]

Aunque esto â primera vista parece contradictorio con lo que se dexa dicho en orden â la expresion del numero de las vibraciones significadas por el alto y bajo de las fracciones juntamente con las cuerdas que las producen; con todo, si se atiende â que toda cuerda quanto mas larga es, menos vibraciones hace en determinado tiempo, se verá que siendolo mas la cuerda representada por 6 que la 5; esta mas que la 4; la 4 mas que la 3; y esta mas q.^{e} la 2, la 6 formará cinco vibraciones mientras la 5 seis; la 5 cuatro mientras la 4 cinco; la 4 tres mientras la 3 cuatro; y la 3 dos mientras la 2 tres, porque la mas larga teniendo en su longitud una parte mas que la menor que se le compara debe retardar sus vibraciones â proporcion del exceso de la longitud. En suma las razones de las vibraciones deben ser inversas de las q.^{e} exprimen las longitudes, ora sean consideradas estas como partes de la unidad, ora como multiplicaciones de ella.

Para hacer patente esta aceveracion supongamos que 2 indica la mitad de la cuerda 1; 3 la tercera parte; 4 la cuarta; 5 la quinta; 6 la sexta; 8 la octava; 9 la nona; 10 la decima; 12 la duodecima; 15 la decimaquinta; 16 la decimasexta; 24 la vigesimacuarta; 25 la vigesimaquinta; y 27 la vigesimasep.^{a}. **[555v]** Bajo del tal supuesto es evidente que la razon

de la 5ª segun las longitudes de las cuerdas serâ 2 â 3; la de la 4ª 3 â 4; la de la 3ª maior 4 â 5; de la 3ª menor 5 â 6: la razon 8 â 10 exprimirá otra 3ª maior; 10 â 12 otra menor; 12 â 15 otra 3ª maior; 8 â 9 el tono maior; 9 â 10 el menor; 15 â 16 el semitono maior; 24 â 25 el menor; y 25 â 27 un semitono maximo. Estos mismos intervalos indicando las vibraciones ya habemos dicho que son 3/2, 4/3, 5/4, 6/5; y ahora añadiremos que la del tono maior es 9/8; la del menor 10/9, que es decir, la cuerda indicada por 8, hara 8 vibraciones mientras la cuerda indicada por 9 nueve; la 9 nueve, y la 10 diez, etc; y las razones que exprimirán los intervalos según las vibraciones serán 10/8 la 3ª maior; 12/10 la menor; 15/12 otra maior; 16/15 el semitono maior; 25/24 el menor; y 27/25 el semitono maximo: esto es, que las partes de la cuerda comparadas con la representada por 1 para producir los tales intervalos harán el numero de vibraciones que exprimen las fracciones, y por tanto añaden â cada una de ellas desde que empiezan â ser exprimidas por numeros dobles; v. g. las 8as 4/2, 6/3, 8/4, 10/5, 12/6, ; la 5ª 9/6; el tono 9/8 etc añaden la unidad en esta forma, 10/8 â 1; 15/12 â 1, y asi desde el intervalo mas inmediato â la unidad hasta el mas elevado ô sutilisimo. Esto no por otro motivo, sino porque el numero menor apropiado â las longitudes estimadas como partes de la **[556]24** progresion triple comenzando por G# exprimido por el 25. tercer termino de la progresion quintuple, cuios terminos, y razones de sus consonancias respectivas serán las siguientes*:

Del signo G# exprimido por 25	÷	100. 125. 150. 200.
Del signo D# exprimido por 75	÷	300. 375. 450. 600.
Del signo A# exprimido por 225	÷	900. 1125. 1350. 1800.
Del signo E# exprimido por 675	÷	2700. 3375. 4050. 5400.
Del signo B# exprimido por 2025	÷	8100. 10125. 12150. 16200.

Pues todavia se observará alguna otra maior, si despues de haber hallado E igual 5 segundo termino de la progresion quintuple, sobre la tal razon se forma otra progresion triple: en efecto veanse las siguientes razones exprimentes de sus intervalos**.

En, exprimido por 5	÷	20. 25. 30. 40.
Bn, exprimido por 15	÷	60. 75. 90. 120.
F#, exprimido por 45	÷	180. 225. 270. 360.
C#, exprimido por 135	÷	540. 675. 810. 1080.
G#, exprimido por 405	÷	1620. 2025. 2430. 3240.
D#, exprimido por 1215	÷	4860. 6075. 7290. 9720.
[556v]		
A#, exprimido por 3645	÷	14580. 18225. 21870. 29160.
E#, exprimido por 10935	÷	43740. 54675. 65610. 87480.
B#, exprimido por 32805	÷	131220. 164025. 196830. 262440.

* Ratio horizontal: 4, 5, 6, 8. Ratio vertical: 3.
** Ratio horizontal: 4, 5, 6, 8. Ratio vertical: 3.

Estas son las diferencias de los intervalos segun la progresion triple quintuple y mixtas de una y otra, comparados entre ellos mismos, y con la unidad. Esta en las trompas hace que resuenen dos intervalos el uno correspondiente â F sustenido exprimido por 11; y otro correspondiente al signo A-natural exprimido por 13 los quales son todavia mas remisos que los dados por las referidas progresiones, cuias expresiones son 45, y 27. Pues todavia, si se estíman como verdaderos sustenidos de C, y D las divisiones de la cuerda por los numeros 17, y 19 se tendrán series de sustenidos todavia mas punzantes que los resultantes por la progresion triple. En efecto, y para cerciorarse de esto no es menester mas que multiplicár los tales numeros por tres y por cinco, operación que la naturaleza enseña en el fenomeno de la armonia en la generacion de la 12ª y 17ª maior exprimidas por 3 y 5 multiplicando la unidad, y re- **[557]** sultaran los siguientes terminos proporcionales:

De C# exprimido por 17 ÷ 17. 51. 85.

De D# exprimido por 19 ÷ 19. 57. 95

siendo el bemol del signo B, según el fenomeno de la armonia el sonido exprimido por 7, sus resonantes ô armonicas, esto es su 12ª y 17ª maior altas serán las siguientes 7, 21, 35; esto es F-natural, y un D-natural mas remiso que 36, exprimente del D quinta justa del signo G. Si se buscan las resonantes de Fn exprimido por 21, se hallará que son 21, 63, 105, de cuias expresiones no solo resulta el An, 17ª maior justa de este F mas bajo que el estimado como 5ª ô 12ª de D, sino tambien el Cn 12ª justa de este F mas bajo que el de la unidad.

El no poder esta alterarse, y el notar que la quinta baja de 32, ô por mejor decir la cuarta alta de 16 es $21^1/3$ como lo manifiesta la siguient progresion geometrica 9. 12. 16. $21^1/3$ exprimente de la serie de cuartas que indican los signos musicales D. G. C. F, juntamente con el notar que si el An exprimido por 27 daba **[557v]** una 6ª maior demasiado punzante con la unidad y sus 8ªs altas, el 105 las producía no menos disonante que la referida por lo feble ô remisa, les hizo calcular la siguiente consonancia del signo Fn: Fn exprimido por $21^1/3$ sus resonantes 64. $108^2/3$ cuios terminos reducidos â la proporcion armonica discreta indicante de toda consonancia de Modo maior compuesta de fundamental 3ª, 5ª y 8ª son los siguientes $21^1/3$. $26^1/2$ $^1/6$. 32. $42^2/3$.

Supuesto el Fn quinta baja de 32 en toda su justificacion exprimido por $21^1/3$, la 5ª baja de este F, que es B-bemol lexos de ser exprimido por el 7 del C. S. debe ser $7^1/9$, y las resonantes de este B-bemol las siguientes. $7^1/9$, $21^1/3$, $35^5/9$, resultando el D, exprimido por $35^5/9$ algo mas remiso que 36, 5ª justa de G representado por 24.

Estas son en suma las pequeñas diferencias que se hallan entre los sonidos correspondientes â un mismo signo segun las progresiones que los exprimen, sin que esto obste para que en su consonancia simultanea permanezcan proporcionales.

[558] 25

Estas son las razones numericas que exprimen las consonancias perfectas segun la progresion triple que procediendo de 12ª en 12ª comprende todos los intervalos de tono y semiton que se hallan en un Diapason contado desde C, â B-sustenido.

La progresion quintuple que nos da una serie de 3ªs maiores exprimidas por 1. 5. 25. 125, indicativas de los signos Cn, En, G#, B#, en su generacion armonica, nos dara las consonancias de la manera siguiente:

Del signo En exprimido por 5 ÷ 20. 25. 30. 40.

Del signo G# exprimido por 25 ÷ 100. 125. 170. 200.

Del signo B# exprimido por 125 ÷ 500. 525. 770. 1000.

Siendo 45 la 17ª maior justa de 9 según la progresion quintuple se sigue que la consonancia perfecta de F# exprimido por 45, deberá ser la siguiente: 180. 225. 270. 360.

Si despues de haber oydo en un C. S. del todo perfecto la consonancia de Modo maior exprimida por 1. 2. 3. 4. 5. 6. se aplica el oydo atentamente se oyrá un sonido agudisimo que será la quinta justa de 5; esto es $7^{1}/2$. Este **[558v]** tal sonido despues de dejarse oyr mas ô menos distintamente â proporcion de los que le procrean que son el 3, y el 5, va debilitandose poco â poco, y se fixa en el exprimido por 7 que es el correspondiente â el signo B-bemol.*

---

* La prueba mas convincente de que los primeros sonidos disonantes con la unidad producidos por el C. S. son el 9 y 15, y no el 7, como han creido algunos filosofos, y la economia que guardan las Trompas y Clarines en la formacion de sus intervalos. Estos Instrumentos que no son mas que unos Cuerpos Sonoros despues de producir los sonidos indicados por 1. 2. 3. 4. 5. 6, pasan al 8. 9. 10. 12. 15: buelven â reproducir estos mismos en 16. 18. 20. 24: forman con facilidad el 25, por ser tercera maior justa de 20, 15ª de 5 y 8ª de 10: pasan al 27. 30. 32. 36. 40, y producen perfectamente el 45 que es la 5ª justa de 30, y la 3ª maior de 36, 8ª de 18, y 15ª de 9. Callan absolutamente en 21 cosa que de manera alguna harian si el 7 fuese parte aliquanta ô su multiplex del C. S. porque siendo su 5ª justa debia resonar. ¿Pero como resonará aquel enmudeciendo absolutamente el 7**?.** De esto se sigue que el oyrse en las cuerdas no es por otra causa, que la debilitacion de las vibraciones.

De este fenomeno se deducen tres consecuencias legitimas

1ª que siendo B-bemol exprimido por 7 las razones de su consonancia perfecta serán 7. 21. 35; y las de su quinta alta Fn, 21, 63, 105. Pero como la razon 21, de ninguna manera exprime la quinta baja justa de C, representado por 32, y 64 segun la progresion dupla que engendra la unidad; y el C. S. en su analisis nos la produce de 6 â 4 por intervencion del 5 como se dixo en otra parte, si queremos hallar la razon justa de F quinta baja de C, representado por 32, y cuarta alta de 16 es preciso **[559]** buscarla en $21^{1}/3$. En efecto para cerciorarse de esta verdad no hay mas que seguir esta proporcion geometrica 9. 12. 16 que exprime la serie de 4ªs justas subiendo, y se hallará que su cuarto termino es $21^{1}/3$ exprimente de F-n bajo el supuesto que 9 representa D-n. Ahora pues si Fn para ser 5ª baja justa de Cn debe ser exprimido por $21^{1}/3$, B-bemol para ser 5ª baja justa de F-n deberá representarse por $7^{1}/9$, sin genero alguno de duda; y bajo este supuesto sus consonantes serán $28^{1}/3$ $^{1}/9$. $35^{5}/9$. $42^{2}/3$. $56^{2}/3$ $^{2}/9$. La de Fn, será $21^{1}/3$. $26^{1}/2$ $^{1}/6$. 32. $42^{2}/3$.

2ª haciendo resonar el 5 su 12ª alta 15, y la unidad, y el 3 sus 8ªs altas, juntamente con el 5; el C. S. produce los sonidos **[559v]** representados por los numeros 10, 12, 15, exprimentes de la consonancia compuesta de 3ª menor, y quinta perfecta; y por tanto caracteristica de lo que los practicos llaman Modo, u Genero menor de una manera no menos proporcional que la caracteristica de Modo maior, porque si esta consta de una proporcion armonica discreta, aquella de una continua. En efecto 10. 12. 15. 20, exprimen la consonancia de En con tercera

menor, y su generacion armonica siguiendo la progresion triple que engendra el 5, las razones armonicas de sus respectivas consonancias serán las siguientes*:

De En, exprimido por 5:	10. 12. 15. 20.
De Bn, exprimido por 15:	30. 36. 45. 60.
De F#, exprimido por 45:	90. 108. 135. 180.
De C#, exprimido por 135:	270. 324. 405. 540.
De G# exprimido por 405:	810. 972. 1215. 1620.
De D# exprimido por 1255:	2510. 3012. 3765. 5020.
De A# exprimido por 3645:	7290. 8748. 10935. 14580.
De E# exprimido por 10935:	21870. 24244. 32805. 43740.
De B# exprimido por 32805:	65610. 72732. 98415. 131220.

[560]26

Tanto por una como por otra operación se hallan las razones numericas de todas quantas Especies se practícan en la Composicion armonica, ora se consideren en toda su perfeccion, ora alteradas, y disminuidas del mas pequeño de los intervalos llamado coma. No obstante todo esto, entre una y otra operación hay una grande diferencia; porque la que nos produce las Especies consideradas como parte del generador, ô de la unidad, â mas de ser hija legitima de la naturaleza, contiene tambien la consonancia de las multiplicaciones de la unidad, no solo exprimida por la tercera menor del signo F, y su quinta, sinó tambien la menor del mismo C: la primera exprimida por 120. 60. 30. 24. 20. 15; y la segunda por 60. 30. 20. 15. 12. 10, tirando desde la derecha â hizquierda**;

F# 45:	180. 225. 270. 360.	90.	125	375	25						
C# 135:	540. 675. 810. 1080.		125	740	75	125					
G# 405:	1620. 2025. 2430. 3240.		125	1480	150	100. 125. 150. 200					
D# 1215	4860. 6075. 7290. 9720.			2960							
A# 3645:	14580. 18225. 21870. 29160.										
E# 10935:	43740. 54675. 65610. 87480.						2025	45			
B# 32805:	131220. 164025. 196830. 262440.						4050	45			
E 5:	20. 25. 30. 40.							45			
B 15:	60. 75. 90. 120.							135			
F 45:	180. 225. 270. 360.							135			
C 135:	540. 675. 810. 1080.							135			
G# 25:	100. 125. 150. 200.							405			
D# 75:	300. 375. 450. 600.										
A# 225:	900. 1125. 1350. 1800.										
E# 625:	2500. 3125. 3750. 5000.										
B# 2025:	8100. 10125. 12150. 16200.										
C# 135:	540. 675. 810. 1080.										
G# 405:	1620. 2025. 2430. 3240.										
D# 1215:	4860. 6075. 7290. 9720.										
A# 3645:	14580. 18225. 21870. 29160.										
E# 10935:	43740. 54675. 65610. 87480.										

* Ratio horizontal: 2, 2.4, 3, 4. Ratio vertical: 3.

** La nota que sugiere Teixidor con el asterisco, al pie del folio [560] 26, contiene otra tabla de progresiones –algunas repetidas–, con las siguientes «ratios»: ratio horizontal: 4, 5, 6, 8. Ratio vertical: 3. Está escrita al pie de los folios 560v y 561. Aquí están reunidas seguidamente, como parece que debía ser la intención del autor. Aparte, hay unos números sueltos que podrían ser apuntes o borradores.

B# 32805: 131220. 164025. 196830. 262440.
B# 32805: 131220. 155425. 106830. 262440.

G# 25
D#

---

y desde hizquierda â derecha una y otra progresion armonica exprimirán la consonancia del Modo menor de E, como se demostrará mas adelante.

[560v]

A vista de todo esto nosotros miraríamos como inutil, maiormente para la explicacion de una y otra consonancia, toda multiplicacion de longitudes indicante de las Especies dadas por la resonancia del C. S. perfecto; pero como sin contar con las multiplicaciones de las unidades es imposible comprender â los que explican las Especies musicales por los generos; y sin contár con la multiplicacion de las longitudes â los que siguen el sistema de las vibraciones de las cuerdas, nos ha parecido del caso el no olvidar las tales operaciones; y aun el decir algo que pueda contribuir â la inteligencia de los sectarios de los tales sistemas.

[561]

El Cuerpo Sonoro perfecto hace resonar las Especies indicadas por 1. 2. 3. 4. 5. 6; pero las que mejor se perciben son las indicadas por 1. 3. 5. Estos tres numeros son raizes de tres progresiones geometricas la primera llamada duple, la segunda triple, y la tercera quintuple, las quales por tener el origen de una consonancia perfecta forman no solo todas las contenidas en lo que llaman generacion armonica, sino tambien todos los intervalos menores, desde el coma de Pitagoras al tono maior.

En efecto, haciendo la unidad resonar las especies indicadas por 3 y 5: 3 hará resonár 9, y 15; y 5 â 15, y 25. Siguiendo este mismo orden, 9 será acompañado de 27 y 45; y 27 de las especies indicadas por los numeros que dará su multiplicacion por 3, y por 5.

[561v]

Mas como a todas estas consonancias de Modo mayor para ser absolutamente perfectas les falta la 8ª, y esta no puede incluirse proporcionalmente â las sobredichas consonancias, sino siendo exprimida la del generador por los numeros 4. 5. 6. 8 que forman una proporcion armonica discreta nos ha parecido mas del caso exprimir la generacion armonica y sus consonancias de la manera siguiente*:

Del signo Cn exprimido por 1	÷ 4. 5. 6. 8.
Del signo Gn exprimido por 3	÷ 12. 15. 18. 24.
Del signo Dn exprimido por 9	÷ 36. 45. 54. 72.
Del signo An exprimido por 27	÷ 108. 135. 162. 216.
Del signo En exprimido por 81	÷ 324. 405. 486. 648.
Del signo Bn exprimido por 243	÷ 972. 1215. 1458. 1944.
Del signo F# exprimido por 729	÷ 2916. 3645. 4374. 5832.
Del signo C# exprimido por 2187	÷ 8748. 10935. 13122. 17496.
Del signo G# exprimido por 6561	÷ 24244. 32805. 39366. 52488.

* Como el propio Teixidor propone, tenemos: ratio horizontal: 4, 5, 6, 8, resultado de multiplicarlos por la unidad. Ratio vertical: 3.

Del signo D# exprimido por 19683	÷ 78732. 98415.118098.157464.
Del signo A# exprimido por 59049	÷ 236196. 295245. 354294. 472392.
Del signo E# exprimido por 177147	÷ 708588. 885735. 1062882. 1417176.
Del signo B# exprimido por 531441	÷ 2125764. 2657205. 3188646. 4251528.

[562]27
tan distintamente como la primera en todo Cuerpo Sonoro perfecto, no tan solamente formando la consonancia compuesta de tercera maior, y quinta baxa, sino la de tercera menor exprimida por 5. 3. 1.

La razon de todo esto nos parece que es, porque es igualmente proporcional que la de la primera experiencia, como veremos mas adelante.

Si despues de haber oydo las tales especies, se quiere saber que longitudes las produciran siendo 8ª. 12ª. 15ª. 17ª maior, 19ª y 22ª bajas de la cuerda estimada como 1; en primer lugar se tomará una cuerda de una vara de largo del grueso correspondiente al numero 4; y despues de suspendida, y estirada con el peso de dos libras, se tomaran otras cinco, la primera larga media vara, la segunda un tercio, la tercera un cuarto, la cuarta un quinto, la quinta un sexto, y la sexta un octavo de vara; y suspendidas, y estiradas con igual peso que la mas larga produciran la 8ª, 12ª, 15ª, 17ª, 19ª, y 22ª altas de la estirada como una vara de largo.
[562v]

Siendo las seis cuerdas sobredichas partes menores que la unidad, es indubitable que son partes de ella. De esto se sigue que para hallar las longitudes de la 8ª baja etc de la cuerda representada por 1 es menester multiplicar la longitud de la unidad, â proporcion de lo que disminuien las longitudes que producen los sonidos altos, en esta forma. Tomense seis cuerdas de igua grueso â la representada por 1, la primera larga dos varas, la segunda tres, la tercera cuatro, la cuarta cinco, la quinta seis, y la sexta ocho, y estirense cada una de ellas con el peso de dos libras despues de suspendidas, y produciran las mismas Especies que los fracmentoss de la unidad por el orden opuesto que se deja insinuado.

Si para fixar las ideas estimamos la cuerda 1 como representadora del sonido indicado por C-agudo, los fracmentos 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, 1/8 indicarán C-agudo, G-agudo, C-sobreagudo, E-sobreagudo, G-sobreagudo, y C-agudisimo; y las fracciones juntamente con la unidad, y el cero colocados en esta forma: 0, 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, una progresion armonica acen- **[563]** dente, la qual cesando en la fraccion 1/6, bolverá â comenzar en 1/8.

Siendo representados los fracmentos de la cuerda 1 por las sobredichas fracciones, es preciso que las cuerdas que las cuerdas mas largas que la representada por 1 lo sean por numeros enteros porque son multiplicaciones de la unidad sus longitudes; y siendo 1. C-agudo, 2 será C-grave, 3 F-grave, 4 C-subgrave, 5 Abemol-subgrave, 6 F-subgrave, y 8 C-gravisimo, formando la serie de numeros 1. 2. 3. 4. 5. 6 una progresion aritmetica decadente atendiendo â la gravedad de los sonidos que exprimen los numeros.

Esta es la expresion mas genuina de los sonidos considerados según las longitudes que los producen siendo los gruesos, y la tension de las cuerdas igual; pero como la unidad no admite antecedente sin dejar de ser principio, y las partes de una cuerda v. g. de 20 varas de largo que es el mismo que da la suma de los numeros indicantes de las lon- **[563v]** gitudes maiores que la unidad, si se divide en partes iguales tirando desde la hizquierda â derecha nos dará las mismas especies de la primera experiencia; y tomadas al contrario las de la segunda exprimidas por 120. 60. 30. 24. 20. 15. como tambien por 60. 30. 20. 15. 12. 10, (y aun con mas clarida como se verá mas adelante) para que no se confundan unas con otras desde ahora en adelante los numeros 0. 1. 2. 3. 4. 5. etc expri[mi]ran los sonidos agudos; y las fracciones 1, 1/2, 1/3, 1/4, 1/5, 1/6, los mas graves porque los estimamos en si mismos como inmaginarios en la resonancia de los C. S. perfectos.

Esta es la expresion de los sonidos armonicos, ô especies consonantes considerados, ya como partes de la unidad, ya como multiplicaciones de ella. Dexamos demostrado que como partes del generador producen la consonancia compuesta de 8ª, 12ª, 15ª, y 17ª maior etc. y como multiplicaciones de ella la de 8ª, 12ª, 15ª, 17ª y 19ª bajas de la misma unidad; la primera indicativa del Modo maior, y la segunda del menor.

Dr. Josep Pavía i Simó
Científico titular del CSIC
(Barcelona, mayo de 2007)

Prácticas de la Teorica
de la Composicion de Musica

ÍNDICE

Introducción V
Facsímil de los ejemplos musicales VII

INTRODUCCIÓN

Respecto a este manuscrito M 1621 de las *Prácticas*, debo hacer las siguientes observaciones consideraciones sobre él y en su correlación con el ms 96, o de la *Teórica*:

1ª Se refiere a la relación ordinal de dichas prácticas, en cuya enumeración se observan las siguientes alteraciones, que también aparecen en el ms 96, o de teoría. Hay una primera enumeración que va desde el número 1 al 199. Aquí, en vez de seguir con el 200, empieza nuevamente desde el 100 que sigue hasta la práctica 268. La práctica inmediata siguiente a ésta, en vez de llevar el número 269, lleva el número 229 y sigue hasta la práctica 249 -pg. 83v.- . Muchas "Prácticas" suelen estar subdivididas en "n.os", "frases" o "fórmulas". La referencia a las prácticas, siempre es en mayúscula, la referencia a las subdivisiones, en cambio, la hace en minúscula.

2 En el ms 96, muchas veces falta el número de la práctica, a la que se quiere remitir.

3ª A partir de la sobre dicha práctica 229 y su subdivisión nº 33, construye los ejemplos o prácticas sobre un sistema de dos pentagramas, en vez de los cuatro usados hasta entonces, los cuales vuelve a recobrar, a partir de la práctica 247.

4ª La práctica 247 parece que está dividida en cinco apartados, a los que llama "Número...", y hay que considerarlos importantes por las subdivisiones que conllevan. Así, pues, encontramos el: [Nº 1], con 58 prácticas; el Nº 2, con 96; el Nº 3, con 60; el Nº 4, con 77 y el Nº 5, con 88.

5ª En el ms 96, observamos la siguiente numeración, en cuanto a las prácticas: 238, 230, 240, etc., mientras que en M 1621, el orden es correcto: 238, 239, 240, etc. Debo añadir, además, respecto a la práctica 238, que los ejemplos no se corresponden con la teoría, aparte de que en ésta remite hasta a 32, mientras que M 1621 sólo ofrece 7 y éstos tampoco reflejan la teoría propuesta.

6ª En ms 96, después de remitir a la práctica 241, remite a la 243 –repetida-, mientras que en M 1621, el orden es correcto, lo que hace suponer que la primera práctica 243 del ms 96 corresponde a la 242 del M 1621.

7ª Las prácticas propiamente dichas terminan en la nº 249. Hay que añadir que esta última práctica la presenta con ejemplos de 8 voces.

8ª En cuanto a la numeración ordinal de los bifolios y su correspondencia con la numeración actual de páginas, M 1621 numera desde el bifolio 1 al 32, omitiendo el 18 y, en su relación con la paginación moderna, mantiene un orden normal en la relación bifolio-página hasta el bifolio 29 y página 57. A partir de aquí, la correspondencia es arbitraria y no corresponde, en realidad, a bifolios, aunque mantendré este término para no desorientar más al estudioso: bifolio 30-página 80; bifolio 31-página 84; bifolio 32-página 85. A partir de aquí, encontramos un bifolio(?) 14-página 90; otra numeración de bifolios: bifolio 4, 5 y 6, en las páginas 93, 95 y 97, respectivamente y una numeración de folios: 1, 2, 3, 4, y 5 en las páginas: 103, 104, 105, 106 y 107, respectivamente también. El resto de páginas, hasta el final, sólo presenta la numeración moderna.

9ª En la página 103 de M 1621, al comienzo de la partitura de "Seis motetes de Difuntos de Joseph Teixidor", aparecen las iniciales *J. M. J.*, que, muy frecuentes en manuscritos de la época, que hay que interpretar como una invocación a *Jesús, María y José*. Y, al final del sexto motete, aparece el escrito *Albarr.n 15 de Febrero de 1806*, rubricado, muy probablemente por el propio autor, lo cual haría que nos encontrásemos

ante un autógrafo muy apreciable de Teixidor, el cual se hallaría, en esa fecha, sin que conste el motivo, en dicha ciudad de Albarracín.

10 No me resisto a poner de relieve la página 92v, toda llena de números, como si fuese un laberinto y las páginas 93[4]-98, en las que hay numerosas citas y/o comentarios, algunos en francés, muchos de difícil lectura.

Prácticas de la Teorica de la Composicion de Musica

Prácticas de la Teorica[1] de la Composicion de Musica por D.n José Teixidor, Organista q.e fue de la R.l Capilla de S.M.C.

Es de la Bibliot.ª pub.ª y Cat.ª de Barcelona por donacion de D.n Josef Teixidor, Sobrino del Autor[2].

---

[1] Como se deduce del mismo título, me referiré a los manuscritos, para distinguirlos, designando: ms. 96 / Teórica, al de la Biblioteca Pública Episcopal del Seminario de Barcelona y M 1621 / Prácticas, al de la Biblioteca Nacional de Cataluña.

[2] Se anota de otra mano.

ÍNDICE

	folio
Prácticas 1-249	1-83v
[ejercicios]	86
Contrapuntos: 1º-6ª	86v
Contrapuntos de Mínimas	87v
Prácticas de las reglas generales de colocar el B. f. y Bajo cantante .	12v
Ligaduras de 4ª.	89
Escalas de Modo maior	93
[Escalas] en menor	94
Cromatic (sic)	94v
Disonancias en Postura	95
Glosa ascendente / descendente	97v
Imitacion en 5ª y 8ª	99v
[Imitacion] a dos motivos	100
Movimiento contrario.	100v
Ensayo a las inmensas necedades propuestas por los examinadores â los opositores al Magisterio de Calahorra. Teixidor	101
Himno por Josef Teixidor [Pange lingua, a 4 más continuo]. . .	102
Gloria Patri, exsurge Christe, In manus tuas, salmos, responsorio breve ,	102v
Seis motetes de Difuntos, a 4 voces, de J. Teixidor	103
Sonatas de Clave de Dn Joseph Teixidor	108
Algunas Canciones Arabes, y tocatas q.e ejecutan en sus Instrumentos musicos puestas en Musica Europea por M. B. M. y Rogativa por el agua .	119
Canción.	119v
Almagrib, ô Cancion arabe de Rogativa por el agua. . . .	121

Practicas de la Teorica de la Composicion de Musica por Dn. José Teixidor, organista qe. fue de la Rl. Capilla de S. M. C.

Es de la Bibliotca. pubca. episcopal y Cntcal. de Barcelona por donacion de Dn. Josef Teixidor, sobrino del Autor.

Practica N. 1. Cap. 2.

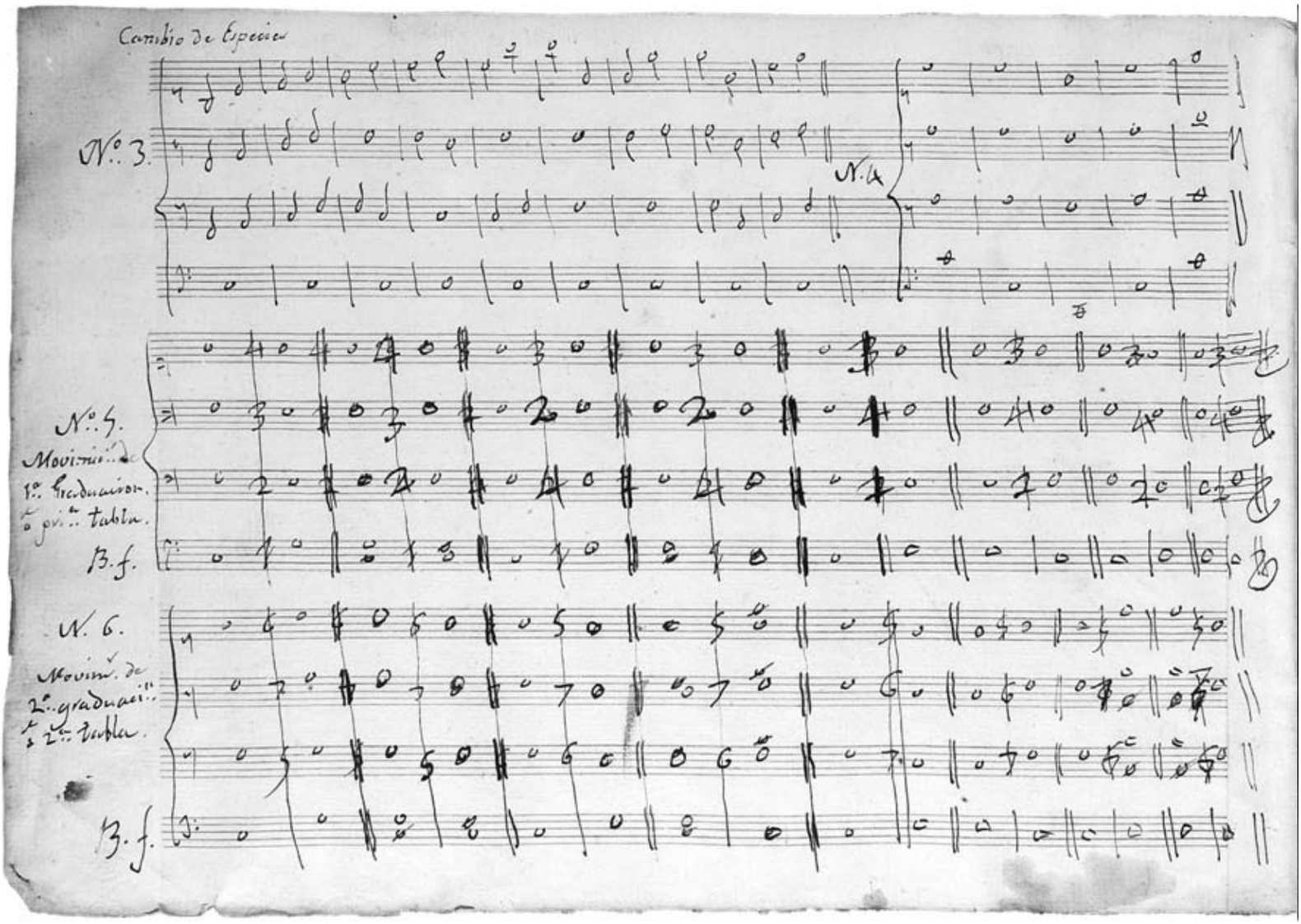
1.

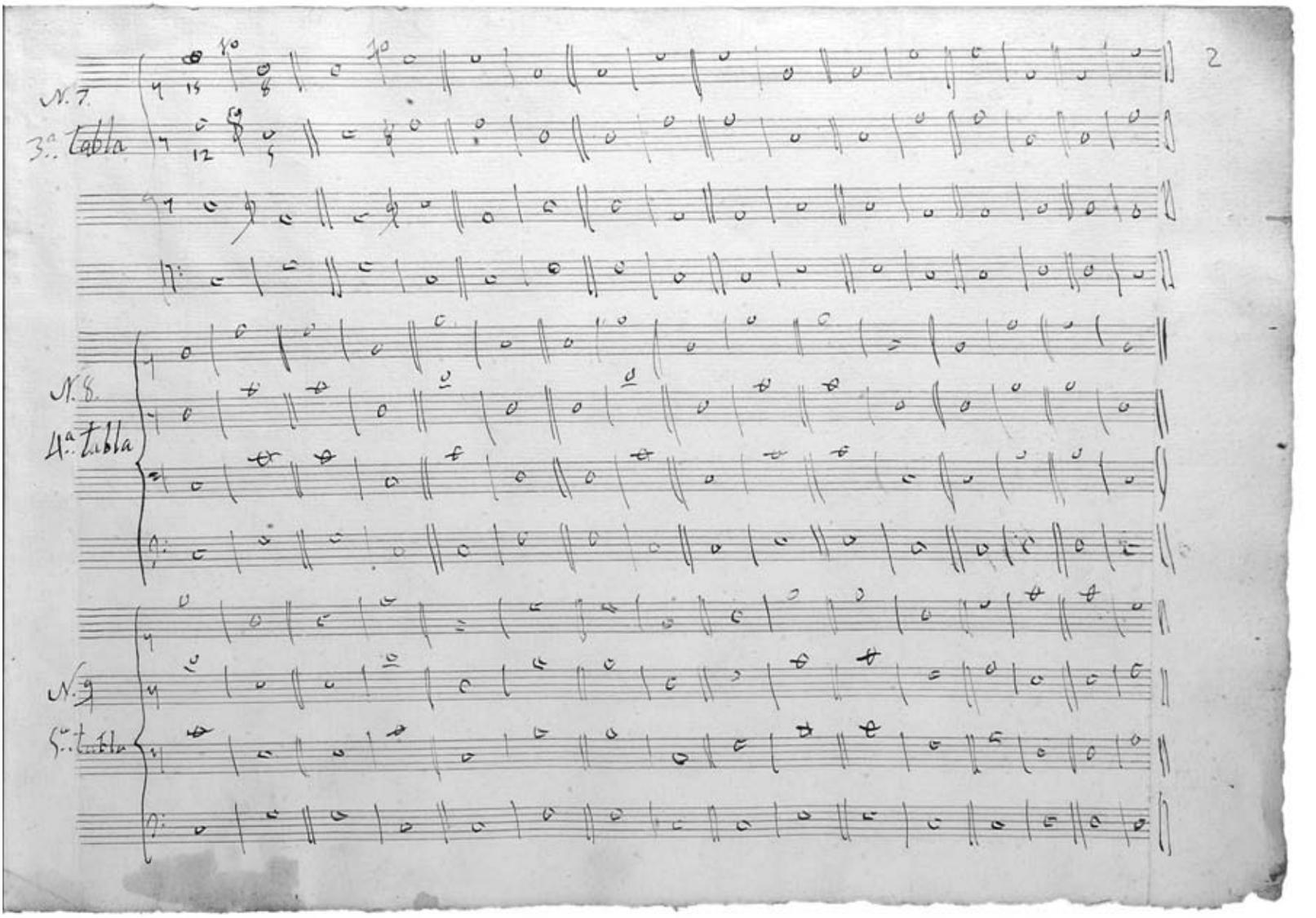
Especies inocentes.

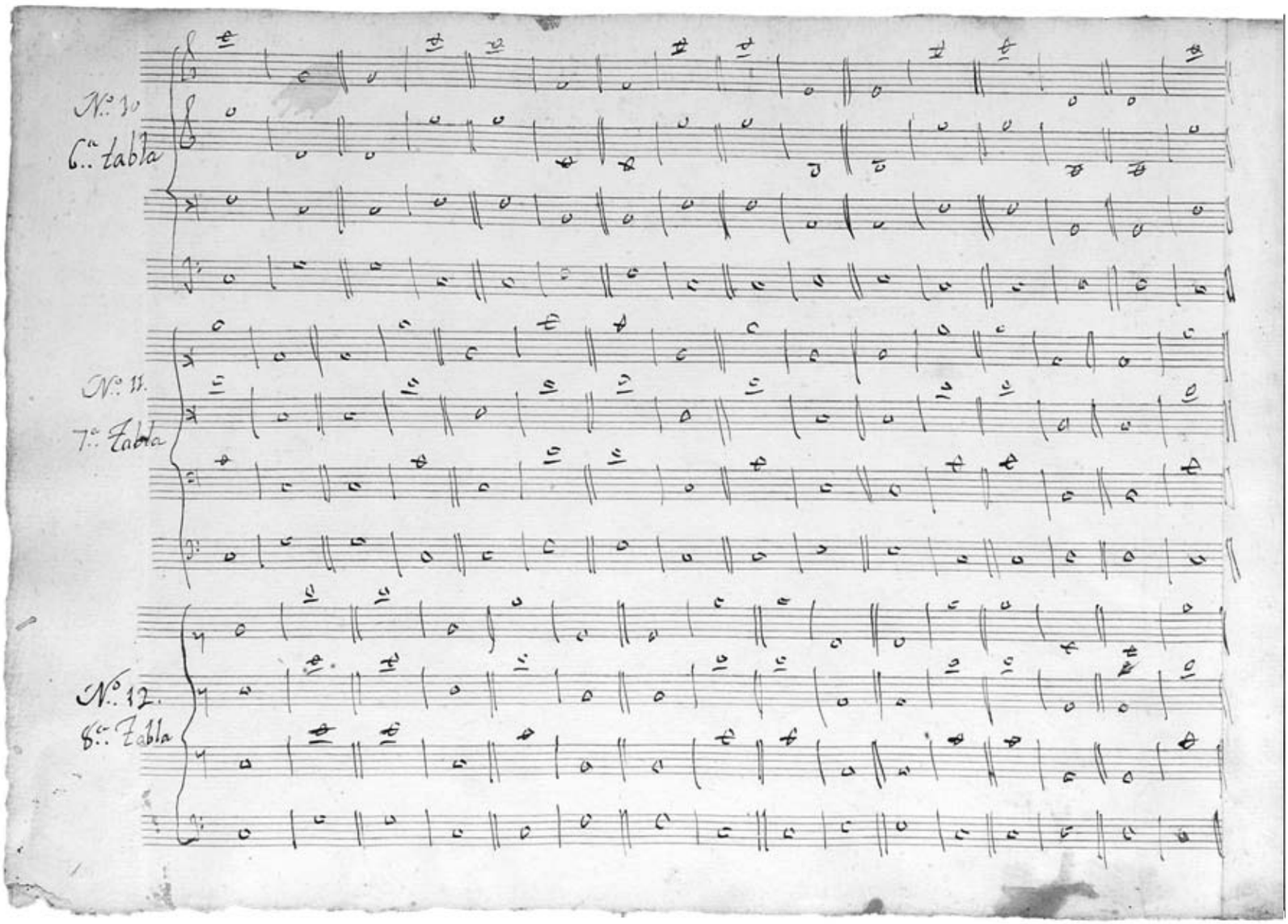
Prac. N. 2.

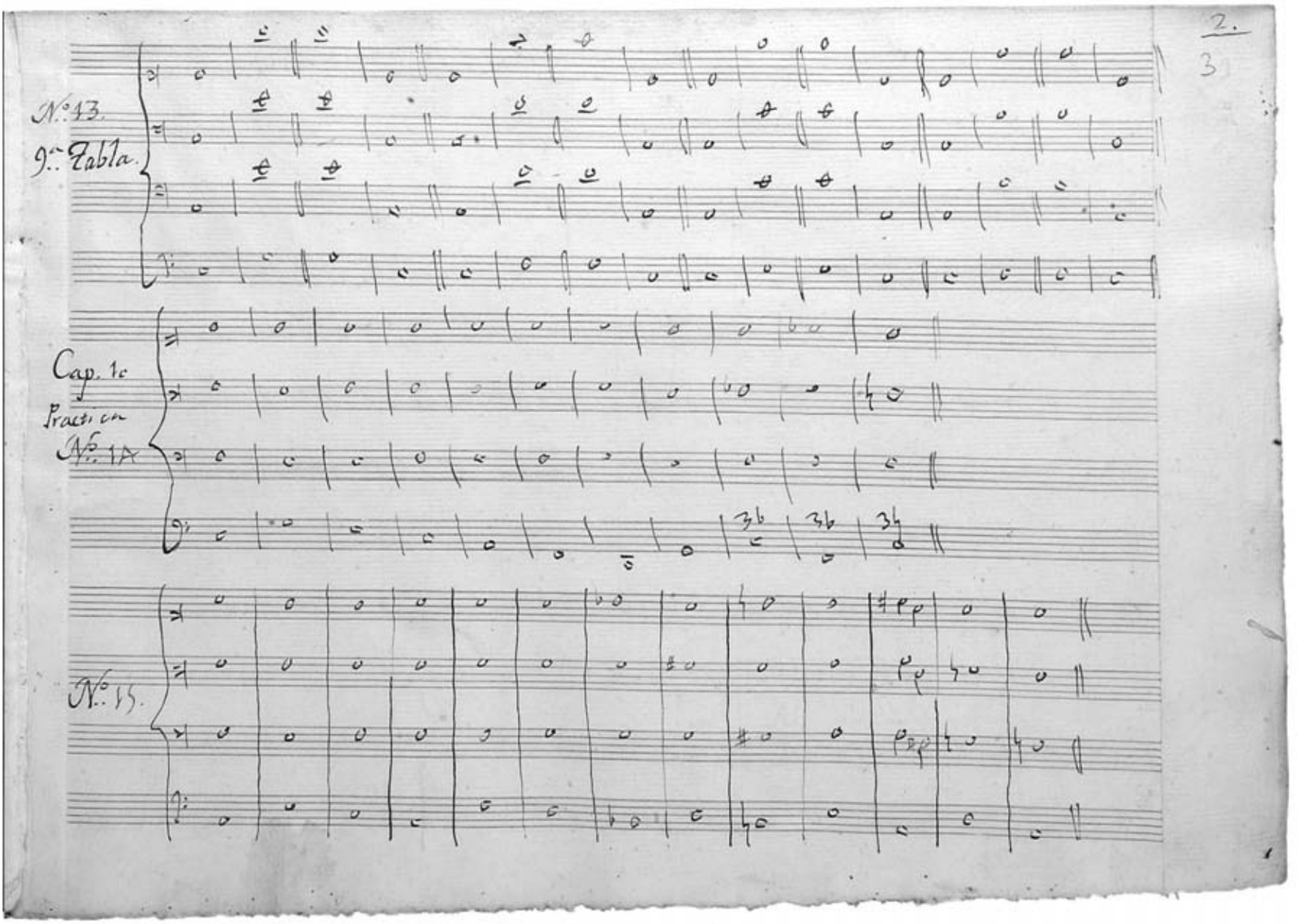
Cap. 9.

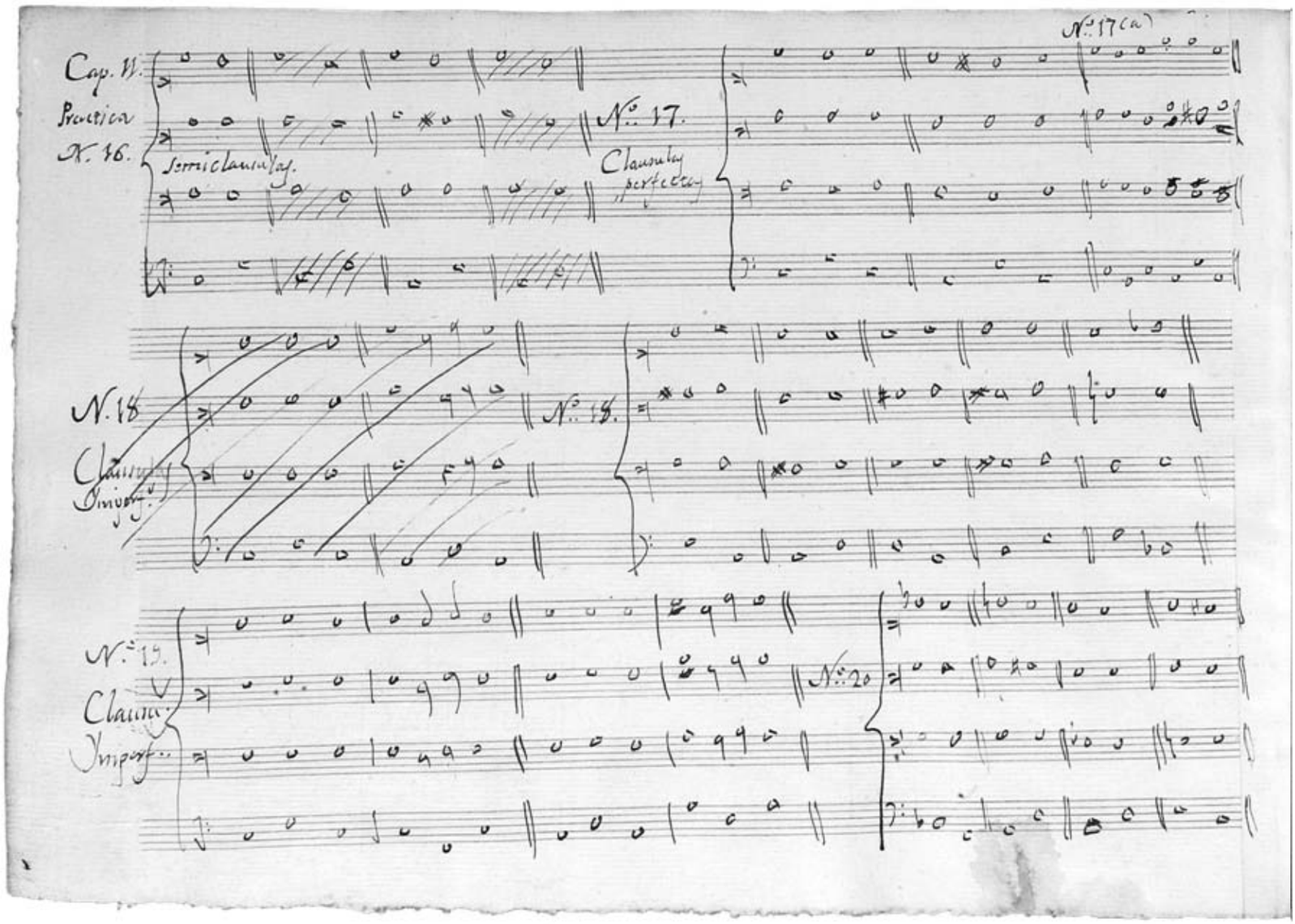
Colocaciones de las quatro partes cantan.

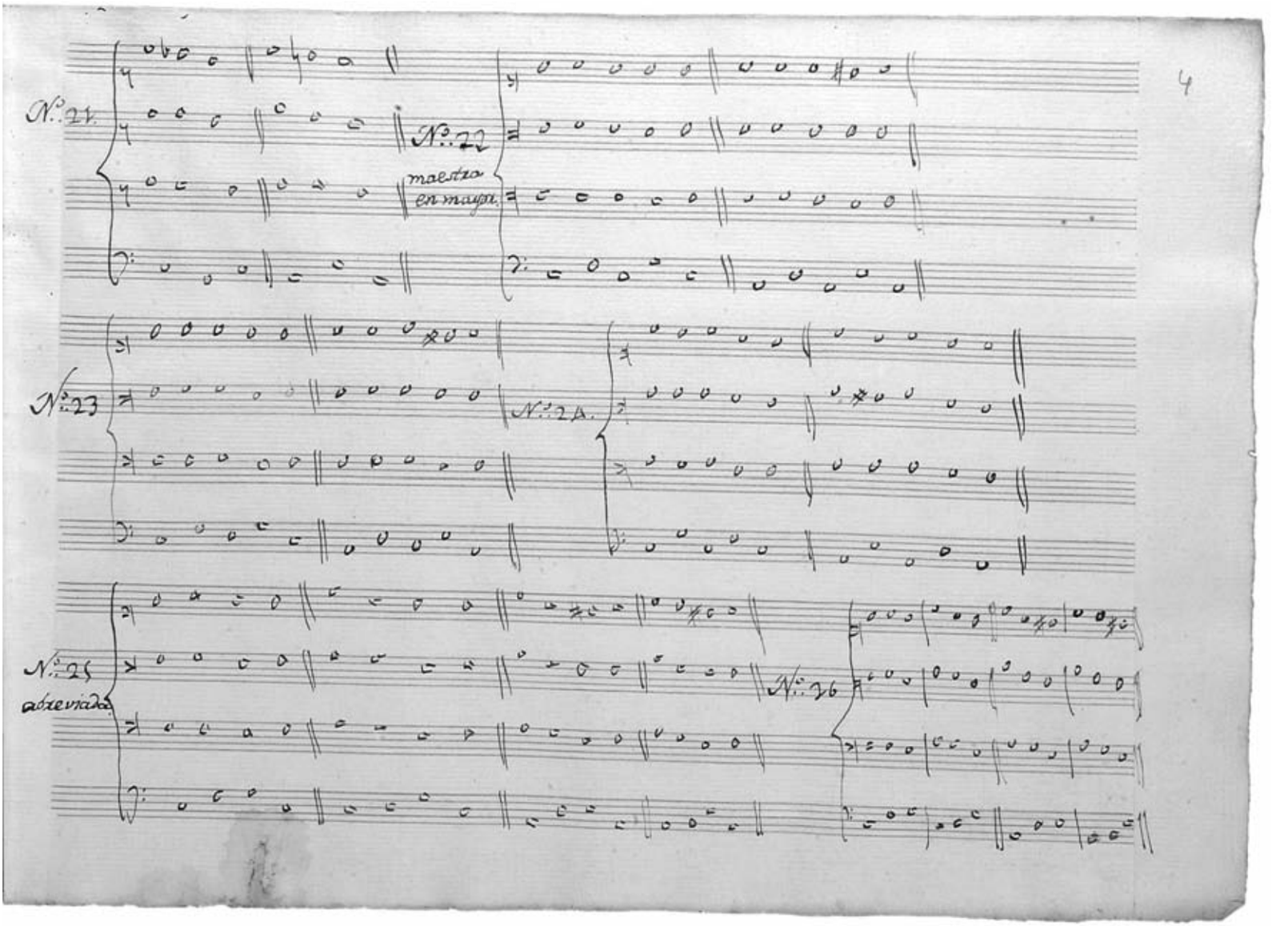

Cambio de Especie
N.º 3.
N.º 4
N.º 5.
Movim.º de 1.º Graduacion. 1.º y 2.º tabla.
B.f.
N. 6.
Movim.º de 2.º graduacion. 1.º y 2.º tabla.
B.f.

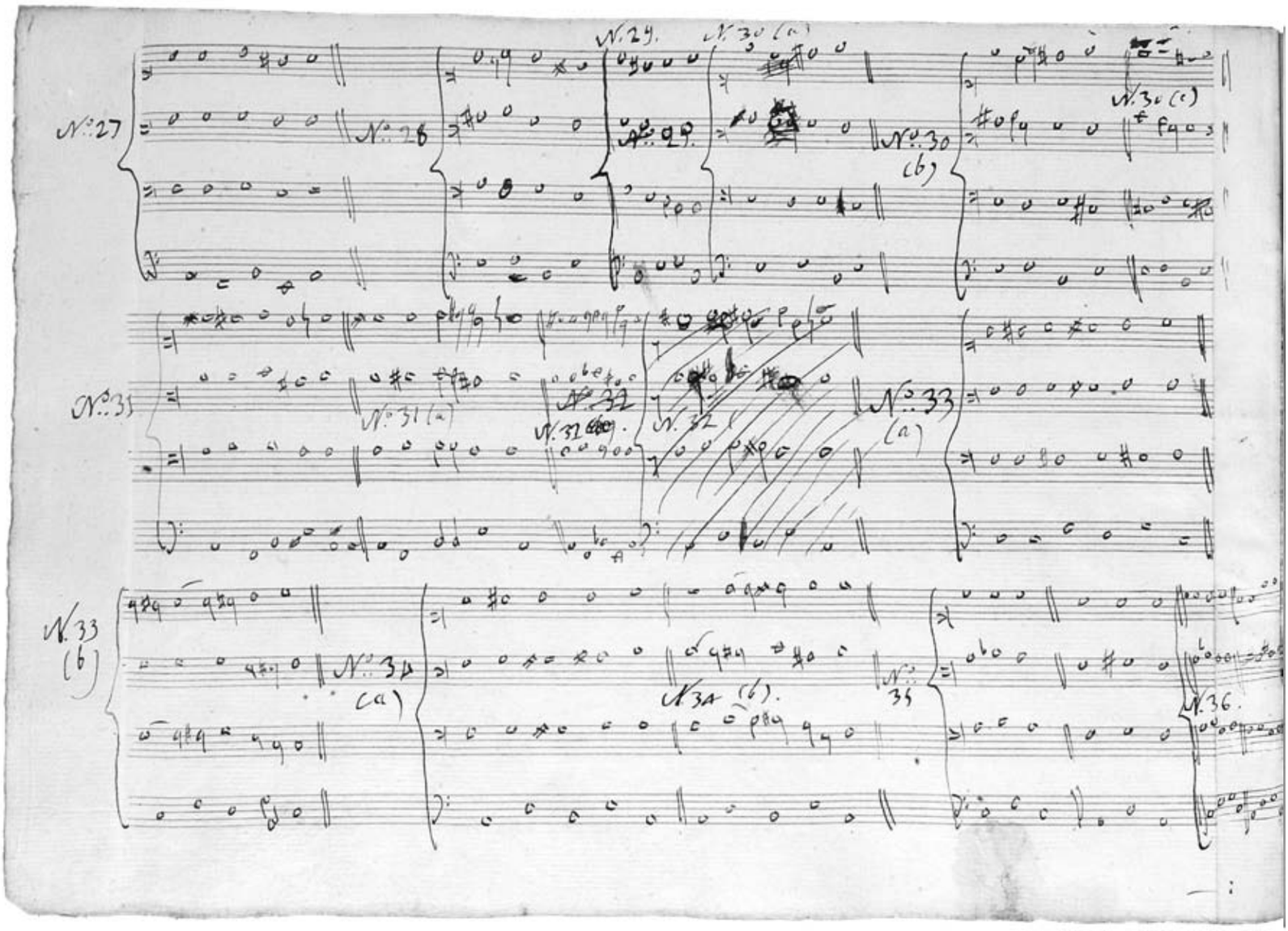

N. 7.
3.ª tabla
N. 8.
4.ª tabla
N. 9
5.ª tabla
2

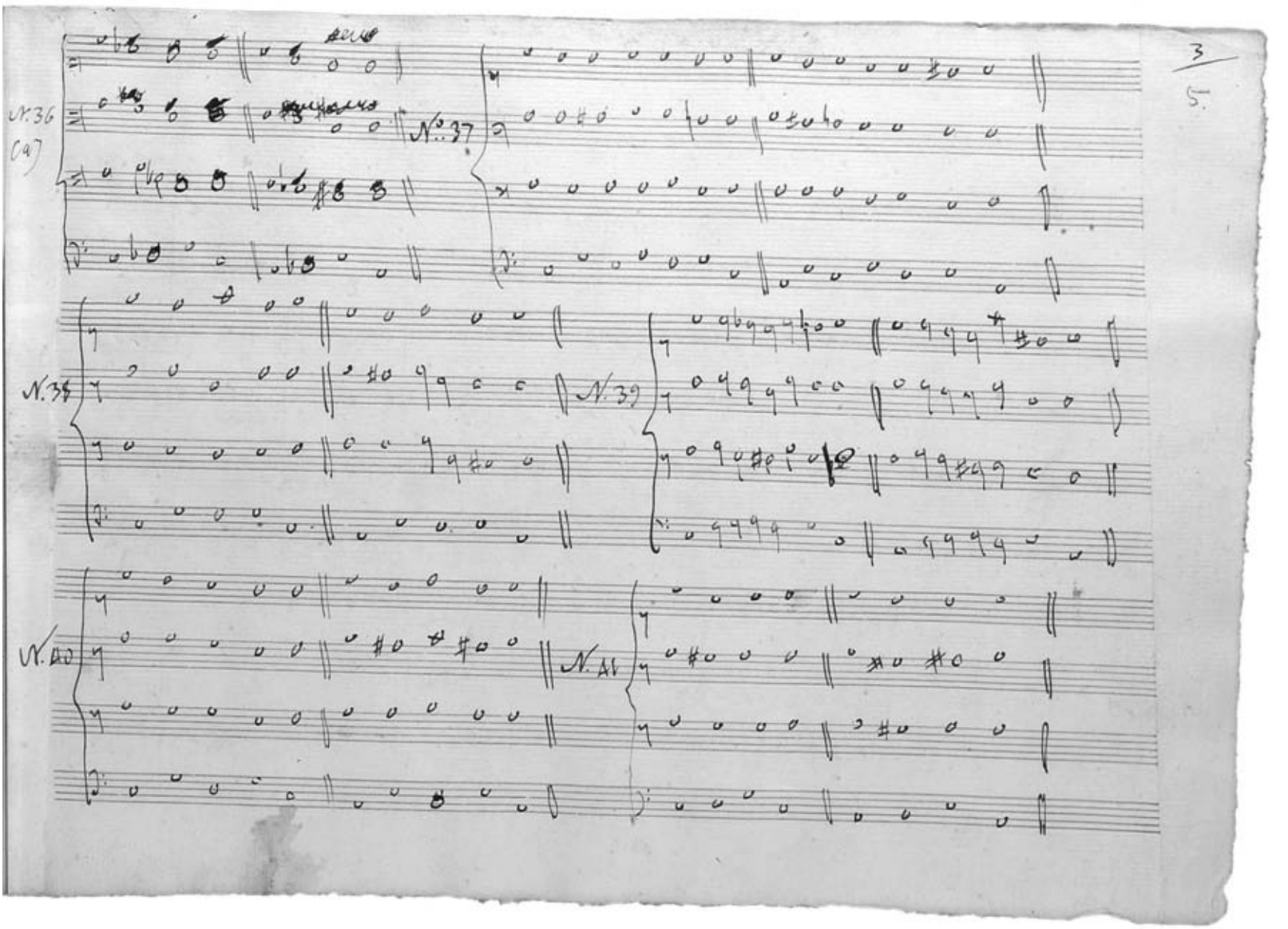

N.º 10
6.ª tabla
N.º 11.
7.ª Tabla
N.º 12.
8.ª Tabla

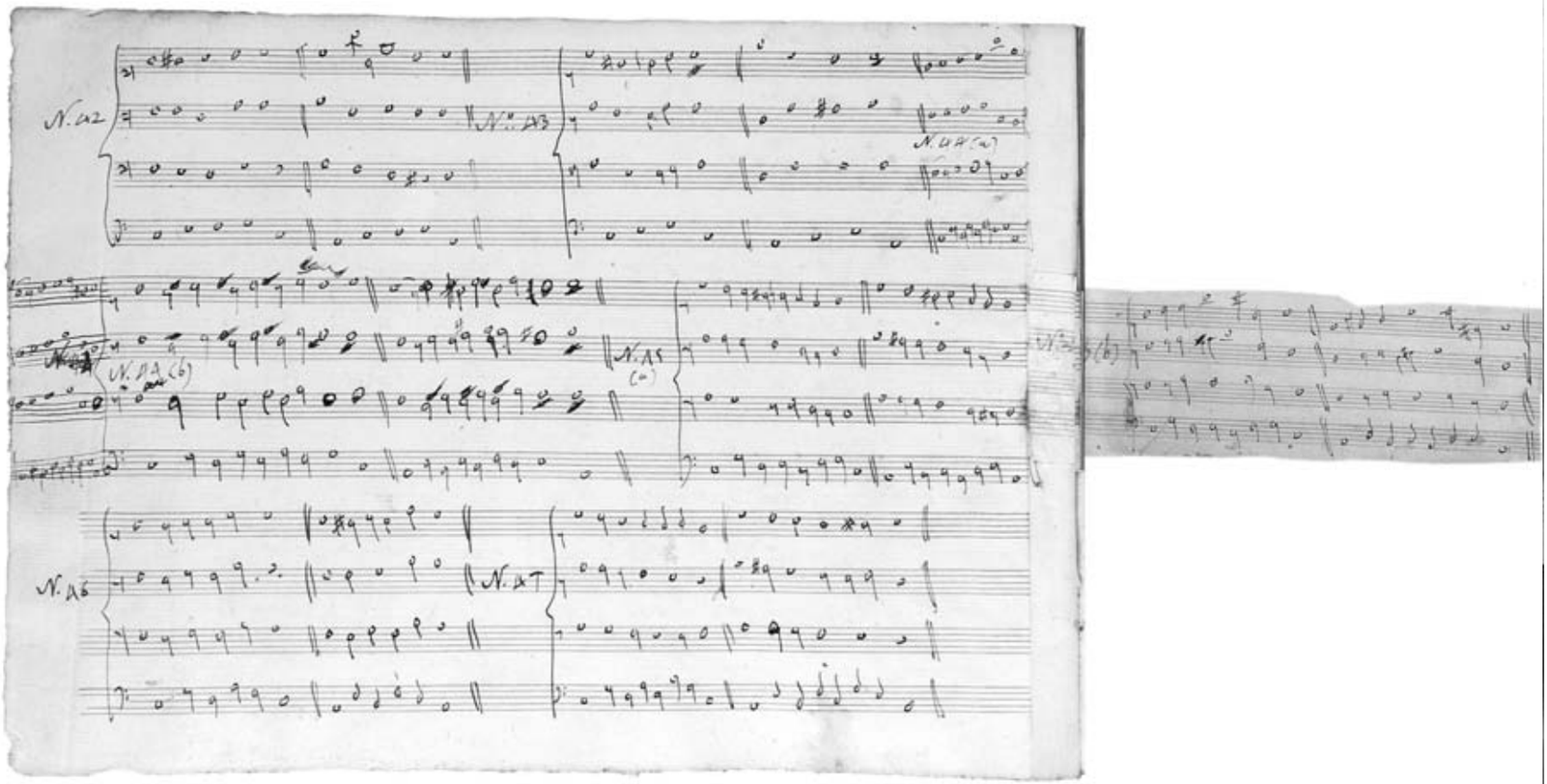

2.
3
N.º 13.
9.ª Tabla.
Cap. 1.º
Practica
N.º 14
N.º 15.

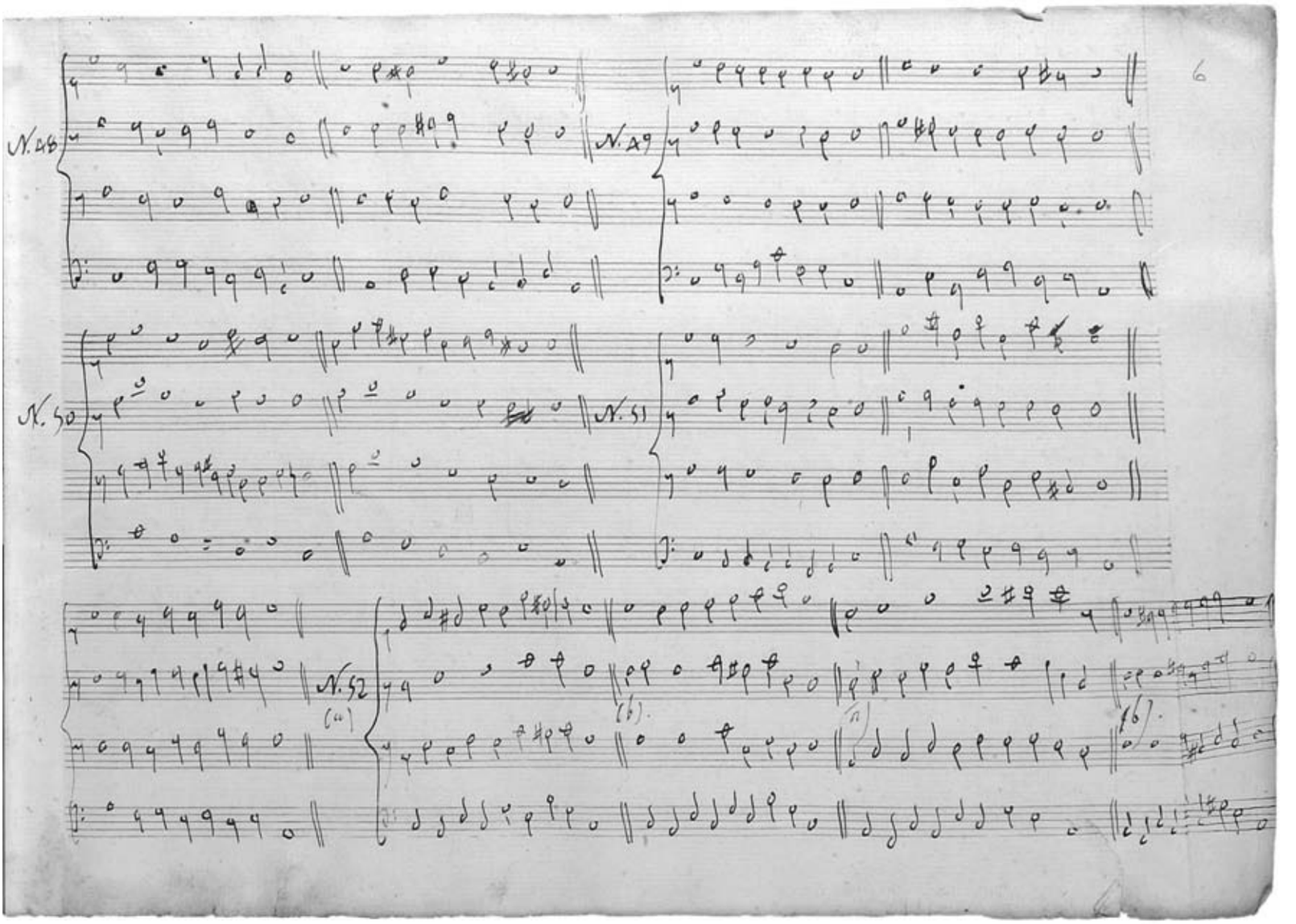

Cap. VI.
Practica
N. 16.
Semiclausula
N.º 17.
Clausula perfecta
N.º 17 (a)
N. 18
Clausula Imperf.
N.º 18.
N.º 19.
Clausu. Imperf.
N.º 20

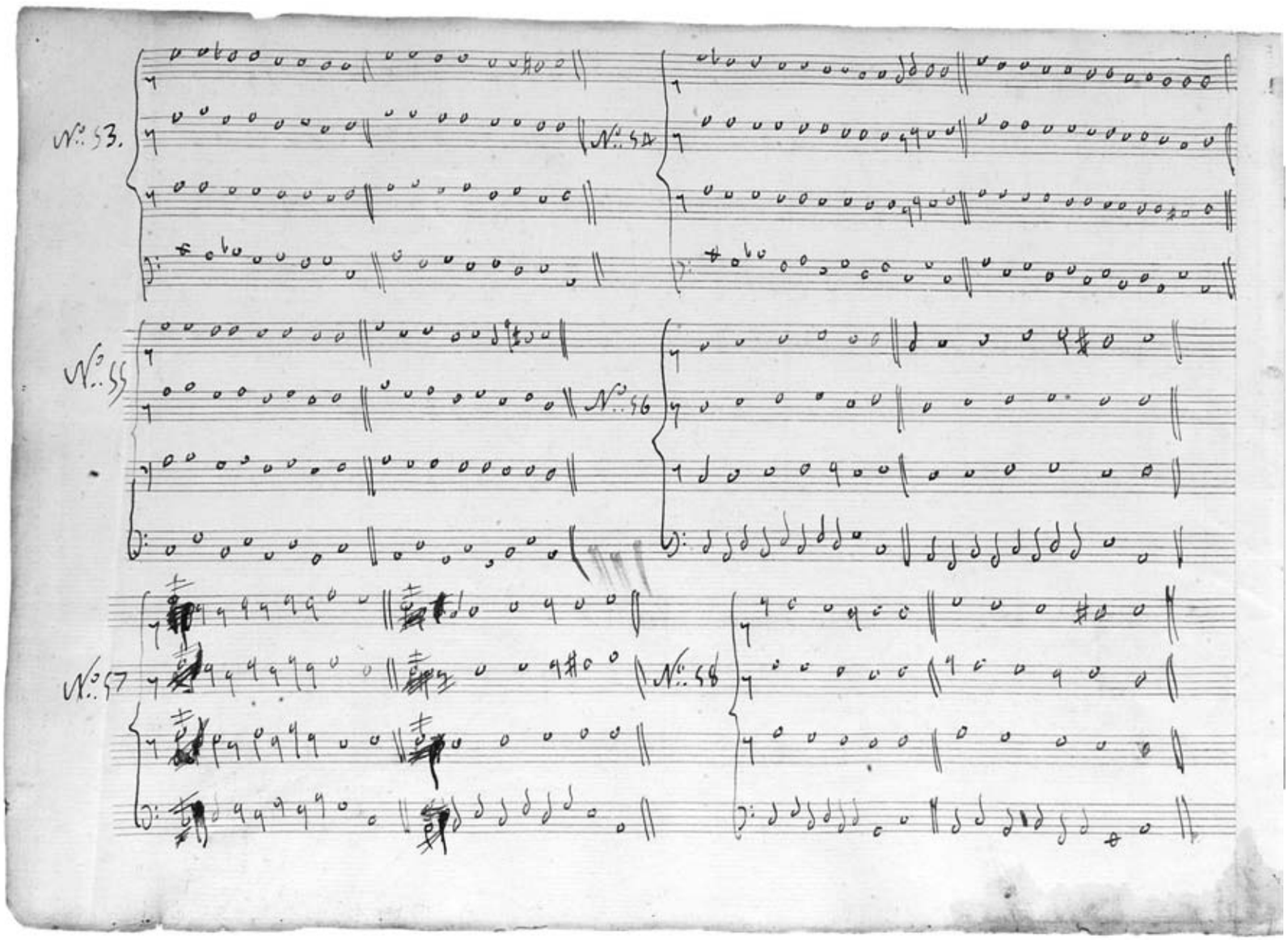

4
N.º 21.
N.º 22
maestra en mayor.
N.º 23
N.º 24.
N.º 25
abreviada.
N.º 26

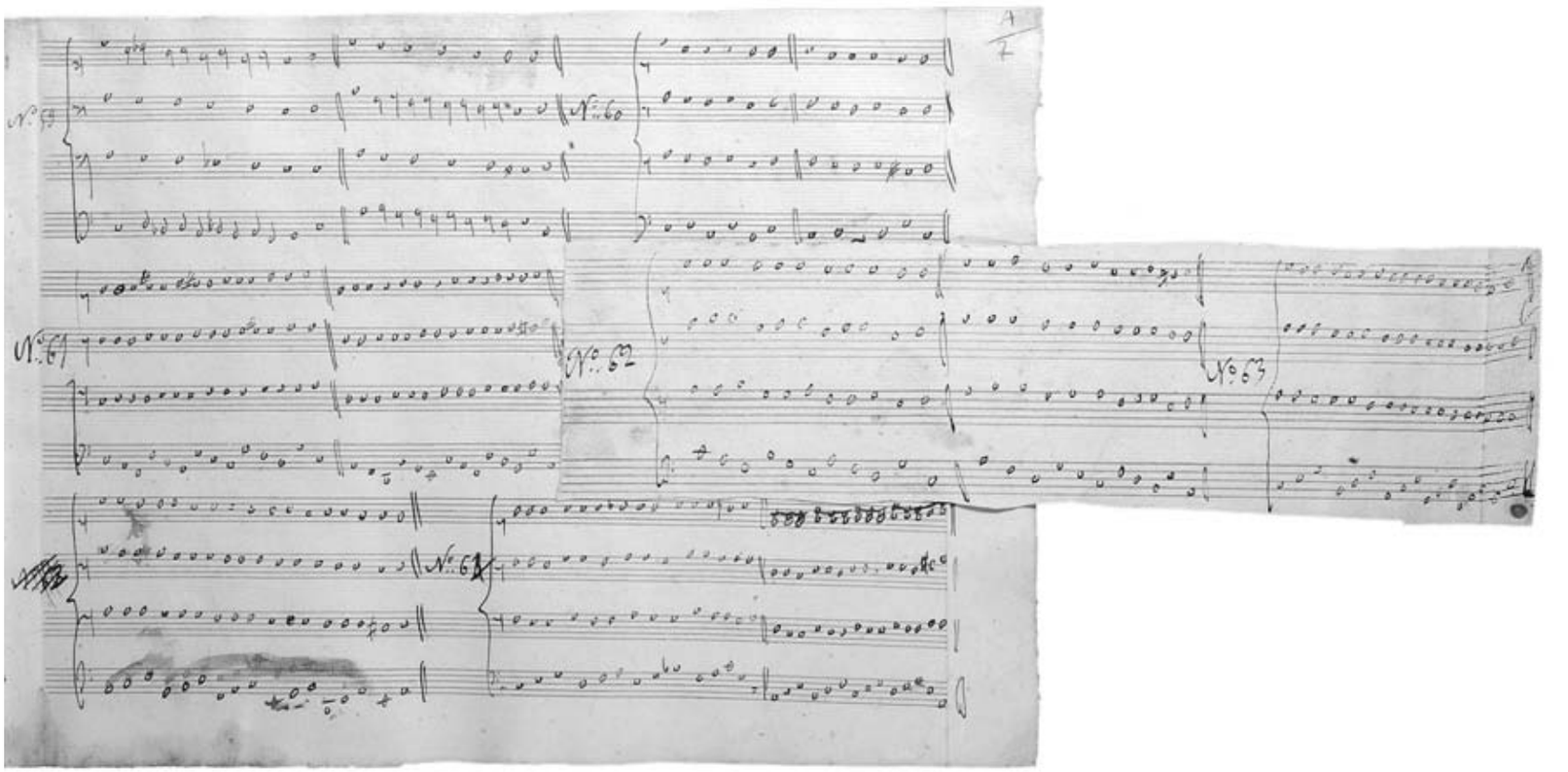

N.27
N.28
N.29.
N.30 (a)
N.30 (b)
N.31
N.31 (a)
N.32
N.33
(a)
N.33
(b)
N.34
(a)
N.34 (b).
N.35
N.36.


N.36
(9)
N.37
N.38
N.39
N.40
N.41
3/5.



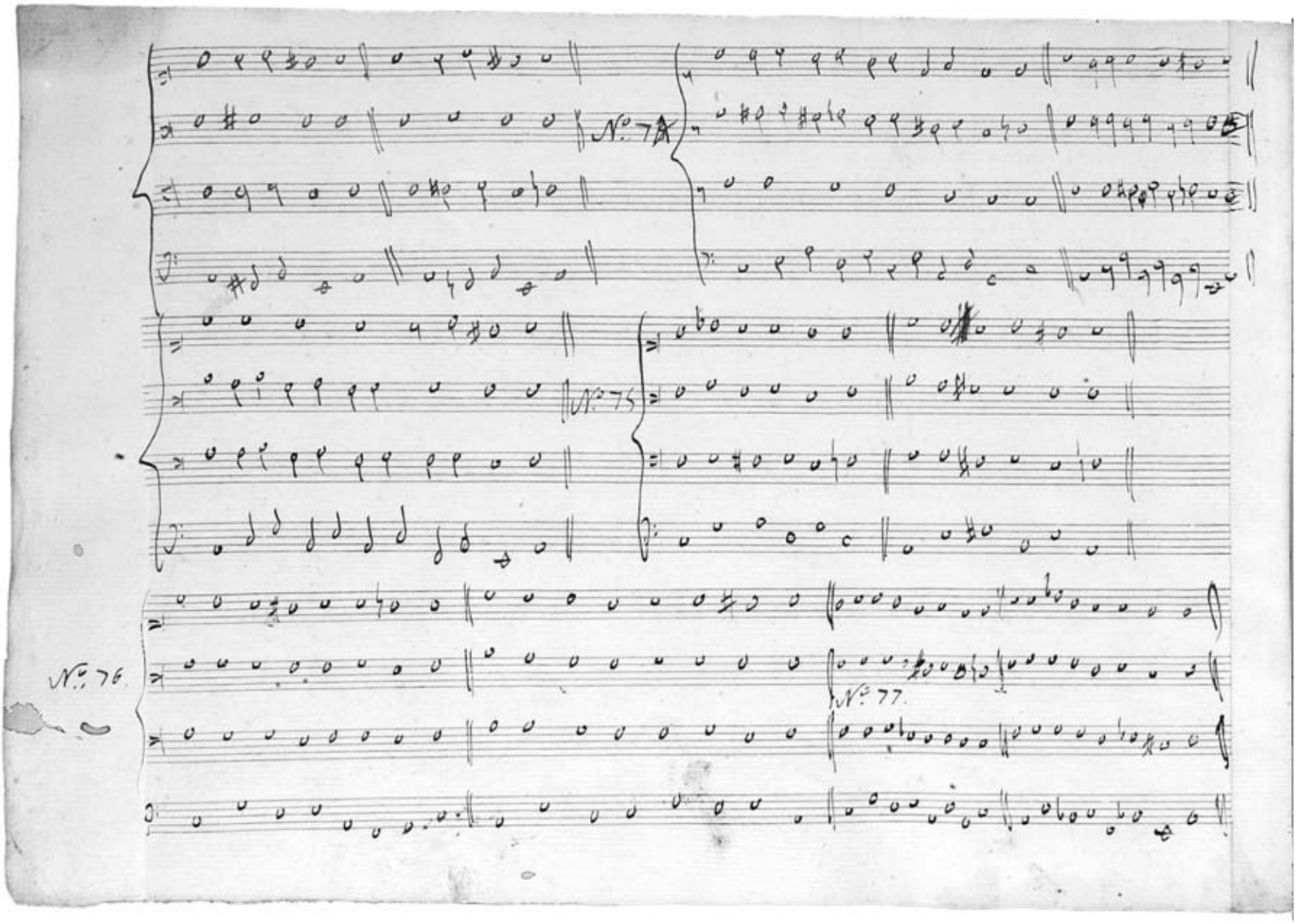

N. 48
N. 49
N. 50
N. 51
N. 52


No. 53.
No. 54
No. 55
No. 56
No. 57
No. 58

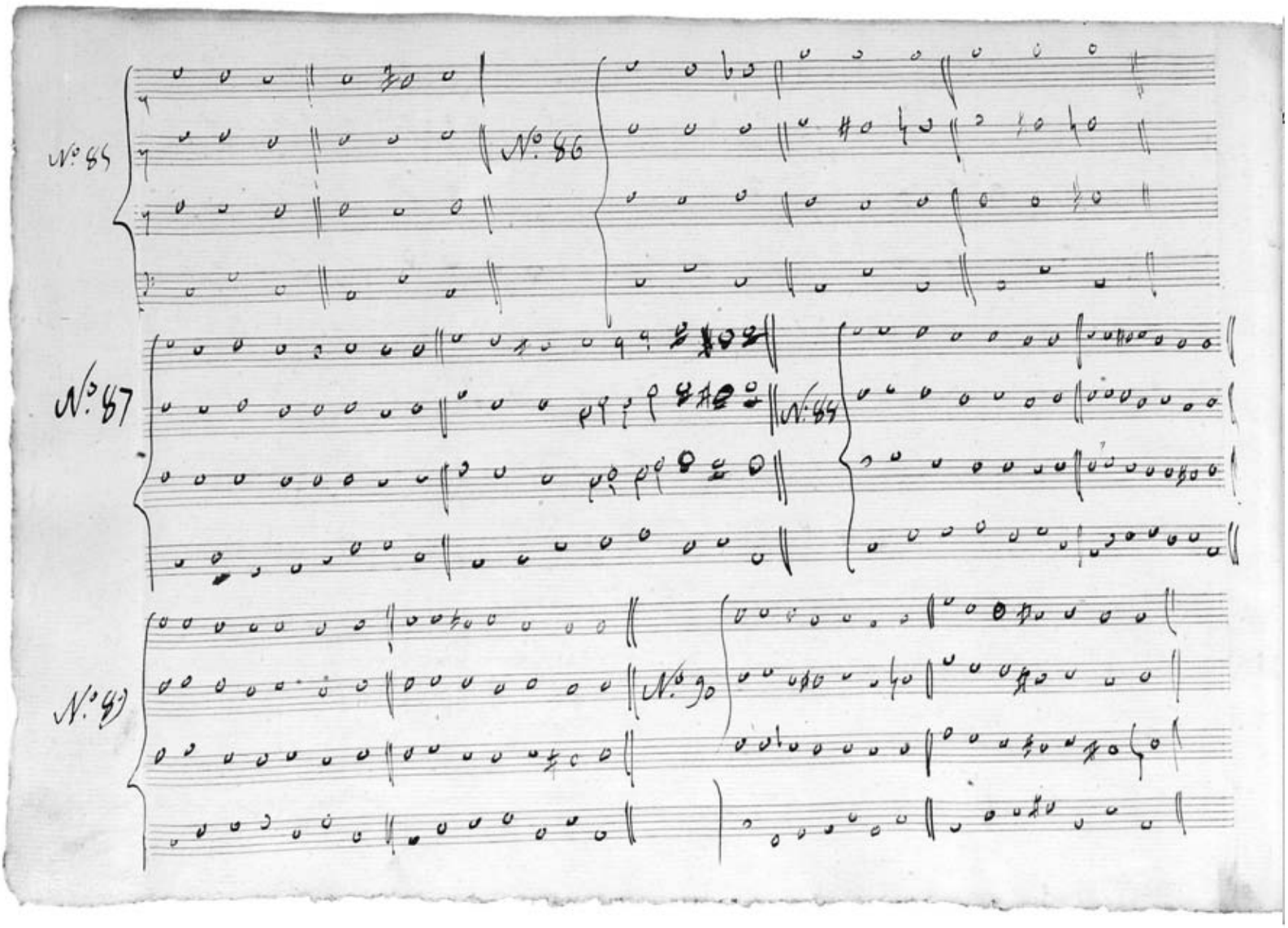

No. 60
No. 61
No. 62
No. 63
No. 64

N°. 65
N°. 66
(a)
(b)
N°. 67
(a)
(b)
N°. 68
N°. 69
N°. 70

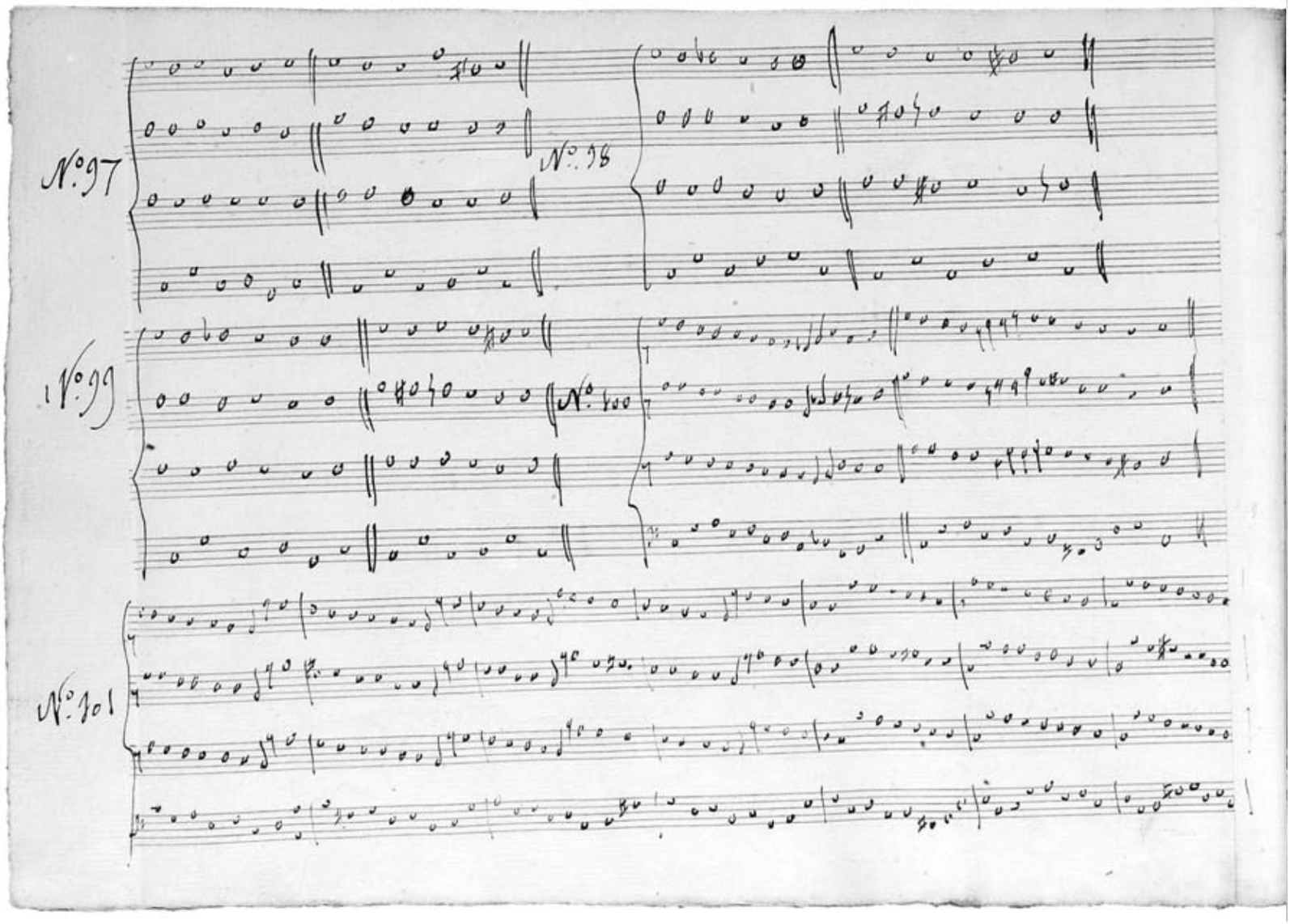
N.° 71
N.° 72
N.° 73
(a)
(b)
(c)

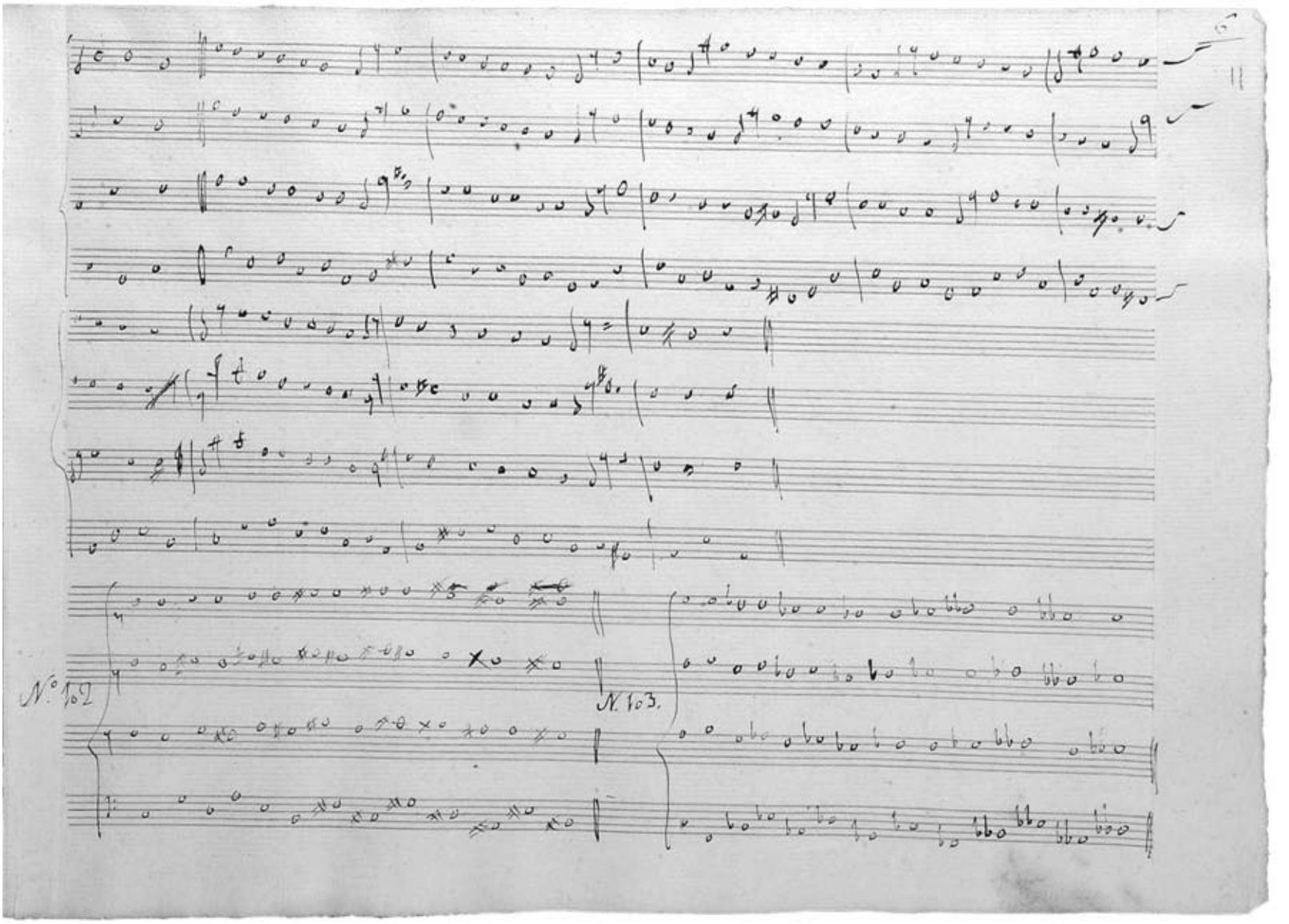

N.º 76.
N.º 75.
N.º 77.

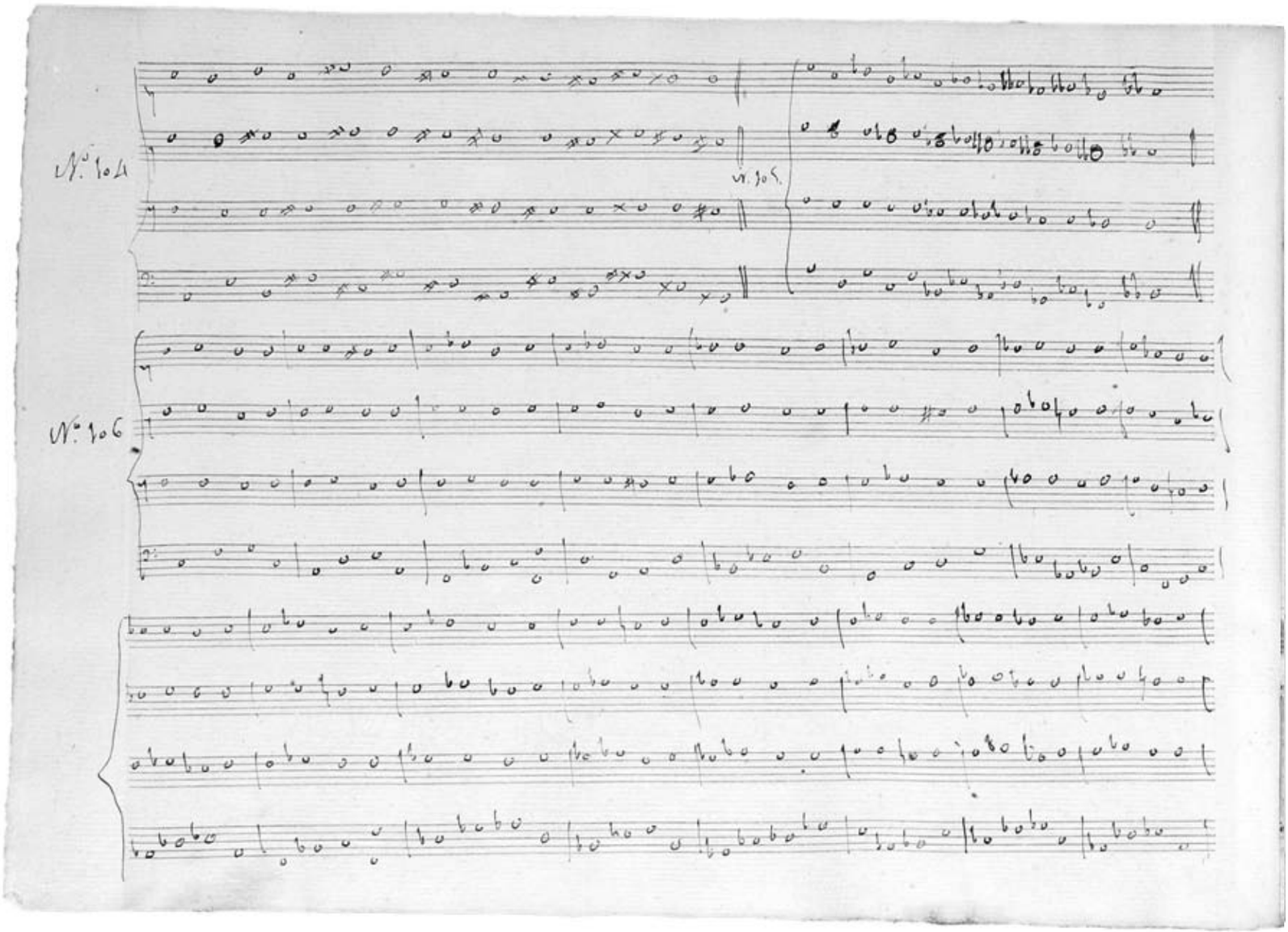
5
9
N.º 78
N.º 79
N.º 62
N.º 43
N.º 45
N.º 49
N.º 50

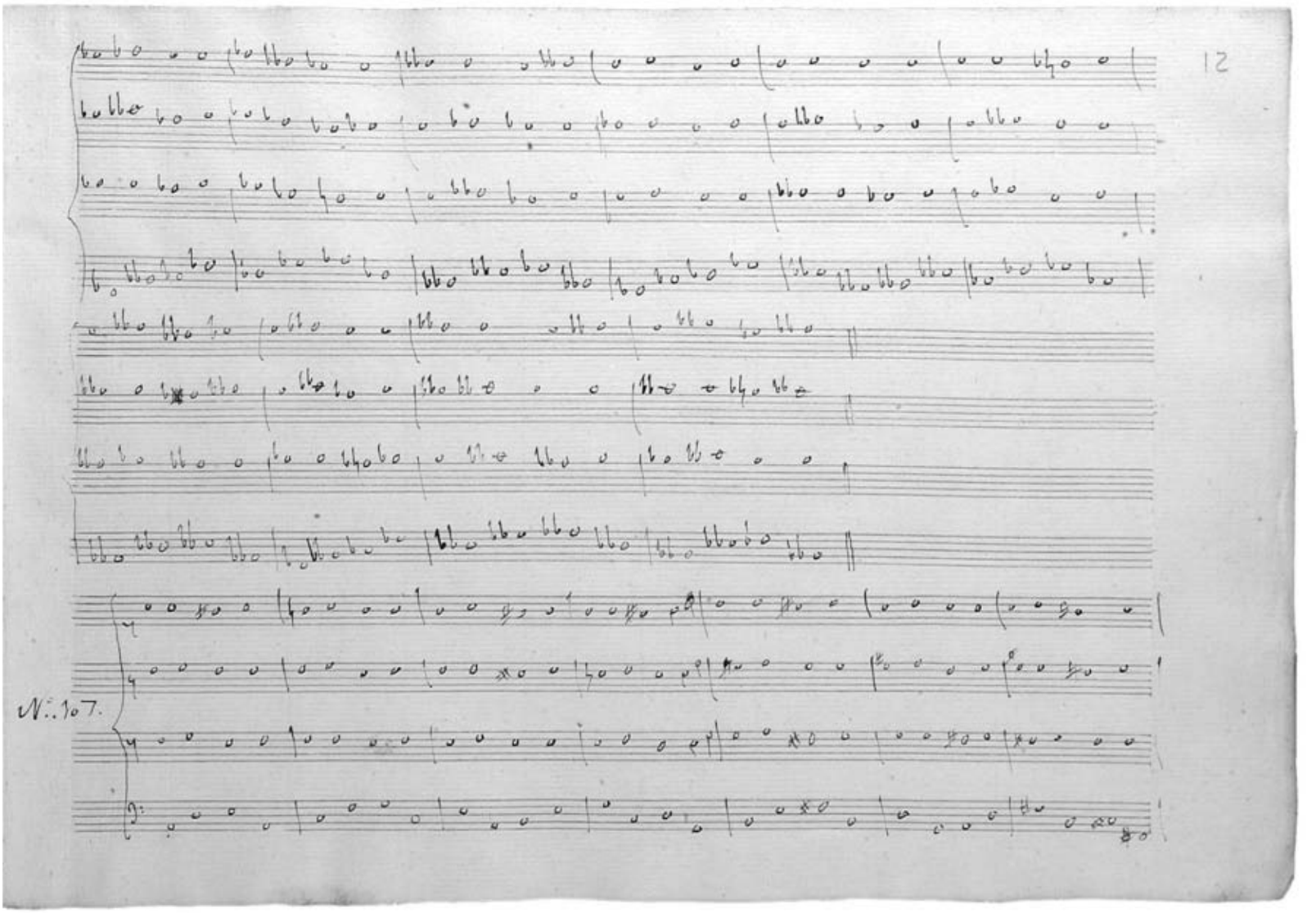

N.º 65
N.º 66
N.º 67
N.º 68
N.º 69
N.º 70

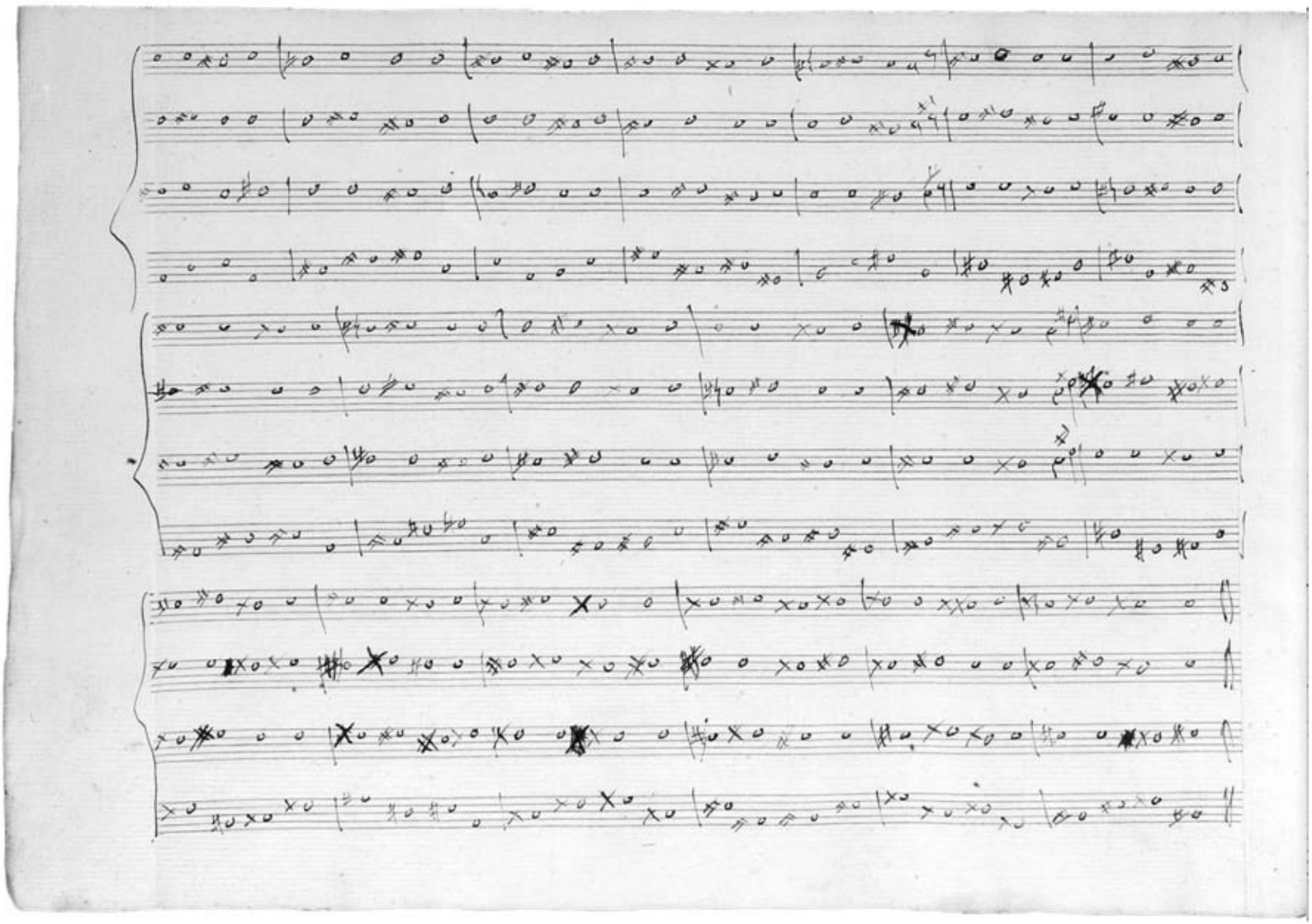
10
N.º 91
N.º 92
N.º 93.
N.º 94
N.º 95
N.º 96

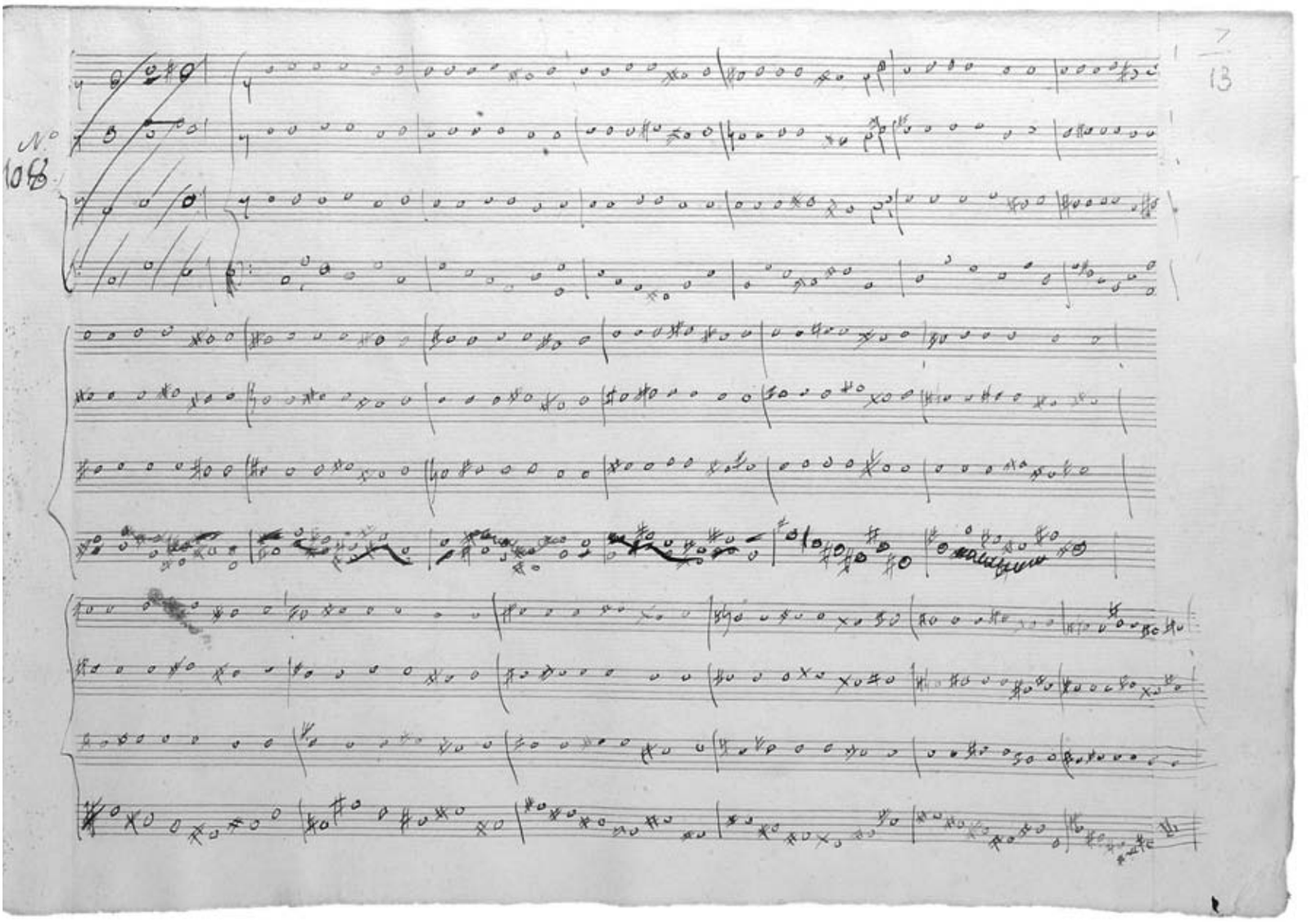

N°. 97
N°. 98
N°. 99
N°. 100
N°. 101


N.° 102
N. 103.

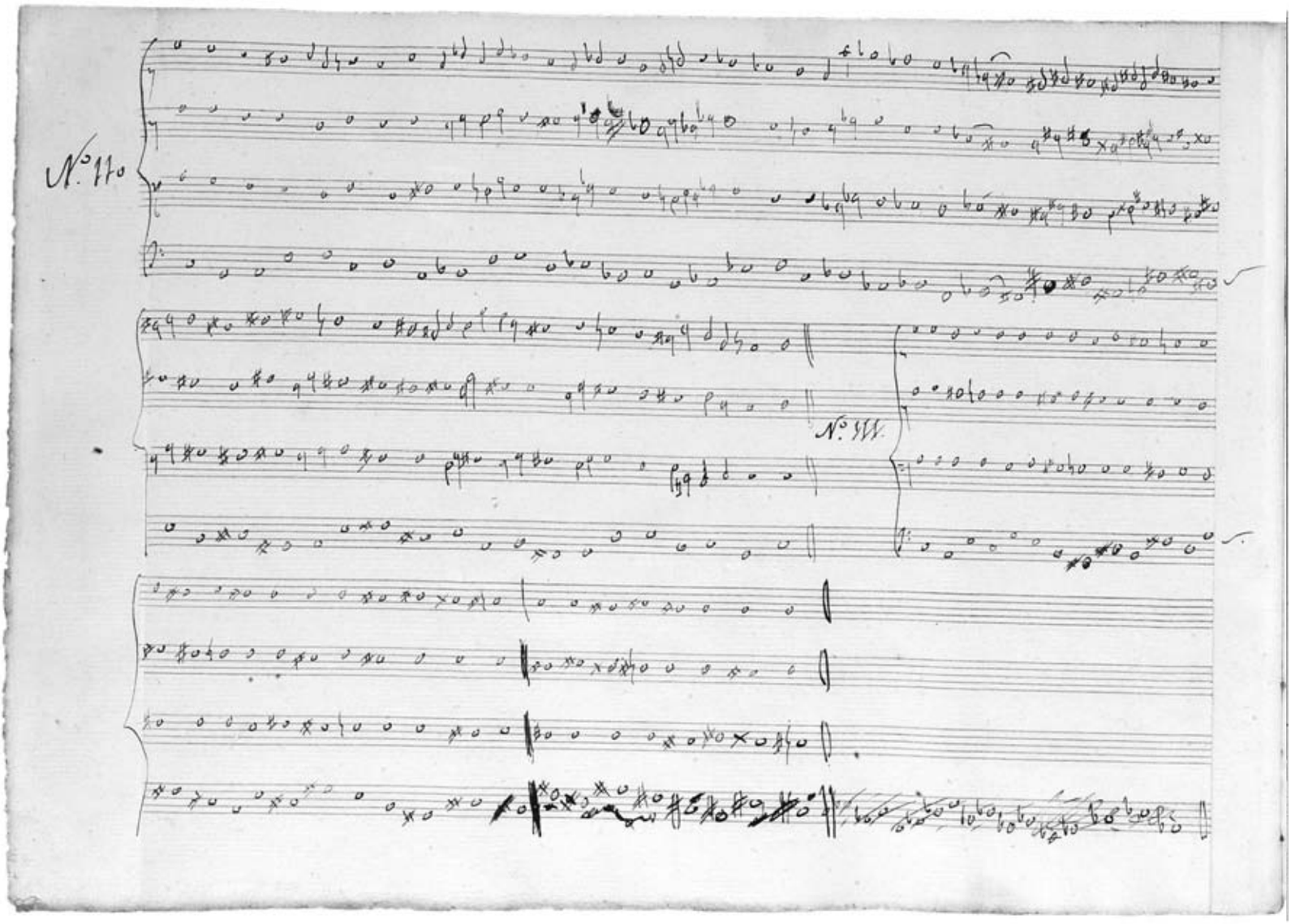

N.º 104
N.º 105
N.º 106

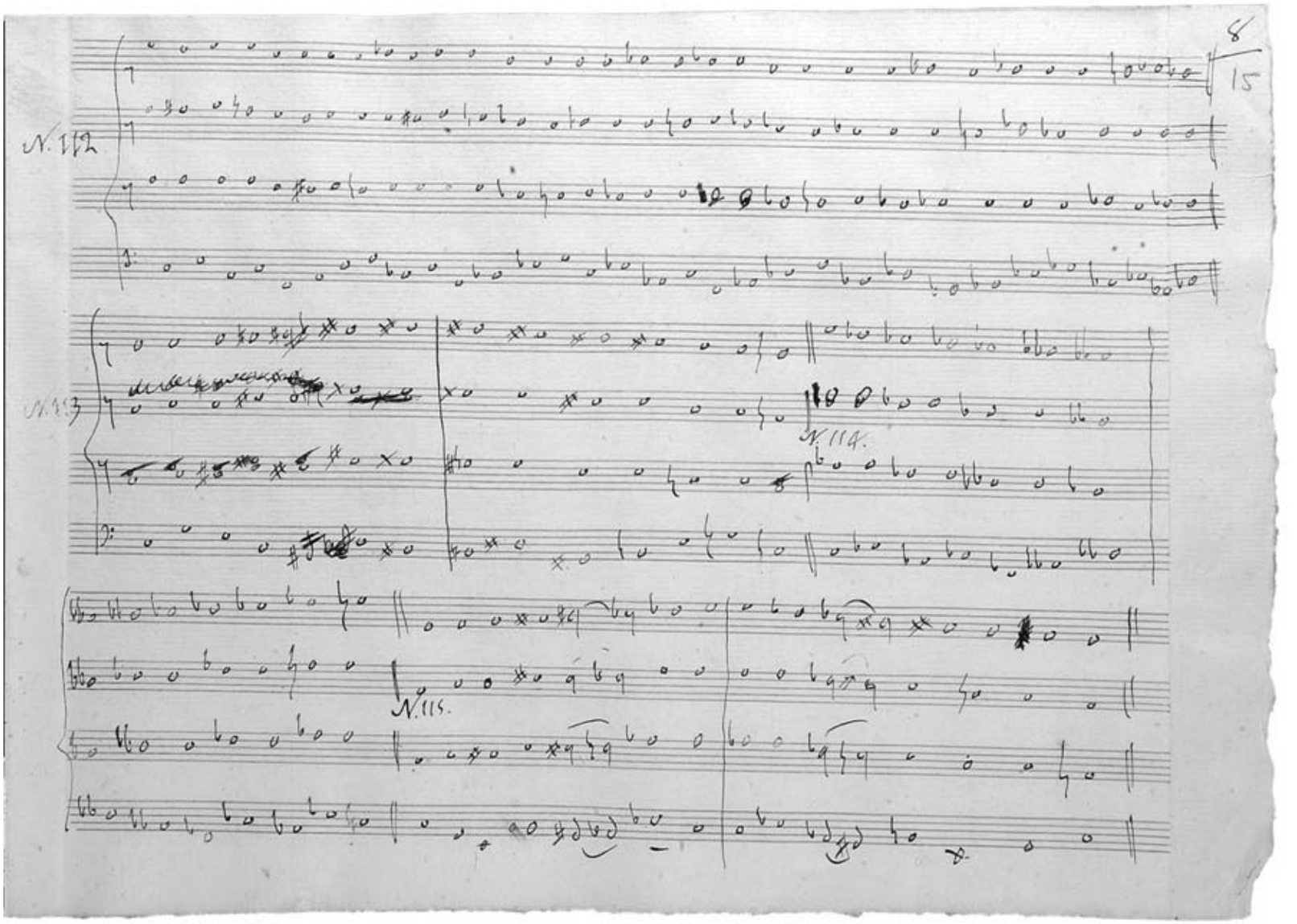

12
N.: 107.




N.° 108
13

14

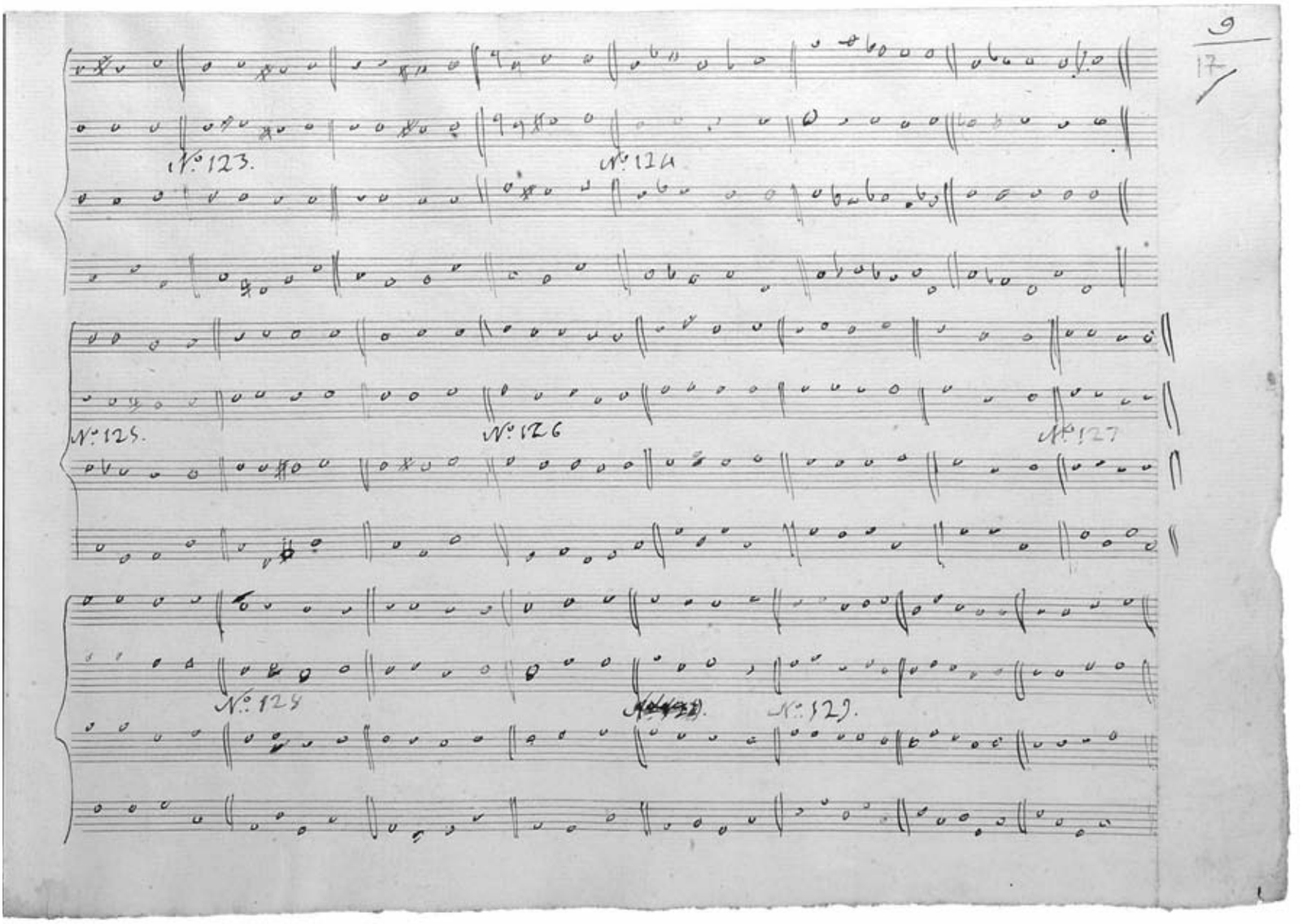

N.º 110
N.º 111

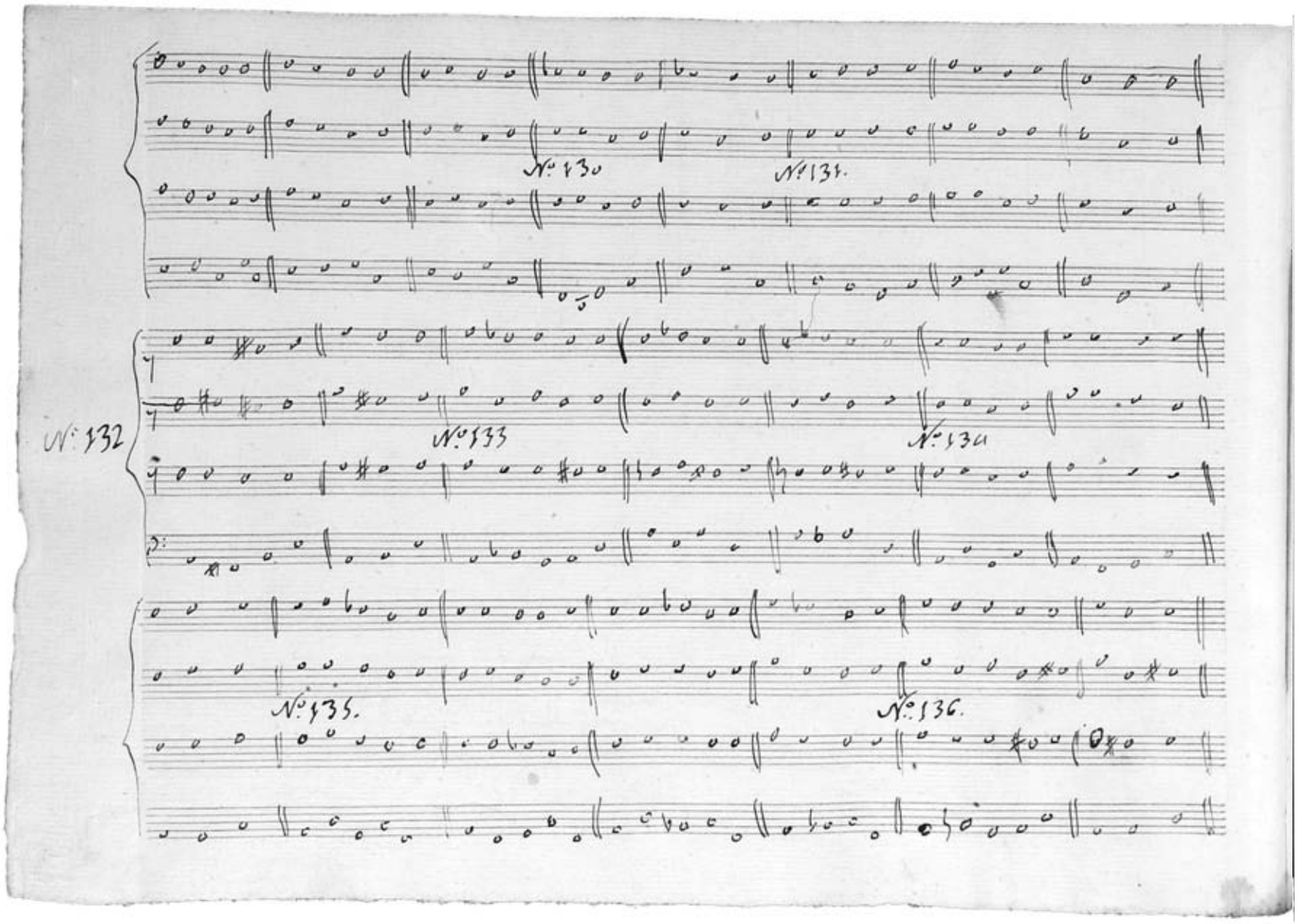

8
15
N. 112
N. 113
N. 114.
N. 115.

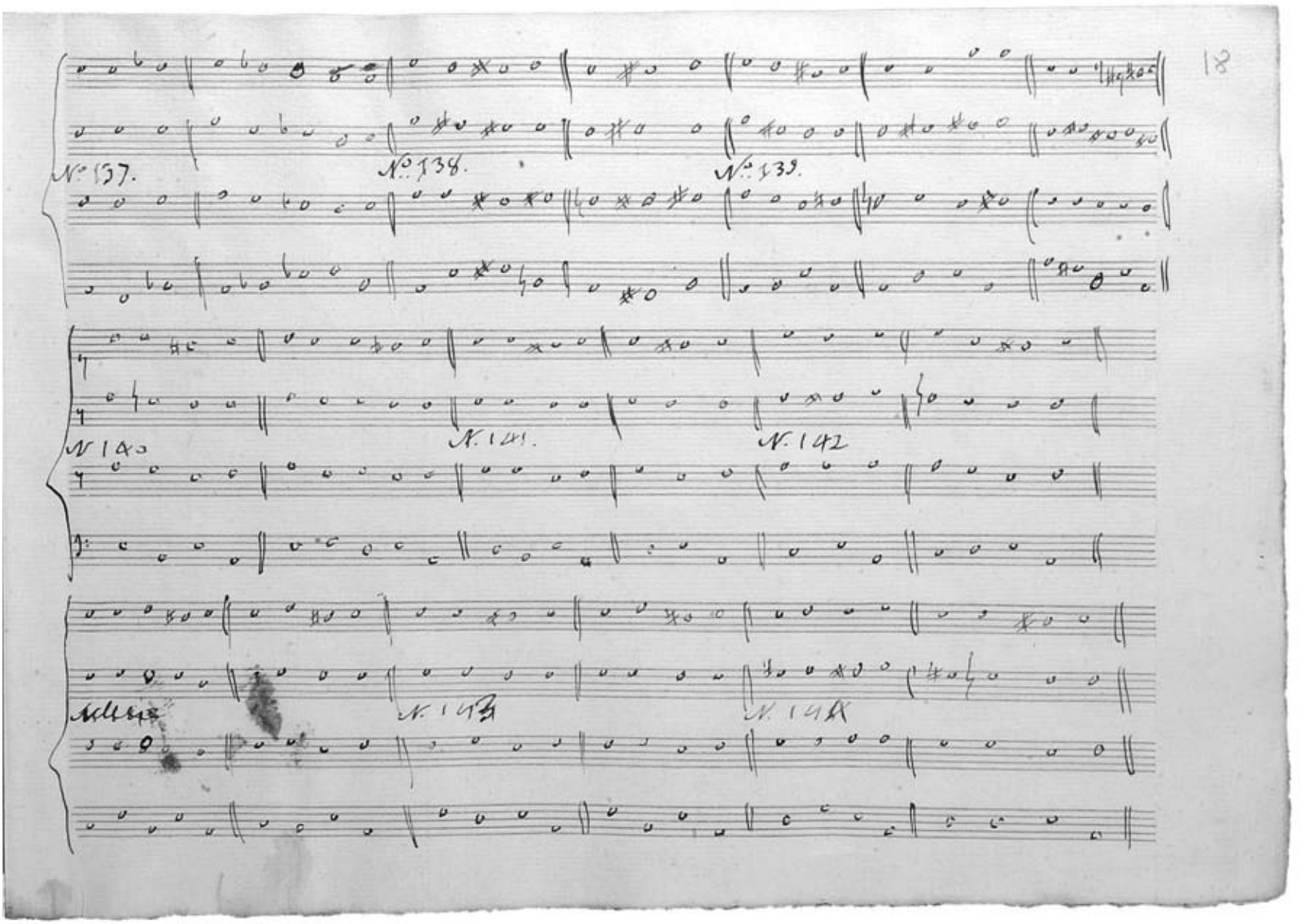
N. 116
N. 117.
N. 118

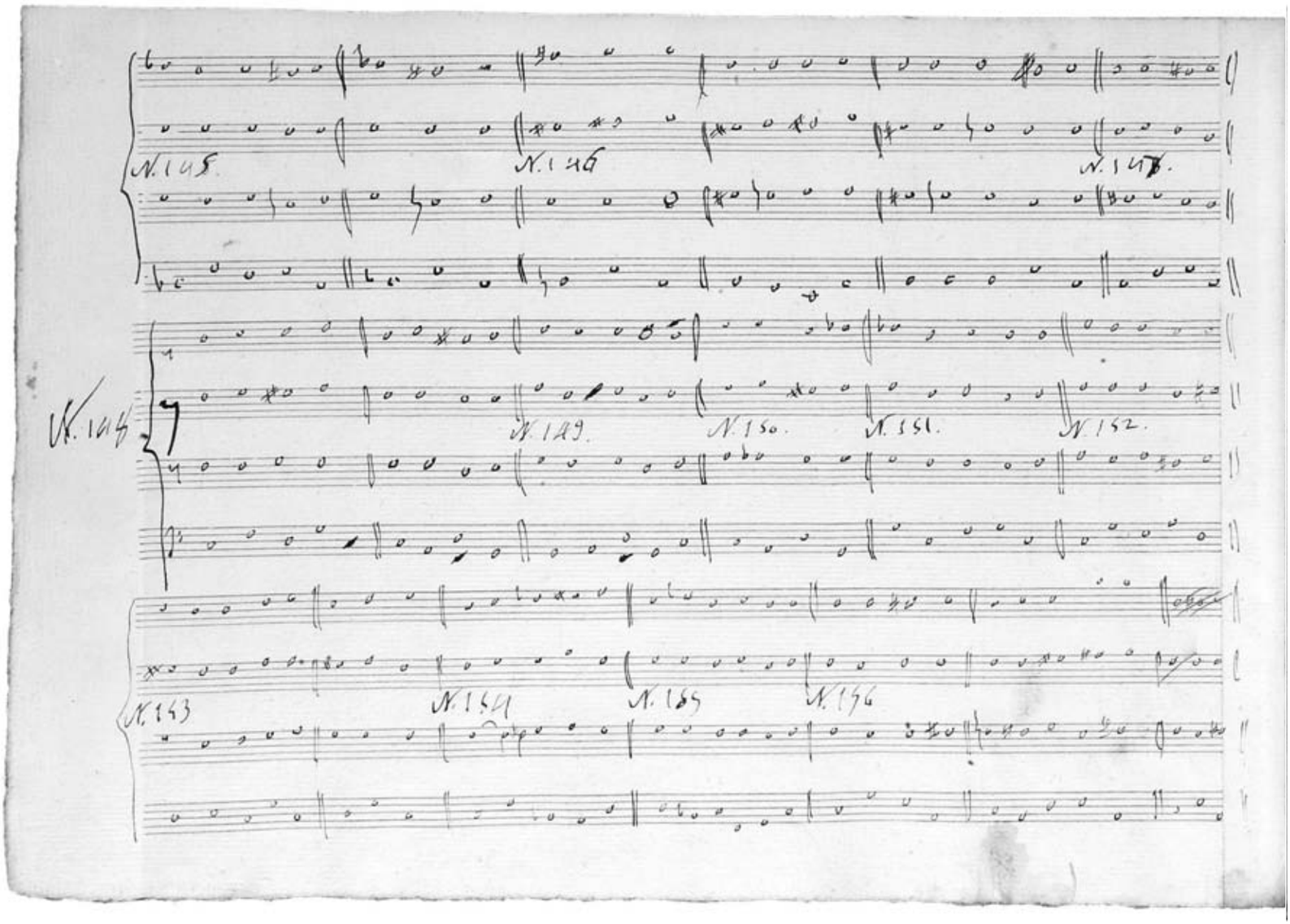
16
N.° 119

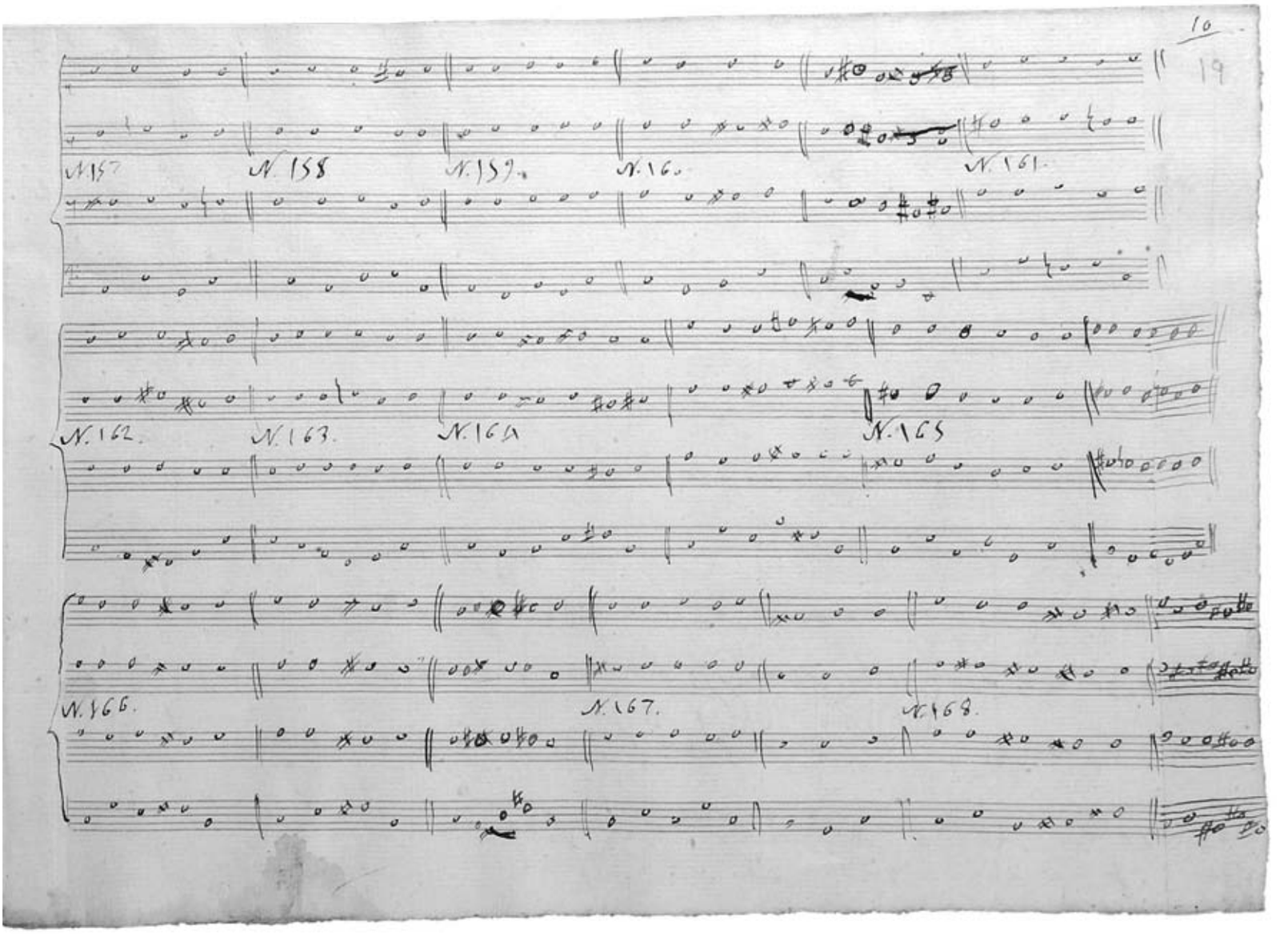
N.° 120
N.° 121.
N.° 122

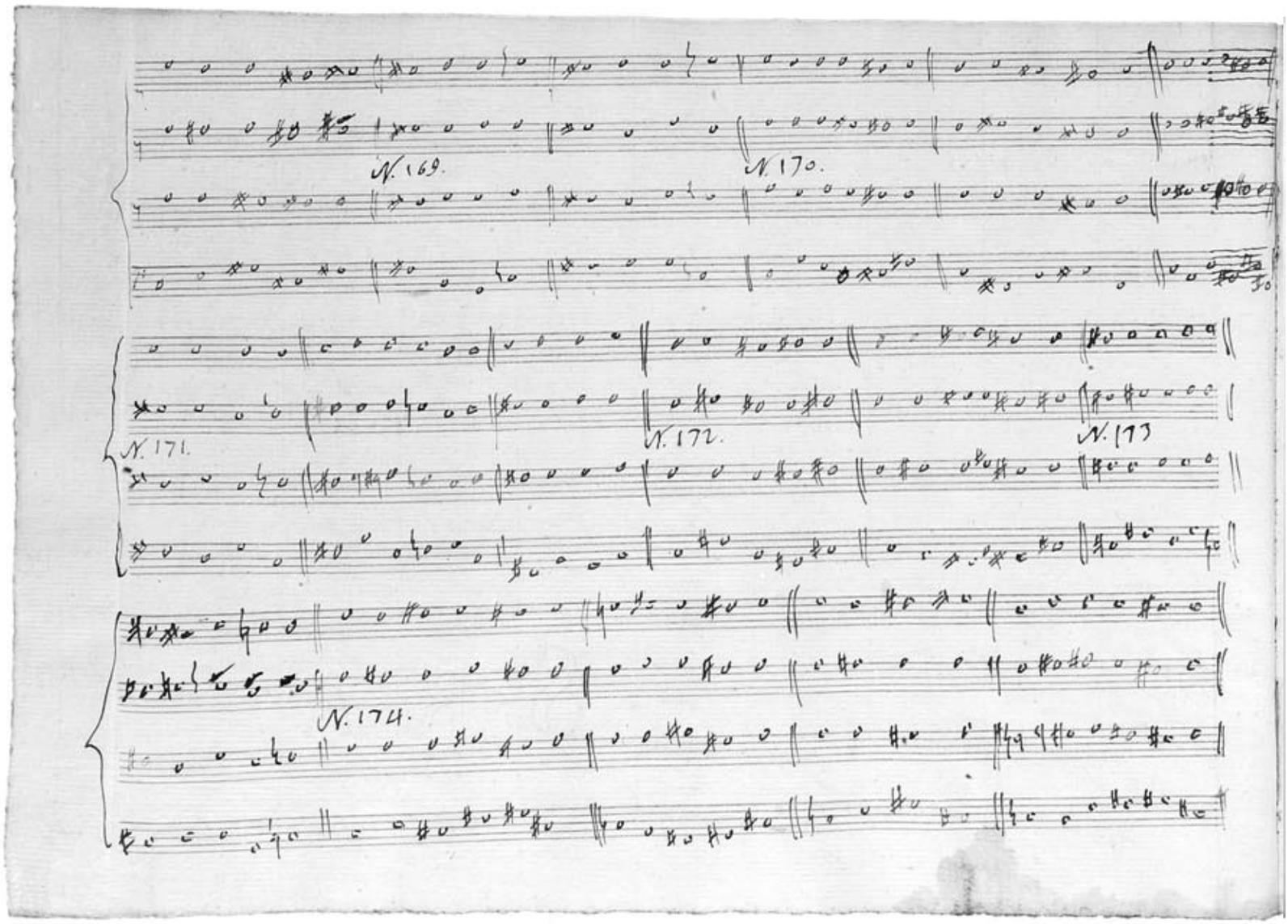

9
17
N.° 123.
N.° 124
N.° 125.
N.° 126
N.° 127
N.° 128
N.° 129.

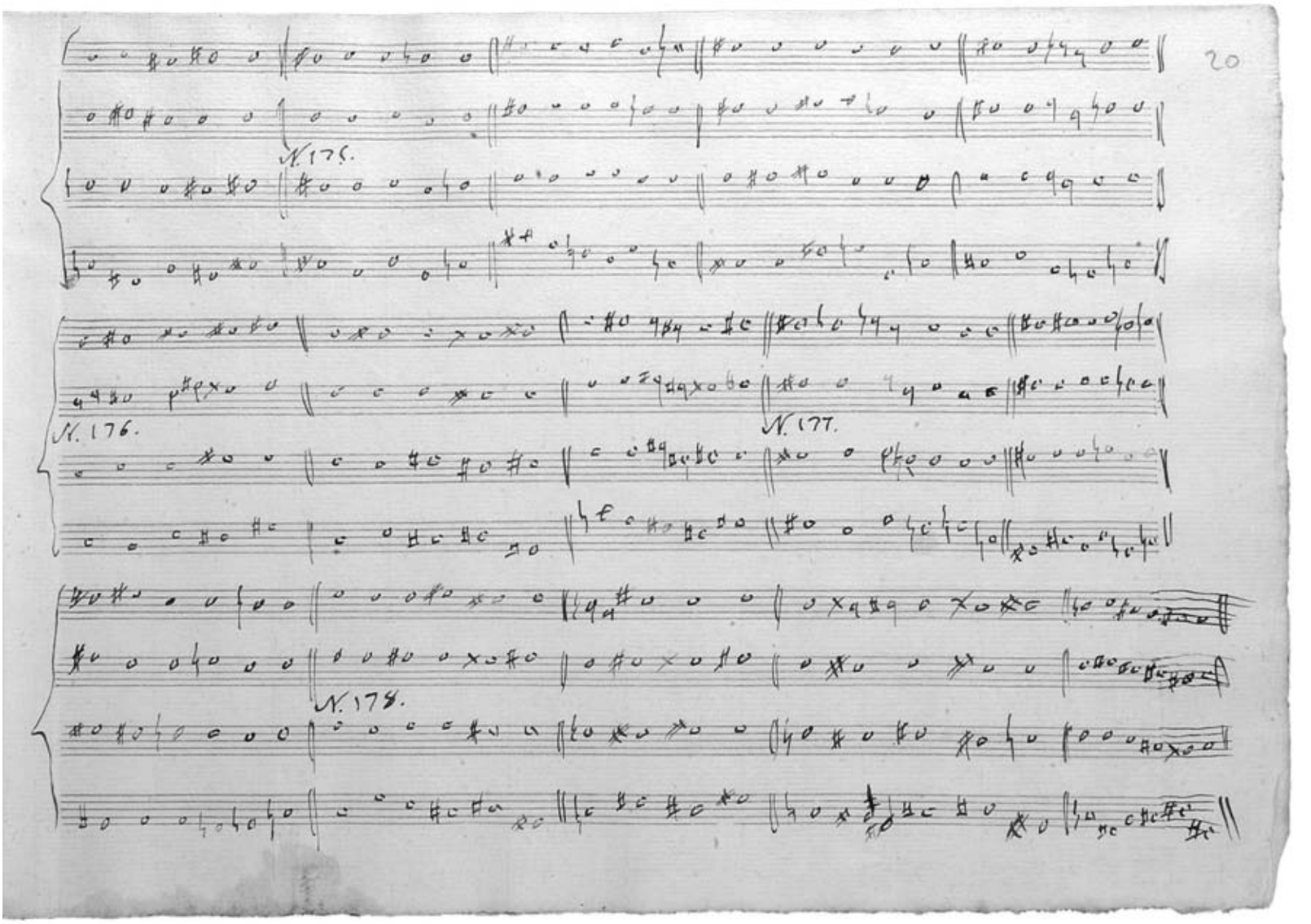

No. 130
No. 131.
No. 132
No. 133
No. 134
No. 135.
No. 136.

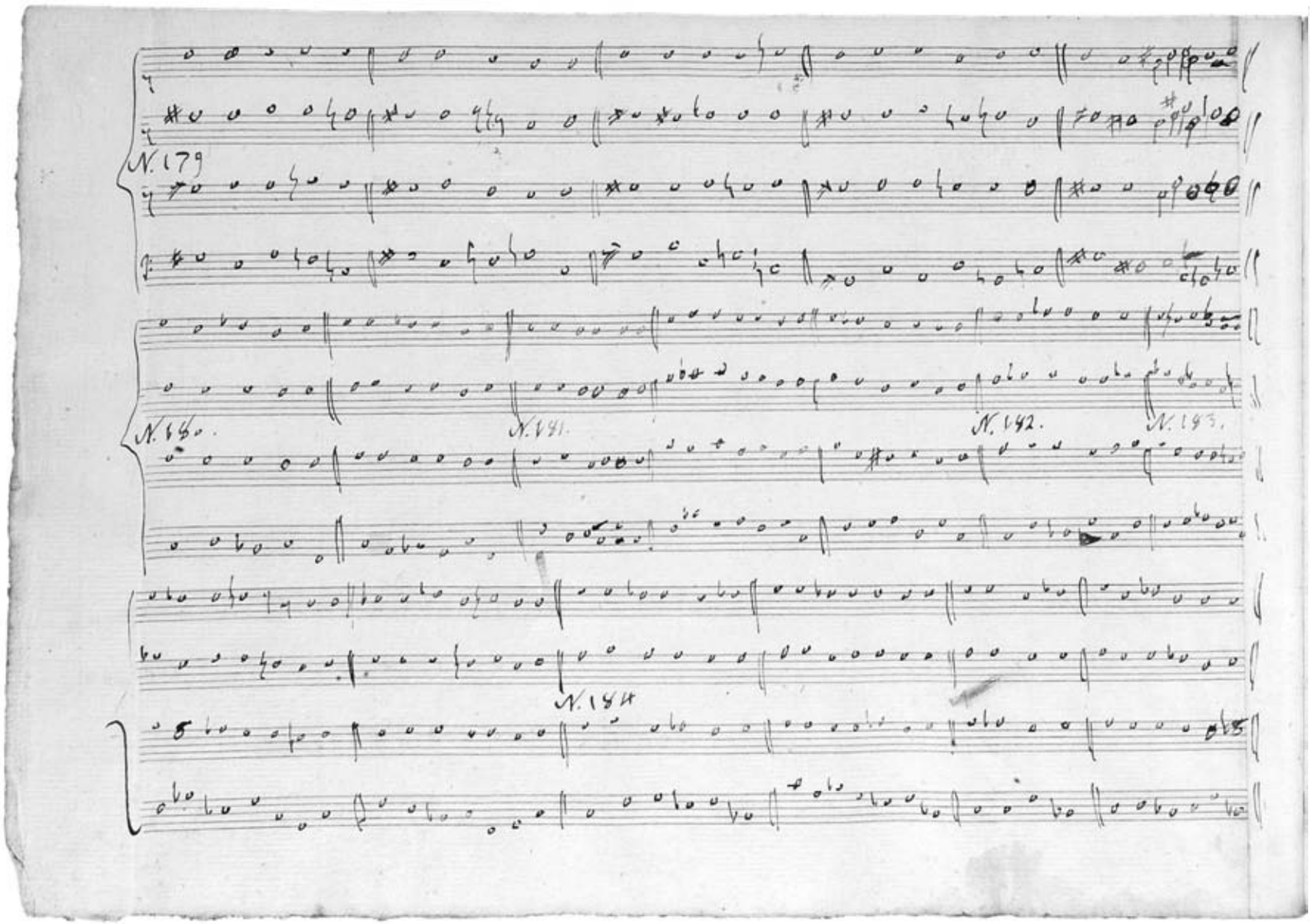

18
N° 137.
N° 138.
N° 139.
N 140
N. 141.
N. 142
N. 143
N. 144

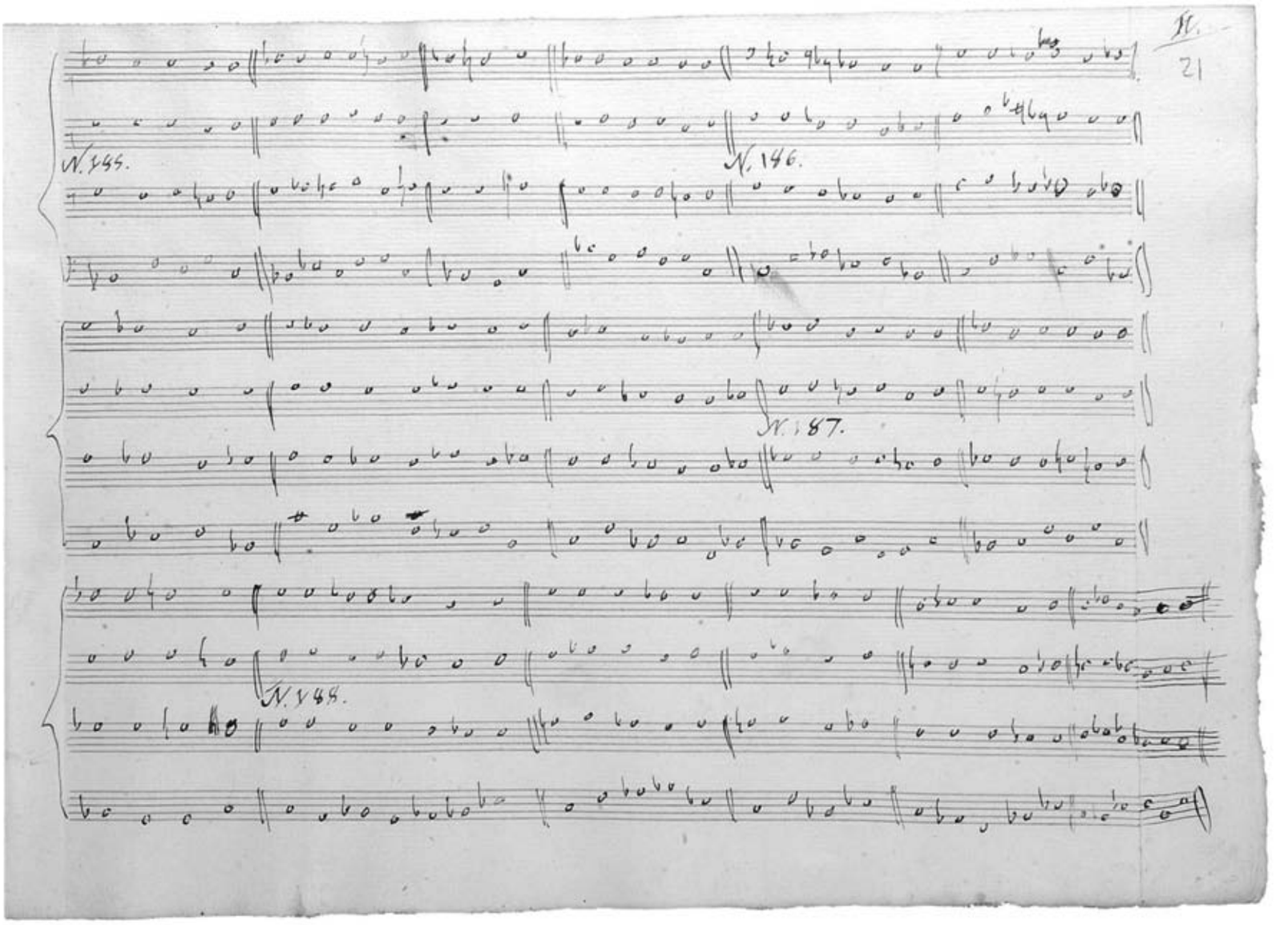

N. 145.
N. 146
N. 147.
N. 148
N. 149.
N. 150.
N. 151.
N. 152.
N. 143
N. 154
N. 155
N. 156

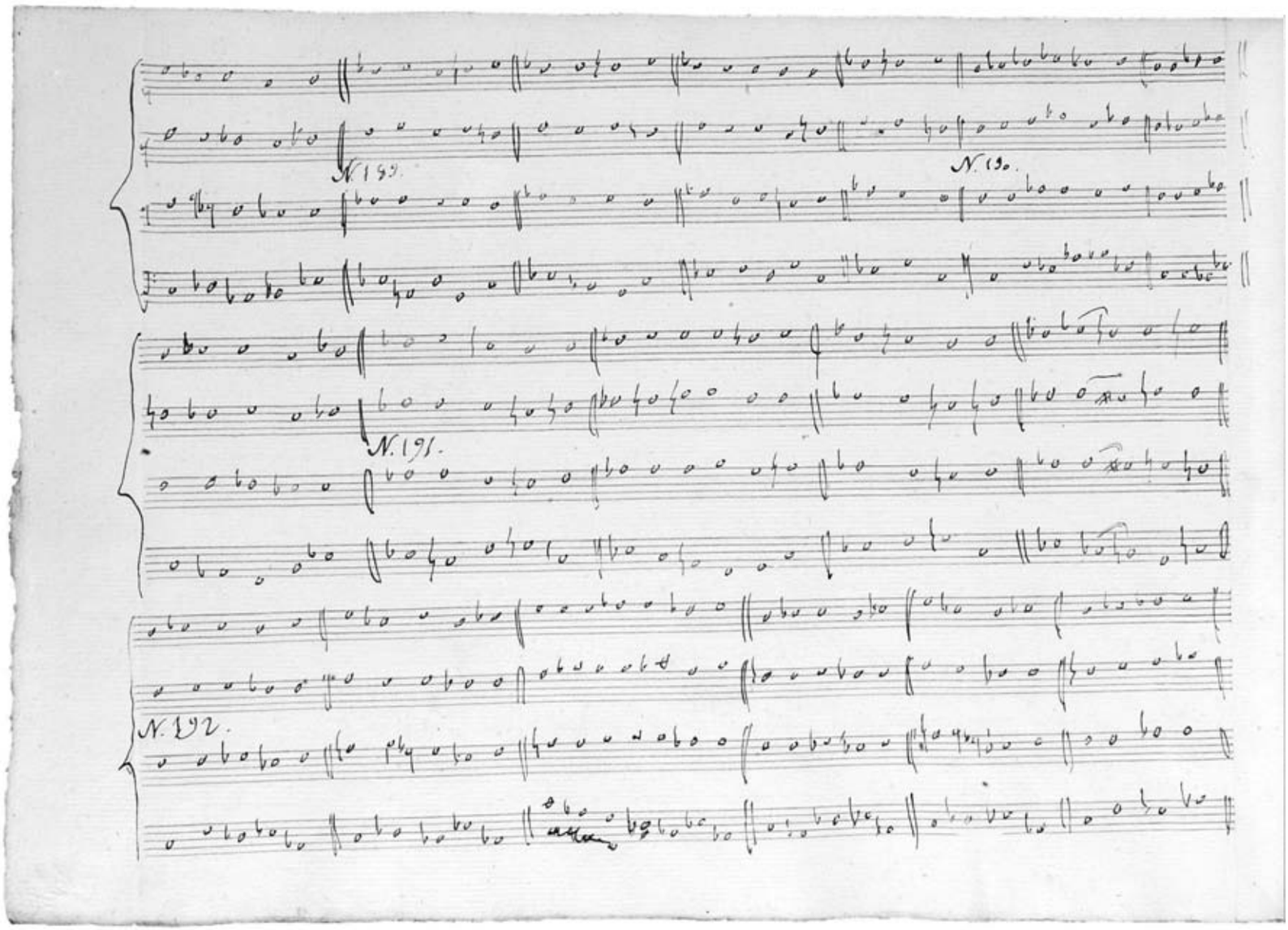

10
19
N.157
N.158
N.159
N.160
N.161
N.162
N.163
N.164
N.165
N.166
N.167
N.168


N. 169.
N. 170.
N. 171.
N. 172.
N. 173
N. 174.

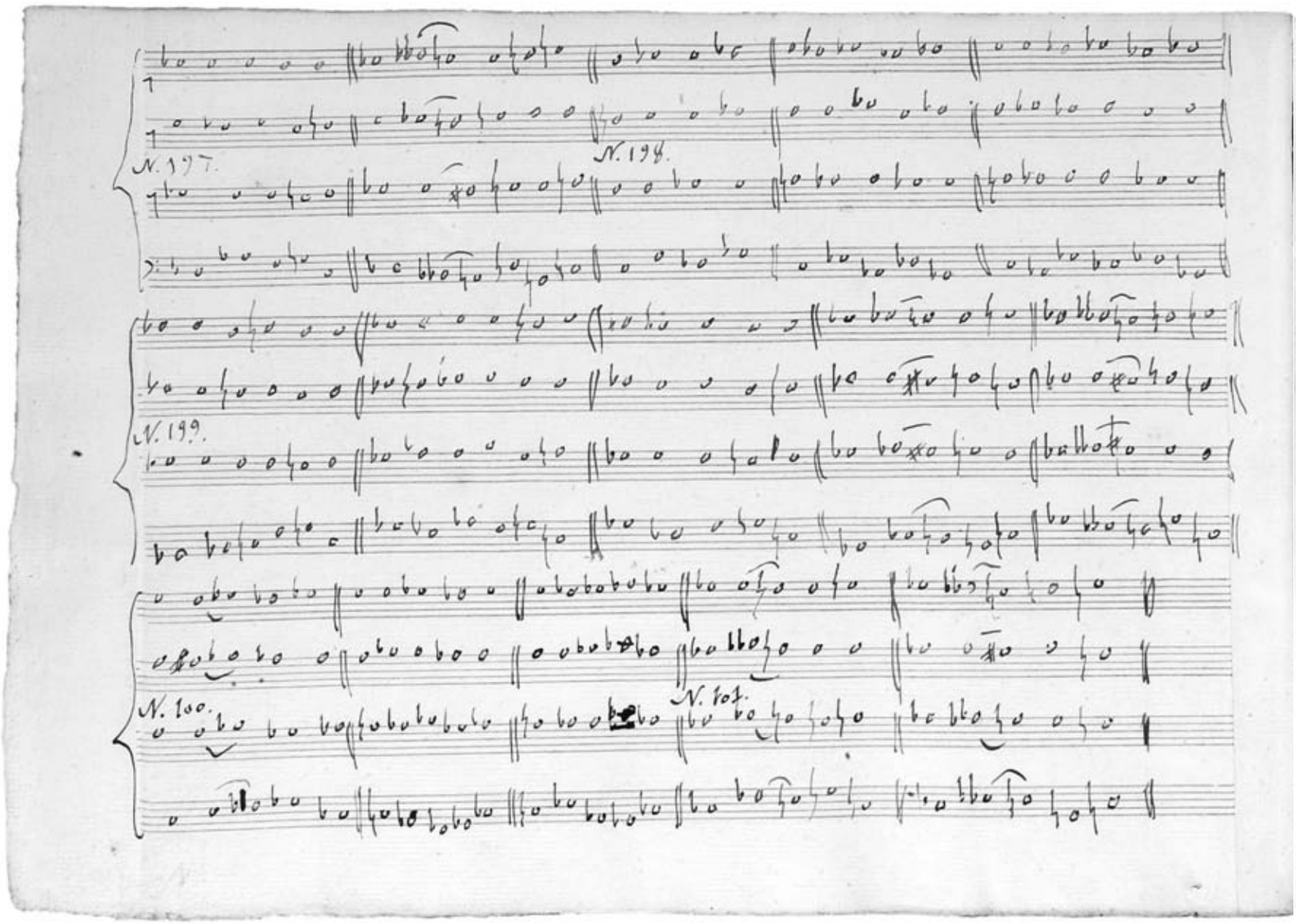

20
N. 175.
N. 176.
N. 177.
N. 178.


N. 179
N. 180.
N. 181.
N. 182.
N. 183.
N. 184


N. 145.
N. 146.
N. 147.
N. 148.
II.
21


N. 192.
N. 191.
N. 189.
N. 190.

22
N. 193.
N. 194.
N. 195.
N. 196.


N. 197.
N. 198.
N. 199.
N. 100.
N. 101.

N. 102. N. 103. N. 104

N. 105. N. 106. N. 107.

N. 108. N. 109.

N. 110.

N. 111.

N. 112.

N. 113.

N. 114.

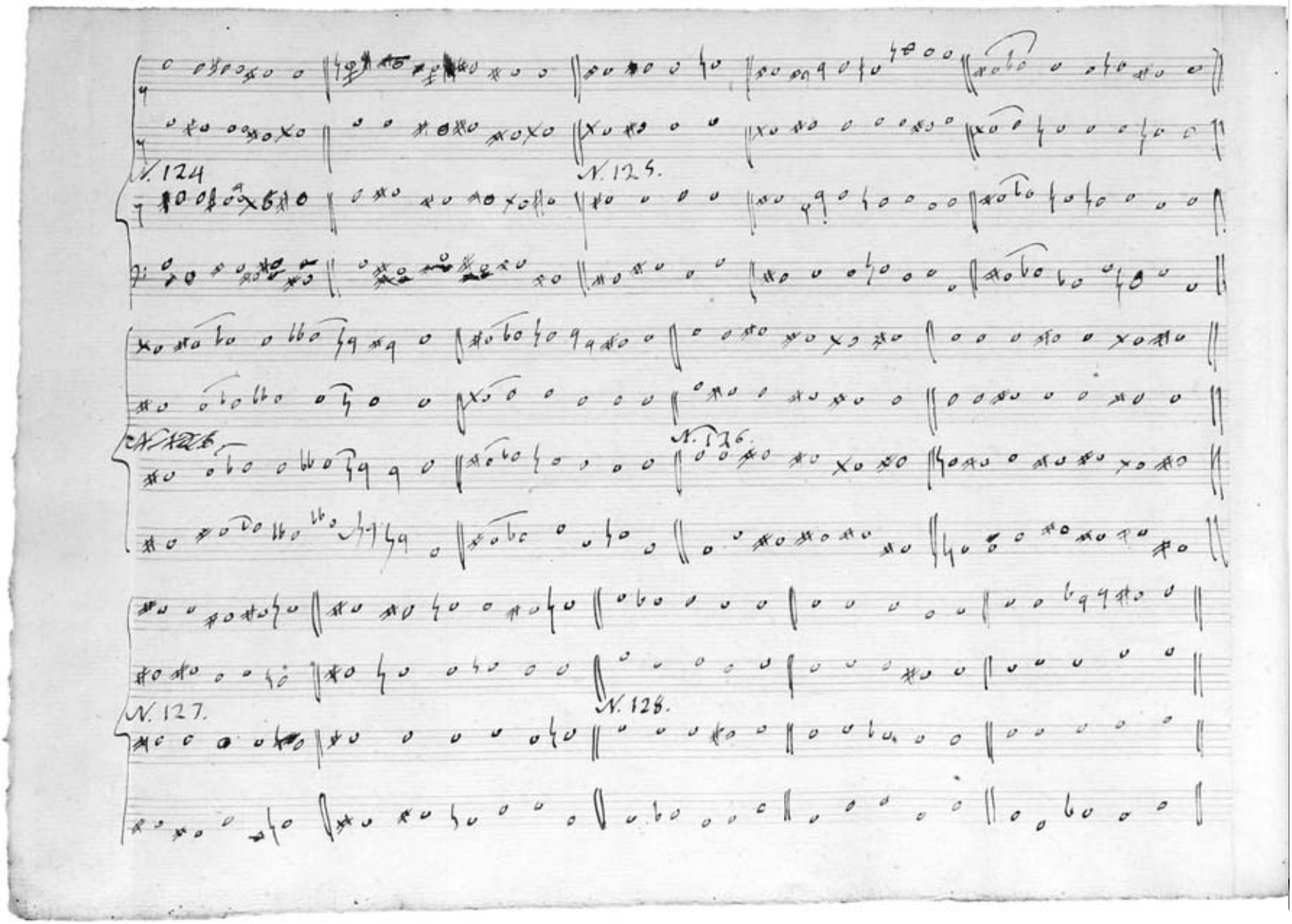
N. 115.

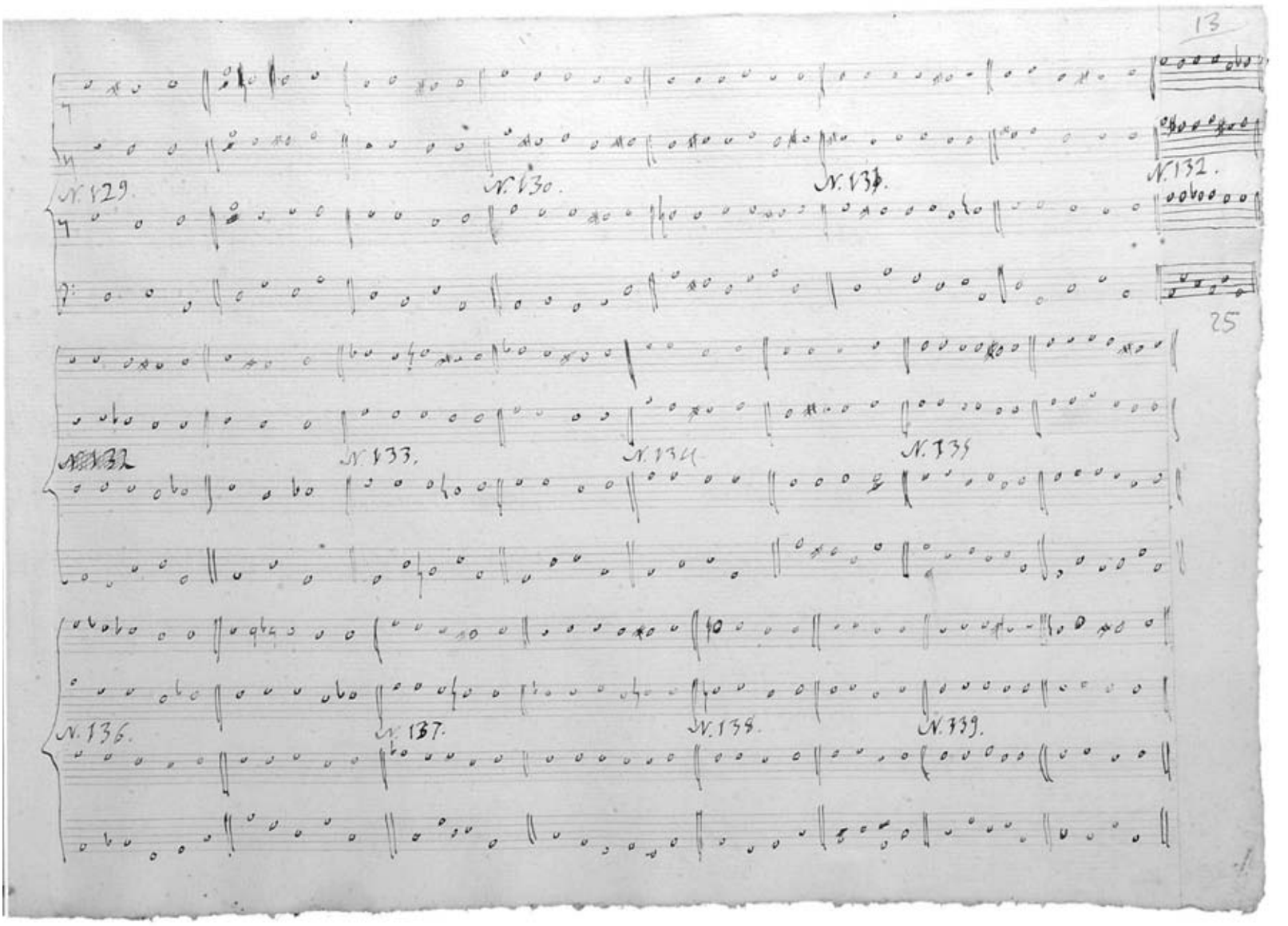
N. 116.

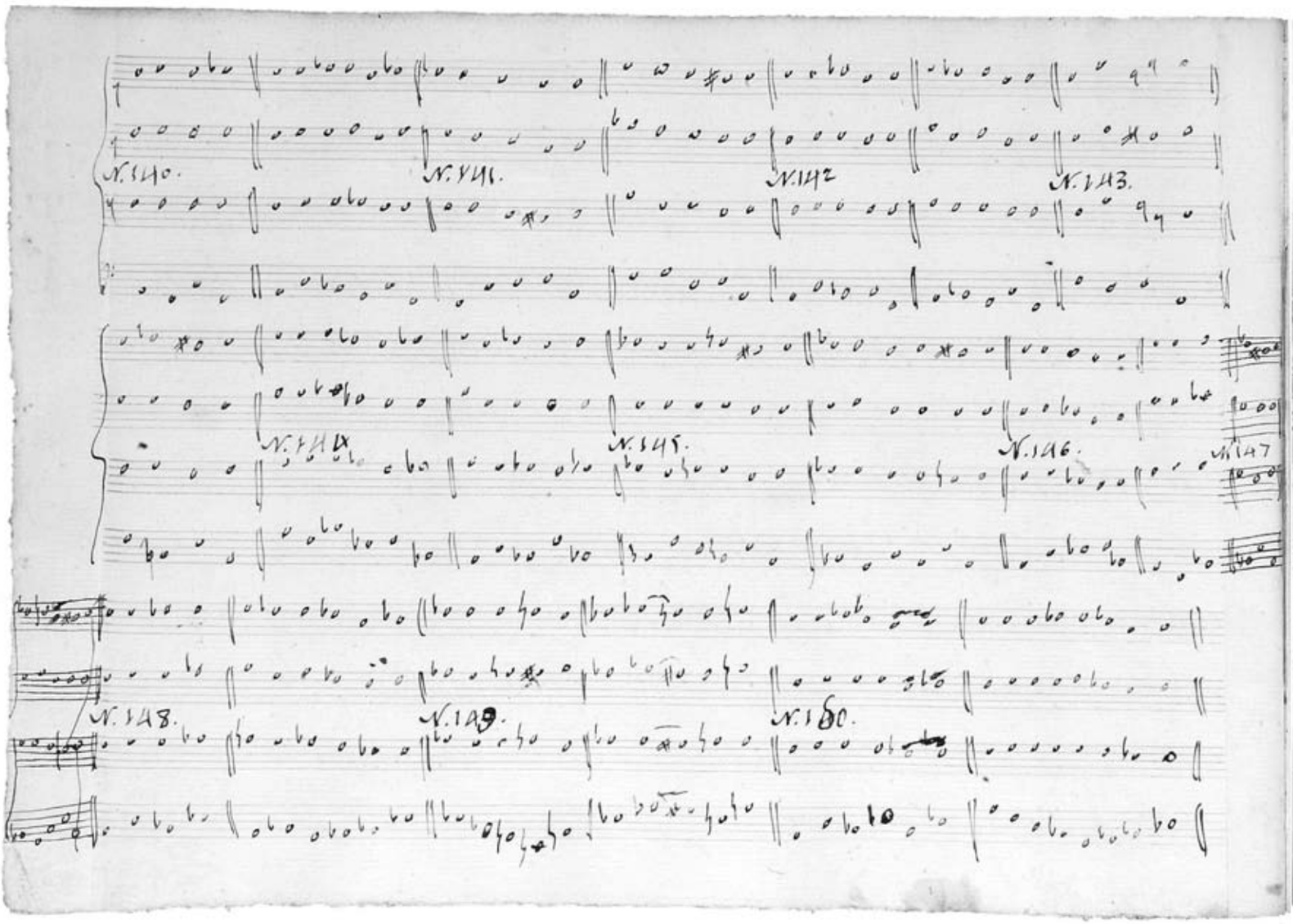
N. 117. N. 118. N. 119.

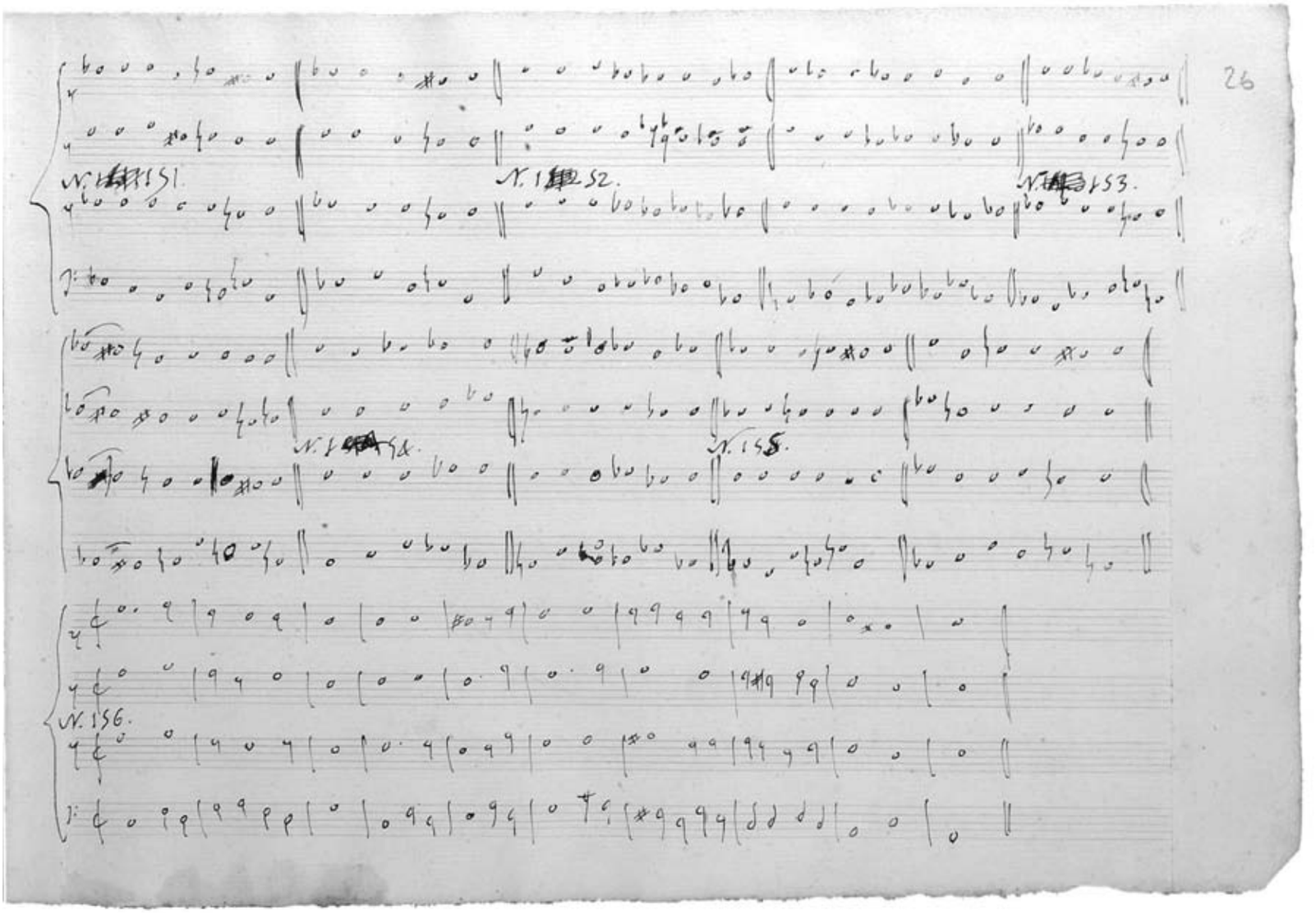
N. 120 N. 121.

N. 122. N. 123.


N. 124
N. 125.
N. 126.
N. 127.
N. 128.


13
N. 129.
N. 130.
N. 131.
N. 132.
25
N. 132
N. 133.
N. 134.
N. 135
N. 136.
N. 137.
N. 138.
N. 139.


N. 140.
N. 141.
N. 142
N. 143.
N. 144.
N. 145.
N. 146.
N. 147
N. 148.
N. 149.
N. 150.


26
N. 151.
N. 152.
N. 153.
N. 154.
N. 155.
N. 156.

N.157.
N.158.
N.159

N. 360.

A.

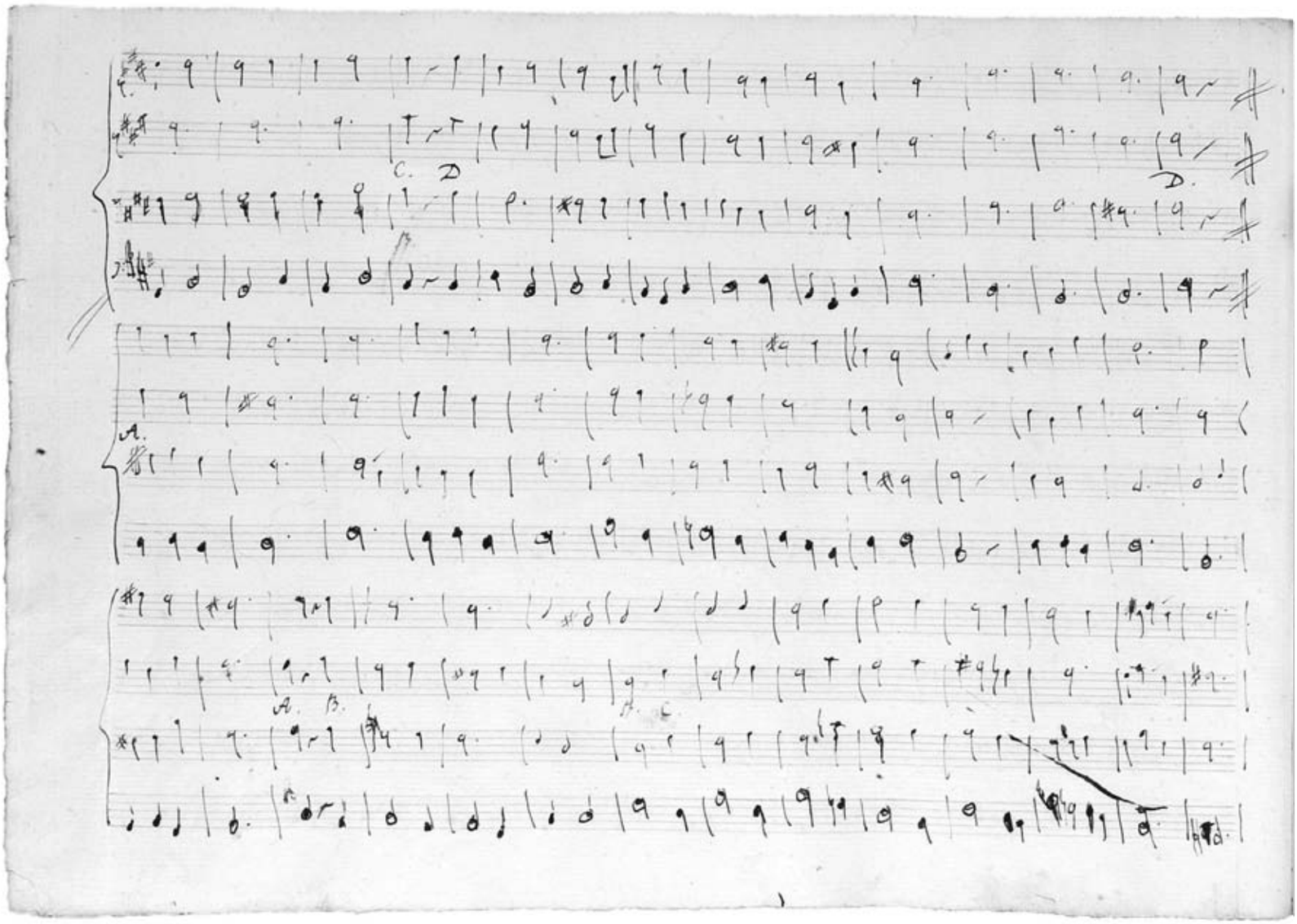
B.

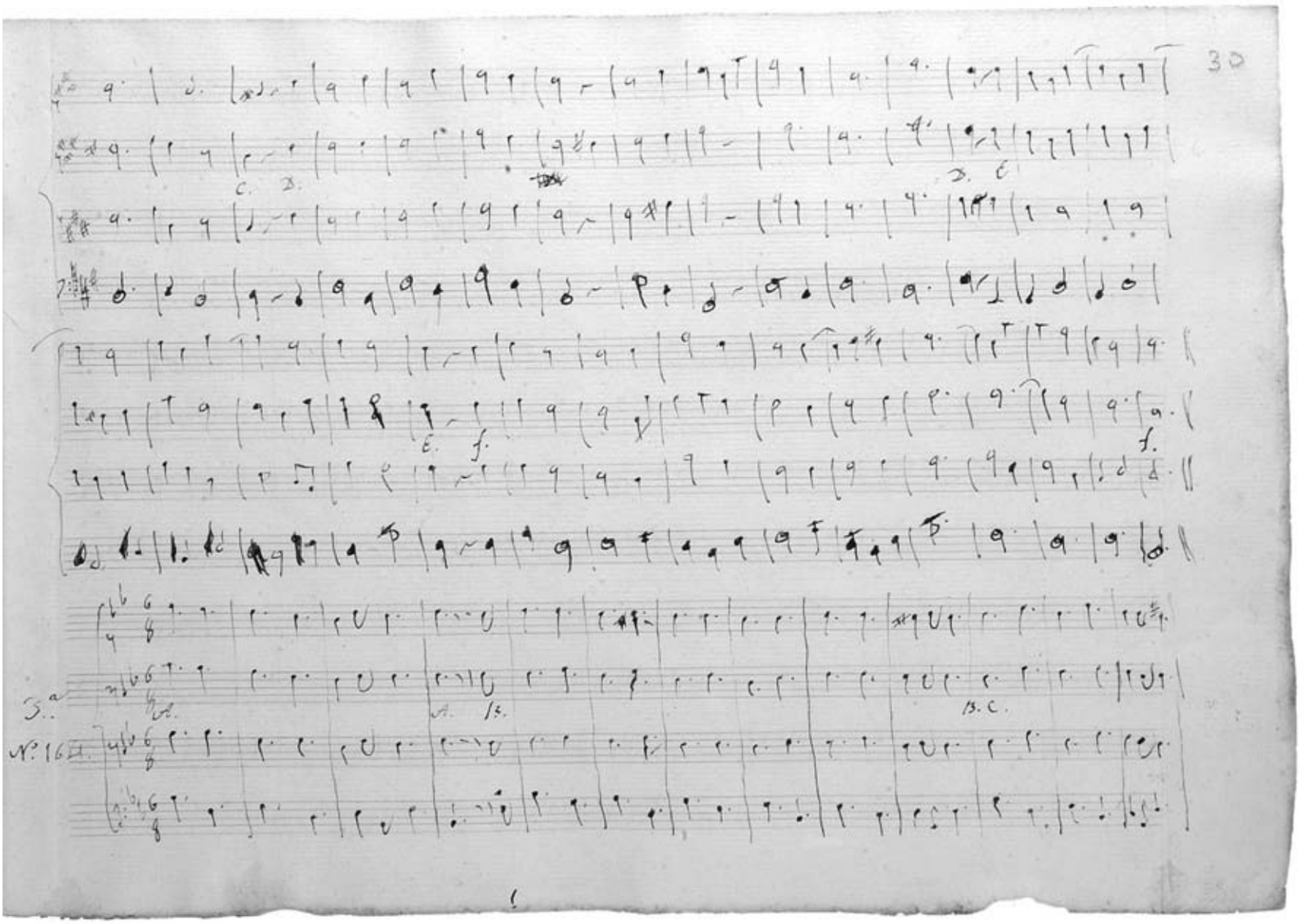
C.

D.

N. 161.

15
29
2.
Nr. 163

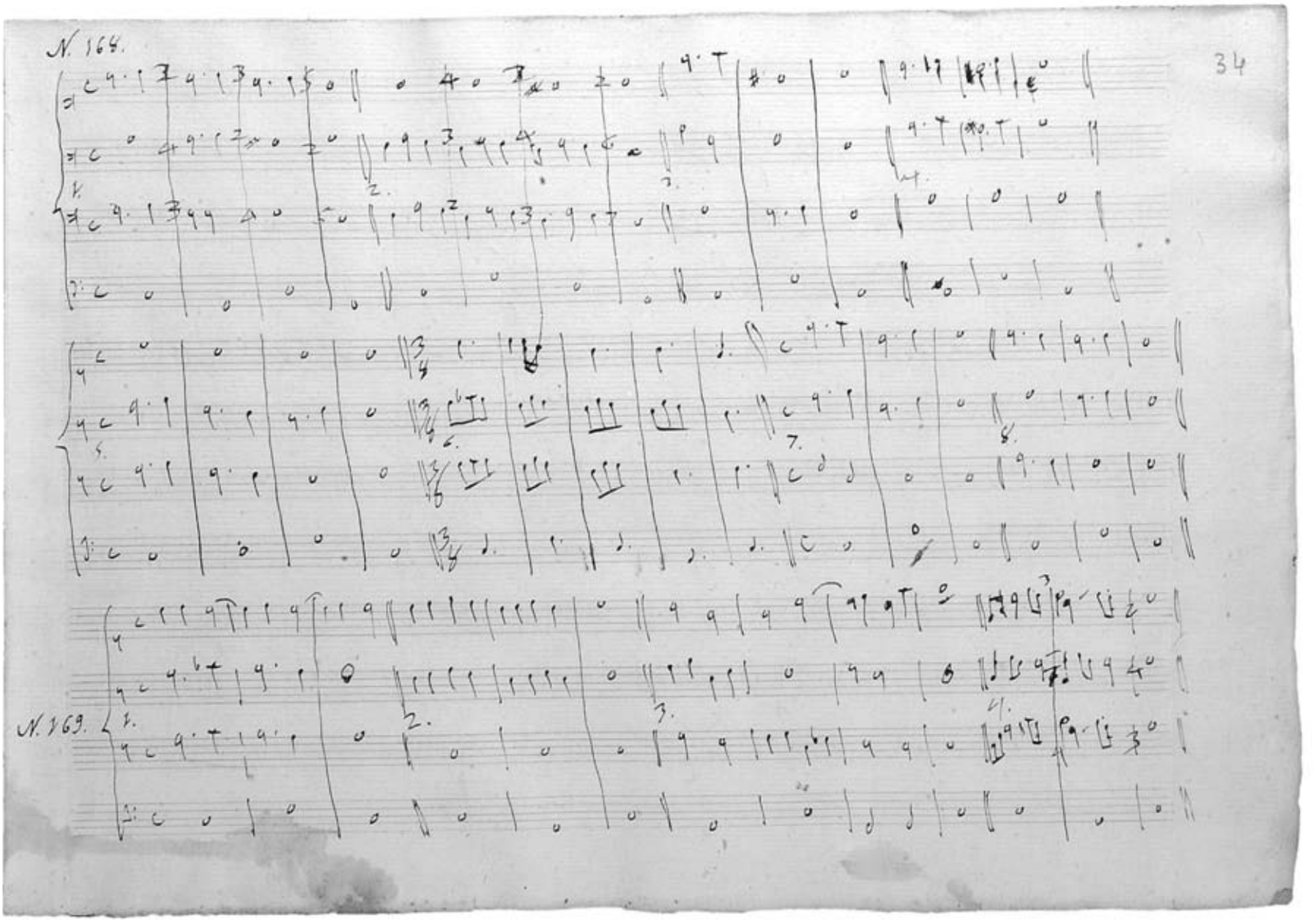


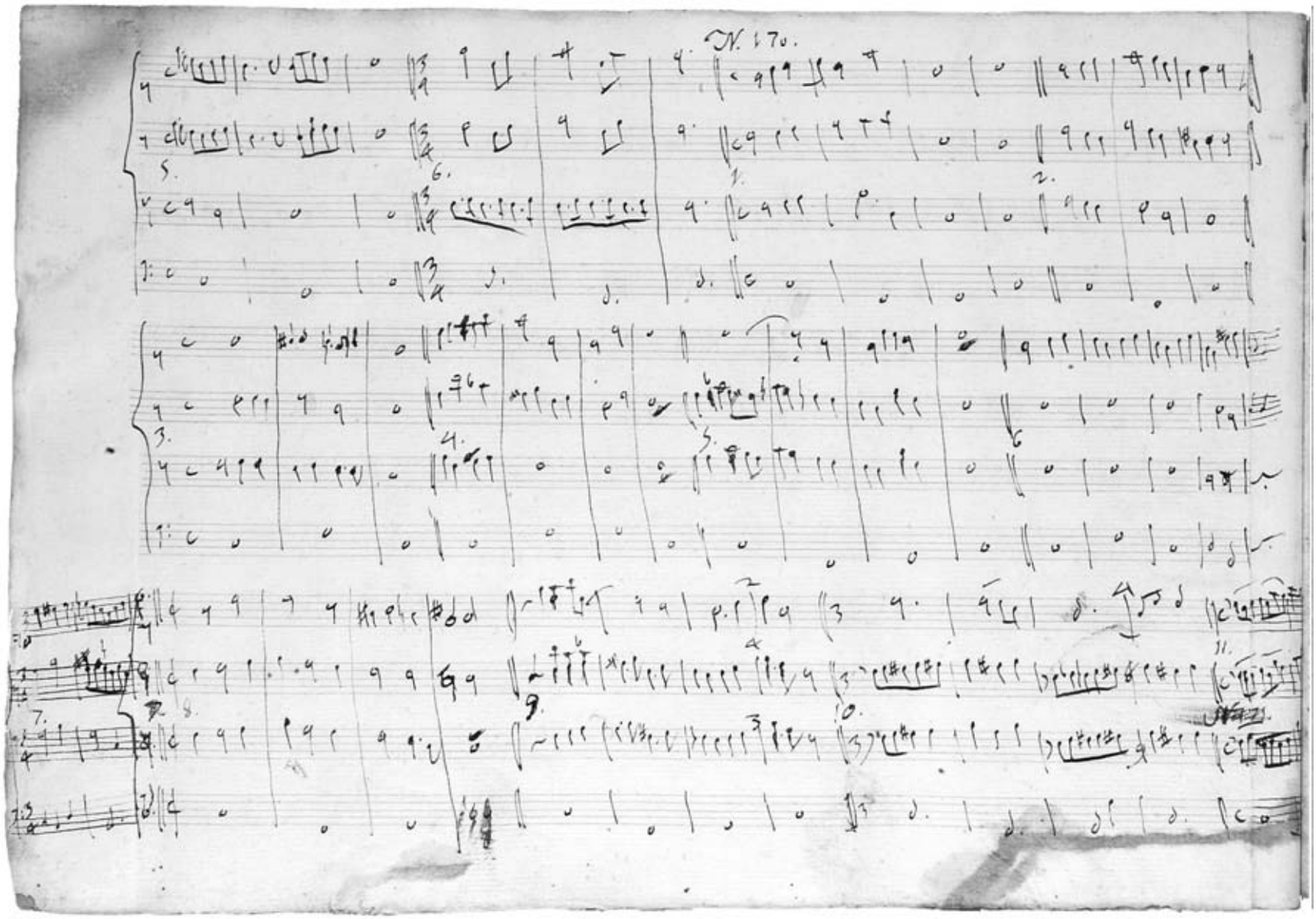

30
3.a
Nº 16
B.C.

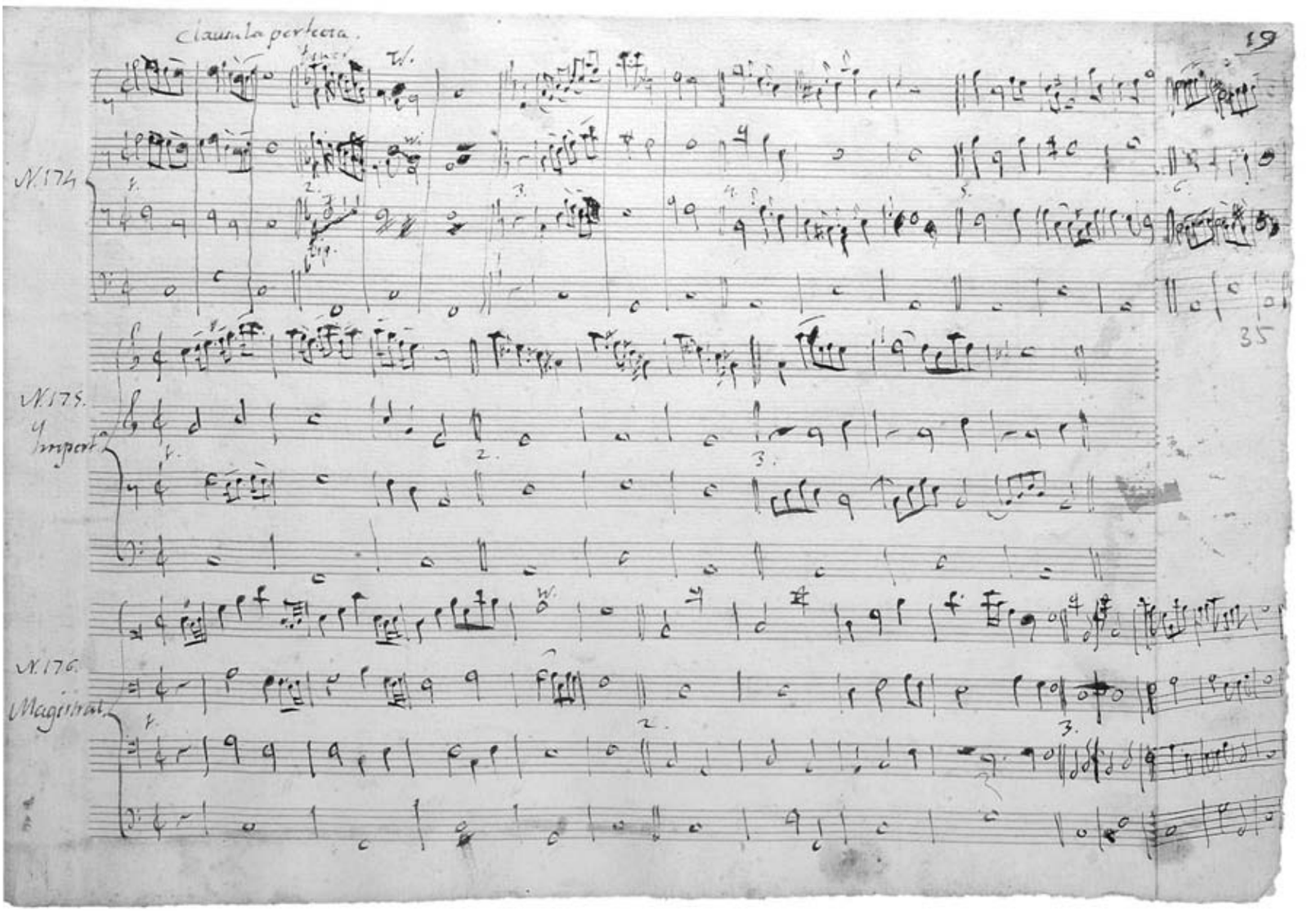
17
33

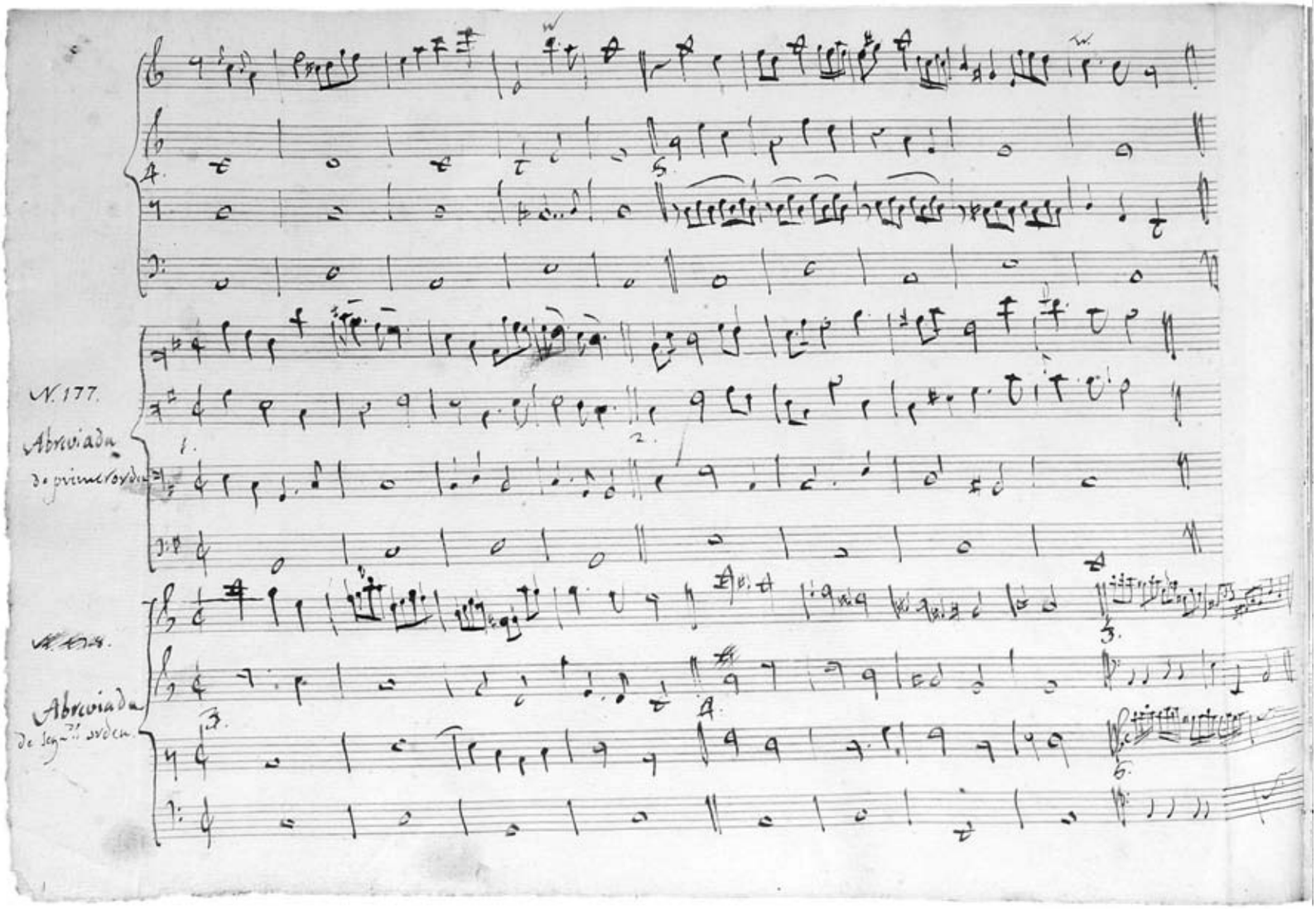
N. 166.

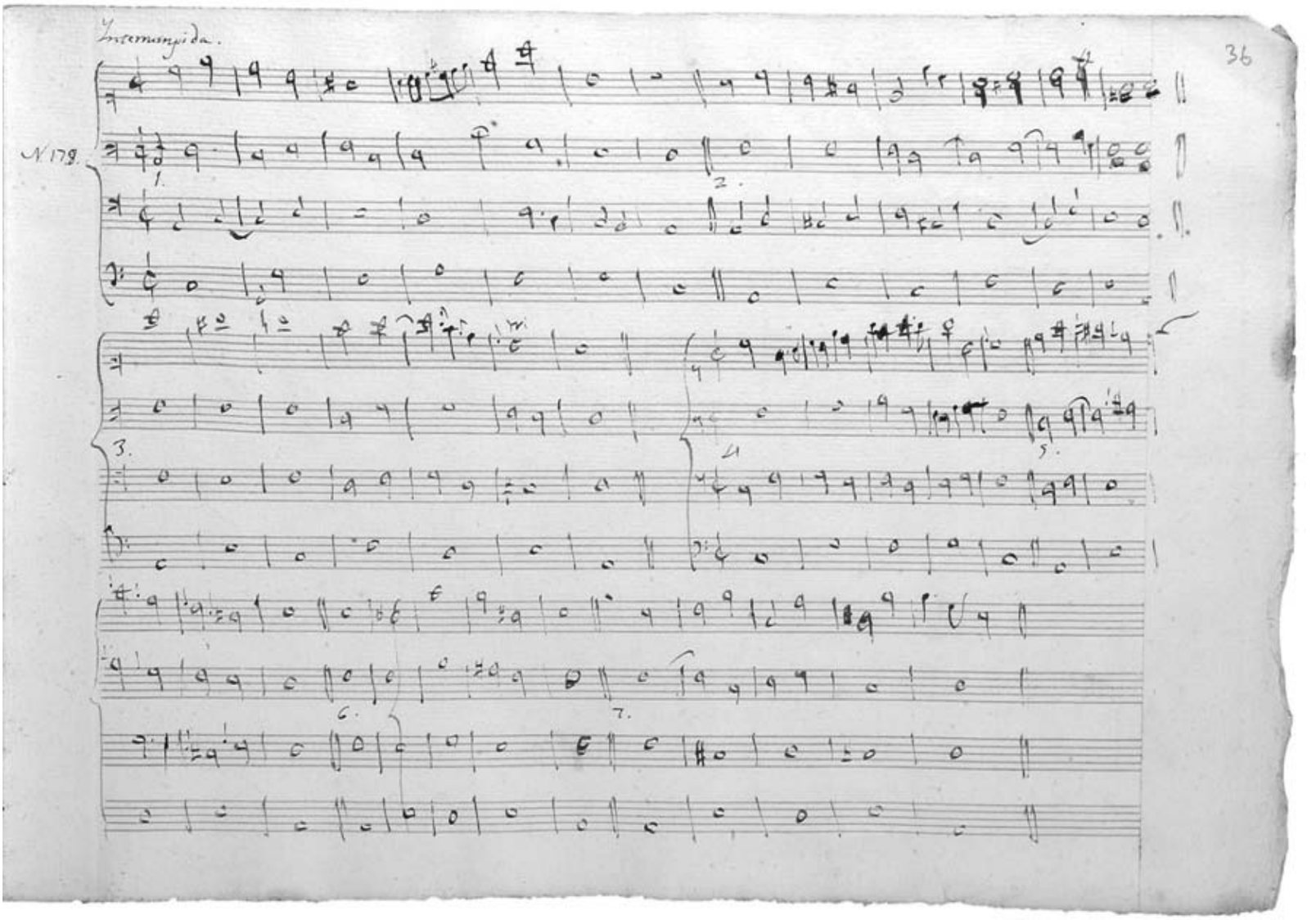
N. 167.


N. 168.
34
N. 169.

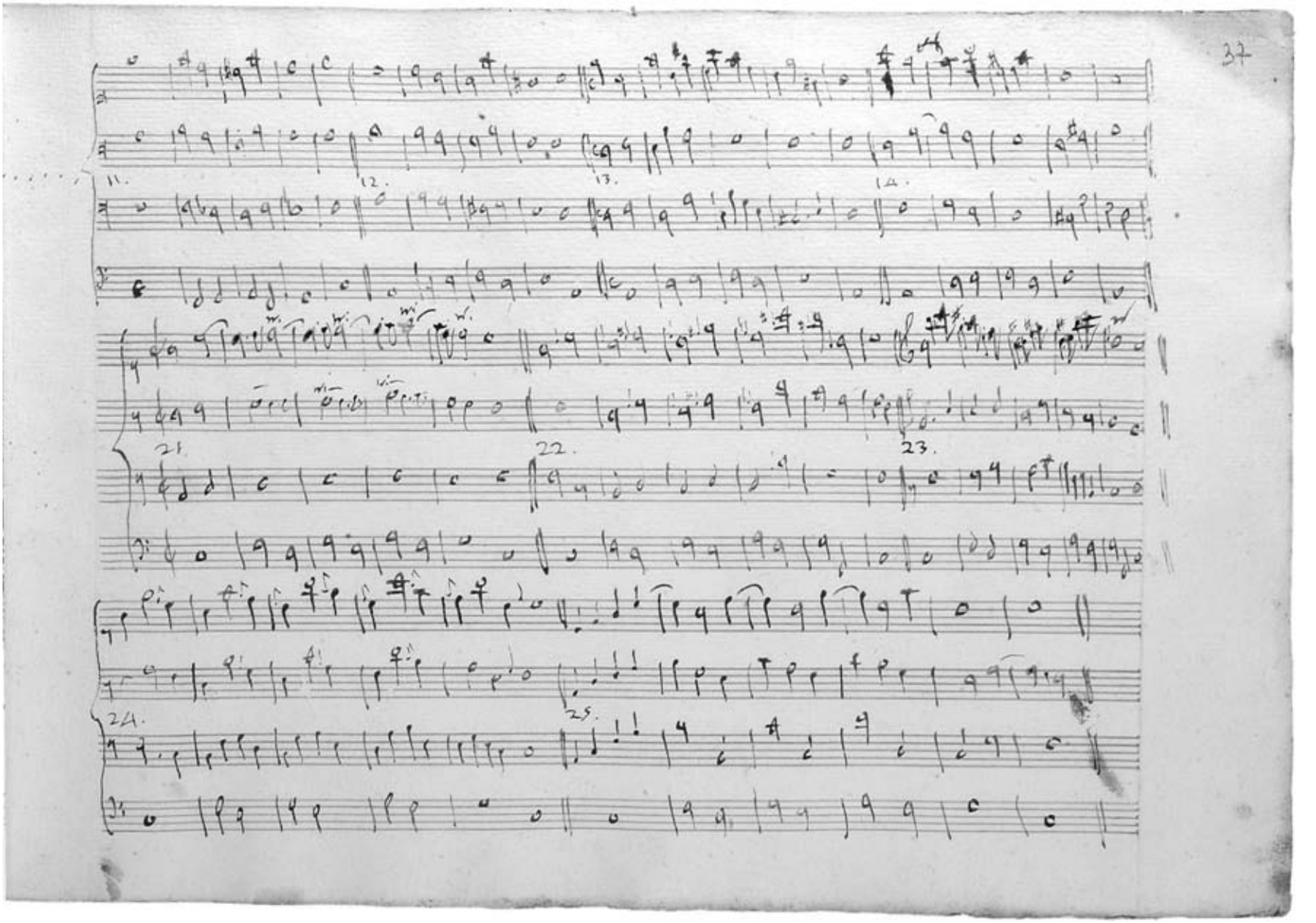


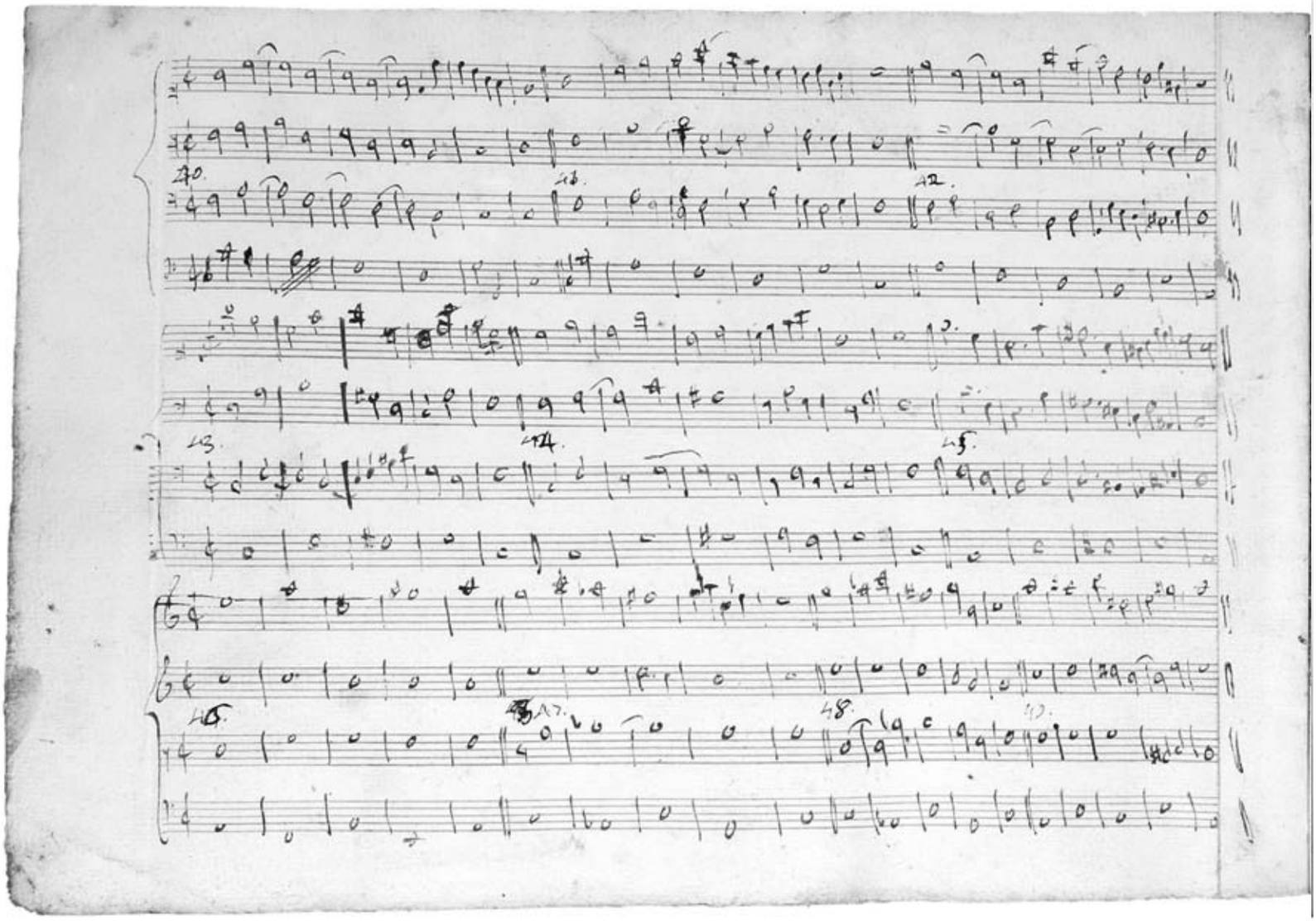

clausula perfecta.
19
N.174
35
N.175.
y
Impost.
N.176.
Magistrat.


N. 177.
Abreviada
de primer orden
Abreviada
de segundo orden

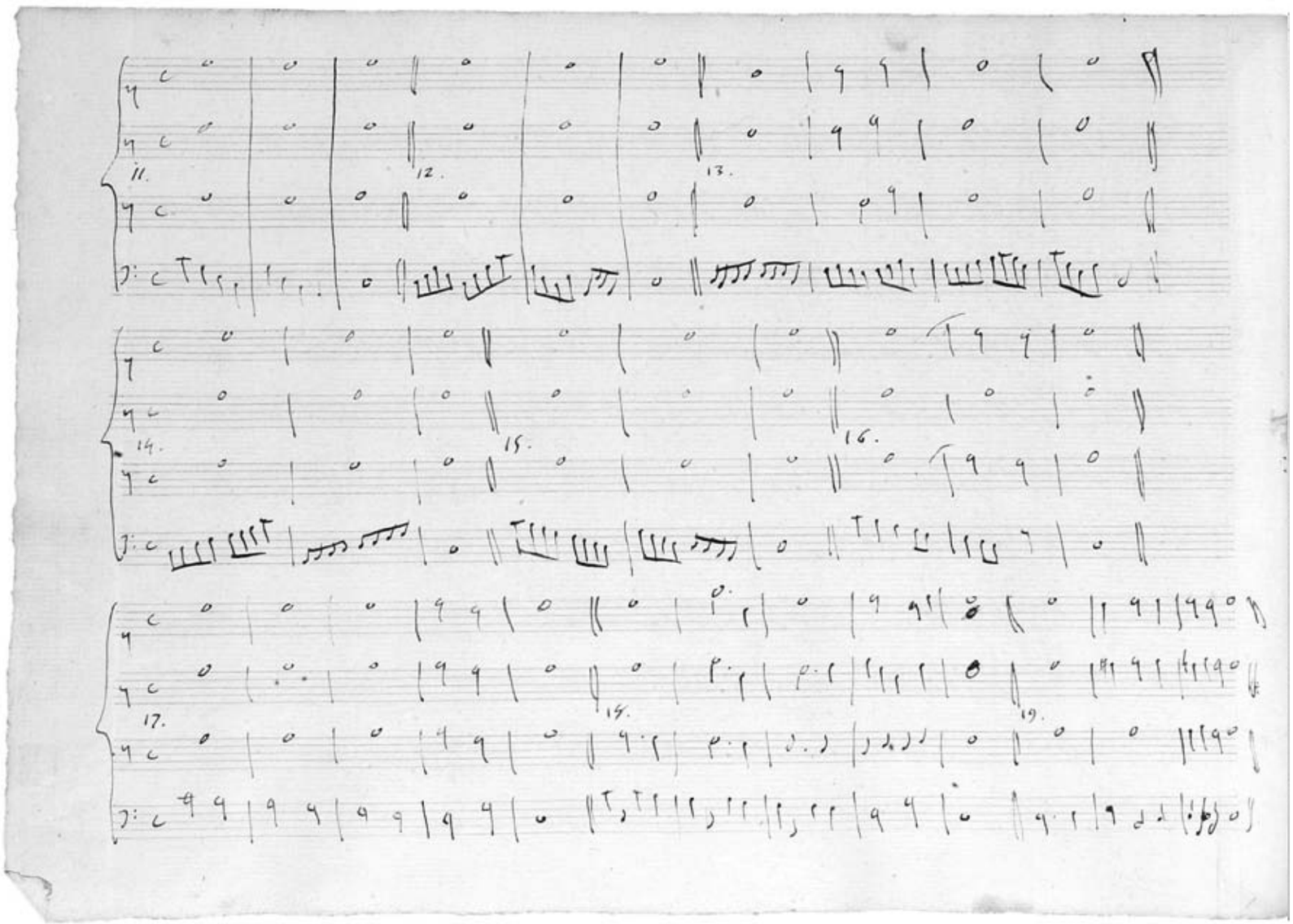

Intermanzida.
N. 179.
36

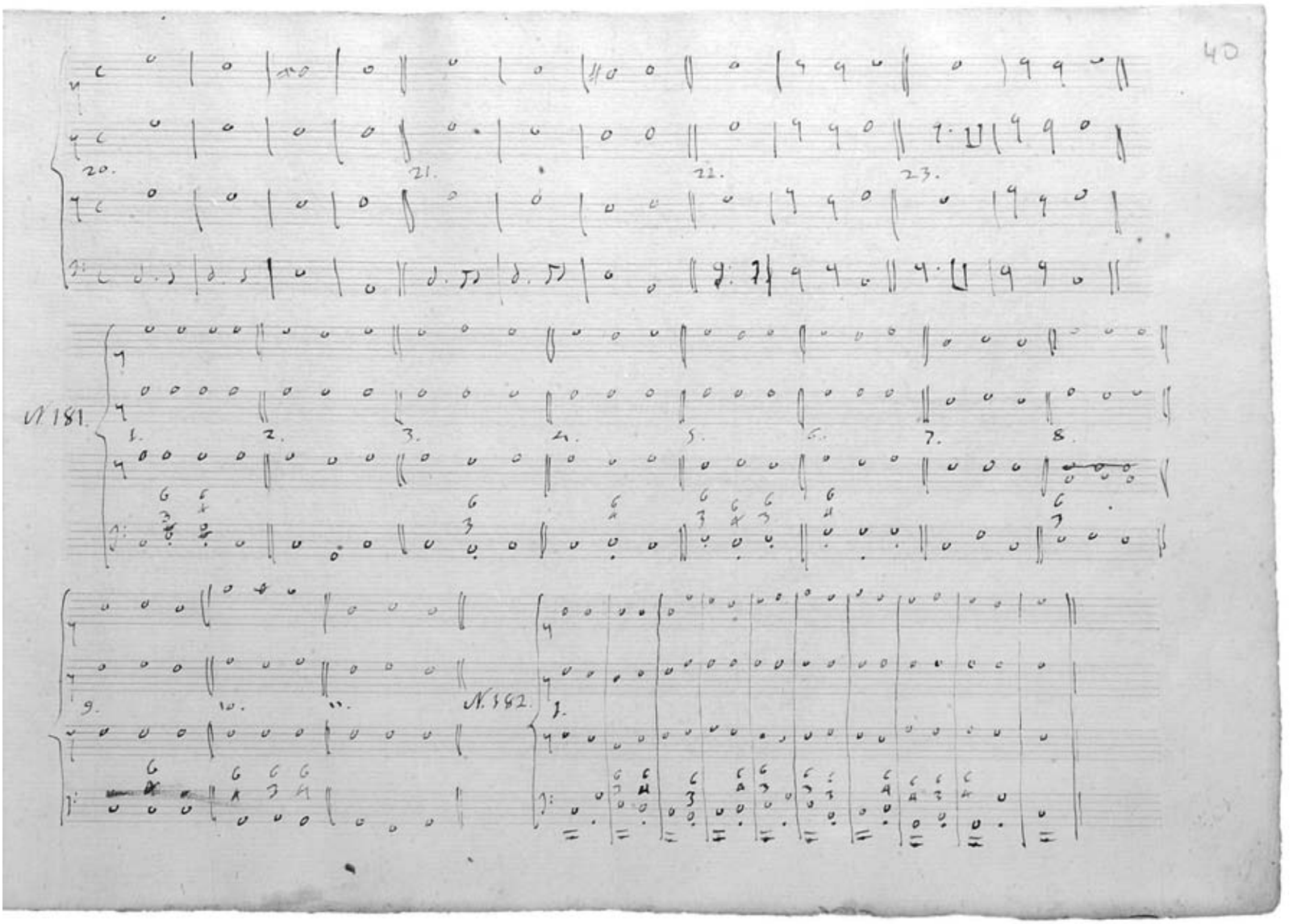
15.
16.
17.
18.
19.
20.
suite

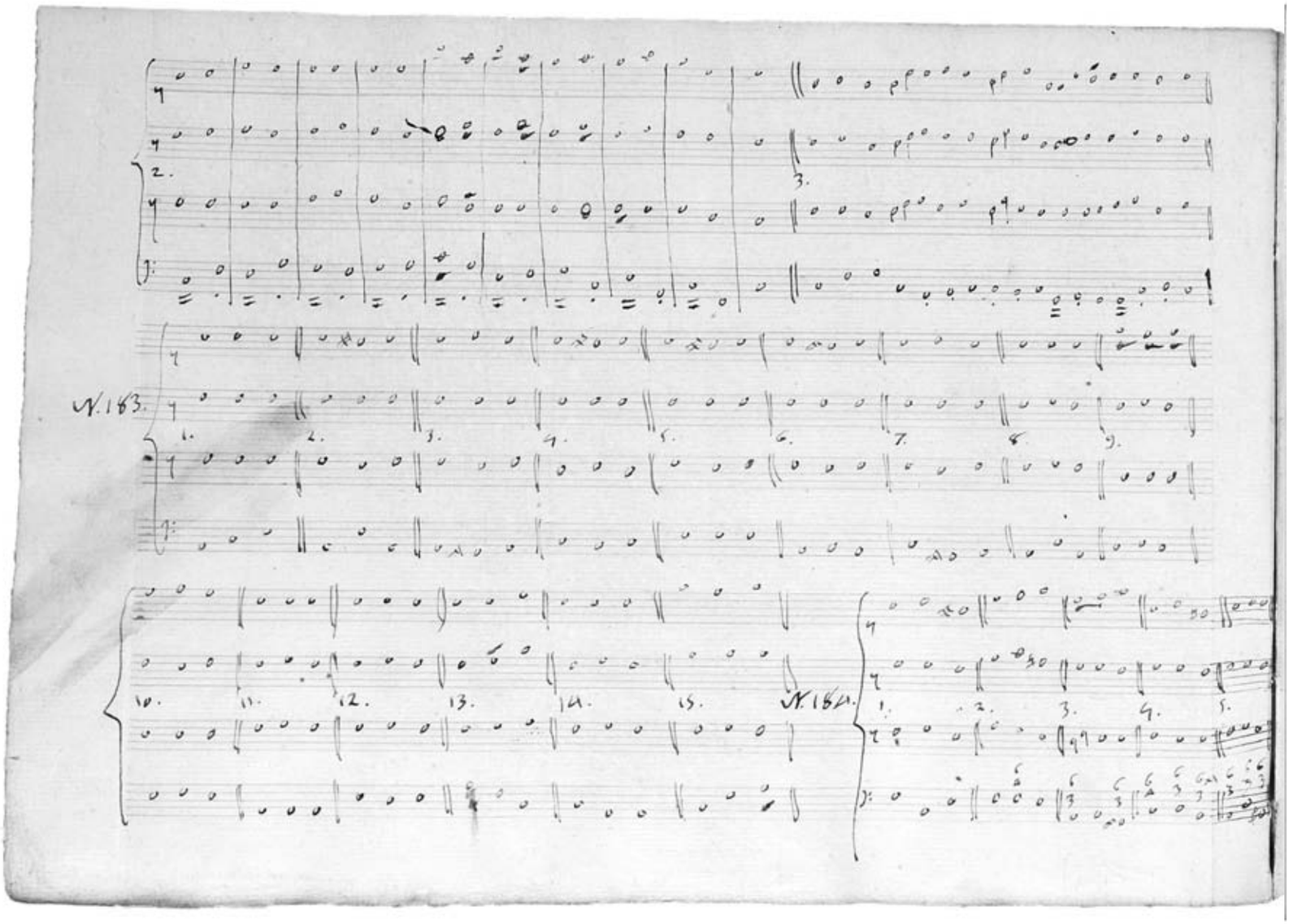

37
11.
12.
13.
14.
21.
22.
23.
24.
25.



20
39
VI.180




40
20.
21.
22.
23.
N. 181.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
N. 182.
1.


N.183.
N.184.

N. 185

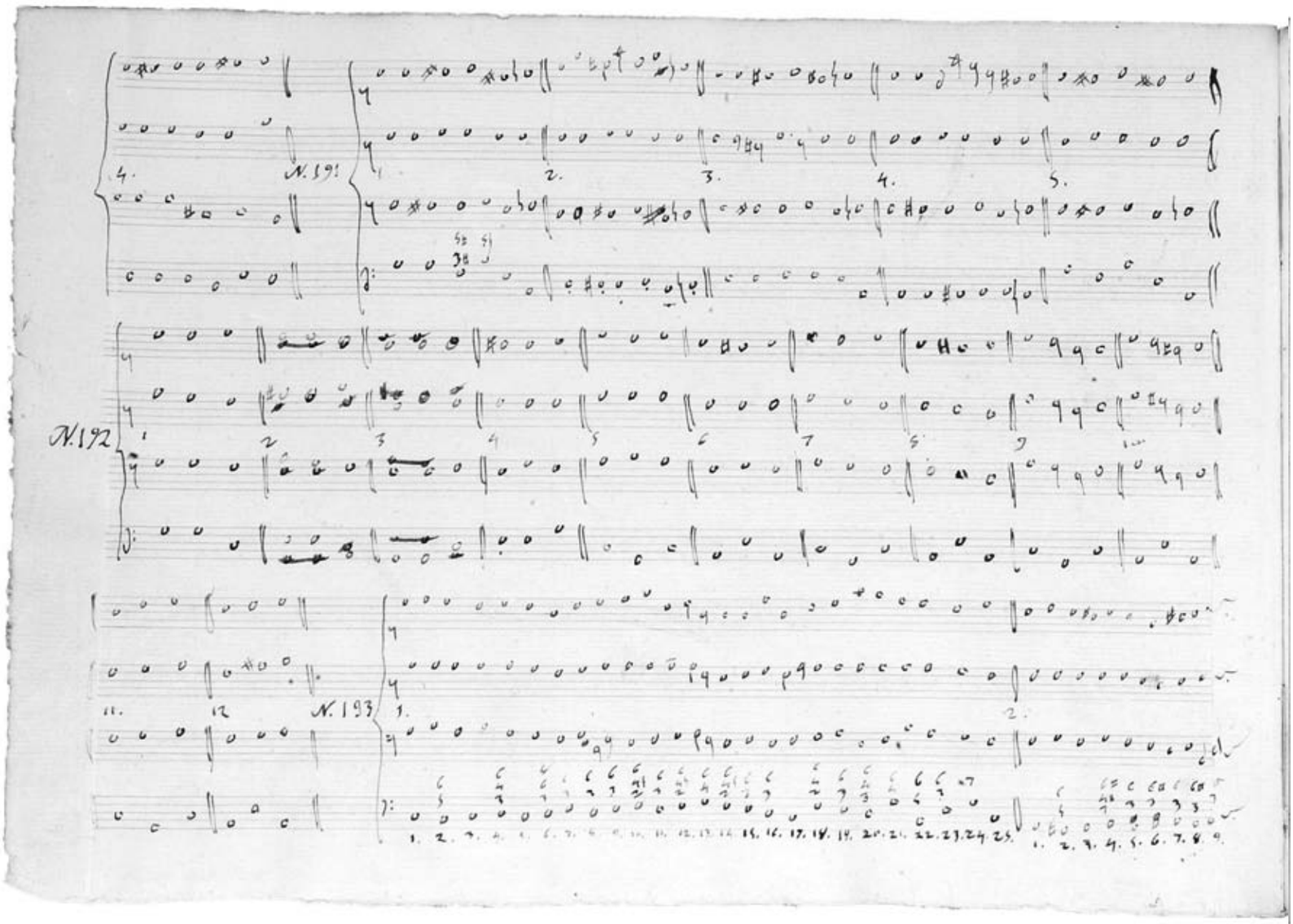
N. 186.

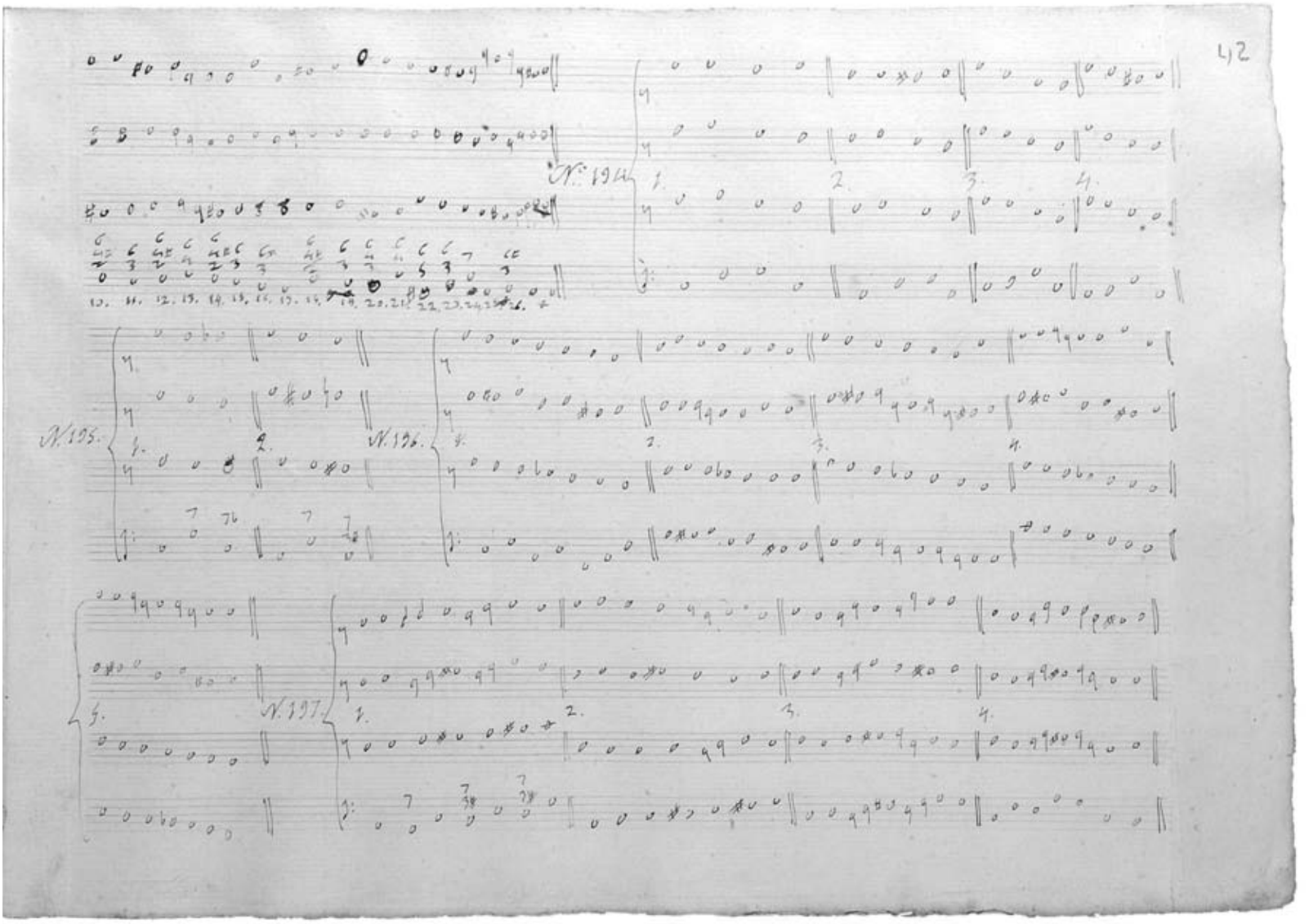
N. 187

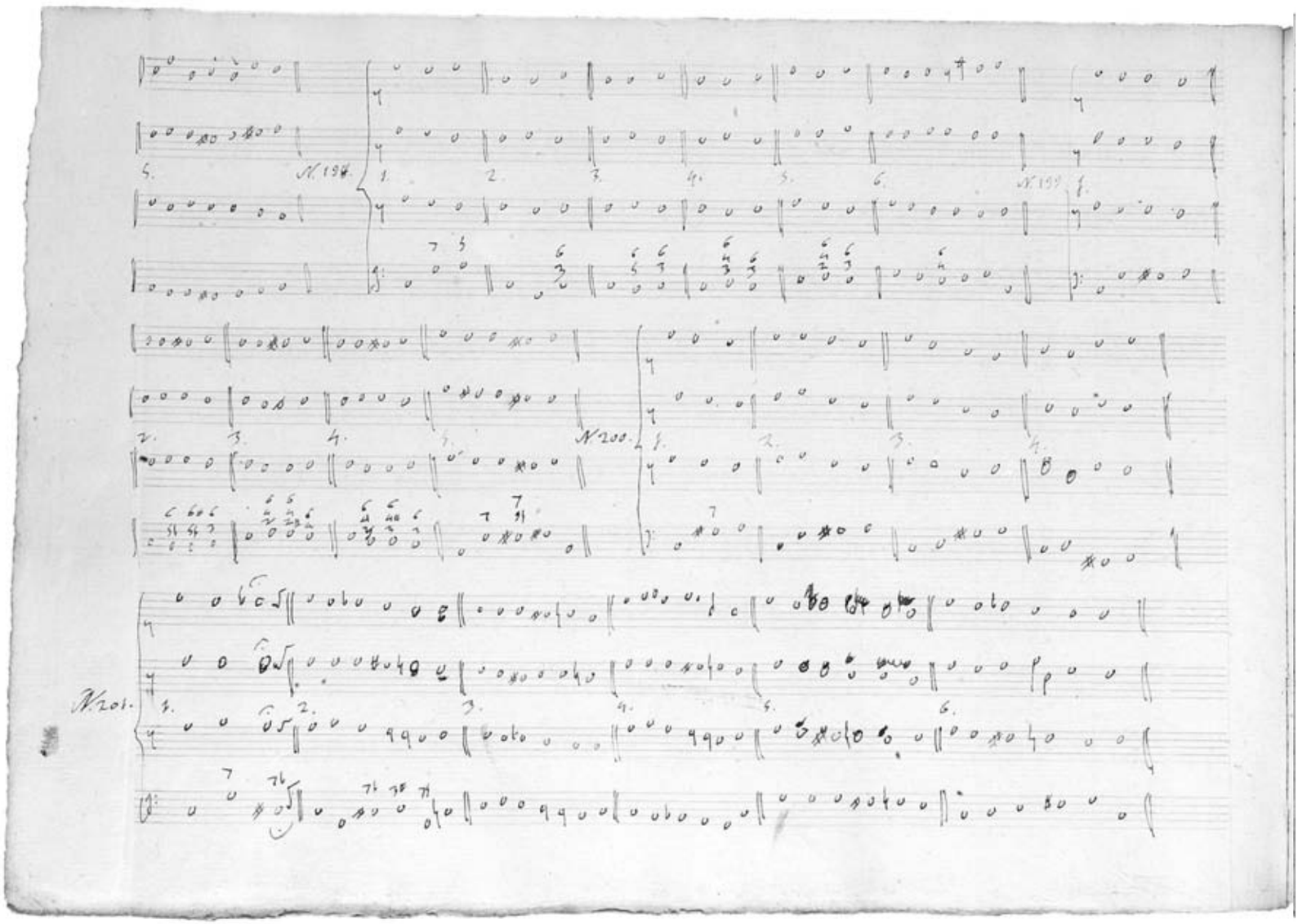
N. 188

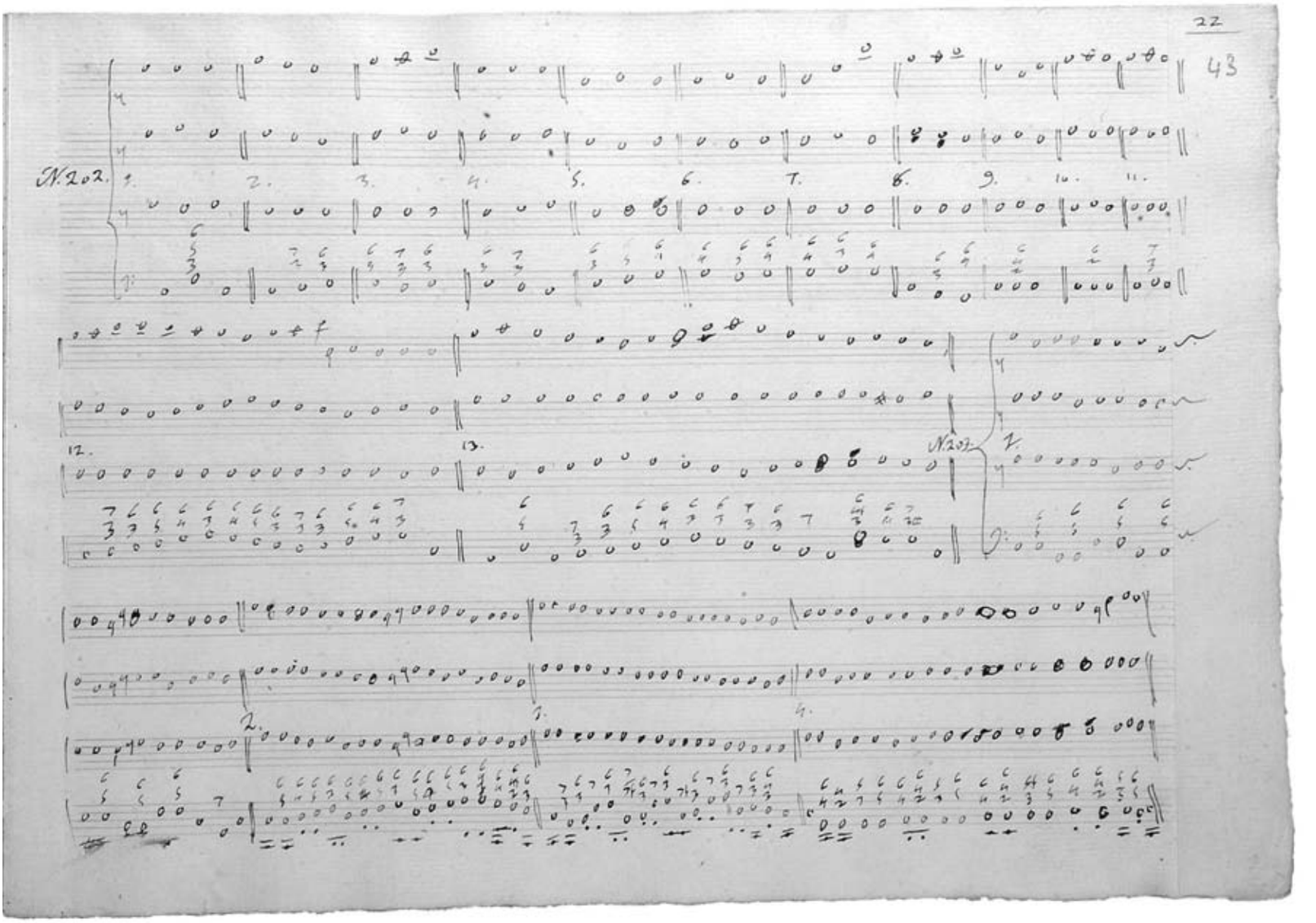
N. 189

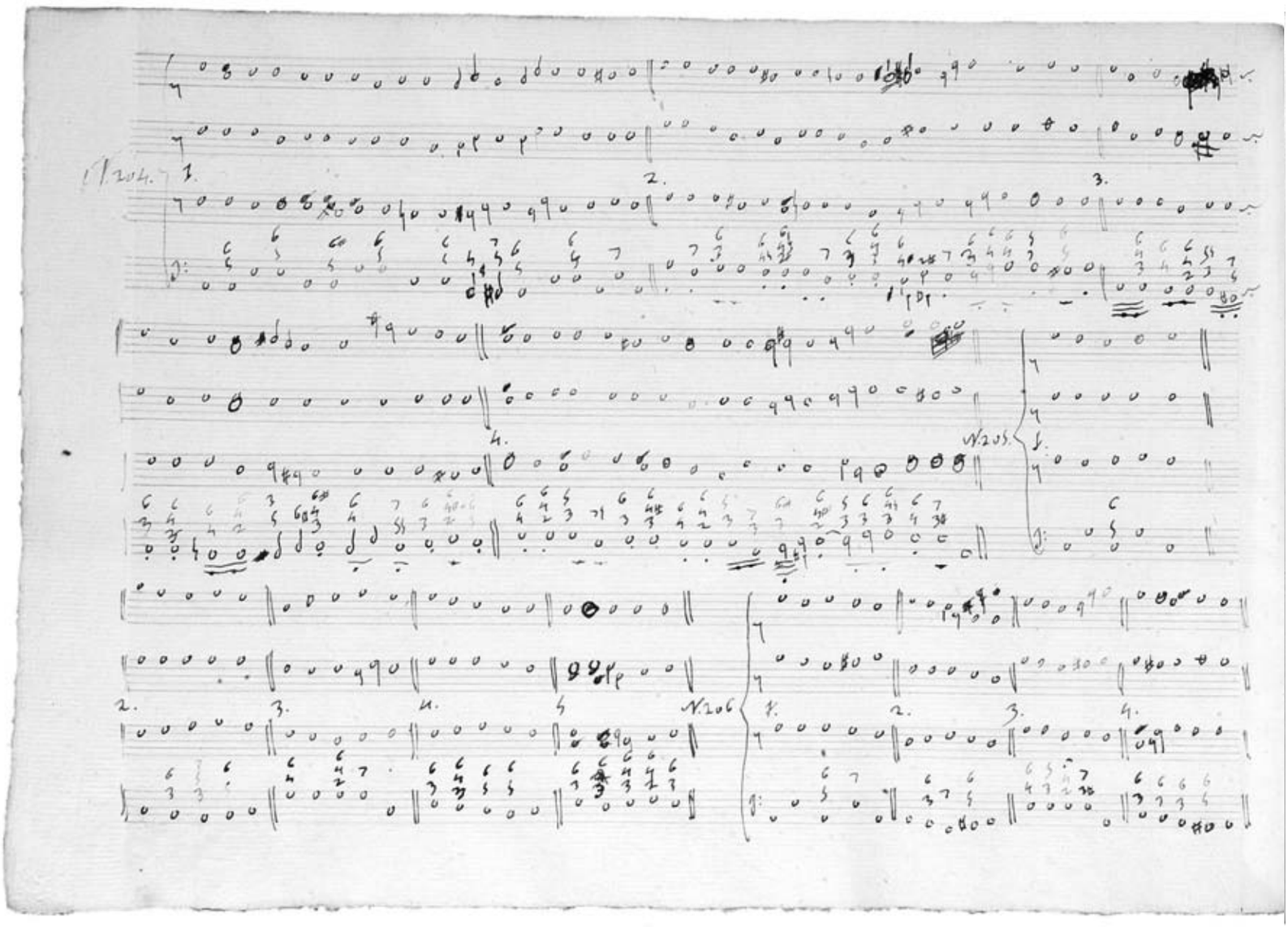
N. 190

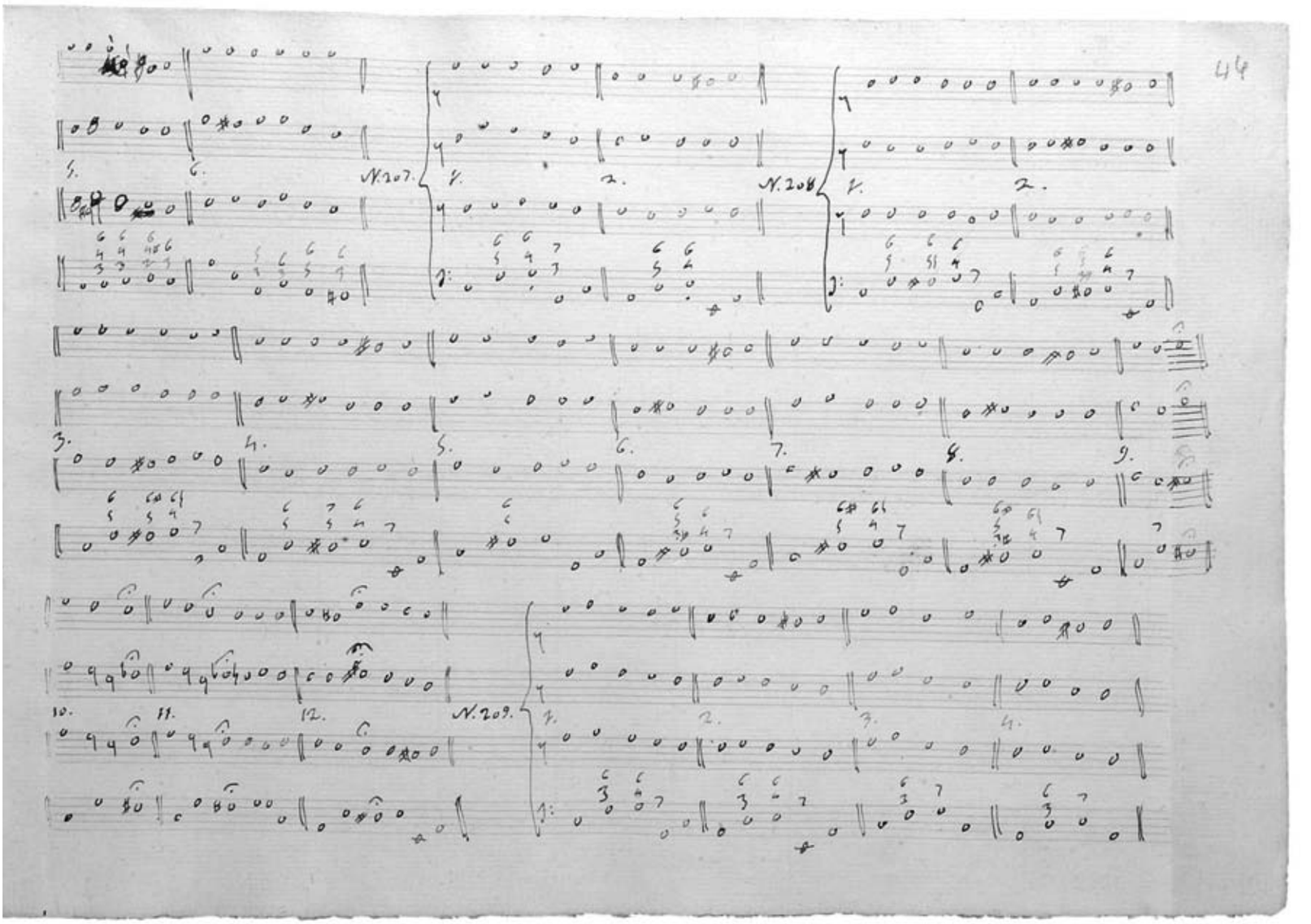

N.191
N.192
N.193

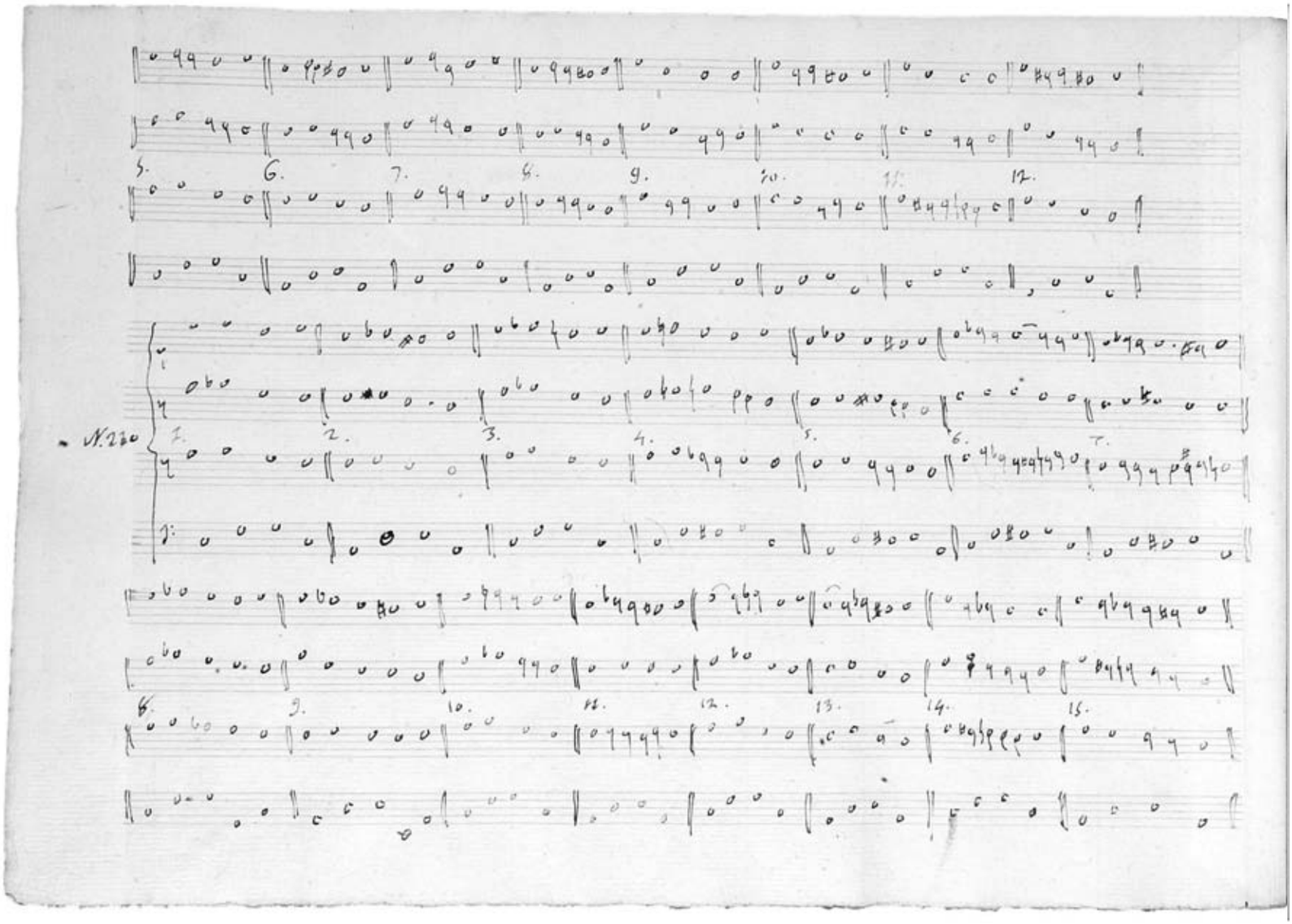

42
N. 194.
N. 195.
N. 196.
N. 197.

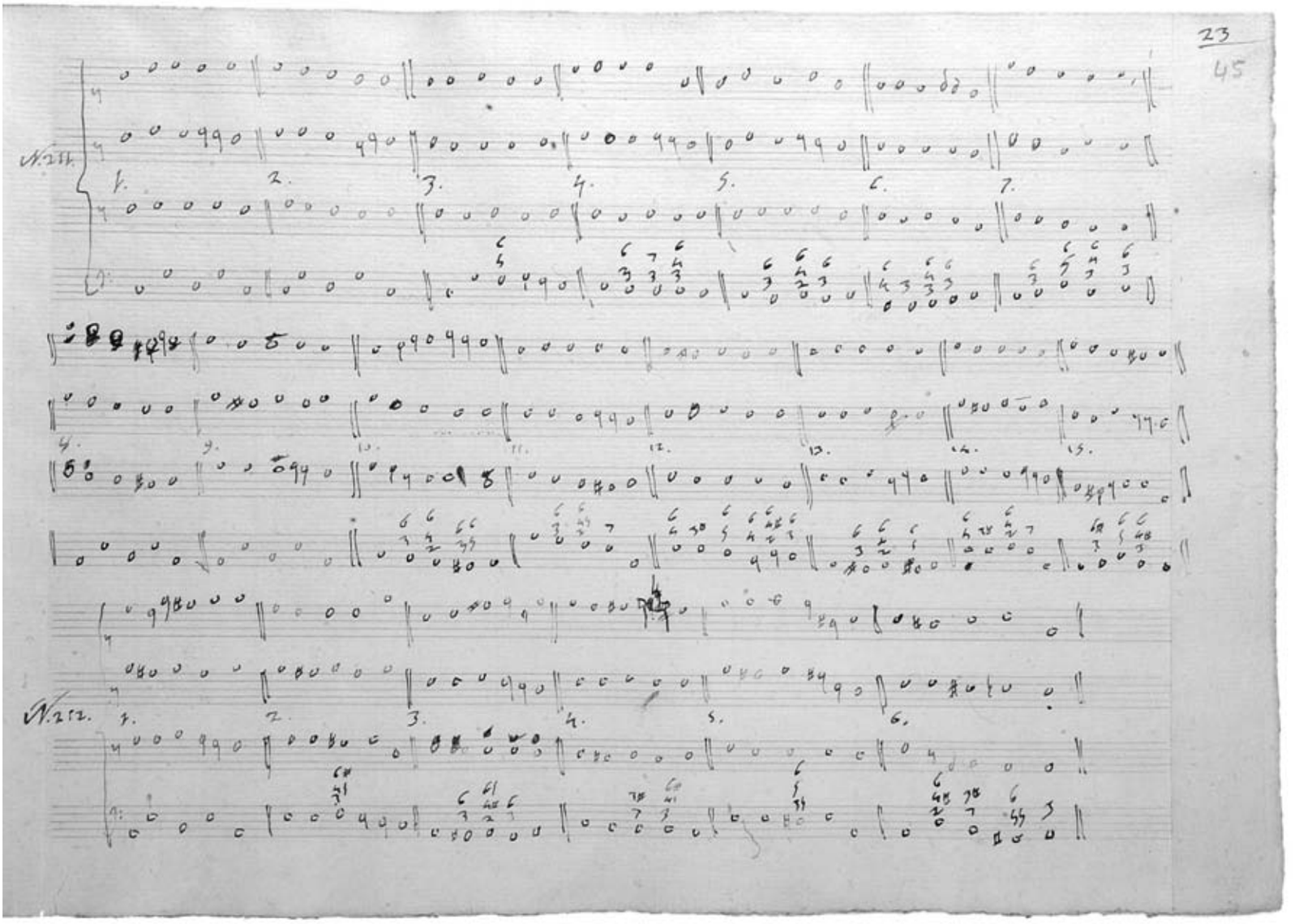

N. 201.
N. 200.
N. 199.
N. 198.

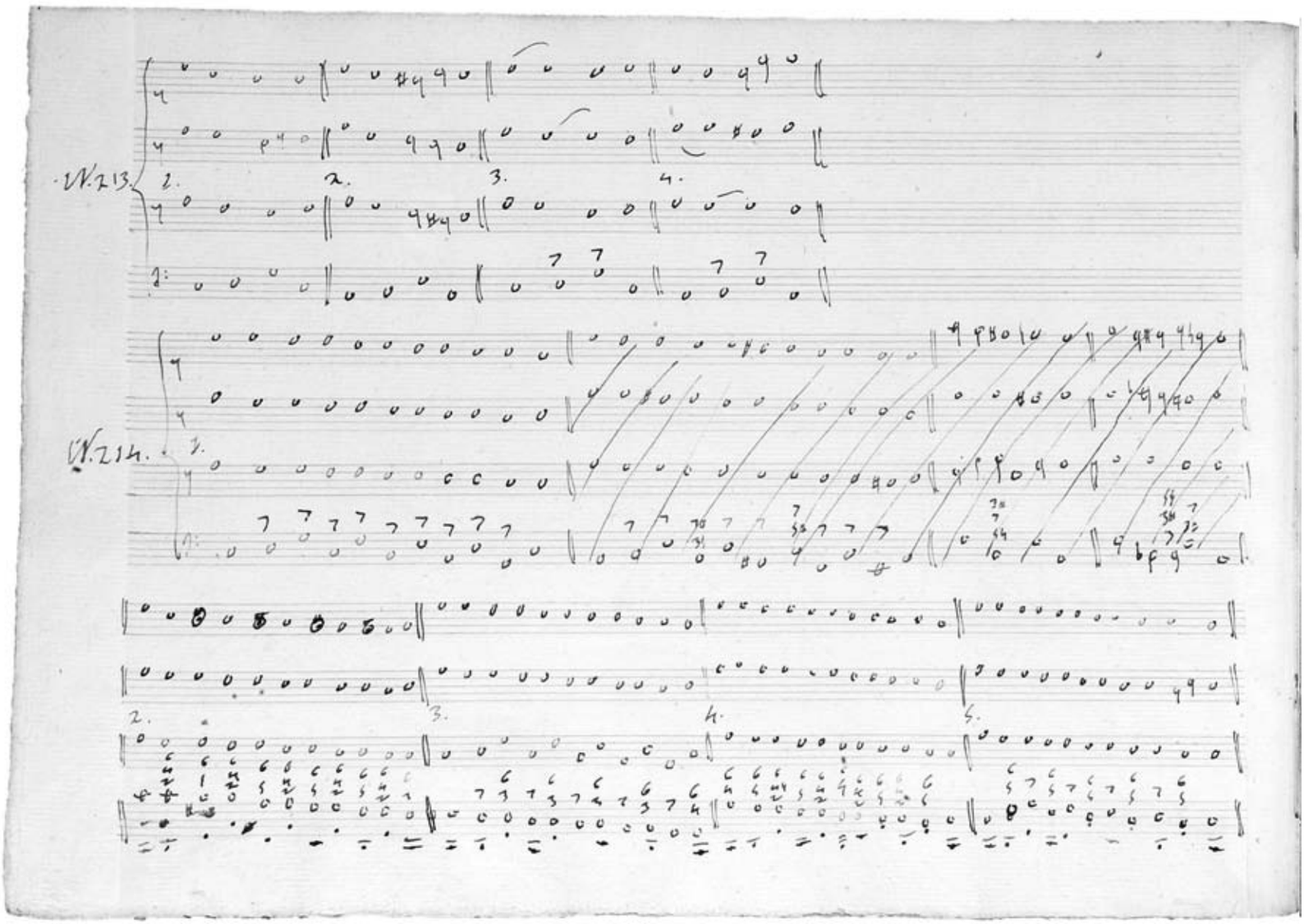

22
43
N.202.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
N.203.
1.
2.
3.
4.

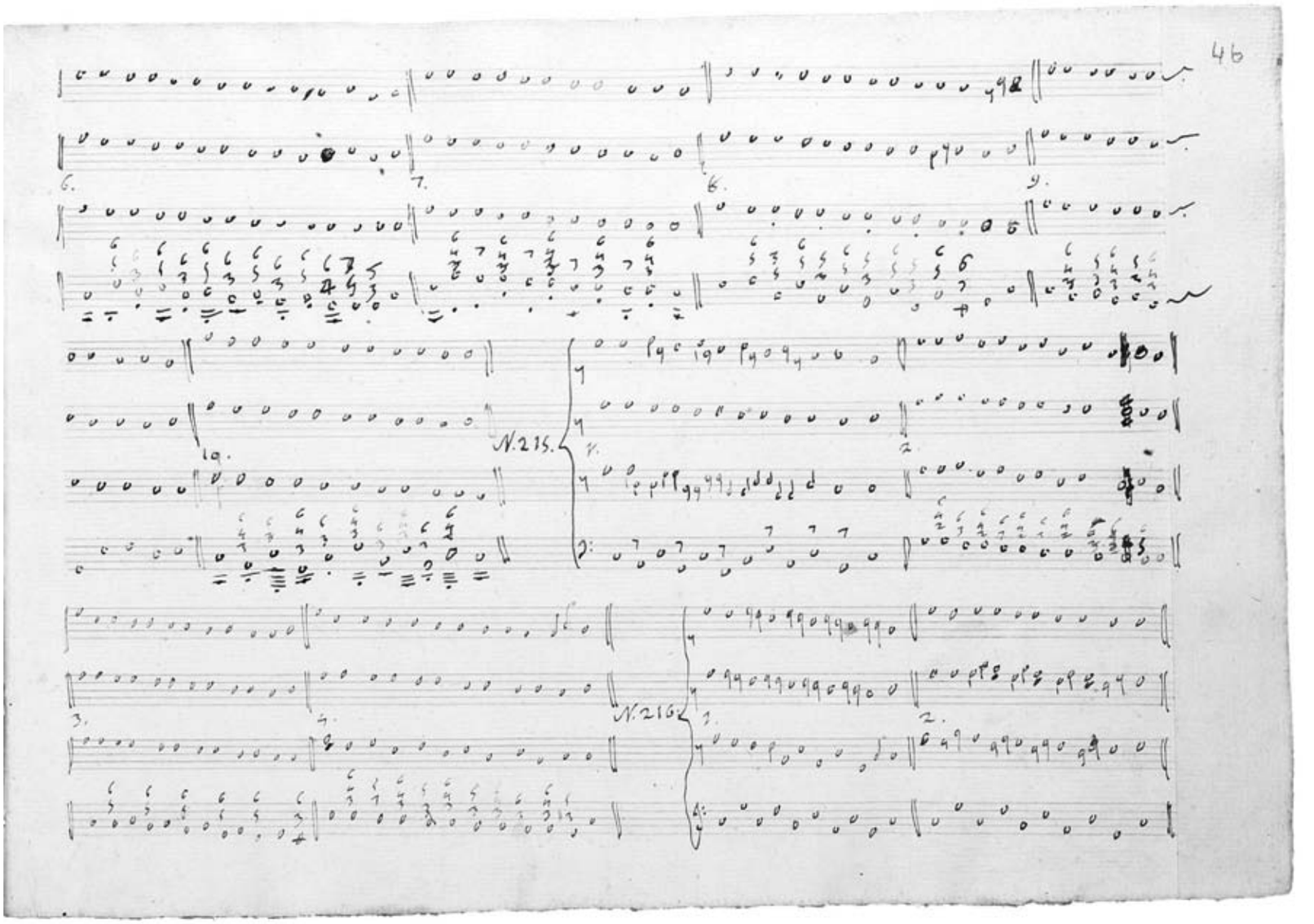

N.204.
N.205.
N.206

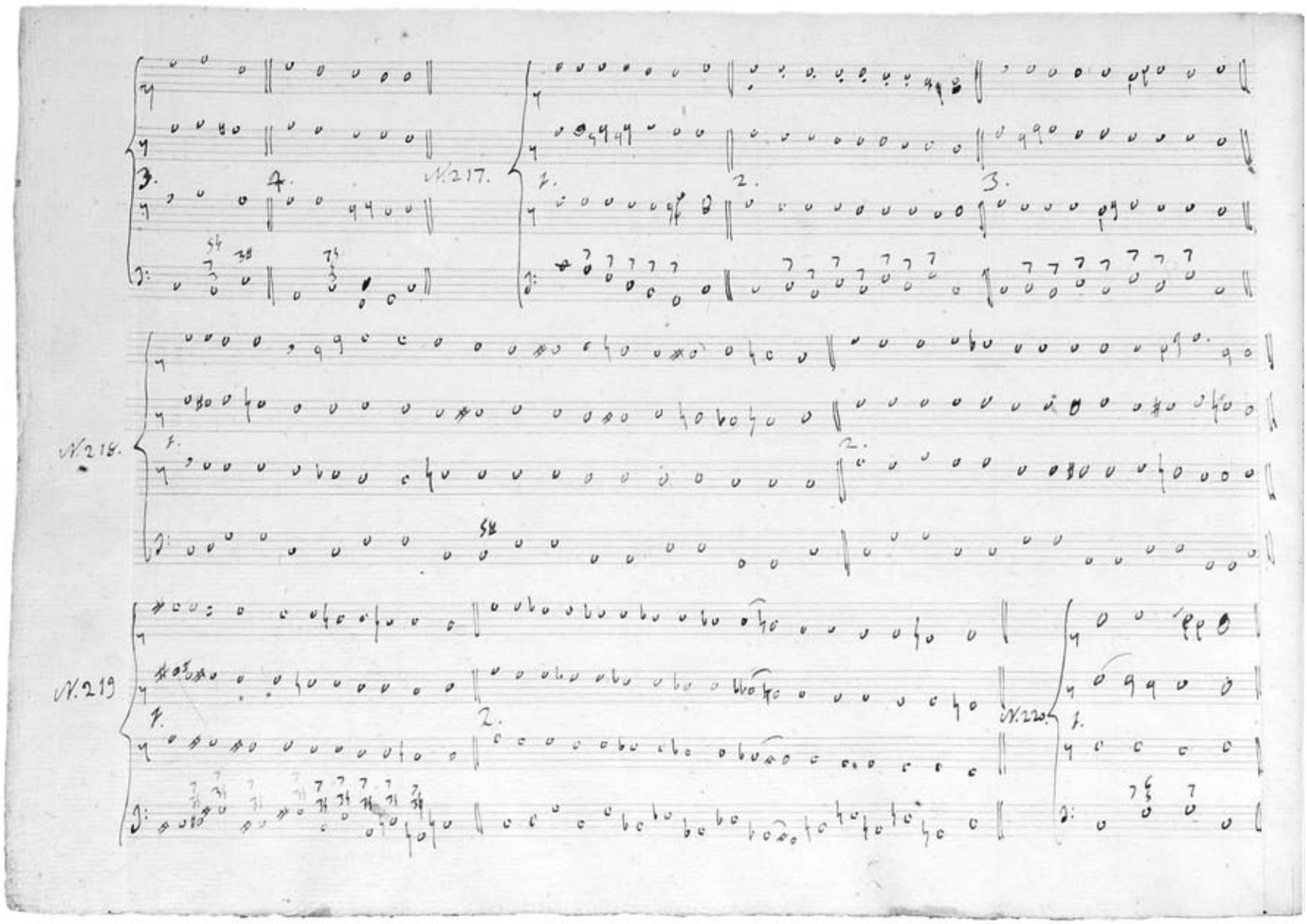

44
N. 207.
N. 208.
N. 209.


N.230


23
45
N.211.
N.212.

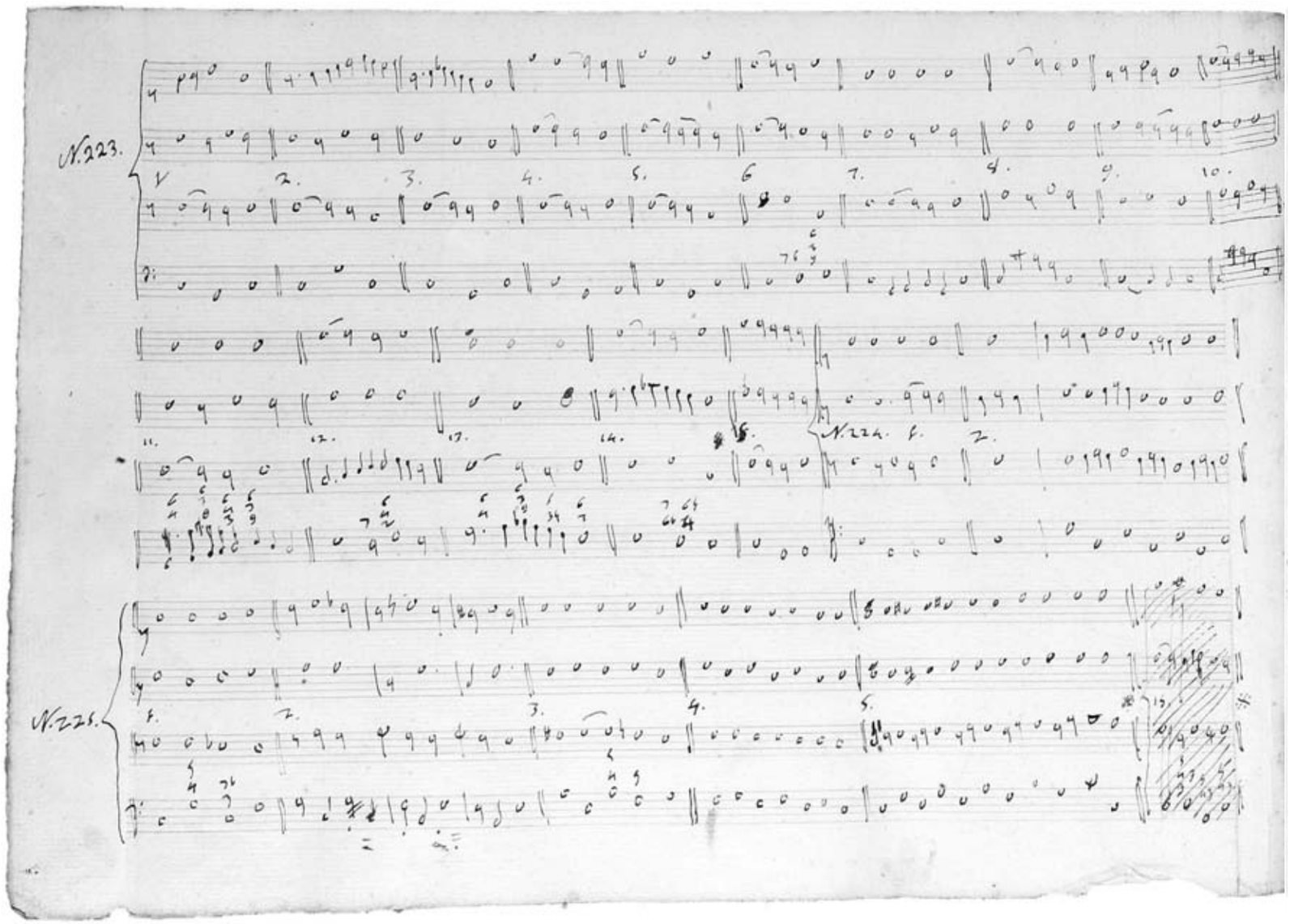

N.213.
2.
3.
4.
N.214.
2.
3.
4.
5.

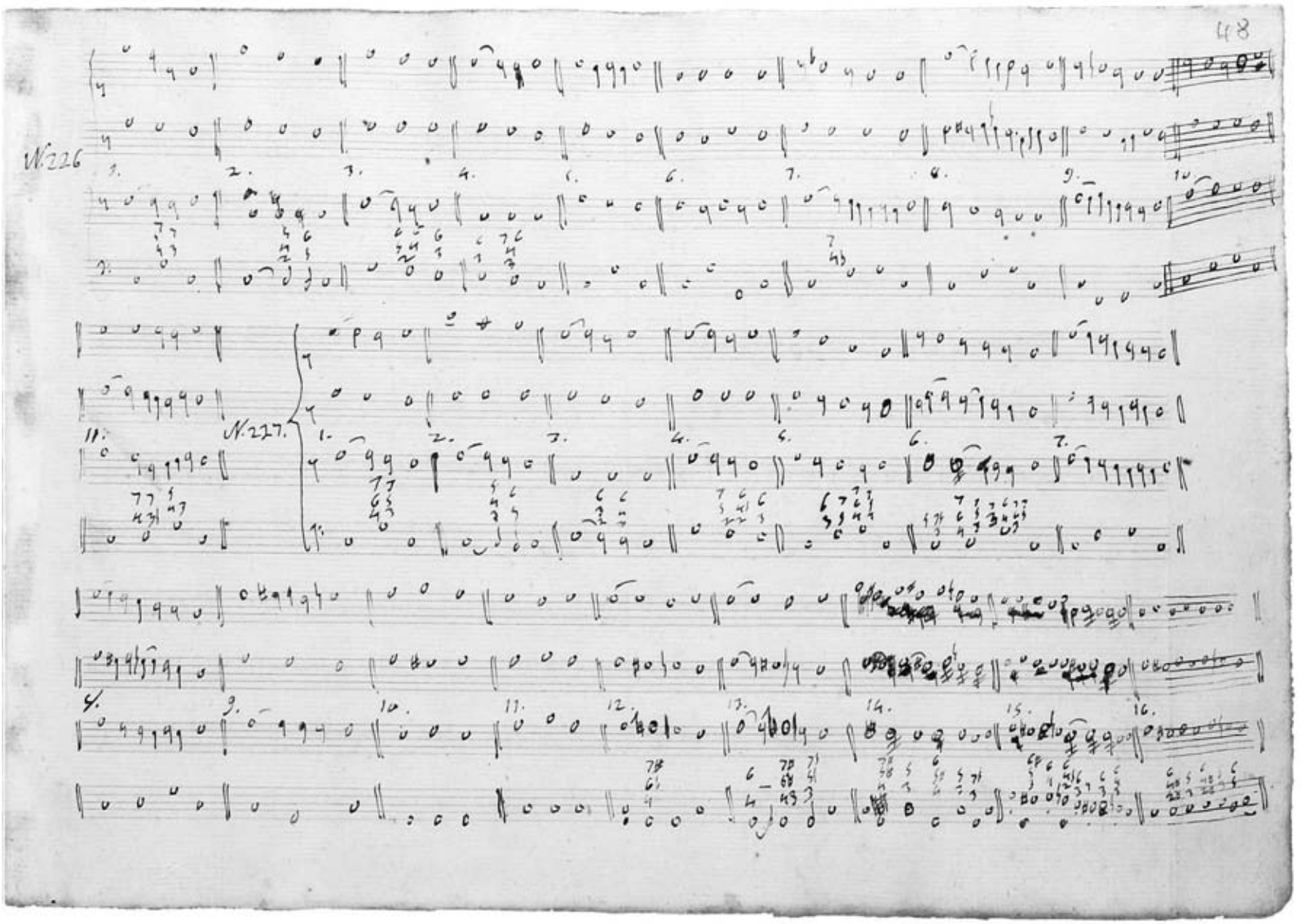

46
N.215.
N.216.


N.217.
N.218.
N.219
N.220.

N.221.

N.222.

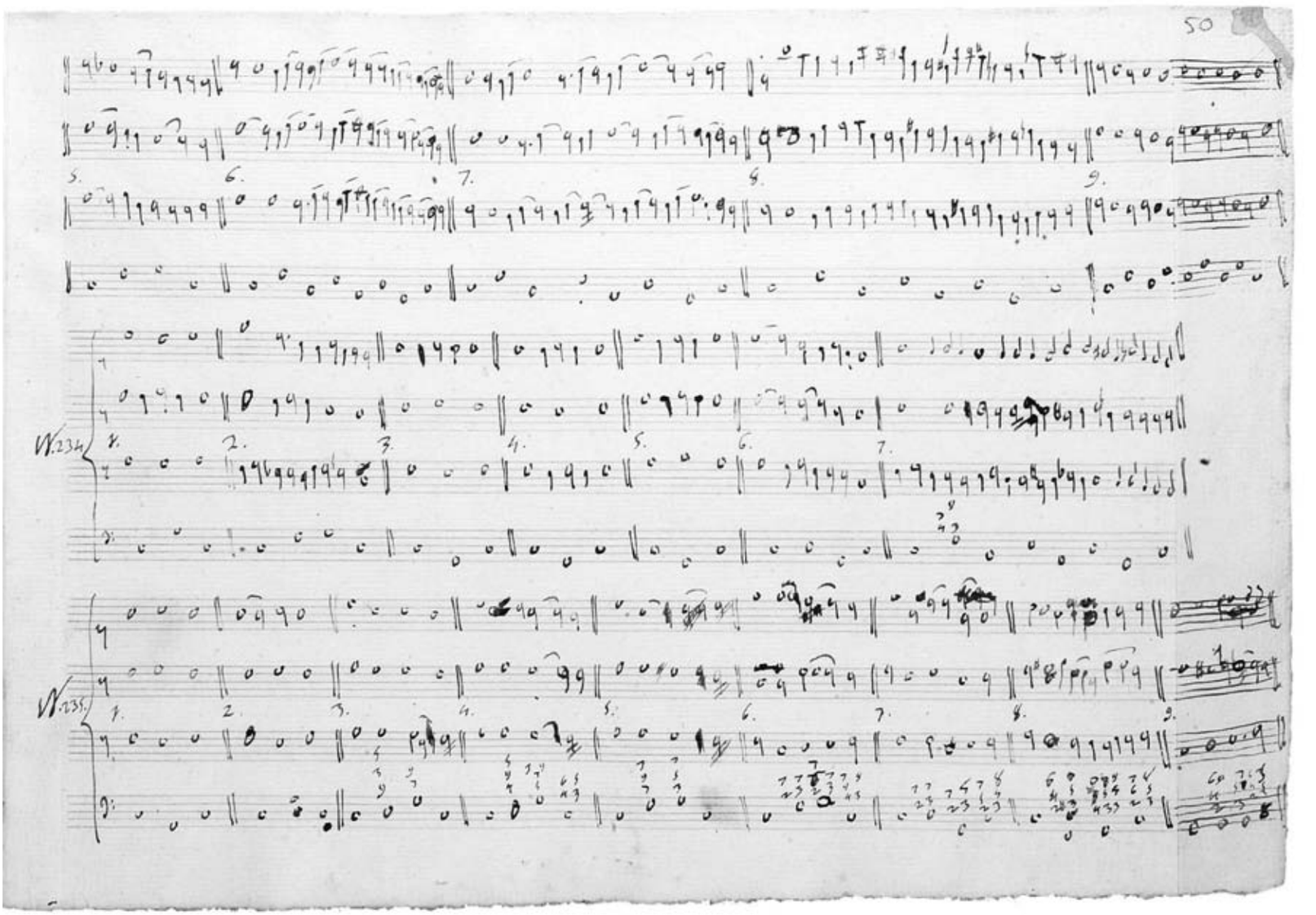

N.223.
N.224.
N.225.

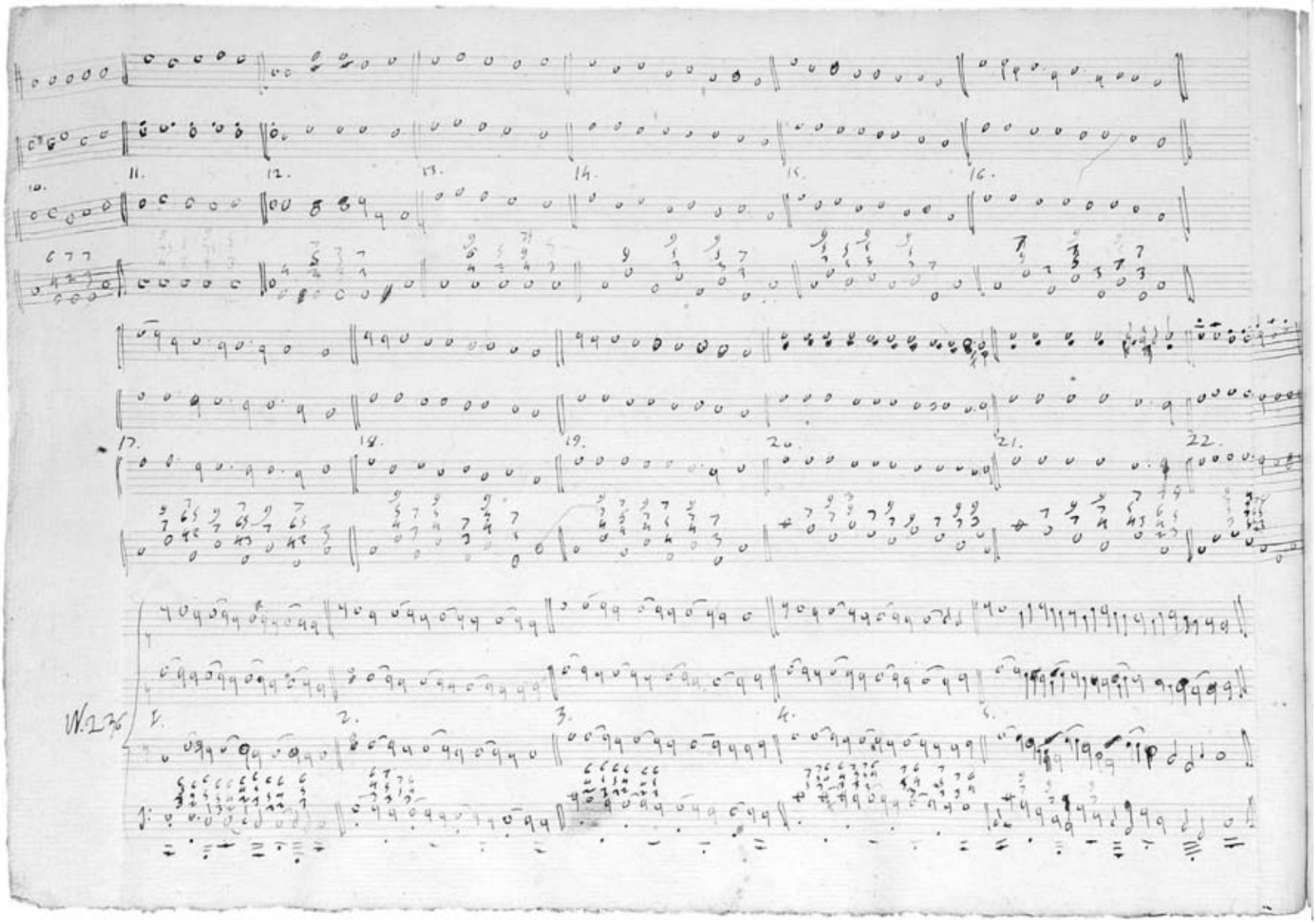

48
N.226
N.227.

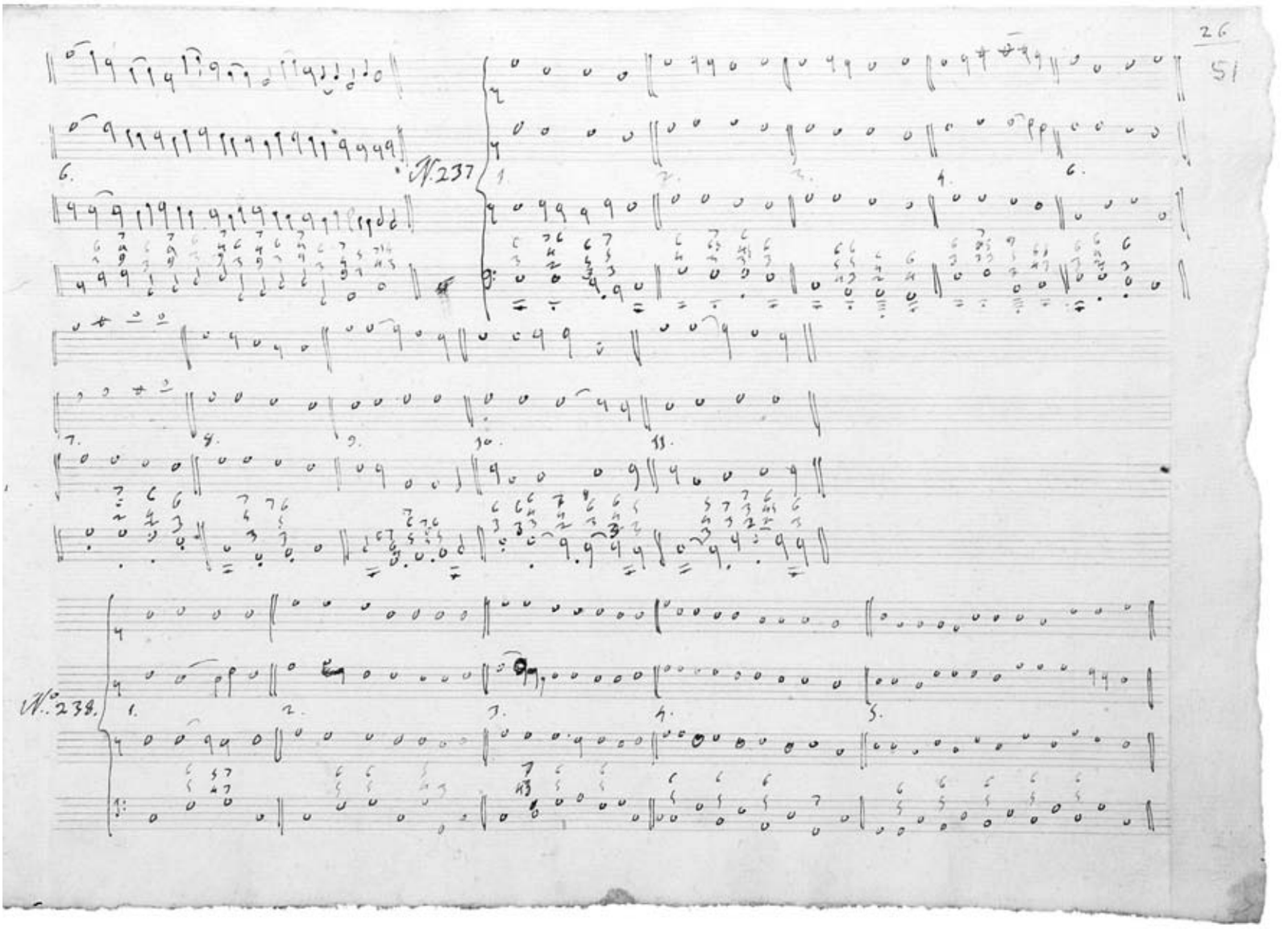
N.228.
N.229.

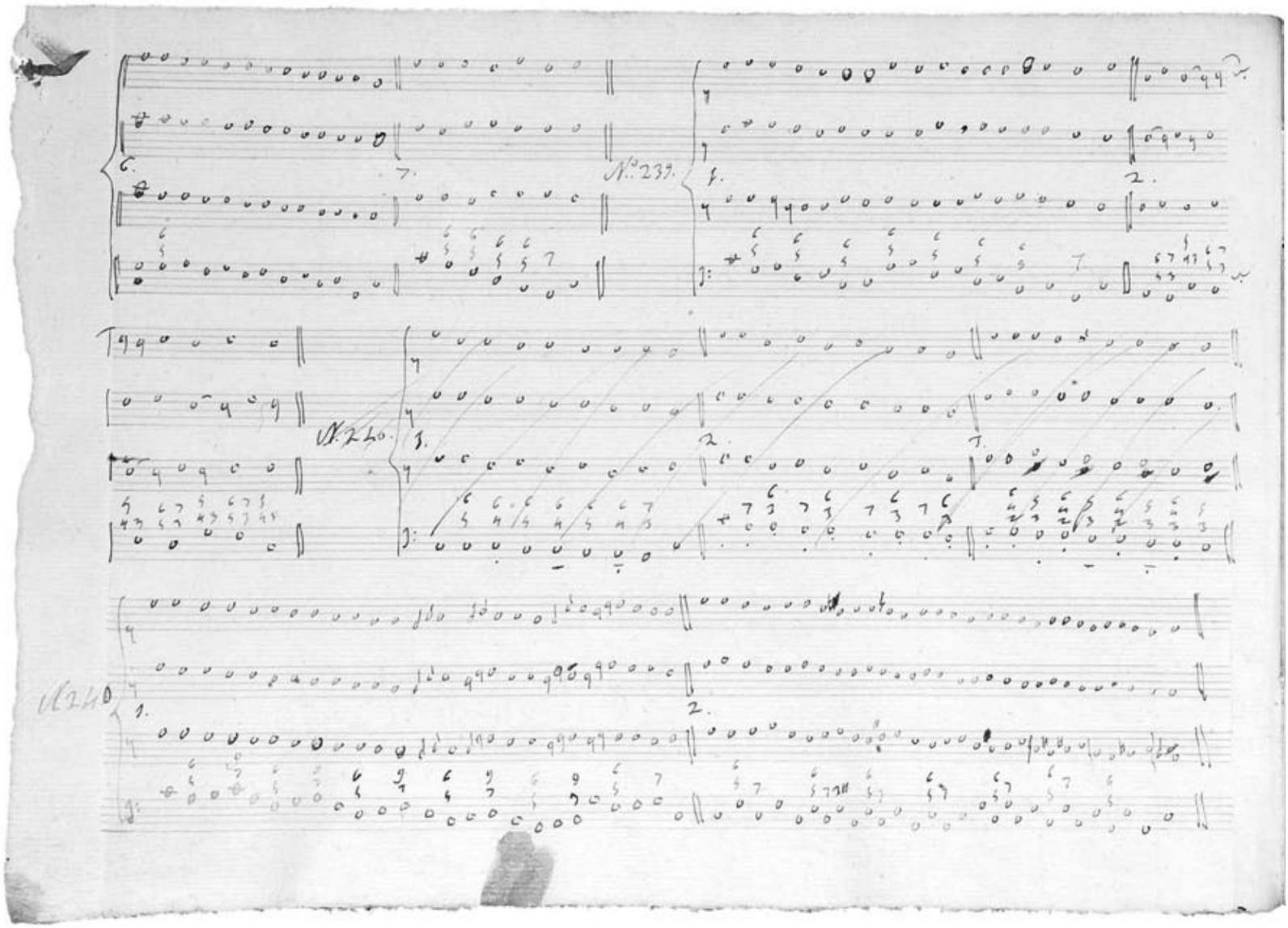
25
49
N.23.

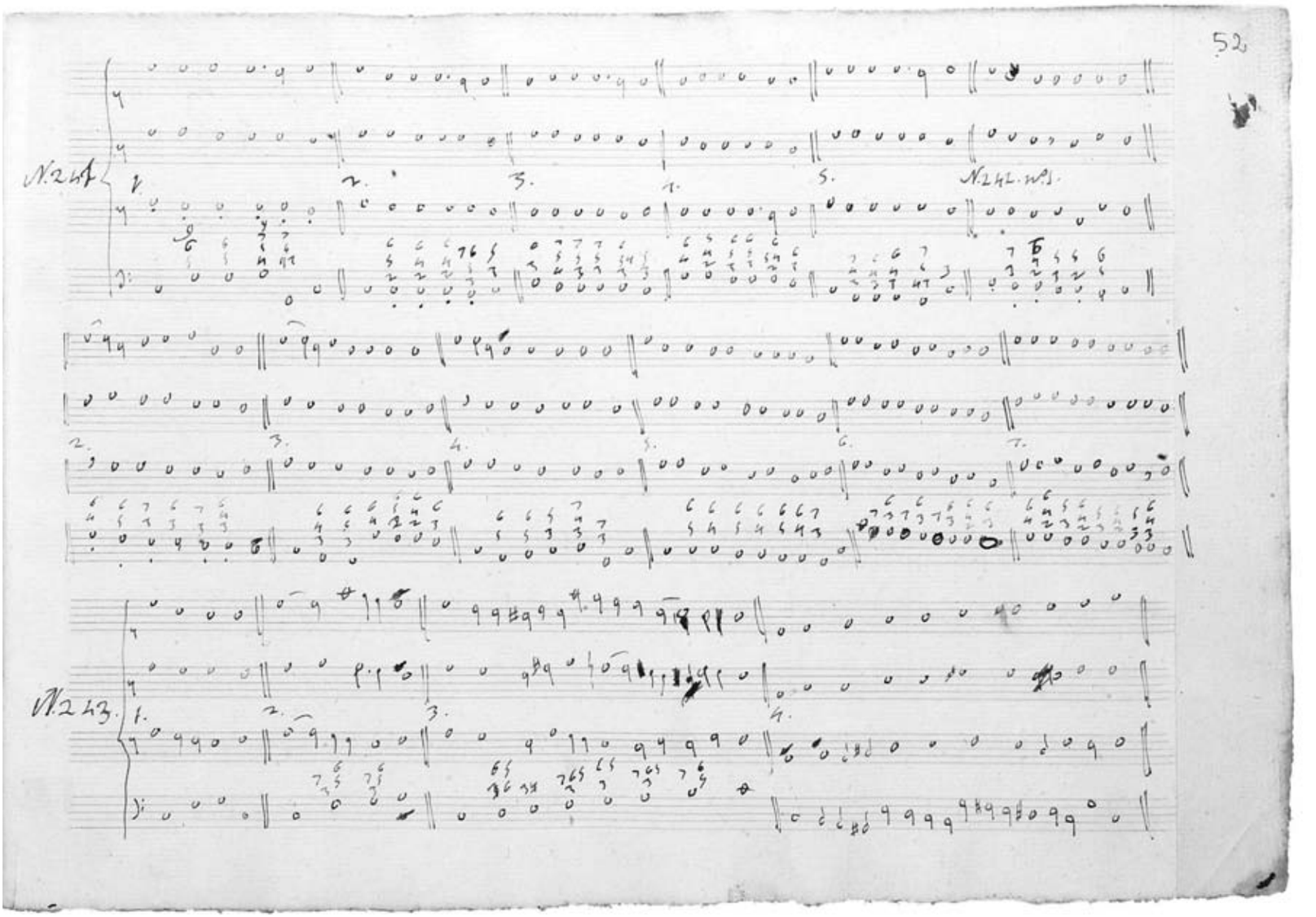
№ 231
№ 232
№ 233

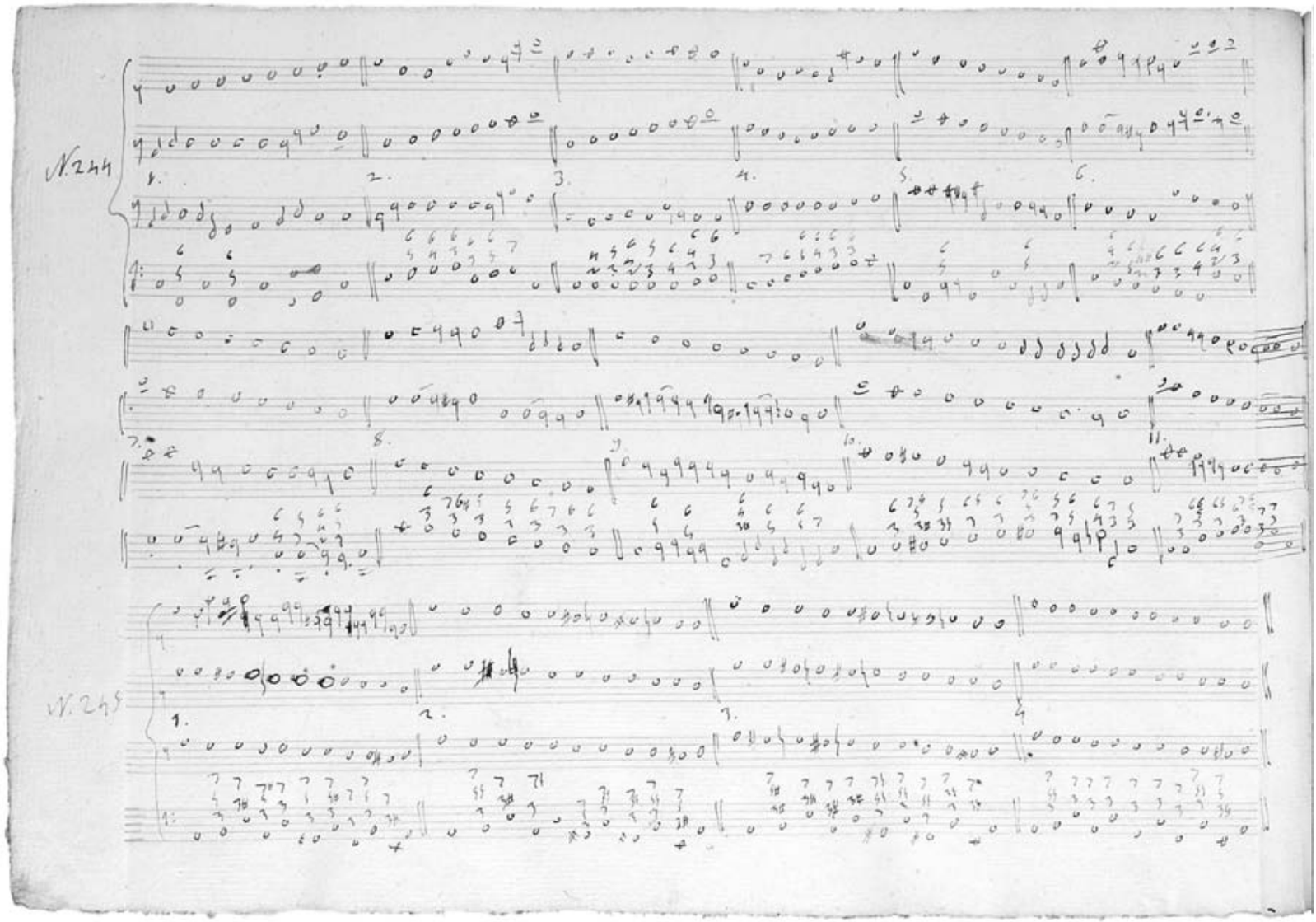

50
W.234
W.235


10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
1.
2.
3.
4.
5.


26
51
N.237
N.238.


N.º 239.
N.º 240.
N.º 240


52
N.244
N.242. wo.
N.243.

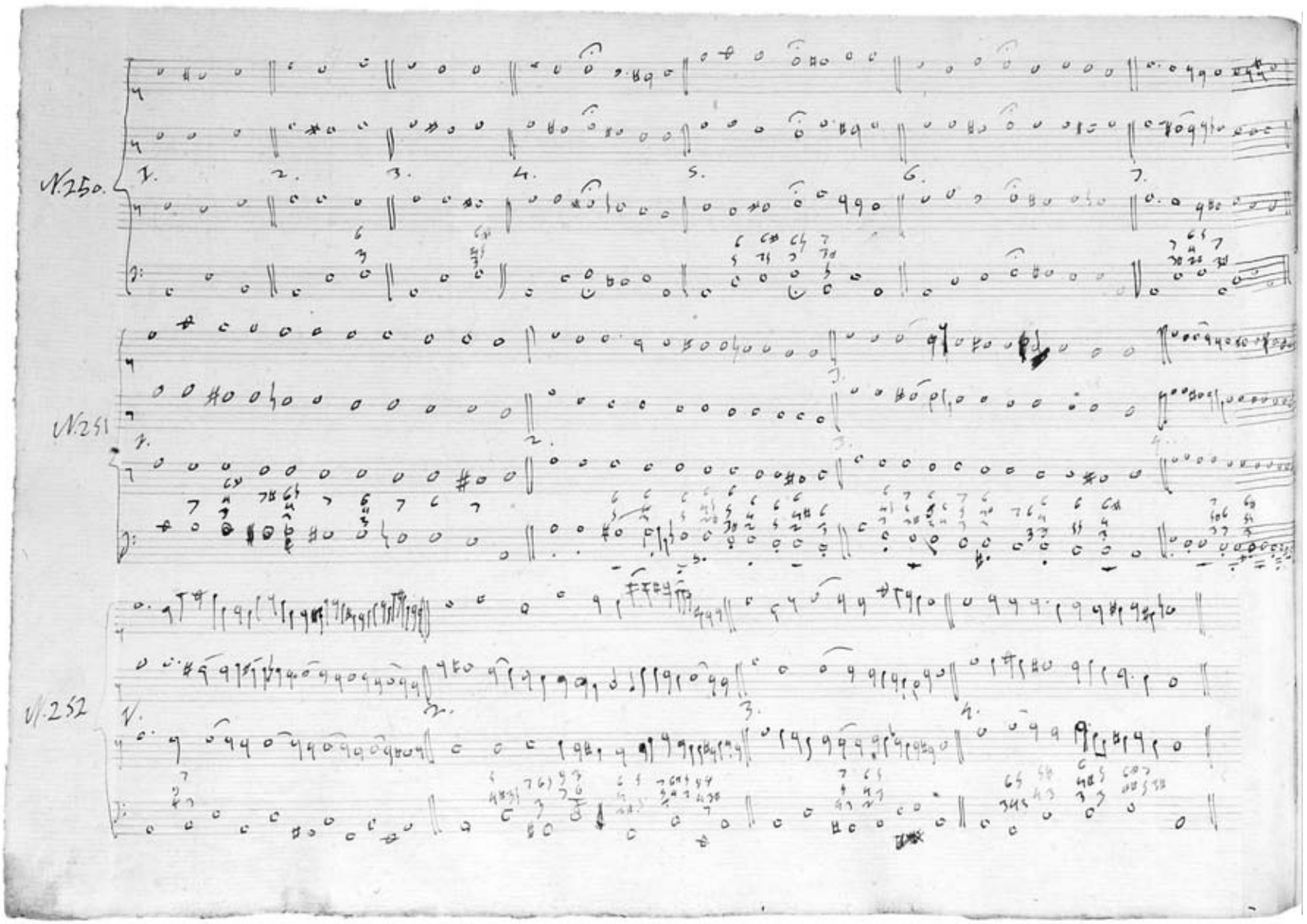

N.244
N.245

N.246

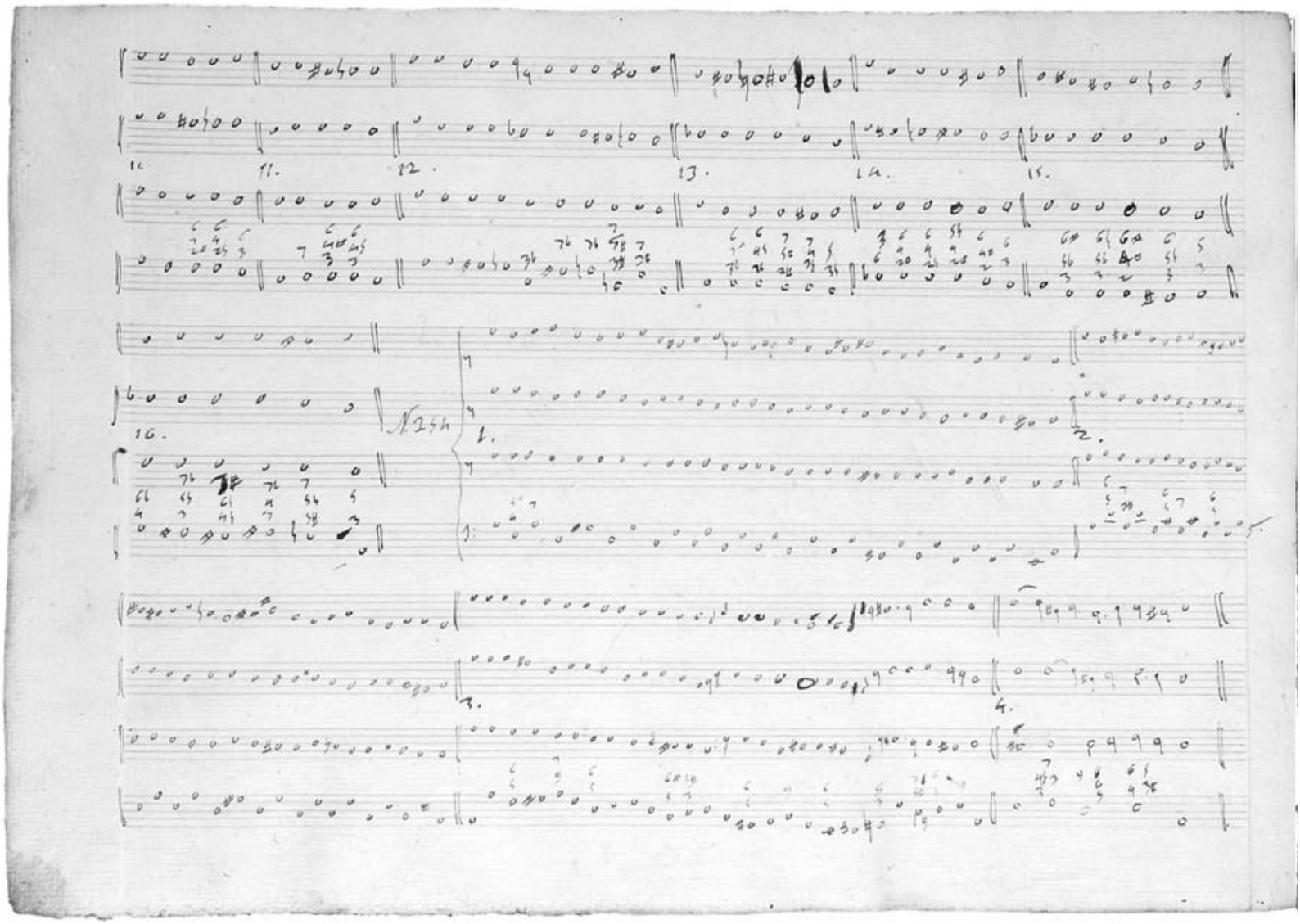
N.247

N.248

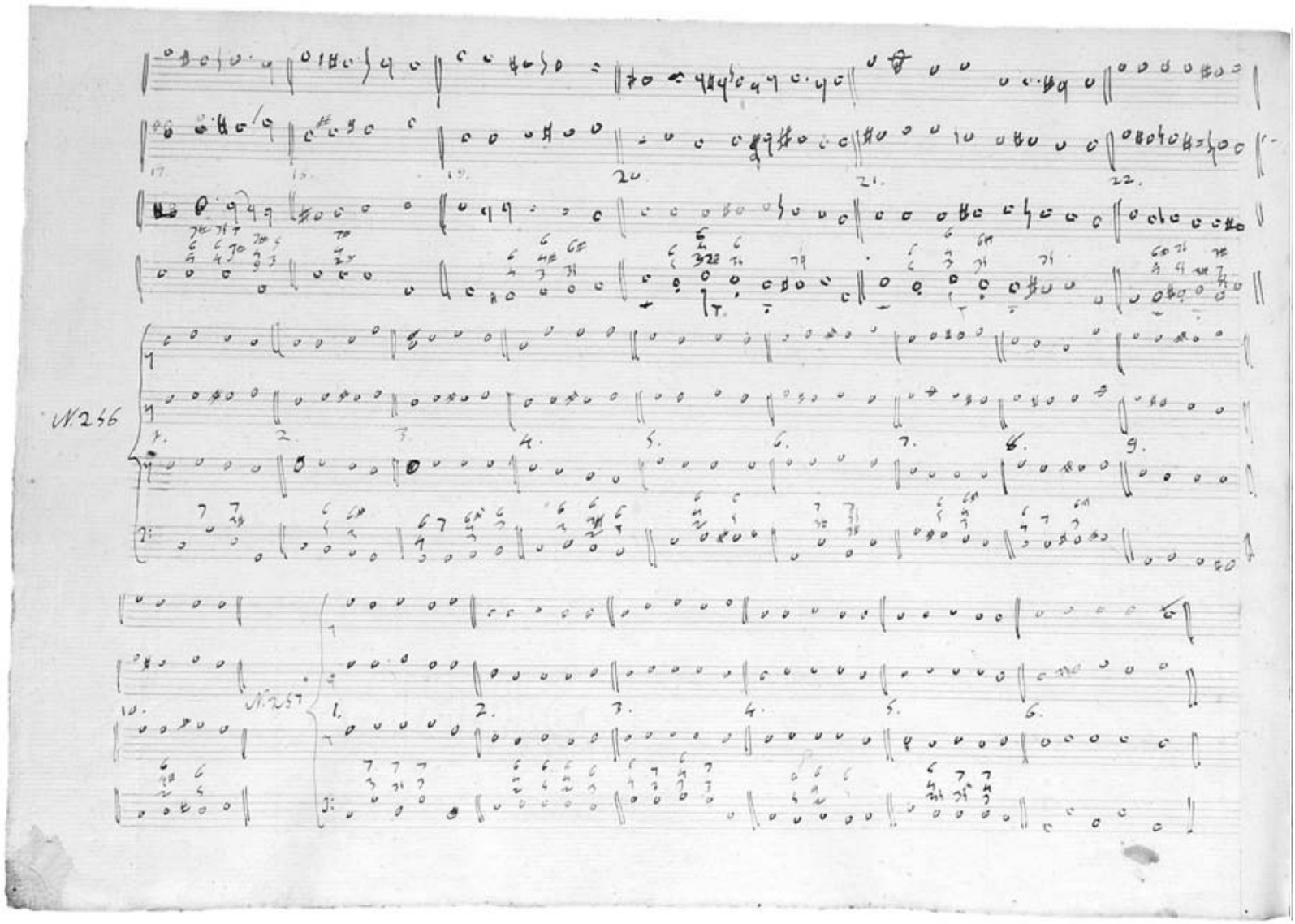
N.249.

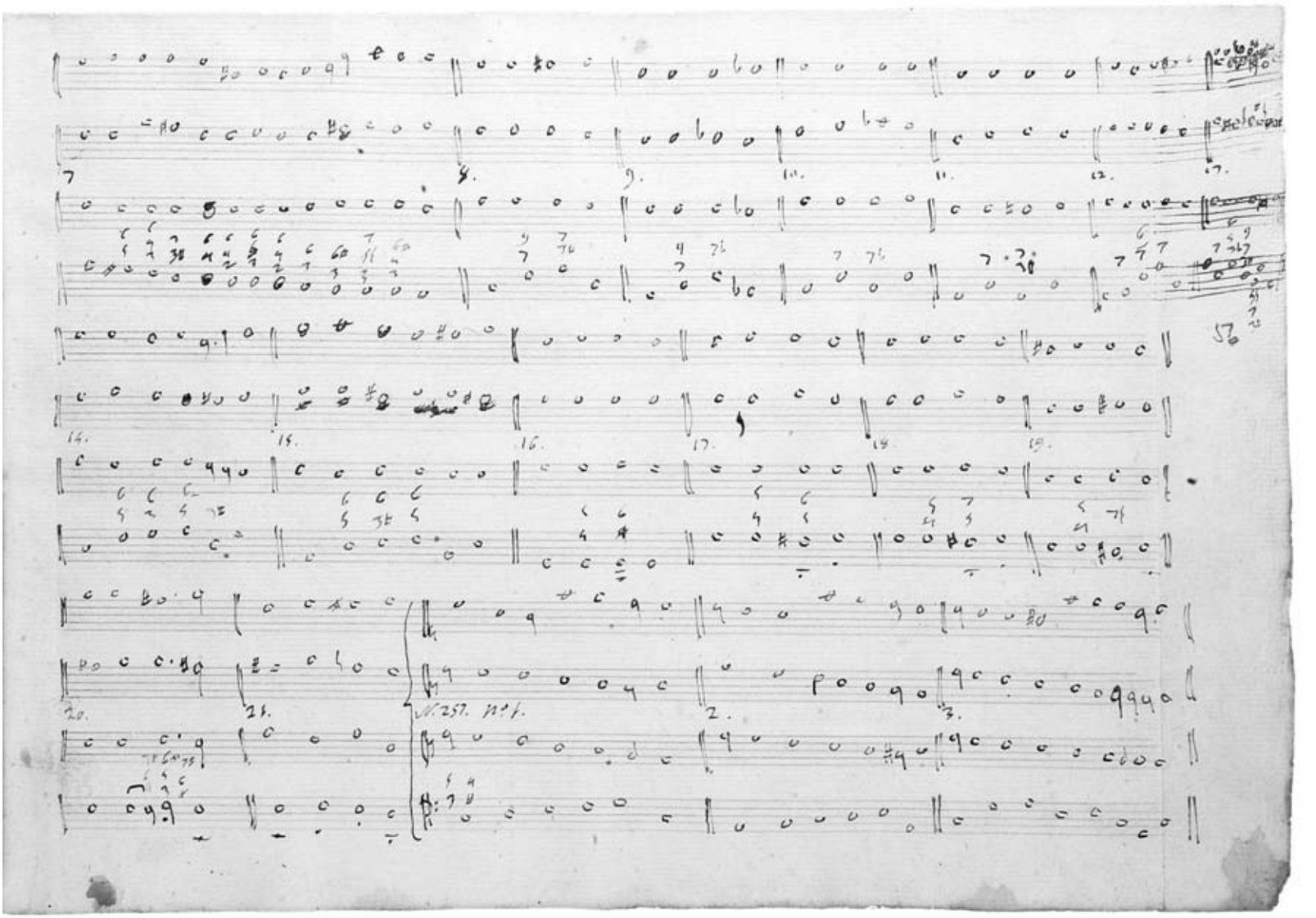

N.250.
N.251
N.252

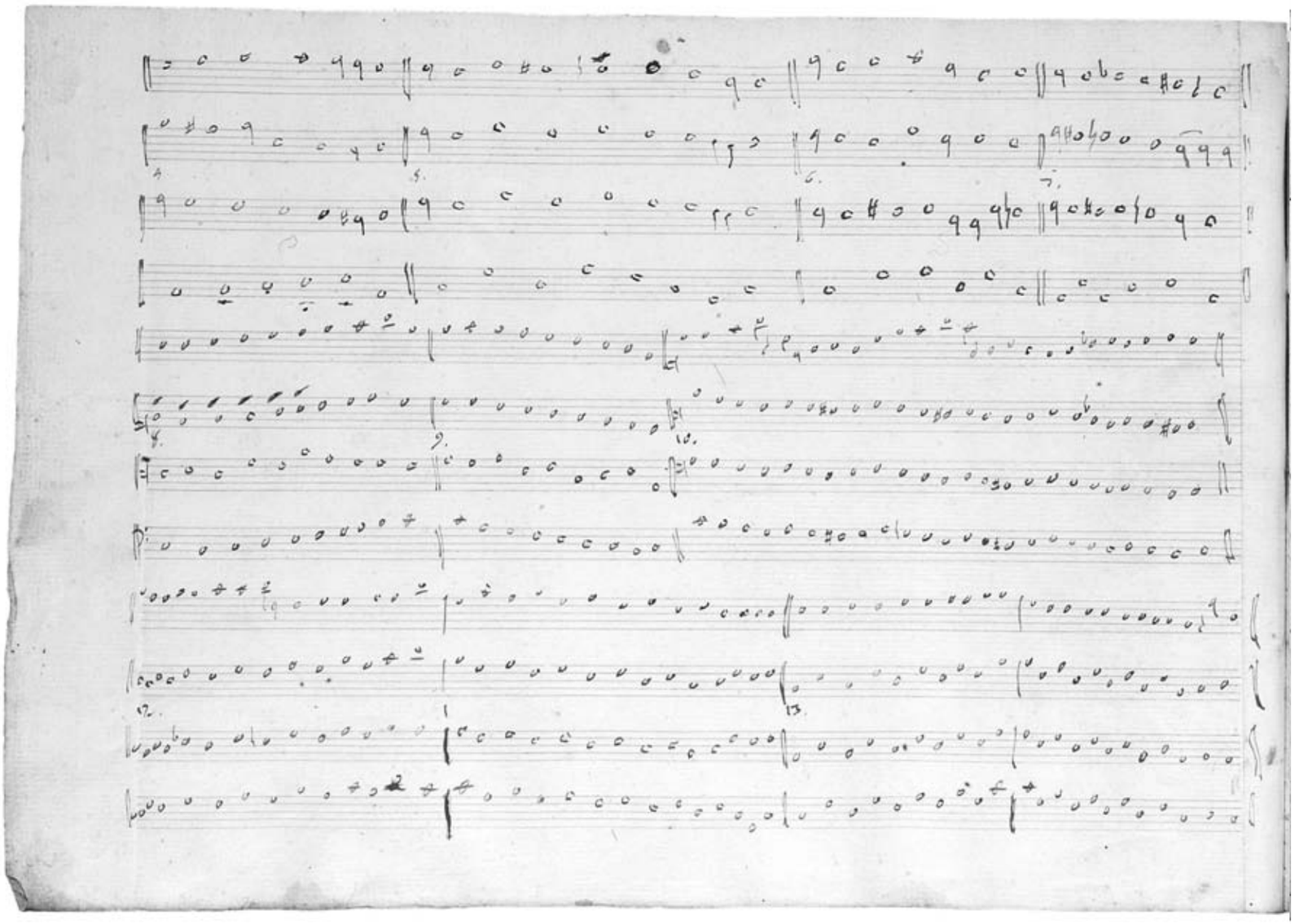
N.: 253.

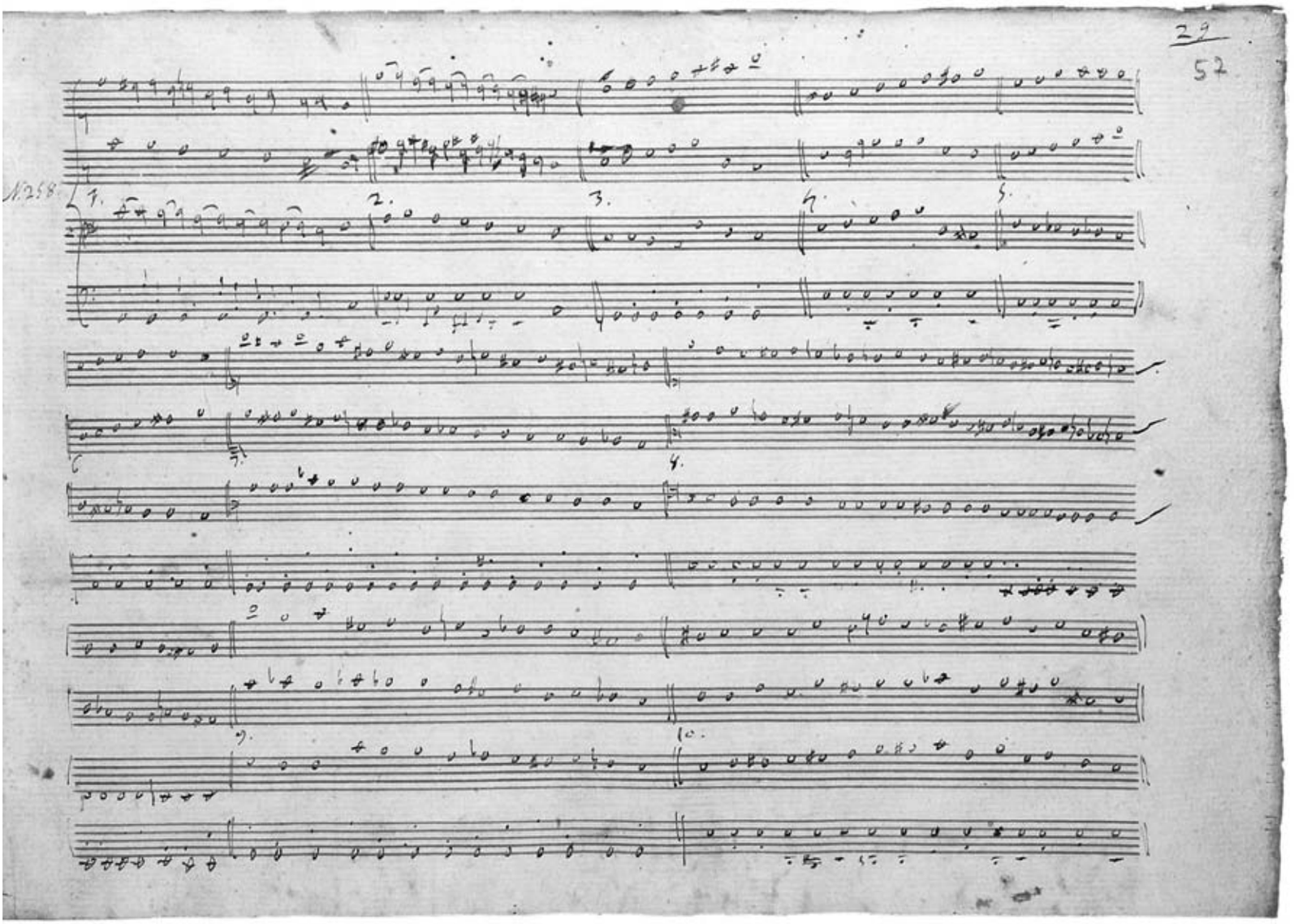

16.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
N 254
1.
2.
3.
4.

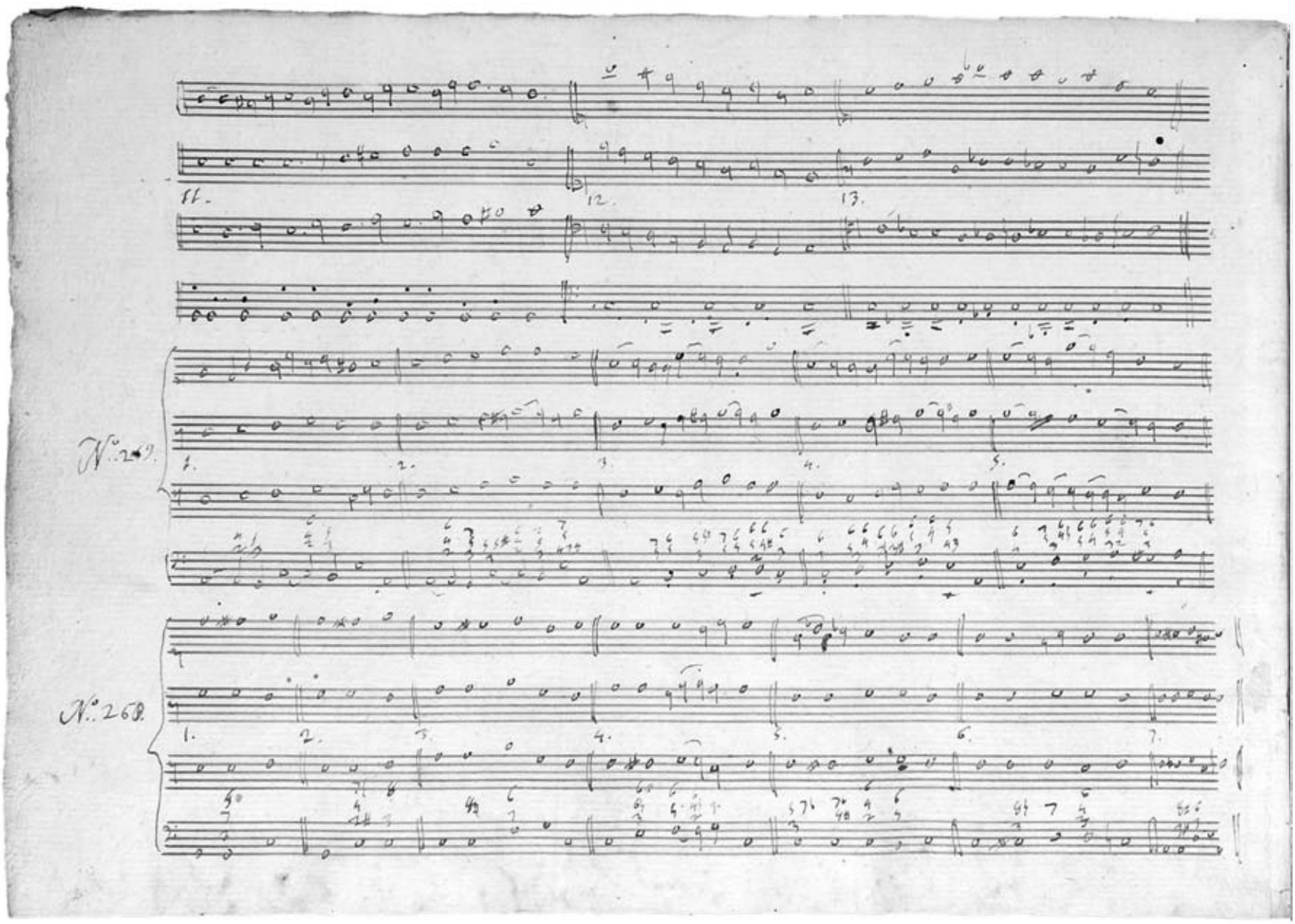
N.255.
28
55


N.256
N.257


N. 257. No 1.

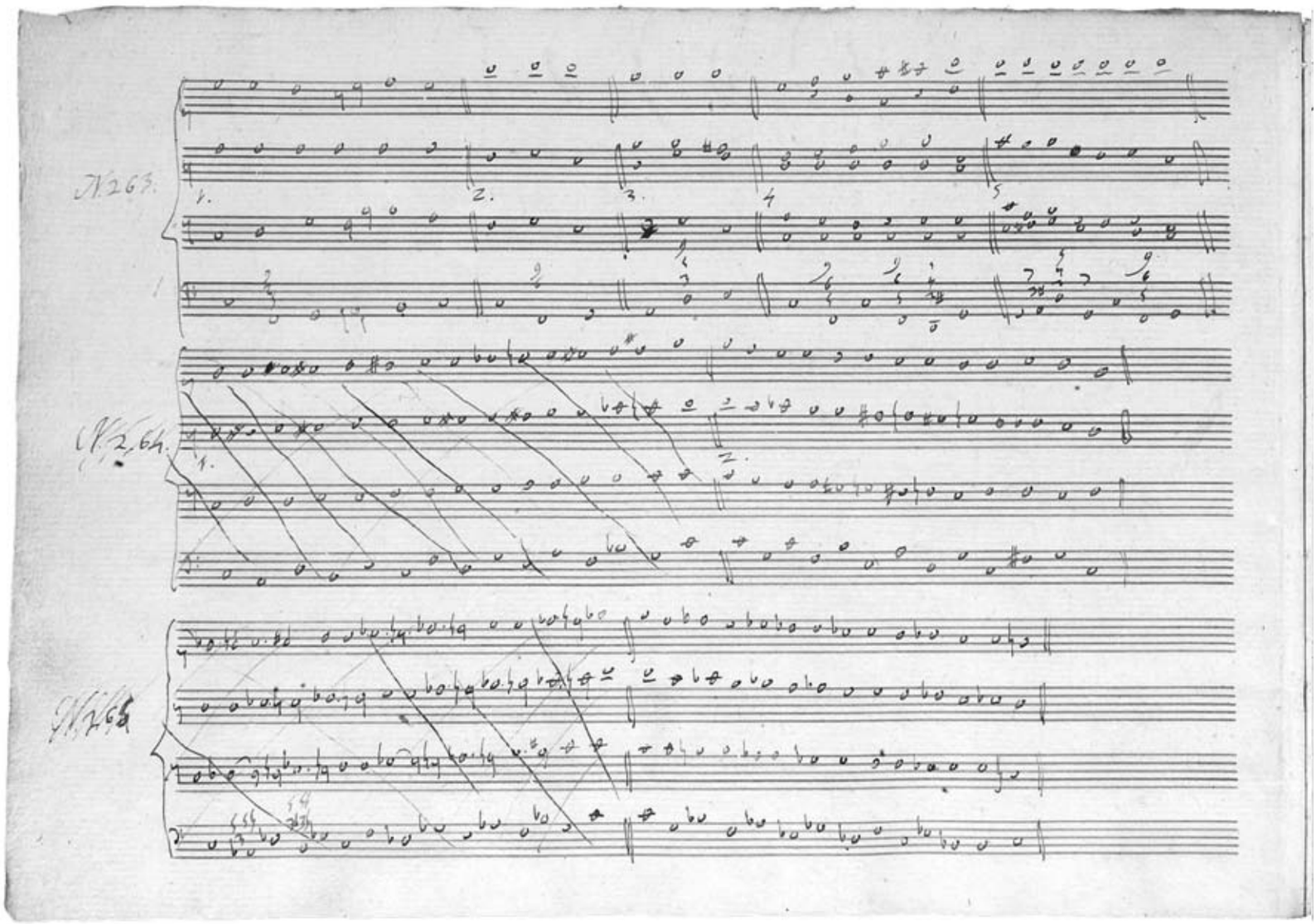


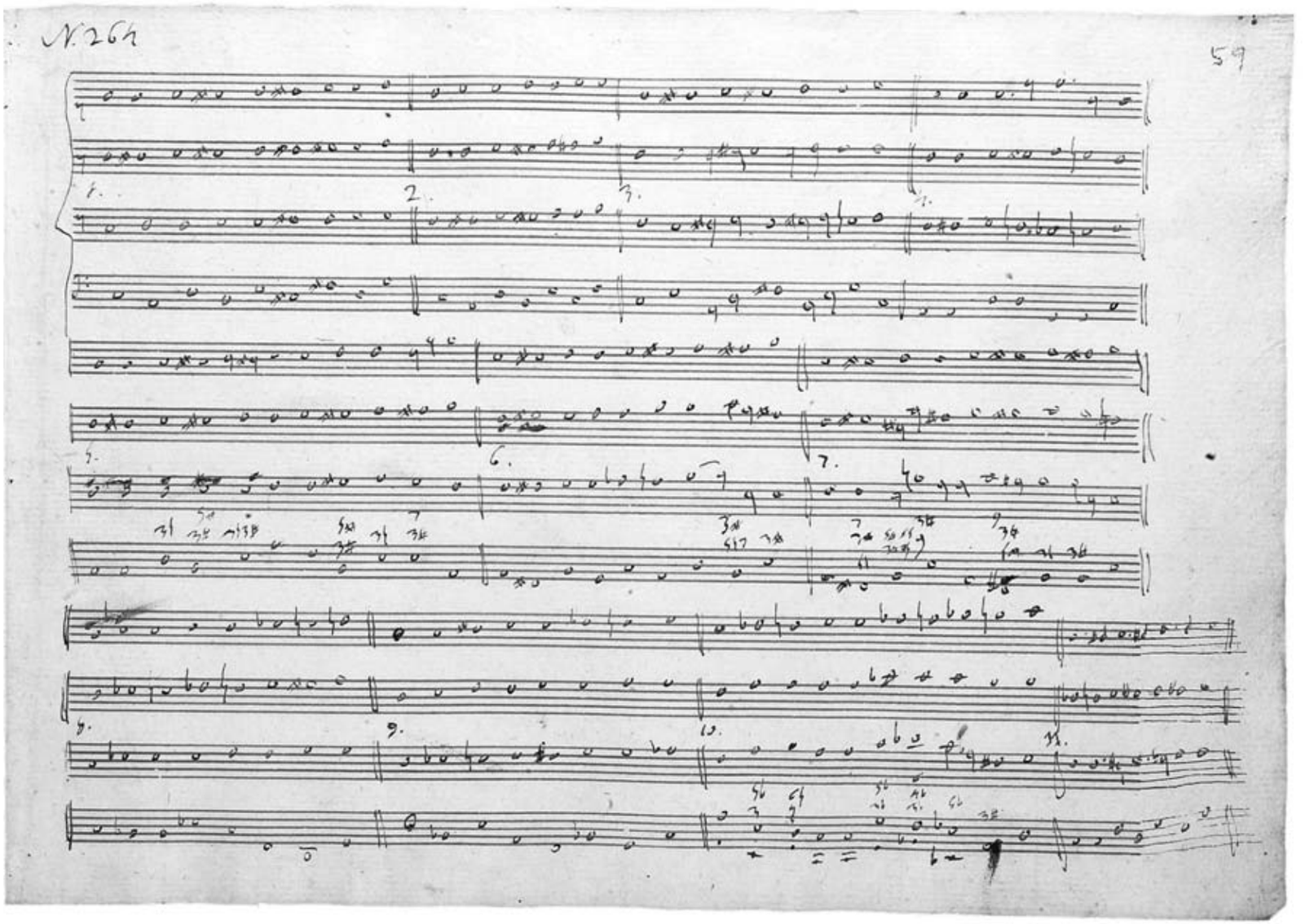

29
57
N.258.

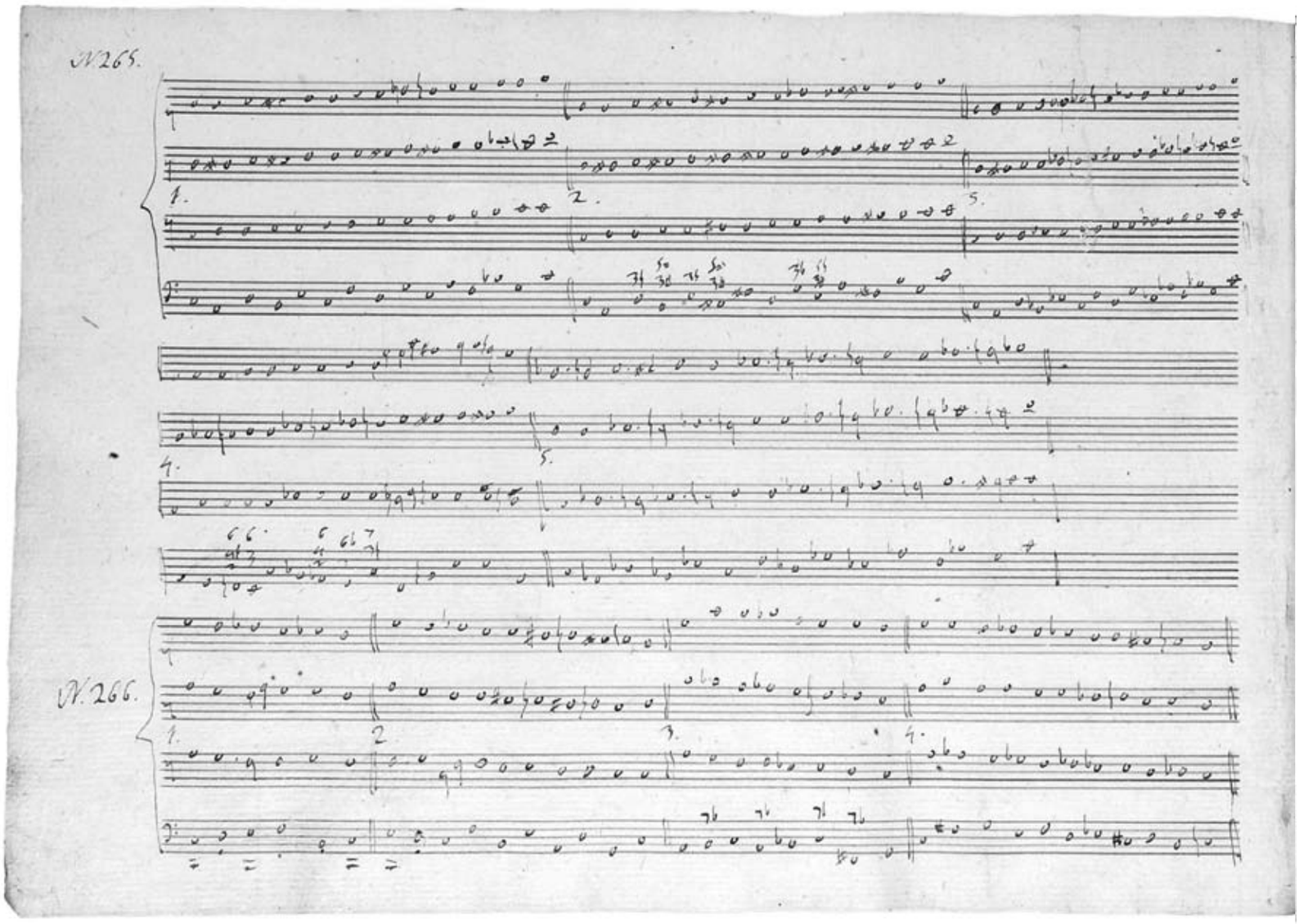

11.
12.
13.
N.° 267.
1.
2.
3.
4.
5.
N.° 268.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.

N.° 261.

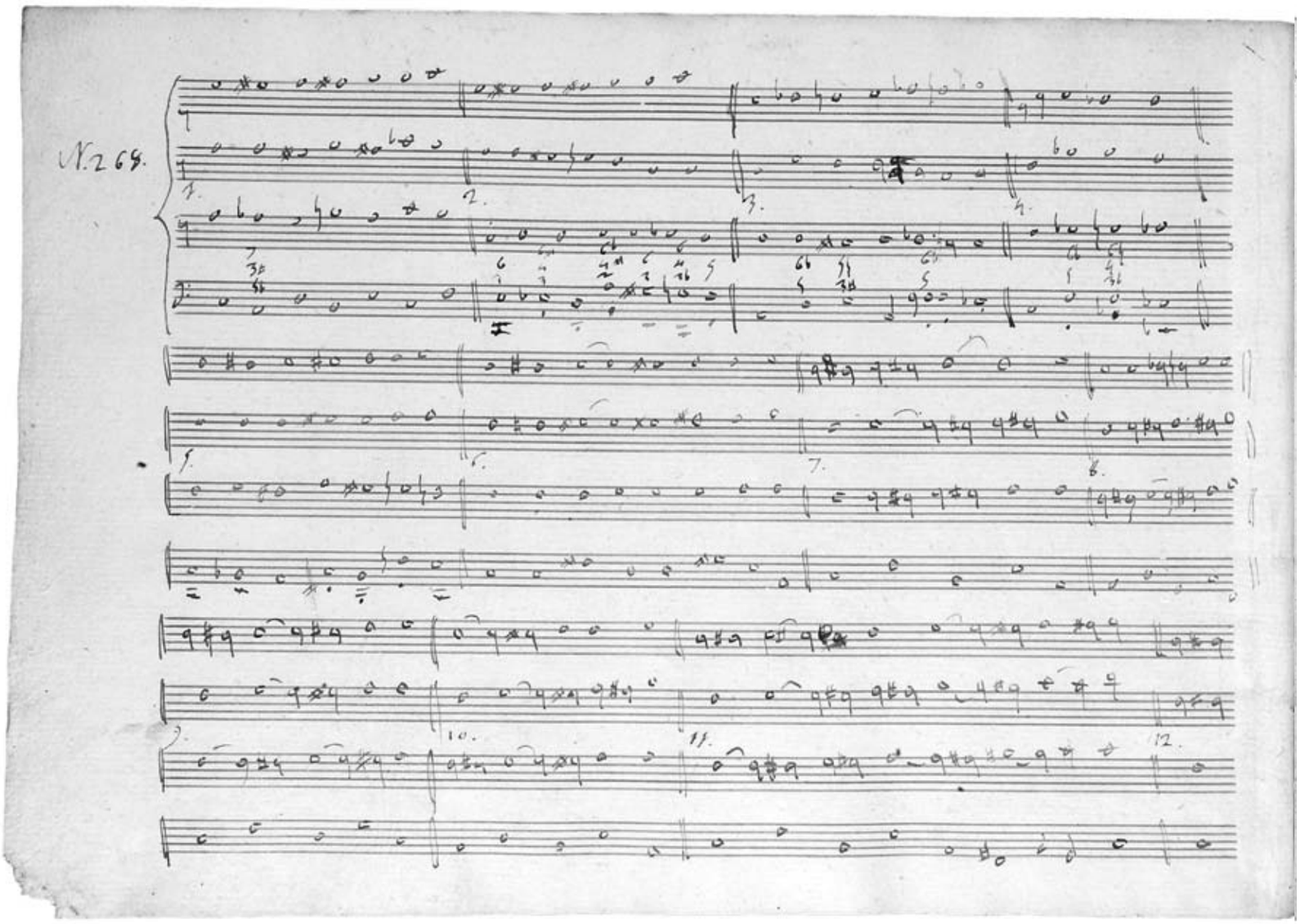
N.° 262


N.263.
N.264.
N.265.

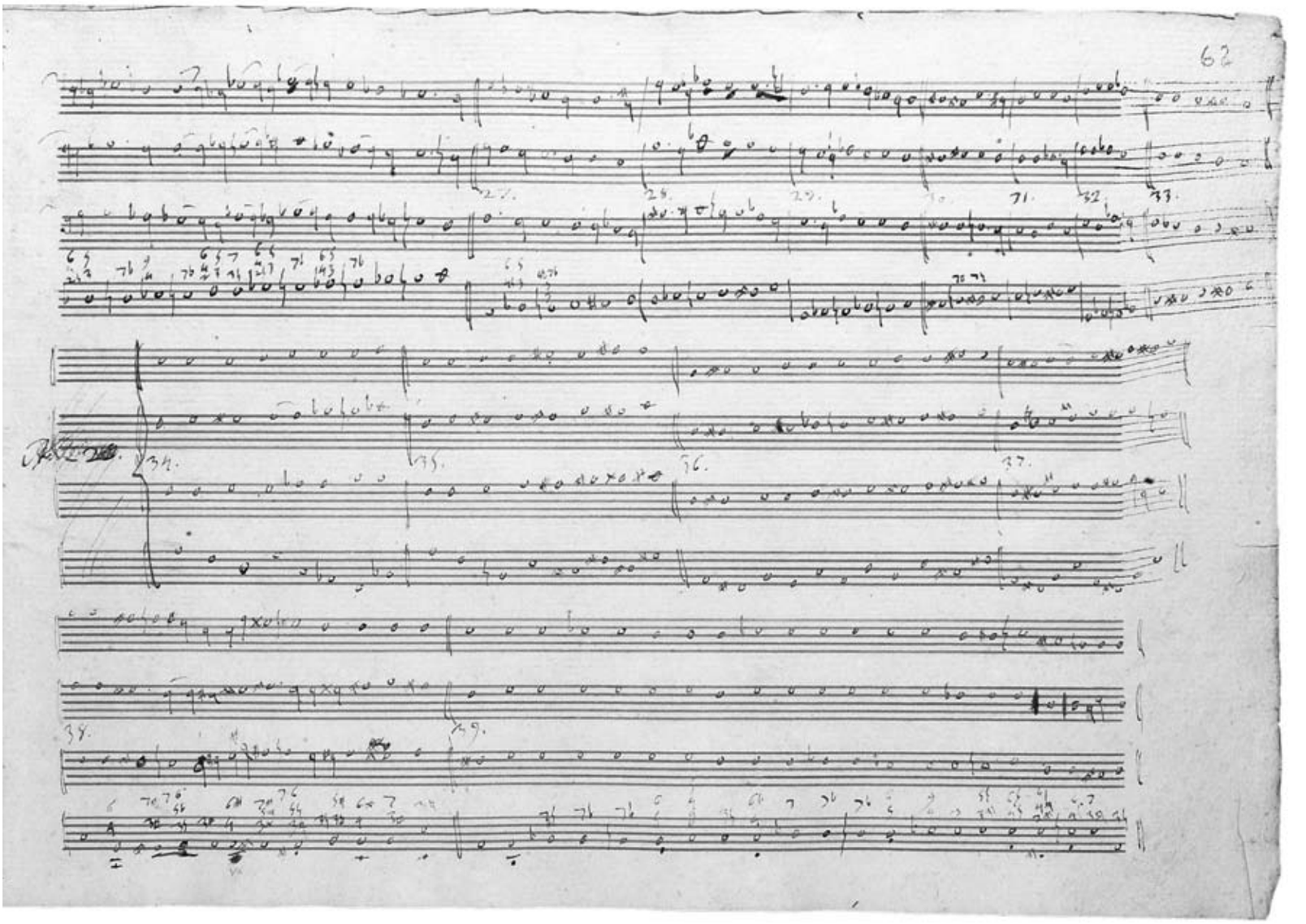

N. 264
59

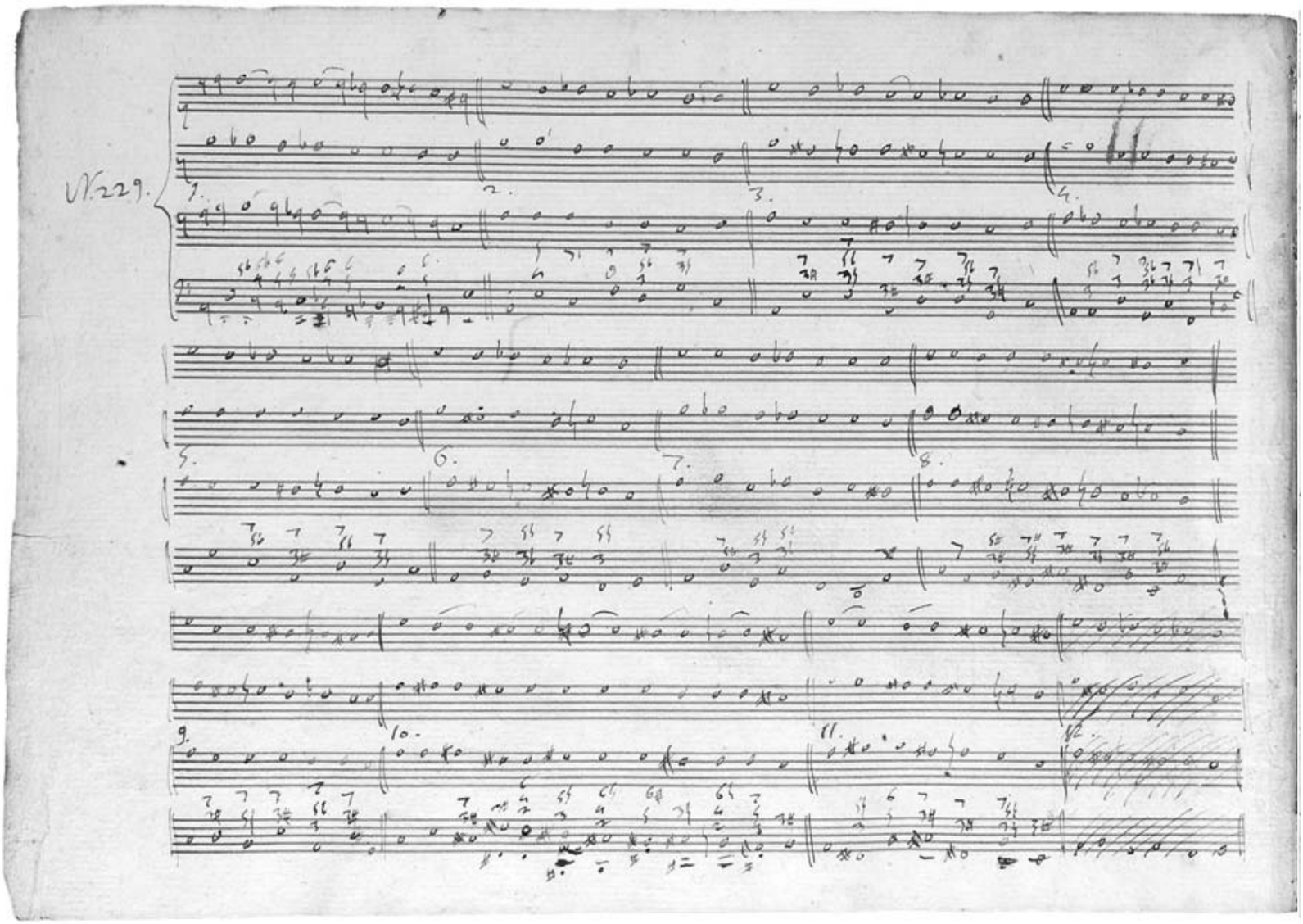

N. 265.
N. 266.

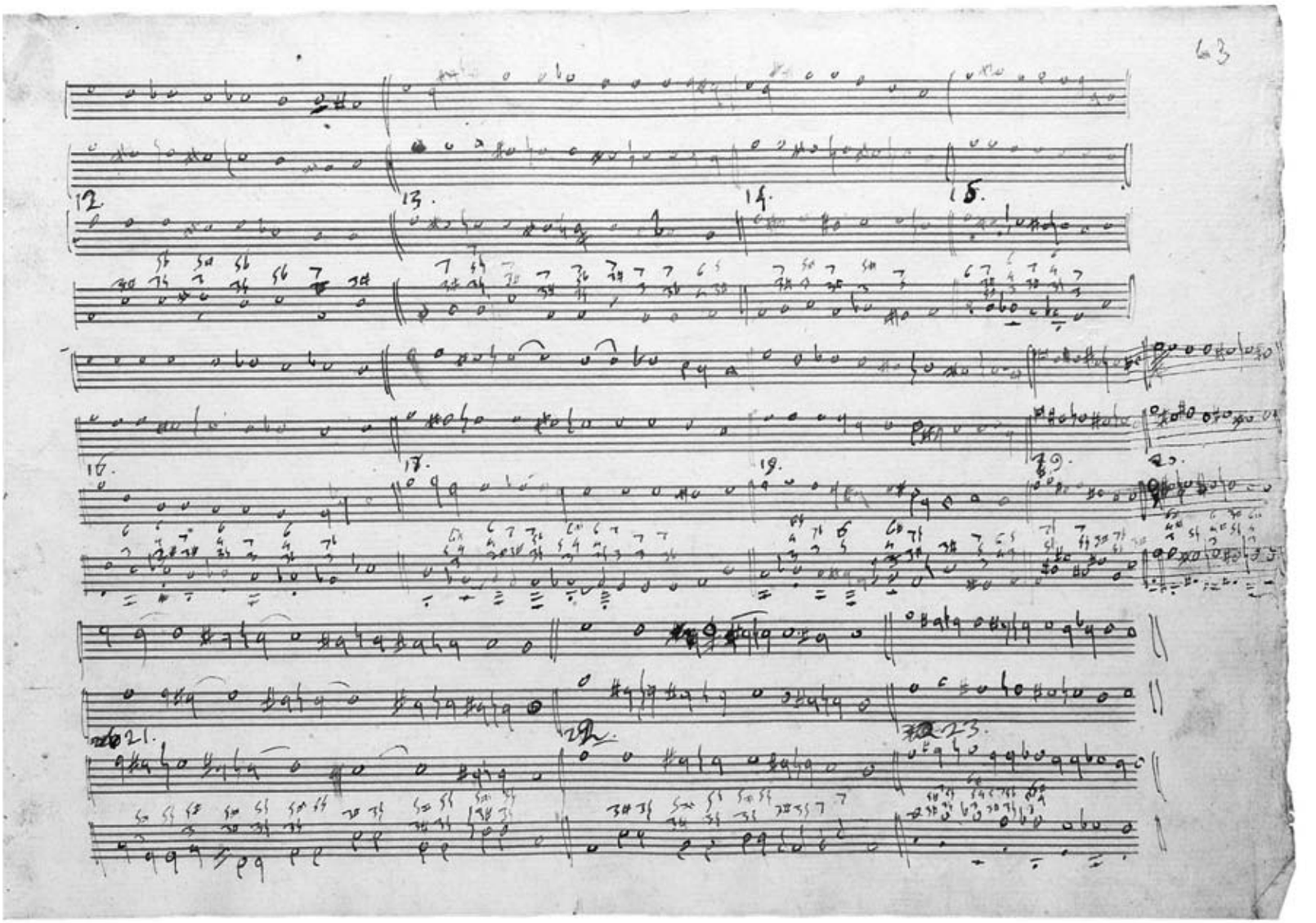
60.
W267

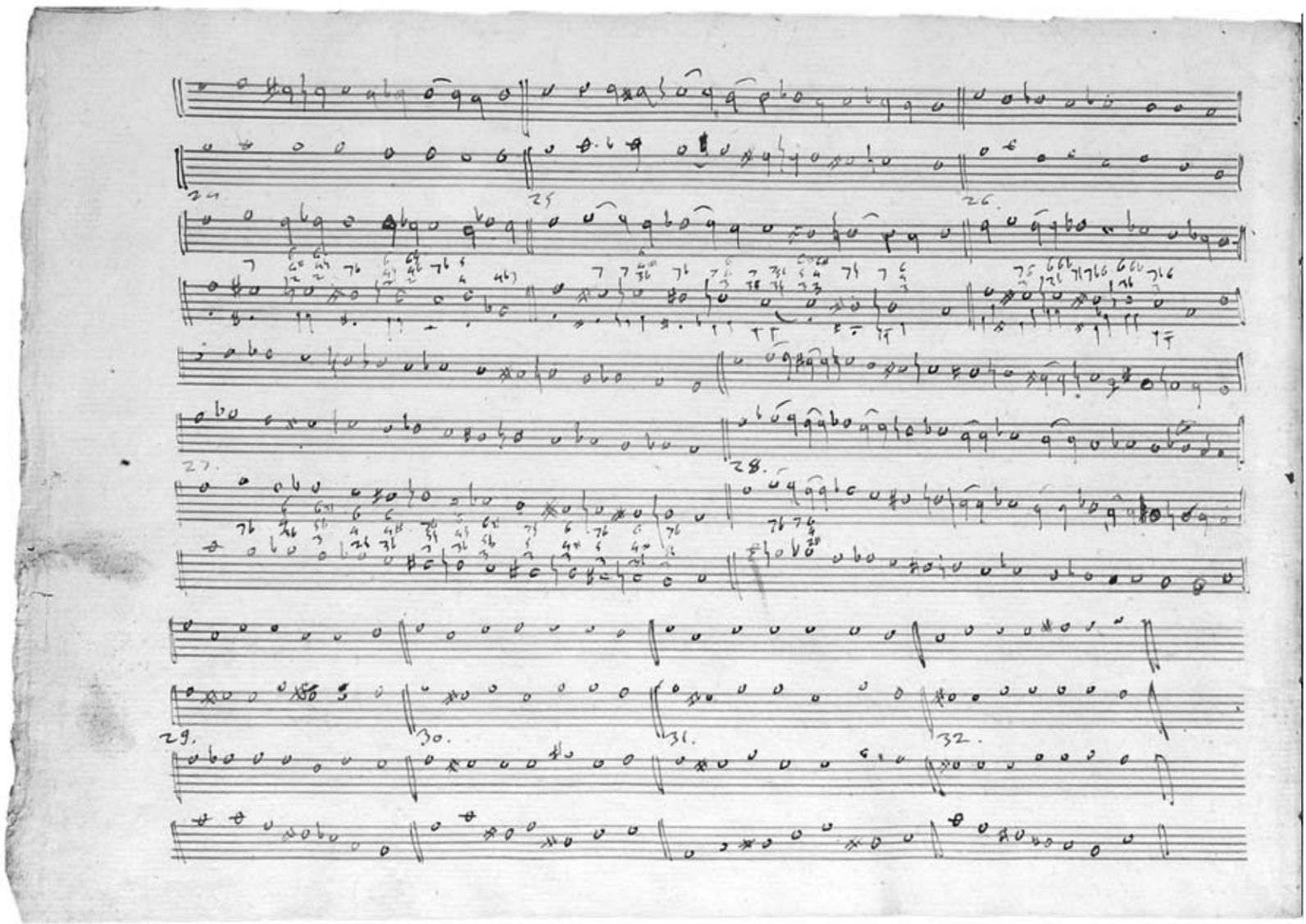

N. 268.

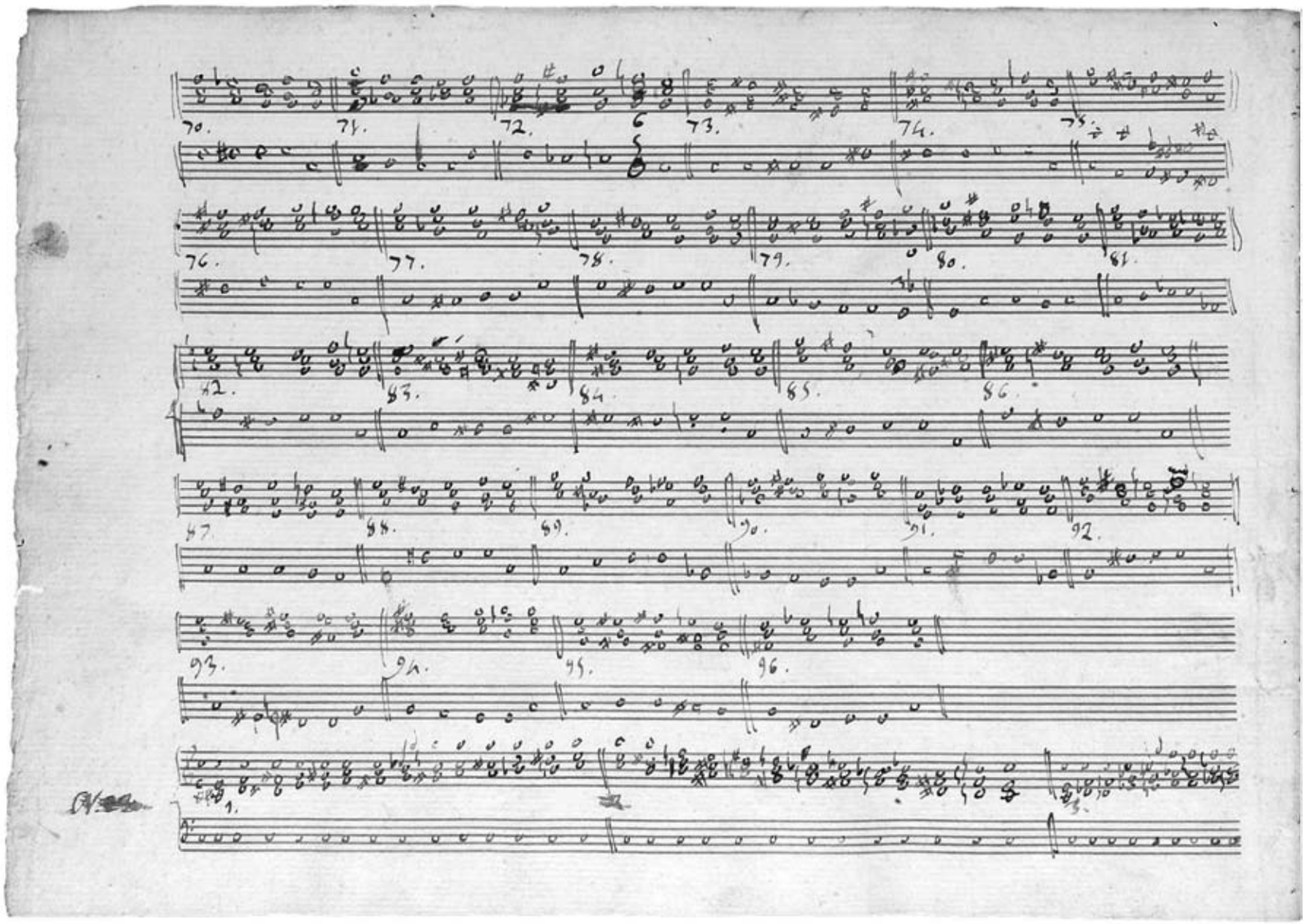
61
13.
14.
15.
16.
17.

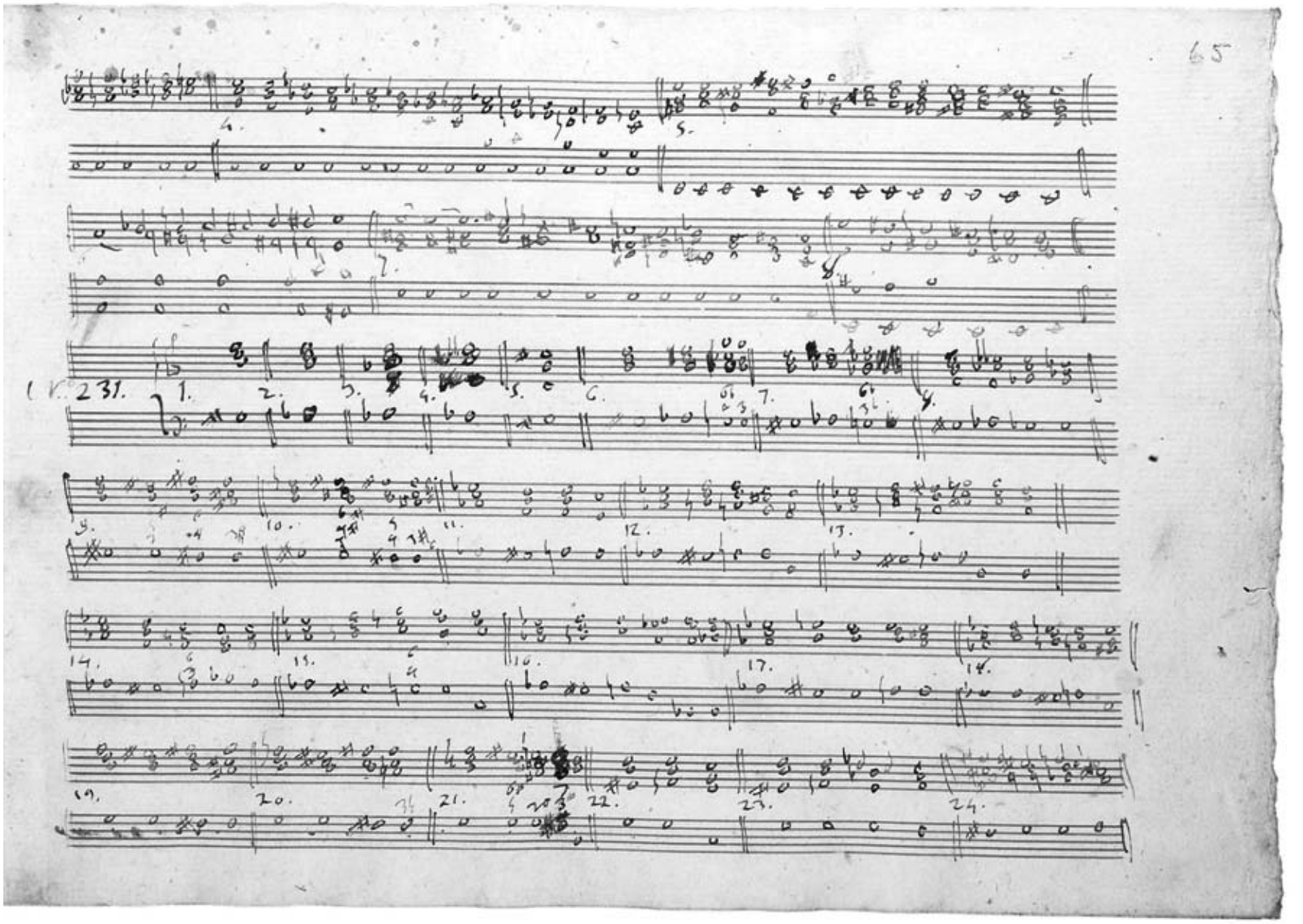


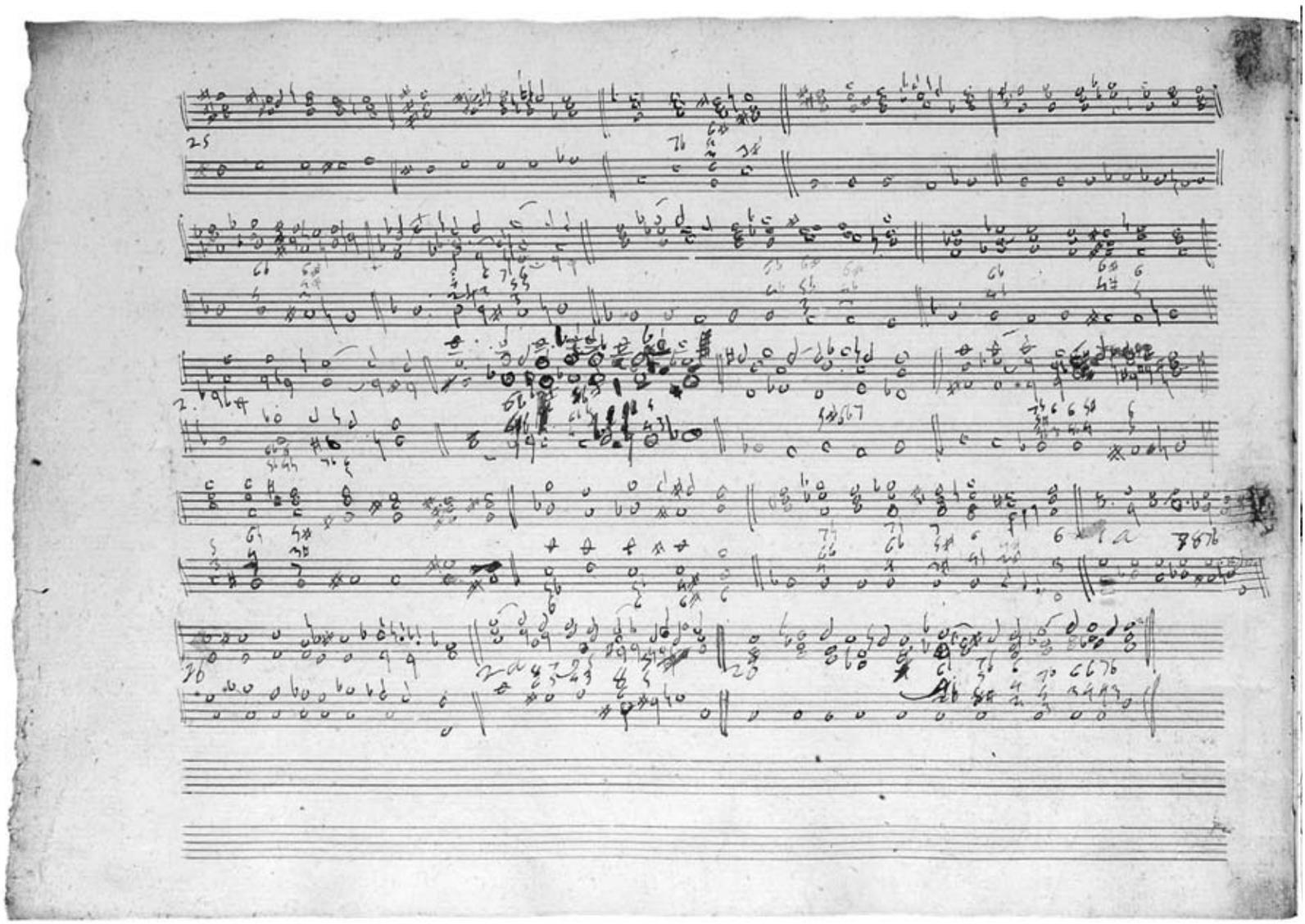

N.229.
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.

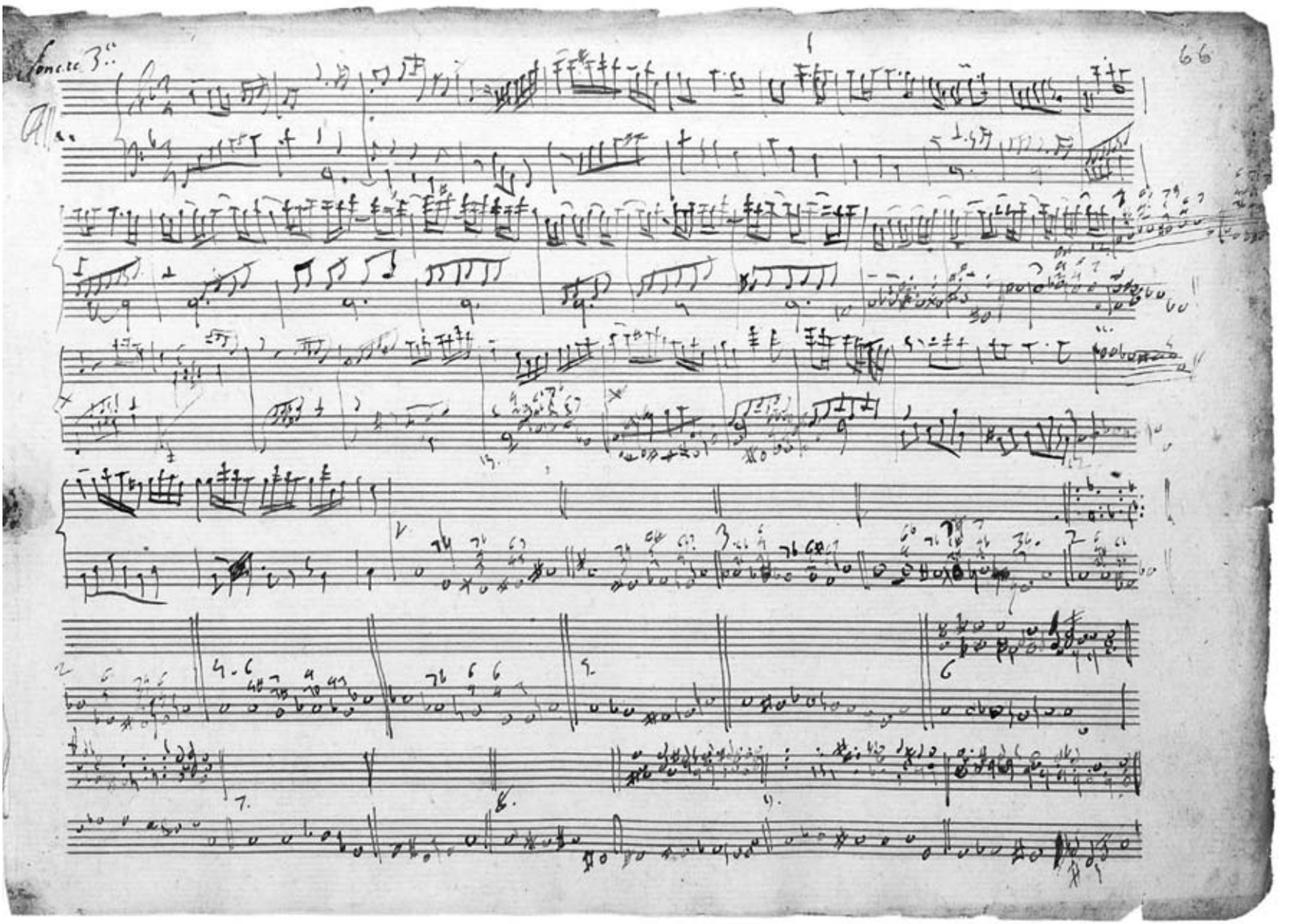

63
12
13.
14.
15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.
23.

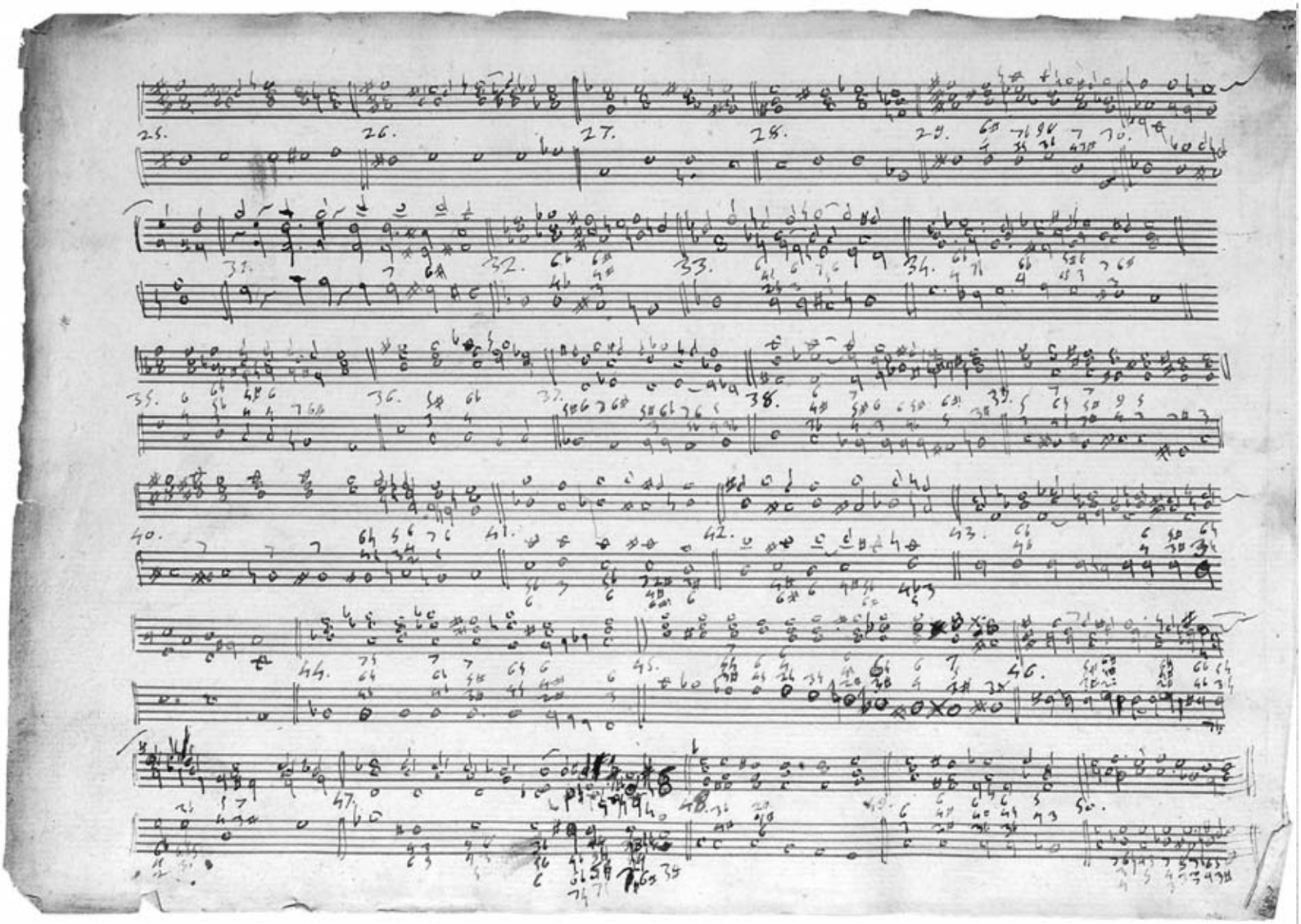


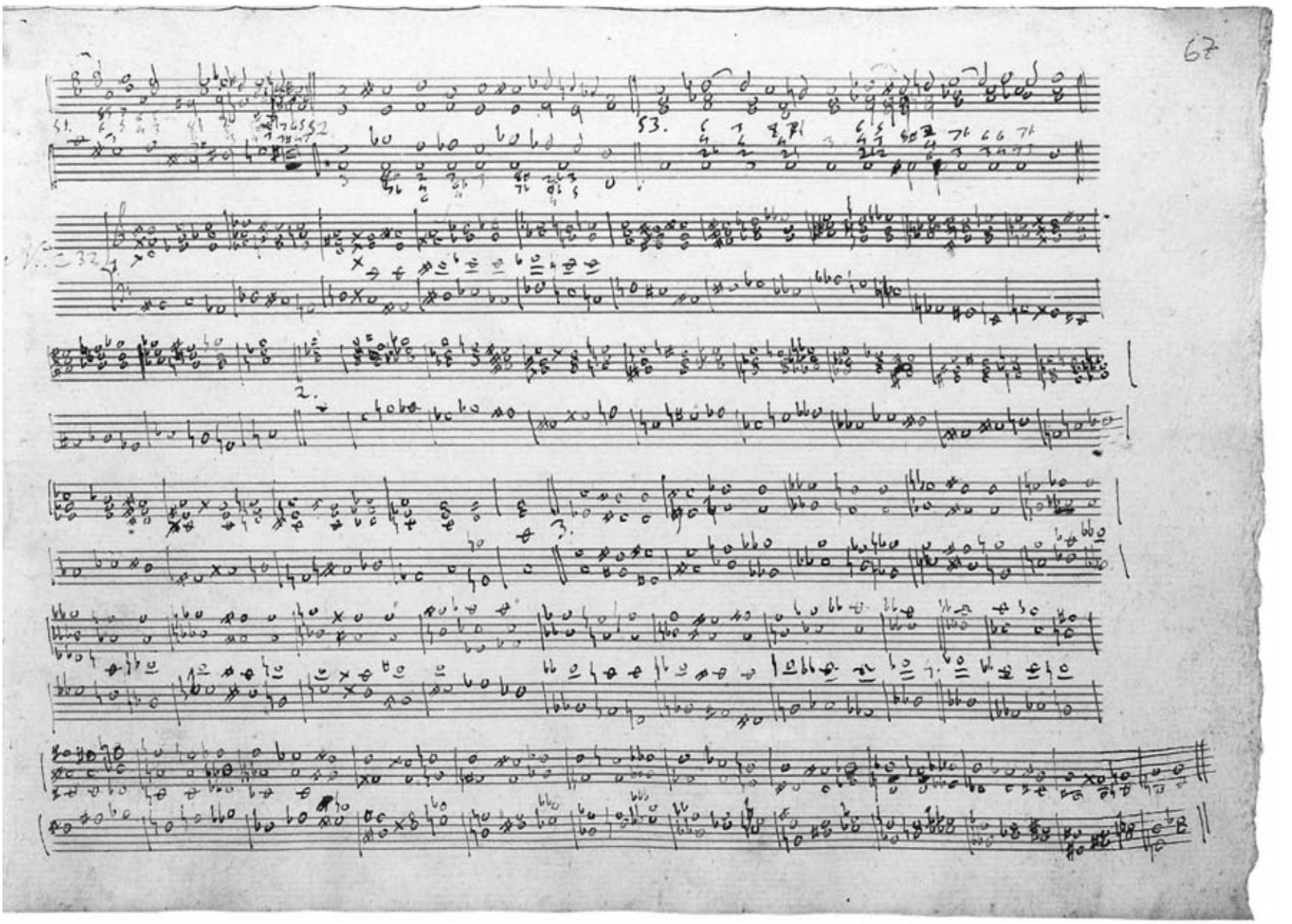


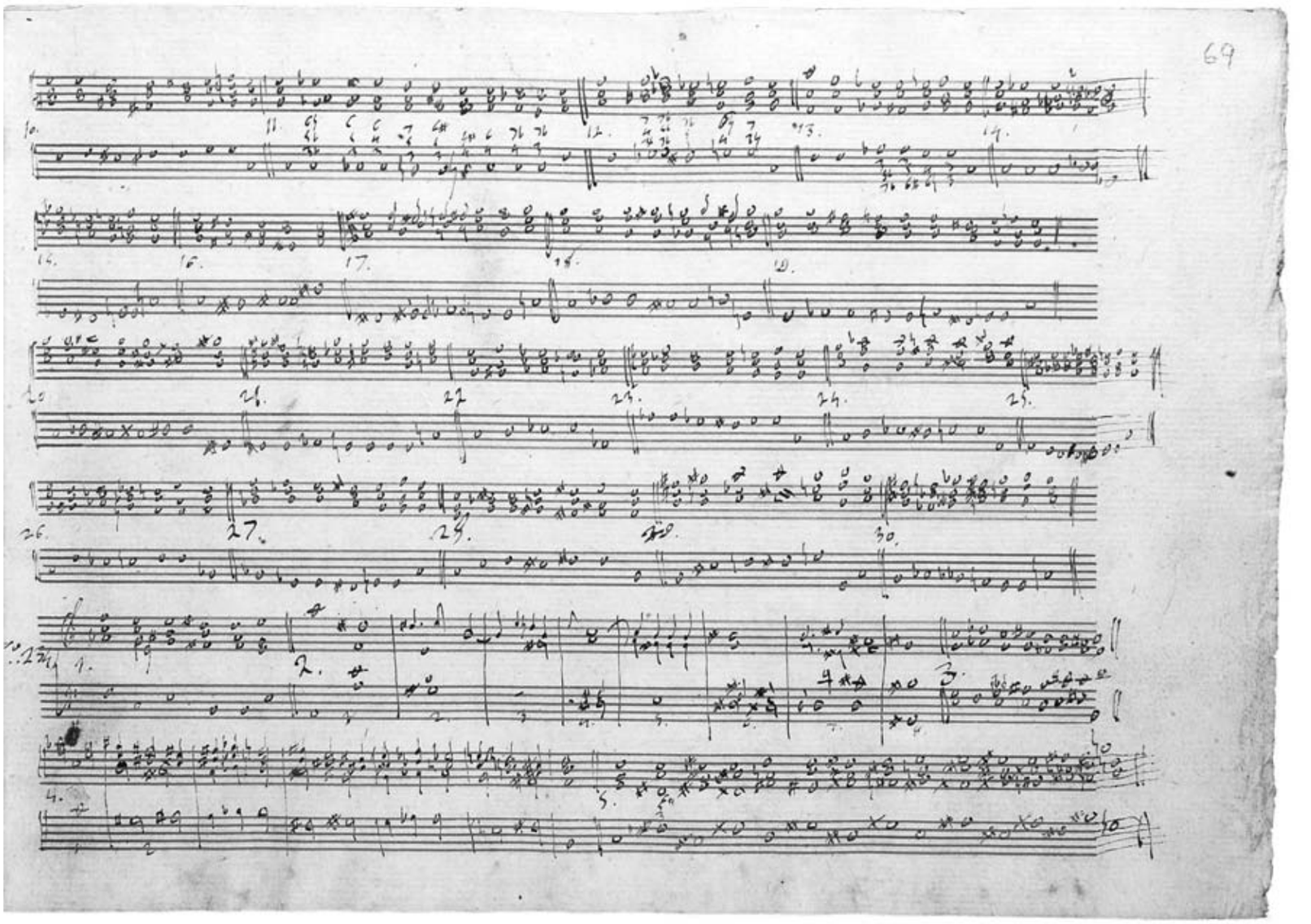

65
(K. 231.

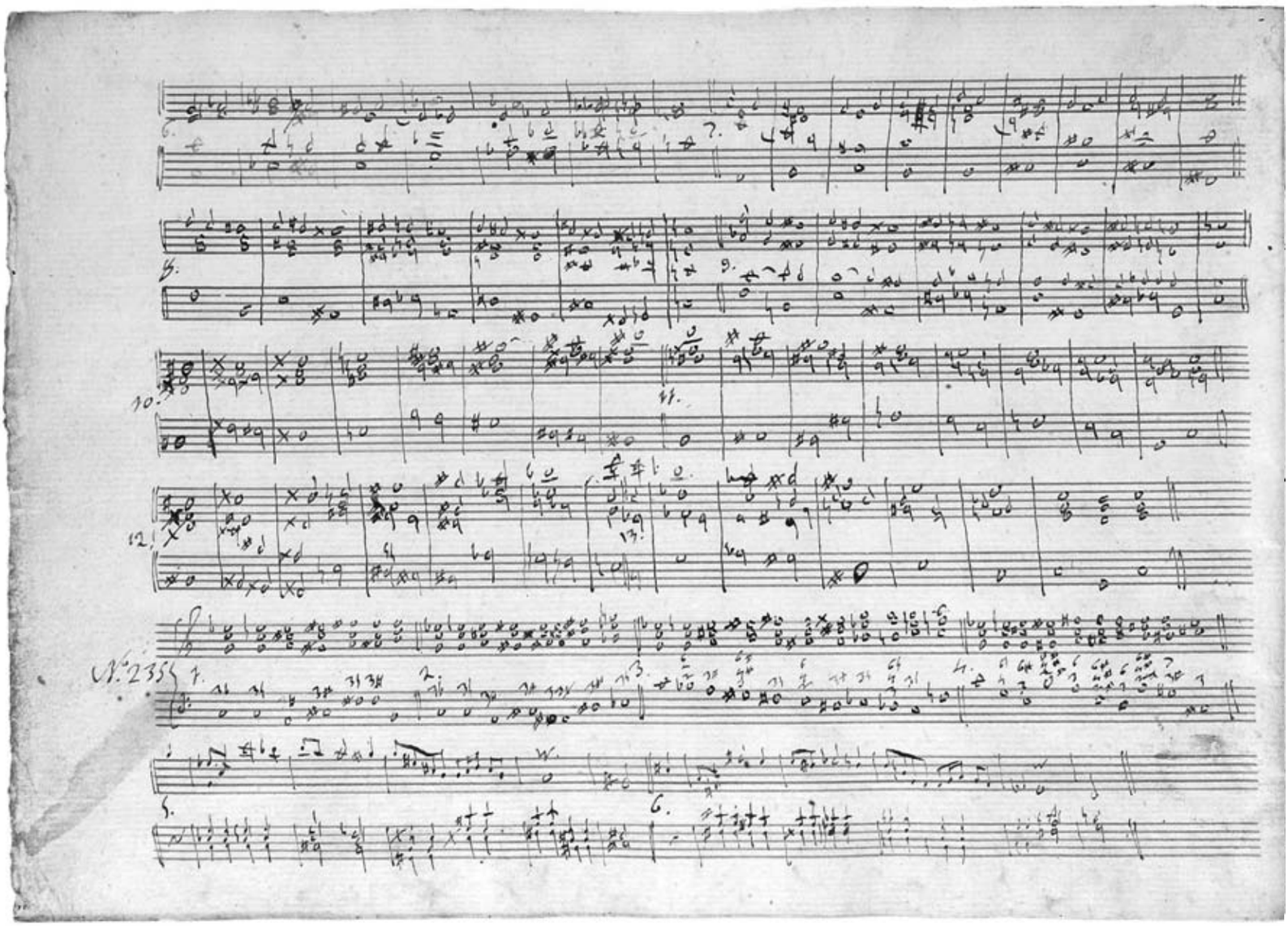


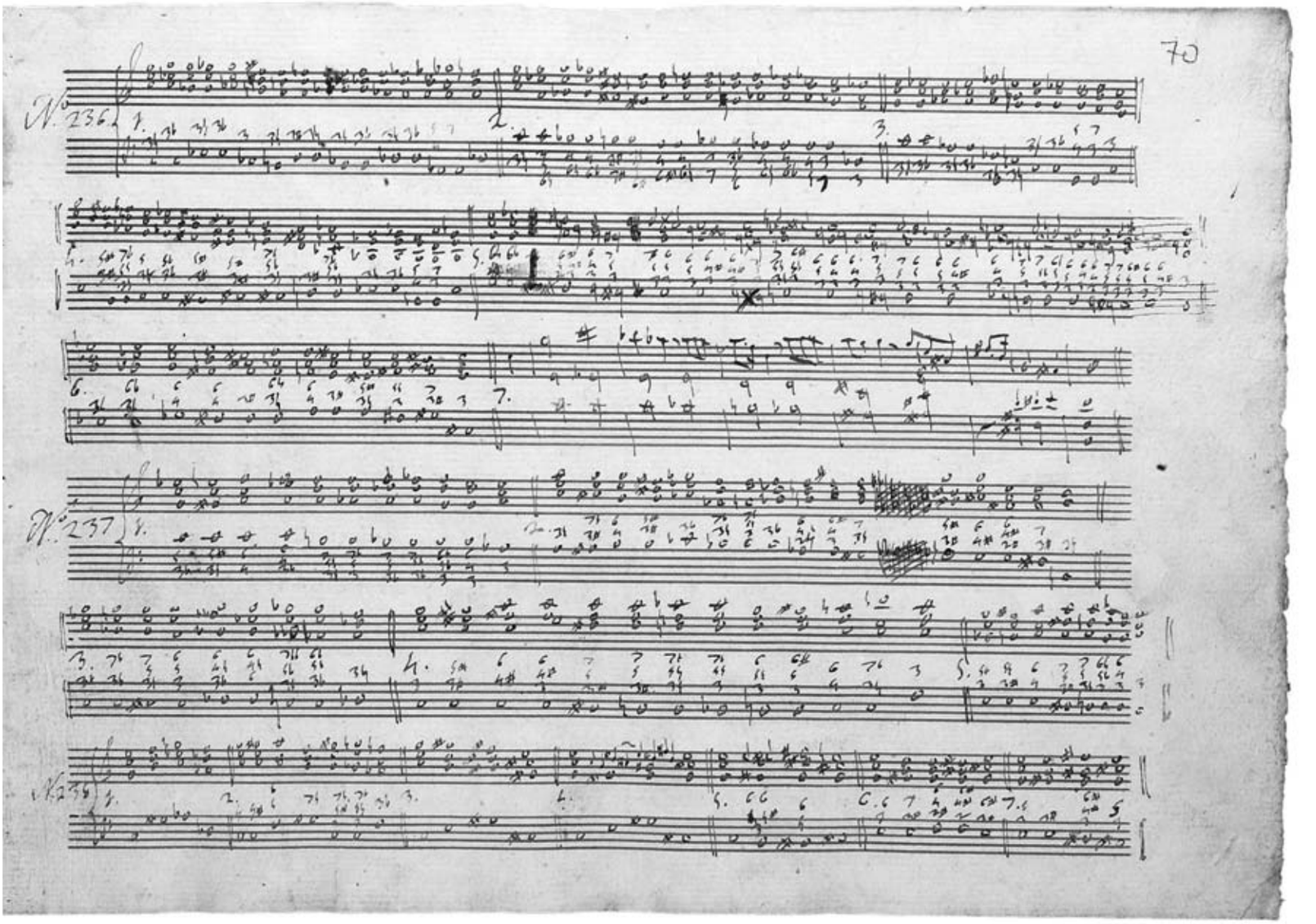

Concerto 3.°
66

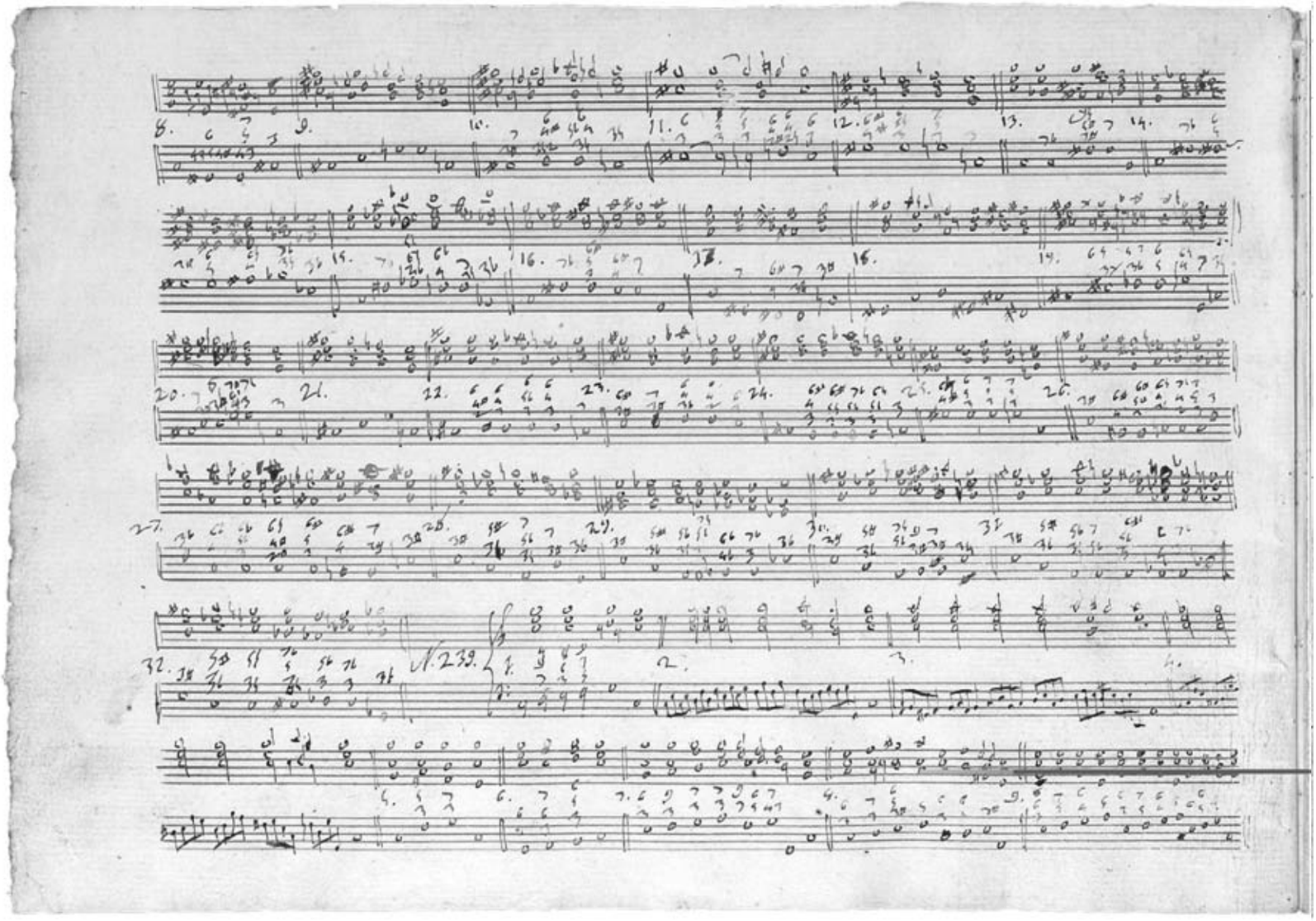


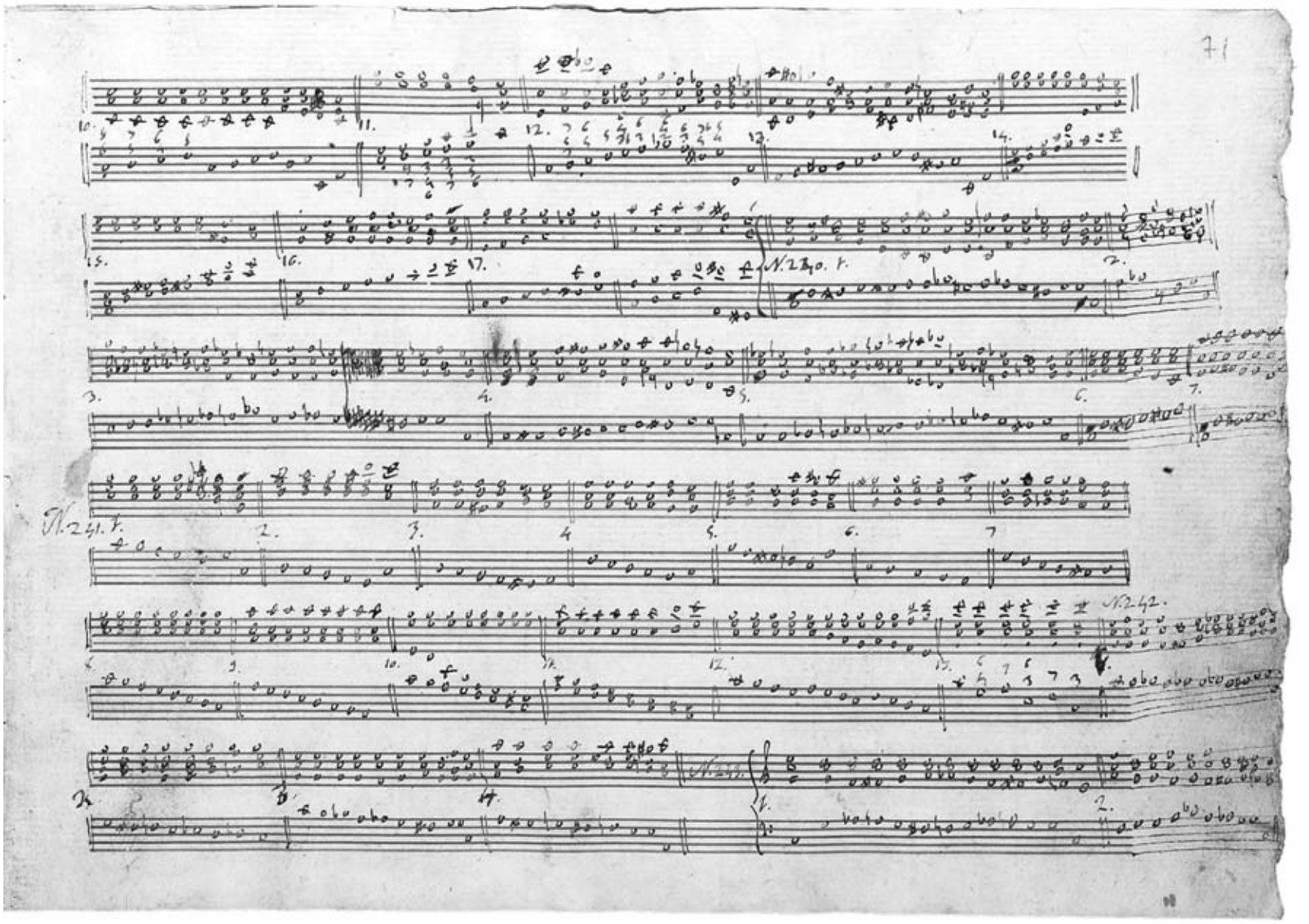

67
51.
52.
53.
2.
3.

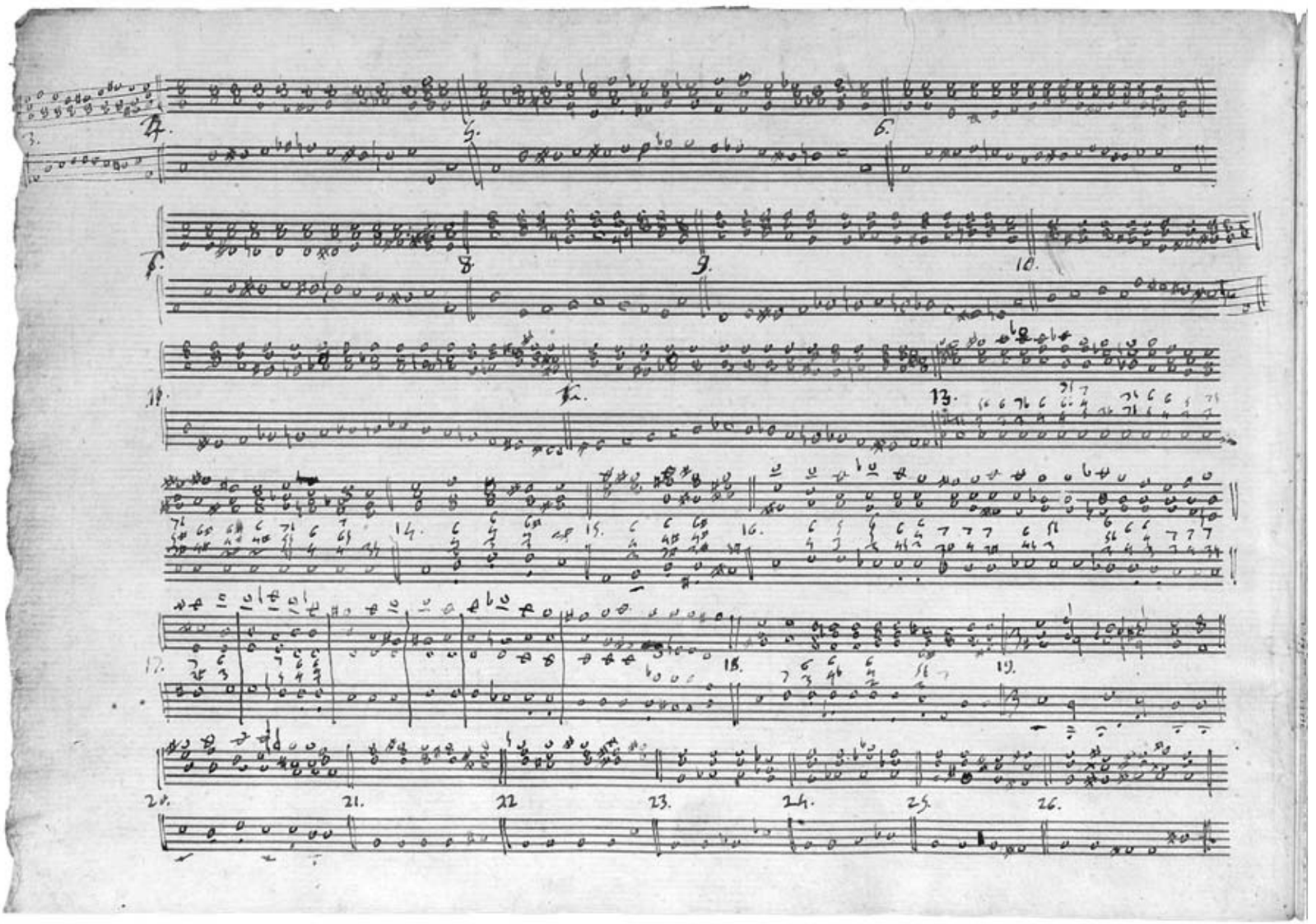

69

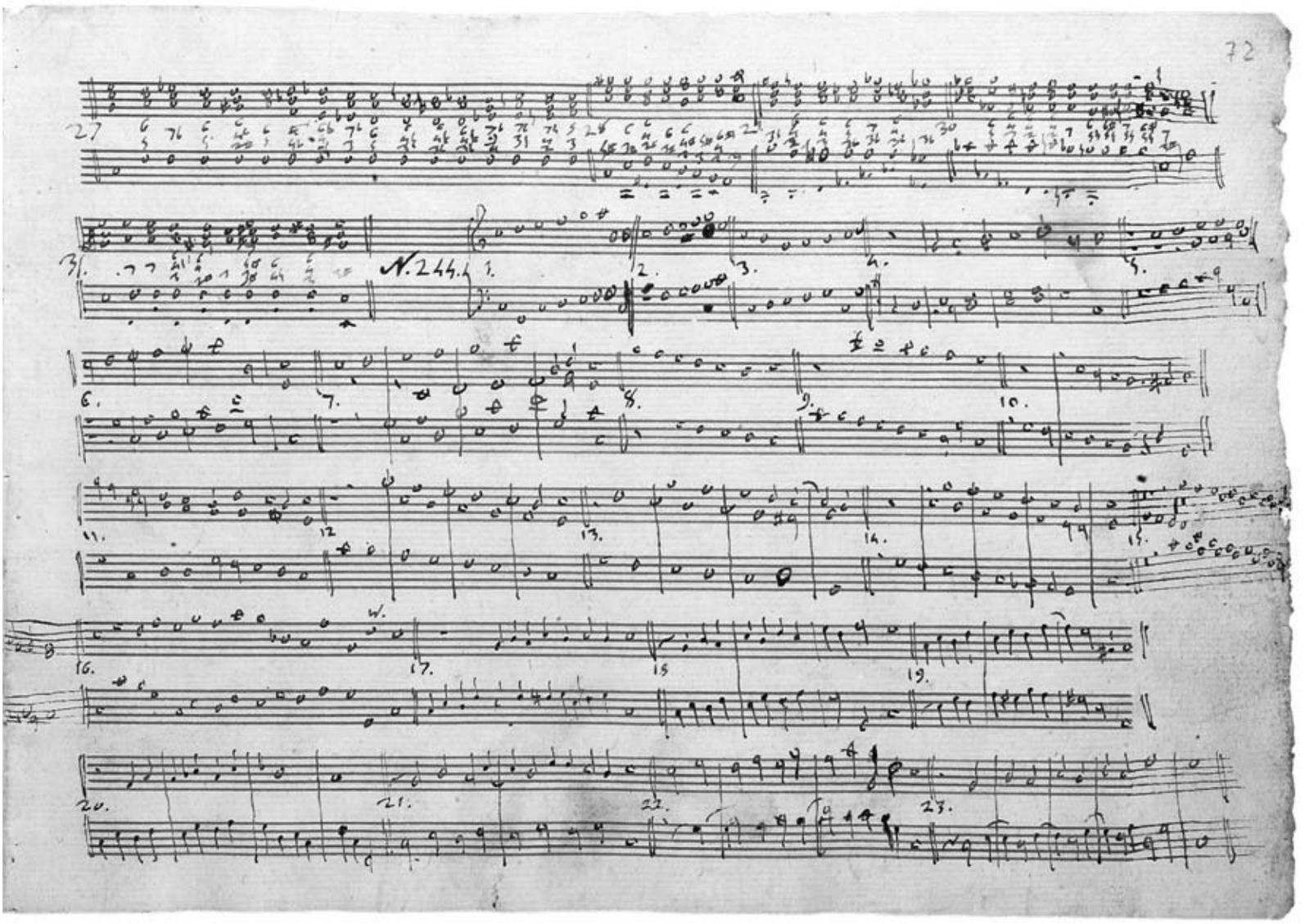

10.
11.
12.
13.
N.235

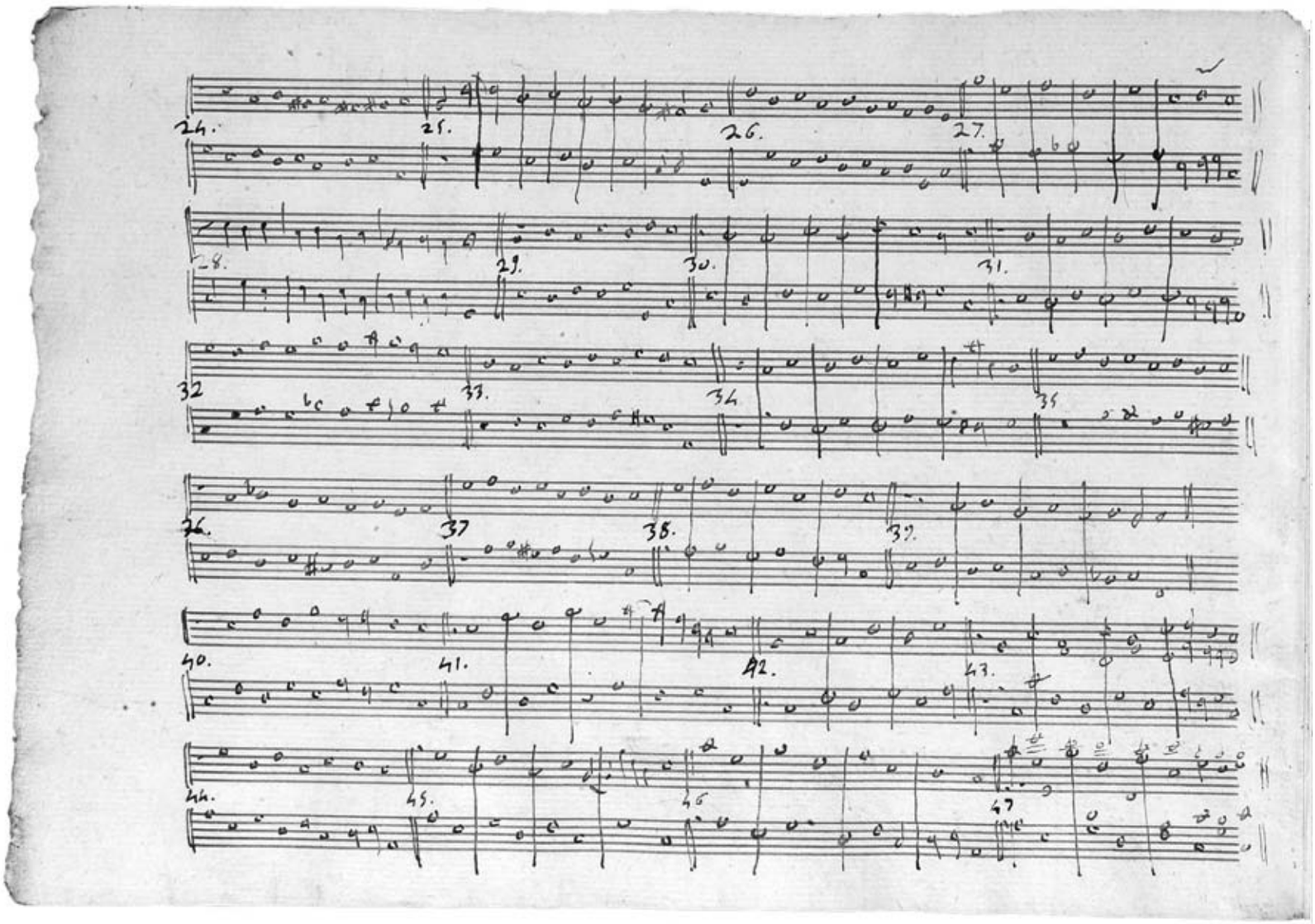

70
N.° 236
N.° 237
N.° 238

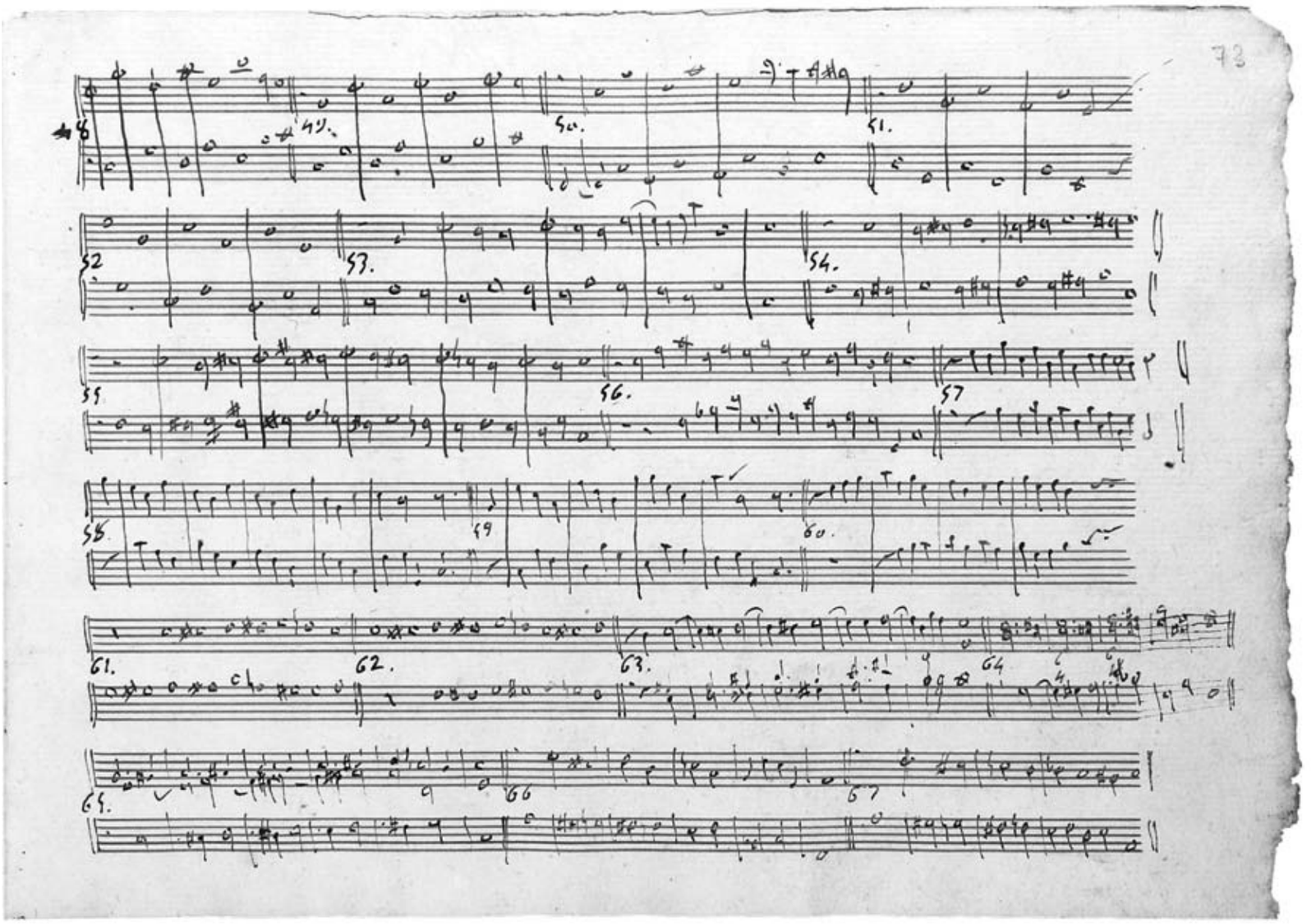


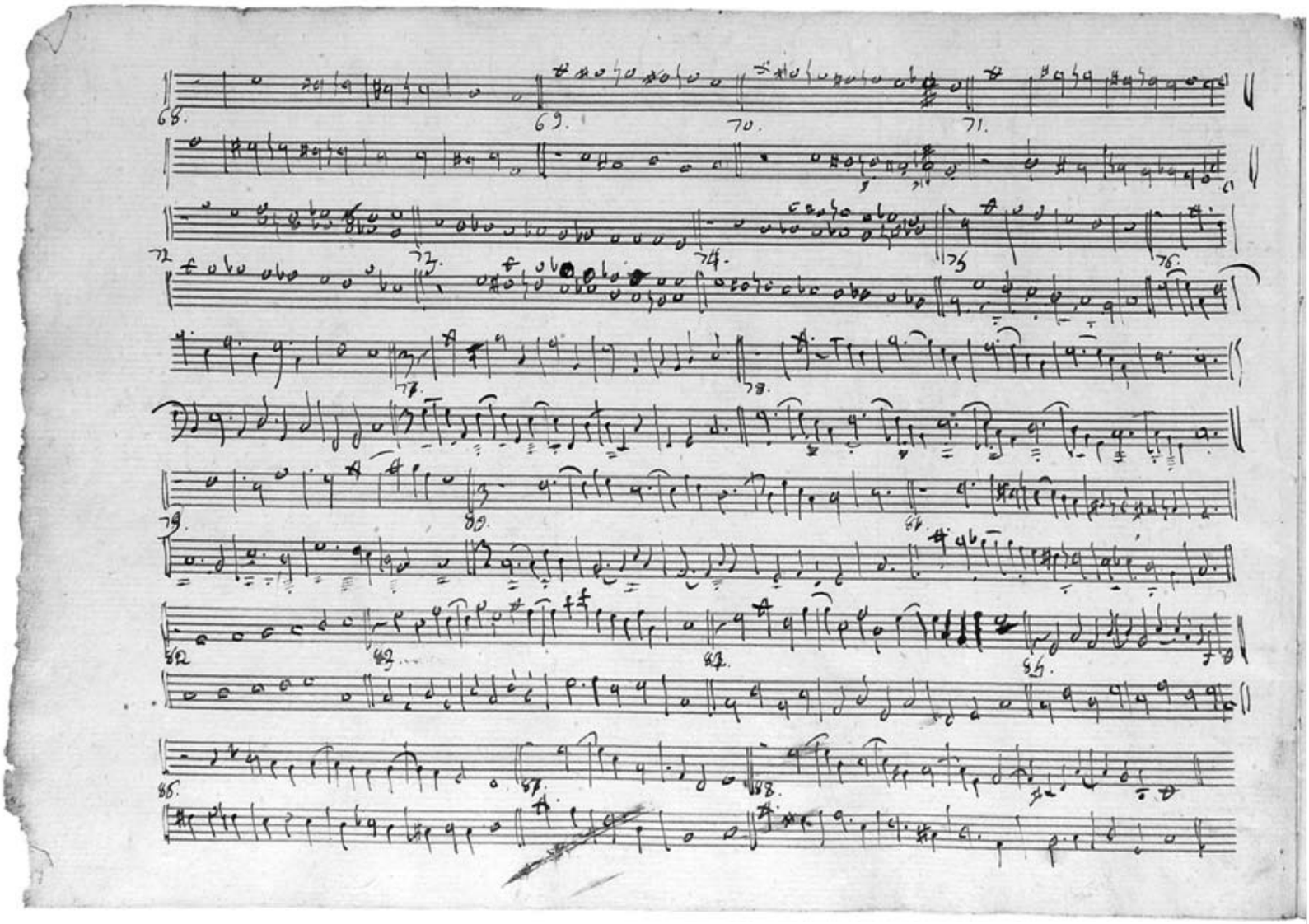

71
N.240. F.
N.241. F.
N.242.

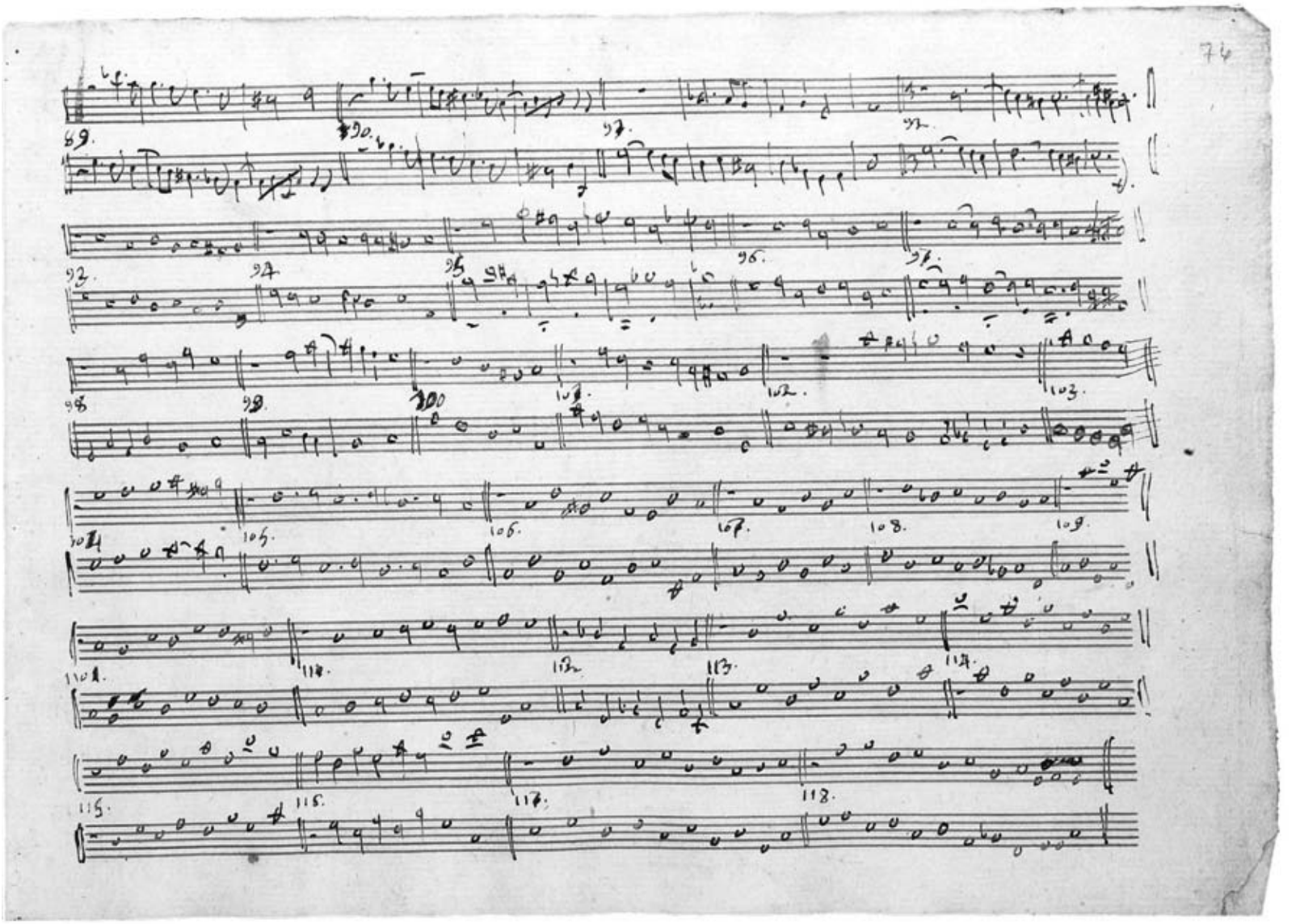


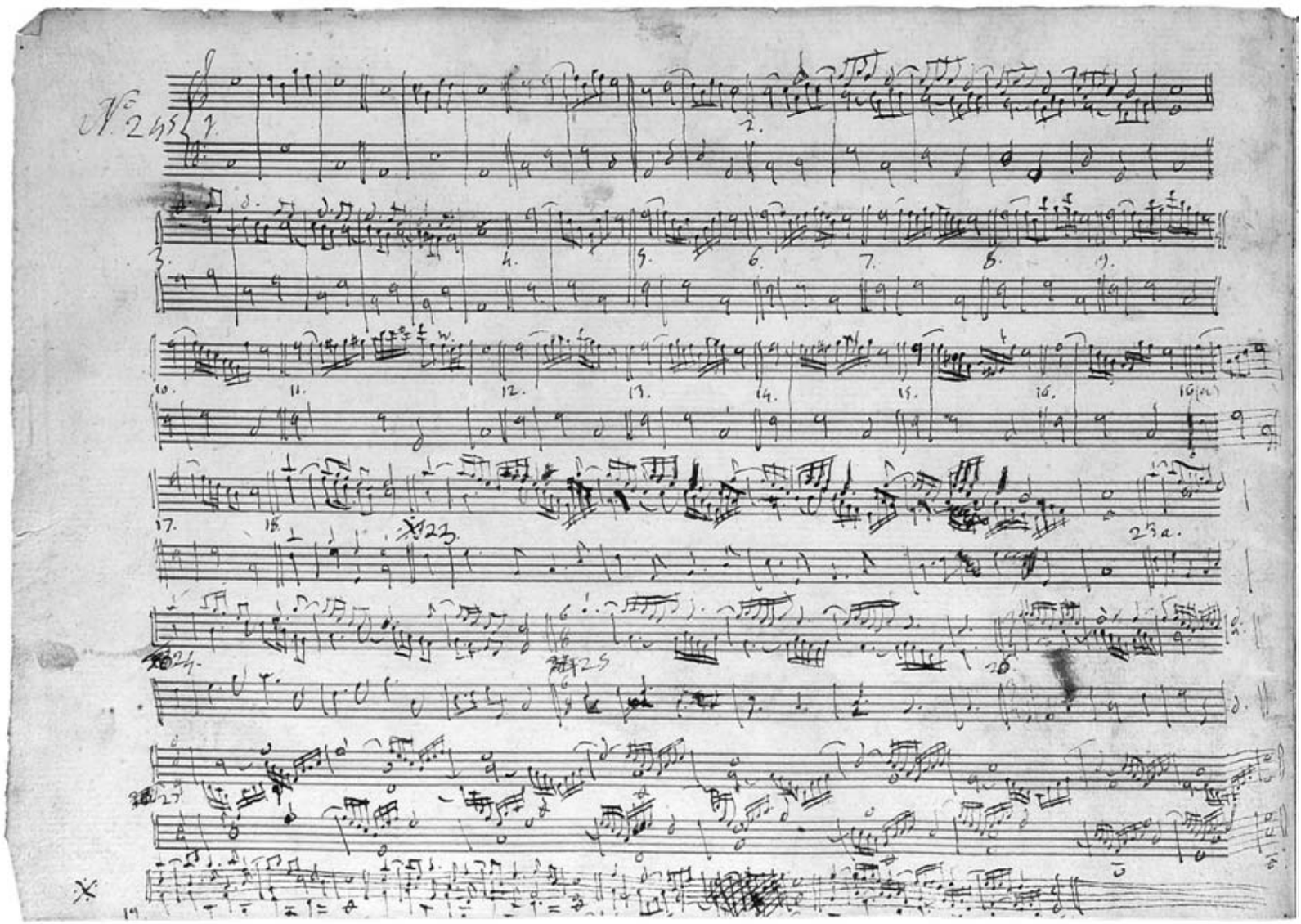

72
N. 244.

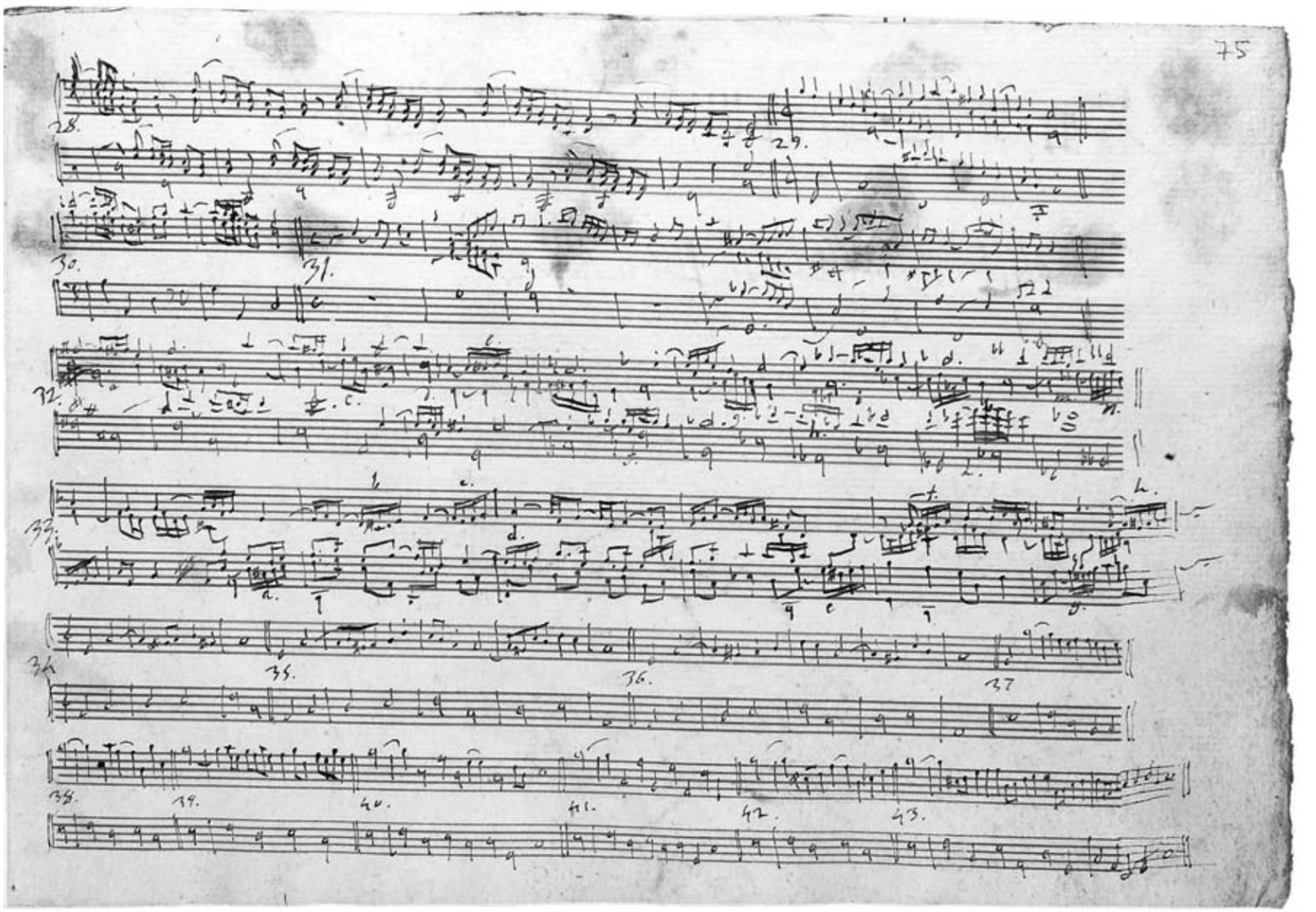


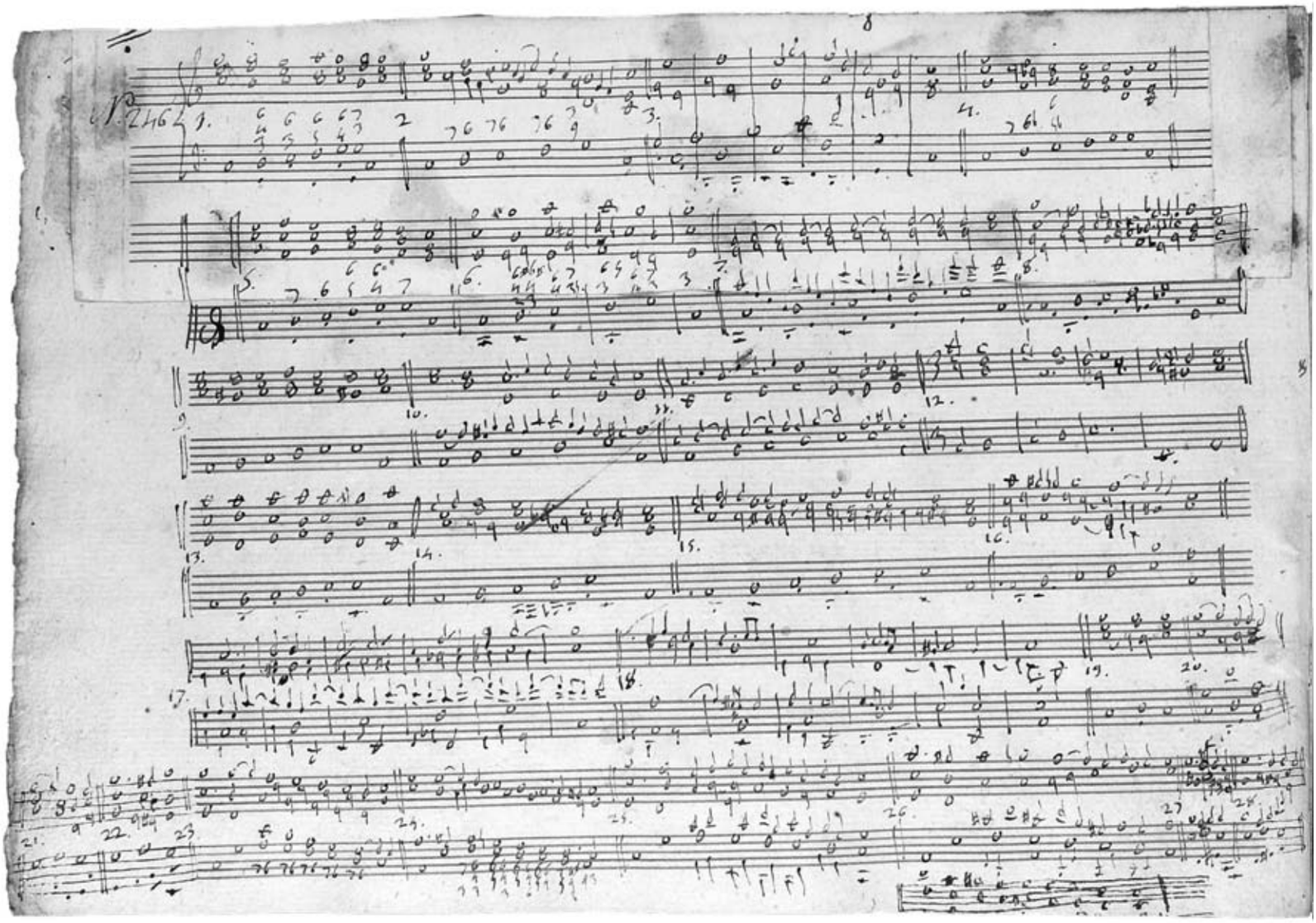


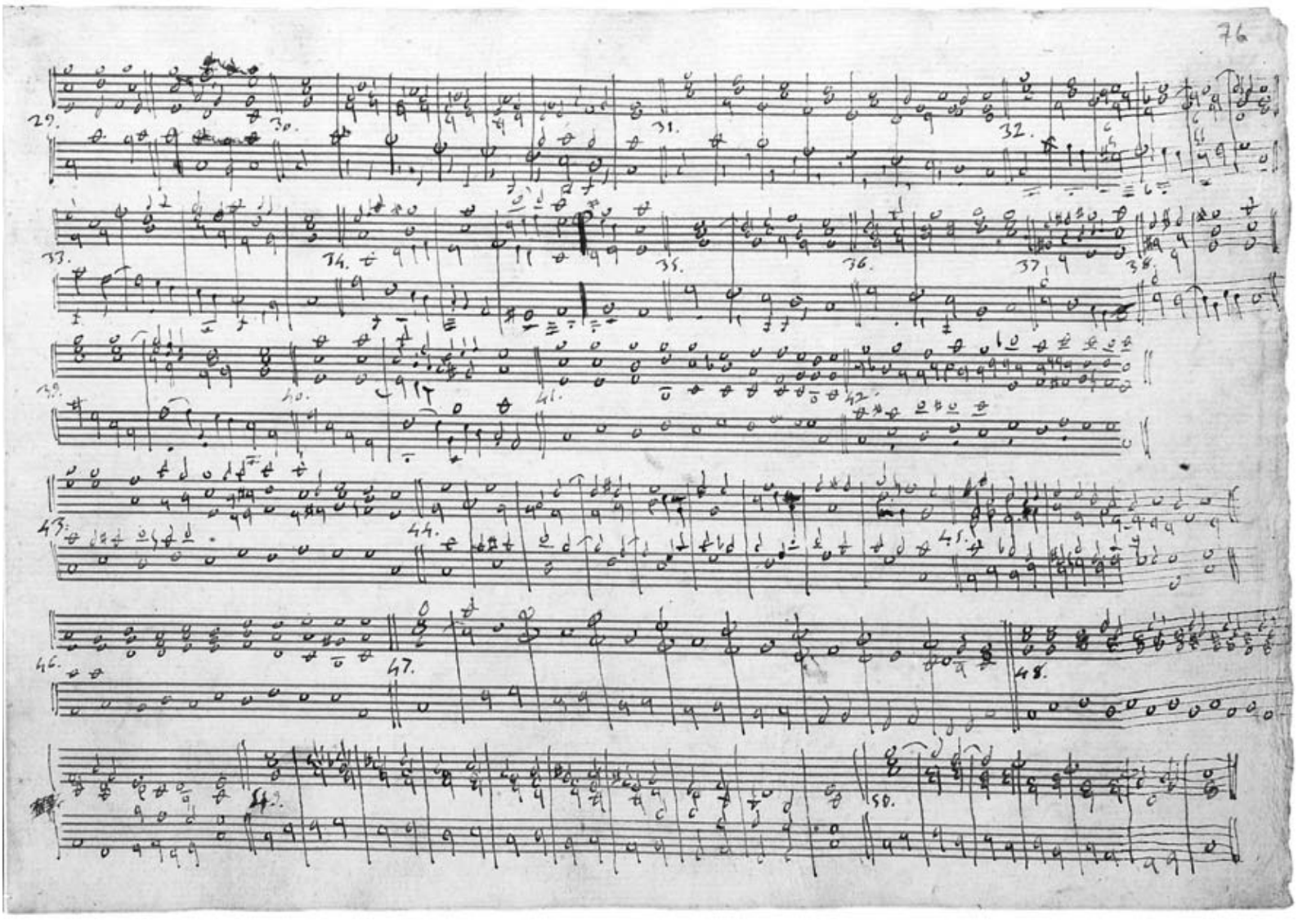


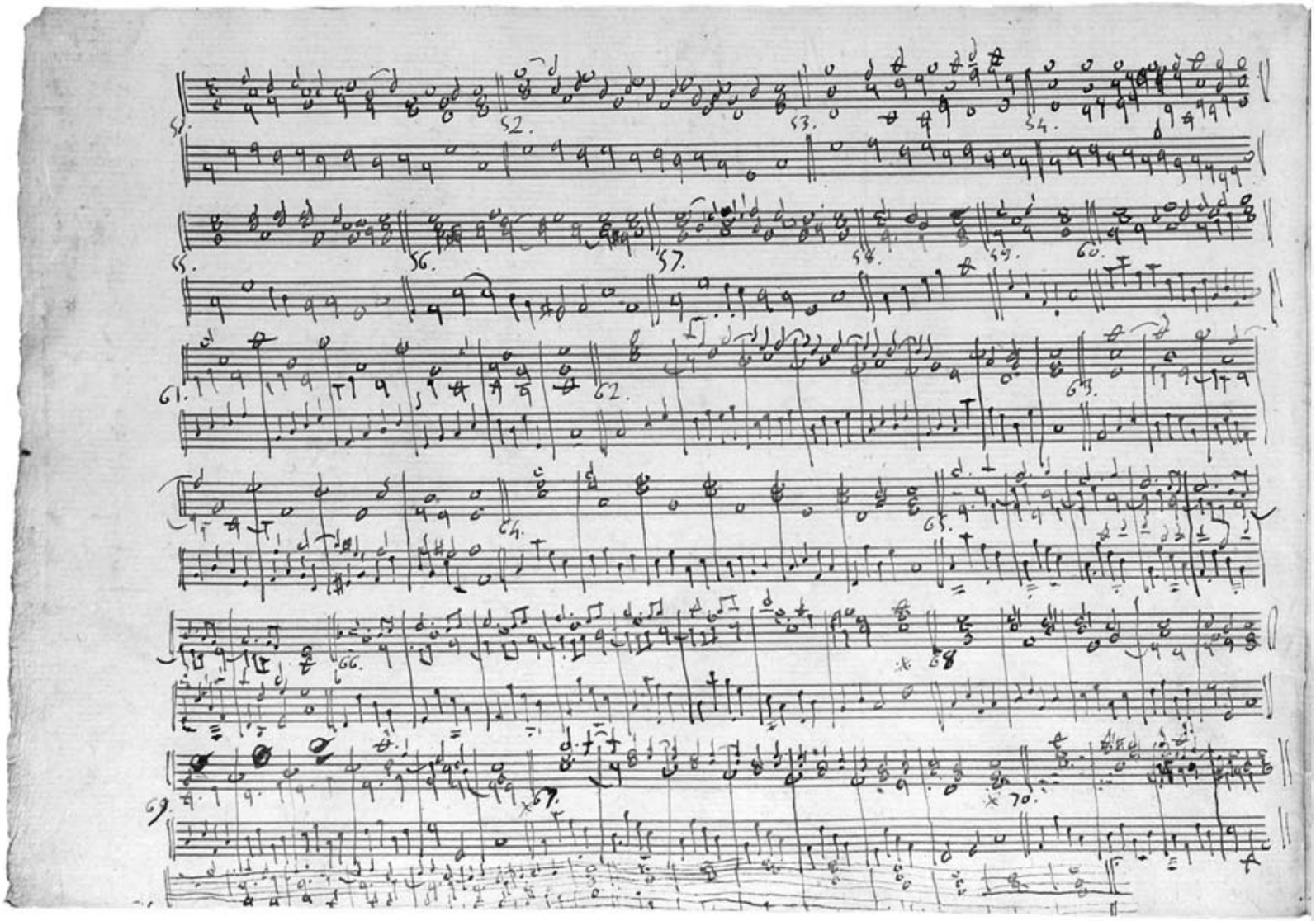


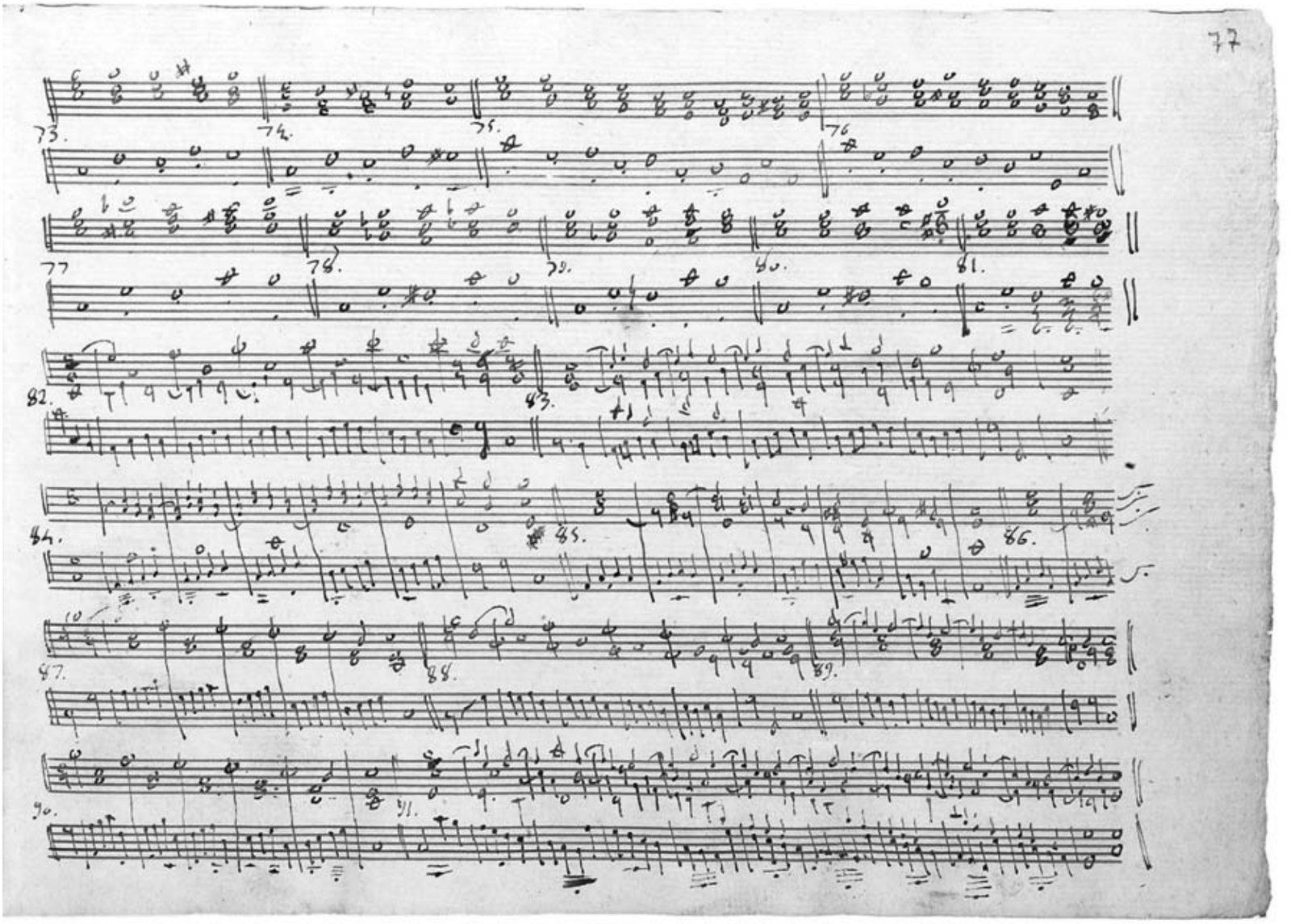

N° 245
1.
2.
3.
4.
5.
6.
7.
8.
9.
10.
11.
12.
13.
14.
15.
16.
16(a)
17.
18.
23.
23a.
24.
25
26.
27
19

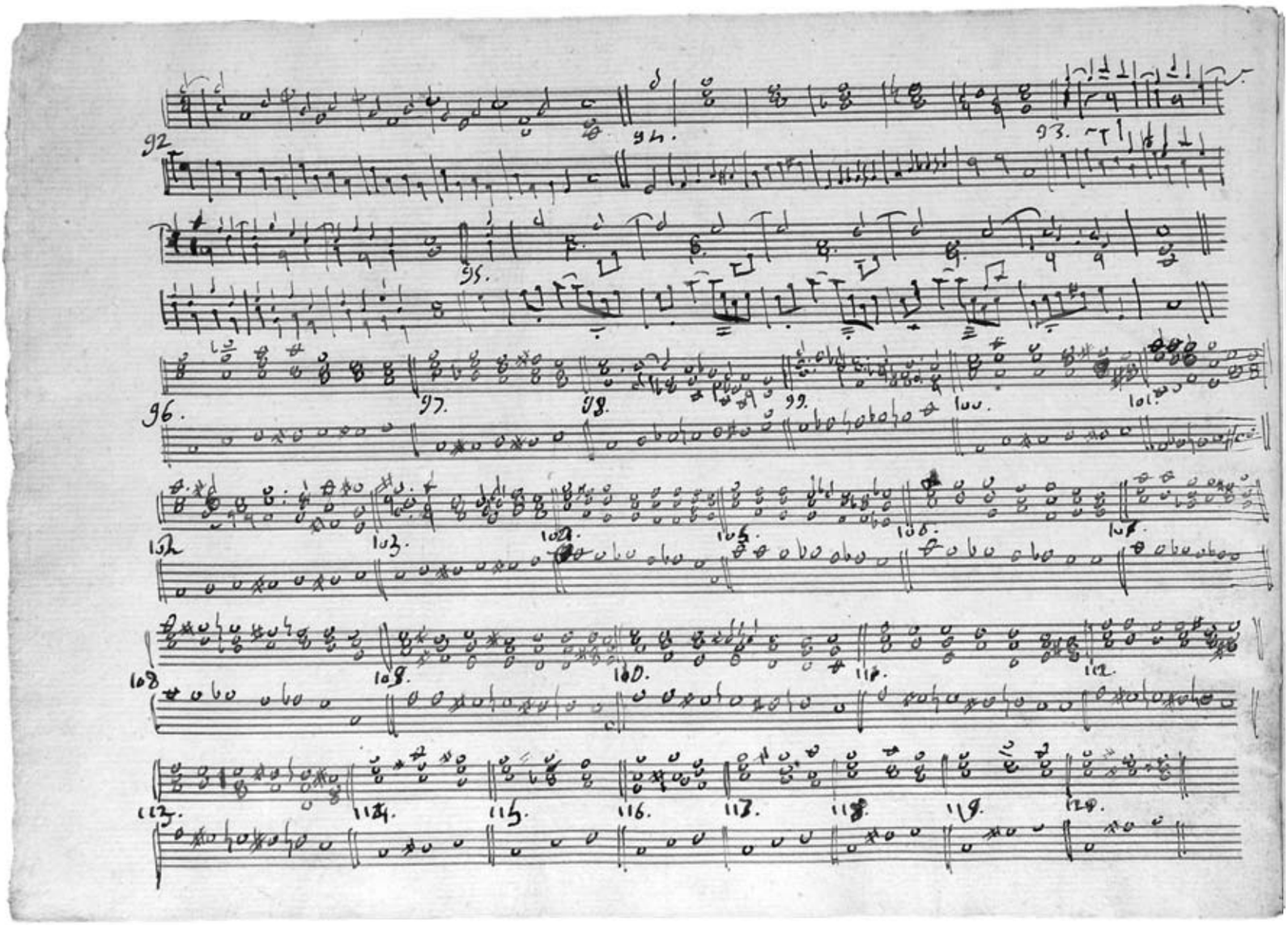

75
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.
35.
36.
37
38.
39.
40.
41.
42.
43.

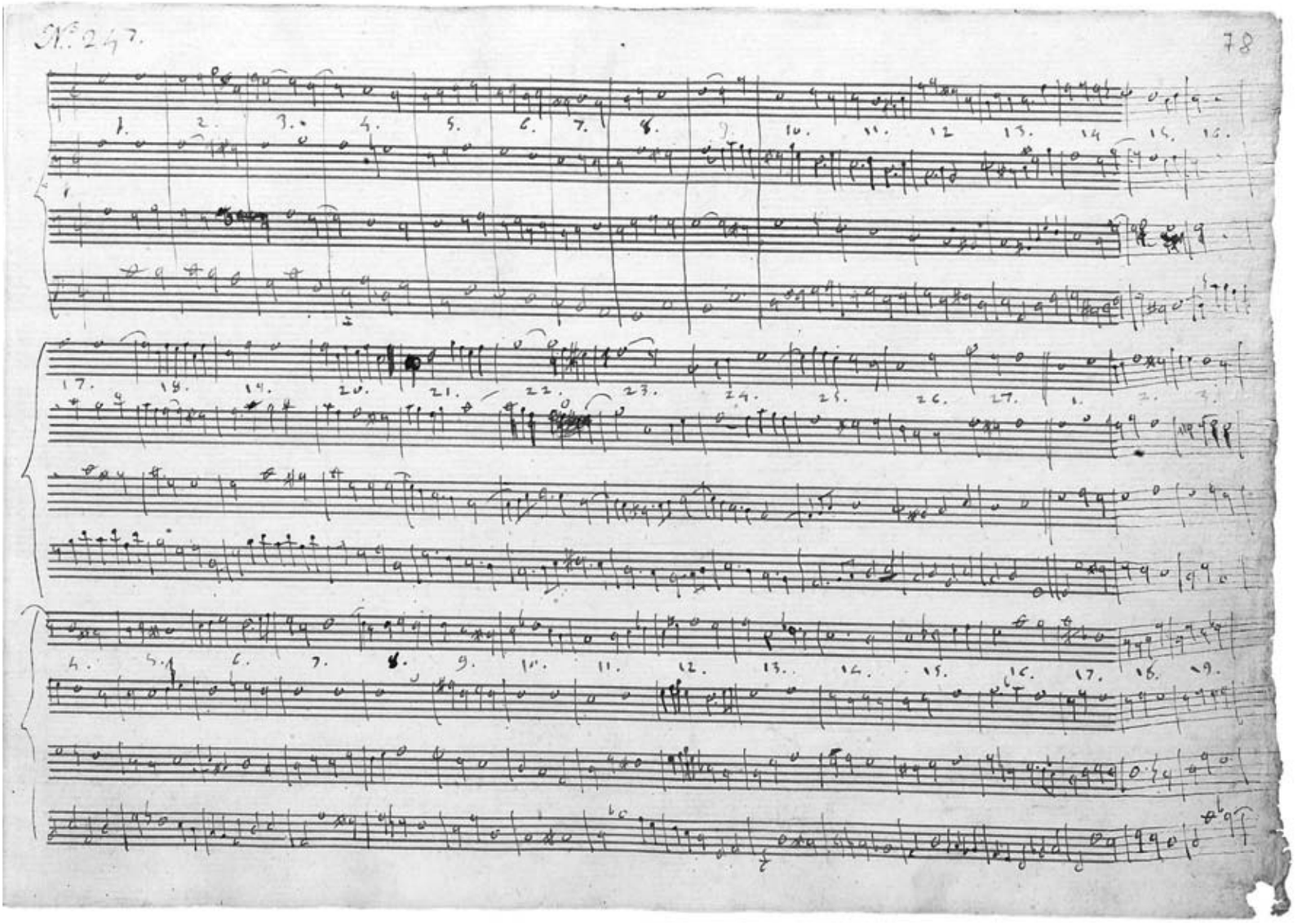


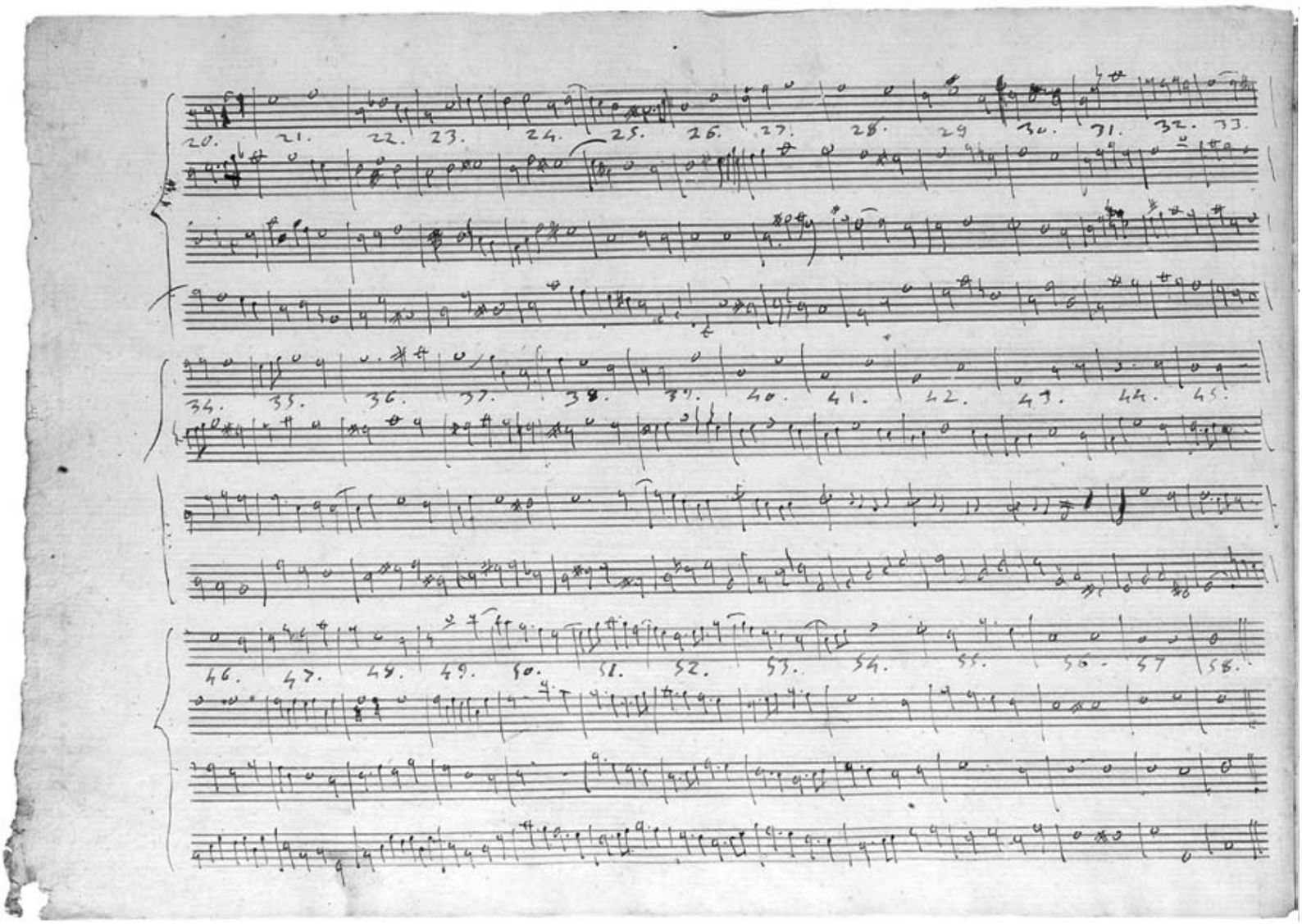


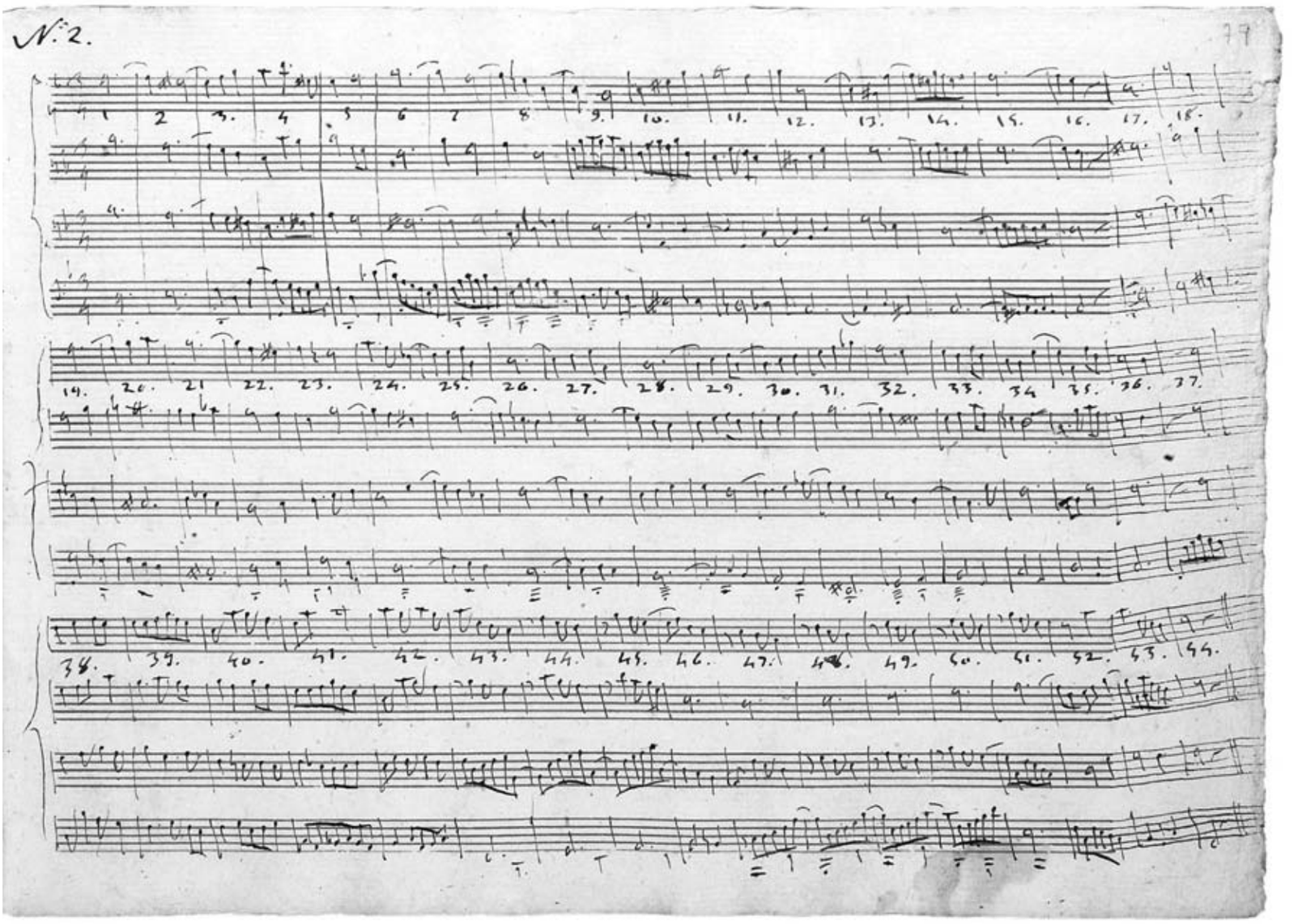


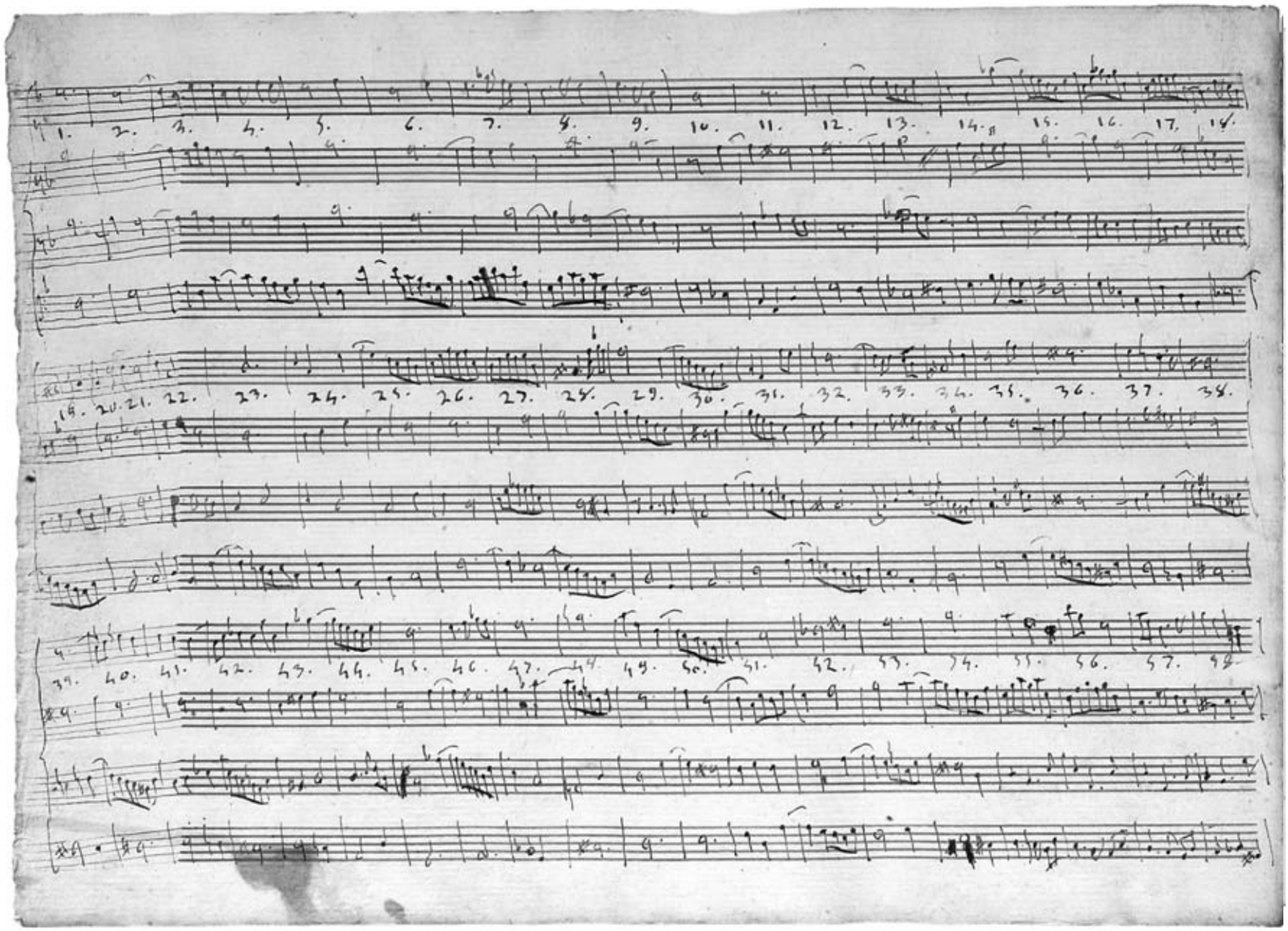

77

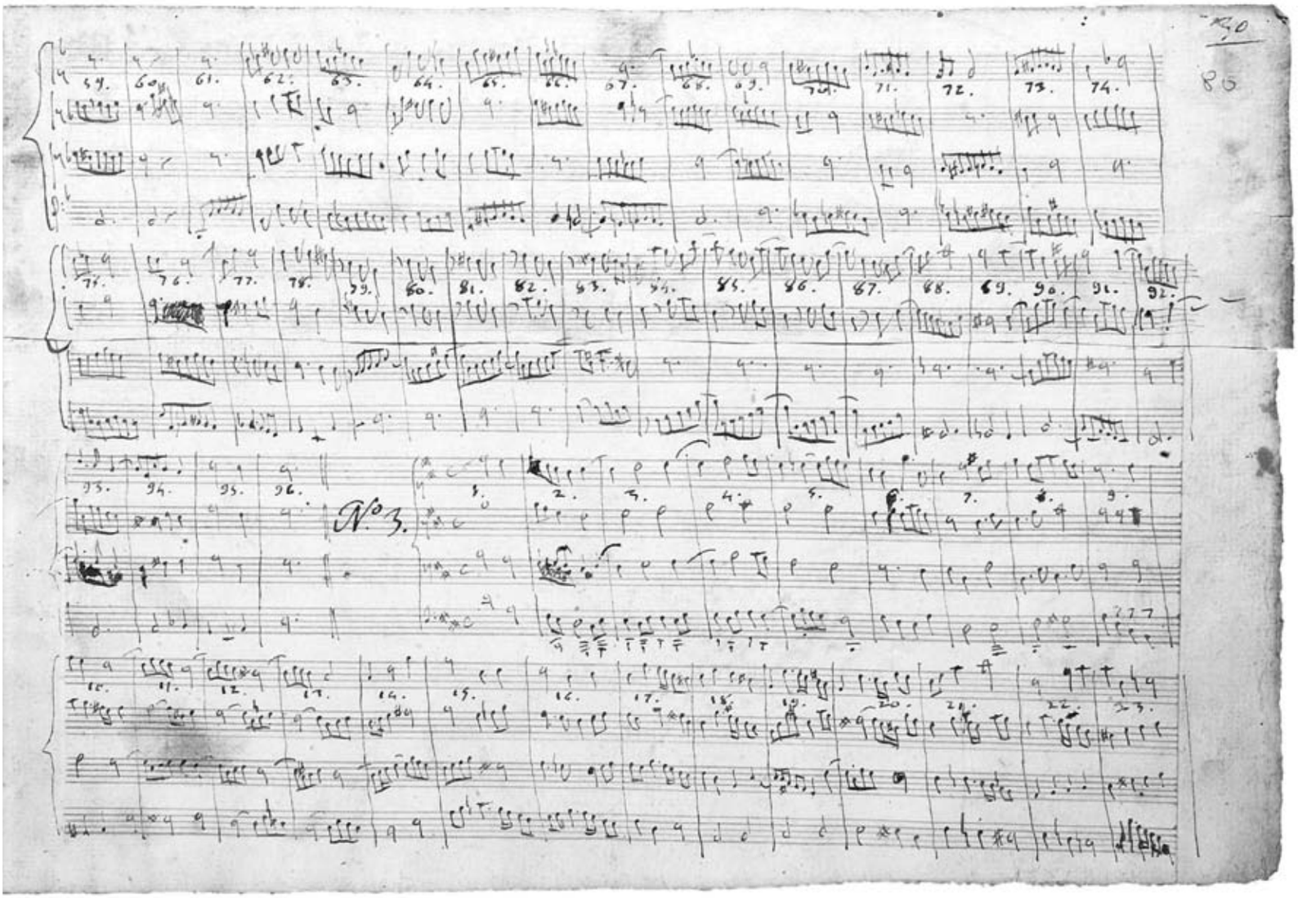


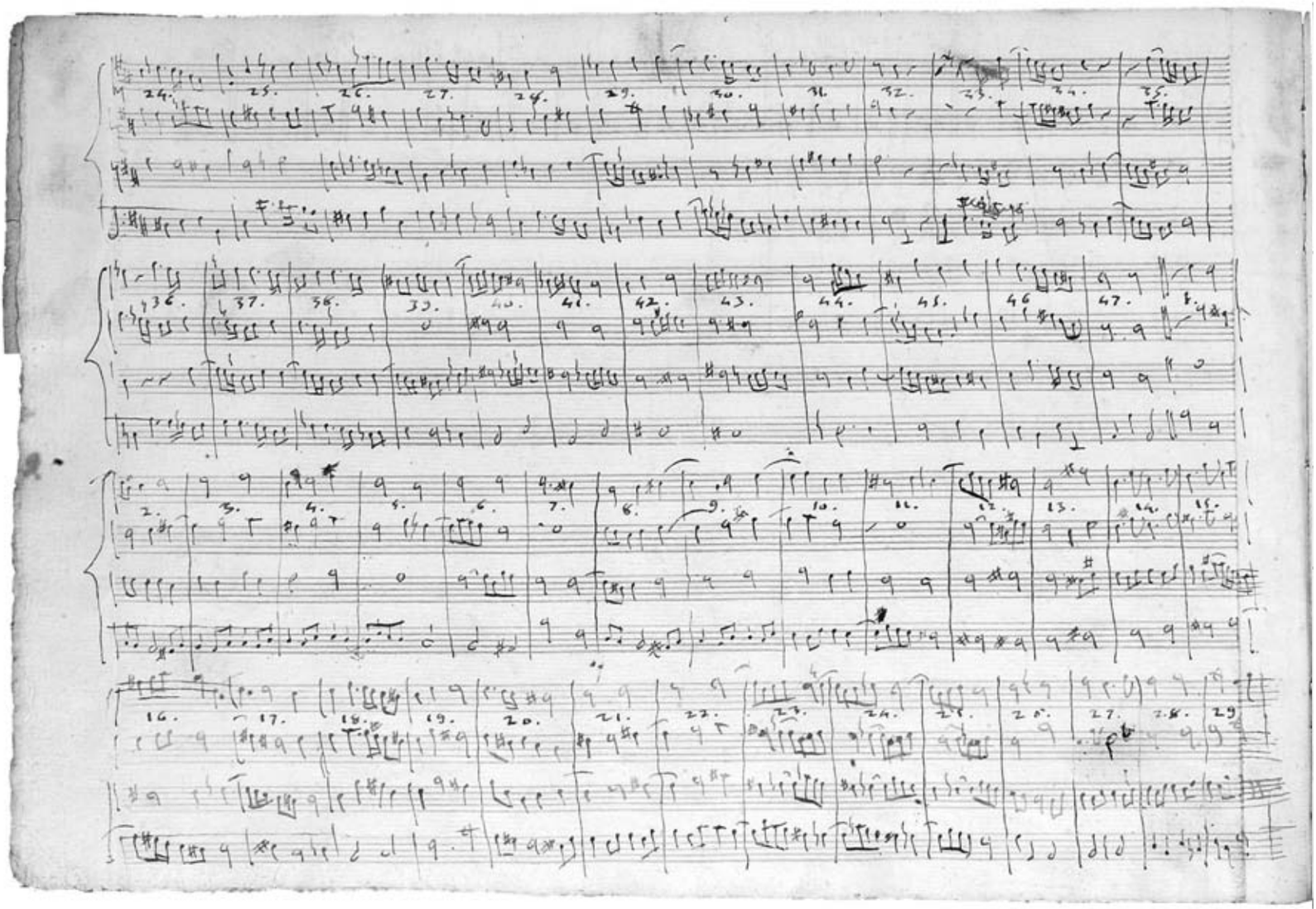

N.° 247.
78

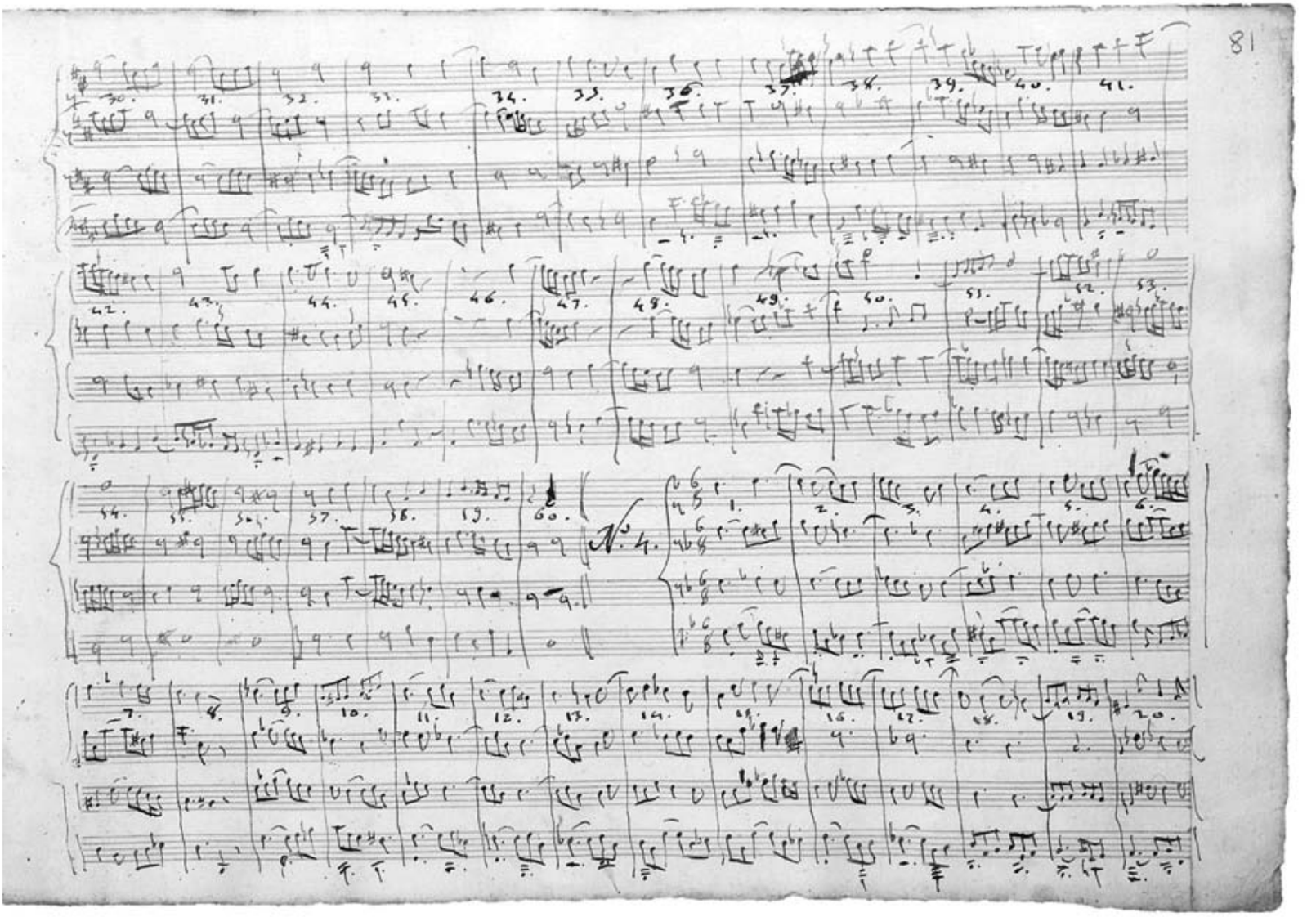


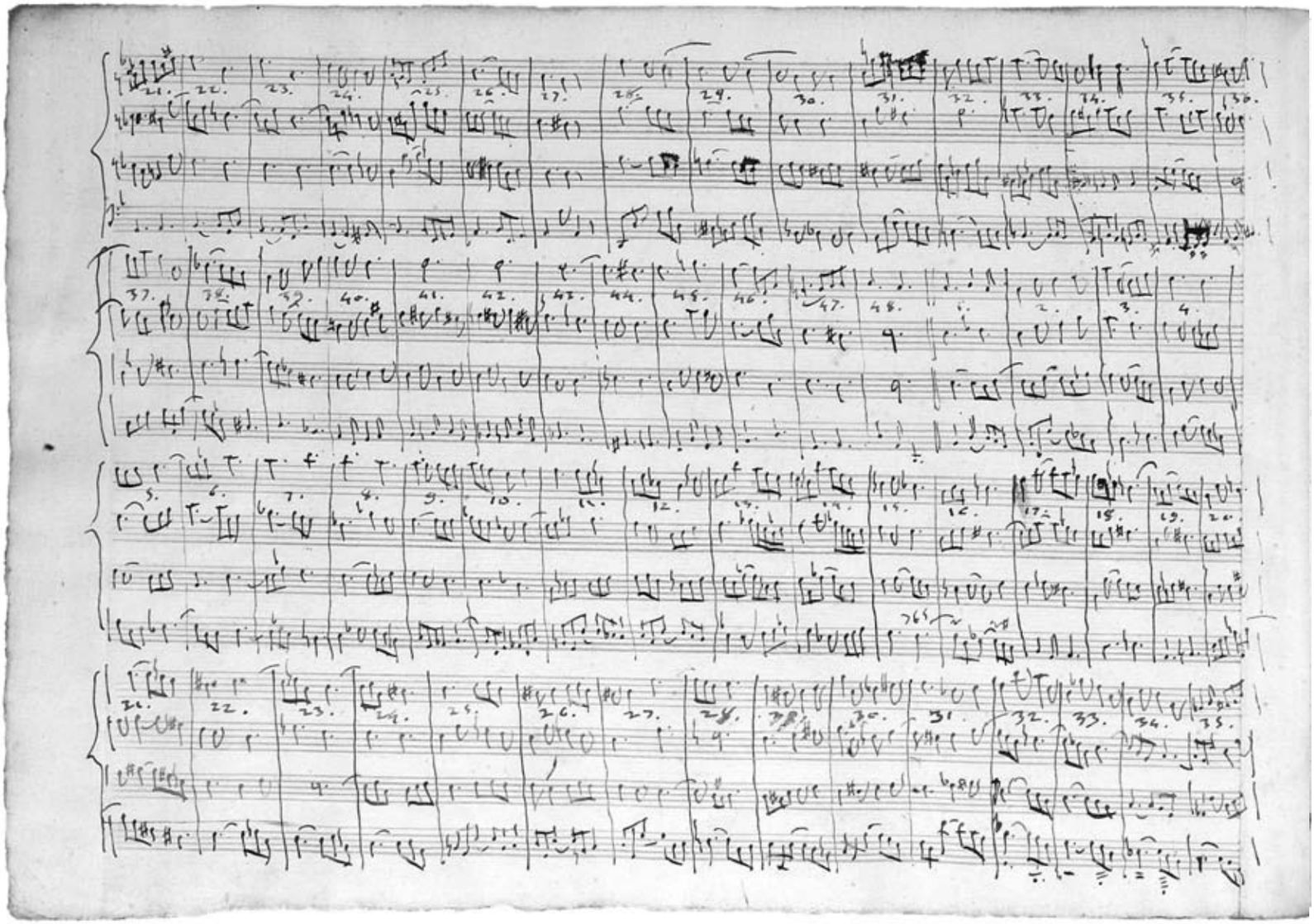

N.° 2.
77



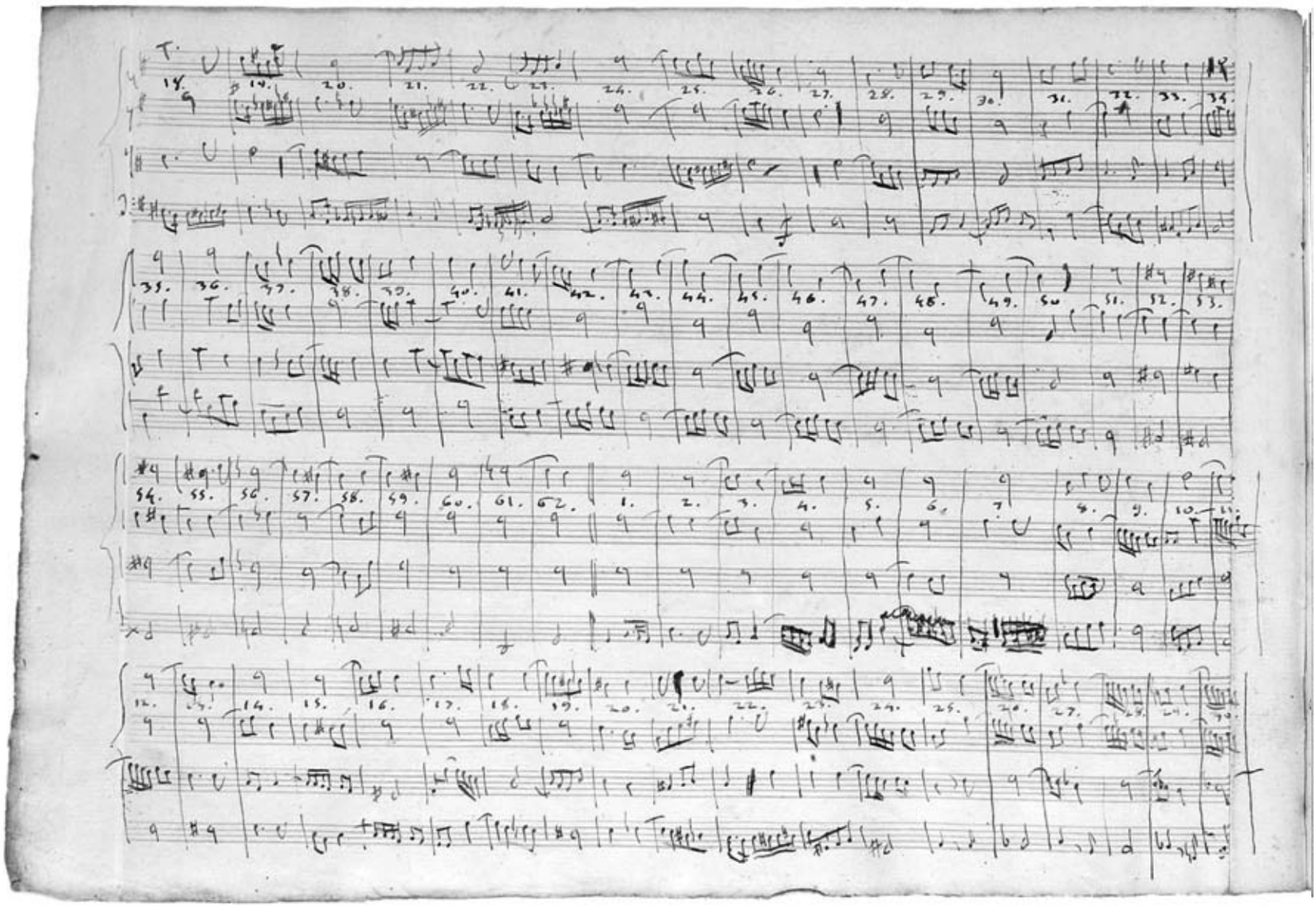

No 3.

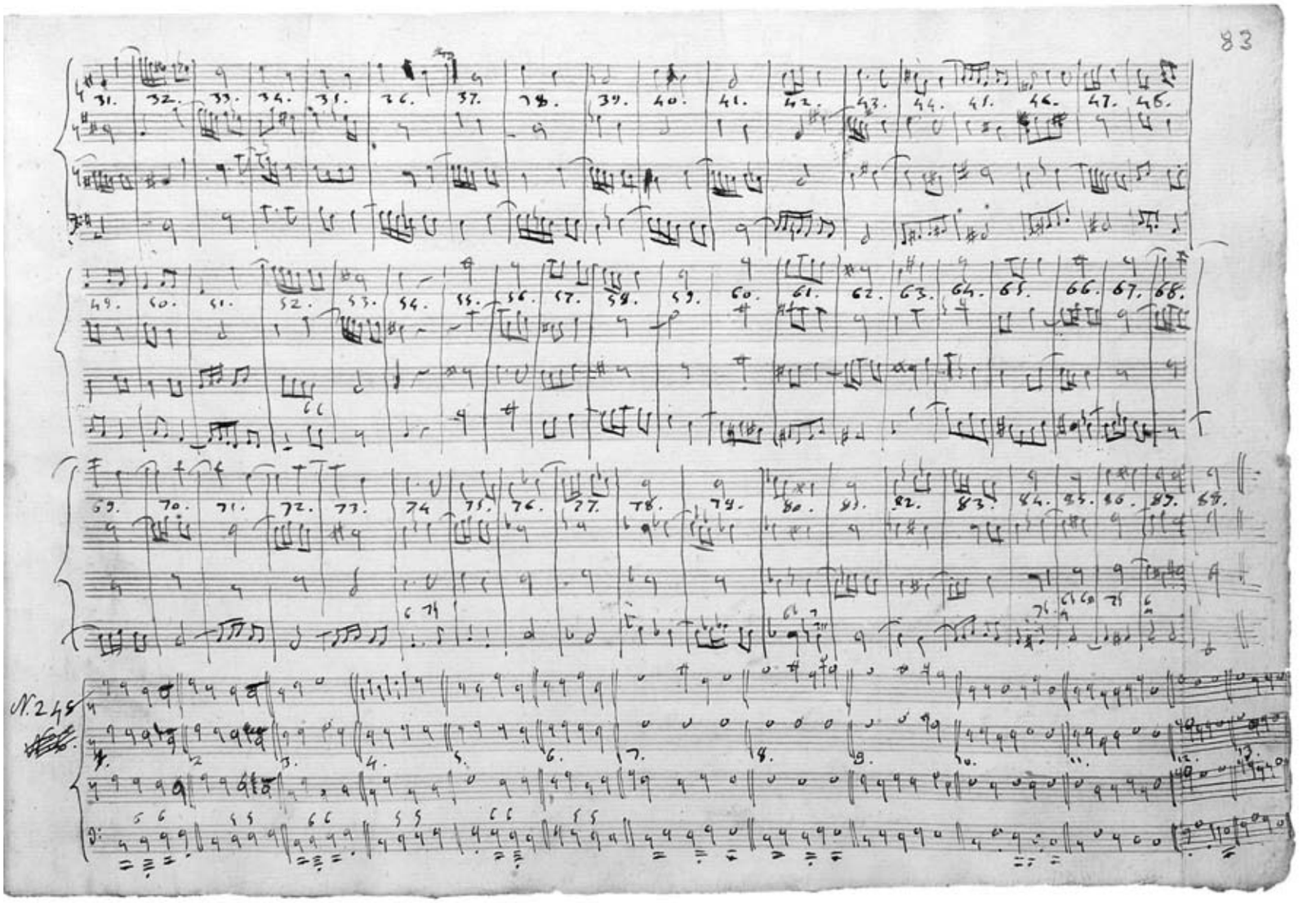


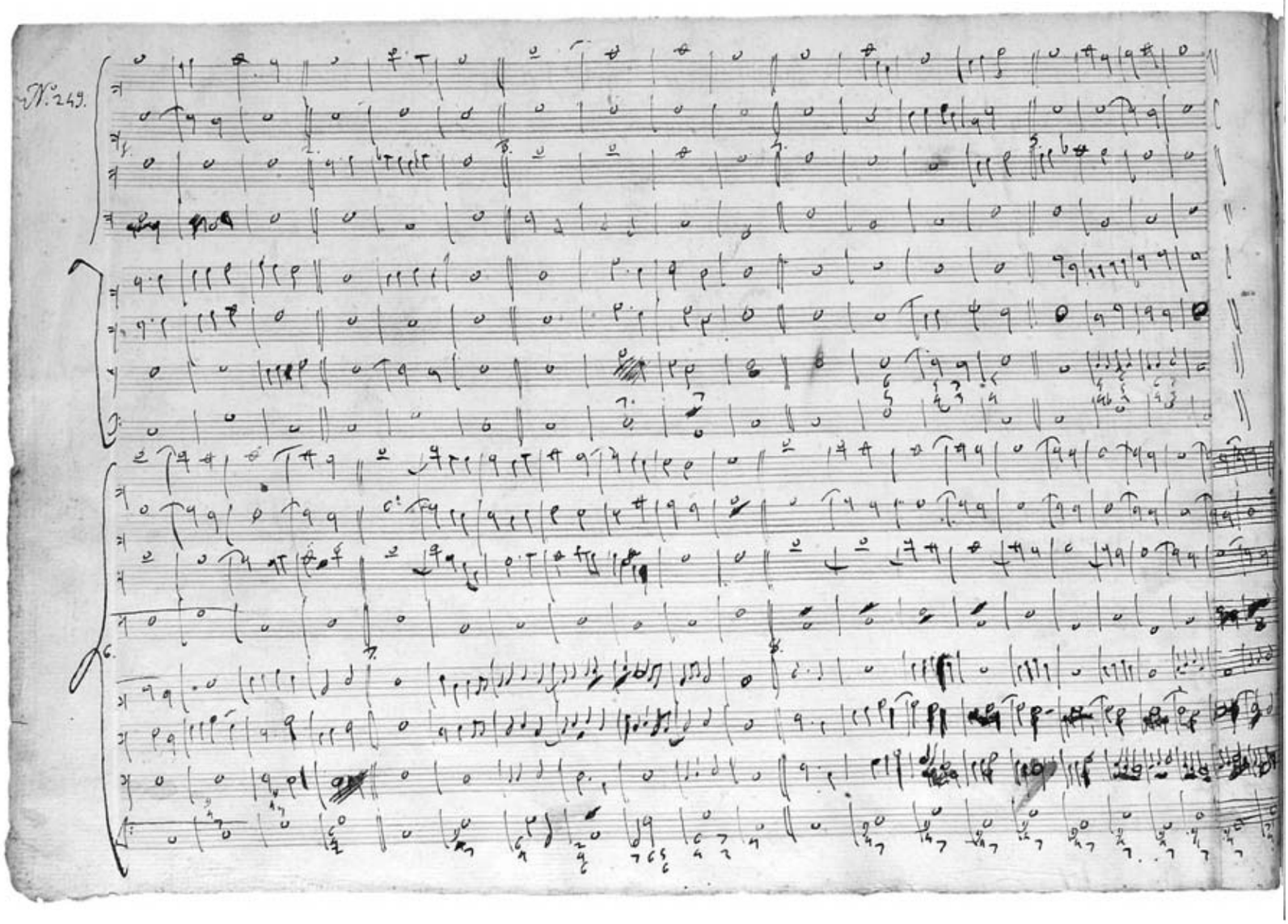

81
No. 4.

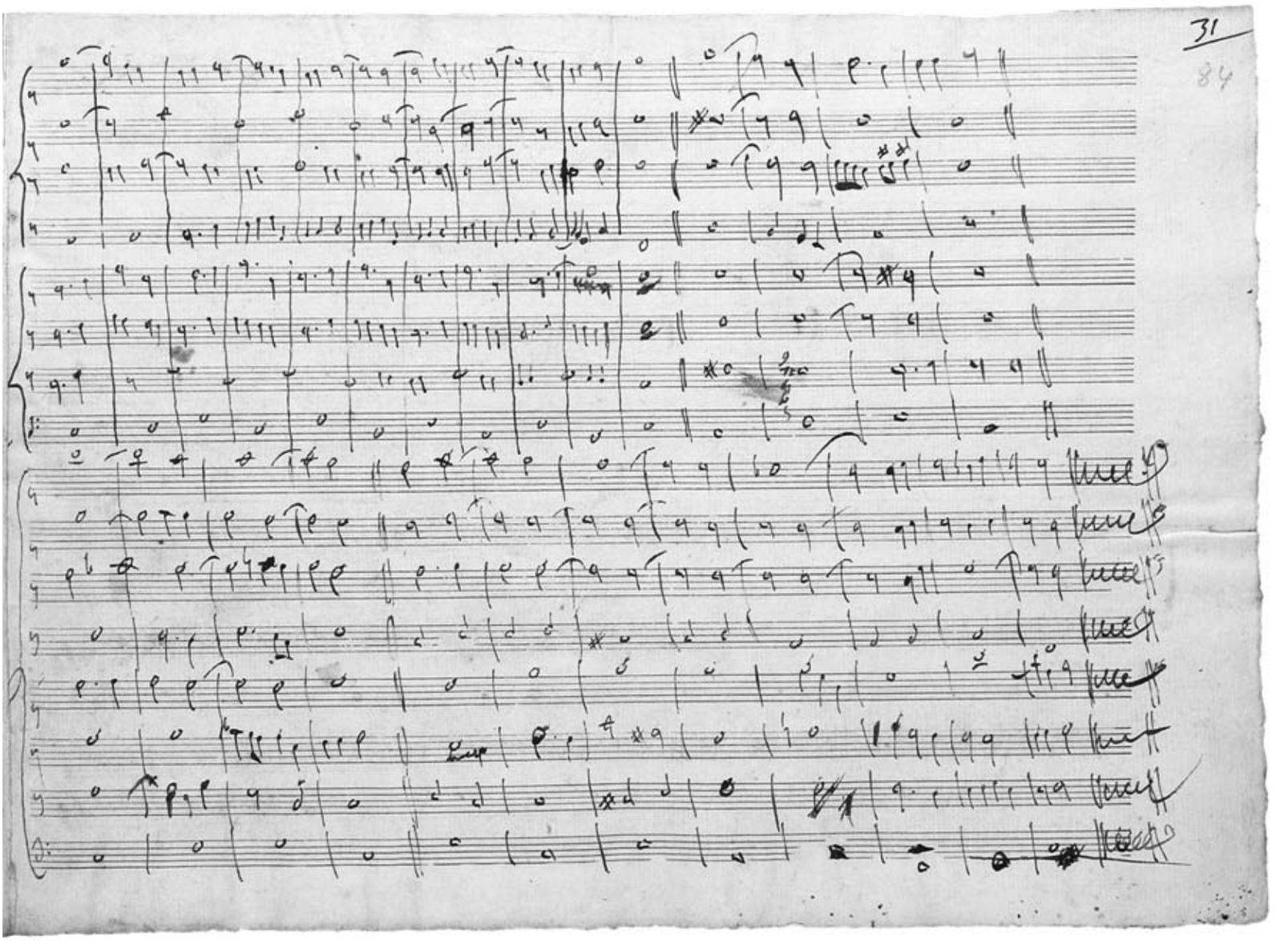


N. S.

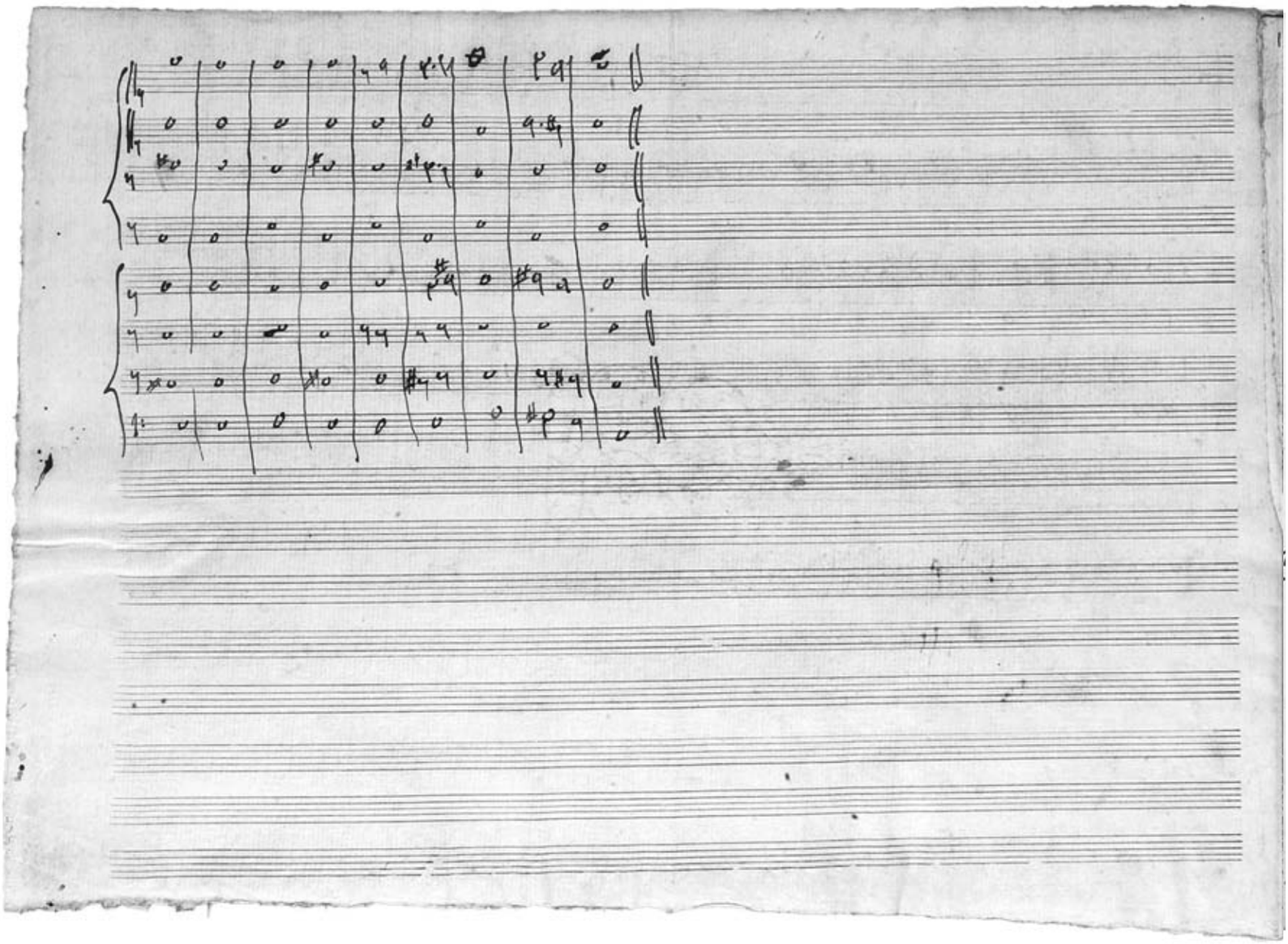



83
N.248


N. 249.


31
84

32
85



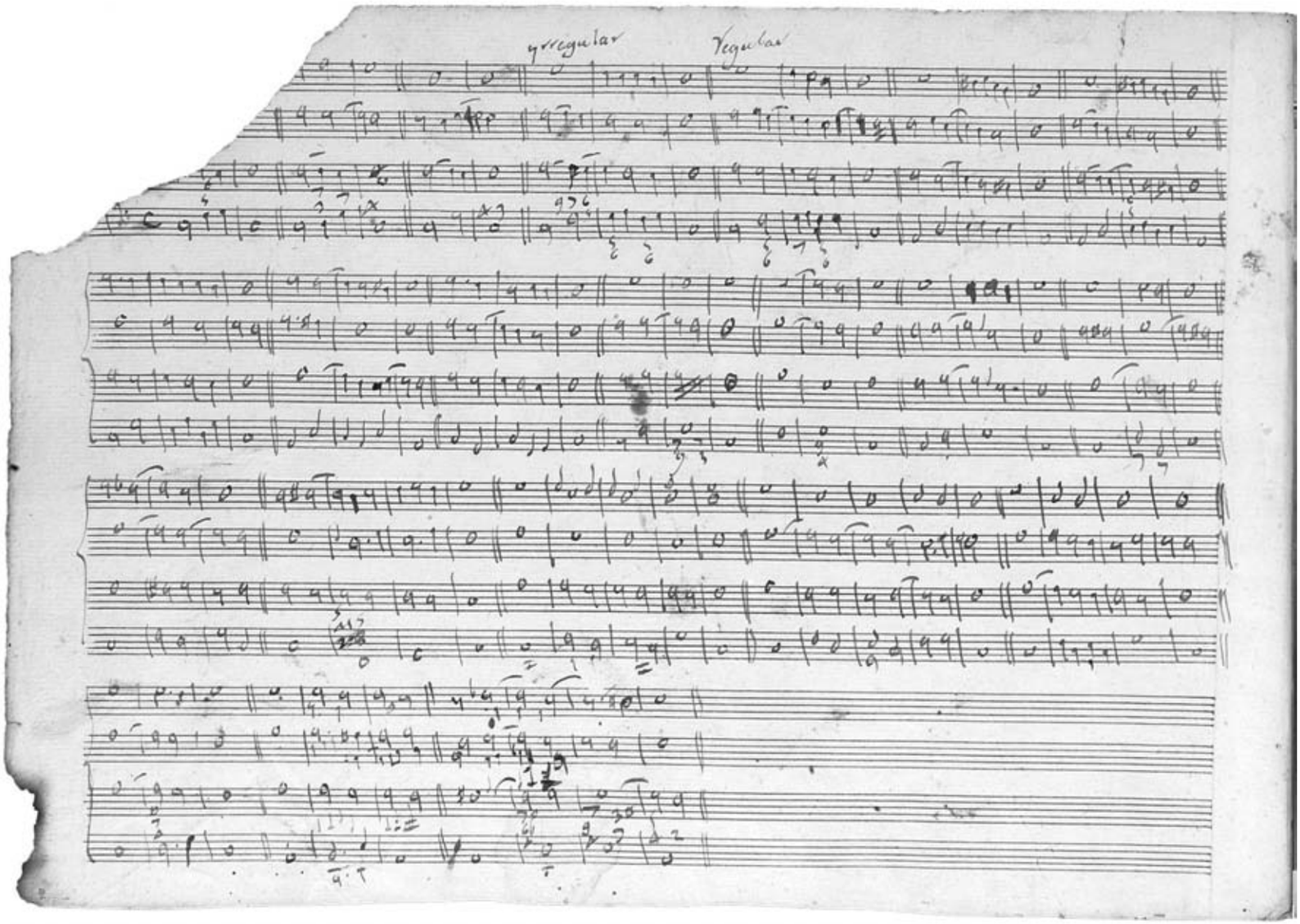
86

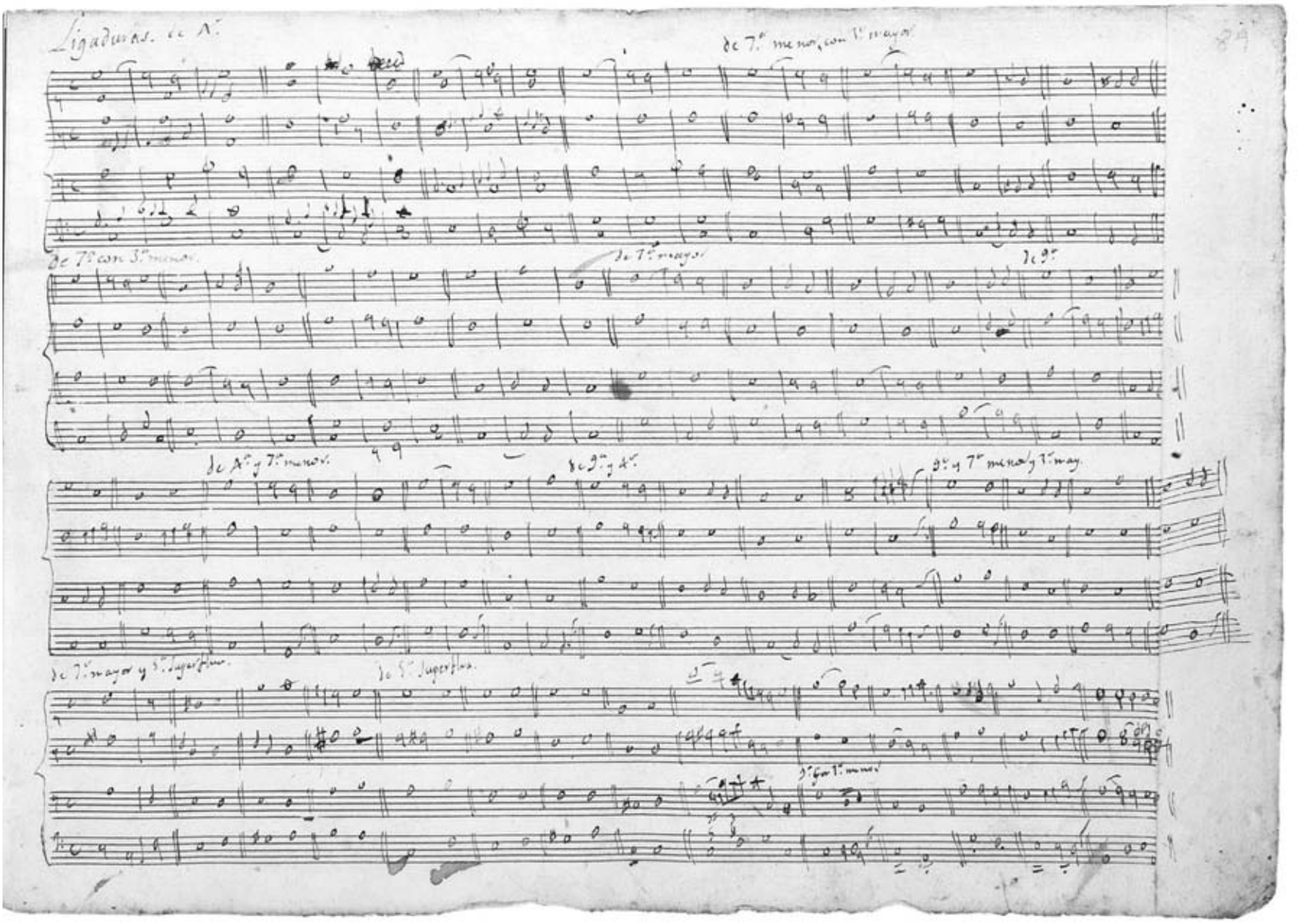
Contra puntos.
1.º
compº 52.

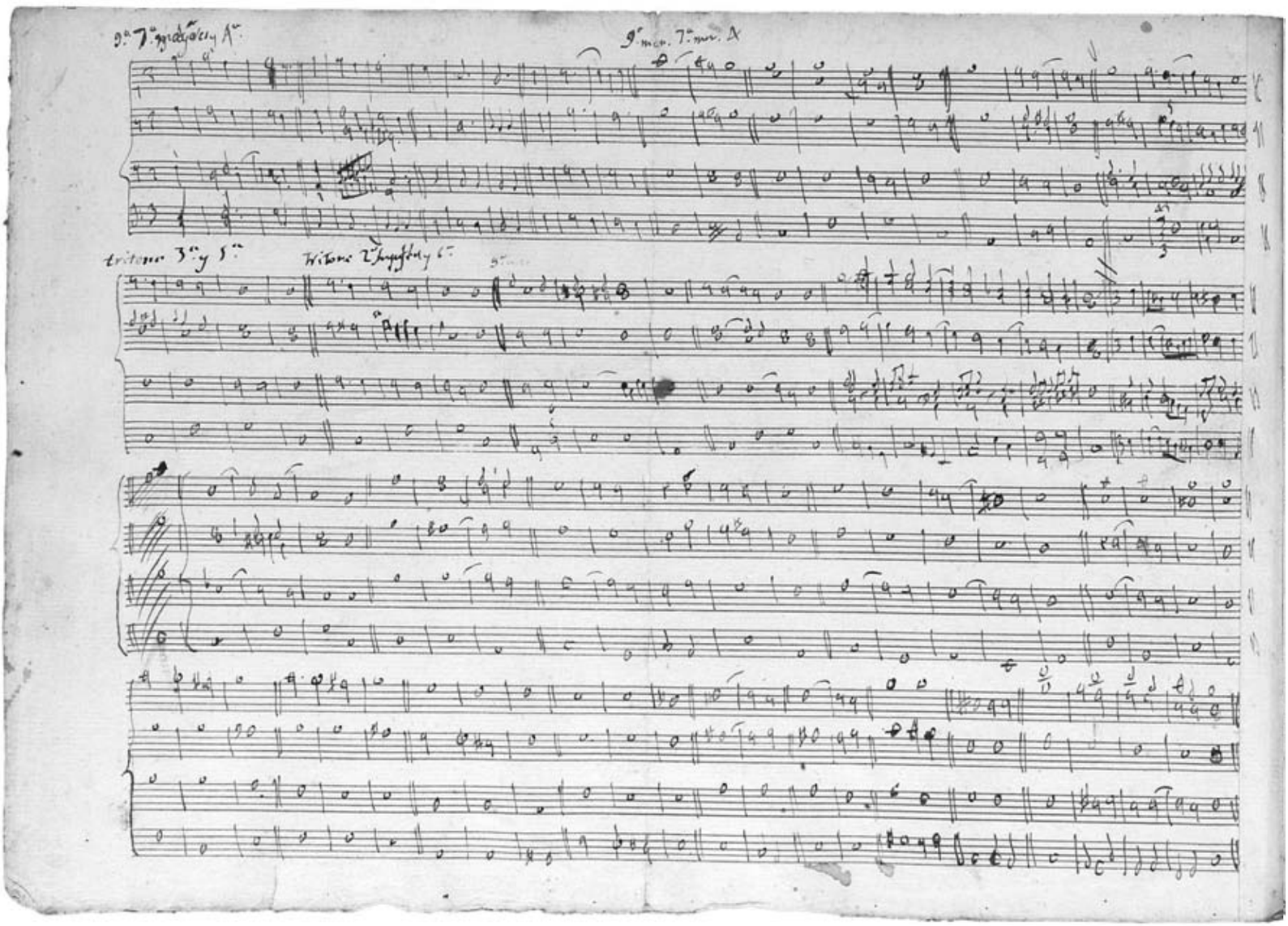
5.º
6.º
Contrapunto
de Mi-
nima
1.º

Practica de las Reglas generales de Colorar el Rey y Basso Continuo.

88


irregular
regular

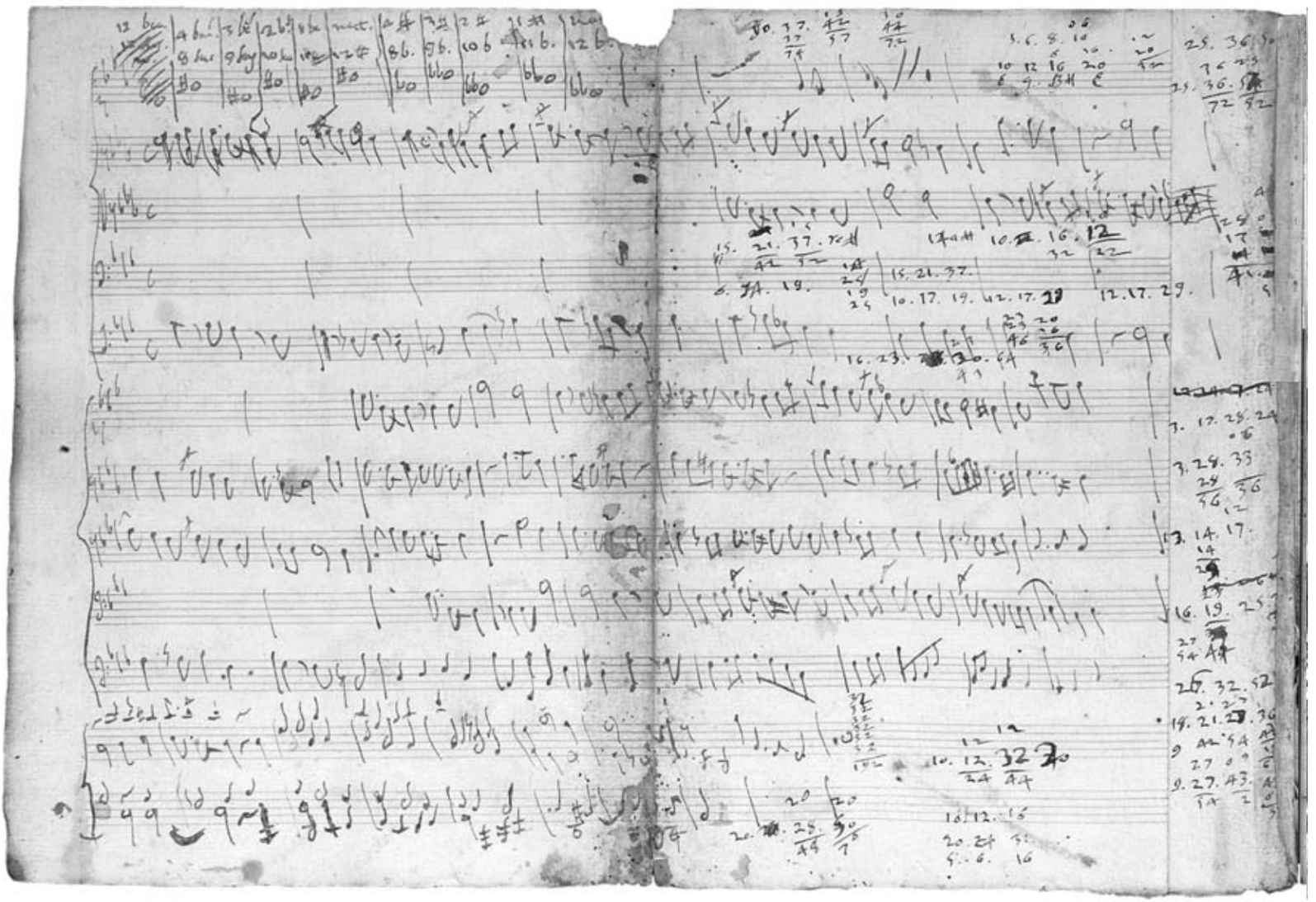

Ligaduras de 4.
de 7.ª menor con 3.ª mayor
de 7.ª con 3.ª menor
de 7.ª mayor
de 9.ª
de 4.ª y 7.ª menor
de 9.ª y 4.ª
9.ª y 7.ª menor y 3.ª may.
de 7.ª mayor y 3.ª superflua
de 5.ª superflua
9.ª con 7.ª menor

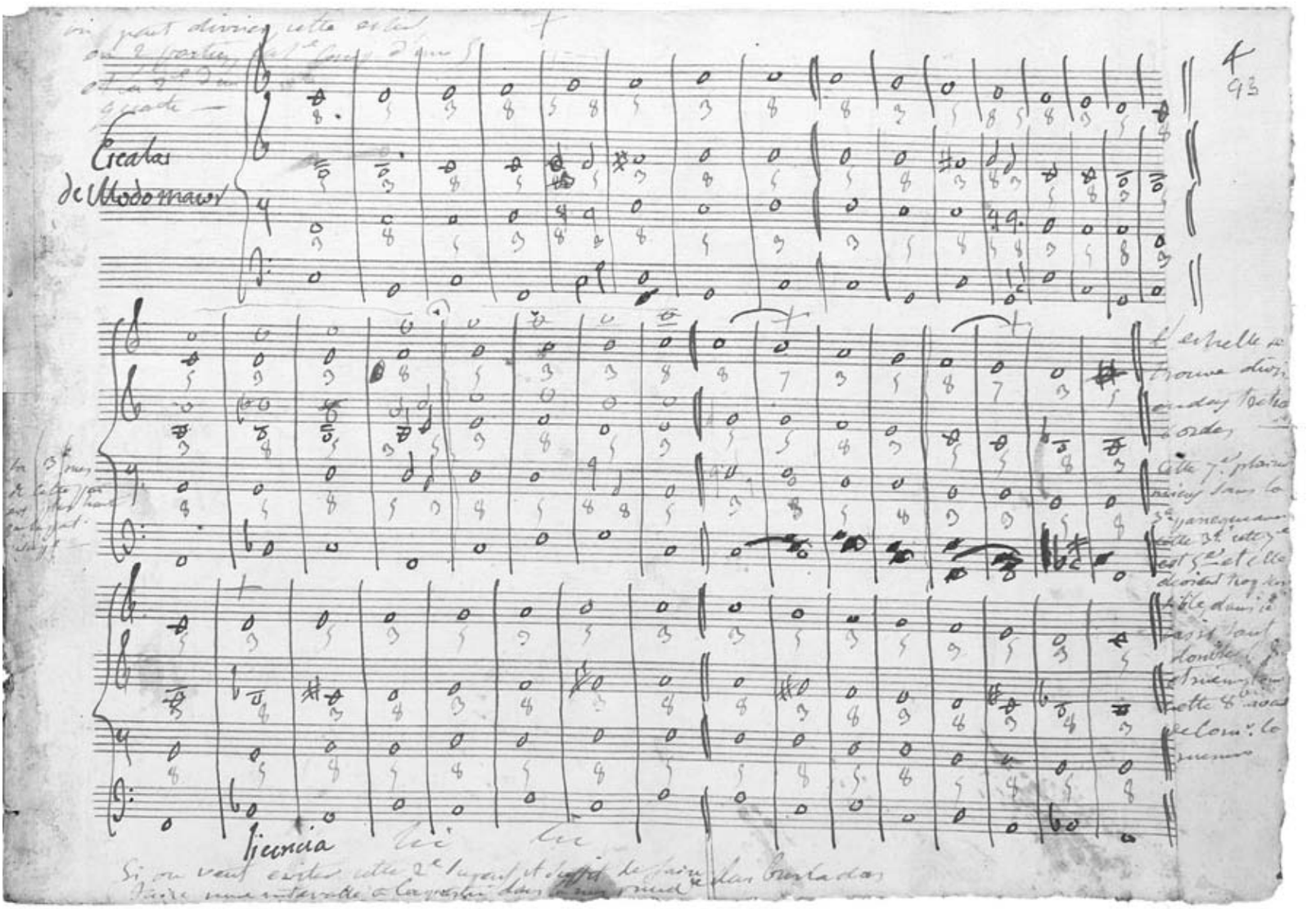

9.ª 7.ª y 1.ª
9.ª mcr. 7.ª mr. 1.ª
tritono 3.ª y 5.ª
Tritono 2.ª y 6.ª

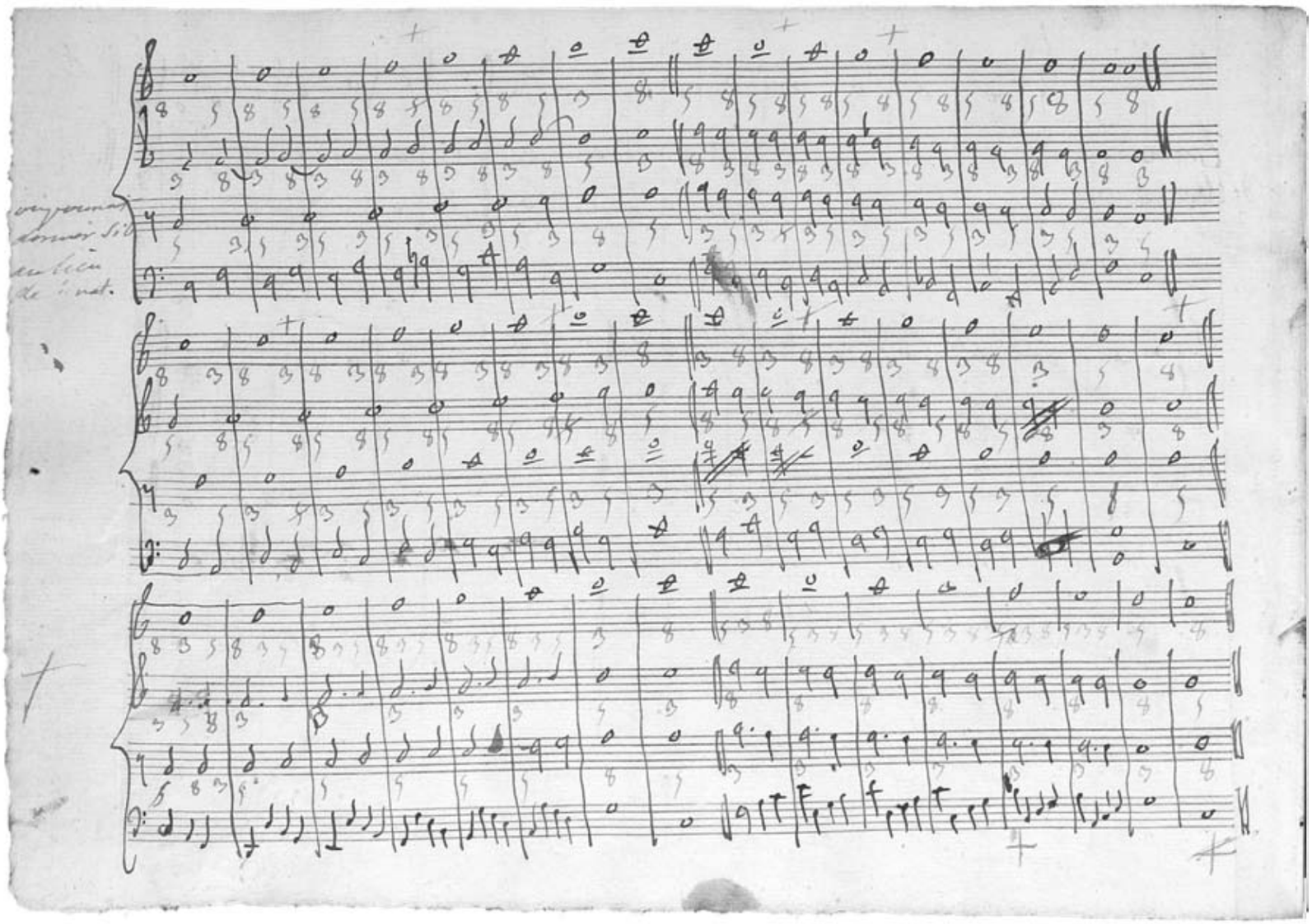
N. 171.

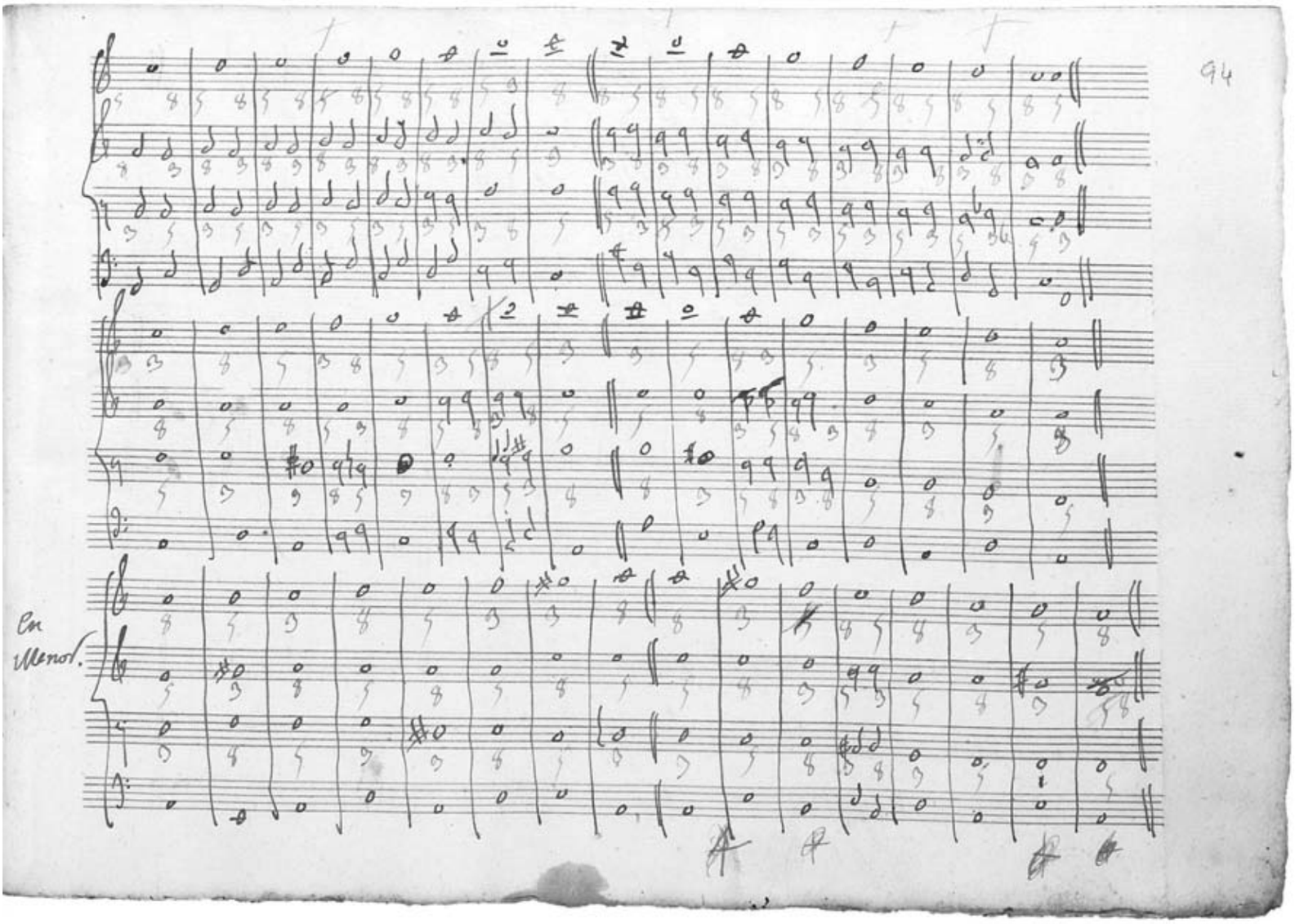
N. 172

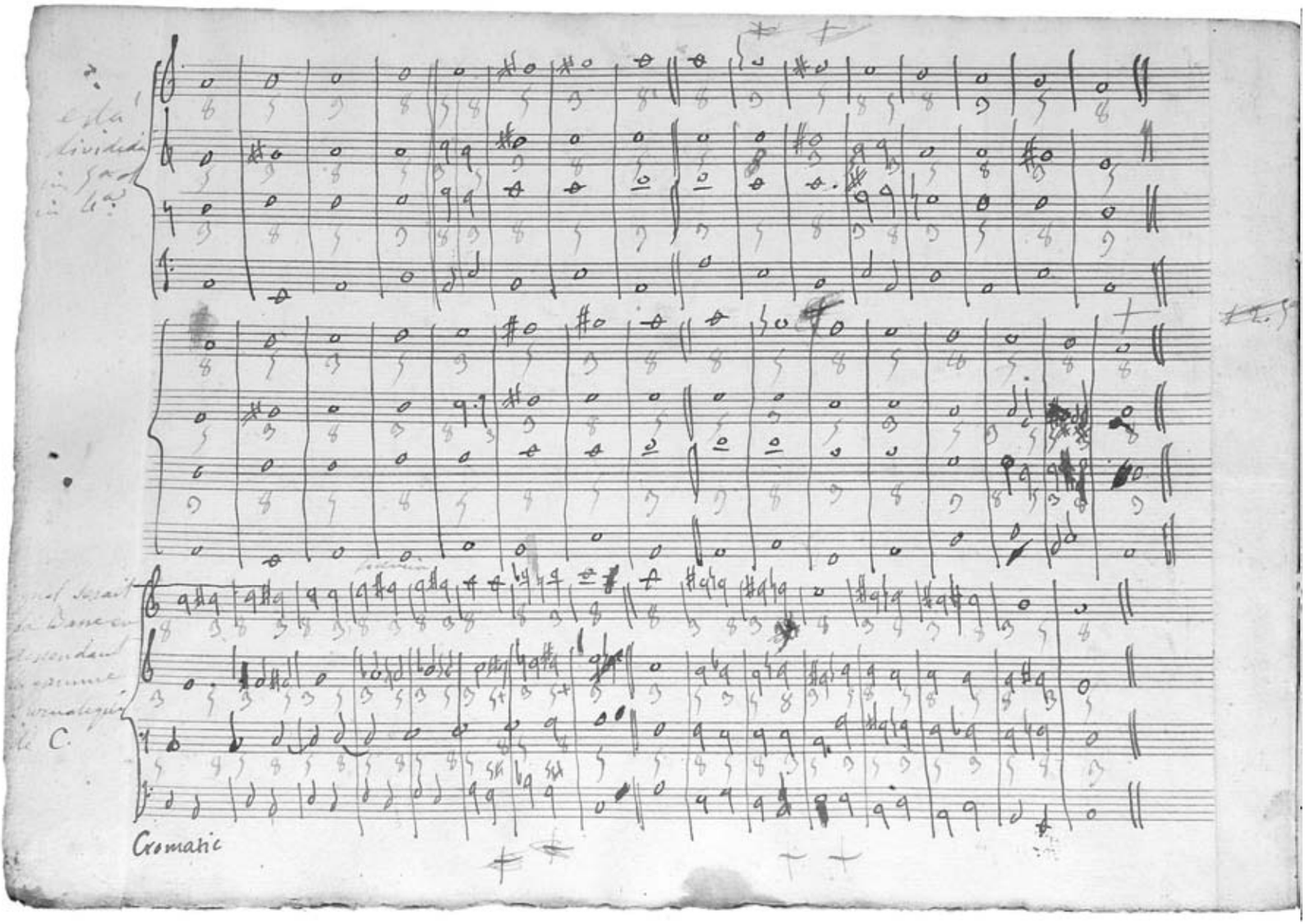
91
16
17.
18.
VI. 173.




Escalas
de Modo menor
Licencia


on pourra donner si
au lieu de l'ut.


94
En Menor.

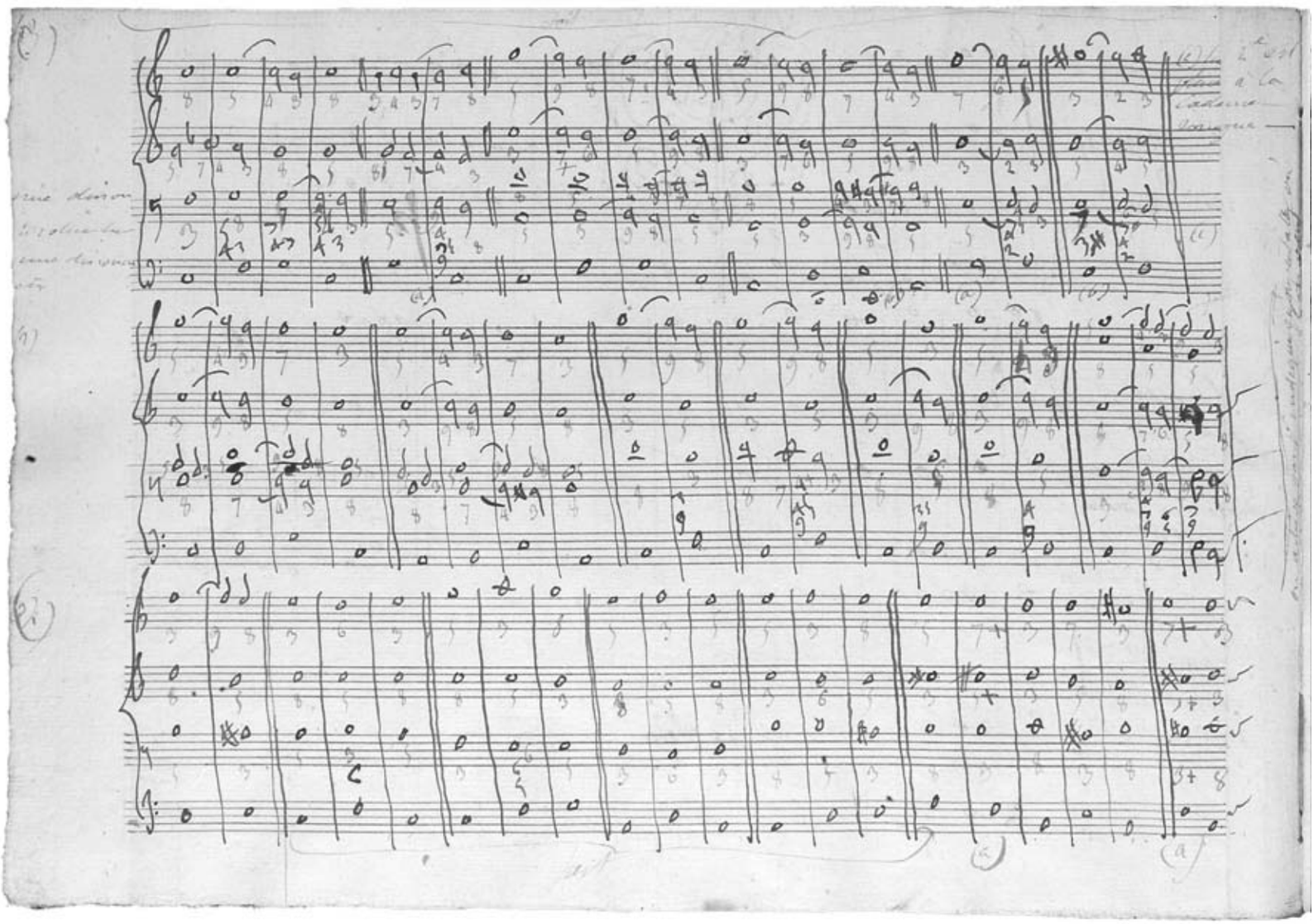

Cromatic

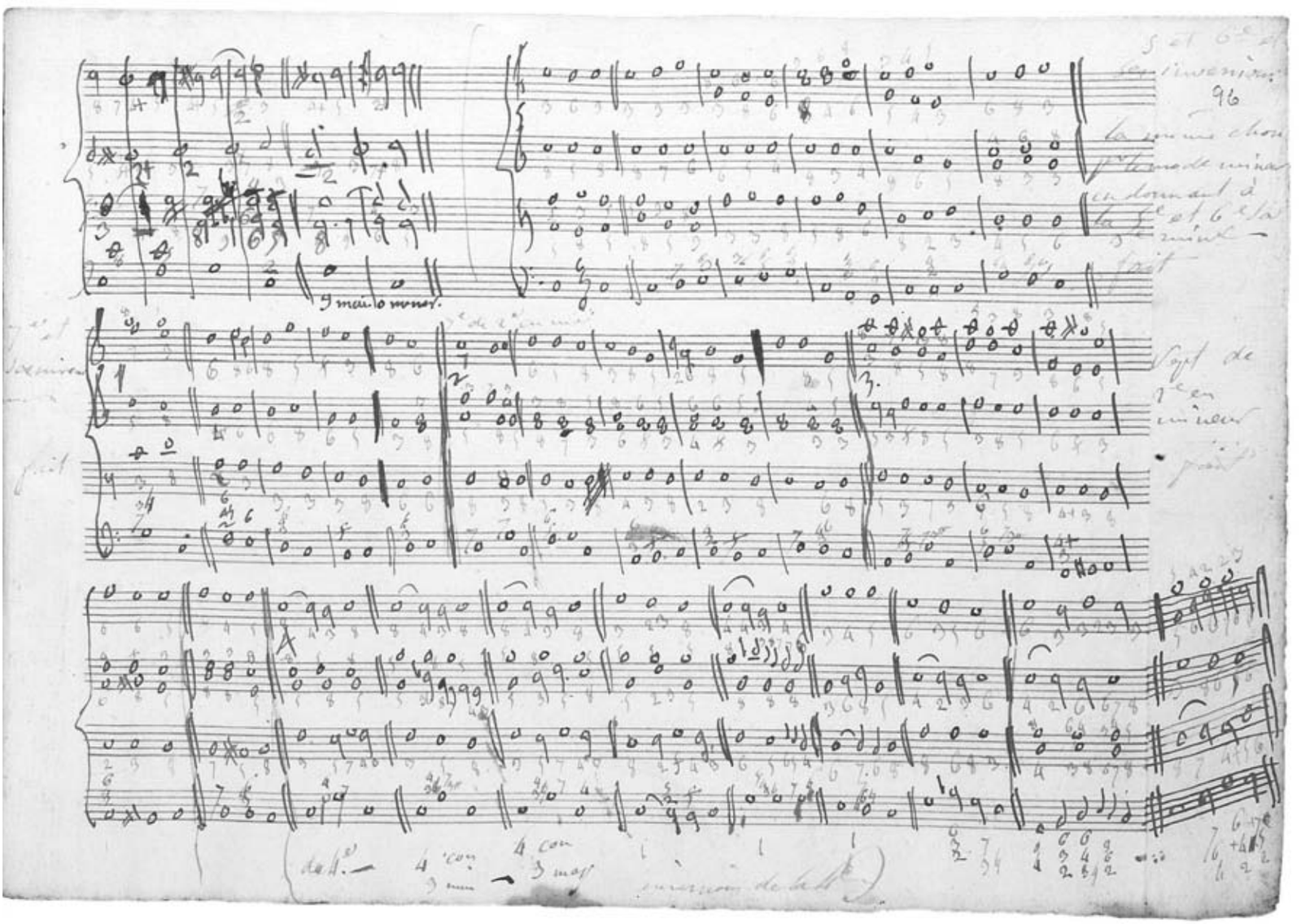
Disonancias en Postura

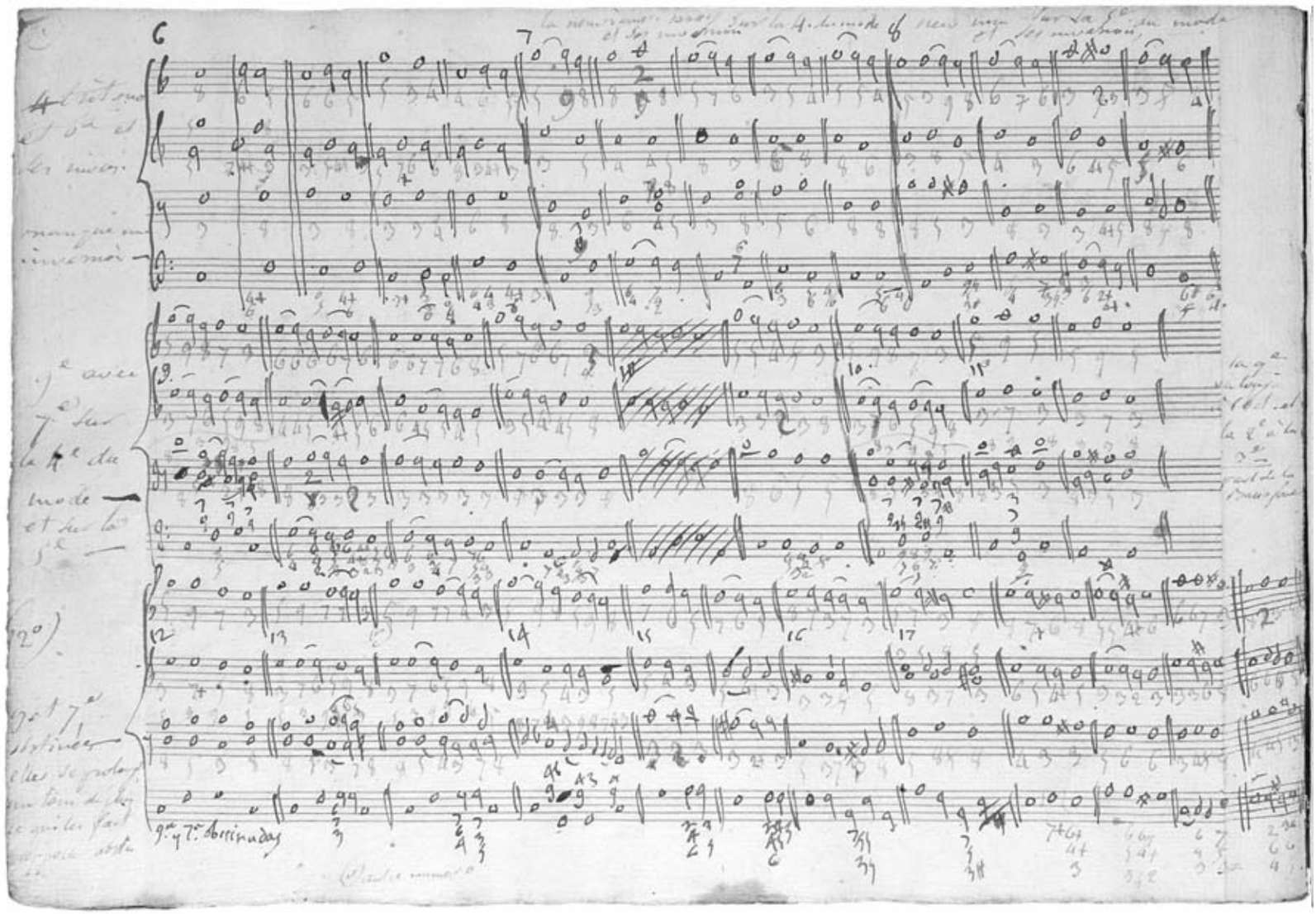
De Ligadura

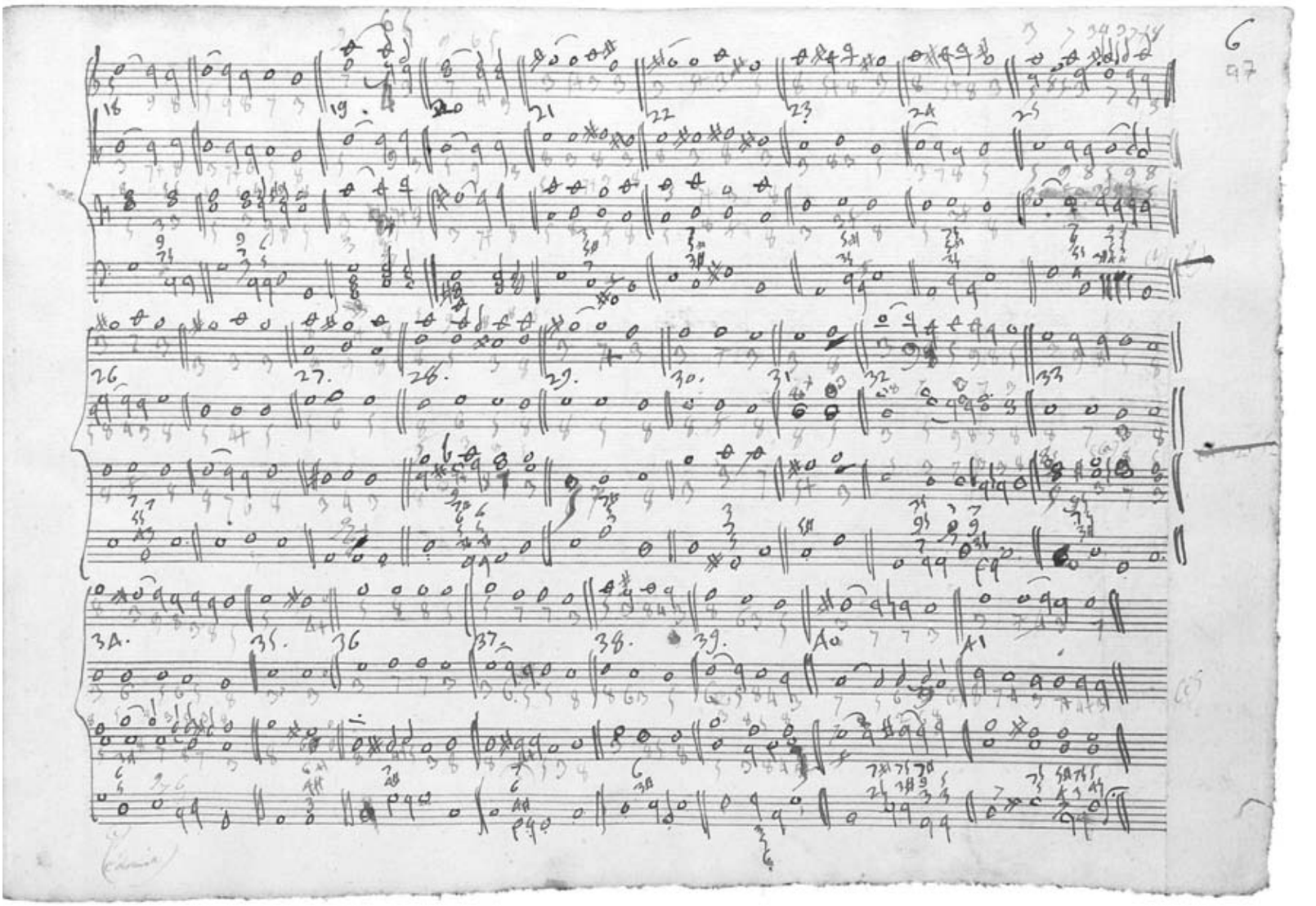
segun la progresion de 4ª constitutiva del modo mayor diatonico figurado.

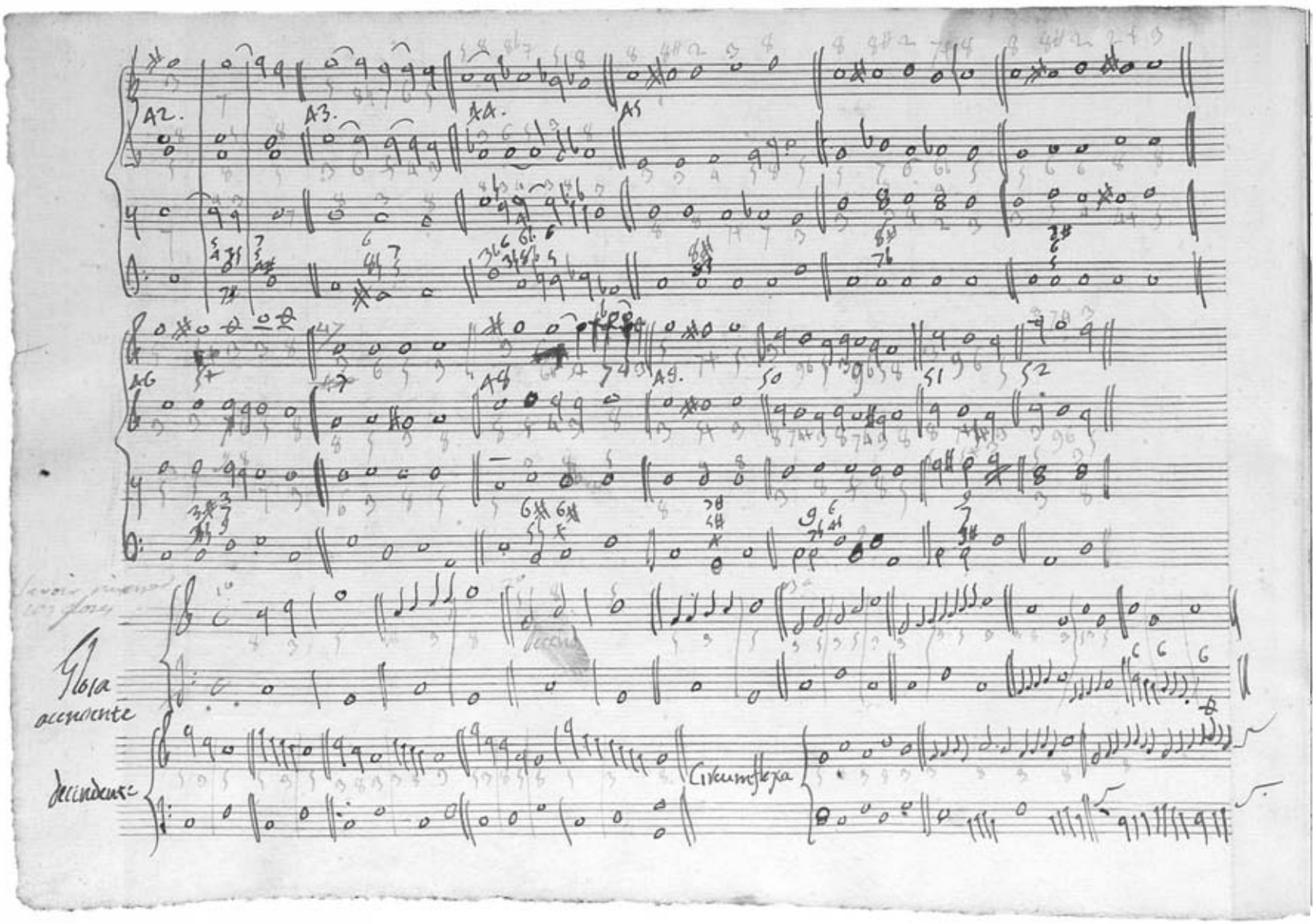
Segun el modo menor figurado.

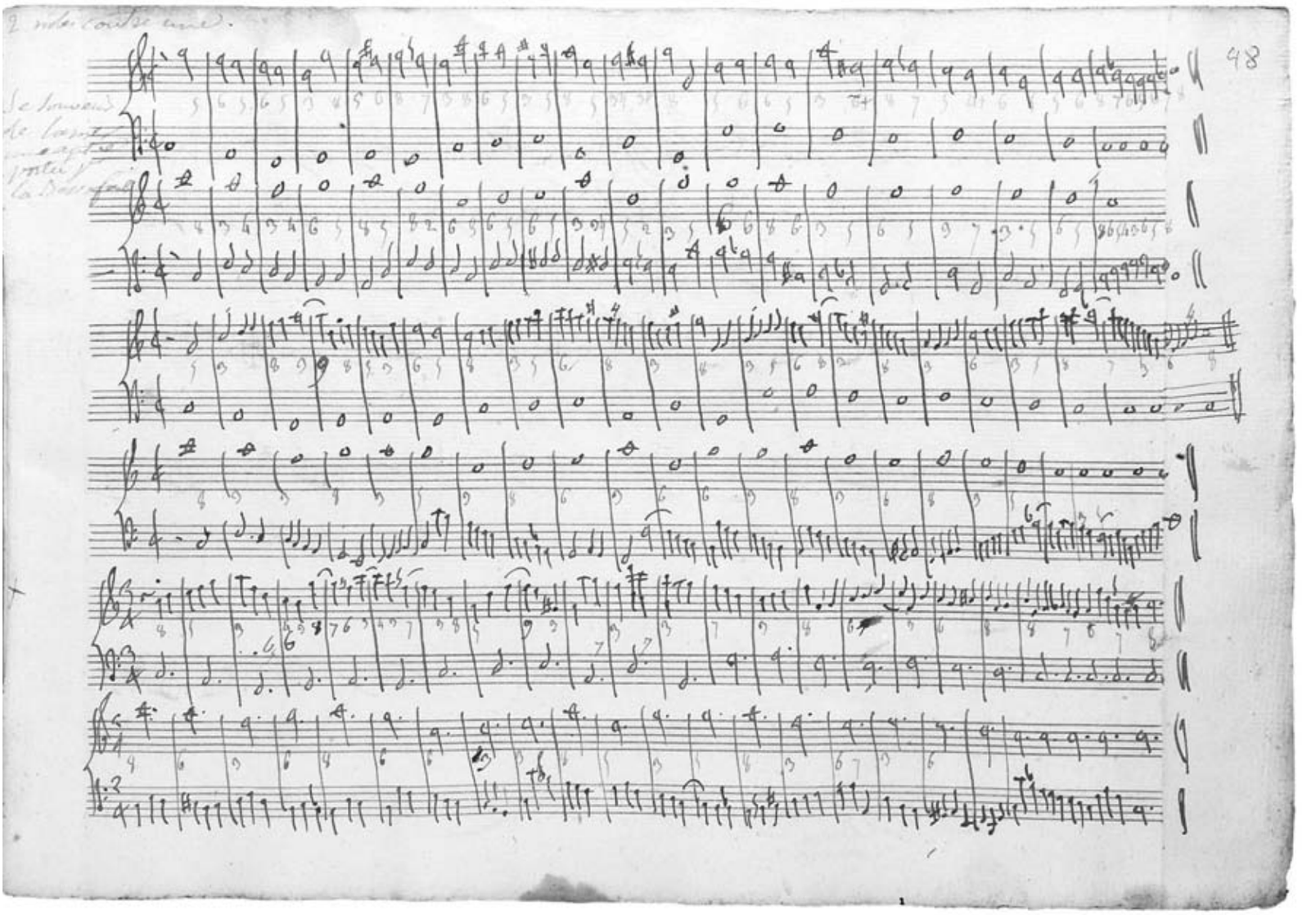


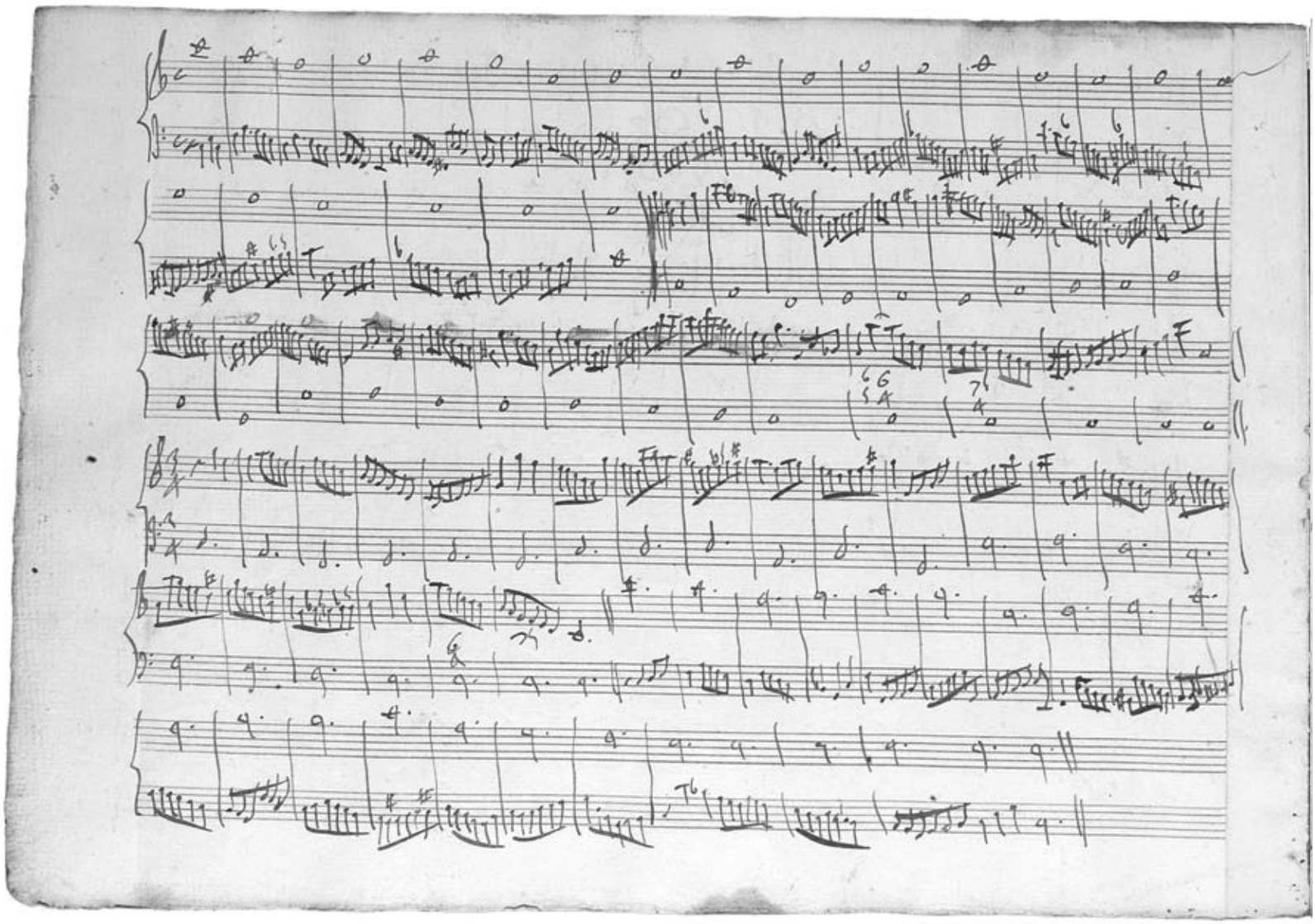


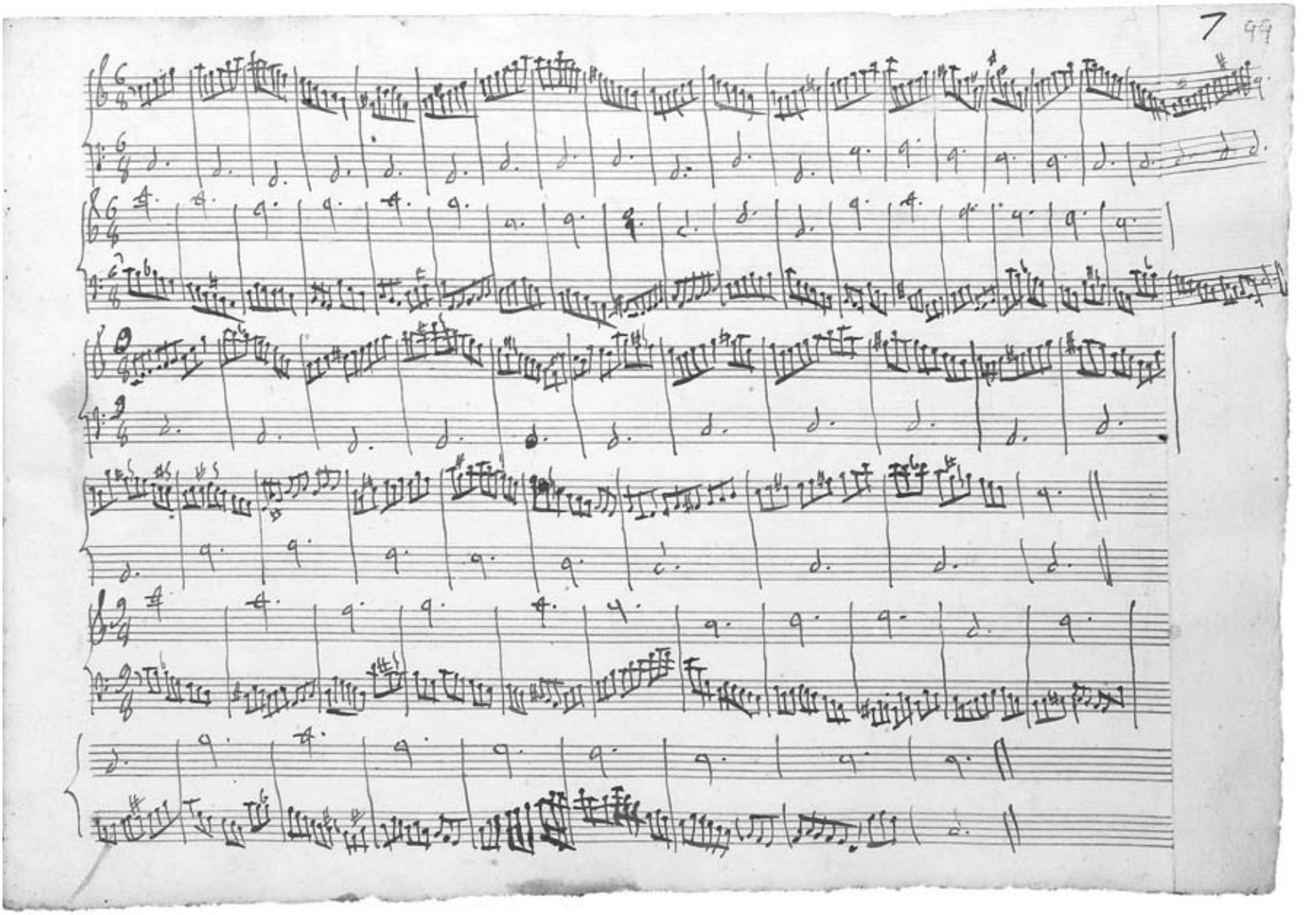


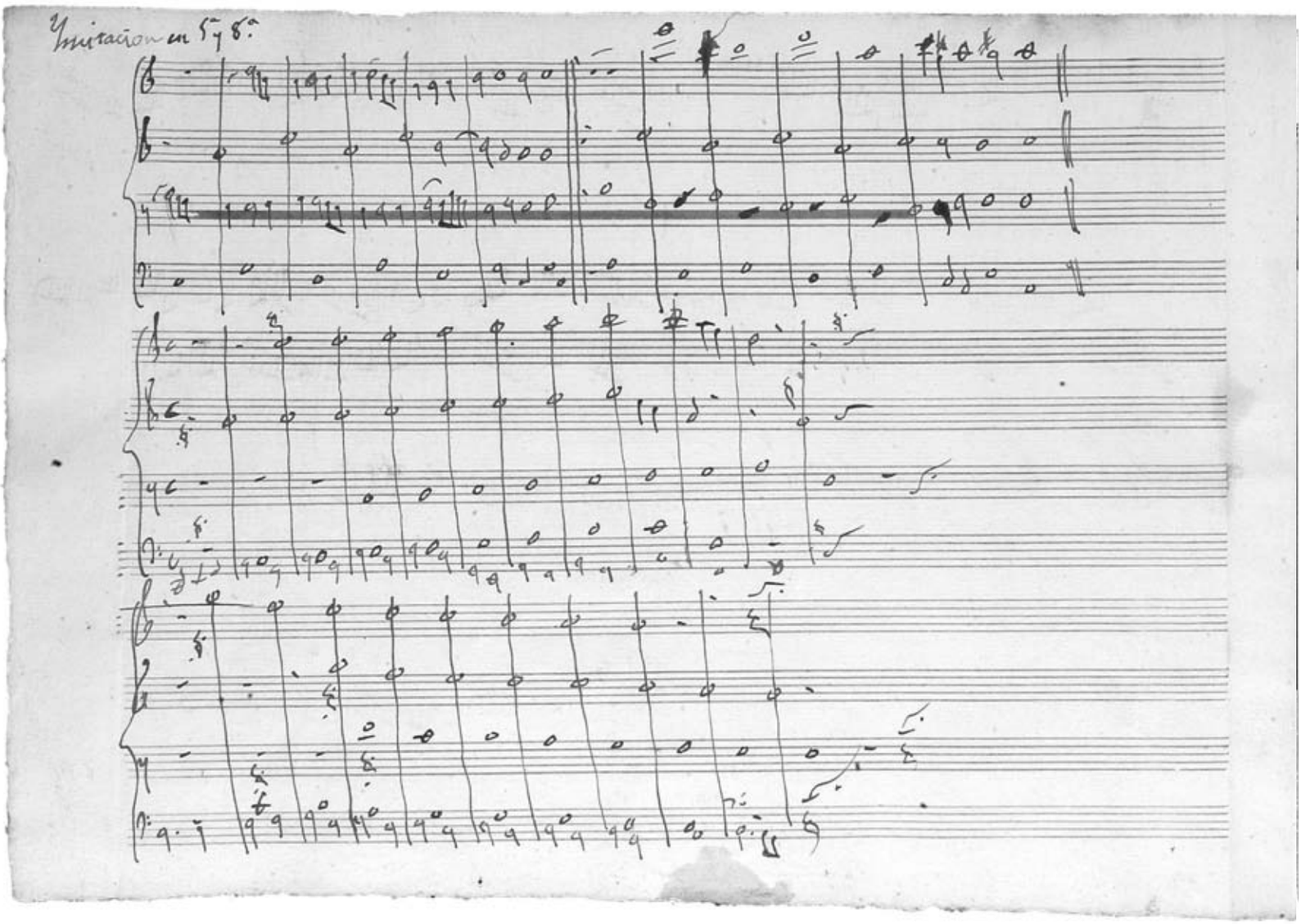


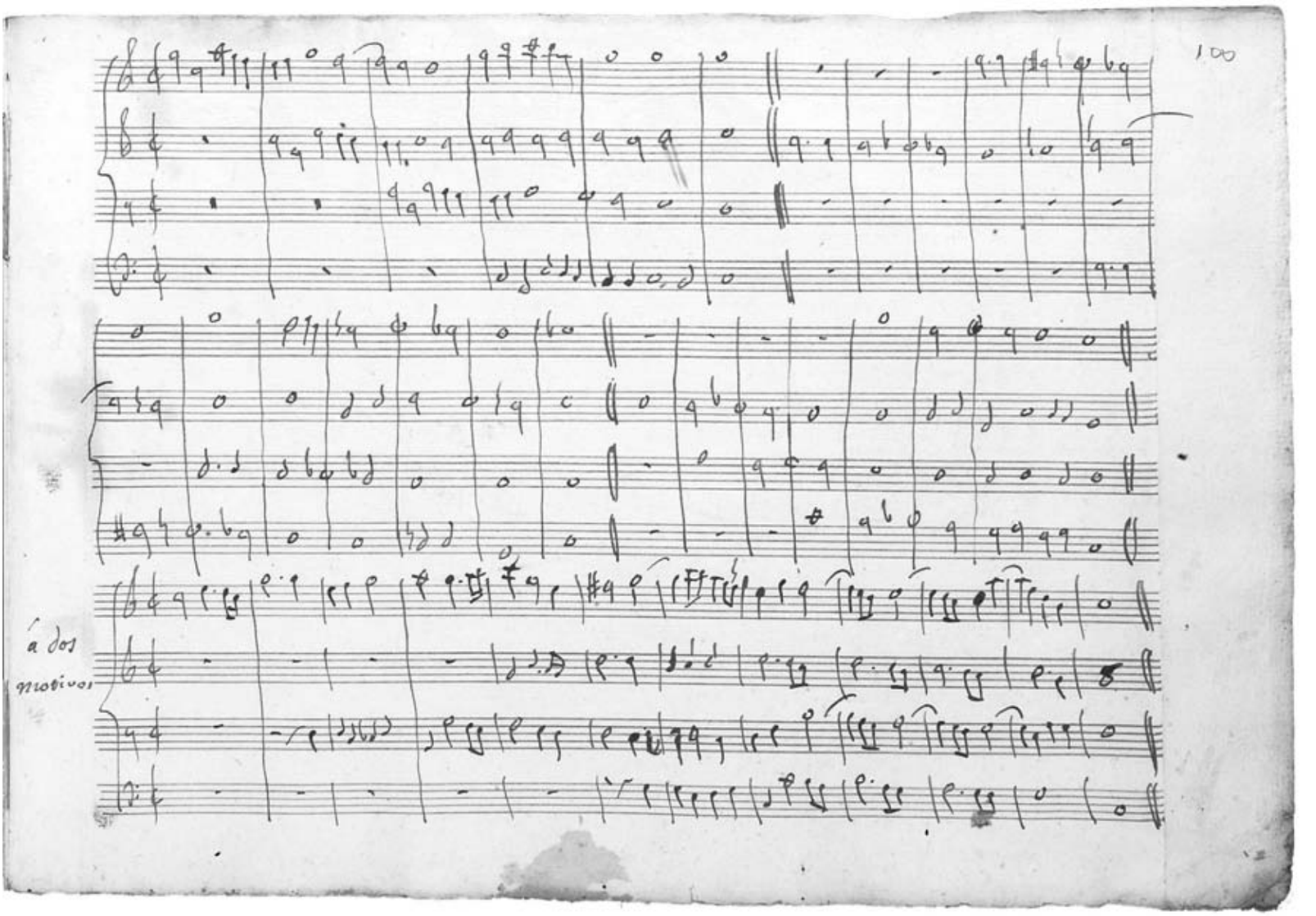

Gloria
ascendente
descendente
Circumflexa

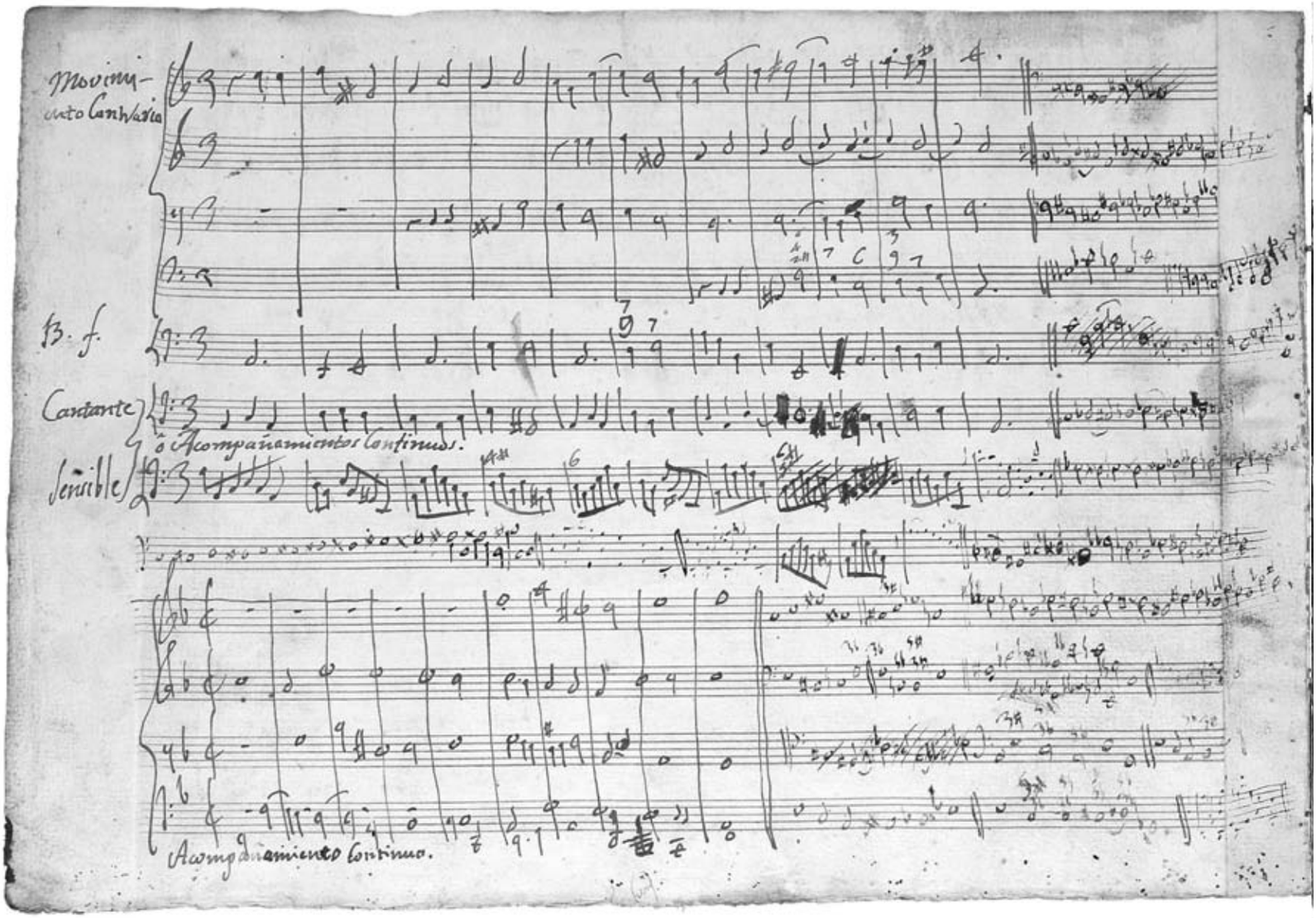

48

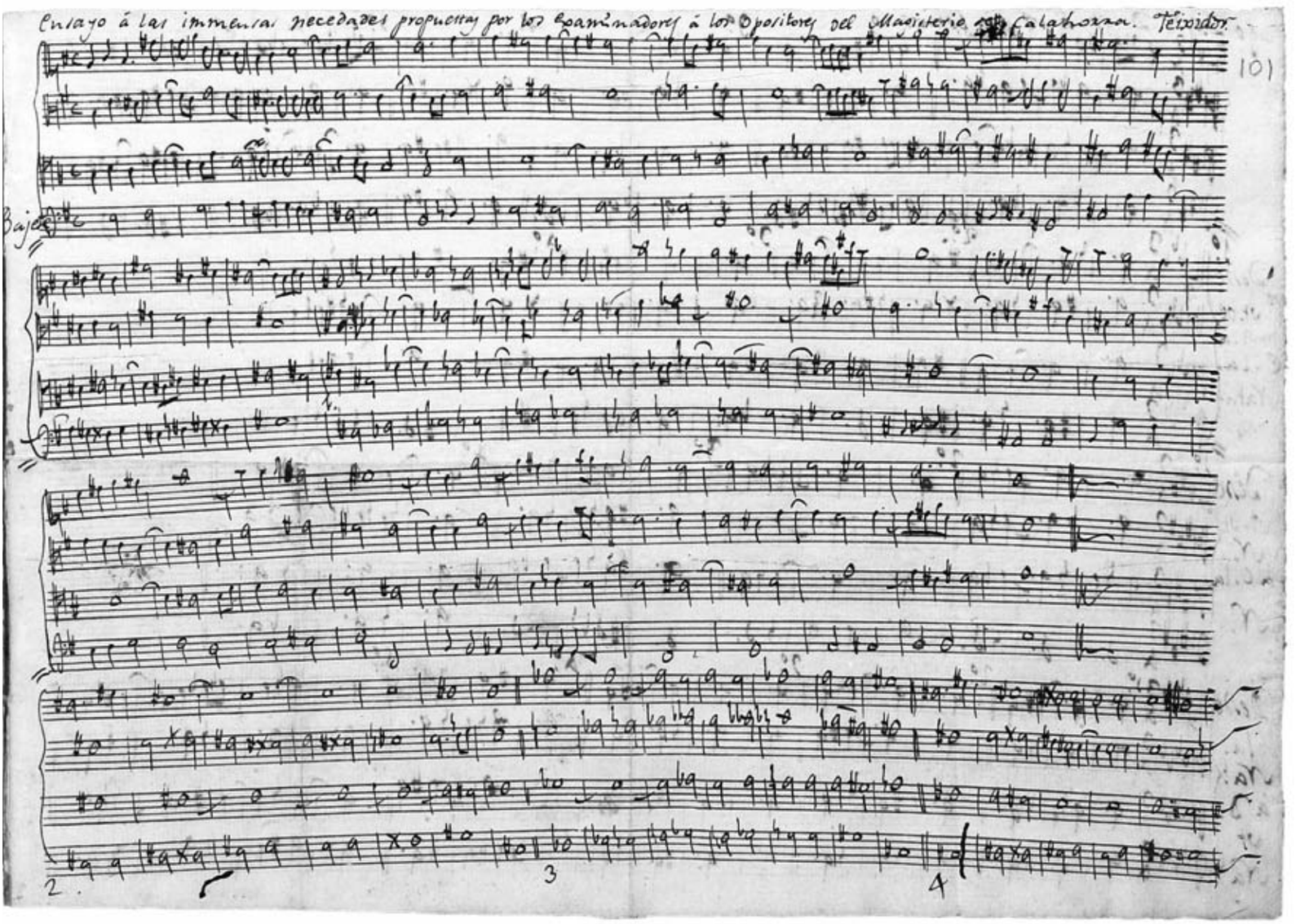


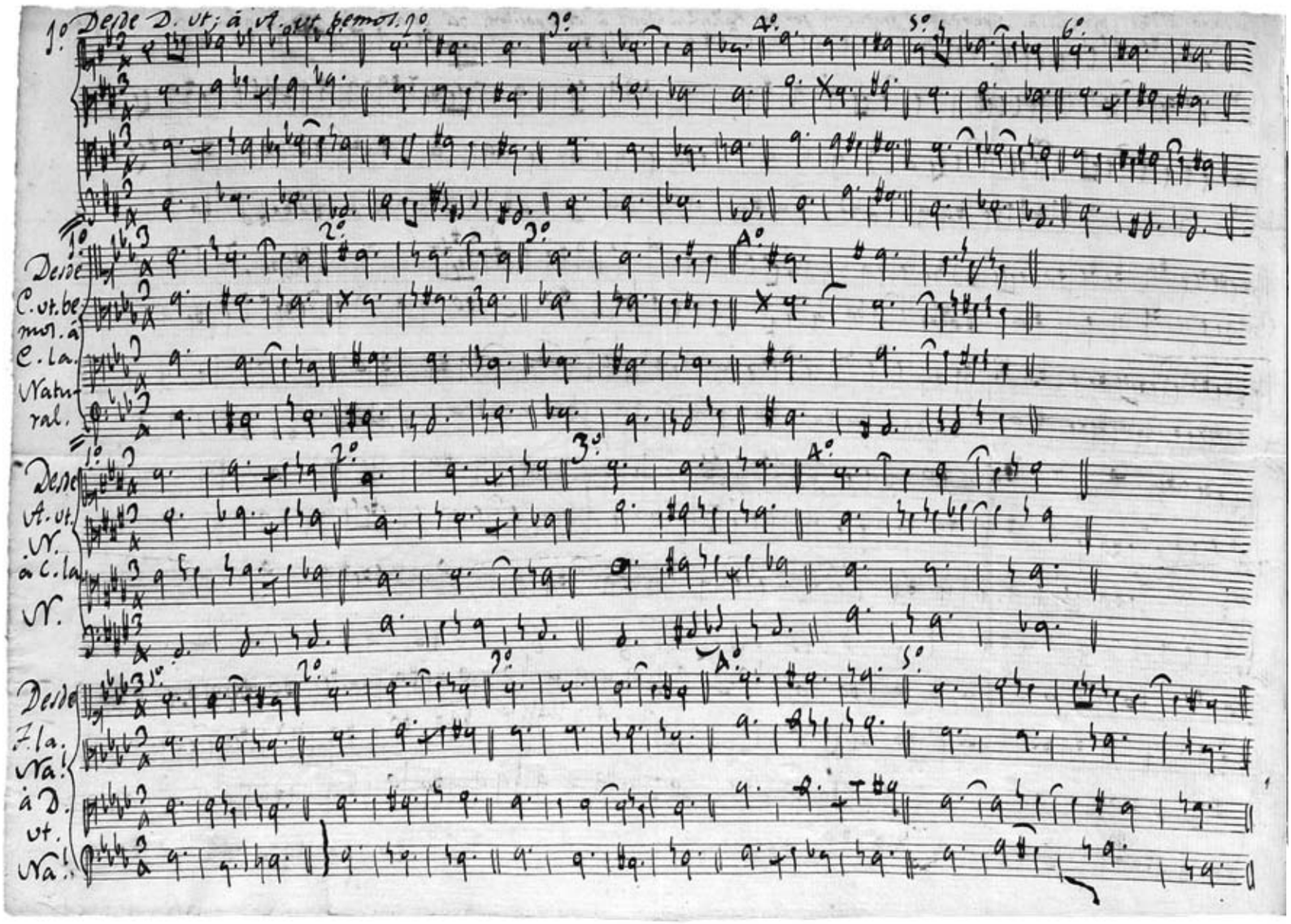

7
99


Imitacion en 5ª y 8ª


100
á dos
motivos


Movimento Contrario
B. f.
Cantante
ó Acompañamientos Continuos.
Sensible
Acompañamiento Continuo.


Enlayo á las immensas necedades propuestas por los Examinadores á los Opositores del Magisterio de Calatorrao. Tercero.
101
Bajos
2
3
4

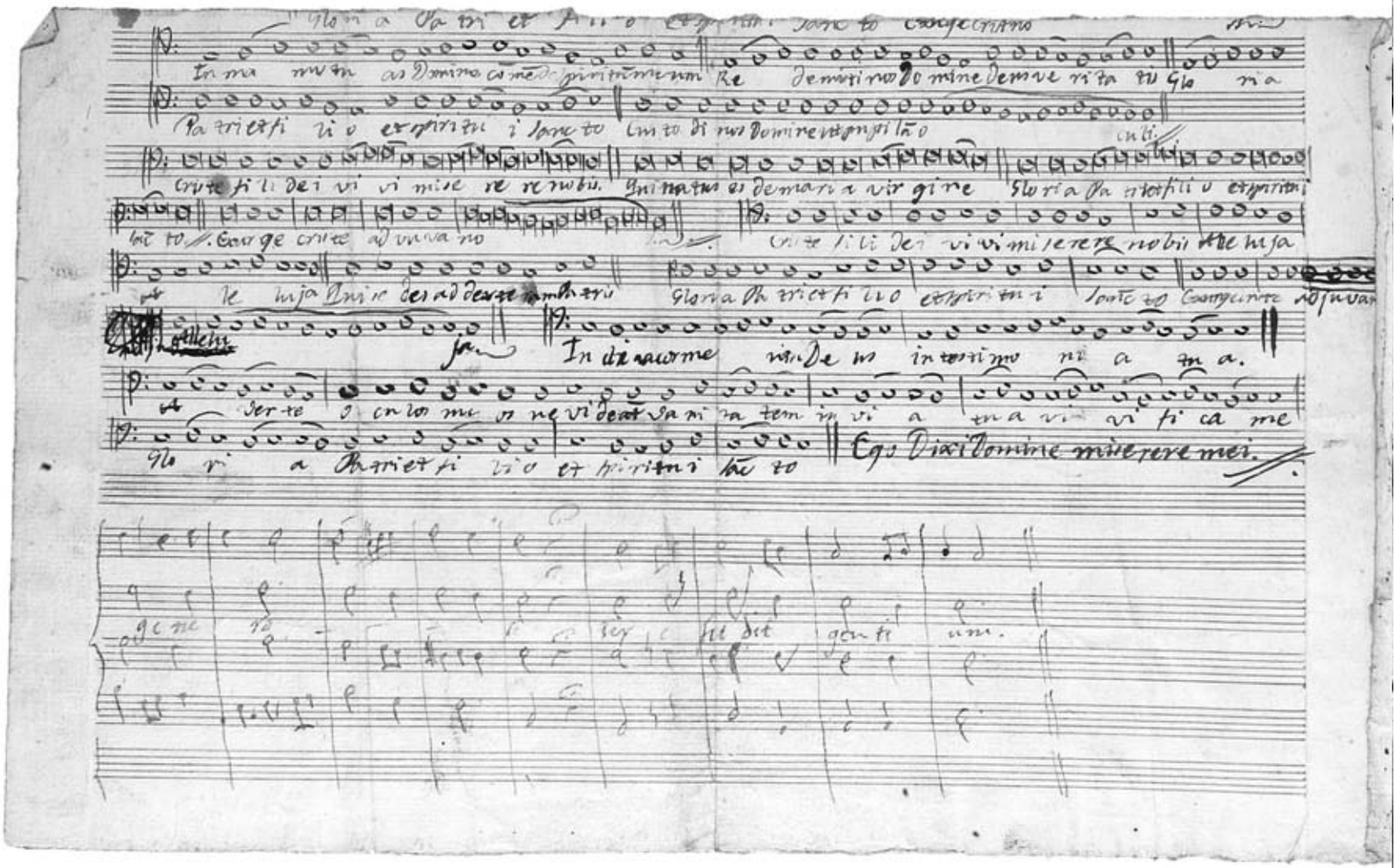

Desde D. ut; á A. ut. bemol.
Desde C. ut. bemol. á C. la. Natural.
Desde A. ut. V. á C. la V.
Desde F. la. Vra. á D. ut. Vra.

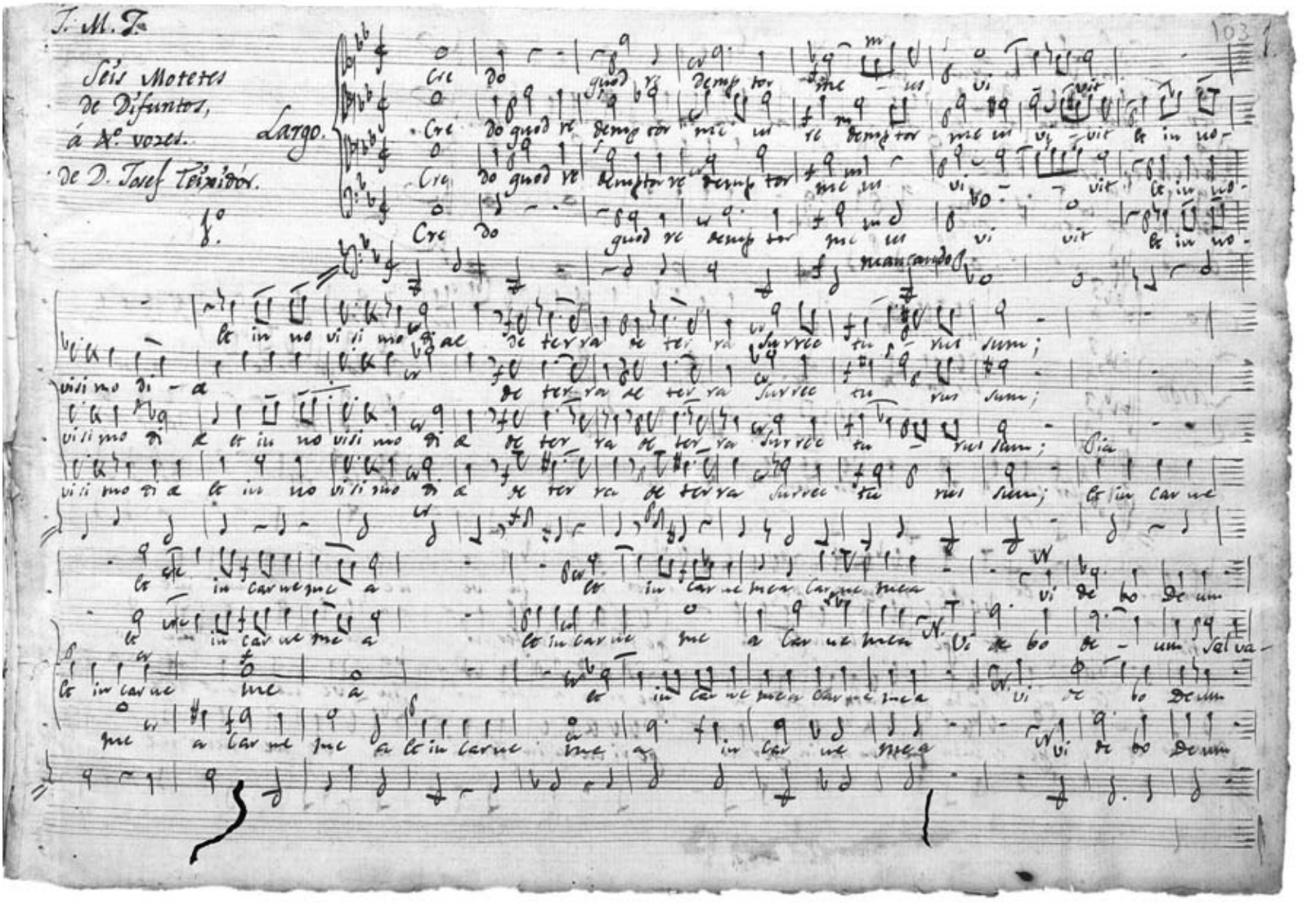
Hymne de Corpus Christi.

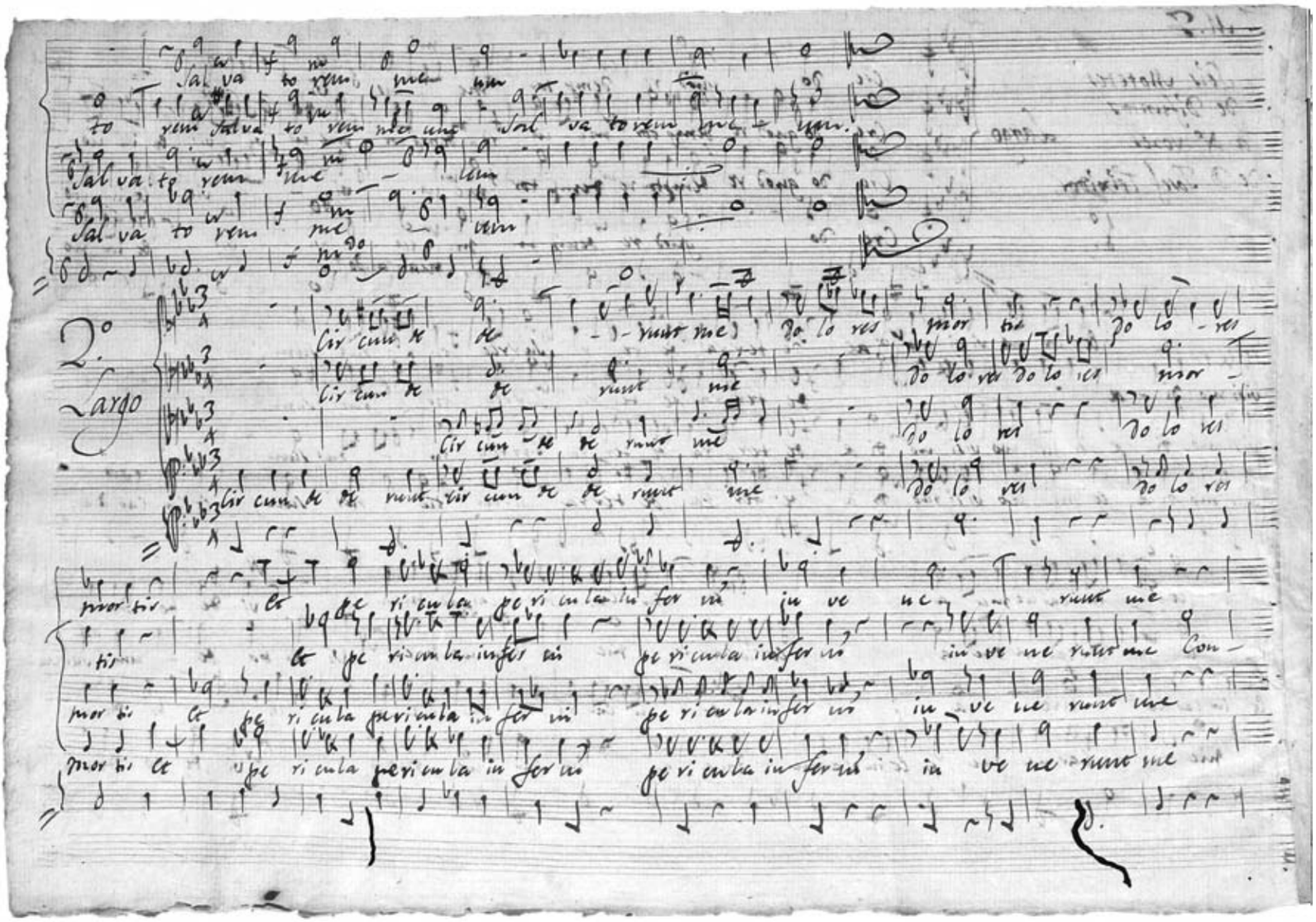
Largo

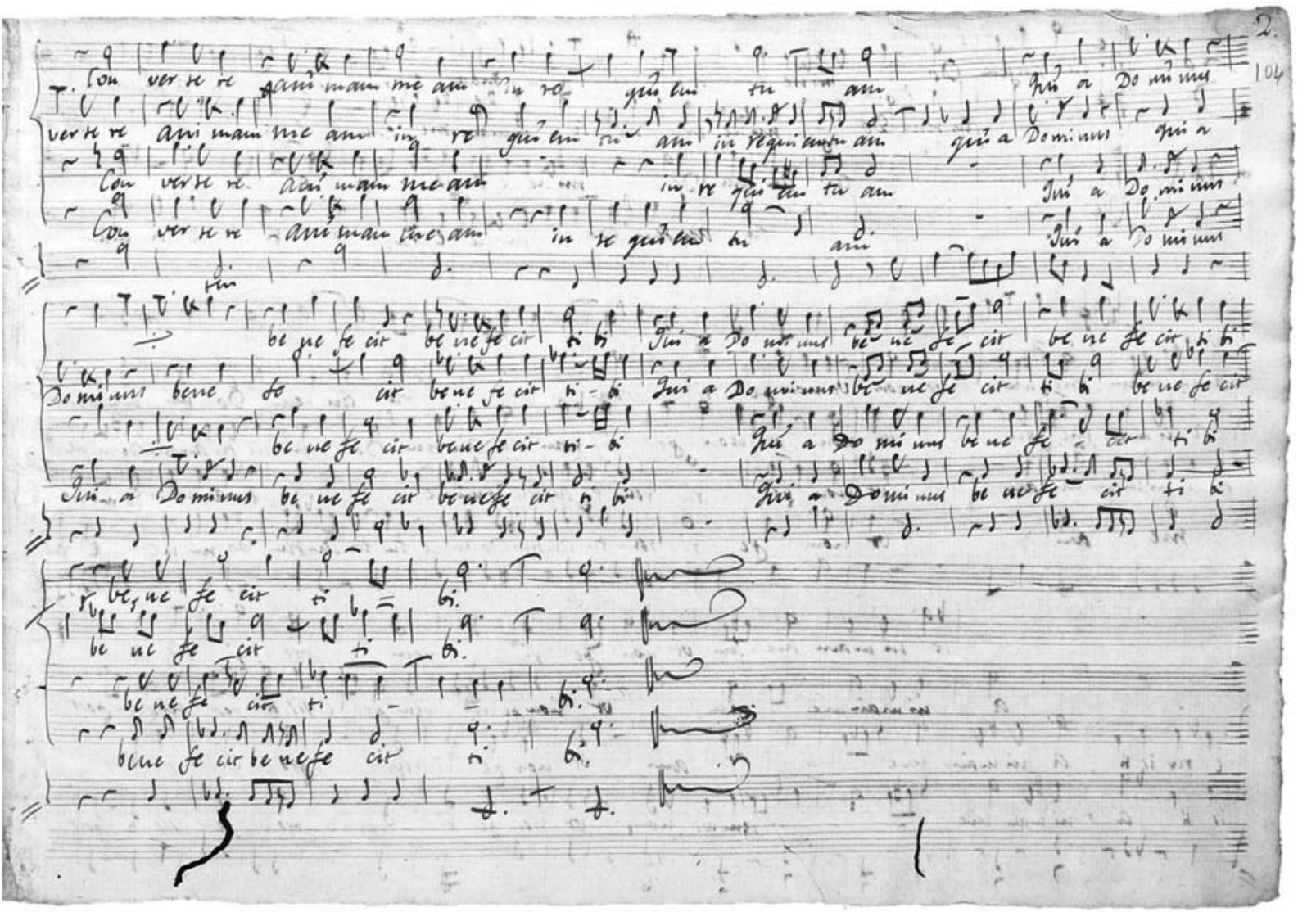
Sange lu que glo ri — ri Corpo ri mi se ri um

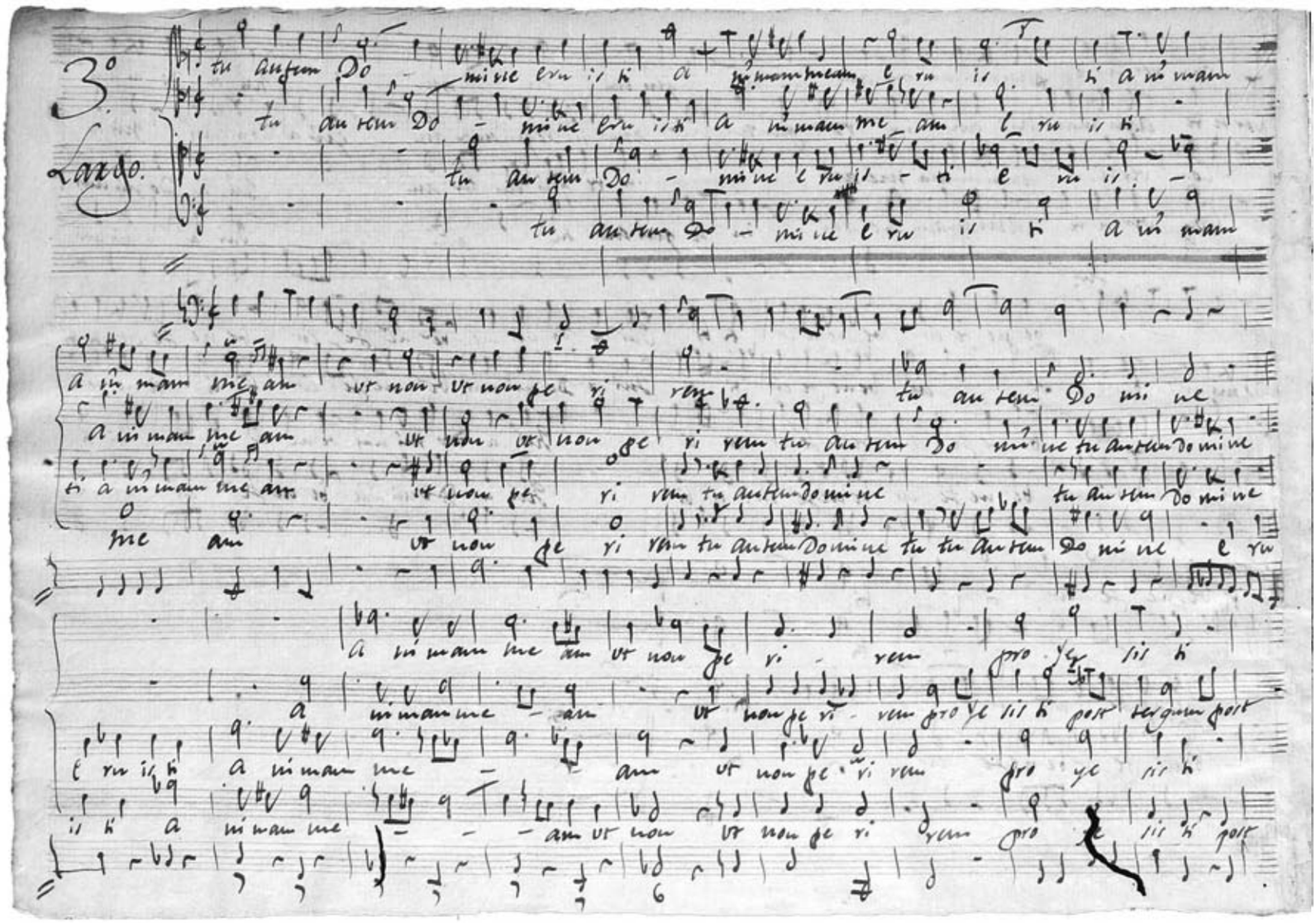
Sangue se que pre ci — ri quem mundo pre ti um fuerun Con ri

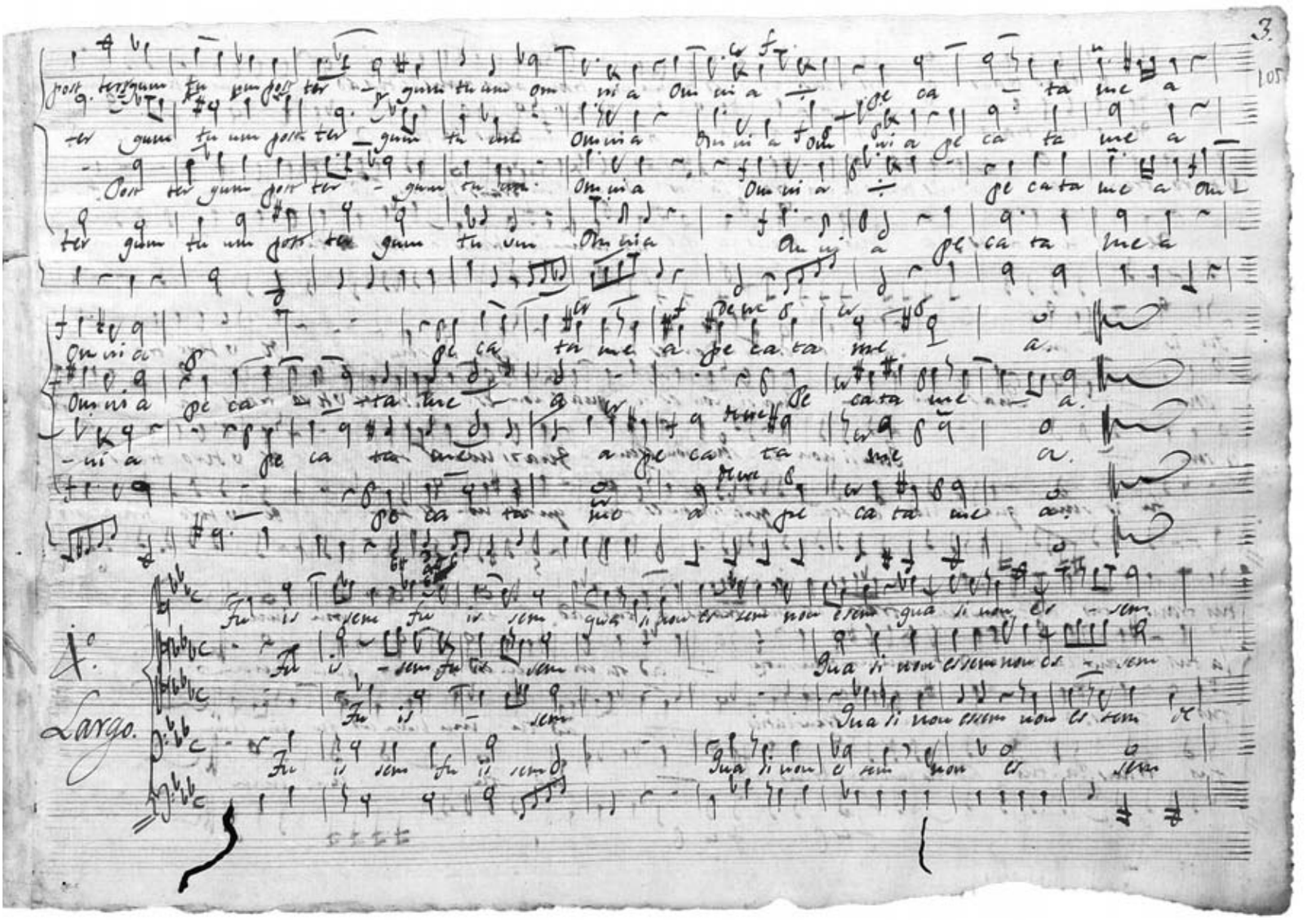

In ma nus tu as Domine commendo spiritum meum
Redemisti nos Domine Deus veritatis
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
Christe fili Dei vivi miserere nobis
Qui natus es de Maria virgine
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
Christe fili Dei vivi miserere nobis
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto
In dies ac hora
Ego dixi Domine miserere mei.

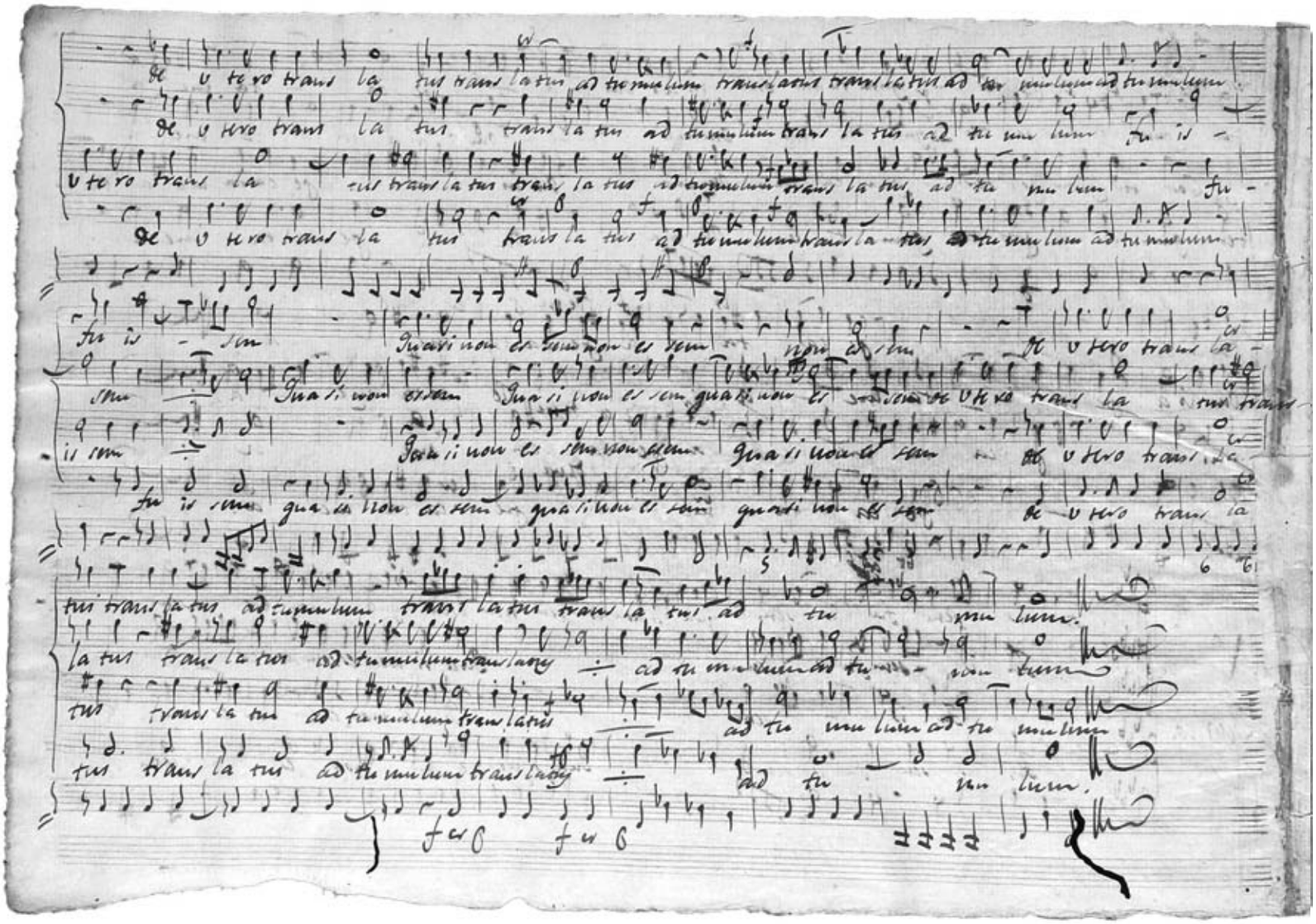

J. M. J.
Seis Motetes
de Difuntos,
á 4.o vozes.
de D. Josef Teixidor.
Largo.
103

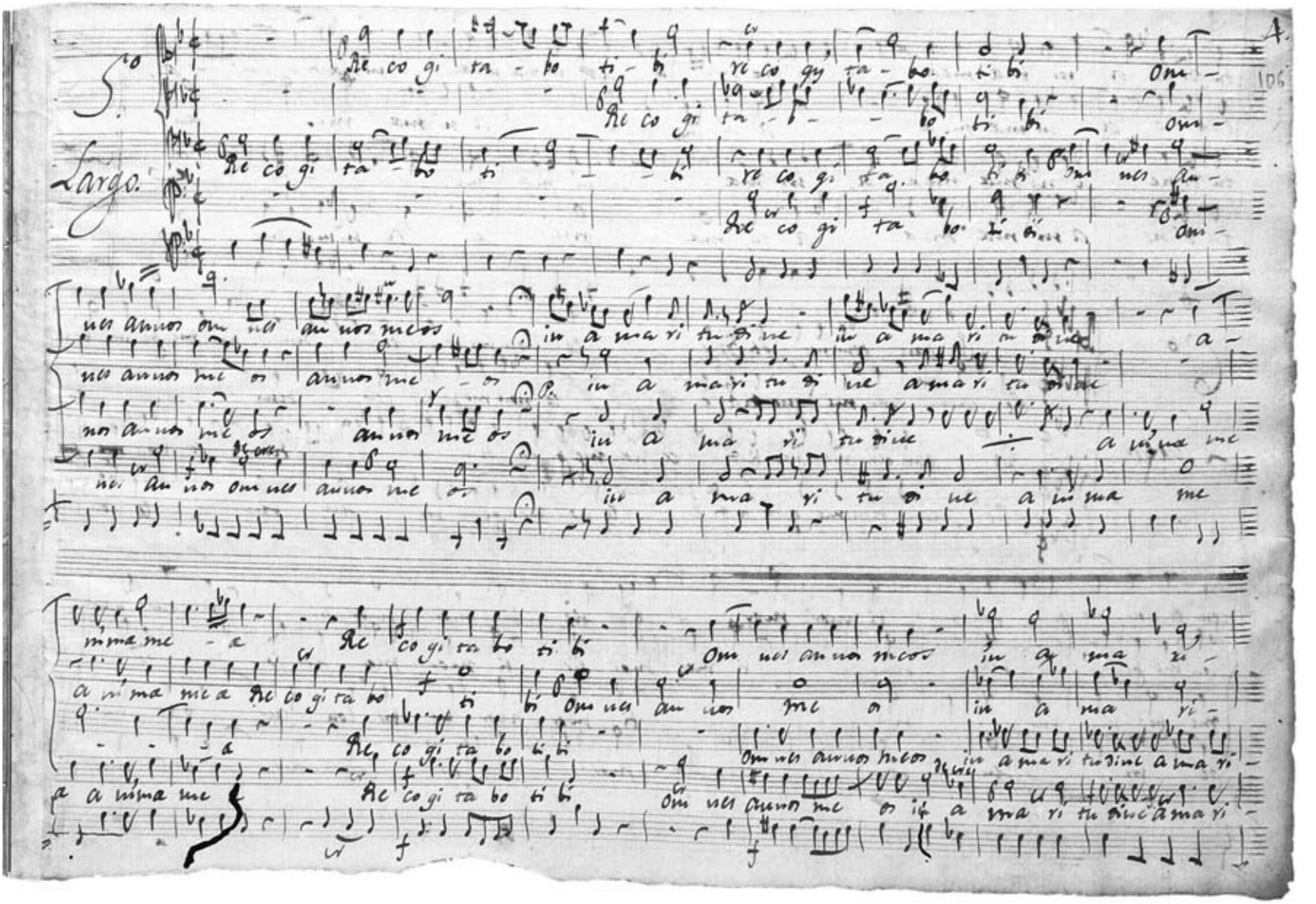

2°
Largo

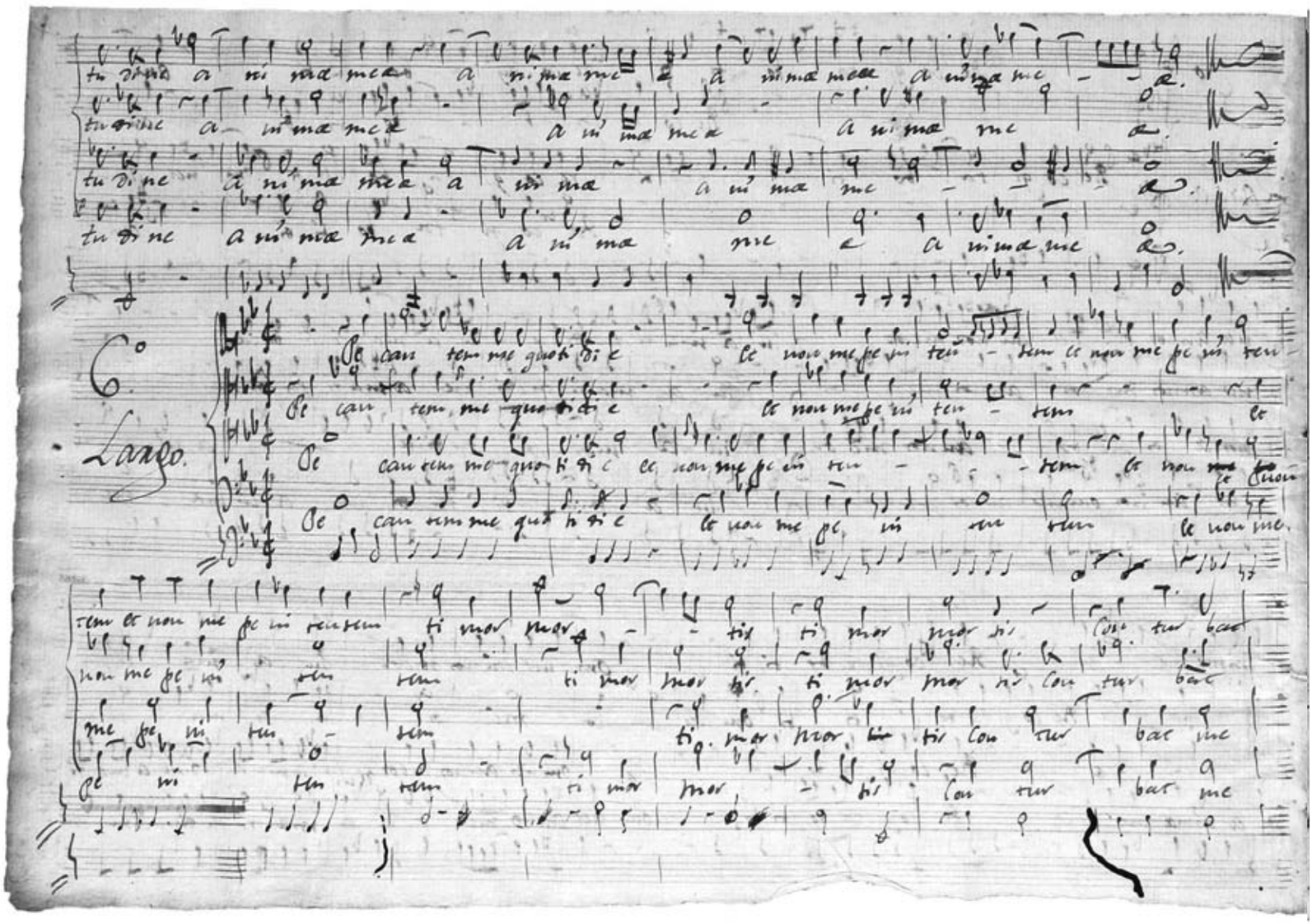

2.
104
Con verte re animam meam in re quia tu am
Qui a Dominus
verte re animam meam in re quia tu am in Requiem am
quia Dominus qui a
Con verte re animam meam in re quia tu am
Qui a Dominus
Con verte re animam meam in re quia tu am
Qui a Dominus
benedicit benedicit ti ti Qui a Dominus benedicit benedicit
Dominus benedicit benedicit ti ti Qui a Dominus benedicit benedicit ti ti benedicit
benedicit benedicit ti ti Qui a Dominus benedicit ti ti
Qui a Dominus benedicit benedicit ti ti Qui a Dominus benedicit ti ti
benedicit ti ti
benedicit ti ti
benedicit ti ti
benedicit benedicit ti ti

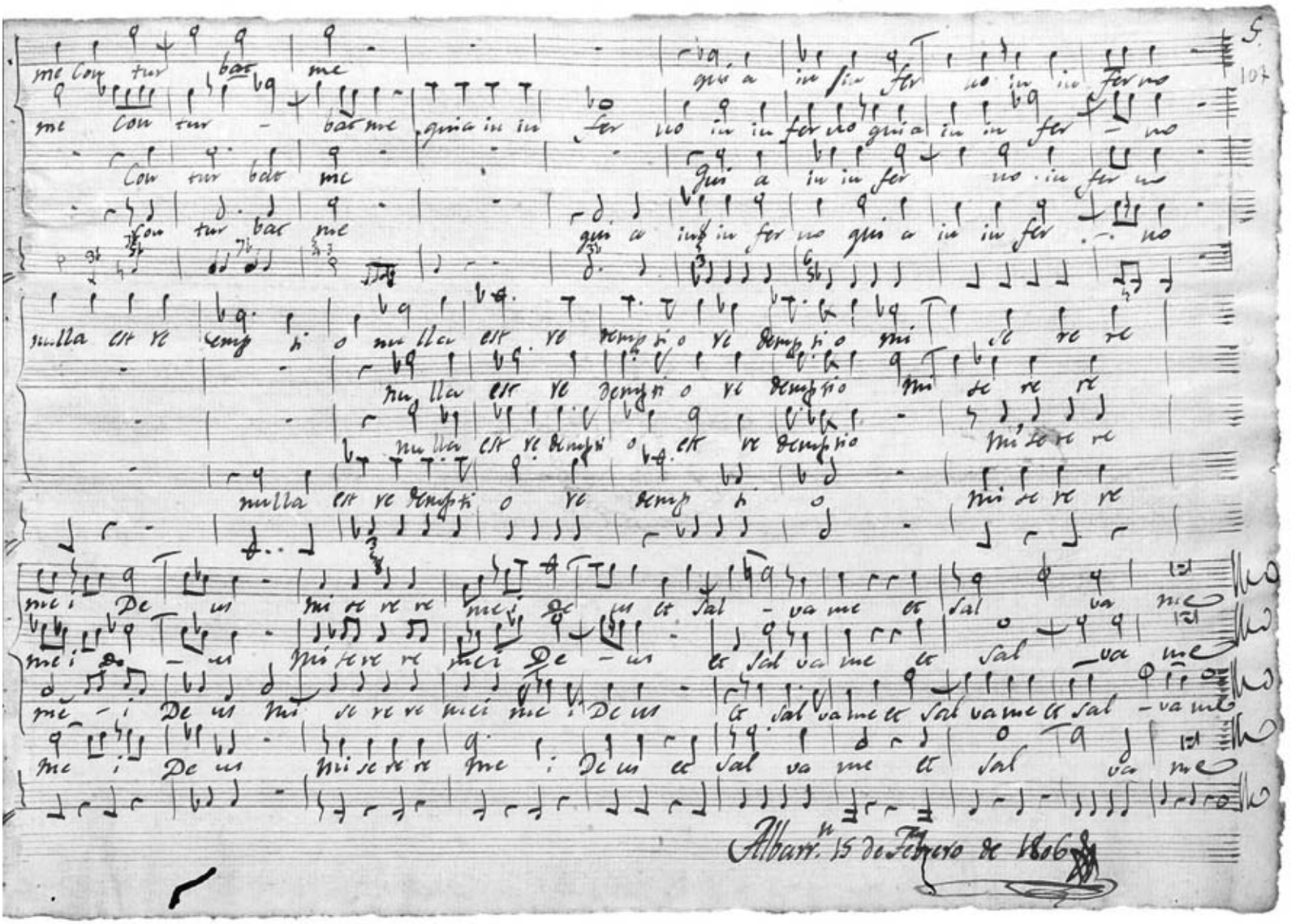

3°
Lazzo.

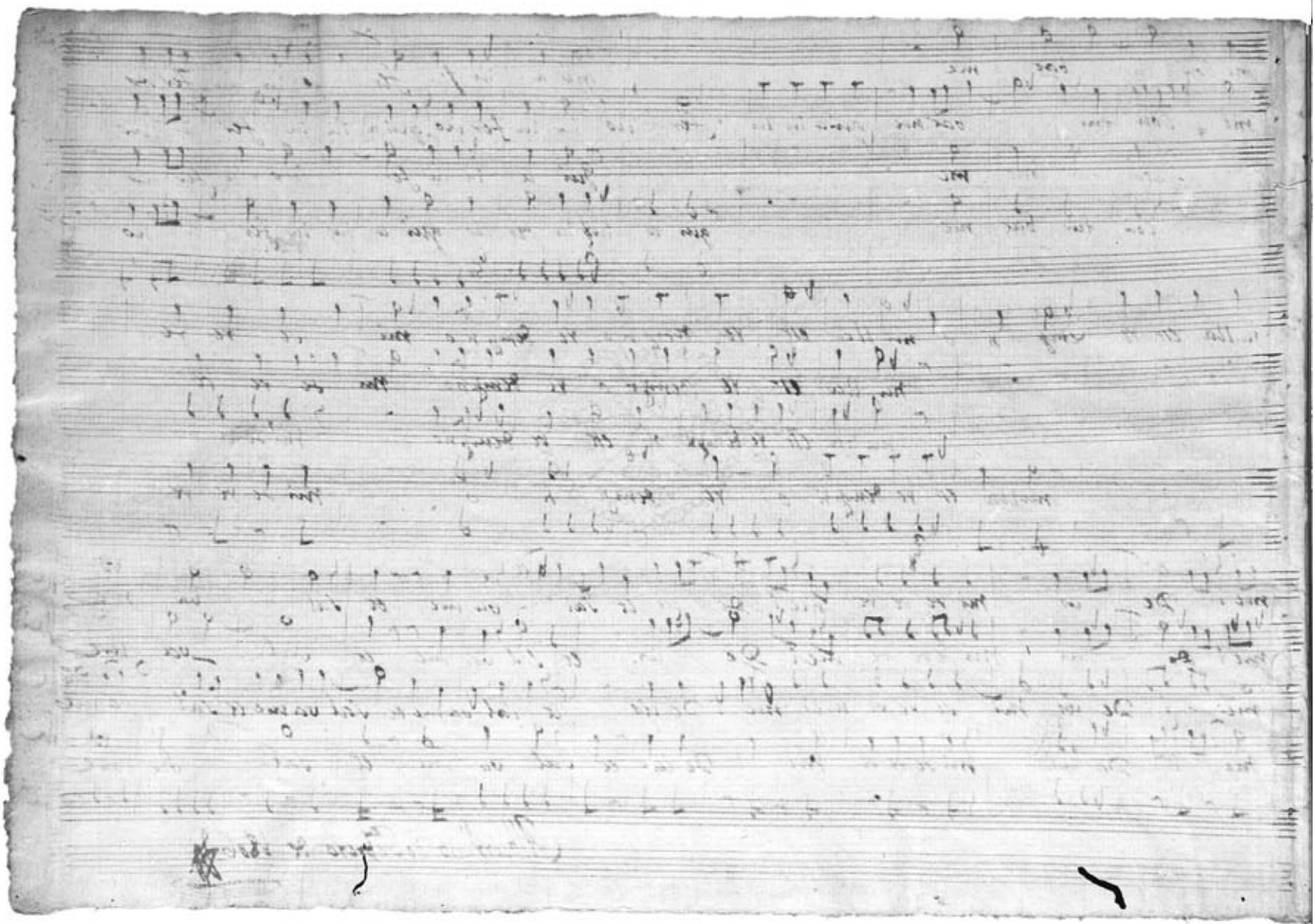

3.
105
Largo.

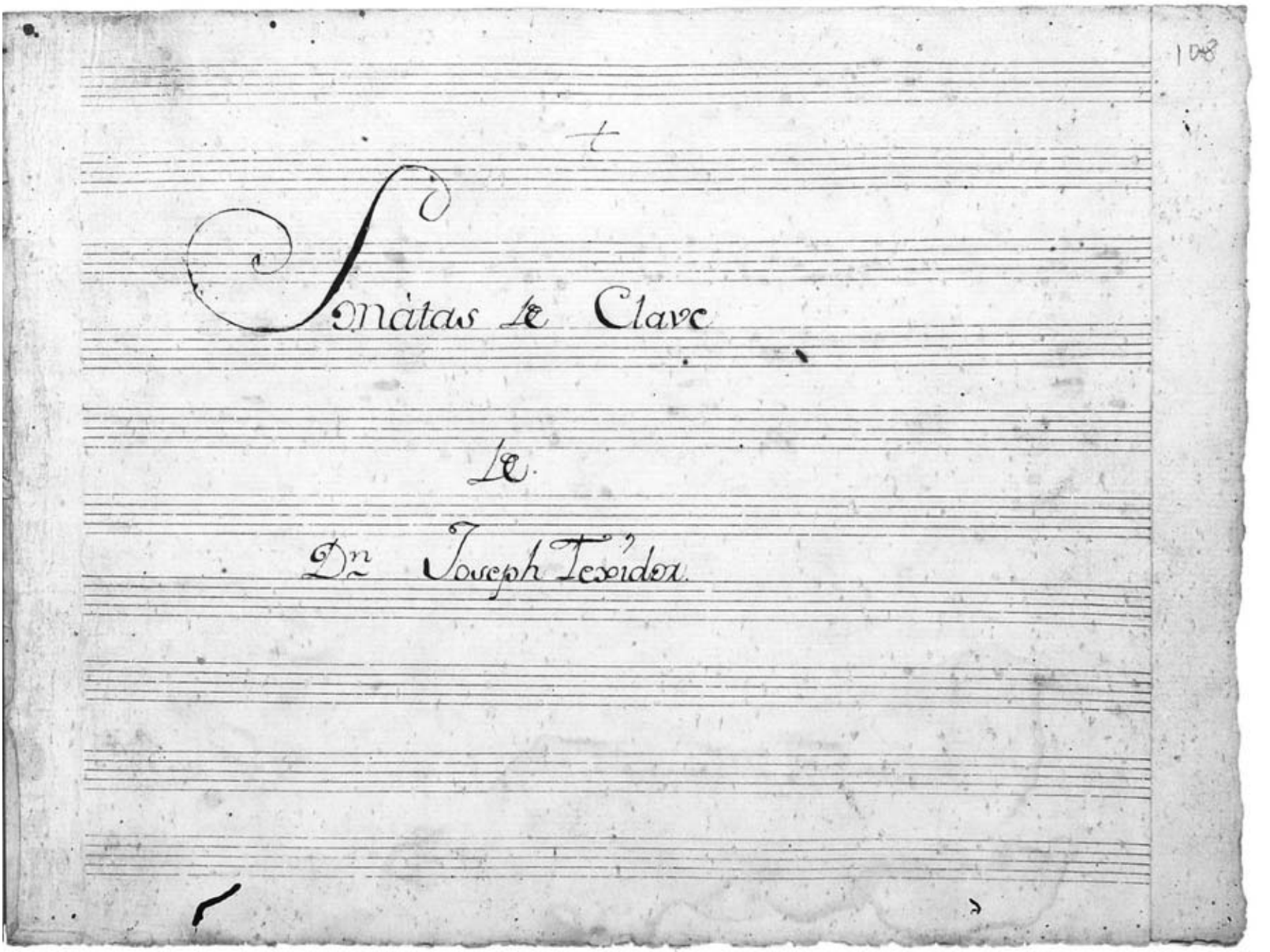


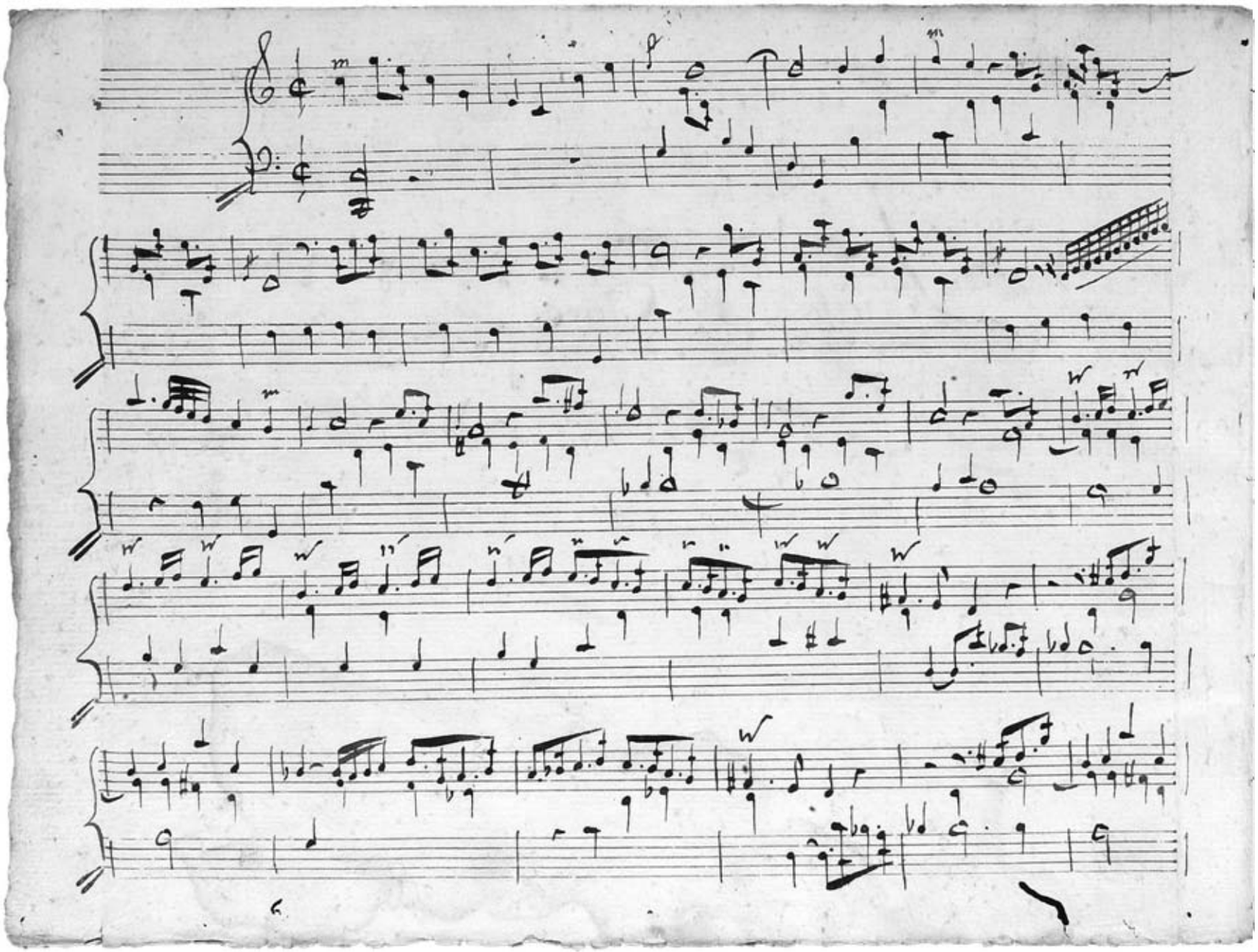

Largo.

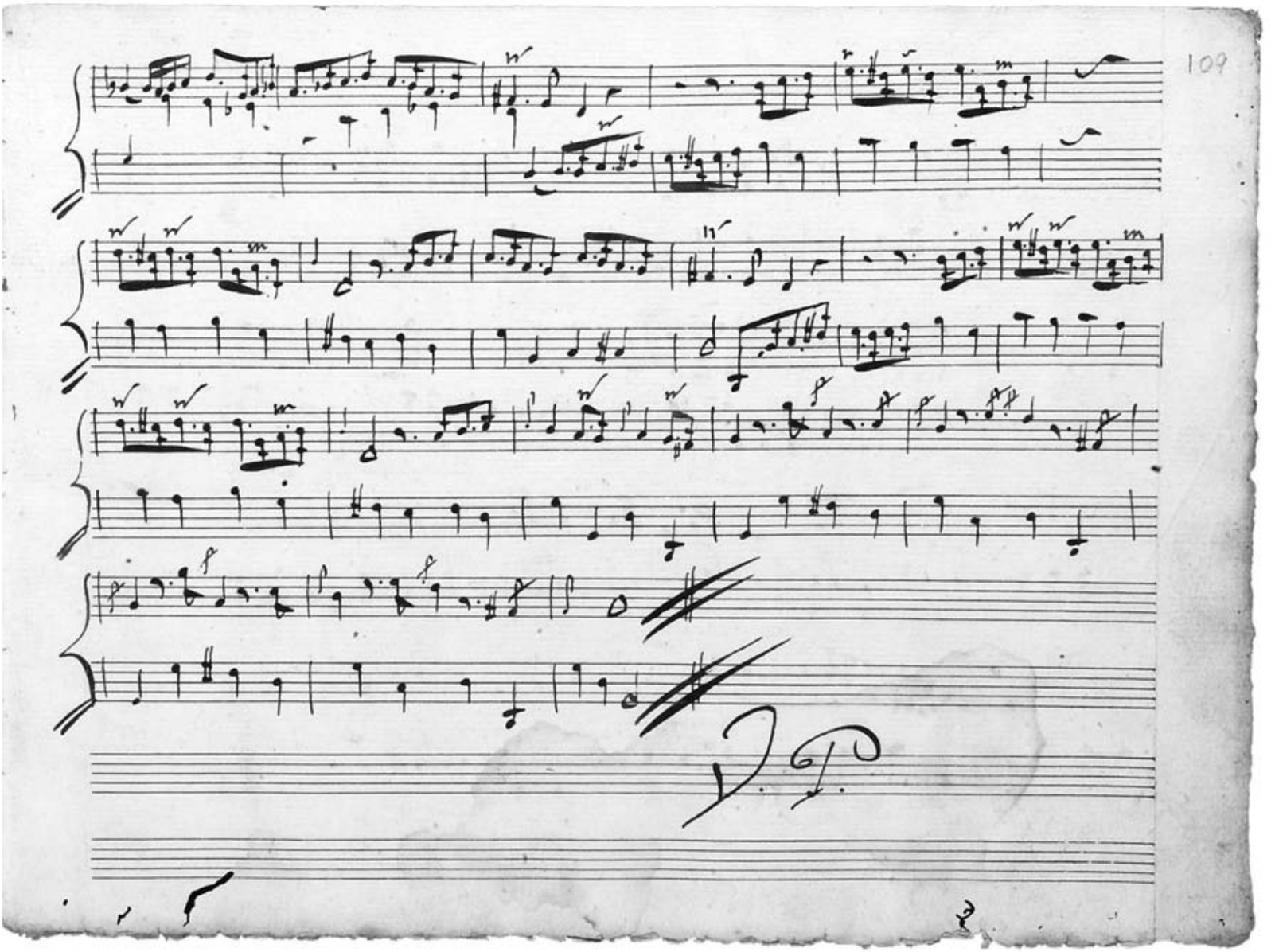

Largo.

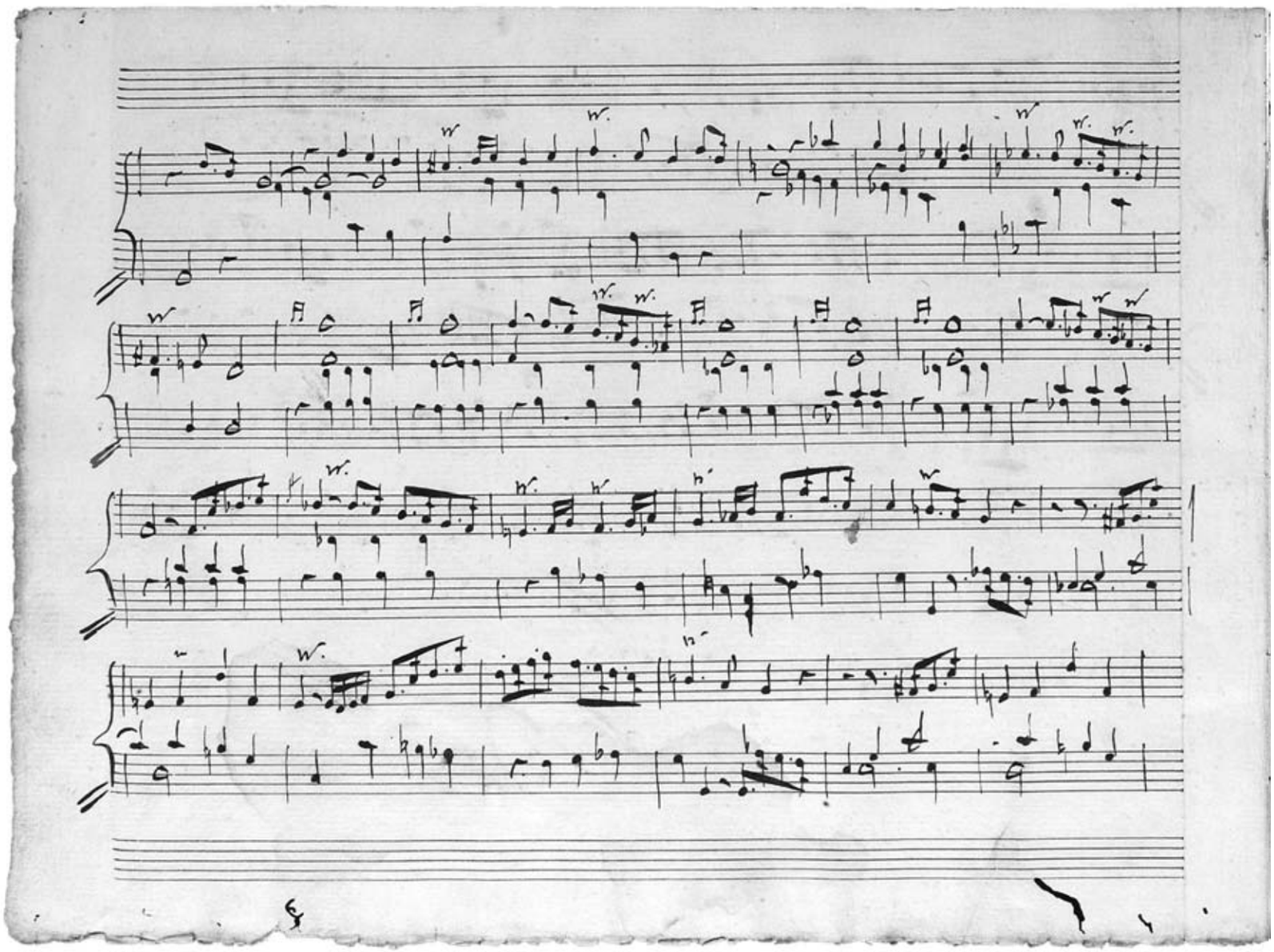

5.
107
me Con tur bat me
quia in in fer no in in fer no
me Con tur - bat me quia in in fer no in in fer no quia in in fer - no
Con tur bat me
quia in in fer no in fer no
con tur bat me
quia in in fer no quia in in fer - no
nulla est re tempti o nulla est re tempti o re tempti o mi se re re
nulla est re tempti o re tempti o mi se re re
nulla est re tempti o est re tempti o mi se re re
nulla est re tempti o re tempti o mi se re re
me i De us mi se re re me i De us et sal - va me et sal va me
me i De - us mi se re re me i De - us et sal va me et sal - va me
me - i De us mi se re re me i me i De us et sal va me et sal va me et sal - va me
me i De us mi se re re me i De us et sal va me et sal va me
Albarr.n 15 de Febrero de 1806

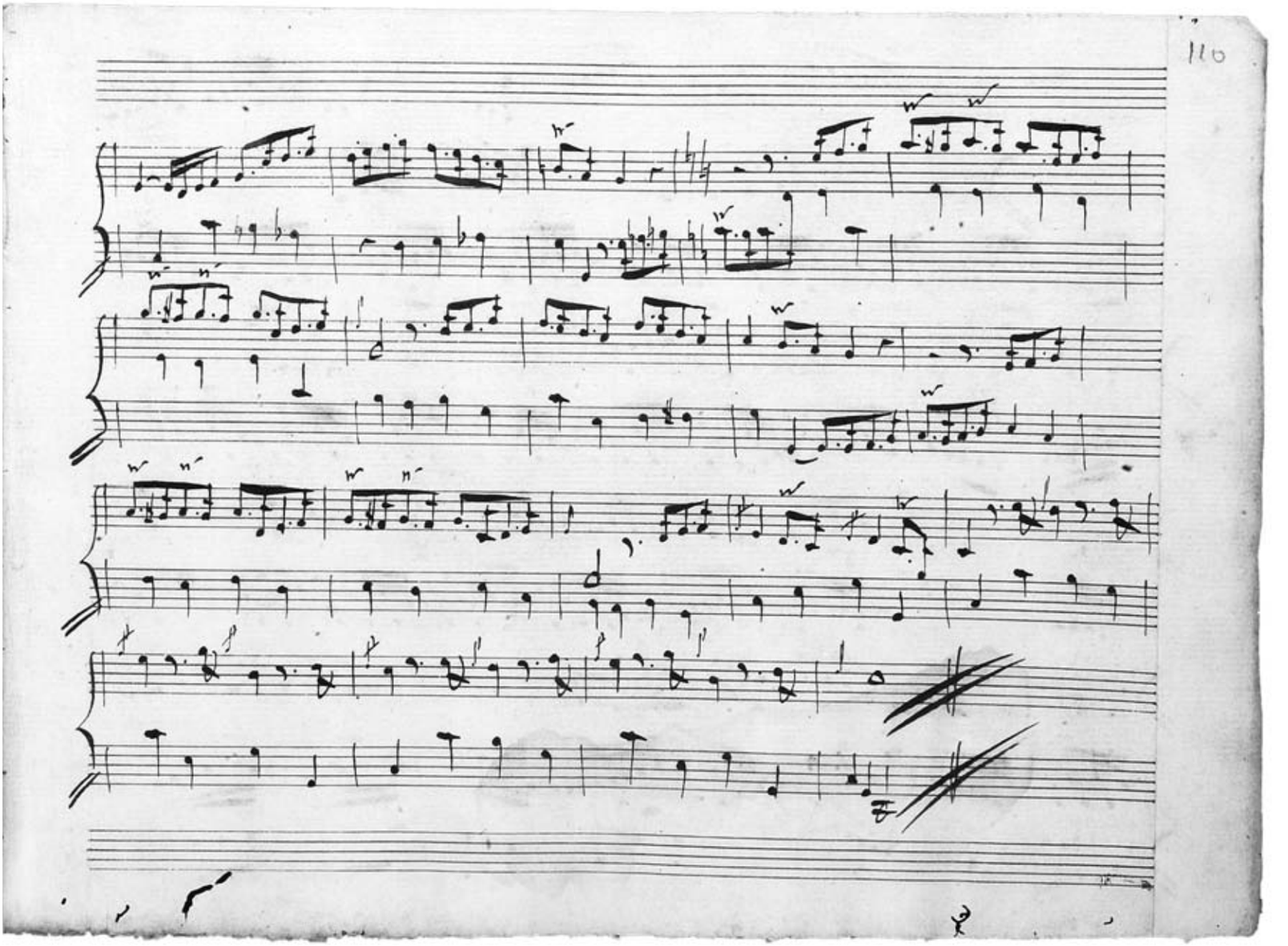


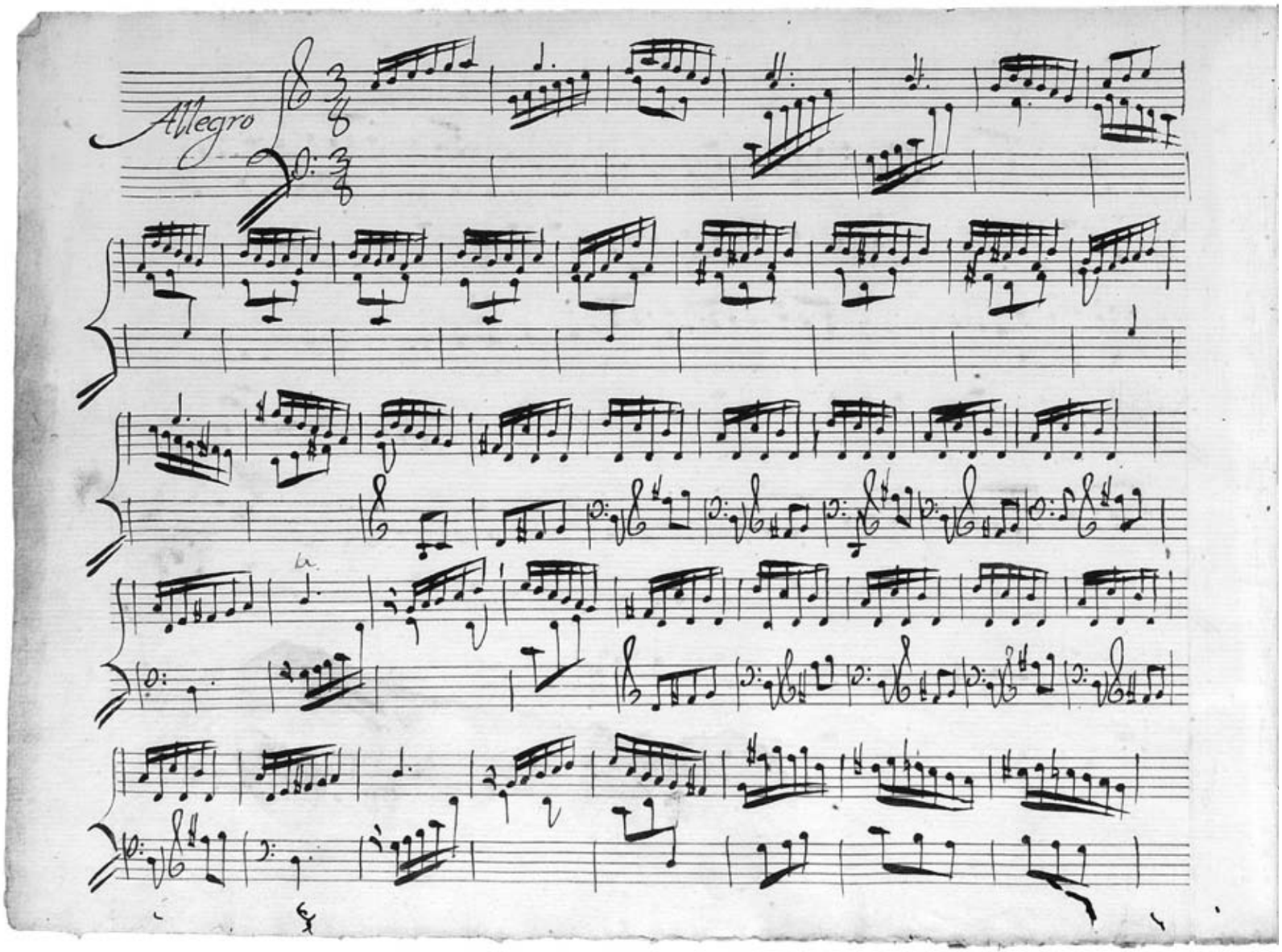

108
Sonatas de Clave
De
Dn Joseph Teixidor

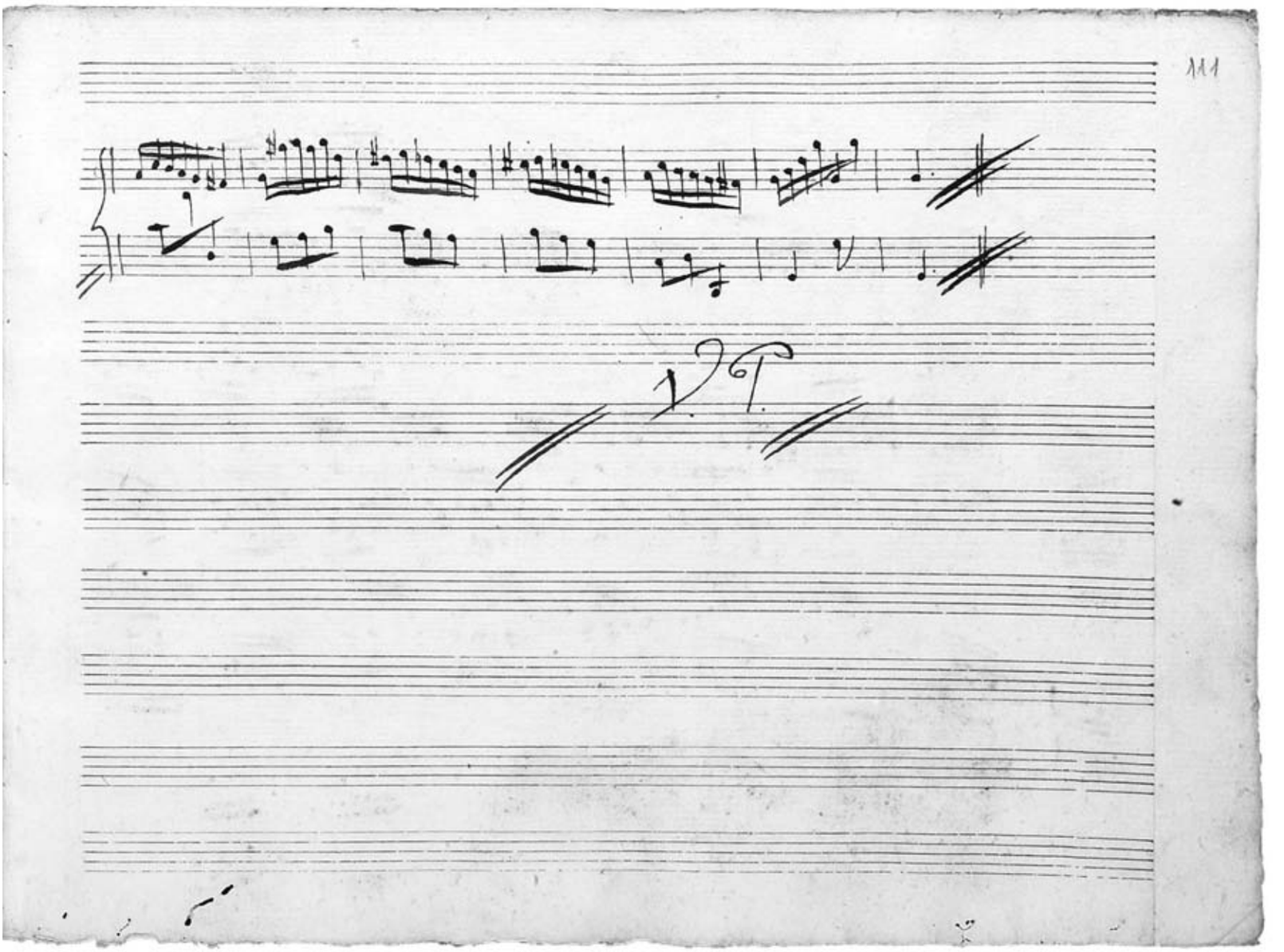


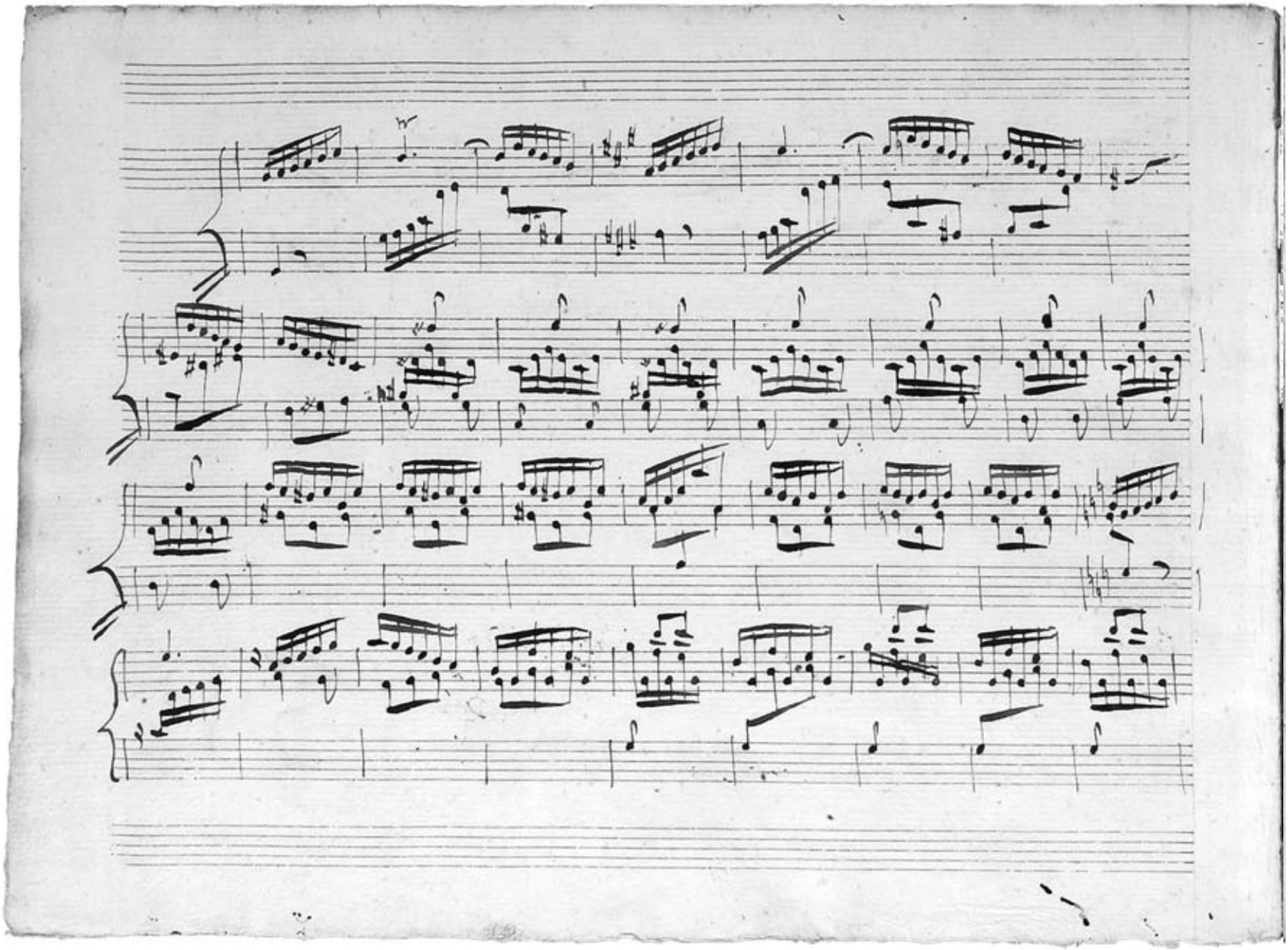

109
D.C.

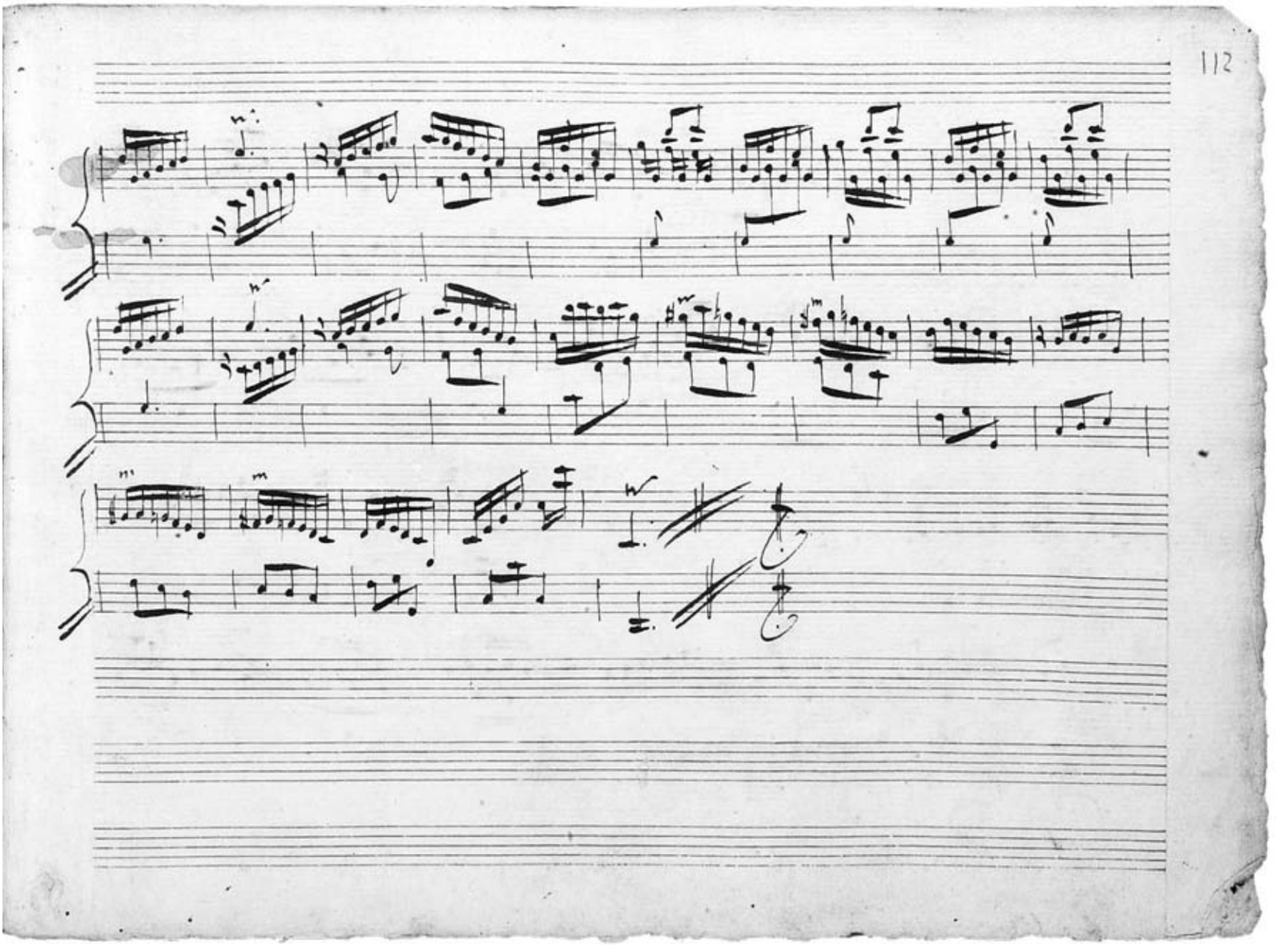


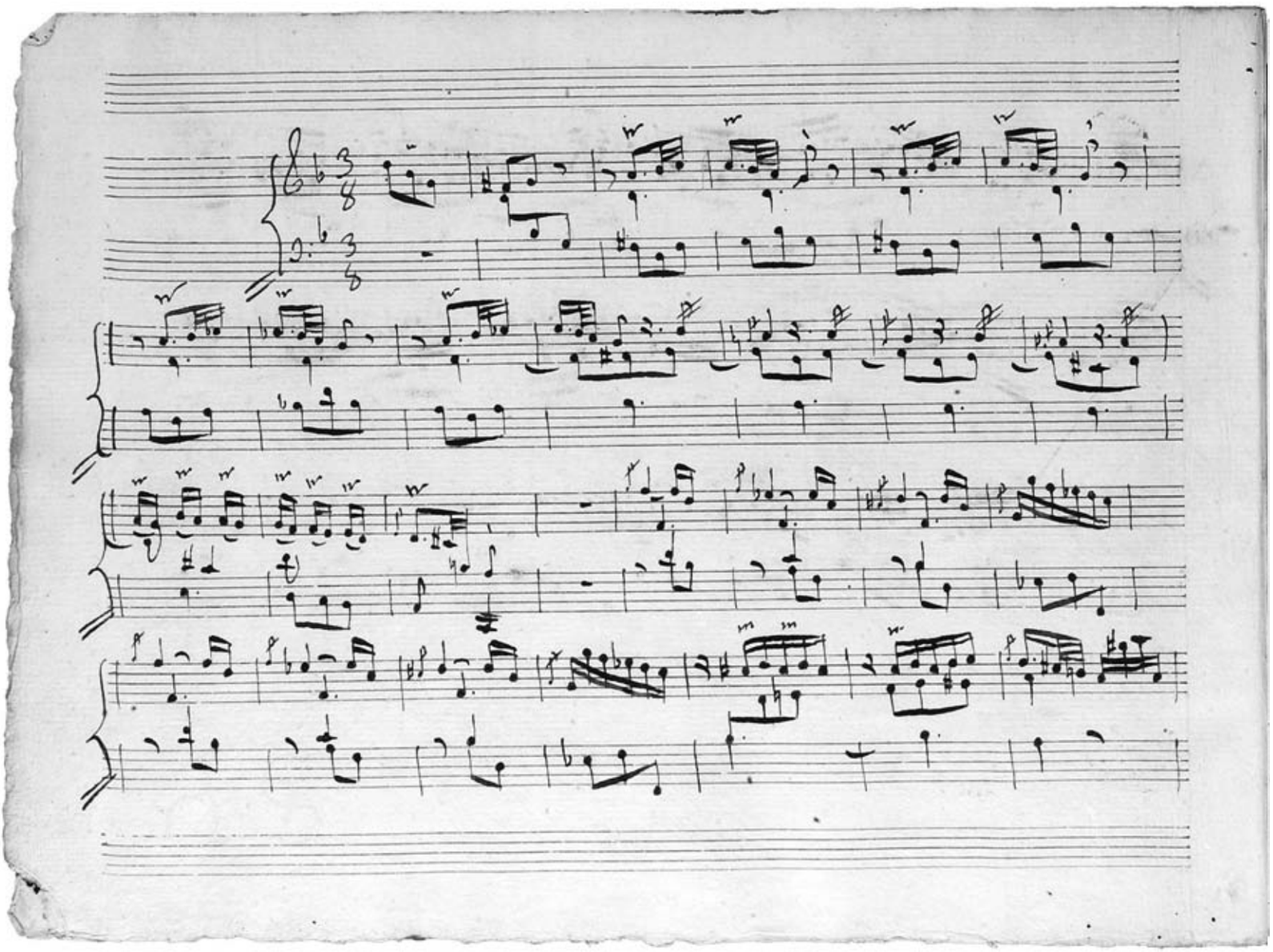

110

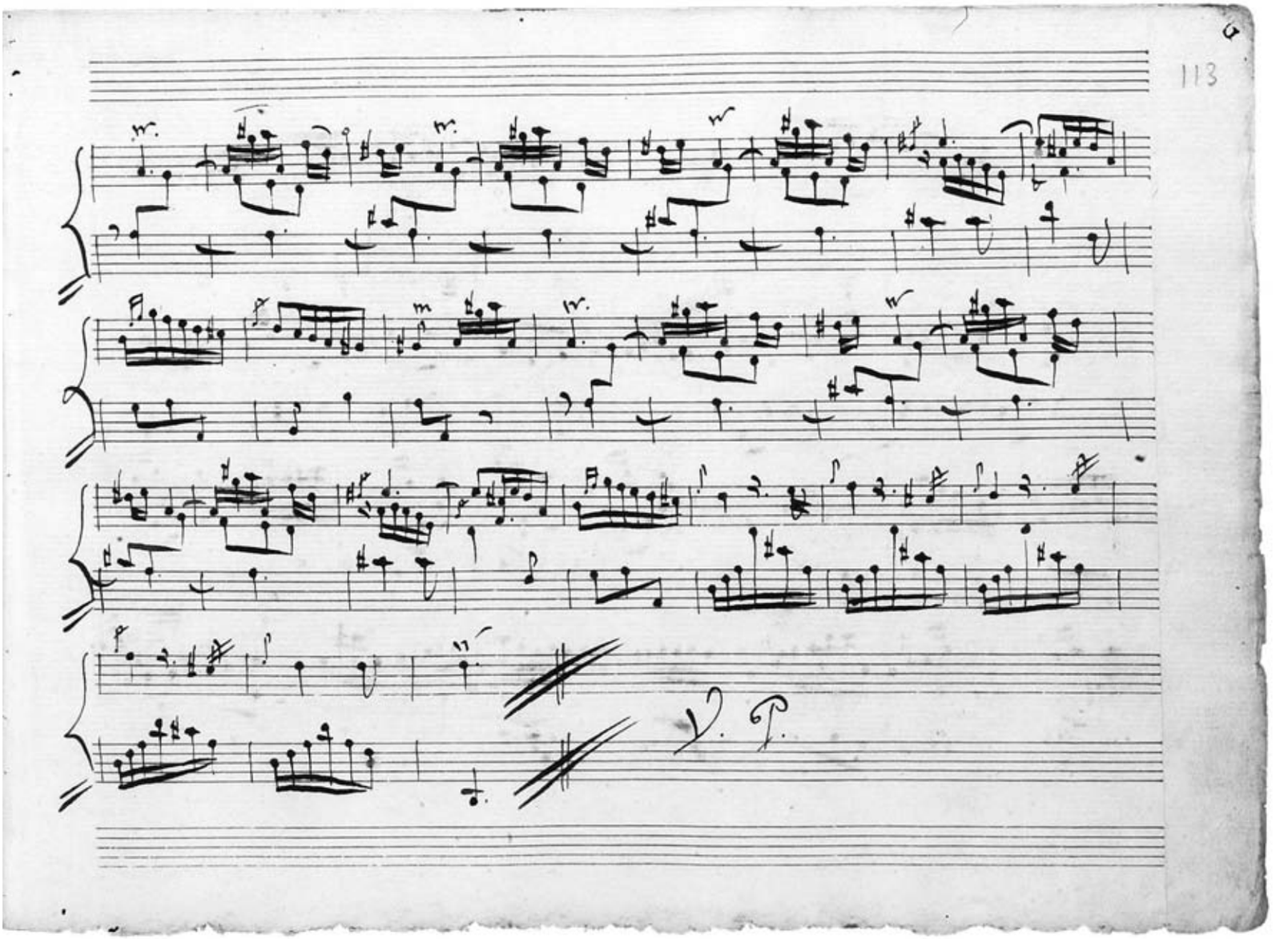

Allegro

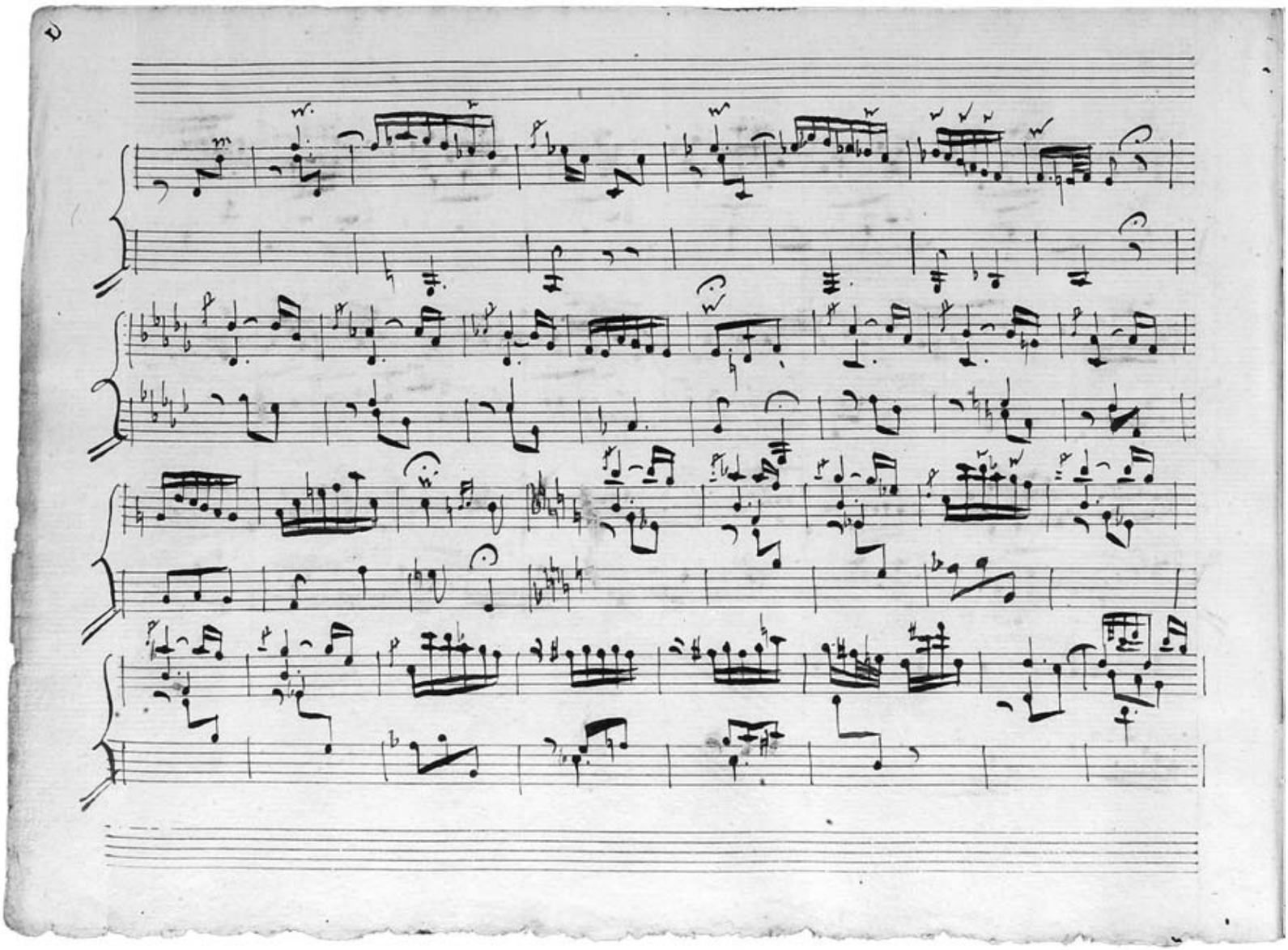

111
1.96.

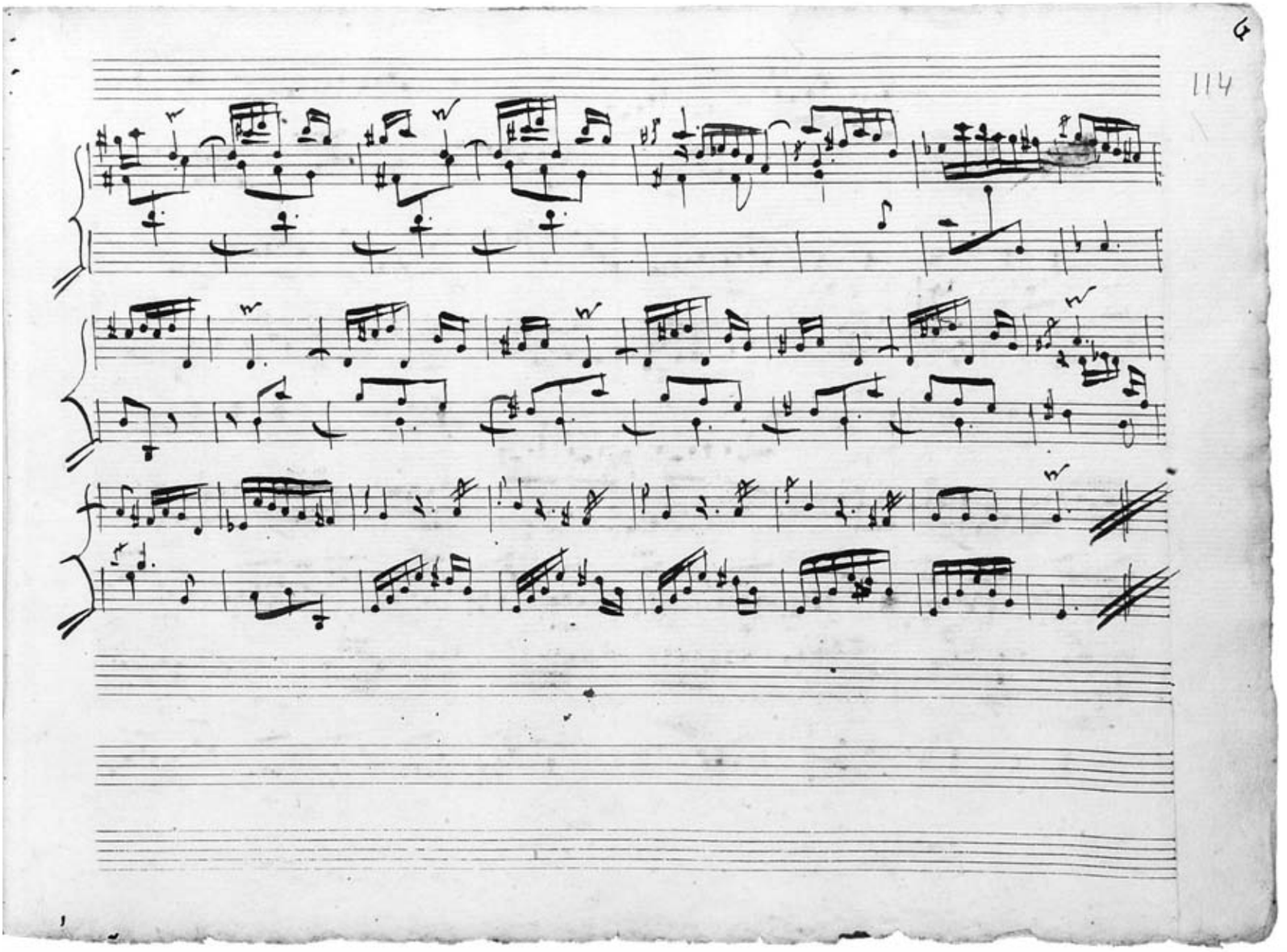


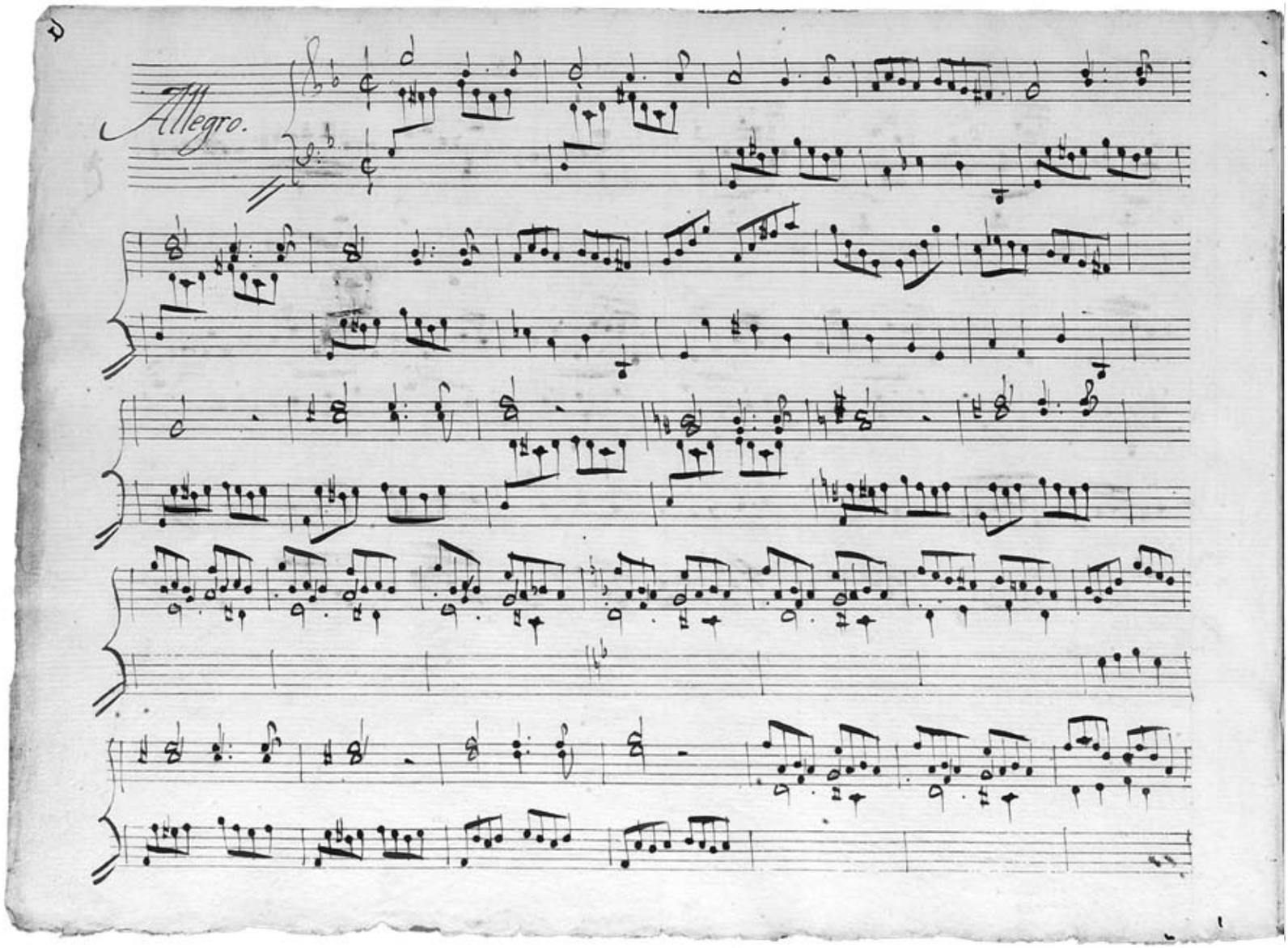

112

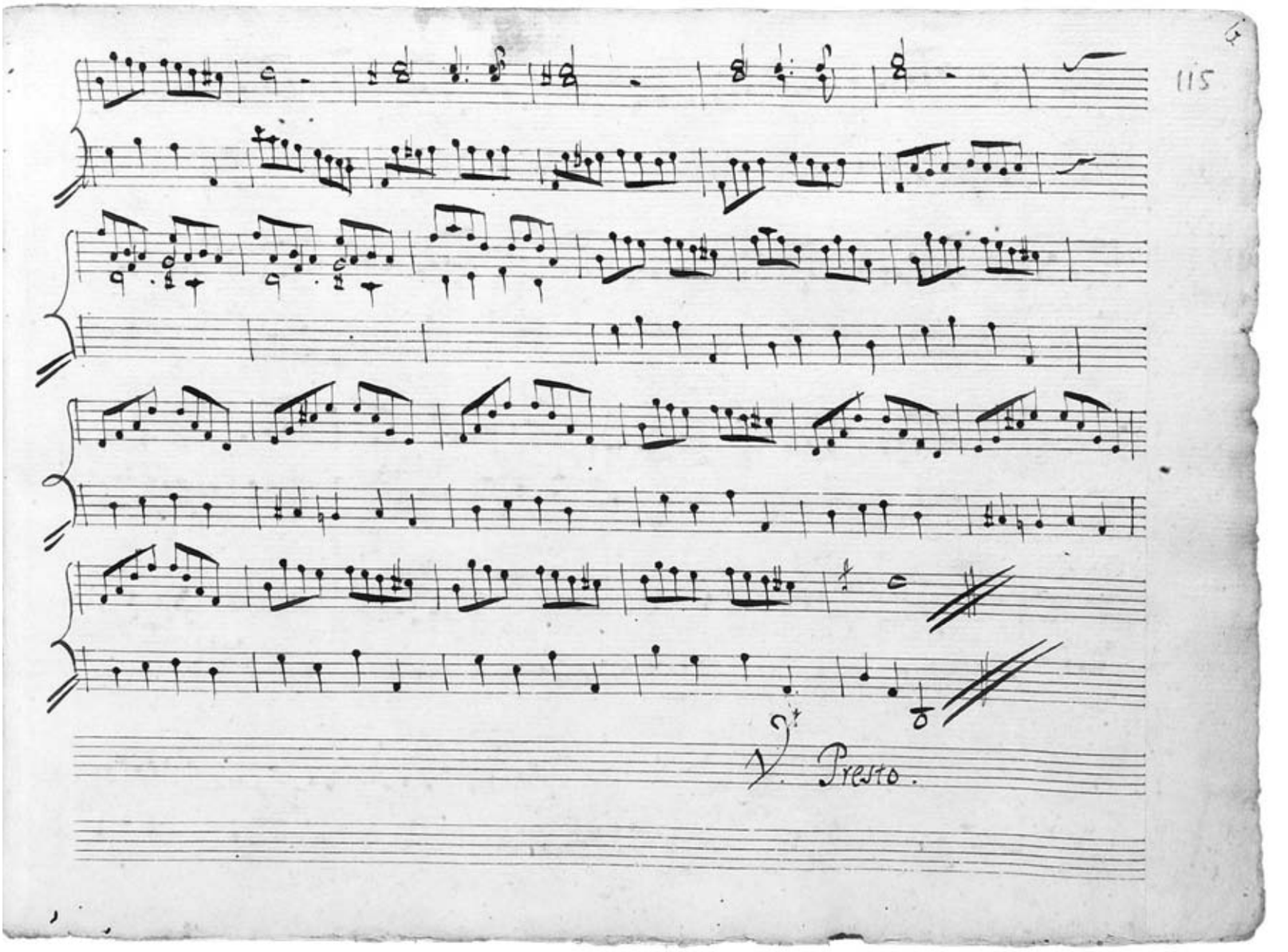


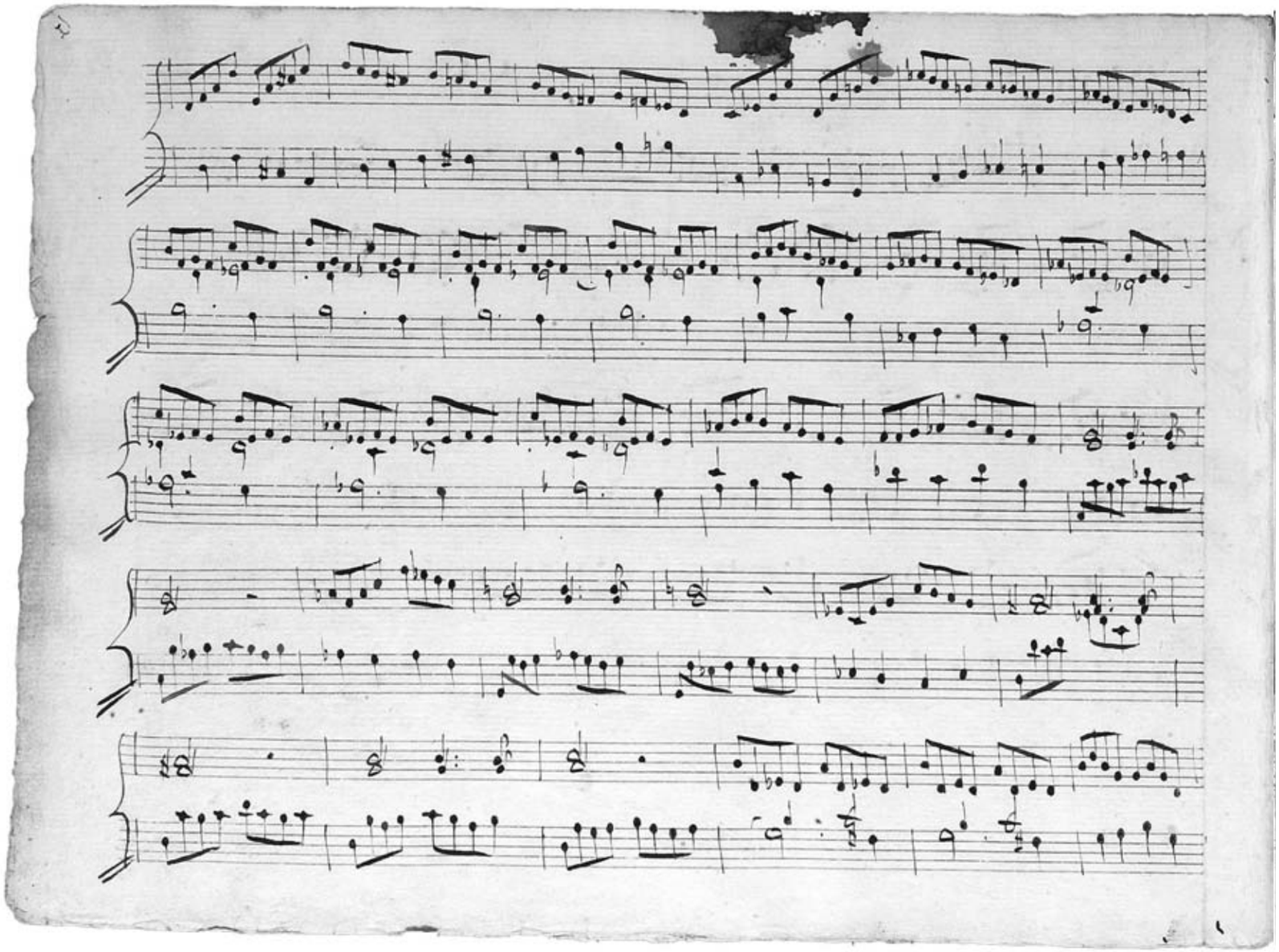

5
113

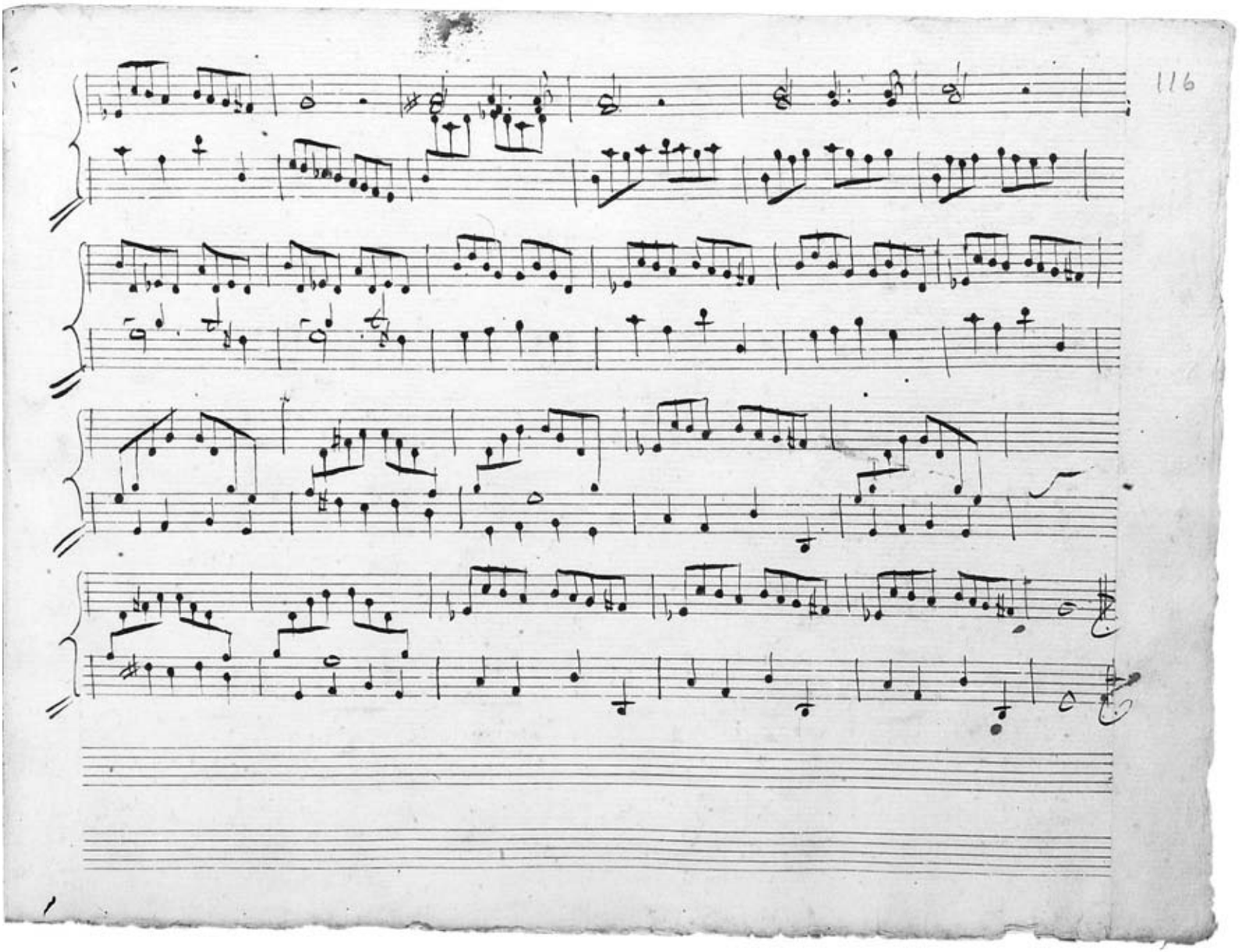


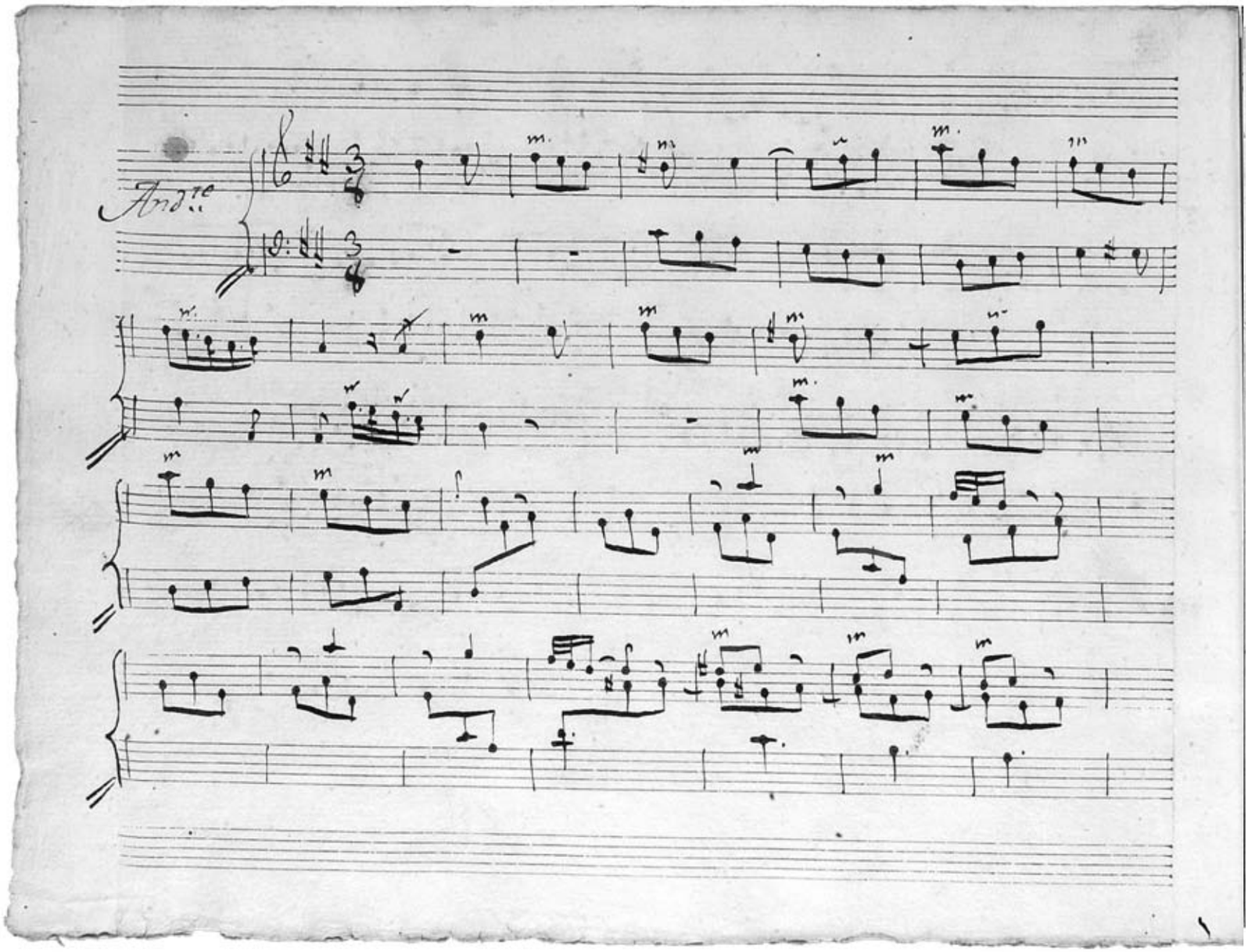

6
114

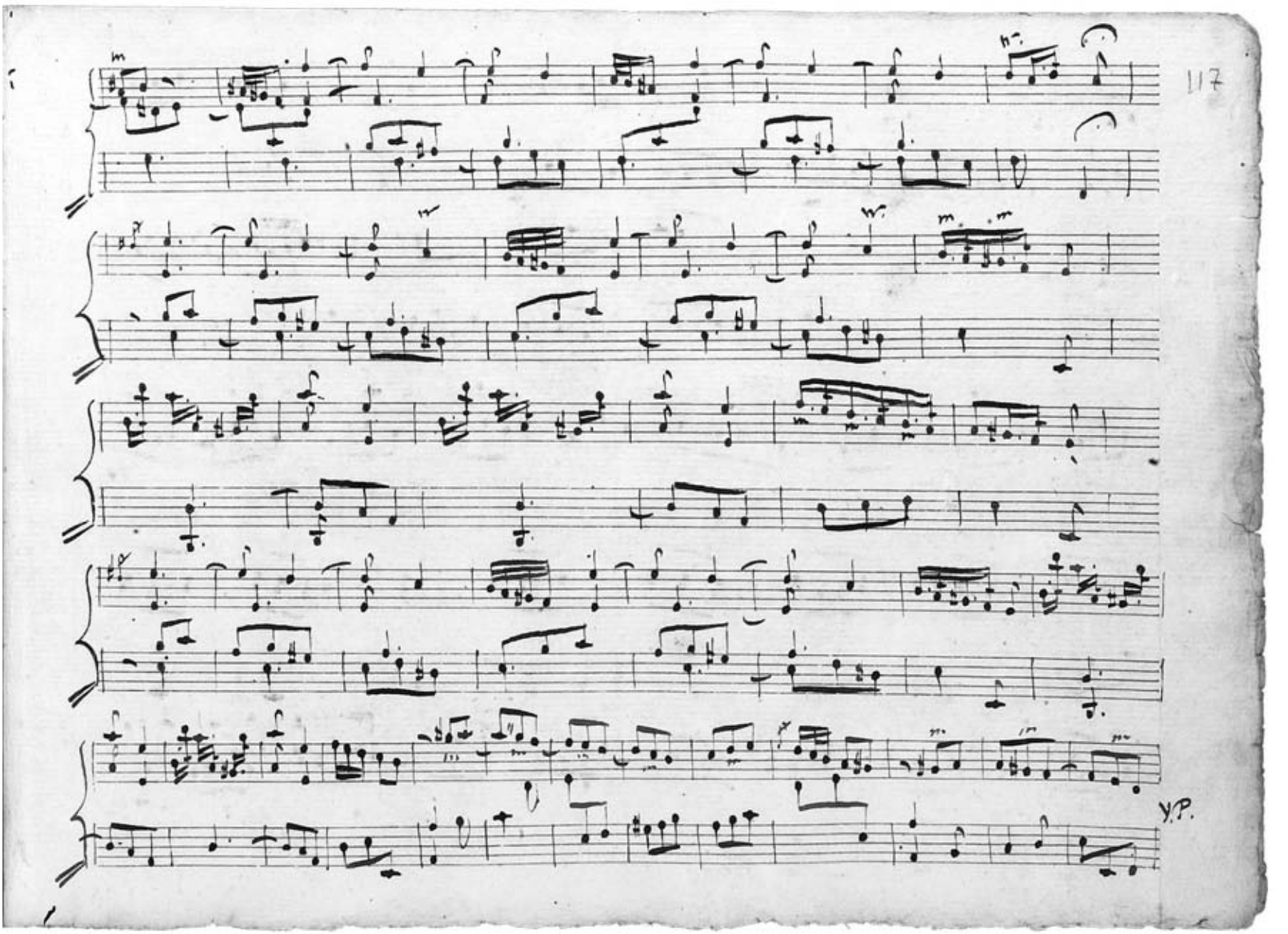

Allegro.

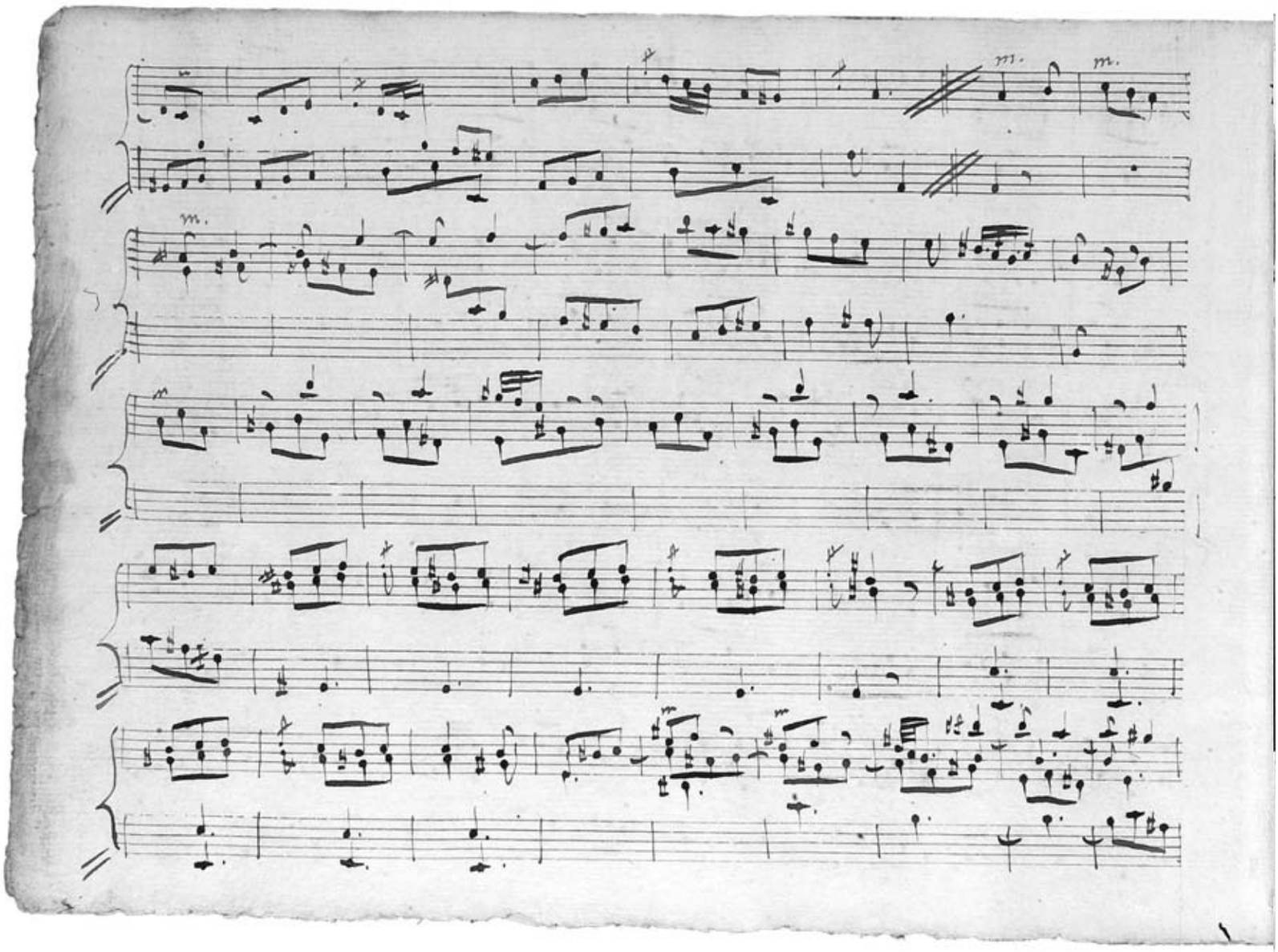

115
V. Presto.

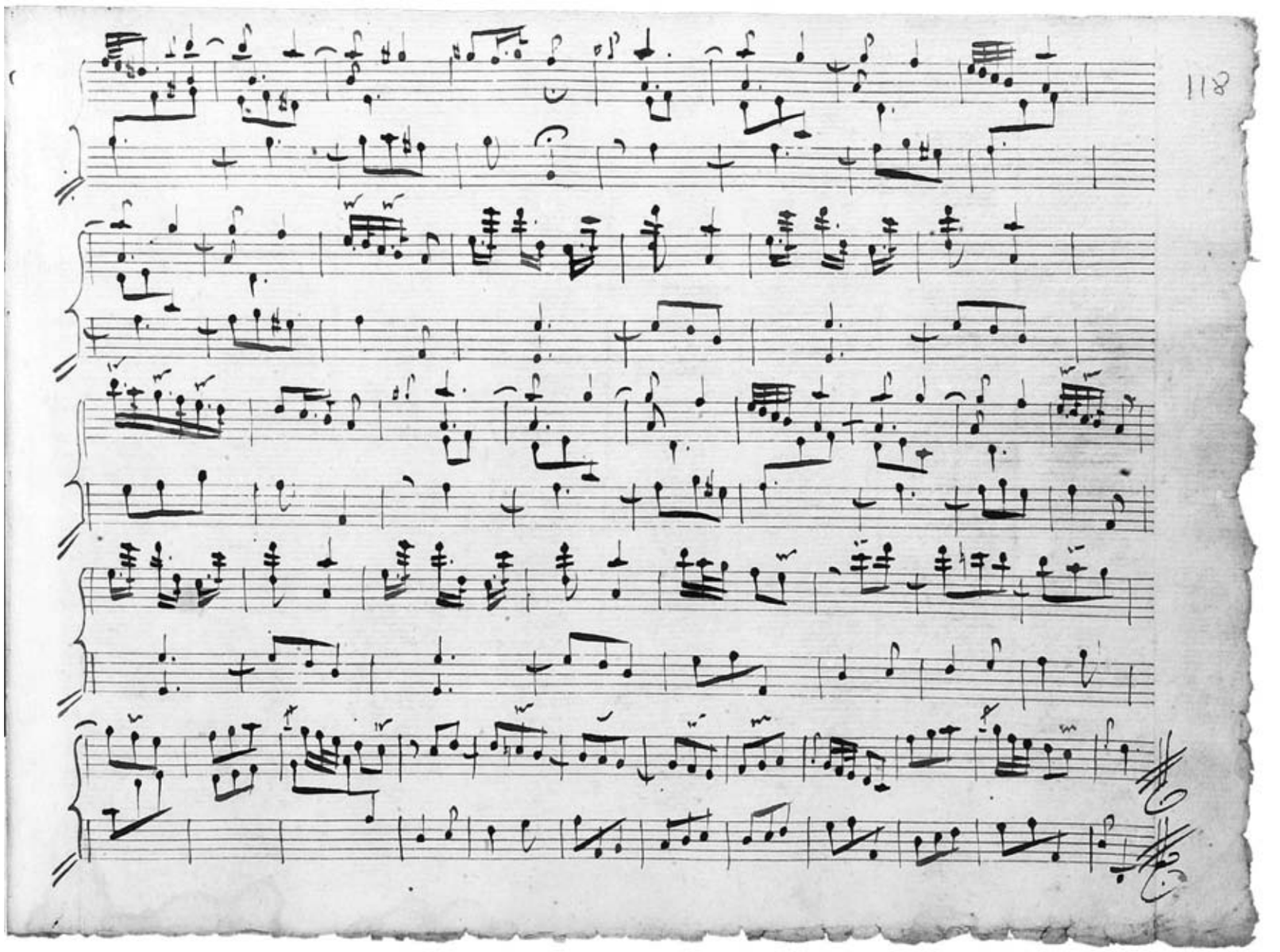


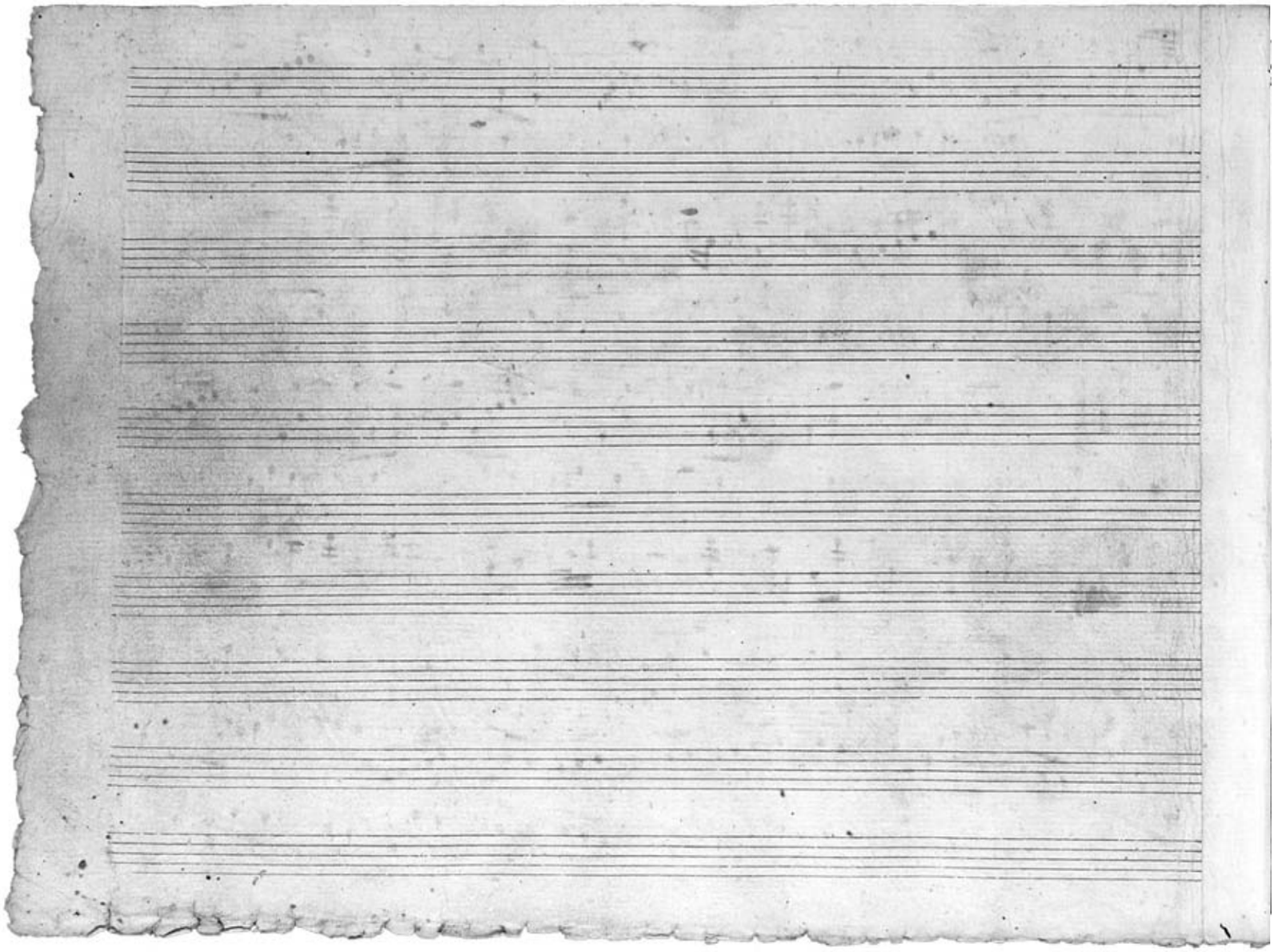

116


Andte


117
V.P.




118



Algunas Canciones Arabes, y tocatas q.e egecutan en sus Instrumentos musicos puestas en Musica Europea por M.D.M.

119

1.

Asi sigue repitiendo este la tonada

2.

3.

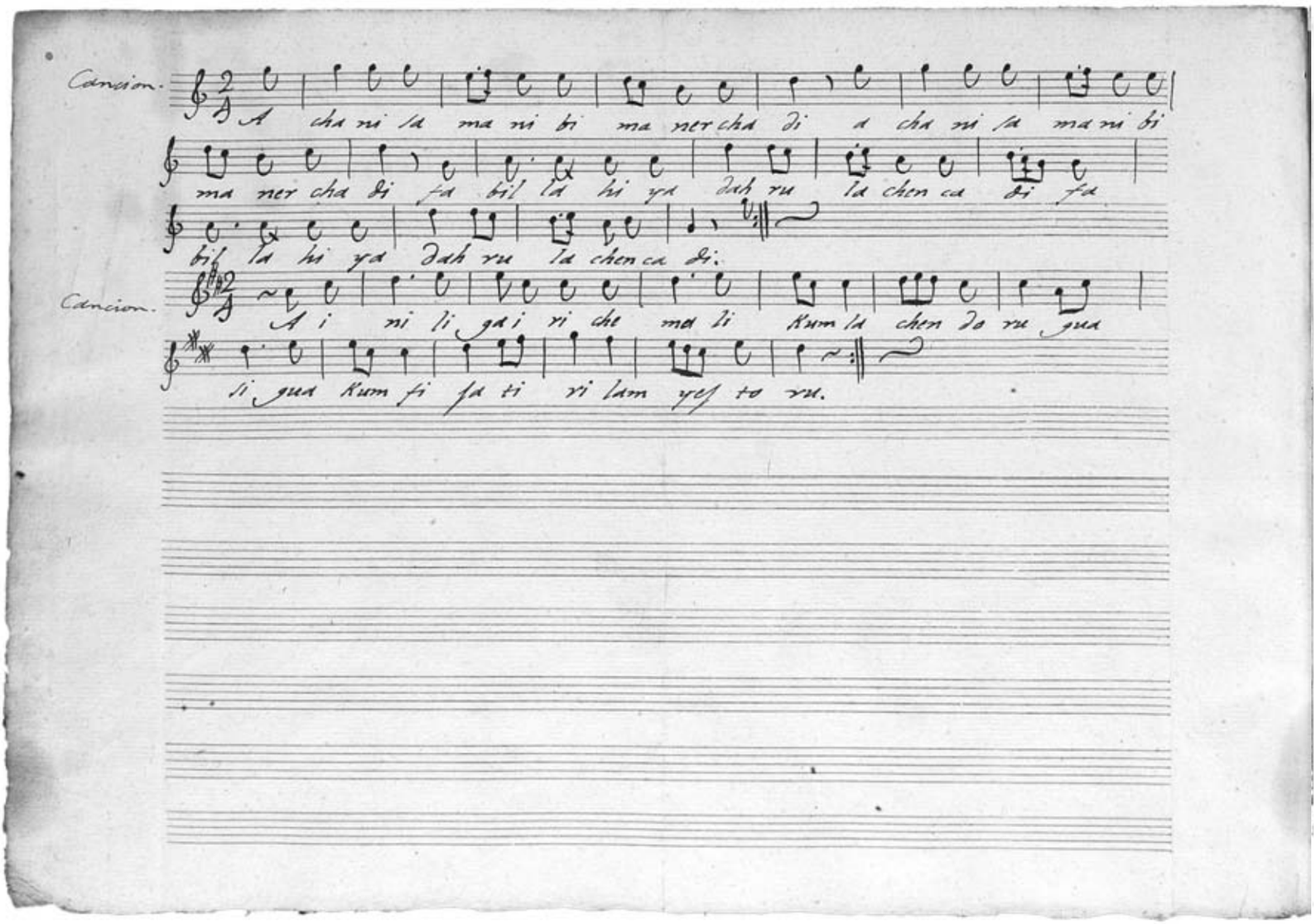
4

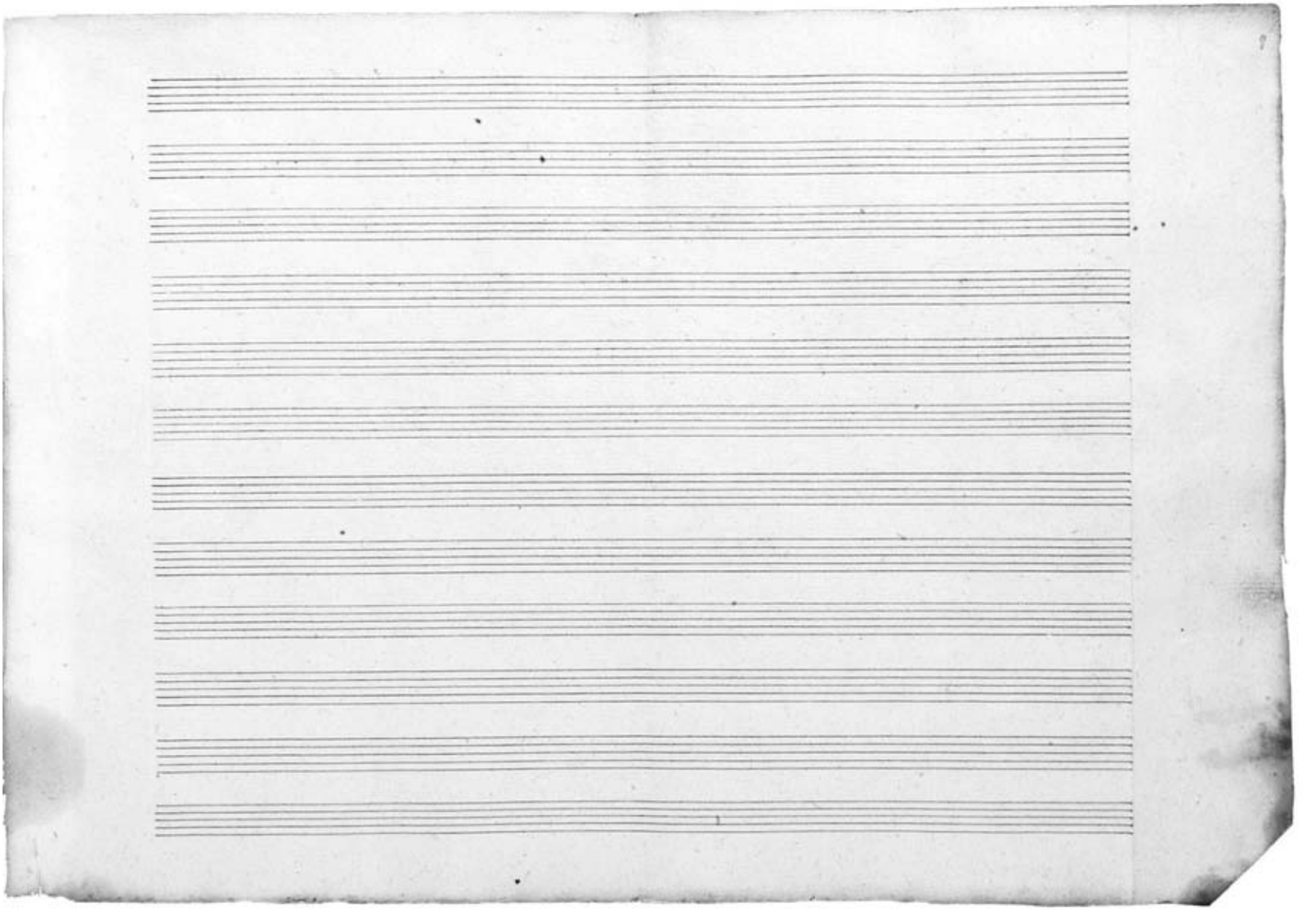
5.

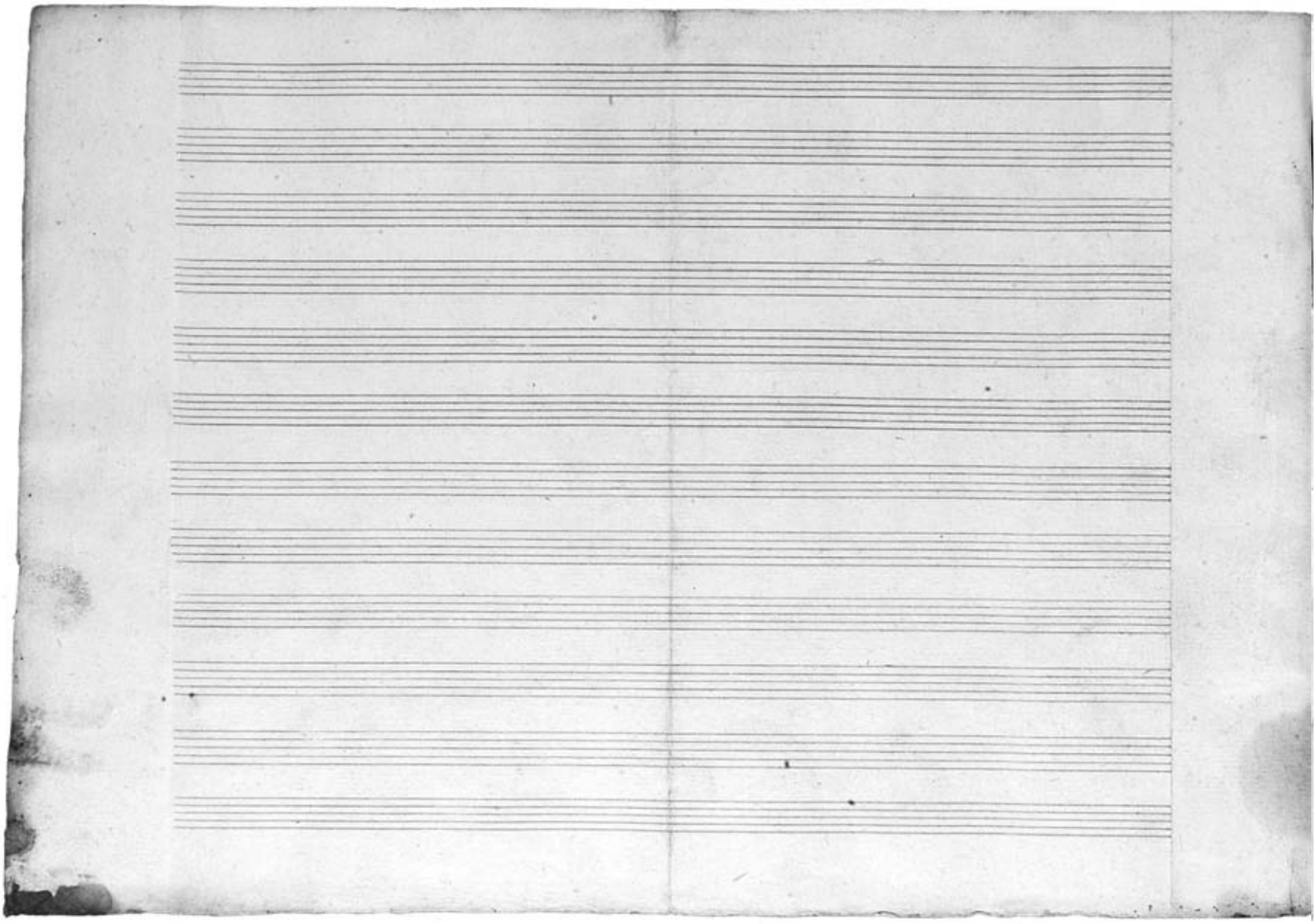
Rogativa por el agua.

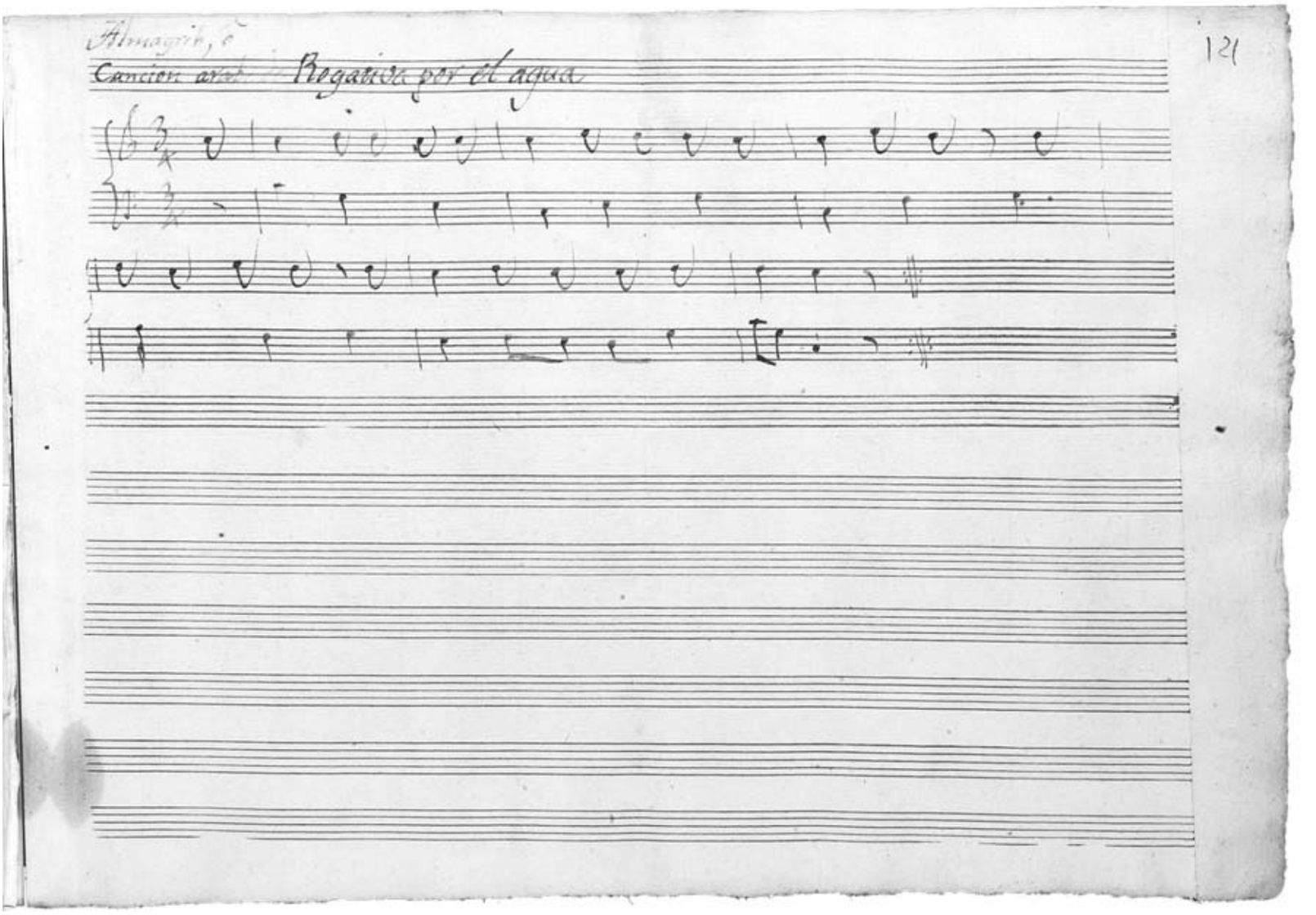
Al la humas qui i ba da ka gua be hi ma chek, gua on xör rahma chek gua hi be la dak el mich.

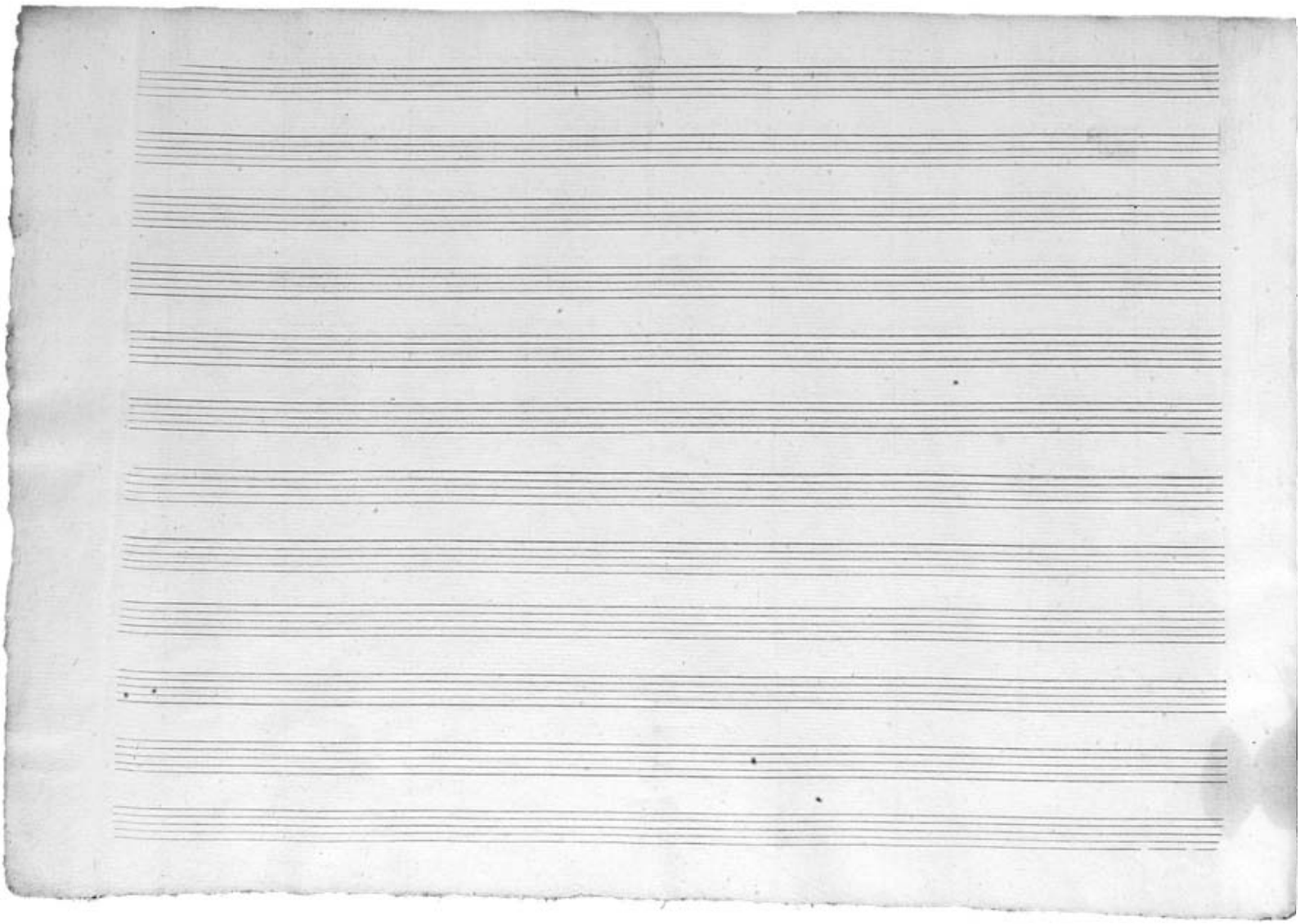
Van repitiendo sucesivam.te los niños formando un Coro, y los hombres repiten formando otro Coro: todos unisonos.

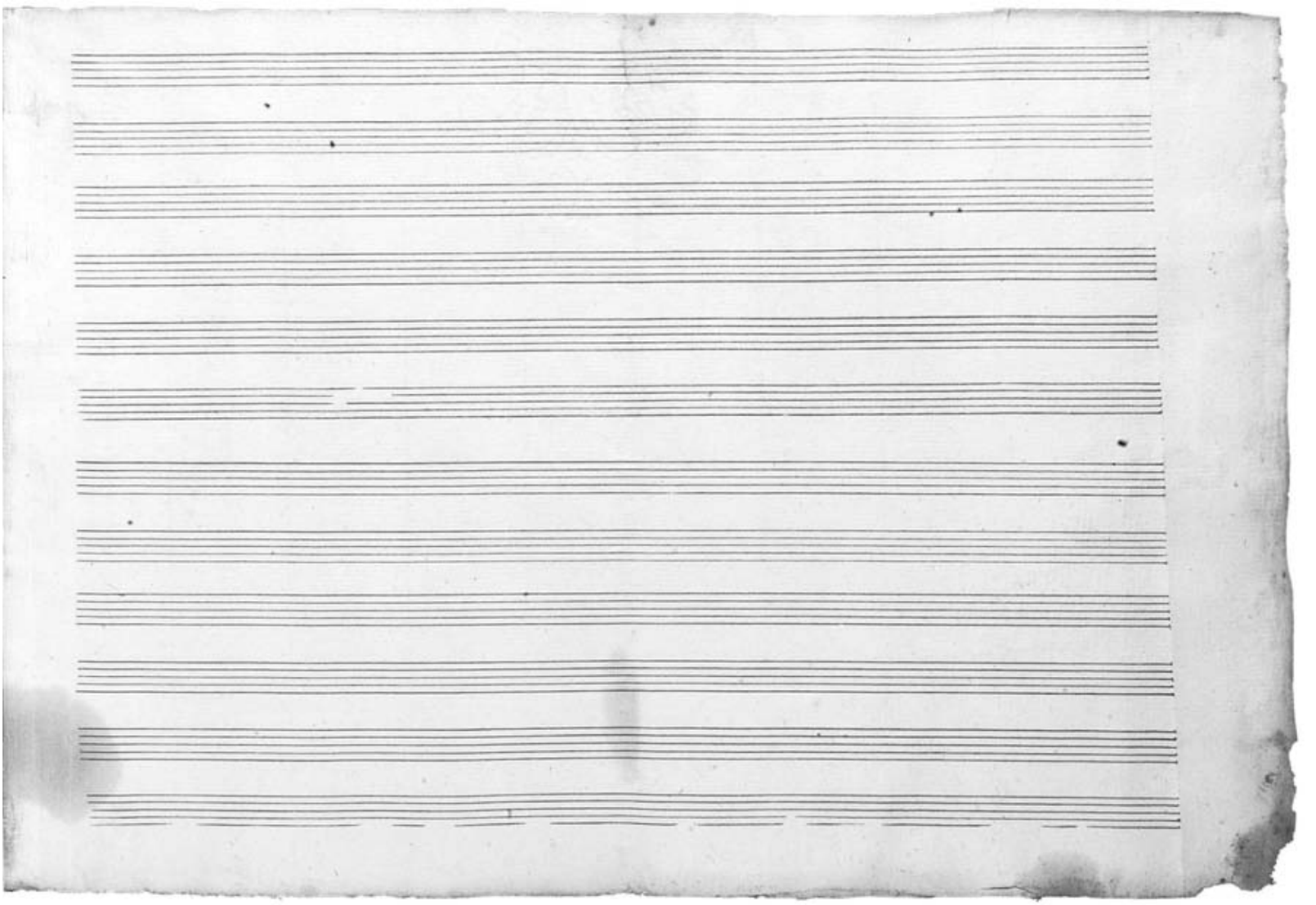

Cancion.
A cha ni la ma ni bi ma ner cha di a cha ni la ma ni bi
ma ner cha di fa bil la hi ya dah ru la chen ca di fa
bil la hi ya dah ru la chen ca di.
Cancion.
A i ni li gai ri che ma li Kum la chen do ru gua
si gua Kum fi fa ti ri lam yes to ru.

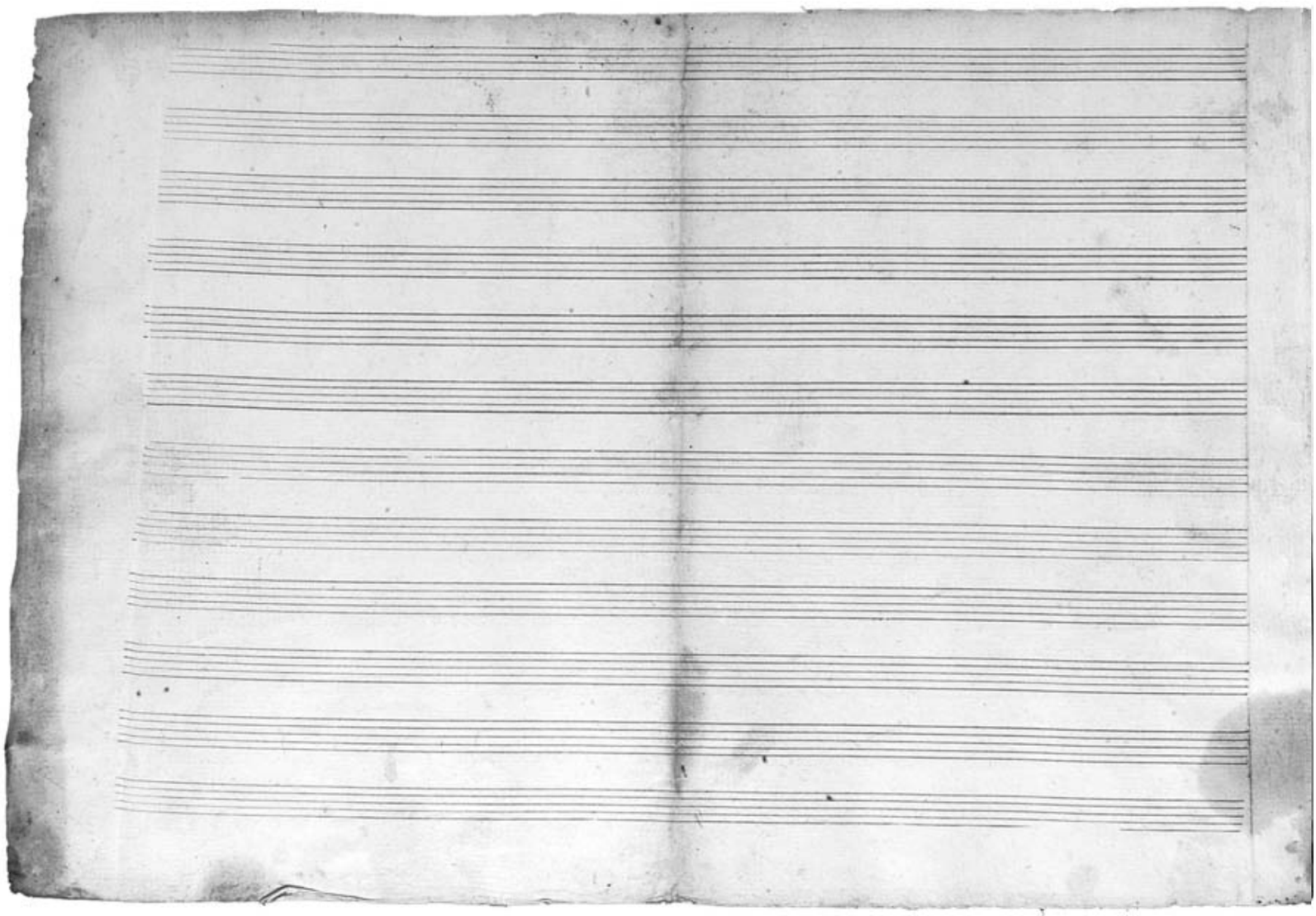





Almagro, c
Cancion arad
Rogativa por el agua
121







Editada bajo la supervisión del Departamento
de Publicaciones del CSIC, esta obra
se terminó de imprimir en el mes de abril
de 2009 en los talleres
de Gráficas/85
(Madrid)

GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CIENCIA
E INNOVACION

CSIC

ISBN: 978-84-00-08809-5

9 788400 088095