

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LIBRO
DE TIENTOS Y DISCVRSOS DE MVSICA
PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO
INTITULADO FACULTAD ORGANICA

(Alcalá, 1626)

COMPUESTO POR
FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

Vol. I

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

POR

SANTIAGO KASTNER

COLABORADOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

B A R C E L O N A , 1 9 4 8

LIBRO DE TIENTOS DE CORREA

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

Monumentos de la Música Española

VI

B A R C E L O N A , 1 9 4 8

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

LIBRO
DE TIENTOS Y DISCURSOS DE MUSICA
PRACTICA, Y THEORICA DE ORGANO
INTITULADO FACULTAD ORGANICA
(Alcalá, 1626)

COMPUESTO POR
FRANCISCO CORREA DE ARAUXO

Vol. I

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO
POR
SANTIAGO KASTNER
COLABORADOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

B A R C E L O N A , 1 9 4 8



ES PROPIEDAD

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1948

© CSIC

© de esta edición: herederos de Santiago Kastner, 2015

e-NIPO: 723-15-182-7

Catálogo general de publicaciones oficiales: <http://publicacionesoficiales.boe.es>

Editorial CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: publ@csic.es)

Casa Provincial de Caridad
Imprenta - Escuela

ÍNDICE GENERAL

	<u>Páginas</u>
Prefacio	7
Datos biográficos.	11
Su obra musical	21
Descripción y contenido del Libro de Correa	31
Crítica de la edición.	69

PARTE MUSICAL

1. Tiento de primero tono.	I
2. Tiento y discurso de segundo tono.	7
3. Tiento y discurso de tercero tono	13
4. Tiento de cuarto tono	22
5. Tiento de quinto tono	28
6. Tiento de sexto tono	33
7. Tiento de séptimo tono.	39
8. Tiento de octavo tono	46
9. Tiento de noveno tono.	55
10. Tiento de décimo tono.	62
11. Tiento de undécimo tono	69
12. Tiento de duodécimo tono.	75
13. Tiento de primero tono.	83
14. Segundo tiento de primero tono	89
15. Tiento de cuarto tono	93
16. Segundo tiento de cuarto tono a modo de canción.	97
17. Tercero tiento de cuarto tono	103
18. Cuarto tiento de cuarto tono	107
19. Quinto tiento de cuarto tono	111
20. Tiento de quinto tono	116
21. Tiento de sexto tono.	120
22. Segundo tiento de sexto tono.	124
23. Tercero tiento de sexto tono	129
24. Tiento pequeño y fácil de séptimo tono	138
25. Tiento de medio registro	140
26. Segundo tiento de medio registro	147
27. Tiento de medio registro	153
28. Cuarto tiento de medio registro	160
29. Quinto tiento de medio registro	166
30. Primero tiento de medio registro de baxon	172
31. Segundo tiento de medio registro de baxon	183
32. Tercero tiento de baxon.	191
33. Cuarto tiento de baxon.	197
34. Quinto tiento de medio registro de baxon.	202
35. Sexto tiento de medio registro de baxon	206

Prefacio

Derramándose están los afanes estéticoartísticos de nuestros tiempos a la zaga de los caracteres individuales de realce máximo, de perfil incisivo, de matiz íntegro, no desprovistos, en sus extremidades, de las irregularidades espasmódicas, los arranques caprichosos y las ardicías desmesuradas, propios de los creadores impulsivos y de los genios dionisiacos. Hermosura blanda, dulce belleza, lindeza de estética sentimental predominaron en los gustos de otrora, en años de menos agobio y menuda angustia, y siguen todavía rigiendo en los psíquicamente no libres. Las «edades de hierro», rememorando la lapidaria definición cervantina — y sobradamente lo corrobora el arte recio de la época de Alonso Quijano —, originan creaciones que vuelven la espalda a ideales estáticos de convención puramente decorativa o recreativa para sorber sus vibraciones de la vida palpitante, para descubrir en el ser humano los más recónditos destellos de acción vital, de dinamismo expresable. En lo que va de siglo, no cabe duda, volvimos a la consabida Edad de Hierro, de un hierro menos glorioso quizá que el de antaño — y al siglo aquel los hombres acabaron por bautizarlo «de Oro», mientras a éste sabe Dios cómo se terminará de denominarlo. Pero si algún mérito posee nuestra centuria, lo representa seguramente, entre otros, el hecho de haber sabido abrir los ojos ante Doménico Theotocópuli, El Greco. Y a la revalorización de El Greco siguió, en lo que atañe al arte español, la de Francisco Zurbarán, la de Pedro Berruguete y más recientemente comenzó el reajuste de la cuenta estimativa de Juan de Valdés Leal, otro carácter dinámico, todavía, de vez en cuando, apreciado en menos de lo que verdaderamente merece. ¡Cuánto no contrasta con esta actitud la postura muy siglo diecinueve de un Carl Justi, extasiándose con Murillo y encontrando árido, además de sin gusto, El Escorial! Parecidamente en las letras surgieron nuevos exegetas de Lope de Vega, de Calderón, de Quevedo, de Mateo Alemán, de Góngora y de muchos escritores más que generaciones anteriores vieron de modo diferente que las presentes. En el seno de la música, igualmente, procedióse a la evidenciación de figuras que todavía hace unos diez lustros hubieran constituido, cuando mucho, una mera curiosidad o antigualla, mientras que ahora han sido reintegradas a la música viva y vital. Tal vez sea la ventaja de la flaqueza creadora de nuestra época el hecho de poseer buenas facultades de retrospección historizante y ductilidad en la reproducción de estilos antiguos.

Sería ir demasiado lejos si enumerásemos uno por uno la copiosa pléyade de musicólogos, historiadores, directores, organistas, pianistas, clavicimbanistas, vihuelistas, arpistas y tañedores de otros instrumentos de arco y de viento, que con tanta eficacia con-

tribuyeron a la revivificación de la música instrumental prebachiana. Sin embargo, en lo que se refiere al arte sonoro español, nunca será a deshora el rendir homenaje al venerable Felipe Pedrell, a quien cabe la gloria de haber reintegrado a la actualidad musical a Antonio de Cabezón y muchos de otros insignes compositores del Siglo de Oro. También fué Pedrell el primero en redescubrir a Francisco Correa de Arauxo, que nos ocupará en la publicación presente; hizo imprimir de él un tiento en su Antología de Organistas Españoles, señalando al mismo tiempo al mundo musical la existencia de músico tan extraordinario. Desde luego, conoció Pedrell demasiado poco de la producción correana para valorar su importancia verdadera en el conjunto de la música hispánica.

Nosotros, en la presente reedición de la obra de Correa de Arauxo, procuramos atenernos a las normas de publicación instauradas en España por mosén Anglés, esperando habernos aproximado a este modelo casi sin rival. También ha sido mosén Anglés en muchas ocasiones propagador entusiasta de la obra de Correa de Arauxo, transcribiendo en notación moderna buen número de sus tientos, transcripciones que muy generosamente puso a nuestra disposición. Esta y otra ayuda y, sobre todo, el hecho de habernos escogido para llevar a cabo la publicación de la obra entera de Correa de Arauxo, cuyo arte y personalidad constituye desde hace bastantes años objeto preferido de nuestros estudios, son hartos motivos para exigir nuestra más profunda gratitud de que nos apremia dar testimonio en estas líneas

Y limitándonos siempre al campo de la música instrumental española, no queremos omitir el nombre de nuestro estimado compañero don Emilio Pujol, que con su hermosa reintegración de los vihuelistas, en teoría y en práctica, sobre el papel, en el instrumento y a través de la enseñanza, aporta óbolo de quilate preciosísimo a favor del noble afán que a todos nosotros nos une en la más armoniosa colaboración.

La labor de Felipe Pedrell, hasta cierto punto, y seguramente la de mosén Anglés y Emilio Pujol, tuvo hasta ahora más repercusión práctica fuera que dentro de España. No obstante, confiamos en que también en España serán cada vez más los tañedores y catadores de buena música que se entreguen de alma y corazón a las hondas bellezas del añejo arte sonoro hispánico, y que las creaciones excelsas de sus compositores vuelvan a ser patrimonio común de todos y participen de la misma actualidad latente como las obras de los grandes pintores y escritores de los siglos pasados; que en los conservatorios, en las universidades, en las iglesias, en las salas de concierto y, especialmente, en los hogares resuene con nueva mocedad el siempre joven arte de nuestros venerables músicos. Y ha sido nuestro mayor ahinco insuflar a la presente edición moderna de la obra de Correa de Arauxo el cuño de música viva en conexión con la sensibilidad de la humanidad de nuestra época. Intentamos suministrar algunas sugerencias de interpretación animada, ya que aborrecemos cualesquiera posturas hieráticas a guisa de museo y generalmente en oposición flagrante al espíritu y ademán vivo del arte inmortal. No precisa Correa de Arauxo de rehabilitación — pues artista tan consumado nada de rehabilitable requiere —, pero sí revivificación; ojalá hayamos conseguido despertarlo a nueva vida radiante, a renovada resonancia de las acordanzas y disonancias de su sabia armonía.

* * *

Explicar el fenómeno de la eclosión genial de un Correa de Arauxo, un Byrd, Couperin, Bach, Haydn, Schubert, Bruckner o de quienquiera que sea con insistencia manifiesta a través del punto de vista sociológico o políticohistórico, parécenos empresa

atrevida, dado que lo artístico auténtico, innato y espontáneo suele afirmarse con pujanza propia y no acostumbra curvarse ante imposiciones sociales ni aun políticas. Pese a nuestras consideraciones, quizá no será superfluo mencionar que con el desastre de la Armada Invencible (1588), con el saqueo de Cádiz y la muerte de Felipe II (1598), se concluye la magna era imperial de Carlos I y de su hijo para ceder a la disgregación del poderío. La descomposición política, el desmembramiento del imperio con sus consecuencias morales y religiosas, mitigando la fortaleza interior de los hombres y apagando el sentimiento de la empresa y obra colectiva, antaño tan arraigado en hombres de la estirpe de los Cabezón; el relajamiento en las costumbres, una interpretación de la vida más acomodaticia, un tono cotidiano más frívolo y zumbón, la corrupción, el desenfreno, el desengaño y la falta de ilusiones aceleraron el crecimiento del arte barroco en España y la liberación del espíritu de las máximas de compostura y severidad añejas. La desilusión cervantina, la áspera crítica de Quevedo, la sátira y el resentimiento de Mateo Alemán, hasta las cavilaciones de un Miguel de Mañara en torno de la verdad, son frutos del tramontar imperial, evidenciando la transformación hacia una existencia más realista, más retorcida en lo conceptual y más consciente del propio yo. Decimos que las circunstancias aceleraron el advenimiento del barroco, ni más ni menos, porque, aun continuando las constelaciones imperiales, igualmente hubiera irrumpido la concepción barroca tal como se explayó por naciones entonces en franca ascensión. Así y todo, el barroco no es consecuencia exclusiva del ocaso de la potencia de un país. La aceleración verificada en el seno de la evolución barroca surge a ojos claros al yuxtaponer las obras y la estilística de los Cabezón, de Tomás de Santa María o de Francisco Soto a las de Correa de Arauxo. La distancia en años que separa éste de aquéllos es relativamente corta, pero la en cuestiones musicales y estéticas, muy considerable. Fuera de esto, las manifestaciones hispánicas en arte poseen una natural inclinación de caer alternativamente en la más enjuta austeridad o en su opuesto, en la hipertrofia del patetismo, del contraste y de la decoración; acordémonos únicamente del portugués estilo manuelino, de ciertas exageraciones del plateresco para ya no hablar del churriguerismo. Acaece, asimismo, que lo religioso oscila entre fanatismo, fervor, acendrado arrobamiento místico, anagogía y a veces sólo aguda compenetración histriónica, todo ello para convencernos de que las normas hispánicas del arte de contrastes y dinamismos no se someten voluntariamente a cánones inmóviles.

Dentro de cualquier estilo de época domina siempre la individualidad española, su hombría íntegra, arrollando con su exaltación la proporción traída de otras latitudes para sustituirla por su vibrante «equilibrio inestable» — haciendo nuestra la expresión de Angel Valbuena Prat —, para dar fe de su personalidad intensa. Al fin y al cabo es esta personalidad que da a la música de Correa de Arauxo su cuerpo tan singular, esa personalidad que sobrepasa el estilo de época de los albores del barroco para cristalizar en una fisonomía extremadamente suya, para encarnar, cual El Greco, cual Valdés Leal, la máxima personificación en el arte; arte individual, a cuya zaga tantos seres humanos andan.

Dejemos por ahora el boceto de su época y trasfondo, para hablar del hombre. No las especulaciones, sino lo concreto entre dos bandos establece el contacto preciso para captar las vibraciones haciendo consonancia. Queremos, para evitar desilusiones en nuestros lectores pacientes, avisarlos que, por mucha o poca documentación que pudiésemos aducir para explicar al hombre y su obra, el mejor retrato, insuperable por su vivacidad y presencia de ánimo, es el presentado por las palabras del mismísimo Correa de Arauxo en sus advertencias, tratado y encabezamientos de las composiciones musicales y su música.

Lean sus textos repletos de arte, de vida ora ideal, ora cotidiana, aunando lo espiritual con lo material; toquen su música, también manjar excelente para los pianistas demasiado encastillados en la modorra del repertorio vulgar, y verán cómo se reencarna ante los ojos de su alma el músico, cuya solfa divina vierte en sonidos lo que en pintura vertieron Zurbarán o Valdés Leal, y en palabras, Calderón, Góngora, Quevedo... La música de Correa de Arauxo no está atrasada en relación a la literatura y a las artes plásticas de su época, sino que las acompaña para ser su parhelio. Y precisamente uno de los muchos méritos de este coloso del órgano es el hecho incontrastable de no haberse agarrado a la rutina existente y de no haber tomado parte en el corrillo de sus coevos ibéricos para convertirse en innovador, en sonadero radical y revolucionario, para ser el espejo musical en que se refleja la España de su tiempo y fiel imagen del hombre y de los hombres que araron y oraron, lucharon, meditaron, lloraron, rieron y sintieron en aquel entonces.

DATOS BIOGRÁFICOS

Cuando Francisco Correa de Arauxo, según su propio decir «Clérigo Presbítero, Organista de la Iglesia Collegial de San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Hermandad de los Sacerdotes della, y Maestro en la Facultad, etc.», publicó su *Libro de Tientos y Discursos de Musica practica, y theorica de Organo, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo, y sobretodo teniendo buen natural*, en Alcalá de Henares, en 1626, hacía cinco años escasamente que había muerto el organista holandés Jan Pieterszoon Sweelinck, tres que había fallecido el virginalista inglés William Byrd y uno que se había apagado tan prematuramente Orlando Gibbons, tañedor de tecla en la corte británica, nacido en 1583, el mismo año en que vió la luz del mundo Gerolamo Frescobaldi, el organista de San Pedro en Roma. John Bull, el andariego virtuoso del virginal y organista, falleció en 1628 en Amberes. En 1620 el organista portugués P. Manoel Rodríguez Coelho había publicado sus *Flores de Música*, y en 1626 murió, en Madrid, Bernardo Clavijo del Castillo, el organista español que años atrás había servido en Nápoles. En 1623 y 1626, respectivamente, es editada en París la obra organística del sonador roanés Jehan Titelouze, mientras que en 1624 se imprime, en Hamburgo, la *Tabulatura Nova*, de Samuel Scheidt; por estos años manda también Frescobaldi estampar algunas de sus obras decisivas. Coevos, con poca diferencia, Titelouze, Gibbons, Frescobaldi, Scheidt y Correa de Arauxo ejercen su expansión creadora casi simultáneamente; a ellos todavía podemos añadir los alemanes del sur: Christian Erbach y Ulrich Steigleder, y el vasco Diogo de Alvarado, igualmente figuras de relieve en la música de tecla, especialmente en la composición de ricercarios o tientos, de aquella época. Y es la época en que la música se desata con fuerza del Renacimiento para abrazar a la primavera del barroco.

Alrededor de la biografía de Francisco Correa de Arauxo se han tejido muchas fábulas hasta llegar a confundirlo con Fray Francisco de Arauxo, predicador de la Orden de Santo Domingo y después Obispo de Segovia. Más valdrá no volver a citar las fantasías y conjeturas de todos tamaños y apoyarnos en primer lugar en los datos que todavía existen en los archivos y en lo que nos narra el propio Correa en el transcurso de su obra.

SU EDAD Y AÑOS DE SERVICIO. — Ignoramos todavía el lugar y fecha del nacimiento y de la muerte de Correa de Arauxo. A pesar de nuestras búsquedas en los expedientes de órdenes y otros documentos en el Archivo Diocesano de Sevilla y en el de la Iglesia de San Salvador de la misma ciudad, templo en que el maestro ejerció sus funciones, hasta ahora no tuvimos la fortuna de tropezar con ningún registro de estas dos fechas que tanto ansiamos averiguar. Los registros de bautizos de la parroquia del Salvador a partir de 1560 no contienen asiento de su nombre; por lo tanto, no nació dentro de la raya de esta feligresía, y acaso ni naciera en Sevilla. Y sería una mera coincidencia que el organista de una iglesia naciese en la mismísima parroquia. Respecto a su fallecimiento, miramos detenidamente los libros de entierros de 1630 a 1645 y

de 1662 a 1667, habiéndose extraviado los libros correspondientes al período que va de 1646 a 1661. Asimismo consultamos el registro de defunciones relativo a los años a partir de 1640 hasta incluso 1648, siendo los citados los únicos documentos conservados que señalan los óbitos habidos en dicha parroquia. De nombre y apellido harto parecido hallamos un Francisco Arauxo, cochero del jurado Diego de Medina, que falleció en el mes de julio de 1647. Huelga decir que nada en común tiene el organista con el cochero. Desde luego, como todavía veremos, es casi seguro que Francisco Correa de Arauxo abandonó su cargo en esta iglesia hacia el 1634, trasladando su campo de acción, durante los años que le quedaban de vida — no sabemos cuántos —, a otro recinto. Así osamos admitir que Correa no murió dentro de los límites de la feligresía donde ejerció su cargo durante los mejores años de su vida. Existe la suposición que falleciese en 1663, fecha sacada no sabemos de dónde por sus primeros biógrafos, y repetida por Ernesto Vieira, en su *Diccionario Biográfico de Musicos Portuguezes* (Lisboa, 1900); por Anglés, en la *Peter Wagner-Festschrift* (Leipzig, 1926) — copiando de Pedrell, quien lo había confundido con el mencionado obispo de Segovia —, y por nosotros, con un punto de interrogación, en nuestra *Contribución al Estudio de la Música española y portuguesa* (Lisboa, 1941). Volvemos a citar esta fecha con la máxima reserva y en la esperanza de encontrar algún documento que con seguridad nos dé el año de su muerte.

Las cuentas de fábrica, por cuanto todavía existen en San Salvador, resultan sumamente parcas en pormenores concernientes a los órganos y sus tañedores. El nombre de Correa no aparece en ellas ni una sola vez. Uno de los contados datos acerca de los organistas se refiere a la fecha de 5 de enero de 1642: «en dicho día se enterró Inez Díaz de Espinosa, viuda de Gaspar Enríquez pobre. Solicitó esto Francisco Enríquez, organista». Al hojear las mencionadas cuentas tuvimos la impresión de que en San Salvador nunca hubo más que un solo organista. Este hecho quedará también confirmado por un pleito que más adelante relataremos, de donde resulta haber sido Correa organista único durante los años que allí desempeñó sus funciones. De ello se puede deducir que habrá sido Francisco Enríquez el sucesor de Correa de Arauxo, que en 1642 indudablemente ya no ejercía su cargo en aquel templo.

En el frontispicio del legajo que encierra la documentación de un pleito habido entre Correa de Arauxo y el Cabildo de San Salvador, querella a que luego nos referiremos más detenidamente, leemos: «Este organista se ordenó de sacerdote con el salario del órgano y gracia deste cabildo, y fué ingrato a la gracia que el cabº. le hizo.» El proceso es del año 1630, declarando Correa, en distintas fases de la causa, que hasta entonces había servido treinta y dos años. Según esta su propia afirmación, tomaría posesión de su cargo en 1598. Suponemos que Correa se habría ordenado teniendo unos veinticuatro años, más o menos la edad corriente en que se acostumbra dar semejante paso; tal vez se ordenara después de haber desempeñado durante dos años, y a guisa de prueba, sus deberes de organista. Inferimos de ello que nacería entre 1575 y 1577.

Careciendo por ahora de cualquier dato relativo al período ulterior de su vida, hácese imposible calcular, aunque sólo con un mínimo de aproximación admisible, la fecha de su fallecimiento; por eso será menester contentarse momentáneamente con la data susodicha o no admitir ninguna.

Merced a un segundo pleito sostenido a causa de una capellanía, sabemos que Correa se hallaba, en 1633, todavía al servicio de la colegiata de San Salvador. A partir de este año perdemos su rastro en la iglesia sevillana, e ignoramos si todavía continuaría pulsando aquellos órganos o si, disgustado por el sucesivo pleitear y querellar, renunciaría a su lugar, o si motivos de salud impondrían otro desenlace. En el «Primero Punto» de sus «Advertencias» alude Correa a su intención de escribir un libro sobre los «Casos Morales de la Música», y en el «Quinto y Sexto Punto» se refiere al «libro de versos que tengo prometido»; esta obra u obras no llegaron a publicarse, ni siquiera sabemos si el autor pudo realizar su proyecto. Cuáles habrán sido los impedimentos, hoy no lo sabemos; sorprende, de todas maneras, el hecho de que su primera obra, recibida del público con manifiestas señales de agrado, no hallase de su parte ni el anunciado complemento ni el entusiasmo y estímulo de hacerla seguir por otra publicación a lo menos en el espacio de los siete años que median del 1626 al 1633, y durante el cual, conforme todas las

apariencias indican, estaba en plena posesión de sus facultades productivas. Ciertamente es que en enero de 1642 ya no estaba allí. Como decimos anteriormente, encontramos para tal año, en el archivo de la parroquia, el registro del organista Francisco Enríquez.

En la primera carta dirigida desde la cárcel al tribunal, cuando el comienzo del primer pleito, escribe Correa: «... y me pregunto si auia hecho aquella contradición, y auiendo dicho que sí, sin acabar de oyr mis razones me mandó que me viniese a la Cárcel, donde estoy muy obediente a lo que V. M. me ordenare, a quien suplico mire esta causa sin pasión, y atienda a que e seruido la dicha colegiata treinta y dos años con la puntualidad y exemplo que es notorio, y que e echo el fruto en mi oficio, de que darán testimonio las Yglesias y Conventos de Sevilla y que e dexado muchas prebendas por estar en la dicha yglesia yo, y estoy nombrado por su magestad en la Capellanía Real de su Real Convento de la Encarnación de Madrid». Ante la mención del nombramiento madrileño, emprendimos pesquisas en la capital española, sin que hasta la presente hayan sido coronadas de éxito. Debido a la desamortización y otras vicisitudes, el archivo del convento de la Encarnación, ocupado por religiosas de la Orden de San Agustín, se encuentra sumamente empobrecido. El presbítero don José García Armesto, que exploró aquellos archivos a fondo y dedicó varios de sus trabajos a asuntos concernientes al convento de la Encarnación, nunca se cruzó con vestigios de Correa. Desde luego, escasean los documentos. A petición nuestra, tuvo don José Subirá la amabilidad de consultar la *Historia y Corte de la Villa de Madrid*, por Amador de los Ríos y Rada Delgado, y la *Biografía Eclesiástica Completa*, viendo que ambas obras citan a Cabezón y otros músicos, pero desafortunadamente callan el nombre de Correa de Arauxo. Así, por ahora, imposible es decir si nuestro organista cambió Sevilla por Madrid o dónde pasó los años postreros de su vida. No damos por concluidas nuestras investigaciones; ojalá consigamos aclarar el misterio y substituir las incertidumbres por aseveraciones concretas. Cualesquiera nuevos hallazgos de datos serán inseridos en el segundo tomo de nuestra reedición de la obra de Correa de Arauxo.

Resumiendo, damos las fechas siguientes:

Su nacimiento, aproximadamente entre 1575 y 1577.

Parte de su juventud y formación en Sevilla.

Su nombramiento de organista en San Salvador, 1598.

Su publicación de la Facultad Orgánica, 1626.

Última noticia conservada acerca de su estancia en San Salvador, 1633.

Su fallecimiento (¿1663?).

SU ORIGEN, FAMILIA, SUS RELACIONES CON PORTUGAL. — Otro punto oscuro en la biografía de Correa de Arauxo es el de su origen. Tamaña cuestión acaso nunca se plantearía, si el portugués Barbosa Machado no hubiera incluido a nuestro organista en su *Biblioteca Lusitana*, una especie de diccionario biográfico publicado en 1747 y dedicado exclusivamente a portugueses célebres. Anteriormente, sin embargo, lo registró Nicolau Antonio en la *Biblioteca Hispana* del año 1672 (1.^a edición, vol. II, Apéndices, pág. 323, col. 2.^a); sin aludir a ninguna nacionalidad apenas, constata: «*Franciscus de Correa de Arauxo, laudatur author alicubi Musici operis ita nuncupati*. Música práctica y theórica de órgano. *Compluti editi in fol.*» La tercera edición de la *Biblioteca Hispana*, empero, hecha en 1787, y que, como sospechó Vieira, probablemente se inspiró en la obra de Barbosa Machado, nos habla de «*Franciscus Correa de Arauxo, Lusitanus, musicus*».

El propio Correa se refiere, en sus «Advertencias», únicamente a cosas dentro del área española, diciéndonos una vez que «Quando comence a abrir los ojos en la música no auía en esta ciudad (Sevilla) rastro de música de órgano accidental», frase que nos entería dónde pasó parte de su juventud y cuál fué el sitio de su formación musical. En una ocasión nos advierte que «en esto sigo a muchos grandes tañedores de Castilla la vieja»; para exclamar en otro momento: «hasta tanto que el ingenio de nuestros Españoles». Además, se le nota perfectamente integrado en el ambiente español. Ahora acabamos de contradecir una opinión emitida en la biografía de Correa, que escribimos para nuestra *Contribución al Estudio de la Música Española y Portu-*

guesa (págs. 241-248), pero en el transcurso del tiempo nos vemos precisados, debido a investigaciones ulteriores, a modificar nuestra opinión. Sea como fuere, mantenemos nuestro parecer allí emitido, que «tal vez sea Correa el más ibérico de todos los autores para tecla de los siglos XVI y XVII; su espíritu no es solamente portugués, castellano, andaluz o catalán, sino que abarca la esencia del pensamiento peninsular. El iberismo de Correa no es regional, sino universal; aunque pertenezca, por lo puramente técnico, más bien (agregamos aquí las dos palabras "más bien") al grupo portugués, y aunque sea más analítico que escolástico, por su mentalidad es preciso adjudicarle esa superior unidad espiritual de la Iberia». Casi todo lo demás que escribimos en 1941 conserva todavía hoy su validez.

Sus apellidos, ya Correa ya Arauxo, resultan tanto portugueses como españoles, y a su vez gallegos, siendo más que corrientes, para no decir muy vulgares, aquende y allende del río Miño. Y por una sola vez, en un documento alusivo a un pleito se le llama Correa de Azevedo, coincidencia curiosa, pues el apellido Acevedo también es frecuente en Galicia y en Portugal.

Como si todo ello no bastara para causar confusiones, acontece que Correa de Arauxo parece ser el único autor que en España hizo mención del compositor y organista portugués P. Manoel Rodríguez Coelho, cuyos tientos de las *Flores de Música* estudió. Repercusión de este aprendizaje es el hecho de que el tema del octavo tiento de Coelho sirve de idea primordial al vigésimoprimer de Correa. Esto es significativo, porque, de un modo general, los temas de Correa, al contrario de lo que sucede entre los demás compositores para tecla de aquella época, muy raramente se relacionan con los de otros autores. Pero aun tropezamos con una segunda coincidencia motivica entre el autor de la *Facultad Orgánica* y un medio homónimo portugués. La voz superior del tema del 28.º tiento de Correa de Arauxo es idéntica al tema de un tiento del organista portugués Pedro de Arauxo, siendo por el presente imposible determinar cuál de ambas composiciones será la primera. ¿Se tratará de un mero acaso o de una intención deliberada? ¡Y los dos de apellido Arauxo o Araujo! Aquí todavía no acaban las relaciones del presbítero hispalense con Portugal. Como ya dijimos en nuestra *Contribución*, es la *Facultad Orgánica* de Correa la obra para tecla impresa en España de la que más ejemplares se han conservado en Portugal y que en este país parece haber sido bastante conocida. En otro párrafo relataremos cómo ha sido su libro estudiado y apreciado en Lisboa y hallado digno de valiosos comentarios. Por otra parte, es sumamente curioso que el ejemplar del libro de Correa, hoy en poder de la Biblioteca Nacional de Madrid y antaño propiedad de Barbieri, haya pasado en tiempos, al parecer en el mismísimo siglo XVII, según el carácter de la caligrafía, por las manos de un músico portugués. El tal músico, como podemos desprender de sus anotaciones, o copió o transcribió para otra notación los tientos contenidos en dicho libro, y conforme acababa su trabajo, cotejaba al margen: «tresladado». Es «tresladar» la forma arcaica portuguesa para trasladar, nunca usada, como nos informó don Joaquín de Entrambasaguas, en castellano, ya que en este idioma el prefijo tras... o trans... no conoce el equivalente de tre...

Así surgen varios entrecruzamientos, teniendo por protagonistas a varios portugueses y Correa de Arauxo, y no podemos imaginarnos que todo lo sucedido sea casual.

¿Pertenece Correa de Arauxo a familias de origen mezclado; es decir, oriundas, por parte de la madre, de España y, del padre, de Portugal, o viceversa, esas familias mitad de un país mitad del otro, semejantes a las de los pintores Diego de Velázquez y Juan de Valdés Leal, y como estas dos también instaladas en Andalucía? Quizá algún familiar portugués de Correa, residiendo en Portugal, habría esparcido por este país su nombre y obra, y que por esa rama lusitana viniera a parar en el diccionario de Barbosa Machado. Preferimos no aventurarnos en suposiciones; basta que queden en pie las aludidas relaciones entre el autor y Portugal. Acaso algún archivo aducirá en su día documentos para aclarar la curiosa cuestión tan intrincada a causa de los apellidos y ciertos hechos. Sea como fuere, aunque descubriéndole una vez una costilla lusitana como a Velázquez o Valdés Leal, igual que ambos pintores intégrase Correa a la cultura española, abarcando lo ibérico esencial. Las confluencias de las dos sangres dieron en el arte hispánico muy buenos resultados.

No pudiendo alcanzar resolución concreta, pensábamos que tal vez el blasón colocado al pie

del frontispicio del libro nos dijera algo. También en ese sentido fueron vanas nuestras esperanzas. Tanto el señor Marqués de Ciadoncha como el señor Armando de Mattos, éste especializado en heráldica portuguesa, aquél en la española, que consultamos, habiendo ambos tenido la amabilidad de estudiar dicho blasón, opinan que será seguramente el escudo de mecenas, aunque no figure expresamente su nombre en la obra musical, o una mixtificación. Por lo atañadero a España, dice el señor Marqués de Ciadoncha: «No corresponde exactamente a los Correa, a los Araujo ni a los Arnao. Podía, en último caso, ser una torpe interpretación del de Correa en España, que es una águila negra exployada que tiene en su pecho un escudo de oro fretado de rojo, o sea cubierto de bandas y barras entrelazadas, que forman el enrejado confundible con ese ajedrezado del losanje, y las conchas pueden ser interpretación también errónea de las hebillas que han de tener esas correas oblicuamente cruzadas en el escudo». Respecto a Portugal, dice el señor Mattos que ni Correas ni Araujos poseen armas que se asemejen a las reproducidas en el libro. Algunos pormenores como el ave con el pez en el pico, el ajedrezado, pertenecen al blasón de los Peixoto, de suerte que ese producto, más bien de la fantasía, no se relaciona con ninguna de las familias que nos interesan aquí, y, por consecuencia, en nada contribuyen esas armas a identificar mejor a nuestro docto músico.

SU CARÁCTER. — Las «Advertencias» contenidas en su *Facultad Orgánica* y los documentos relativos a dos pleitos que quedan, entre ellos algunas deposiciones autógrafas del propio Correa, son suficientes para bosquejar los rasgos principales de su carácter. Antes de proseguir queremos patentizar públicamente nuestra gratitud al Rdo. P. Antonio Gómez Alba, a cuyo conocimiento del Archivo Diocesano sevillano debemos el haberse encontrado allí las actas relativas a los procesos, y secundó el ilustre sacerdote nuestros esfuerzos de descubrir todavía otros datos.

Semejante a la mayoría de los genios creadores, este prócer señero del órgano español no era precisamente una oveja mansa. Suelen encerrar las fuerzas creativas su buena dosis de sobrecrecencia de la voluntad, originando convulsiones y tensiones psíquicas favorables en extremo a la producción artística, pero imposibles de ser aplicadas a la vida cotidiana. Además, siempre ha sido difícil, cuando no imposible, y eternamente así será, compatibilizar el raudal de la inspiración y el ansia de su realización con el horario fijo impuesto por un deber remunerado, siendo las más de las veces el sueldo miserable y el o los superiores unos cretinos ajenos a toda comprensión de las mentalidades más fértiles que las suyas. Basta sólo recordar las batallas que J. S. Bach y Mozart sostuvieron con sus principales, para comprender también las contrariedades de Correa.

Si no engañan las apariencias, llégase a la conclusión que el Cabildo de San Salvador no pecó de generoso; al contrario, más bien deseaba sacar de sus subordinados el máximo provecho, pagando poco dinero y velando celosamente sus derechos. Todavía en tiempos posteriores a Correa había que ser así, pues en unas cuentas de fábrica relativas al mes de octubre de 1643, conservadas en el archivo de aquel templo, hallamos un descuento del «quitage al maestro organista por no aver tañido a vnas vysperas».

En el corto plazo de tres años (1630-1633) pleiteó el maestro dos veces para defender sus haberes legítimos; de su actitud fogosa, desarrollada durante las querellas, surgen trazos incisivos de su carácter.

El primer pleito, más importante que el segundo, tuvo su inicio en una cuestión que el propio Correa nos explicará. Es este pleito, cuya cubierta del proceso lleva la ñoña acotación de la mano tacaña de alguien del Cabildo, rezando con enfado: «Este organista se ordenó de sacerdote con el salario del órgano y gracia deste cabº y fué ingrato a la gracia que el cabº le hizo.» Que hable ahora el artista consciente: «Francisco Correa, Presbítero, Organista de la Colegiata de San Salvador de esta ciudad, digo que en la dicha yglesia se ha nuevamente fundado vna música de cantores, la qual por fundación tiene obligación de cantar muchos días del año, y el Prior y Canónigos de la dicha yglesia pretenden que tengo de tañer juntamente con la dicha música de más de la obligación que yo tengo de tañer al coro de cantollano, y por lo qual tengo el salario que la fábrica me paga solamente, sin obligación de tañer a la dicha nueva música, que los dichos pretenden que lo he de hacer con el mismo salario que la fábrica me paga por tañer al Coro de Can-

tollano, sin añadirme más salario, no obstante se me aniden muchas obligaciones, trabajo y estudio.» Conforme relatan sucesivamente el Cabildo y Correa, éste negóse a tocar durante unas vísperas, y delante de los músicos y los fieles que llenaban el templo, dió en voz alta razón de su descontentamiento, por lo que subieron al órgano unos canónigos y encetóse violento y «edificante» intercambio de palabras y condimentado de motes, que acabó con el encarcelamiento del valiente organista. Desde la cárcel, seguramente la llamada «parra», departamento del palacio episcopal, y que entonces sirvió de reclusión a los religiosos en pendencia con la justicia, escribió Correa la antes citada declaración que el lector hallará reproducida enteramente en facsímile, y donde al fin el reo pide «y sobre todo se trate esta causa como civil, y no criminal, pues es sobre derechos civiles...». Verdad es que al principio de la querella el Cabildo expresó en su informe al tribunal, que hasta la fecha el organista había cumplido su oficio a su satisfacción.

En medio de la irritación de ambos partidos, añadiéronse nuevas acusaciones, pesando principalmente la cuestión de quién tenía derecho de nombrar substitutes durante una enfermedad o ausencia de Correa. Por lo visto aconteció que Correa puso un substituto distinto del que deseaba el Cabildo, y después no se quiso pagar ni a éste ni a Correa por el tiempo que faltó. El Cabildo insistió en sus derechos jurídicos, Correa en los artísticos, tratando al órgano como si fuera de su exclusiva propiedad. Desde luego, es posible que Correa pusiera, igual como más tarde Cabanilles en Valencia, durante sus ausencias y jiras de conciertos por provincias y tal vez por Portugal — Cabanilles actuó también fuera de España, en el sur de Francia —, a suplentes de poca suficiencia. Tanto divergieron las opiniones, que Correa, olvidándose de la querella primitiva, declara: «en este pleyto no se trata sobre el oficio de organista, que mi parte tiene y posee, sino sobre la posesión que tiene de nombrar substituto en su lugar para tañer el órgano y así por dos razones no hay causa en que se funde el otro auto...».

Pero, para medir sus fuerzas con el Cabildo, provocó el orgulloso Correa, bien convencido de su valor, de su independencia, de su autoridad, tanto en lo musical como en lo personal, un incidente que había de absorber las mayores energías del pleito. Correa, trazando con alguna anticipación su astuto plan estratégico, días antes del escándalo que lo hizo parar en la cárcel, encargó al maestro cerrajero Alonso Blanco dos cerraduras nuevas y diferentes, con sus llaves correspondientes, para los órganos de San Salvador, en substitución de la cerradura antigua y la llave que años atrás le había entregado el Cabildo, habiéndose quedado éste con otra igual. Hasta aquí la misma llave había servido para los dos órganos — el grande y el pequeño — de la colegiata. Ahora, de repente, ninguna llave en poder del Cabildo da con las nuevas cerraduras de ambos órganos; por consecuencia, ningún suplente llamado por el prior o los canónigos puede tañer en lugar del organista legítimo. Y con eso llegó el momento justo para desencadenar una tormenta de palabras y de papeleo en torno a la entrega de las llaves del órgano. Inicialmente, nuestro sonador socarrón hace de despistado, pretende no entender, encovándose en sutiles sofismas alrededor del hecho que el Cabildo le está hablando de una llave y él de llaves. En esto, el Cabildo, irritadísimo, manda cerrar en San Salvador el cajón donde guardaba Correa sus sobrepellices, algún dinero y otras cosas suyas. Contestando a eso, vuelve el músico a alegar que no puede entregar las llaves, dado que se hallan en el cajón que a él o a personas de su confianza está vedado; pero, a guisa de capricho, declara en otras ocasiones encontrarse las llaves en su casa y por estar en la cárcel no las puede alcanzar. Llevando su juego de mofa hasta el borde de la desesperación del Cabildo, que ya había intimado al cerrajero Alonso Blanco con el fin de que depusiese toda la verdad sobre el cambio de las cerraduras, y no habiendo término en la insubordinación del maestro, que insistía en ser el dueño del órgano, redacta el tribunal expediente acusándolo de rebeldía, y manda agravar las censuras contra él. Como último recurso se le amenaza, so pena de excomuniación mayor, de soltar las llaves en el plazo de un día.

Mucho duró esta típica batalla barroca, en que, el por naturaleza algo tozudo Correa luchó por su amor propio, su dignidad y ciertamente para recibir alguna prueba de estimación, de aprecio, de admiración y veneración, alicientes a menudo precisos a los genios, para cerciorarse de sí propios y superar cualquier duda, incentivos que sus principales quizá no supieron tributarle. Pues todo artista auténtico tiene sus horas angustiosas de vacilación, que sólo puede disipar

la adhesión a su obra venida desde afuera. Bien es posible que, igual como en el caso de Bach, Mozart o Bruckner, en el de Correa, superiores y la mayor parte de colaboradores no supieron ver su centella genial. Aleguemos en defensa de éstos ser un fenómeno normal el no poder acompañar todas las innovaciones radicales de un artista que se adelanta a su tiempo. Es una ley de la naturaleza la soledad trágica y fecunda de los hombres creadores, el arte la ha menester, aunque acarree combates y disgustos. Sólo el 2 de julio de 1633 se falla el pleito en Madrid, y a favor del organista. Dicta el juez, entre otras cosas: «Mando de mantener y amparar al dicho Francisco Correa en la posesión en que ha estado y está, de que en los casos de enfermedad, recles o ausencia que hiziese legítimamente, pueda dexar, y dexe, teniente o substituto en el dicho officio de organista, con tal que el que así dexare sea hábil y suficiente, y ante todas cosas aya de ser y sea examinado y aprobado por los peritos que se nombraren por el cabildo de la dicha colegial en la qual dicha (?) su posesión en la forma dicha ni sea inquietado, molestado, ni perturbado por persona alguna e para ello le den y despachen los mandamientos necesarios...»

El segundo pleito, de menos peripecias que el primero, versa sobre los derechos de una capellanía. También en esta querella sabe el maestro poner las cosas en su lugar y no cede ante intimaciones sin fundamento. Conforme la documentación conservada, podemos acompañar la causa hasta el año de 1632, y por lo que parece, se juzgó en Jaén.

Tanto al recorrer los cartapacios relativos a los pleitos como al leer las «Advertencias» que anteceden a sus composiciones musicales, se nos graba en el ánimo el concepto de un Correa independiente y autónomo en todas sus acciones, de un hombre legítimamente orgulloso, firme en sus propósitos y hasta tozudo. Es de aquellas personalidades fuertes e íntegras que nacieron para mandar y no para ser mandadas. A ratos sabe ser burlón y astuto, jamás se muestra servil o de humildad fingida, siempre usa lenguaje franco y sumamente claro; aun cuando defiende en el arte su independencia y su posición avanzada, comprende que tal se lo puede permitir una personalidad hecha, pero no un carácter indefinido, y en tales casos bien avisa que tamaños extremos en la música pertenecen únicamente a los que tienen experiencia y que los otros los dejen para cuando tengan más años de vida y de estudio. De vez en cuando nos hace Correa sentir su cumbre solitaria — la soledad del genio, a que tan difícilmente se llega —, el aislamiento producido por el avance hacia senderos inéditos del arte. Todo innovador musical resulta anacoreta en el arte sonoro; Correa supo perfectamente hasta qué límites le acompañarían y dónde comenzaría lo inexplicable que sólo penetran los desaherrojados del pie de la letra estática, ya que primero tiene que nacer la nueva práctica; la teoría sistematizadora sólo le anadea detrás para imponer después su ley inflexible, sin la cual no hay seguridad para apocados, soeces y tímidos. De esta suerte sabremos pesar el trasfondo de sus palabras cuando al comienzo de un tiento nos dice: «Los nuevos compositores dexe[n] esta licencia para su vejez, en la qual se permite esta y otras muchas por muchas razones»; o aquellas otras: «Muchas licencias hallarán anotadas en mis obras, las quales no se entienda que absolutamente las note por muy buenas, sino por posibles...»; o «se hallará en la glosa de el tiple vn salto de séptima, practicado entre varones doctísimos, en las ocasiones que ellos saben...»; o «Tiento ... fácil para principiantes. El qual e querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hize entonces, y lo que hago agora, y para que los viejos no se ensoberuezcan, si vieren algo digno de emmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dandome Dios vida».

En todas sus acciones surge el hombre indomable, de temperamento sanguíneo, valiente, fuerte y fogoso, que a su momento somete también a las monjas descuidadas en el tañer a amonestaciones sin ambages. Aparece el hombre en su luz de creador libre y en su señorío absoluto, símbolo y seña de los caracteres positivos, de las almas luchadoras, de las naturalezas más bien dionisiacas que apolíneas. Sin embargo, no desconoce Correa la melancolía y los sentimientos abemolados; manifiéstase en él un dualismo entre énfasis de altivez y aquietamiento suave y soñador, característica también evidente en Zurbarán, Velázquez o Valdés Leal, y muy frecuente entre hombres hispánicos de abolengo atlántico y occidental. Y como todavía veremos al comentar su música, el ademán de sus temas no es de gesto expansivo, sino de actitud intros-

pectiva, curva musical que se reconcentra sobre el propio nudo de las voluntades, energía auto-concentrada que resplandece desde adentro, acusando intensidad nexal, individualidad absoluta que se coloca en la vida como una robusta encina perdida en tierra de pan llevar. La expresión artística, que tanto conoce la alegría jubilosa como la congoja dolorosa, el dinamismo y la vitalidad de Correa de Arauxo se asemejan en muchos aspectos a Valdés Leal; también éste sostuvo querellas para asegurarse de su valor, y padecía de sobrecrecimientos de la voluntad. A ambos los podemos considerar casi hermanos en carácter y muy afines en sus ansias creadoras; ambos son recios hombres del barroco hispánico; tan presto asoma de ellos el místico monje exaltado, el Mañara implacable, como el Quijote luchador e idealista o el pícaro socarrón, pero guía su gama de humores la caballerosa gravedad ibérica.

SU EDUCACIÓN MUSICAL. — Cuenta nuestro autor, en sus «Advertencias»: «Quando comencé a abrir los ojos en la música no aúa en esta ciudad (Sevilla) rastro de música de órgano accidental: y la primera que vide puntada en cifra después de algunos años fueron vnos versos de octavo tono por delasolrre de Peraza, y luego de ay a pocos más, otros de Diego de el Castillo, razienero organista que fué de la cathedral de Sevilla, y después de la Capilla Real, etc...» El comenzar a abrir los ojos a la música en Sevilla significa indudablemente que Correa pasó años de su mocedad en la capital hispalense, recibiendo en ella su educación musical. Puede la urbe andaluza llamar suya una luenga tradición musical que remonta, por lo menos, hasta los tiempos de San Isidoro. A través de las centurias albergó dentro de sus murallas algunos de los más distinguidos músicos hispánicos, que apresuraron la fecunda eclosión del arte sonoro de la época áurea, perteneciente a los reinados de los Reyes Católicos, Carlos I, Felipe II, hasta extinguirse con los últimos Felipes, Quier la música erudita quier la popular se cultivaron asiduamente en Sevilla, ciudad riquísima en los siglos XVI y XVII, afluyendo a ella el oro del comercio con las Indias; merced a su bienestar económico tornóse presto uno de los más florecientes centros artísticos. El testimonio más fehaciente de la magna tradición musical hispalense nos la da mosén H. Anglés en su *Juan Vásquez*,¹ donde dedica algunos capítulos de su texto, abundante en datos, al pasado del arte sonoro en aquel emporio, sobre todo, al siglo inmediatamente anterior a los tiempos de Correa. No cabe duda que éste sorbiera del manantial de la tradición, tan rica en sugerencias, y hallara en ella, tal como sus coevos y émulos, poderosos medios de expresión.

Aunque el sabio tintero no aluda directamente a quienes fueron sus maestros, es de suponer que recibiría consejos, ya que se refiere a ellos, de Peraza y Diego del Castillo. Jerónimo de Pedraza o Peraza rigió los órganos de la catedral sevillana de 1573 a 1581, falleciendo en 1598. Diego del Castillo le sucedió en 1581, hasta que en 1583 tomó el lugar de Cipriano de Soto en la Capilla Real. La actividad de ambos en Sevilla coincide con los años de formación de Correa, por lo que es muy natural que éste aprendiera bastante del arte de tecla de aquéllos. El ejemplar de la obra de Correa en posesión de la Biblioteca de Ajuda (Lisboa) lleva comentarios de un censor portugués, y en su fin un apéndice manuscrito conteniendo algunos tientos para ilustrar todavía ciertos conceptos expresados por el autor de la *Facultad Orgánica*. Proporcionanos este anexo nuevamente la asociación de Correa con Peraza; fuera de eso encontramos allí tientos de Diogo de Alvarado, Estacio Lacerna y de un anónimo, que creemos puede ser identificado con el autor de los comentarios y compilador del apéndice. El tiento de Peraza señala ya algunas características estilísticas de Correa y establece la antecendencia musical, ya lógica, ya históricamente justificable. Es nuestro intento publicar, al fin de las composiciones de Correa, las piezas del mencionado anexo, así todos podrán percatarse de cómo importantes elementos del arte del organista de San Salvador estriban en el de Peraza. Pese a los profesores que lo enseñaron y al influjo de Peraza y Diego del Castillo, en su proemio revélase Correa lector estudiosísimo de las obras de los grandes músicos del pasado y presente. Merced a esa autoadquisición de conocimientos, habrá ensanchado su horizonte, nutrido su pozo de donde emanan las capacidades de realización, aliando tamañas experiencias a su poderosa vena creadora e inspiración vibrante. De entre los maestros estudiados

1. HIGINIO ANGLÉS, Juan Vásquez (Barcelona, 1946).

y de cuando en cuando aducidos para justificar sus propias hazañas, cita Correa a Antonio y Hernando de Cabezón, a Francisco Salinas, al Barroducense, a Francisco Montanos, Nicolás Gombert, Josquin des Prés, Manoel Rodríguez Coelho, Pradilla, Bermasco y a los antes mencionados Peraza y Castillo. Desde luego, no creemos que con esta lista, esencialmente hispano-flamenca, acabarían las lecturas de Correa. Aunque cimentándose principalmente en el acervo de la cultura y tradición musical hispánica con sus añadiduras neerlandesas, debe de haber sabido lo que en materia musical se pasaba en otras latitudes. Sólo así se explica su frase, fol. 65, de su obra: «Síguese otro nuevo orden de tientos de medio registro, célebre invención, y muy versada en los Reynos de Castilla, aunque en otros no conocida.» Hoy no podemos decir lo que conocería de la producción inglesa, italiana, francesa o alemana; su técnica revela ciertos elementos anglo-neerlandeses, aunque en menor grado, como la de Coelho, y es muy posible que su mayor elasticidad de la técnica del teclado en relación a sus contemporáneos españoles le proviniese del contacto con el autor de las *Flores de Música* y hasta, tal vez, de una estancia en Portugal. No vale la pena volver aquí a analizar la técnica instrumental de Coelho y de Correa, visto que ya lo hicimos detalladamente en nuestra *Música Hispánica*, y también en nuestra *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa*.

La armonía de Correa aseméjase, a veces, más a la de Byrd y Titelouze que a la de ningún otro compositor. En Portugal — según relatamos en nuestra *Contribución* —, en Vila Viçosa, donde el irlandés Robert Tornar¹ enseñaba música al Duque de Barcelos, el futuro Don Juan IV, no era Byrd un desconocido. A despecho de posibles conocimientos de artes ajenos, era Correa artista demasiado independiente, demasiado creador radical y arraigado en las tendencias artísticas y estéticas esencialmente hispánicas, para absorber modalidades musicales extrañas a su órbita y quizá en desacuerdo con las características del instrumental entonces vigente por tierras españolas. De entre los elementos musicales extranjeros habrá sabido escoger el alfayo de Correa para adoptar solamente aquello que convenía a la agudización de su arte. Y por último, todo creador o innovador verdadero reúne en sí buena porción de autodidacta. En este sentido también Correa será, encima de todo «a self-made man», un hombre hecho por sí propio, al que Dios concedió el don del genio.

Su cultura musical, sus especulaciones teóricas, su manera de exponer sus pensamientos, su sentido pedagógico, su facilidad de concentración intelectual, sus vestigios de humanismo literario, todo indica que tuvo una educación esmerada y lo coloca a la par de los músicos más instruidos y cuerdos de su época.

1. La parte central, la que está en tresillos, del *Tercer Tiento del Sexto Tono* de Coelho se basa en la «Irish Jigg», probablemente una aportación de Tornar


o importación de las islas británicas. Véase nuestra publicación: P. M. R. COELHO, *5 Tentos* (Ed. Schott, n.º 2506), págs. 25-27.

SU OBRA MUSICAL

SU INSTRUMENTAL. — Del edificio antiguo de San Salvador ha sobrevivido hasta nuestros tiempos sólo una torre, que remonta a la época del estilo ojival; la fábrica del templo barroco, tal como la vemos hoy, fué erigida de 1774 a 1792; en ella, por lo tanto, no podemos contemplar el ambiente que circundó a Francisco Correa de Arauxo. Debido a la edificación nueva, naturalmente, no queda rastro de los órganos que pulsó; tampoco se conserva descripción de ellos en el archivo de la iglesia. Gracias al papeleo de los pleitos, sabemos ahora que poseía la colegiata dos órganos: uno grande y otro pequeño. La propia textura de las composiciones nos ayudará a reconstituir, aunque de modo muy somero, el instrumento en que sonaron sus concinos tientos y discursos. Toda la obra de Correa se mueve dentro del ámbito extensional que va desde el *do* de la segunda línea adicional inferior de la clave de *fa* en 4.^a hasta el *la* en la primera línea

adicional superior de la clave de sol:  Idéntica extensión del teclado sirvió a

Cabezón, Byrd y Sweelinck. Frescobaldi agrega, en su Libro de 1627, al tiple un semitono, incluyendo así el uso del *si* bemol agudísimo. Virginalistas ingleses, alrededor del año 1620, suben en el tiple hasta incluso el *do* (*do*), y bajan en los graves hasta *la* incluso (Contra-*la*=*la*). Eran los instrumentos de octava corta, usanza casi general en España, faltando en la octava de


los sograves los semitonos *do* #, *mi* b, *fa* #, *sol* #, o sea: 

Acerca de la aplicación de la octava corta a instrumentos de artesanía española, nos elucida Joseph de Torres, en sus *Reglas Generales de acompañar en Órgano, Clavicordio, y Harpa, etc.* (Madrid, 1702): «El # Delasolre, y los dos Bemoles de este género, no se demuestran por carecer de ellos los Órganos, con que resumido todo lo dicho en primero, 2. y 3. capítulo, diremos con facilidad, que en cada vna de las quatro octavas se hallan tres Sustenidos y dos Bemoles, menos en la primera, que comúnmente no tiene sino el Bemol de Befabemi, como se experimenta en Órganos, Clavicordios y Arpas; exceptuando los de Flandes, que son perfectos de Bemoles y Sustenidos en todas sus Octavas; los Sustenidos son de C. F. y G.; los Bemoles de E. y Bb.» Por un lado explica el uso de la octava corta ciertas extensiones grandes en los bajos, cuando su música, compuesta para tal, es trasladada a instrumentos modernos, que a más de todas las teclas correspondientes a los doce tonos, poseen cala mayor, sujetando así la mano izquierda del intérprete de hoy, de vez en cuando, a alguna acrobacia manual. Por otro lado, aclara la octava corta algunas disonancias y durezas, procedentes en tales casos, no de la conducción contrapuntística rigurosa de las voces o superposición de distintos modos, sino de la carencia de los mencionados semitonos. Acaece que las tres voces superiores, por ejemplo, se están moviendo en el ámbito

de *re* mayor, pero glosando el bajo por la primera octava y en la misma tonalidad, y faltándole el *fa* sostenido, desvía con toda la naturalidad su camino justo para pasar por *fa* natural, y así respectivamente en otras tonalidades. Disonancias agraceñas que son consecuencia exclusiva de la octava corta, podrían ser rectificadas en los instrumentos modernos; las otras, jamás. Aun volveremos a esta cuestión importantísima.

Seguramente no tuvo Correa la ventura de tener a su disposición órganos tan grandes como los que pulsó Titelouze en Rouen, lo que permitía a éste disponer sus obras para dos teclados y pedalero. No son plurimanuales los contextos de Correa. Según Emile Rupp¹ era el instrumento, para el cual Gerolamo Frescobaldi creó «sus sueños sonoros miguelangelescos en la basílica de San Pedro en Roma», un órgano sencillo, de un manual y máximo catorce juegos. Mucho mayor no habrá sido el órgano grande en San Salvador. Para Tomás de Santa María, aunque de época algo anterior, parece que no existieron órganos de más de dieciséis juegos, pues en su «Del modo de templar el monacordio» (fol. 122 de su tratado) dice: «... Ni más ni menos es en el órgano, en el qual muchas vezes llega a auer diez y seys caños por punto, y entonces el tal punto estará bien afinado, quando todos los diez y seys caños, vinieren a cerrarse y yguarse en la entonación, de suerte que todos ellos parezcan en el sonido, como si fuese vno solo...» Si el órgano de Frescobaldi tuvo catorce juegos, posible es que el de Correa no sobrepasara los dieciséis. Desde luego, tanto en Italia como en España existían y se conocían órganos de más grandeza: recordemos los de la catedral de Toledo, de San Lorenzo de El Escorial y los de San Giovanni in Laterano en Roma, pero no eran éstos la regla corriente.

Precisamente el constreñimiento a un único manual habrá dado origen a los medios registros, es decir: dividíase el teclado en dos mitades de registros, de suerte que desde el *do* sograve

hasta el *do* central  se podía usar registración de un color y de otro a partir del *do*

sostenido central hasta el *la* agudísimo. Así tornábase posible tocar, en el mismo teclado, en dos colores o sonoridades distintos, y, queriendo, tañer una melodía a solo en una mitad del teclado, mientras que se acompañaba en la otra. Esta invención —española, según el decir de Correa— dió lugar a una copiosa literatura organística de tientos de medio registro. Jerónimo Peraza era celebrado por este arte españolísimo; Correa de Arauxo y Cabanilles, entre tantos otros, descuellan igualmente merced a sus admirables creaciones sobre la base del único manual partido. Gracias a tamaña invención pudo introducirse en los órganos pequeños el contraste sonoro repentino, el claroscuro, colorido y oposiciones dinámicas, que mucho habían de pesar en la evolución de la composición y en el creciente subjetivismo de la expresión musical. El sistema del medio registro se extendió también por tierras portuguesas; el órgano del siglo XVIII, hoy todavía en uso en la iglesia de San Roque de Lisboa, constituye para nosotros precioso monumento vivo para ejercer en él todos los artificios de medio registro con arreglo de los preceptos antiguos. De tarde en tarde se encuentran registros partidos en añosos órganos italianos, posiblemente una aportación española y, desde luego, una anomalía para el organero Costanzo Antegnati. Relata éste, en su *Arte Orgánica*, publicada en Brescia el año de 1608, cómo a petición del clero y del organista de San Marcos en Milán — el Ducado de Milán pertenecía entonces a la corona española y el arte sonoro hispánico influyó en Italia —, se transformó aquel instrumento en uno de juegos divididos. Escuchemos un instante el diálogo entre Costanzo Antegnati, padre e hijo:

P. — ... ti ho detto che bisogna riconoscere il paese. Vi é anco quello di S. Marco di Milano rimodernato da me come tu sai con li registri spezzati.

H. — Paiono questi almeno quattordecì registri, et perché farlo in questo modo.

P. — Lo fece così richiesto da quei Reverendi Padri anco del suo Organista il Signor Ruggier Troffei, et il Signor Ottani Bariola, et perché. Per far dialoghi perché questi registri sono divisi a mezza la tastadura.

1. EMILE RUPP, *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst* (Einsiedeln, 1929).

H. — Vi é pur ancora l'Organo di Santo Gioseppe di questa Città che ha il registro principale spezzato, che un giorno fui á ponto per toccarlo, et gustarlo, et restai confuso perché, tirando il primo registro pensandomi di aprirlo tutto intiero, et volendolo io sonare, non suonaveno, ne rispondevano se non quattordeci o quindici canne nei bassi, si che m'accorsi puoi della divisione, et misi dentro il seguente registro, si che lo trovai dopo tutto intiero.»

Por lo visto, lo que en un país vino a ser costumbre y regla, en otro representaba un exotismo.

No siempre será cómodo reproducir algunos de los medios registros de Correa en el órgano moderno, en donde, para tocar en timbres contrastantes, habrá que recurrir a dos manuales. Pues lo que provocará la incomodidad es que, por ejemplo, en medios registros de bajón, puede suceder que el bajo, haciendo de solista, toque durante algunos compases en la parte aguda de su ámbito y estándole cerca el tenor en la otra mitad contigua, pero tiple y contralto muy agudos, de manera que la mano derecha ya no puede coger las teclas relativamente graves y lejanas del tenor, éstas las pulsa, cuando en un único manual partido, la izquierda tan vecina debido al bajo agudo; procedimiento de solución complicada al tocar en dos teclados de órganos modernos, ya que actualmente no se fabrican juegos partidos. Algunas veces será posible repartir los dedos de una mano por ambos manuales, eso dependerá del buen o mal acierto de las distintas posturas; en otras ocasiones quizá será preferible tocar el medio registro de bajón con el pedalero, tenor en un manual y contralto y soprano en otro, o siendo a cinco, dos voces en cada teclado. No todos los medios registros de bajón se prestarán al pedalero, habrá casos en que se preferirá pasar el tenor al pedalero y tocar el bajo solista en el manual. En este sentido habrá bastantes soluciones, y después de algunas experiencias, el intérprete encontrará siempre en su instrumento moderno, muy a menudo sobrecargado en un sentido y pobrísimo en otro, alguna posibilidad de obrar con arreglo al equilibrio y a las intenciones de Correa. Lo mismo se refiere al caso inverso en solos de tiple, moviéndose el tiple en regiones graves, el contralto agudo y cercano a aquél, mientras que tenor y bajo recorren las teclas de los sgraves.

Respecto a lo antedicho, queremos todavía citar unas palabras de Correa, extraídas del texto que encabeza el tiento del fol. 139 v. de su obra, y del que surgen también algunas normas para la registración: «Como son de naturalezas tan distintas, las voces superiores destes discursos de medio registro, respecto de las inferiores, por andar aquéllas (esto es, los tiples) en el lleno del órgano, y éstas (esto es, los baxos) en el flautado, o al revés, si los discursos son de dos baxones; los tiples en el flautado y los baxos en el lleno o trompetas, y no poderse mezclar unas con otras, andando las inferiores sobre las superiores, o a la contra, según y como se puede hacer en la música de canto de órgano, de dos o tres tiples, contralto, etc., en la qual el segundo tiple suele hazer oficio de contralto, poniéndose debaxo dél en muchas ocasiones; portanto, es necesario que estos dichos discursos de dos tiples, o de dos baxones, sean a cinco voces, y no menos en manera alguna, para que quando callaren los dos tiples queden cantando tres voces en el flautado; y el tiple segundo no pueda tener ni tenga tránsito al flautado, para efecto de hazer oficio de contralto, cosa tan fuera de propósito, como algunos que poco saben an querido intentar.»

Al leer uno que otro prólogo antepuesto a cada tiento surgirá gran número de registros o juegos del órgano mencionados por nuestro docto varón, y de ello podremos concluir que su instrumento se compuso de relativa abundancia de juegos diferentes, admitiendo ejecuciones de diversas combinaciones sonoras. Y cosa importantísima: no olvidemos que el órgano español, aunque cuando de dimensiones reducidas, dispuso siempre de registros o juegos fuertemente contrastantes y de carácter muy pronunciado, tendencia muy del gusto nacional y que no encontramos ni en Italia ni en Inglaterra, donde la composición de voces era a la vez más austera e insípida.

Del pedalero del órgano de Correa no podemos hacer pronósticos, tal vez en tamaño no excedería el del órgano antiguo de la Seo de Évora, citado y reproducido en nuestra *Música Hispánica*, o el del instrumento mencionado en San Roque de Lisboa. Costumbre muy esparcida en la Península era proveer no más cuatro o cinco teclas para los pies, para mantener un pedal o bajo fundamental de contras, de manera que pocos recursos técnicos ofrecía el pedalero de apreciable cantidad de instrumentos. En el nombrado libro nuestro, pero todavía más en la documentadísima

obra de Albert Merklin, *Aus Spaniens altem Orgelbau* (Maguncia, 1939), encontrará el lector pormenores interesantes acerca de órganos antiguos españoles. Conste aquí que el órgano grande en San Salvador iba del *do* sograve hasta la agudísimo, siendo de un manual, con los registros partidos entre el *do* natural y sostenido central. Podemos añadir que su toque era probablemente suave, fruto de la presión del aire, tan maravillosamente baja en los añejos órganos hispánicos, puesto que Correa compuso ex profeso algunos trozos para instrumentos de teclado recio y de mucha hondura. También habrá respondido con facilidad la cañería de San Salvador, dado que también legó algunos trechos para instrumentos de difícil responder, recomendando que se quite en tales casos, siendo de catorce palmos el flautado o bordón más bajo. Asimismo, hallamos una pieza que «más es para tañido en realejos que en órganos grandes, por no poder responder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario».

El otro instrumento tan importante, no sólo en el arte de Correa, sino en toda la música de tecla española de los siglos XVI y XVII, es el monacordio o manicordio, hoy también llamado clavicordio, y que corresponde al Clavichord alemán o inglés. Correspondía la extensión del teclado del monacordio a la del órgano, poseyendo igualmente la octava corta. Según se desprende del «Modo de Templar el Monacordio», al fin de las «Advertencias», era el manicordio de Correa ligado, es decir: una cuerda correspondía a más que una tecla y macillo, costumbre que se conservó hasta bien entrada la época de J. S. Bach.

El monacordio, instrumento sensible y sutil, que permite producir, mediante los dedos, las más delicadas y refinadas ondulaciones dinámicas, matización y acentuación aislada de notas y el sobresalir o amortiguar deseado de determinados tonos en acordes de disonancia acre y acuminosa, va al encuentro de la armonía compleja de Correa, por ser el instrumento de tecla que permite la más perfecta graduación de cada sonido de que se integra una disonancia. También resalta del manicordio, con suma claridad, la conducción distinguible de las voces, pormenor muy capital en la obra de Correa, que se complace en una abundancia de cruces de voces, nunca practicada con tal insistencia y trascendencia por sus contemporáneos. El clavicémbano, más rígido y con su dinámica en forma de bancales, no satisface tan completamente las necesidades de las texturas correanas; no obstante ello, hay algunas obras, como por ejemplo el *Tiento sobre la Batalla de Morales* y el *Tiento a Modo de Canción*, que resultan a maravilla en el clave. Los medios registros, a pesar de ser viables en el manicordio, sobre todo durante el estudio preliminar, pertenecen, en primer lugar, al órgano, entre la producción restante; sin embargo, encuéntranse numerosas piezas, entre ellas las glosas y diferencias (variaciones) sobre melodías profanas, que tanto son del repertorio fundamental del manicordio como del órgano. Y no se olvide que el instrumento del hogar y de estudio era en aquellos tiempos el monacordio; de manera que Correa prepararía y ensayaría todas sus obras en este instrumento antes de ejecutarlas en los órganos. Además, ¡qué hermoso placer íntimo el catar la sabiamente gobernada música de un tiento a través del manicordio, escudriñando las más delicadas vibraciones del acicalado tejido sonoro!

La técnica instrumental de Correa deriva del «legato» entero del órgano y monacordio y no del casi «legato» del clavicémbano, arpa y de la vihuela; el tecleo de nuestro tañedor continúa la trayectoria de Tomás de Santa María y de Cabezón, a pesar de haber absorbido giros técnicos anglo-neerlandeses, y que por aquel entonces las técnicas de todos los países tendían a complicarse. Aunque derivando del fondo de la técnica indígena, esto no quiere decir que toda su obra debe ser tocada en «legato». Al contrario, y ofrecen los contextos correanos y su uso ingenioso del teclado abundantes posibilidades de articulación y tecleo variado. Vive esta música, en gran parte, de destreza magistral en la articulación, de fraseo musical y espiritoso, de tecleo muy trabajados. Habiéndonos referido en nuestros libros previamente nombrados a las particularidades técnicas de Correa y también a la evolución en la Península de las formas musicales para tecla, no creemos necesario volver a insistir sobre estos asuntos.

SU OBRA, ARTE Y ESTILO. — Brotó el arte de Correa en una época de transición estilística. Con un pie está todavía vinculado al Renacimiento; con el otro, en cambio, atravesó los umbrales del barroco. De esta suerte viene a constituir el eslabón natural entre los Cabezón renacentistas

y el Cabanilles barroco. Contrastan en la obra correaña dignidad, misticismo, serenidad, humanismo, proporción renacentistas con retorcimiento, patetismo, exaltación, dinamismo, subjetividad barrocos; el equilibrio de antaño tiende hacia el «equilibrio inestable». Mientras que un tiento de Cabezón medita y despliega sus nobles líneas en el seno de la estática sonora, renunciando a interferencias de colorido dinámico, un discurso de Correa, empero, diluye más la superficie mediante segmentos que varían de intensidad sinuosa, cediendo a vibraciones psíquicas ciclótimas, lo que provoca la reducción de los espacios de sonoridad monócroma y aumenta el cambio de timbres. Gradualmente disminuye la unidad en la meseta de los tientos, hasta que en Cabanilles asistimos al reparto por fragmentos bastante cortos y a la irrupción de hendiduras toccatescas, todo para pasar sucesivamente de un bancal sonoro a otro y avanzar por la vereda del abigarraimiento, en que, después de la muerte del eximio valenciano, degenerará el barroco musical español.

Contemplado en medio de la música europea de su época, representa Correa indudablemente una personalidad de cuño destacadísimo. Tal resalta de modo incontestable al yuxtaponer su obra a la de otros personajes de sello originalísimo: Byrd, Gibbons, Frescobaldi, Titelouze. Naturalmente, la condición local del instrumental, la idiosincrasia individual y nacional, distinta, el terreno social diferente de la música de cada país, provocó en cada uno de ellos otras premisas de estilo y de estética musical. Pese a semejantes discordancias en los requisitos exteriores, hubo un ideal supremo que unió a estos hombres en idéntico anhelo: el de penetrar a la música de mayor subjetividad. Llegó a su término la analogía musical de los tiempos de Cabezón, Tallis o Willaert, para dar lugar a la representación de lo religioso y su imaginación histriónica. La teatralidad genial de Frescobaldi, bajo el influjo del clavicémbano y del órgano de entonación italiana, supo hallar para ello un incisivo estilo acantilado y resquebrajado, repleto de desgrenaamiento patético. Titelouze, Scheidt, Sweelinck, Byrd, Gibbons, Coelho procedieron cada uno a su manera y en conformidad de las constelaciones musicales y espirituales en uso en sus respectivos países. Así hízolo igualmente Correa. Caeríamos en repeticiones inútiles si volviésemos a relatar en este lugar la historia y evolución del tiento, explicada detalladamente en otros trabajos nuestros.¹ Añadamos que, tratándose de Tientos, Ricercari, Fancies, Fantasías, Variaciones o Diferencias o Glosas, la generación de los antes mencionados maestros no se inclinó tanto a la creación de nuevas formas, sino que halló su ideal en transformar e intensificar el zumo vital de las antiguas. Correa no es revolucionario en la cuestión del molde, pero sí en lo que vierte en su envase: la armonía, la rítmica, la textura instrumental, la expresión.

Cuanto a contornos de tectónica formal, conste que Correa ofrece en su obra las soluciones conocidas de urdimbre temática progresiva del tiento y también las modalidades de la fantasía monotemática. Sus contralíneas cultivan la derivación motivica, sin por eso desdeñar, sobre todo en las partes virtuosas de los tientos de medio registro, la invención figurativa libre, extraída del placer del movimiento instrumental. Igualmente se integra al arte tradicional de la Diferencia española, y en sus Glosas sobre una canción flamenco-francesa paga su tributo al gusto algo anticuado de su época, como lo hicieron de la misma manera, pero también raras veces, Coelho y Frescobaldi. El ajuar musical del que se sirve el arte araucoesco para animar y sazonar el discurso de sus tientos, sí que es nuevo y extrajo sus mejores alcafonías de la armonía.

Cualquier comentario profundizado del maravilloso edificio didáctico-musical de Correa y de su teoría musical exige un libro entero e investigaciones especiales que no pueden entrar en los límites de esta publicación. A todos los que tengan posibilidad para ello, recomendamos el comparar una vez el tratado de Tomás de Santa María con el de Correa, para percatarse de la enorme distancia cubierta por la evolución armónica entre 1565 y 1626. Correa, por ejemplo, ya no considera a la cuarta exclusivamente disonancia como lo hizo Santa María; tampoco acepta ya la ortodoxia contrapuntística de éste en lo que atañe a la conducción de voces y al reparto de consonancias y disonancias. Quiere Santa María que las consonancias hieran «en compás y en medio compás, y los que no hieren en compás ni en medio compás han de herir en disonancia.

1. SANTIAGO KASTNER, *Música Hispánica* (Lisboa, 1936); *Contribución al estudio de la Música española y portuguesa* (Lisboa, 1941); *Tres libros desconocidos*

con música orgánica en las Bibliotecas de Oporto y Braga (Barcelona, 1946); *Carlos de Seixas* (Coimbra, 1947).

4. — Inst. Esp. de Musicología

Aunque esto no se puede guardar con tanto rigor, quando la solfa va por corcheas, o semicorcheas, como quando va por semínimas, en las quales necessariamente se a de guardar esta sobredicha regla con todo rigor». Pues Correa ya no se atiene a tan grande rigor; cuando se le antoja, coloca sus disonancias sin preparación en tiempos fuertes, y suele hacerlo para atender a determinado efecto musical o para no destruir el rigor de la evolución simétrica de las líneas melódicoarmónicas. El viejo Fux, carcelero perpetuo del contrapunto, padecería desmayos y escalofríos al descifrar el estilo linear de nuestro organista; sin embargo, aquí tenemos el manantial verdadero del contrapunto instrumental, capaz todavía de alimentar a la música del siglo xx. Lamentamos siempre que, a lo menos en los Conservatorios de la Península, no se enseñe el contrapunto conforme la práctica inteligente de los antiguos pero eternamente modernos maestros españoles, empezando por Cabezón y yendo hasta Cabanilles; es con ellos que uno aprende a pensar en simultáneas líneas musicales horizontales y a adquirir un estilo instrumental de buen concento contrapuntístico; pero, en lugar de eso, se inculca a los alumnos métodos en pugna con la sensibilidad musical hispánica, y que muchas veces despiertan en los neófitos la sensación de armonizaciones en sentido vertical. Precisamente la música instrumental hispánica de los siglos xvi y xvii huye de la estrechez del punto contra punto, para respirar la anchura de línea contra línea.

Engloba la grafía horizontal de Correa energías sonoras y tensiones armónicas que están muy allende del mero efecto físico o acústico para impelir al tejido musical a través de convulsiones sucesivas procedentes del nexo psíquico. Tal gesticulación dentro de lo lineal, tal abreviación o prolongación de contornos — llamémosla «la disonancia metafísica» de la música — posee su equivalencia en la pintura de Domenico Theotocópuli o Valdés Leal; las blancas durezas intencionadas de Zurbarán entran también en esta zona de las líneas y manchas subjetivizadas.

Volviendo a lo antedicho, verdad es que ni Frescobaldi, ni Byrd, ni Titelouze, amontonan en tiempos fuertes disonancias tan ásperas como Correa, hecho que da a su música una acerbidad peculiar. La desprevenición muy considerable con que caen a menudo los rozamientos armónicos sobre acentos rítmicos agudiza todavía su efecto tajante. Resulta muy elucidativa la yuxtaposición de un texto de Frescobaldi a uno de Correa para ver el desembarazo con que procede nuestro autor en la colocación de las disonancias; al lado de éste parece mansa la impulsividad del italiano. La armonía enardecida y dura de Correa es el resultado de la conducción rigurosa de voces, que no admite correcciones o dulcificaciones en sentido vertical. Los teóricos modernos aducen frecuentemente el segundo de los cuatro *Duetos* para clave de J. S. Bach como ejemplo temprano de la superposición de dos tonalidades distintas, o sea de la politonalidad o polimodalidad. Pero muchos más ejemplos y de tiempos anteriores se hallan en Tallis, Cabezón, en los virginalistas ingleses, en los vihuelistas españoles, en Titelouze y, sobre todo, en Byrd y Correa. Willi Apel¹ caracterizó con mucha felicidad el dualismo entre lo vertical y horizontal por discrepancia armónicomelódica, aceptando nosotros enteramente su criterio. Estas discrepancias en la ataufía lineal y sonora de Correa representan el fuste enhiesto de su arte, y no son errores de imprenta. Ha sido el autor de la *Facultad Orgánica* sumamente cuidadoso en la anotación de sus accidentes y en la interpretación de su semitonía; además, por las enmiendas de errores de imprenta, hechas a tinta sistemáticamente en todos los ejemplares de su obra que conocemos, nos parece se revisó con exactitud cada libro antes de entregarlo al público, factor tranquilizador respecto la semitonía. Corregir la armonía disonante en sentido vertical significaría la destrucción de la tonalidad fundamental y auténtica inherente a cada voz individual. Evidentemente, algunas discrepancias melódicoarmónicas de la música antigua suenan agresivas en el piano moderno, en parte, por culpa de los pianistas, que acentúan excesivamente las falsas o los choques cuando deberían hacer realzar más los elementos consonantes y suaves contenidos en una agregación de notas provocando rozamientos armónicos. En muchos casos será más conveniente tocar con alguna firmeza las notas que establecen lo consonante de un acorde; por ejemplo, terceras, cuartas, quintas; y pulsar la añadidura disonante con más discreción. También desaparece la sensación de dureza, habiéndose

1. WILLI APEL, *Accidentien und Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. und 16. Jahrhunderts* (Berlín, 1936).

uno acostumbrado a oír horizontalmente. Siempre es menester proceder en el pianoforte crudo con suma cautela y sensibilidad alerta. En los órganos antiguos, en el clavicémbano, manicordio, arpa, la vihuela, merced a su riqueza en armónicos, y en el instrumental de otrora, gracias a su afinación no bien templada, hoy en desuso, las disonancias se tornan mucho más suaves para constituir efecto pungente de claroscuro. Y como si alguien pudiese dudar de sus atrevimientos y pintorescos aballamientos armónicos, tanto Titelouze como Correa llaman ex profeso la atención del intérprete. Así dice Titelouze: ¹ «J'ai appliqué des dièzes en des lieux où je les obmettrais si c'étoit pour les voix», y comparándose a un pintor que «use d'ombrage en son tableau pour mieux faire paraître les rayons du jour et de la clarté, ainsi nous meslons des dissonances parmy les consonances ... et ces dissonances se font ouïr suportable, bien appliquées et à propos.» Byrd, hasta en sus obras vocales, no titubea en aplicarles las disonancias de su música de tecla. Correa opina que «la digresión en los modos es tan suave al oído, como la diversidad de manjares al gusto en un combate» y «en algunas obras más se hallará vn punto intenso contra otro remisso de golpe o no de golpe, pero con consideración y razón: lo qual e visto en muchos y muy graues autores...»

No obstante el estilo linear y sus leyes armónicas inherentes, procuraron maestros como Correa, Byrd, Titelouze y Frescobaldi aristas armónicas favorecidas parcialmente por la disposición en forma de canon de sus imitaciones por distintas voces. La superposición de imitaciones o secuencias en distintos ámbitos tonales, ya que el uso dentro de la tónica sería limitadísimo; la aplicación hábil de apoyaturas o retardos, hasta el empleo de la disonancia sin preparación, provocan rozamientos de modos o centros armónicos distintos, absolutamente lógicos para los que sepan escuchar horizontalmente. Y no buscaba la música renacentistabarroca efectos sonoros sensuales o sentimentales, sino sabios y de docto humanismo. Entusiasmaba la resolución artificiosa, intelectual y a veces rebuscada de un paso. La música erudita de aquel entonces, todavía más ciencia que placer sensorio e instintivo, no cultivaba la eufonía agradable y basta, inmediatamente asequible al vulgo, sino el «ayre», lo escogido, «la música extremada sabiamente gobernada», sobresaliendo siempre una que otra argucia armónica. La educación humanista del clérigo Correa inclinábase naturalmente hacia esas tendencias; sus cláusulas, llenas de sabiduría, demorándose unas veces por rodeos, otras precipitándose por pasos forzados, evidencian al músico especulativo. Correa, Byrd, Titelouze, son, a nuestro ver, más científicos que Gibbons y Frescobaldi, cuya armonía nos parece más impulsiva y menos reflexionada. Correa, empero, estudió el color de sus disonancias y el efecto de sus discrepancias sobre tiempos o golpes fuertes, tal como Rembrandt la nocturnancia de la luz de sus cuadros, o Ribera la aura de castaños oscuros de sus fondos. Y permitiéndonos de comparar los colores a la música, diremos que la superposición de motivos o melodías de distinto ámbito armónico, aunque volviendo después a idéntica tonalidad fundamental, origina en la música de Correa un halo sonoro de foscas tonos fulgentes de efecto único, tan característico y personal como lo castaño rojizo de Rembrandt, los brunos de Ribera o los blancos marfileños de Zurbarán. Sería una labor casi apasionante demostrar de una vez los ingredientes y procedimientos preferidos de que nacen las disonancias correanas. Aunque el resultado final sea muy a menudo parecido, tanto Byrd como Frescobaldi, Steigleder, Titelouze o Correa poseen su receta individual para ordenar sus discordancias y discrepancias. Un estudio comparativo en este sentido revelaría datos sorprendentes y contribuiría grandemente a la caracteriología musical aplicable a los distintos maestros de esa época.

Correa, que, a pesar de sus osadías armónicas, no dejó de vivir la tradición española y la flamenca de los Crecquillon, Gombert, Josquin, ya pasada a la historia para los Titelouze, Bull, Sweelinck o Frescobaldi, se muestra refractario al uso de más accidentes que los cinco mencionados anteriormente, aunque conozca la existencia de otros. En esto le sigue todavía en 1702 el organista madrileño Joseph de Torres, declarando en sus anteriormente citadas *Reglas*: «Estos sostenidos son propios del género Enarmónico, por ser su comisión la de sacar de Soles naturales, Mies Sostenidos; y estos son los de Gsolrreut, y Delasolrre; y de los Rees naturales,

1. NORBERT DUFOURCO, *La musique d'orgue française* (París, 1941).

Faes Bemoles, que son los Bemoles de Alamire, y Delasolrre, como enseña el Maestro Correa, en su Libro intitulado *Facultad Orgánica*, cap. 3.^o Titelouze y Frescobaldi, creemos, también se ciñen a los cinco susodichos accidentes; Sweelinck usa *re* sostenido, Bull y Gibbons van más lejos en su variedad de señales de alteración.

Muéstrase Correa muy independiente en la construcción e invención de sus temas. Algunos procederán de inspiraciones en el cantollano, los demás pertenecen a su propia imaginación. Ofrecen sus temas paralelismos escasísimos con otros compositores, mientras que entre los restantes autores de Tientos, Ricercari y Fantasías, existía una especie de bien común temático, aconteciendo numerosas coincidencias motivicas. En relación a los de Sweelinck y Coelho, parecen los temas de Correa algo dilatados, menos apretados que los de aquéllos, y seguramente se inclinan más hacia la estructura temática de Antonio de Cabezón. Gran cantidad de temas encierra en la evolución del curso de su curva, más peso de caída que energía de alzada. No describen ellos una salida anchurosa desde el centro de su tono inicial, sino que se mantienen próximos a su punto de partida. Significa esto más bien una actitud de introspección que no un desplegarse hacia afuera; el compositor se encierra en los lindes de su propio círculo contemplativo. Y dado que los temas de Correa, contrario a los de Coelho, Sweelinck, Frescobaldi o Aguilera de Heredia, recorren de preferencia camino llano diatónico, no buscando transcurso sembrado de tensiones de alteraciones armónicas, resultan temas escasamente preñados de posibilidades modulatorias. Ya que la peculiaridad de la estructura inherente a la armonía de los temas no se revela generosa en posibilidades de croma o de coloración armónica, tal color y elemento de contrastes, que en tientos de otros autores procede de las posibilidades modulatorias de la propia materia temática, Correa tuvo que producirlo artificialmente, creando choques y disonancias mediante elementos de complejidad armónica y polifónica aducidos desde afuera y, a veces, introducidos anorgánicamente con alguna violencia y a base de suma maña y refinamiento «a posteriori» armónico. Esas conducciones de voces, procurando color fuertemente sazonado, de vez en cuando en pugna con los cánones ajustados del contrapunto severo, dan a ratos la sensación como la de sal introducida cuando la comida ya está hecha, pero no sal puesta desde el inicio e integrada desde el primer momento en el proceso de la confección del guiso. También la sal echada después de preparado el plato no se amalgama enteramente con la substancia y sabe a algo agregado. Pero visto que el color no pudo provenir de la corta capacidad y posibilidad modulatoria inherente a la mayoría de los temas de Correa o de otros elementos, fué menester buscarlo en la armonía y disposición polifónica. A través de tamaña sutileza se evidencia el artista fino y sensible que latía en Correa, y podemos estimarla como característica muy suya.

Desconoce nuestro maestro la textura resquebrajada de Frescobaldi; parecido estilo del teclado excitado no se aviene con el trasfondo psicológico de la música instrumental española, que, hasta en sus momentos más profanos, no desecha el cilicio monástico. Aunque cuando Correa desate aluviones de emociones disonantes y dinámicas, emana de ellas recio poder espiritual, aliando, como en los autos sacramentales de Calderón, lo de abajo con lo de arriba.

Nunca resulta rígida la textura instrumental de Correa, todas sus voces están movidas con elegancia y proporción, y siempre del modo que más favorezcan las condiciones o posibilidades sonoras del instrumento. No conoce la grafía de Correa ni los vacíos, los momentos angustiosos en que parece pararse el discurso musical y estagnarse la producción de sonido, ni la confusión ocasionada por la precipitación de la dicción. Una finura peculiar procede de figuras rítmicas irregulares y poco usadas; las dislocaciones de acentos son frecuentes; carreras, saltos, ornamentos y glosas en valores rápidos surgen aquí y acullá; puede haber figuración obstinada mirando fines pedagógicos; estas divisas distintas y muchas más, sin embargo, no descienden hasta el brillo hueco, sino que siempre se sujetan a la idea musical y expresiva a la vez. Suerte que el monacordio jamás autorizó virtuosismo en el sentido de «dedos de hierro», como el clavicémbano, del que nacieron en Italia montones de Tocatas de más y más escalas y correrías vacías.

En los momentos precisos sabe esta música ser extremadamente virtuosa, pero de un brillo técnico a base de figuraciones que derivan de principios puramente estéticomusicales. Tampoco se apresuraron los españoles, desde Cabezón a Correa, en adoptar las texturas más agujereadas de otras latitudes y generalmente hijas del virginal o clavicémbano. En última instancia, puede más

el instrumental tradicional y la disposición espiritual que la moda. Amor a la tradición acusa también el haber conservado la notación en cifra. La música de Correa, compleja en armonía, conducción de voces, proporciones rítmicas y figuraciones técnicas, llevó sin duda alguna las posibilidades de la notación en cifra hasta su límite más extremo; más que dió a este coloso del órgano ya no podía dar la tablatura. Y al fin y al cabo, ¿para qué sacudir todavía más la técnica que la abarró para sus fines Correa? Sin la atomización de la grande línea seguida y constante, del ancho arco melódico, practicada por Frescobaldi y los Virginalistas, renovó el sonador hispánico la música desde adentro, con la ayuda de medios, más bien extraídos de su propia esencia y no aportados desde sensaciones que estriban en corrientes de mayor materialidad. El lusitano Coelho estará impregnado de más elementos angloneerlandeses que Correa; éste, en cambio, entalla sus runas musicales más hondamente, con menos esplendor figurativo, pero con destreza armónicolínea y síntesis de pensamiento que convierte a cada pincelada en contorno, confluyendo en plasticidad, contorno y color: la más absoluta contracción de todas las actitudes y energías, que produce Tientos verdaderamente «cargados» de substancia.

Evidentemente, no todas las piezas se mueven por la misma altura y calidad; también las hay menos logradas y muchas veces más bien escritas con fines didácticos e ilustrativos que por exigencias apremiantes de la inspiración. Pero una obra simultáneamente instructiva, recreativa, técnica, meditativa y edificante, precisa de considerar todas las facetas del «bulto» musical. Igualmente contienen Beethoven o Verdi sus muchos momentos aburridos, de los cuales ningún creador consigue huir. No queremos discutir si unos hallan más su alma parentesca en Byrd o Gibbons, otros en Frescobaldi, otros en Titelouze y otros más en Correa. Cada una de estas personalidades, esto es cierto, representa un valor individual, una legitimidad propia, que quiere ser comprendida a través del «humus» en que creció y evolucionó. Toca Correa muchas cuerdas del humor humano. Pocas obras ofrece la entera literatura musical de alegría tan límpida, de ánimo tan positivo, como el Tiento sobre la Batalla de Morales, música radiante de sol español. Y hay tientos que loan sus macarismos, mientras que otros cogitan graves y comedidos; unos discurren despreocupadamente en guirnalda y orlas decorativas para que otros sopesen doctos problemas contrapuntísticos. Calma y violencia, sosiego y exaltación, intemperividad y reflexión, alternan en su obra.

No podemos evitar de asociar una vez más a Correa con Valdés Leal al recordarnos de sus tientos tan serenos como el retrato de Fray Fernando Yáñez, y otros tan revueltos y convulsivos como aquella Batalla de los moros atacando un convento franciscano. Si la pintura de Jan Vermeer es la música del silencio, la de Juan de Valdés Leal será la acción sonora. Aunque Pacheco y Ruelas sean más coetáneos de Correa que Valdés Leal, aborrece su música la llaneza de aquéllos para apoderarse de la espiral dinámica, de lo empastado y claroscuro, de las contorsiones, de la paleta que va desde lo sencillo, transparente y primitivo, hasta lo complicado, borroso, opulento y recargado de éste. Ambos, el músico y el pintor, eran parientes de temperamento y de carácter. El dinamismo psicológico, los crescendos emotivos, son aportaciones de Valdés Leal a la pintura sevillana. Puede llamársele amanerado o exagerado; no obstante ello, existen en el mundo muchas exageraciones o amaneramientos hermosísimos — recordemos el caso de El Greco —; quizá haya también algo de afectado en Correa, pero granos de esa virtud o vicio son indispensables a la cristalización de un estilo personal. En la pintura de Valdés hay dinamismo intenso, desarrollo y acontecimiento psicológico, es un latir vital donde nada para. No es pintura que fija una sola actitud o un momento determinado, no; parece desenvolver la acción; los gestos de los personajes parecen continuar, todo vibra en su representación, en la pujanza de la dramatización. Así acontece también tan a menudo en la música de Correa de Arauxo. Semejante a Frescobaldi, aunque por una vereda espiritual y estética distinta, trajo Correa el dinamismo interior y psicológico al seno de la música, elemento que más tarde había de ser de importancia singular para Cabanilles, Vivaldi, Grigny, Bach. El arte de Correa, ardiendo de vida interior como vieja solera, sacó a la música hispánica de los peligros del estatismo para abrirle horizontes de mayor subjetivismo expresivo y para ensanchar su órbita, tanto ética como estética, hasta entonces muy arraigada en el ideal religiosocortesano que emanaba de la Casa de Austria.

Que el arte del docto varón pronto encontró aceptación fervorosa, lo atestiguan los comentarios marginales que sus admiradores, copistas y transcriptores asentaron en algunos ejemplares de su obra conservados hasta nuestros días. En letra del siglo XVII reza una acotación en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Lisboa: «Que grande sciencia esta de que contém este livro»; el de la Biblioteca de Ajuda contiene los comentarios del estudioso portugués, que aun le añadió un apéndice, por lo visto lo analizó con amor, y mediante el anexo habrá querido demostrar su adhesión y conformidad. El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid está sembrado de notas marginales; espacios libres fueron llenados con ejemplificaciones o piezas cortas en cifra a tinta; todo deja concluir que el libro tuvo uso asiduo. Y, en 1702, Joseph de Torres, organista principal de la Real Capilla, aprovechó la ciencia correana para su tratado sacado a la luz por la madrileña Imprenta de Música. Comprueba este hecho que aun a principios del siglo XVIII perduraba la fama del eximio compositor y tañedor.

Ojalá vuelvan a estimar la sabiduría y el arte contenidos en la *Facultad Orgánica* todos aquellos de las jóvenes generaciones que, en pos de personalidad íntegra, abandonan la peligrosa nivelación e indiferenciación que tomó posesión de multitud de intérpretes y compositores, para aunar nuevamente la música y la vida.

DESCRIPCIÓN Y CONTENIDO DEL LIBRO DE CORREA

Quienes primero mencionaron el libro de Correa — según nuestras noticias — fueron Nicolau Antonio, en su *Biblioteca Hispana* (1672), y Barbosa Machado, en su *Biblioteca Lusitana* (1747). Sucesivamente se refirieron a este libro Forkel y Gerber. Siguió más tarde Hilarión Eslava, que conoció el ejemplar perteneciente a la Biblioteca Nacional de Madrid. En el prefacio de su *Museo orgánico* (1853), págs. 7-8, comenta Eslava sucintamente la vida y obra de Correa, repitiendo algunos de los datos biográficos poco exactos aducidos por los lexicógrafos anteriores y que sucesivamente se esparcieron por casi todos los diccionarios y libros que hicieron mención de Correa de Arauxo. Bartolomé José Gallardo, empero, limitóse a dar, en su *Ensayo de una Biblioteca Española*, II, pág. 587 (1866), el título completo del libro.

F. J. Fétis citó a Correa en la *Biographie Universelle des Musiciens* (1883), I, págs. 125-126, fundamentándose sobre todo en las informaciones de Antonio, Barbosa Machado y Eslava. En el primer tomo del suplemento de la obra de Fétis hállase un artículo sobre Correa confeccionado por Joaquim de Vasconcellos, rectificando algunos datos y dando el título exacto del libro. Vasconcellos también se refiere a Correa en *Os músicos portugueses* (1870), pero la fuente portuguesa más correcta sobre datos relativos al autor de la *Facultad Orgánica* constituye el *Diccionario Biográfico de Músicos Portugueses*, de Ernesto Vieira (1900).

El *Quellen Lexikon*, I (1900), de Robert Eitner, registra Correa, repitiendo principalmente lo escrito por Fétis y Vasconcellos. De estas distintas fuentes se cogieron detalles para las primeras ediciones de los diccionarios de Riemann, Grove y otros, hasta que en ediciones más recientes fueron debidamente rectificados.

F. Pedrell fué el primero en publicar una composición musical de Correa en su *Antología de Organistas Clásicos Españoles* (vol. II) (1908), dedicándole en su prefacio unas notas biográficas-bibliográficas muy sucintas.

H. Anglés ahondó las investigaciones acerca de Correa, estudiando detenidamente su obra y penetrando en su contenido tanto musical como teórico. Así pudo hablar con sumo conocimiento de la causa en el Congreso de Musicología de Leipzig, en 1925, y dar una descripción detallada de la obra en la *Peter-Wagner Festschrift* (Leipzig, 1926). Y volvió H. Anglés a registrar el libro de Correa, con exactitud de datos y medidas, reproduciendo también una página de la cifra española de este autor, en *La Música Española desde la Edad Media hasta Nuestros Días* (1941), págs. 46-47. En otras publicaciones suyas volvió Anglés a menudo a referirse a la obra y personalidad de Correa de Arauxo. Y, como ya dijimos en otro lugar, transcribió Anglés cantidad de tientos en anotación moderna.

G. Frotscher, *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition*, II (Berlín, 1935), habla de la obra de Correa basándose en los datos y las pruebas de obras que le suministró H. Anglés.

André Pirro, della Corte y otros musicólogos hicieron igualmente mención de Correa en algunos de sus trabajos, mientras que Joseph Bonnet publicó, en el vol. VI de sus *Historical Organ Recitals* (G. Schirmer, inc. New York) el tiento a modo de canción.

S. Kastner, *Música Hispánica* (Lisboa, 1936) y *Contribución al Estudio de la Música Española y Portuguesa* (Lisboa, 1941), así como en otros trabajos de su pluma, se refiere a Correa, ocupándose detenidamente de sus formas musicales, de su estilo, de su ornamentación y de su personalidad; al mismo tiempo emprendió, en notación moderna, la transcripción de toda la parte musical de la *Facultad Orgánica*.

Recientemente, la figura de Correa de Arauxo despertó la curiosidad de algunos musicólogos residentes en los EE. UU. Manfred F. Bukofzer, por ejemplo, cita a nuestro músico en su *Music in the Baroque Era* (New York, 1947), cimentando sus comentarios principalmente en los dos tientos publicados por Pedrell y Bonnet. Para la próxima publicación de un trabajo de Willi Apel suministró S. Kastner algunos datos y tientos de Correa trasladados a la grafía musical de nuestros tiempos.

El libro de Correa consta de 4 folios sin numerar + 26 de texto + 204 folios de música en anotación de cifra española. Formato del libro, 28 x 18 cm.; caja, 24'4 x 14 cm.; Sign., §⁴ + A - N² + A - Z⁴ + Aa - Zz⁴ + Aaa - Eee⁴; los ejemplares que hemos consultado están todos encuadrados en pergamino.

A fin de que el lector tenga una idea exacta de su contenido, copiamos a continuación lo siguiente, ateniéndonos al original:

[Fol. II] Tabla de los tientos, y discursos de música de organo contenidos en este libro, los quales van fegregados en feis repartimientos, a quien llamo grados, comenzando por los mas faciles y de menos estudio en primer grado, y así consecutivamente añadiendo grados, como se va añadiendo dificultad y cuidado, en la ordenación de los dichos discursos, hasta llegar al quinto y último; el qual grado denota la mayor dificultad y perfección, de los discursos que caen en el.

El segundo grado no supone calidad; fino divide versos de tientos.

Primer grado, y el mas facil.

Tiento de registro entero de prim. por defolre de ocho al cōp.	42
Tiento de quarto tono por elami de ocho al compas.	48
Otro tiento de quarto por elami de ocho y diez y feys.	49
Otro tiento de quarto por elami de ocho, y diez y feys.	52
Tiento de quinto por cefaut de ocho al comp.	54
Tiento de septimo, re, y la, por alamire de ocho.	64

Medios Registros del primer grado.

Medio registro de tiple de septimo por gefol, de ocho.	128
Otro de tiple de octauo por gefol, de ocho al compas.	123
Medio registro de baxon de prim. por gefolrr. de a ocho.	91
Otro de baxon de sexto por cefaut de ocho al compas.	111
Otro de baxon de noveno, por alamire de ocho.	95

Segundo grado mas dificultoso, o perfecto q̄ el pasado.

Tiento de primero por defol, de reg. entero de diez y feys.	40
Otro tiento de primero por defolre, a cinco voces de 16.	132
Tiento de quarto tono por elami de diez y feys.	12
Otro tiento de quarto tono por elami de ocho.	44
Tiento de sexto tono por cefaut de ocho.	55
Otro tiento de sexto por cefaut de diez y feys.	57

LIBRO

DE TIENTOS

Y DISCVRSOS DE MV-

SICA PRACTICA, Y THEORICA DE OR-
gano, intitulado Facultad organica: con el qual, y con moderado estu-
dio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventaja-
do en ella; sabiendo diestramente cantar canto de Organo,
y sobretodo teniendo buen natural.

COMPVESTO POR FRANCISCO CORREA DE
Arauxo, Clerigo Presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de
San Salvador de la Ciudad de Sevilla, Rector de la Her-
mandad de los Sacerdotes della, y Maestro
en la Facultad, &c.



CON LICENCIA.

Impreso en Alcala, por Antonio Arnao. Año de 1626.

Facsímil de la portada del Libro de Correa, Madrid, B. N. Raros n.º 14069

DEL MAESTRO CORREA!
SEGVNDO TIEN TO DEL

SEXTO TONO, VT, YFA, POR FEFVVT, DEL GENERO
 semicromatico blando, de diez y seys al compas, y facil para medianos tañe
 dores. Aduerto q̃ en este y en muchos destos discursos, vfo de algunas figu
 ras que no se hallan en cáto de organo: como de figura que vale cinco semi
 nimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual e visto (sin excepcion) pra
 cticado en discursos de cifra, de los mas eminentes maestros de organo de
 nuestra España. Demodo q̃ nosotros tenemos mas figuras de las ocho o nue
 ue comunes. Puede se traduzir en canto de organo, añadiendo otra figura có
 petente, en el mismo signo en que está la tal de extraordinario valor.

CB

The musical notation is written on a five-line staff with a C-clef. It consists of several measures of music, each containing a sequence of numbers (1-7) and letters (Z, R, S, F) representing rhythmic values. The notation is written in a style typical of early modern Spanish organ tablature. The first measure is marked 'CB'. The notation is written in a style typical of early modern Spanish organ tablature. The first measure is marked 'CB'.

[Fol. II v.] MEDIOS REGISTROS DEL

segundo grado.

Medio registro de tiple de decimo por defol, de diez y feis.	93
Otro medio registro de tiple, de diez y feis.	97
Otro de tiple de quarto por elami, de diez y feys.	100
Medio registro de tiple de fetimo por gefol, de diez y feis.	115
Otro de tiple de fetimo por gefol, de diez y feis.	118
Medio registro de otauo por cefaut, de diez y feis.	120
Medio registro de decimo por alamire, de ocho.	130
Medio registro de duodecimo irreg por gefol, de ocho.	125
Medio registro de baxon de prim por gefol. de ocho.	89
Medio registro de baxon de segundo por defol, de ocho.	85
Otro de baxon de segundo por defolrre, de ocho.	87

TERCERO GRADO MAS DIFICULTOSO,

o perfecto que los dos pafiados.

Tiento de registro entero de tercero por alamire, de diez y feis.	7
Tiento de quarto por elami, a modo de cancion, de ocho.	46
Tiento de quinto diatonico por fefaut, de diez y feis.	15
Tiento de sexto diatonico por fefaut de diez y feis.	17
Otro de sexto por fefaut, fobre la batalla de ocho.	60
Tiento de septimo accidental, por alamire, de diez y feis.	20
Tiento de noveno accidental, por el futenido de fef. de ocho.	27
Tiento de vndecimo por fefaut, de diez y feis.	34
Cancion, Gaybergier glosada de diez y feis.	196

MEDIOS REGISTROS DE EL

tercero grado.

Medio registro de tiple de sexto, por befabemi, de diez y feis.	112
Medio registro de tiple de fetimo, por defol, de diez y seis.	65
Otro de tiple de fetimo, por defolrre, de diez y feis.	68
Otro de medio regift. de tiple de fetimo, por defol, de diez y feis.	71
Otro de tiple de segundo, por defol, de ocho.	73
Otro de tiple de segundo por defol, de diez y feis.	76
Medio registro de tiple de dozeno, por cefaut, de diez y feis.	105
Medio registro de baxon de fetimo, por defol, de diez y feis.	82

[Fol. III] - Tabla. DISCURSOS DEL QUARTO GRADO

superior a los pafiados.

Discurso de registro entero de prim. por defol, de a diez y feys.	3
Discurso de segundo tono por gefolrreut de diez y feis.	4

Difcurfo de octavo por gefolrreut de diez y feis.	23
Difcurfo de decimo por alamire de diez y feys.	30
Difcurfo de duodecimo por fefaut de diez y feis.	37

MEDIOS REGISTROS DEL

tercero grado.

Difcurfo de medio regif. de tiple de dozeno por cef. de diez y feis.	108
Medio regiftro de baxon de fegundo por defol, de a diez y feis.	78
Otro medio regift. de baxon de noveno por alamire, de ocho.	102
Difcurfo de med. reg. de dos tiples de fegū. por def. de diez y feis.	137
Otro de dos tiples de fepti. por defol de diez y feis.	140
Difcurf. de med. reg. de dos baxo. de fegun. por D. de diez y feis.	143
Otro de dos baxones de quart. por elami de diez y feis.	147
Otro de dos baxones de octavo por gefolrr. de diez y feis.	180

DISCURSOS DEL QUINTO Y VLTIMO

grado fuperior a todos.

Sufana de prim. por defol, glosada de treinta y dos.	167
Difcurf. de reg. entero de prim. por defol de treinta y dos.	174
Diferencias de vacas 16. por defol, de treinta y dos.	190
Cancion dexaldos mi madre de oct. por cef. de beinte y quatro.	184

MEDIOS REGISTROS DEL QUINTO GRADO.

Difcurfo de med. reg. de tiple de feg. por def. de treinta y dos.	154
Otro de tip. de feg. por defol. de treinta y dos.	158
Otro de tip. de fex. por fef. de beinte y quatro.	180
Difcurfo de medio regi. de baxon de feg. por D. de treinta y dos.	163

PROSA DE EL SS. SACRAMENTO, Y CANTO

llano de la Immaculada, cō tres glosas fobre el mifmo cāto llano.

Profa del Santifsimo Sacramento de decimo por alamire.	199
Canto llano de la immaculada Concepciō de nueftra Señora.	202
Otro canto llano, y tres glosas : la primera de feis, la 2. de nueve y la tercera de 12. numeros al cōpas en forma de medio regiftro de tiple.	203

[Fol. III v.] LICENTIATI IOANNIS

ALVARES DE ALANIS, IN

laudem Auctoris.

Epigrammaton, et encomium.

A Onidum columen, cuius viridantia sacro
 (cum reliquis Mufis) numine templa fonant.
 Eia, age, adepto precor : venerandi tempora patris
 funt modo, Phœbe, tuis circumeunda comis.
 Nobilis auspicio librum Corræa benigno
 edidit in lucem lene volantis avis.
 Præparat ecce tubam tibi temporis atq, laboris
 alma foror : laetor, præparat ecce tubam.
 Stemmata perpetuo iam marmore digna videntur
 digna q ; iam cedro pagina visa mihi est.
 Cum brevibus, longiq ; fimul nigrisq ; figuris,
 et niueis constet mufica grata notis :
 Duratura diu fœliciter inditur vsque,
 cum membrana polo cumq ; adamante fimul.
 Dum fol fraena polo rapiente retorqueat axem,
 oceanum que rota praetereunte bibat :
 Hybla favos et Tmolus apes, dum Baetica pisces
 vnda ferat, cœlo te tua fama dabit.
 Foelicem lucretur avem, nova faecula vincat :
 viuat et invicto nomine faecula terat.
 Mordeat haud rabido meritum canis invidus ore,
 nec fpecubus fcythicis aemula latret anus,
 Pallidus in nutu verboq ; filentia voluat
 Zoylus : atq ; pio fiftat in ore liber.

[Fol. IV] PRÓLOGO EN ALABANÇA DE LA CIFRA

La cifra, en la mufica fue vna grande humanidad, y misericordia que los maestros en ella vfarõ con los pequeños y que poco pueden : porque, viendo la necefsidad que los tales tenian de confervar en la memoria fus lecciones, y de aumentar las que mas les faltavan para perficionarfe ; y viendo afsimifmo la dificultad tan grãde (no folo para eftos, fino para los muy provectos en la mufica) que auia en poner qualquier obra, de cãto de organo en la tecla, por pequeña y facil que fueffe : proveyendo del remedio neceffario ; acordaron diuinamente de inventar vn nuevo modo de feñales, que caufando los mifmos efectos (en tanta perfeccion y primor como los de canto de organo, y fin que la mufica perdieffe vn punto de fus quilates) reduxeffe aquella dificultad y defabrimiento, a grande facilidad y dulçura, haziendo camino llano y facil, el que antes era en extremo dificultoso y agro. Efte nuevo modo de caracteres llamado cifra, fe vfò al principio de algunas diferentes maneras : ya con letras de el *A B C*, ya con numeros de guarifmo y castellano, con diversos accidentes y feñales, el qual por no tener facilidad y certeza que fe pretendia, fue totalmente defamparado, hafta tanto q el ingenio de nueftros Efpañoles invetò este genero de cifra que oy tenemos, y en que va puntada la mufica practica de este libro, tan facil, y juntamente tan perfecto, que no puede auer otro que le exceda. Efte a fido tan vtil

y provechofo al culto divino, y fervicio de la fanta Iglefia catolica, que en donde quiera que fe à vñado a obrado maravillofos efectos: haziendo que perfonas tiernas y de poca edad, alcancen en breve tiempo, lo que en otros figlos, aun no fe confeguia con largos años de eftudio. Y no ay que maravillar: porque en ella vee, no folo el maestro, pero el razonable difcipulo, como entrò el paflo la primera voz, de que modo la fegüda refpetto de la primera: como la tercera refpetto de la fegunda, y la quarta refpetto de la tercera. Y defpues de averlo acabado la primera, como acompañò esta a la fegunda, en la fuerça de fu paffo; y la primera y fegunda como acompañaron a la tercera, y estas tres como acompañaron a la quarta. Y defpues de aver todas quatro acabado fu thema; advierte como fe divierten imitando algun pafsage de glosa, o jugueteado fin imitacion, o difcurriêdo de mil modos pofsibles, haíta que vna dellas deteniendo la rienda a fu curfo, calla, aguardâdo paufa; para denuêuo començar [fol. iv v.] cõ nuevo intento fu difcurfo, o con el mifmo repetido por diuerfo eftilo de acompañamiento. El qual modo procuran imitar las otras voces aguardando ocafion de claufula, ya callando la vna, ya entrâdo la que auia callado, ya callando la otra ya acabando la vltima de imitar este fegundo intento, o perficionar el primero repetido. En las quales paradas o paufas, aduierte afsimifmo el buen difcipulo la calidad de la claufula, fi fue acabada o acometida; fi fue remiffa o fuftenida: el acompañamiento que tuvo, fobre que falla fe intentò fi fe acabò fobre ella mifma, o acometiendo otra de nuevo al acabarfe. Nota afsimifmo, quando no queriendo vñar de vn mifmo thema el autor, cafa otro diferente con el primero, o effe mifmo lo imita paffivè, efto es: haziendole que baxe lo que fube, y a la contra. Advierte el tono y fus claufulas devidas, y nota con la moderacion que vñ de las agenas, intentando guftofas digrefiones, faliendofe del tono por sus paffos contados, y bolviendo por los mifmos (o por otros) a entrarfe en el. Confidera afsimifmo las efpecies que el tenor, alto y tiple cometen refpetto del contrabajo, y afsi mefmo las que el alto, y tiple refpetto del tenor, y vltimamente las que el tiple refpetto del contralto, y defta confideracion conoce la buena, y mala, la perfecta y imperfecta. Nota la curiosidad y la licencia, la libertad y la falla, el acompañamiento, y el intento della. Nota el pafsage de la glosa, el ayre, la imitacion propria, o de las otras voces, el paffo ya largo y veloz, ya rebuelto y enricado: el bocadito guftoso, el melindre, y el juguete, y otros mil fahinetes que la eminencia del arte defcubre cada dia. Conoce (fi ya es fabidor) los generos y fus intervalos, las proporciones y fus numeros; (materia q̃ fe defcubre la profundidad y latitud de la mufica). Advierte el principio, medio y fin de los cõpafes, y todo lo demas que dentro dellos fe encierra, viendo donde da y alça, que voces dan a la par, y en que lugar y parte de cada vna de ellas. Todo lo qual con grande dificultad, y al cabo de muchos años de eftudio alcançamos a hazer en canto de organo los maestros, auiedo muchos, que ni aun en toda fu vida pueden alcançar a cõprehender quatro voces llanas de repente; alcançando a verlas y entêderlas (no folo llanas, pero lo que mas es) glosadas, difcipulos de muy poco tiêmpo de eftudio. Eftos bienes y otros muchos, emos recebido y reciben los difcipulos, de la cifra: y con todo effo no falta quien no fienta bien de ella; consuelo grande para mi, fi le fucediere lo mifmo a mi libro; pero verguença, y confufion para los mordazes, fi auiendo derramado fu veneno, permaneciere la cifra y mi libro en perpetua-memoria de los bien intencionados, a los quales tan folamente encamino todo quanto en el fe contiene, y en particular las aduertencias figuientes.

[Fol. 1] ADVERTENCIAS.

Hallaras (Discreto Lector) en este libro muchas curiosidades dignas de fer eftimadas de los que bien faben, y fabidas de los que defsean faber bien este minifterio: y afsi mifmo la razon que tienen, y tuue para enseñarlas, reduzida a toda brevedad, dexando lo que aqui falta para mejor ocafion, y para tratado particular de todas ellas; agora primeramente hallaras muchos apuntamientos, y indicaciones puestas en los discursos practicos deste libro, cofa nueva y de ningun practico exercitada.

Yten, notarás el nuevo lenguaje, y modo de hablar, llamâdo a unas de mis obras diatonicas, a otras cromaticas, y a otras enarmonicas. A unas femicromaticas blandas, a otras femicro-

máticas duras, a otras femienarmonicas duras; y finalmente a otras femienarmonicas blandas, como mas largamente en el libro de versos se contiene.

Hallaras afsimifmo difcurfos de noveno y decimo tonos, de undecimo y de duodecimo: y parefcerate q̄ es alguna invencion fin fundamēto.

Hallaras algunos tiētos fenecidos en fefaut tañidos por be quadrado, que fon uno de quinto, y otro de sexto modos los primeros. Encontraras tambien difcurfos accidentales puntados con be quadrada, o be quadradas defpues del tiempo, por euitar de poner fuftenidos en todos los mies, y parecerate cofa tan nueva q̄ yo foy el primero q̄ la hago.

Hallaras afsi mefmo las obras naturales, a quien llamo, y fe an de llamar diatonicas, puntadas fin be quadrado, ni feñal de accidente.

Hallaras tambien vnos difcurfos puntados con el tiempo imperfecto, y otros con el partido Vnos con el perfecto de por medio, y otros con el mismo impartible: todo lo qual se haze para diftinguir las diferētes tardanças que a de auer en el lleuar del compas.

Veeras, y leeras ē las cabeças y principios de tientos el diapafon de cada vno cōtando en vnos dende el punto final y en otros dende el punto mediante.

Hallaras vna nueva fentencia mia, declarando que no ay difcurfos de medio regiftro de primero tono por delafolrre, ni de fegūdo por gefolrreut, ni de quinto por cefaut, ni de fexto por fefaut, y a efte modo otros; lo qual se entiende, regulariter loquendo et fecundum ambitum quibufuis modis et organis conceffum. Eſto es hablando fegun reglas de compofitura, y regulando el ambito legitimo de los dichos tonos, con la difpoficion de los fignos de el organo, y de los terminos por donde caminamos por el en eftos dichos, y otros medios regiftros.

Encontraras afsi mifmo algunas proporciones no conocidas de cinco, de nueve, onze, y diez y ocho figuras al compas, y otras mas que ef[fol. r v.]tan en el de versos.

Hallaras en algunos numeros de figuras de vna mifma proporciō, notas que fignifican diferencia de ayres: como en prop. fexquialtera de feys o doze figuras al cōpas, vnas vezes pueſto vn dos, y otras vn tres encima.

Veras tambien algunas falſas, y licencias que te parefceran (de improviso miradas) que no caben en ley de buena mufica, miralas, y pienſalas bien, y procura ver todas las que pudieres auer, que an hecho los varones de nombre que an eſcrito, y entender la theorica de ellas, y razones que pudieron tener para cometerlas, y no dudarás en cofa alguna de eſtas.

Hallaras afsi mifmo obras de cōpas mayor ternario de beinte y quatro figuras y de mayor binario, de treinta y dos figuras al compas, cofa nueva y de ningun autor deſtos Reynos pueſta haſta oy en eſtampa.

Hallaras tambien pronunciada otra fentencia y parecer mio: que medios regiftros doblados, eſto es de dos triples, y de dos baxones, an de fer a cinco voces, y no a quatro en manera alguna.

Veras en vna ocafion, practicada la quarta como conſonancia perfecta parcial, y en otra como imperfecta para darte a entender, el refpeto y reuerencia que los muficos antiguos (maximi nominis) tuuieron a efte interualo y efpecie, y el que le tienen todos los efpeculativos, antiguos y modernos.

Hallaras vn nuevo termino llamado virtualidad, en algunos preambulos de los difcurfos deſte libro, que es vn mouimiento femejante y defigual de dos voces, a conſonancia perfecta.

Hallaras afsi mefmo vna nueva falſa, de punto intenſo contra remiſſo en cantidad femi-tono cromatico, en el tiēto de duodecimo tono fol 37. compas 28. y de femidiapafon en el tiento de fetimo tono de baxon a folio 30. compas 79. y de plus diapafon, o octaua mayor en el tiento de octauo tono folio 23. compas 153. en fu comouefta quinzena mayor.

Y porque de eſtas curioſas, y bien fundadas nouedades, no te quedes fin alguna fatiſfacion, quiero (con toda breuedad) yrtelas declarando, dandote las cauſas y razones (algunas aunque no todas por no gaſtar volumen) que tuue para intentarlas, y que tienen en razō, y reglas de buena mufica.

PRIMERO PVNTO

Acerca del primer punto que trata de los apuntamientos de manos, me mouieron, entre otras, dos razones : la primera uer lo mucho que ay que notar, y que e notado en autores grauiſſimos, de licencias, de falſas, y de gallardias, que an hecho y ay eſcrito ; y lo poco que ſe notan y aduier[fol. 2]ten por eſtar eſcritas y compueſtas a tres, quatro, y ſinco voces de canto de organo, diuididas a vezes en libretes, las quales no todos, fino muy pocos, las pueden ver de repente, fino es facandolas en cifra : y aſi en cifra e querido cifrar parte de las muchas que e viſto en los dichos autores : para dartelas (como dizen) bebidas. La ſegunda razon es porque quiero hazer en la muſica, lo que muchos Doctores procuran hazer en ſus ſciencias y facultades, que es aumentarlas, amplificarlas, y eſtenderlas : y como en la muſica aya mucho mas por dezir y hazer de lo que ſe a dicho y hecho, e querido, aſeñir y inuentar otro nueuo modo de theorica de caſos morales de muſica, q̄ ſon los caſos vſuales q̄ ſe acoſtūbra hazer (y q̄ le ſucedan a cualquier compositor) en la compoſtura, en la concurrēcia y ſuceſſo de las voces : dudando, alegando, y reſoluiendo, como yo para abrir eſte camino lo e hecho en vn caſo ſolo q̄ es : vtrū poſſit practicari in muſica pūctus intenſus contra remiſſum, ſeparatim et ſimultatim? q̄ es de ſalto y de golpe ē vnifonus cromatico ſemidiapaſō, y plus diapaſō. Y porq̄ tengo intento (Dios queriendo) de eſcreuir vn libro de los dichos caſos morales de muſica (que ſon eſtos que digo) por eſſo e hecho los dichos apuntamientos para en el dezirte, tal caſo que ſucedio en tal tiēto, a tantos compaſes, en el Arſis, o theſis, del con tales, y tales voces, cantandōſe por tales propiedades, procediendo por tales generos, en tal y tal proporcion, con tales y tales mas circunſtancias, ay razon de dudar, alegaſe eſto por ambas partes, reſuelueſe eſto en el : ſera coſa de mucho prouecho ſi Dios es ſervido que ſalga a luz, lo qual avra de ſer deſpues de ſalir el de verſos.

SEGUNDO PVNTO

Acerca del ſegundo punto que es intitular los diſcurſos practicos, o tientos, de tales o tales generos, es para darte a entender lo mucho que importa la noticia y eſpeculacion de eſta materia, para muchos fines. Primeramente para noticia de los accidentales, y para que con vn termino, y palabra, entiendas y digas el accidental por donde ſe va tañendo y cātando. Ytem, para que ſepas la commixtiō de los generos en el vſo de puntos ſuſtentados, y remitidos, y las falſas que ſe recrecen de eſta comparacion y commixtion. Ytem, para que ſepas, o te de gana de faber el proceder de los generos por ſus intervalos, para que quando ſeas maeftro y tañas buena fantafia ſepas ordenar curioſos tientos y diſcurſos, valiendote deſtos intervalos en buenas ocaſiones. Y advierte de camino que de tres maneras ſe procede por tal o tal genero, o generos : v. g. formando ſus intervalos, procediendo por ſus ſignos, y clauſulando en ſus [fol. 2 v.] clauſulas, como lo trato adelāte fol. 158. y mas largamente en el libro de verſos prometido, y por tanto no me alargo mas.

TERCERO PVNTO

Acerca del tercero punto : conſiderando los antiguos que ſolamēte auia en la muſica quatro eſpecies de diapentes conſonantes y perfectos q̄ ſon : vt, re, mi, fa fol : la primera ; re, mi, fa, fol, la : la ſegūda ; mi, fa, fol, re, mi : la tercera ; fa, fol, re, mi, fa : la quarta : y que aſeñiendo a eſta eſpecie la de diatheſaron ; a los tonos maeftros por encima del diapente ; y a los tonos diſcipulos por abaxo, (y eſto en cāto llano) veniā a redundar ocho diapafones diferentes : determinaron de ordenar, y ordenaron, que los modos o tonos de la muſica fueſſen ocho ; pero deſpues a ca los modernos con madura deliberacion y acuerdo, conſiderando que las voces de la muſica ſon ſeys conuiene a faber : vt, re, mi, fa, fol, la, y que dos tonos ſenecian en el re, y dos en el mi, y dos en el fa, y dos en el fol (ſegun el horden de los antiguos) juzgaron por coſa conforme

a razon no priuar a las voces extremas restantes que son vt, y la, de otros dos tonos a cada vna, y así (no desbaratando el orden antiguo) dieron al la, el noueno y decimos tonos, y al vt, el vndecimo y duodecimo: deviendo en buena razón ser estos dos últimos, los primeros dos tonos por ser el vt, el bafis y fundamento, y primera voz de la música. La causa que los modernos tuvieron fue la dicha de las seis voces, y juntamente la que tuvieron también los antiguos, que fue la redundancia de los ocho diapafones diferentes, y si sola una voz de diferencia en un diapafon, convirtiéndose de mi en fa; l. ècontra, es bastante a hazer diferentes modos o tonos, como sucede en el quinto y sexto modos por bemol, y el septimo y octavo de los antiguos, y esta voz de diferencia se halla en los quatro diapafones de los quatro tonos añadidos: luego figuese claramente que hazen quatro tonos diferentes de los ocho antiguos, y por el conguiente que los tonos de la música son doze, conforme la opinion de los modernos.

QUARTO PVNTO

La declaracion de este quarto punto, depende también de la inteligencia del antecedente: digo pues que los diapafones dichos en el, son en doze maneras, y comienzan desde cefaut graue.

Siguenfe doze diapafones diferentes, segun la diferente posición de diapentes y diatessarones, la qual pertenece a los tonos de canto llano en [fol. 3] el qual, los maestros tienen los diapentes hacia baxo, y los diatessarones hacia riba: y los discipulos al reues en todo y por todo.

Tonos autenticos, o maestros.

	vt, re, mi, fa.
C. vt, re, mi, fa, fol.	re, mi, fa, fol.
D. re, mi, fa, fol, la.	mi, fa, fol, la.
E. mi, fa, fol, re, mi.	vt, re, mi, fa.
F. fa, fol, re, mi, fa.	re, mi, fa, fol.
G. vt, re, mi, fa, fol.	mi, fa, fol, la.
A. re, mi, fa, fol, la.	

Tonos discipulos, o plagales.

	vt, re, mi, fa, fol.
G. vt, re, mi, fa.	re, mi, fa, fol, la.
A. re, mi, fa, fol.	mi, fa, fol, re, mi.
B. mi, fa, fol, la.	fa, fol, re, mi, fa.
C. vt, re, mi, fa.	vt, re, mi, fa, fol.
D. re, mi, fa, fol.	re, mi, fa, fol, la.
E. mi, fa, fol, la.	

Siendo pues los diapafones diferentes, como lo son, y siendo doze: figuese que los tonos también son doze, y de aqui viene a resultar que el quinto y sexto tonos fenecidos en cefaut, y que se cantan por bemol, que en rigor no son sino vndecimo, y duodecimo tonos accidentales, los quales en buena razon, an de estar puntados por cefolfaut, supuesto que los diapafones son de los tales tonos: y se figue y viene a resultar también, que el quinto y sexto tonos, se canten por be quadrado, fenecido en cefaut naturalmente, como se cantan muchos graduales, y otras canturias de estos tonos, y lo vió Antonio de Cabeçon en los chiries diatonicos de quinto tono por cefaut, en su compendio fol. 49. a la buelta y fol. 50. y lo vió Morales en un verso del gradual de las missas de requiẽ que dize: in memoria aeterna etc. transportado femicromaticé y bemoraliter por befabemi, que es lo mismo que por cefaut sin bemol; y se vía en otras canturias; y lo vió yo en los dos tientos que de fuso se haze menzion: lo qual no fue inventar cosa nueva; sino advertir una curiosidad poco advertida a los que son amigos de faberlas, a los quales también aduerto otra, y es que el be quadrado en estos dos tonos, es un despertador y una espuela que aviva y despierta a los que cantan; y así verán que quando canta el choro el fabordon del sexto tono; si se le tañe por bemol al boluer a entrar en ella de alamire, entran tan blanda y floxamente que casi

lo haze fa : femitono de fefaut ; y afsi tañendo por be quadrado el dicho fexto [fol. 3 v.] tono, parece que abiuã y defpiertan haziendo fuerte el la de alamire y formando la dicha tercera mayor en fu legitima cãtidad, como fe deue formar : y en eftas ocafiones es bueno vfar del fexto tono por be quadrado, y el que es maeftro en obras y difcurfos, y de repente en las ofrendas y infra-acciones : para hazer oftentacion de fu ingenio.

QVINTO Y SEXTO PVNTO

Quando comence a abrir los ojos en la mufica no auia en efta Ciudad raftro de mufica de organo, accidental : y la primera que vide puntada en cifra despues de algunos años fueron vno verfos de octauo tono por delaforre de Peraza y luego de ay a pocos mas, otros de Diego de el Caftillo, raziõnero organifta q̄ fue de la cathedral de Sevilla, y despues de la capilla Real, y todos afsi vnõs como otros teniã pueftos fuftenidos en todos los vnõs, efto es, en todos los fignos de fefaut ; y confiderando yo, lo que dize el Philofopho : fruftra fiunt per plura quae fieri poffunt per pauciora, y aduirtiendo tambien que de la manera que fe evita de poner bemoles, en todos los puntos que fe an de tocar en befabemi negro, con folamente poner vna B. capital, y redonda, al principio de la obra, afsi fe euitaria el dicho inconuiniente, y pefadumbre : jufigué por coia confentanea, poner tan folamente en las obras accidentales de be quadrado, y q̄ vuiefien de paffar por vn fuftenido vna h quadrada capital, la qual habla con todos los vnõs, q̄ fon los fuftenidos de fefaut. Y fi vuiefse de paffar por los de cefolfaut poner dos h h. Y si huiefsen de paffar por los de gefolrreut poner tres h h h poniendoles debaxo el numero que a de fer fuftenido, el y todos fus femejantes ; aunque para los doctos no es menefter poner numeros, por quãto procediendo por diathefarones defcendentes, dende gefolrreut diziendo, fa, mi, re, vt, començando el fubfequente, donde fe acabo el antecedente : fe van encontrando los dichos fuftenidos, por el horden dicho : como tambien se encuentran los bemoles procediendo haziarriba con los dichos diathefarones, y se encuẽtra primero el bemol de befabemi, y luego el de elami, y luego el de alamire, etc. y afsi de el mifmo modo, poniendo vna B. redonda hablarã con el primero, y poniendo dos, con el fecondo, y poniẽdo tres con el tercero : fegun que mas latamente se contiene en el libro de verfos que tengo prometido. Y afsi juzgue por coia conforme razõ ; no poner feñal de accidente, en obras naturales y diatonicas : porq̄ lo que es natural, no tiene necefsidad de feñal accidental, qual lo es la h quadrada, y B. redonda, denotadoras del genero cromatico. Y en efto [fol. 4] figo a muchos grandes tañedores de Caftilla la vieja, que en obras diatonicas no ponen be quadrado, y figo tambien a los maeftros de capilla, y de canto llano, que tampoco lo ponen en ellas (como adelante digo). Y jutamẽte figo (en ponerlo en las accidentales) a Nicolas Barroducenfe autor grauifimo y antiguo, el qual pone h quadrado e los fignos de fefaut, y cefolfaut, q̄ an de fer fuftenidos, veafe fu enchiridion de mufica cap. 4. en fu efcala de accidentalibus, y adelante cap. fexto de mufica ficta etc. y importa dexarlo de poner en befabemi, y començar dende fefaut (en la forma que dicho es) por igualar y ajuftrar en numero las be quadradas con los bemoles, para la diuifion de los generos bedurales, y bemolares, como fe da a entender en el dicho mi libro de verfos prometido.

SEPTIMO PVNTO

Muchas obras de muy grandes Maeftros e vifto puntadas, ya con tiempo imperfecto, ya con el partido, indiferentemente. Y no es razon, que teniendo eftos dos tiempos entre fi tan grande difparidad vfen de ellos fin diferencia alguna. Contentome el modo de vfar de el, del padre Manuel Rodriguez Coello en el libro que efcriuiõ en cãto de organo para tañedores de tecla etc. por quanto vfa del imperfecto en obras de a diez y feis femicorcheas al compas, fin mexcla de otro tiempo ; y afsi confiderando yo efto mifmo, y que propriamente el oficio de el de por medio, es hazer de dos compases vno, y que efto fe puede mejor hazer en obras de a ocho al compas : determiné atribuir el tiempo partido a las de a ocho por la dicha razon, y el imperfecto a las

plurima (no. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 102. 103. 104. 105. 106. 107. 108. 109. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 116. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 131. 132. 133. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 140. 141. 142. 143. 144. 145. 146. 147. 148. 149. 150. 151. 152. 153. 154. 155. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 162. 163. 164. 165. 166. 167. 168. 169. 170. 171. 172. 173. 174. 175. 176. 177. 178. 179. 180. 181. 182. 183. 184. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 192. 193. 194. 195. 196. 197. 198. 199. 200. 201. 202. 203. 204. 205. 206. 207. 208. 209. 210. 211. 212. 213. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245. 246. 247. 248. 249. 250. 251. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 265. 266. 267. 268. 269. 270. 271. 272. 273. 274. 275. 276. 277. 278. 279. 280. 281. 282. 283. 284. 285. 286. 287. 288. 289. 290. 291. 292. 293. 294. 295. 296. 297. 298. 299. 300. 301. 302. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 316. 317. 318. 319. 320. 321. 322. 323. 324. 325. 326. 327. 328. 329. 330. 331. 332. 333. 334. 335. 336. 337. 338. 339. 340. 341. 342. 343. 344. 345. 346. 347. 348. 349. 350. 351. 352. 353. 354. 355. 356. 357. 358. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370. 371. 372. 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 382. 383. 384. 385. 386. 387. 388. 389. 390. 391. 392. 393. 394. 395. 396. 397. 398. 399. 400. 401. 402. 403. 404. 405. 406. 407. 408. 409. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417. 418. 419. 420. 421. 422. 423. 424. 425. 426. 427. 428. 429. 430. 431. 432. 433. 434. 435. 436. 437. 438. 439. 440. 441. 442. 443. 444. 445. 446. 447. 448. 449. 450. 451. 452. 453. 454. 455. 456. 457. 458. 459. 460. 461. 462. 463. 464. 465. 466. 467. 468. 469. 470. 471. 472. 473. 474. 475. 476. 477. 478. 479. 480. 481. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495. 496. 497. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 505. 506. 507. 508. 509. 510. 511. 512. 513. 514. 515. 516. 517. 518. 519. 520. 521. 522. 523. 524. 525. 526. 527. 528. 529. 530. 531. 532. 533. 534. 535. 536. 537. 538. 539. 540. 541. 542. 543. 544. 545. 546. 547. 548. 549. 550. 551. 552. 553. 554. 555. 556. 557. 558. 559. 560. 561. 562. 563. 564. 565. 566. 567. 568. 569. 570. 571. 572. 573. 574. 575. 576. 577. 578. 579. 580. 581. 582. 583. 584. 585. 586. 587. 588. 589. 590. 591. 592. 593. 594. 595. 596. 597. 598. 599. 600. 601. 602. 603. 604. 605. 606. 607. 608. 609. 610. 611. 612. 613. 614. 615. 616. 617. 618. 619. 620. 621. 622. 623. 624. 625. 626. 627. 628. 629. 630. 631. 632. 633. 634. 635. 636. 637. 638. 639. 640. 641. 642. 643. 644. 645. 646. 647. 648. 649. 650. 651. 652. 653. 654. 655. 656. 657. 658. 659. 660. 661. 662. 663. 664. 665. 666. 667. 668. 669. 670. 671. 672. 673. 674. 675. 676. 677. 678. 679. 680. 681. 682. 683. 684. 685. 686. 687. 688. 689. 690. 691. 692. 693. 694. 695. 696. 697. 698. 699. 700. 701. 702. 703. 704. 705. 706. 707. 708. 709. 710. 711. 712. 713. 714. 715. 716. 717. 718. 719. 720. 721. 722. 723. 724. 725. 726. 727. 728. 729. 730. 731. 732. 733. 734. 735. 736. 737. 738. 739. 740. 741. 742. 743. 744. 745. 746. 747. 748. 749. 750. 751. 752. 753. 754. 755. 756. 757. 758. 759. 760. 761. 762. 763. 764. 765. 766. 767. 768. 769. 770. 771. 772. 773. 774. 775. 776. 777. 778. 779. 780. 781. 782. 783. 784. 785. 786. 787. 788. 789. 790. 791. 792. 793. 794. 795. 796. 797. 798. 799. 800. 801. 802. 803. 804. 805. 806. 807. 808. 809. 810. 811. 812. 813. 814. 815. 816. 817. 818. 819. 820. 821. 822. 823. 824. 825. 826. 827. 828. 829. 830. 831. 832. 833. 834. 835. 836. 837. 838. 839. 840. 841. 842. 843. 844. 8

de a diez y feis como de jure fe le deve: para dar a entender, la diferencia que a de auer, en lleuar el compas en vno, y en otro. Y porque entre estos extremos de compas a espacio, y compas a prieta, fuele auer vn medio tambien, es bien que le aya en la dicha señal, y esta fera el tiempo perfecto de por medio, el qual da mas valores a sus mayores figuras que el imperfecto partido, y menos que el imperfecto: y así este feruira para aquellas obras que aunque son de a ocho al compas, pero por su travazon piden vn poco de mas espacio y a las de a ocho, q son vueltas y de glofa rodada, se les atribuyria el perfecto de por medio, por fer el que (de todos) da menos valor, y menos tiẽpo a sus figuras: y por que las obras de beinte y quatro, y de treinta y dos figuras al compas, pidẽ diferente mora, en el modo de llevarlo, se puntaran en la forma figuiente. Las de beinte y quatro por quanto son compuestas de tres partes yguales, y son ternarias y se les deue poner vn numero 3, delante del tiempo, y este a de fer compas [fol. 4 v.] mayor, o proporcion mayor, y piden compas mas largo que los dichos, por tanto se puntaran con el tiempo perfecto de por medio, con un 3. delante como dicho es: con el perfecto porque denota compas graue, de por medio con tres delante: porque denota proporcion mayor, y la mas graue de todas. Las de treinta y dos figuras al compas, se puntaran con el tiempo perfecto absoluto, esto es fin mas adminiculo, por quanto este tiempo es el mas graue y el que significa mayor demora en el modo de llevarlo.

OCTAVO PVNTO

Para inteligencia deste punto aveys de fuponer, lo que se contiene en el figuiente y es, que en los tonos ay dos diferencias de diapafõnes, una Arithmetica perteneciente a los maẽstros o autẽticos, y otra harmonica perteneciente a los discipulos o plagales (de canto de organo se entiẽda); la Arithmetica comiença quarta a baxo del fenecimiento del contrabaxo: como si es primero tono y fenece en delafolrre graue comiença el diapafon donde are, o alamire graue hasta el agudo, fubiendo y diziendo: re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la. La harmonica comiença dende el mismo figno donde el tono fenece, como si es segundo, dende delafolrre fubiendo y diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol. Dixe de canto de organo, porque los tonos de canto llano tienen los diapafones y las dichas diuisiones al trocado del canto de organo, como se puede ver en el quarto punto anterior a este. Pues como quiera que aya esta disparidad de diapafones, en los tonos maẽstros y discipulos de canto de organo, y que los que poco alcançan le confundirian con ella, para auer de facar por ellos el genero de los discursos, pareciome poner los tales diapafones, de la misma manera, en los maẽstros que en los discipulos, comenzandolos a contar en todos dende el punto final, para que con mas claridad se configa el fin que pretendo, que es: que sepan el genero de que es el tal discurso, o tiento, por quales figuras y teclas camina, si son todas blancas y diatonicas, o si se dan negras entre ellas, y esas si son bemoles, o iustenidos, cromaticos, o enarmonicos, cosa muy importante para muchos fines (=fines). Este horden figo hasta la mitad de este libro, que es hasta donde me parecio que bastaria para conseguir el dicho fin. Y porque ya conseguido es bien que pasen a conseguir otros fines, que es el conocimiento de las dichas diuisiones Arithmetica y Harmonica; y asimismo a la noticia del ambito de los tonos: acorde de seguir el mas perfecto horden, q es yr atribuyendo los diapafones Arithmeticos a los maẽstros, como de iure se les deue, y los harmonicos a los discipulos como se a hecho; y juntamente declarando [fol. 5] el ambito legitimo de cada tono, dende folio 112. a 115. hasta el fin del libro. Y porque se pueda saber el ambito de cada tono de los dichos tonos maẽstros, que auian de començar a correr su diapafon dende quarta abaxo de su fenecimiento: aduerto que cõ añadirle vn diathesaron por debaxo del tal diapafon y fenecimiento, y otro diapafon por encima del tal diapafon, se vendra a hallar, q de los dichos dos diapafones y vn diathesaron se hazen diez y ocho puntos, los quales cõstituyẽ el abito legitimo de cada tono maestro, a el qual se le puede añadir vn pũto licẽciofo por encima, y dos por debaxo, q por todos son beinte y vno: y si se quisiere saber el de los discipulos, con añadir otro diapafon harmonico sobre el primero, y mas cõ vn diapẽte, se vendrà a hallar diez y nueue puntos, los quales son el ambito legitimo de cada tono discipulo, y a este se le puede añadir vn pũto licẽciofo por encima y otro por debaxo, q por todos son beinte y vno:

y este âbito se entiède en lo llano tã solamente, porq̃ en la gloſa no ſe guarda eſta regla, porquato la gloſa tiene licencia de ſalir deſtos limites, aſi por lo agudo como por lo graue. Itẽ en los finales, y aun en las clauſulas tãpoco ſe guarda, por quãto la voz inferior puede, en eſtas ocaſiones, ponerſe en octaua abaxo, para adorno y plenitud de el fenecimiento y clauſula, y deſta licencia mas goza el organo, entre las otras muchas que goza, y gozan tambien todos los inſtrumentos.

NOVENO PVNTO

Supueſto lo que tengo dicho atras, en el punto quarto: que el diapafon de cada tono ſe compone de dos conſonancias, que ſon diapenthe y diatheſaron ſabras que diuidian los antiguos el diapafon en dos maneras: vna collocando el diapenthe a la parte inferior, y el diatheſaron a la parte ſuperior, y eſta diuiſion la atribuyeron a los modos maeftros de canto llano: Y otra collocando el diapenthe a la parte ſuperior, y el diatheſarõ a la inferior, y eſta diuiſiõ la atribuyan a los modos o tonos diſcipulos, tambien de canto llano; y en canto de organo collocando los diatheſarones a la parte de afuera, en quinzena vno de otro y los diapentes a la parte de adentro, en octaua vno de otro: y eſta diuiſion la atribuyeron a los tonos maeftros, la qual collocacion conſta de diez y ocho puntos. Y otra collocando los diapentes a la parte de afuera, tambien en quinzena vno de otro y los diatheſarones a la parte de adentro, tambien en octaua vno de otro, que todo el tal ambito conſta de 19 puntos. A aquellos diapafones que tenian la diatheſaron collocado [fol. 5 v.] a la parte inferior, y al diapente a la ſuperior, los llamaron arithmeticos, y a aquellos que lo tenian a la parte ſuperior, y el diapenthe a la inferior los llamaron harmonicos. Y è buẽ romãce no fõ otra coſa q̃ dos octauas diferentes, la vna cerrada en quarta de la voz inferior, y eſta es la arithmetica, y la otra cerrada è quinta y eſta es la harmonica y q̃ de ordinario vſamos. Pues como quiera q̃ a cada voz de las quatro de canto de organo le davã vno de los dichos diapafones, cõviene a ſaber al baxo (en los tonos maeftros) el Arithmetico; y al tenor el harmonico, y al contralto el Arithmetico, octaua arriba del baxo, y al tiple el harmonico, octaua arriba de el tenor: y en los tonos diſcipulos, al baxo, el harmonico, al tenor el Arithmetico, al alto el harmonico, al tiple, el Arithmetico: y como quiera que el dicho orden de los antiguos ſe aya guardado, y guarde de los modernos, y deua obſervarſe de los que en adelante fueren, inuiolablemente: echaras de ver con euidencia, que en medios regiſtros de tiple diatonicos fenecidos en delaſolrre, las tres voces inferiores, de neceſſidad, tienen collocacion de tono diſcipulo v. g. el baxo dende delaſolrre fograue hafta el graue, tiene diapafon harmonico: tenor dende alamire graue hafta el agudo, diapafon Arithmetico: contralto dende delaſolrre graue hafta ceſolfaut agudo (aunque le falta vn punto de flautado) tambien es harmonico, o por el diapenthe que eſta a la parte inferior: y el tiple (por quanto ſu diapafon no ſe puede contar dẽde alamire agudo; porque es de mixtura de flautado, y al diatheſaron entra de mixtura de lleno) de fuerza ſea, y deue cõtar dende alamire fobreagudo hafta el agudiſimo, y contandofe, tiene tambien diapafon Arithmetico, y por el configuiente, baxo, tenor, alto, y tiple collocacion de tono diſcipulo. Por lo qual queda prouada, y ratificada mi ſentencia y parecer, que no puede auer medio regiſtro de tiple de primero tono por el delaſolrre (como lo advierto en los primeros tientos y diſcurſos de eſte porte fino que neceſſariamẽte an de fer de ſegundo, o de ſeptimo tono irregular, en conſclusion de ſegundo tono mas propiamente.

DECIMO PVNTO

Procura tener noticia de la tabla de las proporciones, que dizen de Pitagoras, y vendras en conocimiento de muchas y muy diferẽtes proporciones, y de paſſo te quiero dar noticia de algunas. Proporcio propriamente ſe dize, quando vn numero ſe compara a otro, como vn numero de figuras de vna voz, a otro numero de figuras de otra: y aſi ſi das, o conſideras vna contra vna, ſera prop. aequa; ſi dos contra vna, dupla; [fol. 6] ſi tres contra vna, tripla; ſi quatro, quadrupla; ſi ſinco, quintupla; ſi ſeys, ſextupla; ſi ſiete contra vna, ſeptupla; y otras muchas, dos contra

dos, contra tres, contra quatro, contra finco, etc. las quales veras en la dicha tabla. Y afsi puedes proceder en infinito especulativamente; aunq̃ practica, no mas q̃ haíta tantas figuras, quantas la velocidad de tus manos pudiere reduzir a un compas; el qual en las que fiendo fimples) se pueden partir por mitad cabal, los as de llevar yqual y vinario, y en las q̃ se pueden reduzir a tres partes yguales, lo as de llevar defigural y ternario, dando en la primera, eitando en la segunda, y alçado en la tercera. Y en las figuras que no se pueden partir por mitad, ni por tercias partes, como, cinco, fiete, onze, treze, quinze, diez y fiete figuras etc. as de hazerlo dos partes defiguales, la mayor as de dar en el dar, y la menor en el alçar, de tal manera que a esta vltima parte, le des numero de figuras cabal y partible, aquel que le dieras, si a la tal proporcion le añidieras otra figura mas, y le quitaras la tercia parte de figuras para este alçar del compas v. g. a la prop. quintupla, si le añides vna figura fera sextupla: la tercera parte de seis son dos; pues agora: as de llevar el compas en la quintupla dando tres figuras al dar, y alçando en la quarta, dexando aquellas dos (que es el numero que facalte) para el alçar: y si añidiendole vna no falliere cabal la tercia parte que pretendes; añidele dos y la hallaras. Y adierte que no se la as de añadir realmente (esto es tañendola o cantandola con aquella adición) fino mentalmente, esto es con la confideracion antes que las executes: para saber en qual as de alçar el compas, que fera en la primera figura de la vltima tercia parte.

VNDECIMO PVNTO

De dos modos diferentes se puedē tañer vnas mismas figuras en numero, de la que llamamos proporcion sexquialtera, que es de seys, o doze figuras al compas, y de la de nueve, y de diez y ocho figuras al compas tambien. El primer modo y mas facil, es tañerlas yguales, y llanas, esto es, sin detenerse mas en vna que en otra, y este ayre es como de proporcion mayor, en la qual van tres femibreues, y seys minimas, y doze feminimas al compas iguales, llanas y sin ayrezillo. El segundo modo es, tañerlas algo defiguales, y con aquel ayrezillo, y graciosidad de proporcion menor, y este (aunque dificultoso) es el mas vñado de los organistas, y es deteniendose mas en la primera figura; y menos en la segunda y tercera: y luego deteniendose en la quarta, y menos en la quinta y sexta. Y es (casi) como haciendo la primera minima, y la segunda y tercera [fol. 6 v.] feminimas, o por la mitad, vna feminima y dos corcheas, y afsi profiguendo por todas las figuras de cada cōpas. Supuesta pues esta disparidad (la qual puede suceder en qualquier tiempo entero, o partido) razon fera que tambien la aya en las señales que las denotan; de modo, que se pueda saber quando se an de tañer las tales figuras o numeros, con ayre yqual, o cō ayre defigural. Y supuesto que el primer modo es tã parecido al numero binario de figuras, en el qual todas las femejantes se pronuncian con grande igualdad de tiempo, sin detenerse mas en vna que en otra, y que numero binario, quiere dezir numero de dos: parecio cosa conforme a razon, ponerles a las tales figuras (aun que de prop. sexquialt.) vn numero dos encima, el qual denota que se an de proferir con igualdad, de la misma manera que el numero dos es igual, formado de dos vnidades pares iguales, y que se puede partir en ellas. Y no parezca cosa nueva lo dicho, que muchas obras de grandes maestros, e visto en cifra de doze figuras al compas. cō vn numero dos encima, en lugar del tres que nosotros vñamos poner. El segundo modo, que es quando se tañen con defiguralidad de tiempo (teniendose mas en la primera, quarta, setima, dezena, etc. y menos en las de en medio, que es como haciendo vna feminima y dos corcheas, es, no es mas amenos) este tal modo segundo, siempre se a puntado con vn tres encima, denotador del ayre de proporcion menor, y denotador de la defiguralidad de tiempo en la prolacion, o pronunciacion de las tales figuras de sexquialtera: Cabeçon, y Manuel Rodriguez Pradillo, et alij per multi: y por tanto no es razon alterar dicho vñ; especialmente estando fundado en razon. Y afsi queda affentado: que el tres encima de las dichas figuras (en canto de organo) y numeros (en cifra) significa el dicho ayrefillo de proporciō menor, y numero ternario, y el dos, yqualdad de figuras como en el binario.

PVNTO DVODECIMO

Todas las falsas de la musica (que a parte rei se pueden llamar falsas) son tan solamente en dos maneras; conviene a saber, falsa de numero, y falsa de genero. Falsa de numero es, la que se comete entre dos numeros, o signos contiguos, y contrarios. Falsa de genero es, la que se comete entre dos voces de genero, o propiedad contraria: como fa, contra mi, vel é contra. Numeros, o signos contiguos contingentes y contrarios son, como: vno, y dos; dos, y tres; tres, y quatro; quatro, y cinco; cinco, y feys; feys, y fiete; fiete, y ocho. Y reducidos [fol. 7] a signos: fefaut, y gefolrreut; gefolrreut, y alamire; alamire, y befabemi; befabemi, y cefolfaut; cefolfaut, y delafolrre; delafolrre, y elami; elami, y fefaut. Todas estas son segundas, las quales son falsas, y difonancias en la musica, y se cometē entre numeros, o signos ascendentes. De estas se originan otras falsas, que se cometen en numeros contrarios descendentes, y estas son las septimas; sus numeros son ocho, y dos: nueue, y tres: diez, y quatro: onze, y cinco: doze, y seis: treze, y fiete: catorze, y ocho. Todos los quales reducidos a signos son, como: fefaut superior, y gefolrreut inferior, septima a baxo; gefolrreut, y alamire; alamire, y befabemi; befabemi, y cefolfaut; cefolfaut, y delafolrre; delafolrre, y elami; elami, y fefaut. Los compuestos, bicompuestos, y tricompuestos de estos ascendentes y descendentes, se reduzen a septima, y novena, catorzena, y beintivnena, etc. de modo que la septima y novena, y las que de estas descienden, todas se originan de la segunda; y la causa es, porque se cometen en signos semejantes a los de la segūda, y aun que los de la septima y novena no son signos contiguos, o contingentes, como los de la segūda, porq̃ para auer de fer vna falsa de numero es necesario lo sean sus signos, no obsta para q̃ las tales, septima y novena, dexen de fer falsas; porque las tales, son distancias compuestas, y no se an de regular por si mismas, fino por su simple, y originaria de quien reciben el fer que tienen bueno o malo, que es la segunda. De aqui se infiere vna razon fortissima (ademas de las que se diran adelante para provar que la quarta, no es falsa ni difonancia: quia adid vt quaedam fit falsa, vel diffonantia, necesse est vt prima, et simplex illius generis, committatur inter numeros contiguos atque contrarios, vel inter signa contigua, et per consequens contraria. Quarta est prima, et simplex illius generis, et non committitur inter numeros contiguos, et per consequens contrarios, sed inter remotos; ergo quarta non est falsa?). La consecuencia es muy clara, y es cosa indubitable que (suapte natura) no es difonancia ni falsa, fino secundum opinionem, et practicorum reputationem tantum: y la causa se dize adelante, que es similitudinaria, y no propria. Dicha la primera falsa figuese dezir la segunda: Digo pues que la segunda falsa, es de genero. Falsa de genero es la que se comete entre dos signos de diferentes generos o propiedades, vno blando, y otro duro, vno imperfecto, y otro perfecto, y estas falsas de genero se pueden cometer entre signos remotos; por quanto su enemidad no consiste en encuētro propinquo que es como vn agrauio contingente; fino en vna contraria naturaleza, y propiedad: y por esto se dize en signos o voces contrarias, como fa, contra mi, vel é contra mi, contra fa: como de el [fol. 7 v.] mi de bemi, al fa de fefaut superior, quinta menor mas arriba, vel é contra, del fefaut, al mi de befabemi superior quarta tritonica mas arriba, el mi del qual dicho bemi o befabemi, por ser perteneciente al primero Diathesaron, de que se forma el genero femidiatonico (que es de la propiedad de be quadrado) es de genero imperfecto, y de naturaleza mas dura, que el segundo Diathesaron, que es donde se halla el fa de fefaut dicho, el qual es de la propiedad de natura, o natural, propiedad mas blanda, noble, y amorosa, y de quiē se perficiona el genero Diatonico, genero p̃aron, que es donde se halla el fa de fefaut dicho, de fefaut al mi de befabemi superior, quarta tritonica dicha, se forma tambien falsa de fa contra mi, de genero imperfecto por la dicha razō, y mas porque las dichas especies de quinta menor, y quarta mayor trasportadas quarta arriba (como si se formase quinta menor dēde elami al fa de befabemi superior) son de generos contrarios, porque es el primer signo Diatonico, y el segundo femicromatico blando, y lo mismo si del fa de befabemi, al mi de elami superior se formase quarta tritonica, que sera de los dichos generos contrarios, y si se forma la dicha quinta menor dēde el sostenido de fefaut a cefolfaut superior, o la quarta tritonica dende el cefolfaut al sostenido de fefaut superior, es vno fa, y otro mi, vno natural y diatonico de cefolfaut, y otro femicromatico

duro, y accidental generos opuestos y contrarios, y por configuiente, falsas de contrarias naturalezas, generos, y propiedades, como dicho es. De esta falsa de genero, falen todas las falsas que se forman añadiendoles, o quintandoles a las consonancias naturales vn semitono menor, segun que mas largamente se contiene, en el tratado de punto intonso contra remisso, y de aqui fale el femidiapason, y plus diapason, falsas usadas de autores grauissimos, y que yo e usado y uso por esta, y por las demas razones contenidas en el dicho tratado. Y las falsas de estos dos modos dichos que son: de numero, y de genero, son de su naturaleza y esencia dissonantes, y agras al oydo: y assi merecen de derecho el nombre de falsas, y nunca se puede fenecer obra en ellas, cubiertas ni descubiertas. Demas destas falsas ay vna consonancia; la qual esta tenuta y practicada por falsa en ciertas ocasiones, y esta es la quarta, la qual (como tengo dicho) no es falsa de su naturaleza; fino consonancia, por la razon dicha, y por otras; y porque tambien en ciertas ocasiones la usan los practicos como consonancia, lo qual no hizieran ni pudiera, si (suapte natura) fuera falsa: pero por quanto esta en esta reputacion, no es mi intento alterar de lo que se usa; fino solo lo es dar a entender, que no se me esconde esto; para que quando la vieren (que la vera tal vez) practicada [fol. 8] como consonancia perfecta parcial como la quinta, y tal como imperfecta, que entiendan que pude hazerlo: porque supe el porque se podia hazer. De estas tres diferencias de falsas, de numero, de genero, y putativa, o similitudinaria; que es la quarta) nace tan gran suma de caos y diferentes concurrencias, y ay tanto que dezir, y hazer, que se pueden escreuir muchos libros. Y assi materia de tan gran latitud, no se puede en pocas palabras comprehender: por lo qual bastara esto para este punto: Solo advierto que aunque hallen vna misma falsa notada muchas vezes, aduirta, que el acompañamiento, y concurrencia de las demas voces no es vna siempre, fino muy diferente; y por tanto se juzga por diferente caso, por la novedad que tiene; por la qual se puede notar, toties quoties, tuuiere la dicha novedad.

PUNTO TREZE

Acerca del trezeno punto, ay poco que dezir; porque sabido que en el compas mayor ternario (vulgarmente dicho proporcion mayor) entran tres semibreves, seys minimas, doze feminimas: consequentemente se figure, que entraran beynte y quatro corcheas, y quarenta y ocho femicorcheas: por lo qual quien tuuiere tan veloces manos en la tecla, y lengua en la chirimia que las pudiese pronunciar en vn compas muy bien las podria practicar: y assi no es cosa nuevamente inuentada (aun que es nuevamente estampada) el componer yo tientos de compas ternario de beinte y quatro figuras al compas. Y por el configuiente sabido que en compas mayor binario, va vn breue, dos semibreues, quatro minimas, etc. hasta treinta y dos femicorcheas al compas; no es cosa sin fundamento tañer obras de treinta y dos figuras al compas. Quien tuviere tan natural expedicion en las manos, y tal ligereza que las pueda executar sin que les falte el toque, limpieza, y igualdad neccessaria, muy bien las puede usar; y quien no tuviere este don, no faque de su curso su tañido, porque perdera del toque, si lo tiene bueno.

PUNTO CATORZE

Al catorzeno digo, que algunos maestros de organo an compuesto algunos medios registros doblados, esto es; de dos triples, y de dos baxones, para monjas, los quales por facilitarlos, los an hecho a quatro voces, pero en realidad de verdad bien se echa de ver, los inconuenientes y imperfecciones que tiene, que no son peñños. Primeramente (siendo de dos triples) las voces baxas no guardan el ambito legitimo, fino que andan [fol. 8 v.] vagueando tomando el oficio y sitio de aquella voz que falta, y como remendando, y tapando los vazios que hace. Lo segundo, que no pueden aguardar pausa los triples; fino que siempre a de andar cantando vno por lo menos, para tambien, tapar y remendar aquel vazio que haze la tal voz, y para no quedarle en dos voces: ytem, aquellas dos baxas tampoco pueden tener pausa, y si la tienen se quedan en vna voz faltas notabilissimas,

y que sean mucho de evitar. Item, que las voces andan muy apartadas y distantes, cosa que se reprueua en buena musica. Item, que todas las octauas de la mano izquierda se dan abiertas, o vazias, y por el configuiente faltas de la buena harmonia que se causa quando se cierran en quinta, o sexta. Y aunque esto lo fuple vna voz de tiple; pero al fin (como digo) es remiendo de otro paño: porque aviendo de fer voz flautada es voz llena: Y auiendo de fer cercana; es muy lexana y distante. Estos muchos inconvenientes tiene, así aconsejo q̄ sean finco voces los que compusieren. Estos mismos inconvenientes tienen los medios registros de dos baxones, y otro mas, y es que fiendo a quatro voces, y por configuiente dos triples, o tiple y alto, las superiores fueran y se oyen tan poco con el ruydo de los dos baxones, que no se distinguen ni pueden entenderse: y así se guarde lo mismo, esto es; que sean a cinco voces; porque en efecto cantado tres triples contra dos baxones, ya que no fueran tanto; sonaran poco menos.

PVNTO QVINZE

Acerca deste punto te hago saber que tiene este intervalo, y consonancia de Diathesaron tanto que dezir, que de el solo se puedē escrivir muchos libros, y fiendo Dios seruido, en todos los que sacare a luz, mientras Dios me la diere, te prometo yr diziendo diferentes nouedades, y curiosas especulaciones del. Y porque en este comencemos a dezir algo: te advierto ante todas cosas, de vna libertad, y falsa que ay en este libro, que es en la que mas se puede reparar, y son dos quartas; vna en pos de otra con las dos voces inferiores; vna al thesis, y otra al arsis; vna igual, y otra mayor, y tritonica: y aunque (razon de glofa) podian passar muy bien, sin otra mas razon; porque en ella caben estas y otras mas licencias; pero no quiero que solamente paffe por glofa, fino que tambien se confidere como texto, que es lo llano. Y para esto as de suponer que esta especie de Diathesaron, fue tenuta en grande veneraciō de los antiguos, y lo es de todos los especulatiuos, antiguos y modernos: Y con grande razon por cierto; porq̄ es el totum cōtinens la de [fol. 9] la misma, porque contiene en si todas las voces musicales, vt, re, mi, fa, sol, la; porque quien dize, vt, re, mi, entona tambien fa, sol, la, y por el cōtrario quien entona estas tres vltimas; entona tambien, quātitiue, las tres primeras. Y porque repetida, se hallan las propiedades, y deducciones todas: y se descubren los accidentales y la diuision de los generos, y porque a ella se reduzen los fenecimientos de todos los tonos, pues todos fenecen en vt, re, mi, o fa; y los demas se reduzen a estos: y en ella concurren todas las razones que la musica encierra en si que son tres; razon de consonancia perfecta, razon de consonancia imperfecta, y razon de falsa. Razon de consonancia perfecta parcial concurre en ella, porque de ella se produze la quinta (consonancia tambien perfecta parcial segun los practicos) y de estas dos la octaua consonancia perfectissima: quia habet formam circularem, ex eo quod redeat ad principium. Y si es cierto, quod arbor bona non potest malos fructos facere; y esta da y produze tan buenos frutos, y consonancias perfectas: luego figuese que tambien ella es buena, y perfecta, que se produzca della la quinta, es cosa indubitable, y lo confirma Salinas lib. 2. cap. 9. fol. 55. lin. 33. en aquellas palabras que dize: quia rationem habet innumeris secundum acutum et graue: en aquella particula, y graue, y el doctor Bergamasco, en la expoficion y exemplificacion de este texto lib. 2. ca. 74, fol. 313. hasta 321. y esto se haze tocando vn signo en el organo como punto diametro, y luego subiendo vno, y luego baxando octaua abaxo a otro semejante del segundo, como lineas colaterales, si el segundo fue segunda respeto del primero, el tercero, que es octaua abaxo de el segundo, fera septima respeto tambien de el primero, que es la piedra de toque, con que se an de prouar. Y si el segundo fue tercera, el tercero fera sexta; y si quarta, fera quinta la que se posduze de la quarta, como tengo declarado; y esto es procediendo de minori ad maiorem. Y procediendo de maiori ad minorem, tambien fale la quarta por perfecta: porque es produzida de perfecta parcial, que es la quinta, (si esta consonancia es perfecta como quieren los practicos) porque haziendo la misma diligencia si fue quinta la que se subio, posduziendo su octaua abaxo, fale la quarta (como tengo dicho) y si fue sexta, fera tercera: y si fue septima, fera segunda; y si fue octaua, fera vniōnus. De modo q̄ la perfecta posduze perfecta, la imperfecta imperfecta, y la falsa falsa; y

fiendo la quinta perfecta parcial, y posduziendo la quarta, necessariamente lo es la quarta también, y como tal se vfo en los fenecimientos, en la parte inferior, segun se da a entender por la diuision arithmetica, repartida a los tonos maestros de canto de organo (segū atras tengo declarado) y se da a entender por el temple q̄ a q̄dado antiquísimo de las viguelas, [fol. 9 v.] en las quales oymos el diathesaron la parte inferior, como cōfonācia perfecta parcial como la quinta. Y se da a entender por el vfo de los Venecianos, y Griegos de Napoles: los quales segun refiere Salinas, y el Bergamasco, locis supra citatis, la vian a la parte inferior, en los fenecimientos de los dichos modos: y se da a entender por algunos exemplos practicos que yo e hallado, y tengo en mi recopilacion de tercios, lib. prim. fol. 110 entre otros en vn tercio de Iosquin de Pres, Autor gravísimo y antiguo, el qual en vna clausula cōfinal, la vfa por espacio de vn compas en la parte inferior, quedandose entera, fin deshazella con tercera, ni otra especie, antes aguardando pausa despues de ella, cō lo qual se prueua que fue de los antiguos tenida por consonancia perfecta parcial: y así para dar a entender que fupe, y alcance esta razon natural, y Arithmetica, y la opinion tan probable de los antiguos, que tuvo a este espacio por consonancia perfecta parcial, quise vfar de ella como tal, si quiera vna vez en todo este libro; y así di dos perfectas al trocado, de como se dā las quintas, vna igual y otra mayor, para clausula, segun que ellas se consideran al trocado, vna hazia vna parte, y otra hazia la contraria, para efecto de componer vn cuerpo perfecto que es el diapañon. Dos perfectas llamo a las dos quartas, vna igual y otra mayor, y tritonica que (como digo) di en el tiento del segundo tono fol. 6. pauta prim. comp. prim. ya referido al principio.

Razon de consonancia imperfecta cōcorre en la quarta, de la misma manera que (tambien) concurre en la quinta: porque siendo estas dos especies las que constituyen en su perfeccion a la octaua, consonancia solamente perfecta, y sus descendentes, y ascendentes, segū Vuolico Barroduncense lib. 6. cap. 5. de praeceptionibus contra puncti. fol. 79. punct. 1 et 2. Claro esta que cada vna de por si no se podra dezir absolutamente perfecta, fino parte de la perfecta, que es la octaua, la qual como digo y dize este autor, y otros muchos, solamente es perfecta, por quanto esta en proporcion dupla, y las demas no, y porque contiene y no es contenida, y por la razon dicha, que tiene figura esferica y circular, ex eo quod redeat ad principium, y porque no recibe alteraciō como la tercera y la sexta, y si la recibe se haze falsa, también como la quinta, que aun por esta razon le corre a la quinta, y a la quarta razō de perfectas, o por lo menos de medio perfectas; y en este sentido se puede dezir que esta especie de quarta es imperfecta, y estas son razones naturales, arithmeticas, y especulativas; y pasando a las practicas, digo que tambien los practicos confiesan a la quarta (con la obra por consonancia imperfecta, y no lo dizen con la palabra, porque (por ventura) [fol. 10] no lo aduerten, antes la llaman absolutē falsa, fuera de razon, segun lo dize Salinas lib. 2. cap. 9. fol. 55. lin. 16. tit. quod Diathesaron praeter rationem à musicis practicis inter diffonancias collocetur. Digo pues que la confiesan cō la obra por imperfecta; porque dan muchas quartas vna en pos de otra; cubierta con tercera inferior, dādo vna al dar, y otra al alçar, y tambien en cantidad de semibreue, y de breue, lo qual en ninguna manera pudieran hazer si fuera consonancia perfecta, y menos si fuera falsa, pues vemos que no pueden dar dos perfectas, de vna misma especie, ni tampoco dos falsas inmediatas en cantidad de medio compas (cuando menos vno y dos) ni cubiertas ni descubiertas, ni a la parte alta ni a la baxa, y así fuera de razon es llamarla falsa, por esta razon que yo e sacado de sus mismos documentos, y por las otras dos razones que en el capitulo citado dize Salinas, y por la otra que yo dixe atras; que para que vna falsa de numero sea falsa o diffonancia, es necesario que la primera y fimple de aquel genero se cometa entre signos juntos y encontrados, quales son vt, y, re: re, y mi; etc. y sus semejantes, porque no puede auer contraposicion dōde no ay encuentro material, o formal, y como quiera que en la quarta no lo aya, porque se comete entre signos remotos, figuese claramente que no es falsa, y no fiendolo ni tampoco perfecta, fino medio perfecta, vienele a quedar la razō de semiperfecta, esto es, de imperfecta segun auemos dicho.

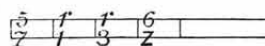
Razon natural de falsa fundada en buena arithmetica la daran los practicos, los quales (juzgandola por tal como de hecho la juzgan) vfan de ella en los fenecimientos a la parte superior, in quibus magna desideratur perfectio, y es vna de las razones fortísimas que dan todos los que

la juzgan por consonancia, para prouar que lo es, faltem imperfecta, y que no es falsa, por quanto en los fenecimientos no puede auer falsa cubierta en ellos; de donde se sigue por cõsequencia infalible que no es falsa: Y yo dare otra razon tambien, sacada de los mismos documentos de los practicos: dize pues vno dellos, que no se puede dar quarta (ni avn ligada) a dos voces en contrapunto al dar de el compas, la qual se comete haziendo fincopado vn femibreue de el, y esto, aunque sea para claufula real, o acometida, o en fuerza de passio, y algunos (y muchos) lo estrechan mas, y dicen que no solo en contrapunto, pero ni aun en compostura a dos voces se puede dar, fino que de necesidad a de auer quinta; la qual quinta viene a ser segunda, con la voz claufulante, y por el conliguiente la falsa neccessaria en toda claufula. Y tambien dicen que puede auer sexta, la qual viene a ser imperfecta, esto es tercera, con la dicha voz claufulante. De modo q̃ si la claufula puede tener perfecta, [fol. 10 v.] o imperfecta, o falsa, y la quarta no es falsa pues ella sola no basta, ni tampoco imperfecta: luego figuese que es perfecta? Y si tampoco quieren que sea perfecta, seguirase claramente que la quarta ni es especie perfecta, ni es imperfecta, ni es falsa, siẽdo todas las especies de la musica en estas tres maneras dichas, y no en mas, como ellos mismos enseñan: porque si sobre la segunda mitad de el femibreue fincopado primera nota la de la claufula de el contrapunto, o voz claufulante, se puede dar consonancia perfecta, o imperfecta, o falsa, qual ellos dan quinta y octaua, tercera y sexta, segunda, y septima; y en la musica no ay mas que estas tres fuertes de especies, luego figuese claramente, que, o la quarta no es perfecta, ni imperfecta, ni falsa, fino otro quarto genero de especie diferente de el que enseñan, o que no es especie de la musica, o que lo que enseñan es fin fundamento: y que se puede dar ligada a dos voces como se da la segunda y septima, y la da Montanos fundado en esta razon. En conclusion, ciertamente que los practicos la tratamos a la quarta como monstruo en la musica, porque ya la tratamos como consonancia a la parte superior, ya como disonancia a la inferior, ya como perfecta en los fenecimientos, ya como imperfecta dado dos, tres, quatro, y mas immediatas cubiertas; y a ni como vno ni como otro, que es quando la prohibimos en dos voces: ella es consonancia monstruosa, y como dixe al principio es el totum continens de la musica, pues en ella concurren todas las razones, de consonancia perfecta, parcial, de imperfecta, y de la falsa, y con razon los antiguos tanto la respetaron, y reuerenciaron, por lo qual es bien que sepan todos lo que se deue estimar, y que no la tengan en tan mala reputacion como la tienen. Demas de esta razon les quiero dar otra por donde se prueua que es consonancia: Bien saben todos, y en particular los cantollanistas, que el diapasson se compone de dos especies, vna mayor y otra menor, que son diapenthe y diathesaron, de quien vamos tratando, y pues que saben esto, es bien que sepan otra curiosidad, y es: en quantas maneras se compone el diapasson? digo pues que en diez maneras se compone, y en todas diez, se compone de dos especies semejantes, et eiusdẽ prope naturae, vna mayor y otra menor: v. g. La primera es la dicha de diapente, y diathesaron: La segunda, de sexta mayor, y tercera menor: la tercera, de sexta menor, y tercera mayor: la quarta, de septima mayor, y segunda menor; la quinta, de septima menor, y segunda mayor. En estos cinco modos esta el intervalo mayor a la parte inferior, y el menor a la superior; pues jugando al trocado que es poniendo el intervalo menor a la parte inferior, y el mayor a la superior; vendran a hallar otros cinco modos, con [fol. 11] los quales queda sabido, que el diapason se compone en diez maneras, de dos partes semejantes, et eiusdem prope naturae, vna mayor, y otra menor, y juntamente que la quarta es casi de la misma naturaleza que la quinta, y no falsa ni disonancia como piensan muchos: porque si de la septima y segunda se compone el diapason; y a la contra de la segunda y septima y cada vna destas son falsas, et eiusdem propẽ naturae vna mayor y otra menor; y de la sexta y tercera tambien se compone; y a la contra de la tercera y sexta y cada vna de estas son imperfectas, et eiusdem propẽ naturae, vna mayor y otra menor; y de la quinta y quarta tambien se compone, y a la contra de la quarta, y quinta, y la quinta esta juzgada por consonancia; luego figuese que tambien la quarta lo es, et eiusdem propẽ naturae, vna mayor y otra menor, y siendolo y de su misma naturaleza l. quasi, y pudiẽdole dar dos immediatas, vna menor, y otra igual, figuese que tambien se puede dar al mismo caso en la quarta dando vna igual y otra desigual, como de hecho yo lo hago; loco et capite supra citato. Y aduertese que esta licẽcia se pone para mirar, mas no para imitar: quia

non omnibus datum est adire Corinthū : Por lo qual los nuevos compofitores y meros romanciftas dexen esta, y las licencias que yo mas les aduirtiere, para quando eſten muy fundados, y ſuficientes para impugnarlas. Y por quanto la dicha eſpecie de quarta es tenida de varones practicos grauiſimos por diſonancia, o falſa, y no es razon ſe entienda carecen de ella, fino que la tienen (aunque no tan propria) por tanto, por lo que me toca tambiẽ, la dare por todos: y digo que la dicha eſpecie es falſa como por vna ſemejança; por quanto es parecida en los efectos a la ſeptima, porque auiendo dado ſeptima ligada para clauſula, baxando la voz ſuperior vn punto, y eſtandose queda la inferior ſe figue conſonancia imperfecta, que es ſexta, y apartandose ambas, ſe figue perfecta que es octaua: Y aſi auiendose dado quarta para clauſula, y baxando la ſuperior vn punto, eſtandose quedo el canto llano, ſe figue tambien conſonancia imperfecta, que es tercera; y apartandose ambas ſe figue tambien perfecta parcial, que es quinta, lo qual no ſucedre en otra alguna eſpecie, fino es en las dos dichas, ſeptima y quarta y ſus compueſtas, y de la miſma manera que la quinta y la octaua tienen cierta ſympatia, y por tanto ſon dichas ambas perfectas; propriamente la octaua, y impropriamente la quinta, como dize el Barroducente: de la miſma manera la tienen la quarta y ſeptima, y ſon dichas falſas; propriamente la ſeptima, y impropriamente la quarta: y quando los autores la llaman falſa, ſe a de entender, per [fol. II v.] fimilitudinẽ tãtum modo: non vero per proprietatem, et ſecundũ ſuum eſſe naturale. Porque ſegun la tal fu eſſencia y naturaleza es conſonancia como tengo dicho, y los que mas bien fienten.

PVNTO DIEZ Y SEYS

Ya ſabes que en contrapunto, y aun en buena compoſtura no ſe pueden mover dos bozes hazia arriba, ni hazia abaxo ambas a conſonancia perfecta; fino que auiendo de dar tal conſonancia, a de ſer con mouimientos contrarios; o eſtando ſe queda la vna dellas. La cauſa de eſto es, porque es viſto, virtualmente dar dos perfectas. v. g.

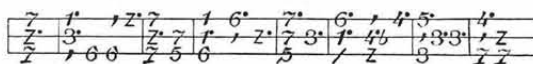


Lo qual es prohibido, y otras coſas a eſte modo principalmente en contrapunto, en el qual todas las virtualidades ſon prohibidas: llamolas (y ſe han de llamar) virtualidades; porque la voz ſuperior que faltó vna quarta de el vt al fa, en el primer exemplo, virtualmente paſſo por el mi, como ſi vno dieſe vn falto de vna eſcalera, y faltare de el tal falto quatro eſcalones, dende el primero haſta el quarto, aunque eſte tal no puſo pie en el ſegundo, ni tercero numeralmente, pero virtualmente hizo paſſo, y por ello podemos dezir que paſſo: Y aſi eſtos faltos jũtandose a conſonancia perfecta, ſubiendo, o baxando, ambas bozes, ſe dicen virtualidades, de las quales vnas ſon admitidas de los compoſitores, y otras prohibidas; pero de todas, o quafi, e hallado exemplos, y las e viſto practicadas en diuerſos autores, y en diuerſas ocaſiones las mas recebidas a dos, a tres, y a quatro voces, y las menos recebidas a cinco y a ſeys voces etc. y en el organo (vſado dellas con prudencia, y con fuerça que obligue, y en buena ocaſion) todas, o quafi pueden ſer permitidas: porque nueſtra muſica goza de todas las licencias, facultades, priuilegios, y prerrogativas de que goza la cantable, y de otras muchas mas; por las razones que tengo dichas en el tratado de punto intenſo contra remiſſo, de que abaxo hago mencion.

PVNTO DIEZ Y SIETE

De ſolo eſte articulo comence a eſcreuir, para ſatisfazer a algunos maẽſtros en la facultad, a los quales ſe les hizo muy nuevo, quando vieron en obras mias punto intenſo contra remiſſo en ſemitono menor y cromatico, en ſemidiapafon, y en plus diapafon, o octaua mayor: y fue tanto lo que ſe me ofrecio en ſu defenſa, que hize vn tratado que puede [fol. 12] el ſolo imprimirſe, y paſſar

por libro, y no pequeño : porque así de el derecho, como de el hecho ay tantos fundamentos y testimonios, que feria gastar mucho papel quererlo encorporar en este libro : fiendo Dios seruido faldra a luz en otra ocasión : Agora para consuelo de los tales (dexando a parte y para aquella ocasión el derecho) trato algo de el hecho que tal es. Digo pues que el primero es de el Maestro Francisco de Montanos, en su tratado de generos, in demonstracione chromatici, fol. 22. al dar del compas sexto de la dicha demostracion ; en el qual por espacio de medio compas comete una de las dichas tres especies de falsa, que es femidiapason con el tenor puesto en befabemi agudo suftenido, y el tiple en su femioctaua befabemi bemol. Este hecho y lugar citado ata las manos, y cierra la boca a los que fintieron mal de el mio ; porque no padesce excepcion, ni puede, porque demas de tener expresamente puesto suftenido, que los tales podian calumniar, diziendo fue yerro de imprenta ; tiene la contramuralla de la formacion de el femitono menor, o suftenido dicho, para perficionar los intervalos del dicho genero chromatico, y así no tienen defensa. El segundo lugar es de Nicolas Gombert excelente musico, y el que mas y mejor vfo de estas falsas, en una cancion a cinco voces, cuya letra comienza diziendo : Ay me qui voldrá, a ochenta y quatro compases, en cantidad de feminima tiple y tenor, despues de el alçar de el compas : Esta cancion se hallara glosada por Hernando Cabeçon, en el compendio de su padre fol. 142. compas primero : y tiene puesta expresa señal de suftenido contra su femioctaua remissa loco citato. El tercero lugar es del mismo Gombert, y es en cantidad de plus diapason, o octaua mayor en el motete : O gloriosa Dei genitrix a quatro voces, al arsis del 31. compas (tiple y tenor) y mas adelante a 35. compases (tiple y baxo) comete la dicha especie de octaua mayor. El dicho autor nos da tambien testimonio del intervalo restante, que es femitono menor y cromatico, el qual lo comete en la clausula final del motete de decimo, o quarto tono fenecido (irregulariter) en alamire entre tiple y alto ; cuya letra dize : Adversum me etc. El mismo intervalo de femitono menor simultaneo comete Iosquin de Prest autor antiguo y graue en un tercio que dize : Pleni sunt a 76. compases del en cantidad de feminima despues del Arsis, y tiene puesta expresa señal : y es el caso que el tercio es de femitono, re y la en alamire diatonico, y va figuriendo con todas las voces este passo : fol, la, fol, mi, fa, mi ; y faltando el alto de sefaut a befabemi, comete fa forçoso, y el tiple tocando en el mi del dicho signo para cumplir con la fuerza del passo, y con la folfa del tono y genero ; perficiona [fol. 12 v.] la falsa dicha de femitono menor, y de que se origina el femidiapason y octaua mayor pretendias. El modo y forma en que lo cometo Iosquin es la siguiente.



Y porque con Iosquin, Gombert, Montanos, y Hernando de Cabeçon, testigos tan calificados, tengo provado mi intento, baste para dar fin a este tratado.

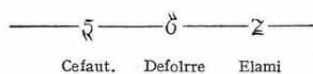
S I G V E S E E L A R T E

[Fol. 13] DE PONER POR CIFRA

Capitulo pri. de los signos del Organo del genero diatonico, o natural.

Los signos de el Organo, del genero diatonico, son veinte y siete y estos se parten en cinco partes : en tres signos fograues, en siete graues, en siete agudos, en siete sobre agudos, y en tres agudísimos. Los tres fograues son los mas baxos de tono de el organo ; y se señalan en cifra con los numeros, finco, feys, y siete de guarismo con dos rasguillos cada uno, como se sigue.

Los signos, o teclas fograues son tres.



Los fiete graues comiençan dende Fefaut Retropollex, octaua abaxo de la claua de fefaut, (que es la fegunda tecla blanca de mano izquierda) y fe señalan con los fiete numeros primeros de guarifmo cō vn rafguillo como fe figue.

Los fignos, o teclas graues fon fiete.

— 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 —
Fefaut Gesolrreut Alamire Befabemi Cesolfaut Delasolrre Elami

Los fiete agudos comiençan dende fefaut agudo, (donde fe aysieta la claua de fefaut) y fe señalan cō los fiete numeros primeros de guarifmo, fimples, efto es fin feñal, como fe figue.

Los fignos, o teclas agudos fon fiete.

— 1 — 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 —
Fefaut Gesolrreut Alamire Befabemi Cesolfaut Delasolrre Elami

Los fiete fobreagudos comiençan dende fefaut fobreagudo (vn pūto mas abaxo de la claua de gefolrreut) y fe señalan con los fiete numeros primeros de guarifmo con vn puntillo, como fe figue.

Los fignos fobreagudos fon fiete

— 1' — 2' — 3' — 4' — 5' — 6' — 7' —
Fefaut Gesolrreut Alamire Befabemi Cesolfaut Delasolrre Elami

[Fol. 13 v.] Los tres agudifsimos comiençan dende fefaut agudifsimos, y fe señalan con los tres primeros numeros de guarifmo, con vna coma despues de ellos, como fe figue.

Los fignos agudifsimos

— 1'' — 2'' — 3'' —
Fefaut Gesolrreut Alamire

CAPITVLO SEGVNDO DE LOS SIGNOS DEL

Organo del genero Cromatico

Los signos, o teclas de el Organo de el fegundo genero, Cromatico blando, o ascendente : fon feys, dos graues, dos agudos, y dos fobreagudos, y fon las teclas negras de befabemi, y elami, y señalanfe cō bemol, como fe figue : llamase ascendente ; porque forma fus diathefarones fubiendo.

Signos graues, y teclas negras del genero cromatico blando :

— 4b — 7b —
Befabemi Elami

Signos agudos, y teclas negras de el dicho genero.

— 4b — 7b —
Befabemi Elami

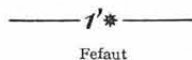
Signos fobreagudos, y teclas negras de el genero Cromatico.

— 4b — 7b —
Befabemi Elami

Los fignos de este mismo genero, cromatico duro, o descendete, fon feys, los quales fe an de contar al reues, esto es, descindiendo : por que de este modo forma fus diatefarones este genero,

vno agudifísimo, y dos fobre agudos, dos agudos, y vno grave, y todas fon teclas negras de fefaut, y cesolfaut, y fe señalan como fe figue.

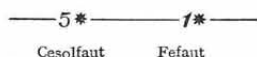
[Fol. 14] Signo agudifísimo, Suftenido



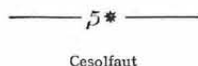
Signos fobre agudos, y teclas negras fuftenidos de este genero.



Signos agudos, y teclas negras, fuftenidos de este genero.



Signo graue, tecla negra, fuftenido de este genero.

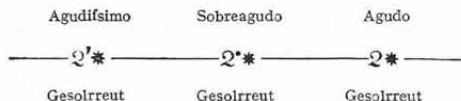


CAPITULO TERCERO DE LOS SIGNOS

de el organo, del genero Enarmonico.

Los signos del genero Enarmonico blando, ascendente : fon el bemol de alamire, y el bemol de lafolrre, y por carecer el organo de ellos no los pongo aqui.

Los signos de este mismo genero Enarmonico duro, o descendente fon tres, vno agudifísimo, otro fobre agudo, y otro agudo : todos tres teclas negras, y fuftenidos de Gefolrreut, como fe figue.



Aunque en muchas cosas figo al Maestro Francisco de Salinas : en esta opinion me aparto de la fuya, porque haze a este fuftenido de Gefolrreut del genero Cromatico (atendiendo a otros respectos) pero tengo por certifísimo que es de el Enarmonico, porque vn genero no puede proceder por mas que por dos Diatesarones, que infinuan [fol. 14 v.] dos propiedades, de modo que tres propiedades no caben juntas, como be quadrado y bemol juntamente: de forma que el tercero diathesaron que el dicho autor le atribuye al genero cromatico, aplicándole el fuftenido dicho de Gefolrreut, fe a de entender que es, per accidens, y no, naturaliter, de la misma forma que se aplica al tercero diathesaron del bemol de befabemi al genero diatonico, y en este sentido aplica tambien el dicho autor el bemol de gefolrreut (que se forma diziendo mi en fefaut blanco) al genero enarmonico, faliendo ya de sus limites, y entrandose en la mitad de el quarto genero, lo qual se haze licenciosamente ; (tal vez) pero en razon, peso, y medida, no deue fer asi. Ademas de la dicha razon, ay otra y es : que la comifion del genero Cromatico es de los faes naturales facar mies fuftenidos, y a la contra, de los mies naturales facar faes bemoles. Y la comifion de el género Enarmonico es, de los foles naturales facar mies fuftenidos (y estos fon los de gefolrreut, y de lafolrre ; y de los rees naturales facar faes bemoles, (y estos son los bemoles de alamire, y de lafolrre) porque, como tengo dicho, cada genero tiene su jurisdiccion y termino, de el qual en ningun modo puede exceder : y afsi con licencia de tan graue autor soy por agora deste parecer. Afsimefimo no me conformo con la opinion de cierto moderno que dixo : que quando se tañian accidentales, no se procedia cromatica, o enarmonicamente, porque no se formaua los interualos de estos generos ; como que los generos fueffen hordenados para solo esse fin, el qual si fueffe impertinente (como

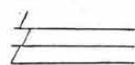
pruebo en el libro de versos que lo es el de el enarmonico, en la formacion de sus diesis tan contrarios en naturaleza) dariamos que no ay genero enarmonico en la musica, cosa contra la comun opinion de tan graues varones en ella, y si proceſſo ſignifica tranſito, o paſſo, y eſte ſe haze por ſignos de eſtos generos, quales ſon todos los bemoles, y ſuſtenidos, como diremos que no ſe procede cromatice; 1. enarmonice, paſſando, procediendo, y caminando por ſignos de los dichos generos? digo que ſe procede. Salua pace etc.

CAPITULO QVARTO DE EL MODO DE DIS-

poner los dedos, y de poner por cifra.

Sabidos los ſignos que pertenecen a cada genero, y los numeros que pertenecen a cada numero, para lo qual (ante todas coſas) ſe ſuponga que las quatro lineas de cada pauta ſignifican las quatro voces: la mas alta [fol. 15] ſignifica el tiple, la ſegunda el alto, la tercera el tenor, y la mas baxa el baxo; y las rayas que las atraueſan de alto abaxo ſignifican los compaſes, y los numeros que eſtan muy juntos a ellas, ſon los que dan al dar del compas, y los que dā en medio (entre raya y raya) ſon los que dan al alçar de el compas, y todos los que eſtā fronteros en todas quatro lineas, o en las tres, o en dos, an de dar a la par; y las figuras que eſtan encima de los numeros entre pauta y pauta ſon el valor, y detencion (mas o menos conforme fuere la figura) que ſe a de hazer en cada numero; del qual valor, o detencion (llamado por otro nombre ayre) tratara exactamente en el libro prometido de Versos, fiendo Dios ſeruido.

Sabido eſto, y teniendo eſte libro, y el monacordio delante, el qual ya tendra eſcrito en cada tecla el numero que le pertenece, (fino es que las teneis de memoria) aveis de buſcar en el, el numero femejate al de el verso, o obra que quereis poner, y darlo con los dedos, y mano que en los capitulos ſiguientes os yre declarando, y no leuantarlo hafta tanto que en la miſma raya ſe figa otro numero, y ſiguiēdoſe leuantar aq̄ para dar eſte, y ſi ſe figuiere pauſa q̄ es deſta fuerte



levantar el dedo q̄ lo tenia, hafta q̄ buelua a auer otro nueuo en la miſma raya.

Y para claridad de el capitulo ſiguiente, aduertid: que primero dedo llamamos a el pulgar de ambas manos, y ſegundo al que eſta mas cercano, que es el index en latin, y tercero al de enmedio, quatro al anular, o dedo que dizen de el coraçon, quinto al menor de todos llamado melgarito vulgarmente.

Comiençan las aduertencias para de cifra poner en el Organo; con que dedos, y poſtura de manos.

Al principio de obra, qual es tiento, o motete, o verſo; ſi entrare ſola una voz ſe guarde el orden ſiguiente.

- | | | |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| Tiple | Si fuere el tiple el que entrare ſolo ſin acompañamiento de otra voz; lo a de dar la mano derecha con quiebro, o redoble con el dedo tercero: que coſa ſea quiebro, y redoble, en quantas maneras y como ſe haga ſe dira abaxo. | Derecha |
| Baxo | Si fuere el baxo lo a de dar la mano izquierda, con quiebro o redoble con el ſegundo dedo de la mano izquierda. | Izquierda |
| Tenor | Si fuere el tenor (y deſpues del, la primera voz que entrare fuere ſuperior como alto, o tiple, lo a de dar la izquierda con el dedo dicho, y lo demas. | Izquierda |
| Tenor | [Fol. 15 v.] Y ſi deſpues del tenor, entraſe voz inferior (como el baxo) lo a de dar la mano derecha cō el dicho dedo, y todo lo demas quiebro etc. | Derecha |
| Alto | Si fuere el alto, y deſpues del entrare voz ſuperior (como tiple) lo a de dar la izquierda con el ſegundo dedo y lo demas dicho. | Izquierda |

Item, se a de vfar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monacordio, pero en el organo (de mi voto) no comenceis con redoble, con vna voz fola ; fino con quiebro ; y nunca vfeys de redoble (de mi consejo) entre dos tonos, como fon : vt, re ; y re, mi ; y fa, fol ; y fol, la ; fino en semitono, mi, fa, o fustenido, porque en este folo lo vfan quantos cantores ay, y miniftriles, de modo que entre tonos no ay redoble, fino quiebro, y aduertid q̄ este le llaman otros : trinado, y trino y los cantores : quiebro, pero nosotros redoble.

DE EL QVIEBRO

Quiebro fenzillo se puede (y aun se deue) vfar en todo principio de verfo, o obra pequeña mas propriamente : y en medio de ella, en todos los semibreues, y minimas en q̄ la mano, (qualquiera q̄ sea) se hallare defocupada de glofa : y quando se tañere el cōpas ligero, o a cōpas mayor.

[Fol. 16 v.] Quiebro doblado, o reiterado (que es de tres dedos, y de quatro mouimientos) se deue hazer en principio de diſcurso, o obra larga grave, y en cosas de compas graue, como de diez y feis figuras al compas, y de ay para arriba, y quando en estas obras huviere vn semibreue (o minimas a vezes) defocupado en el compas, fin glofa que estorue el hazerlo : y todos estos, así el fenzillo como el doblado, se pueden hazer en todas las voces, y signos : en el vt, re, mi, fa, fol, y la ; y así quando no se pudiere hazer el redoble, por ser entre tonos, se haga este en su lugar.

Si fuere musica totalmente llana (o muy gran parte) la aueis de adornar cō estos accidentes ; y así en todos los golpes de semibreues, y minimas, podeis hazer vno de ellos (conforme esta declarado) y parecera bien dexar algunos puntos llanos, de quãdo en quãdo fin ellos.

En feminimas podeis hazer el quiebro fenzillo, en compas de espacio, en vna fi, y en otra no : de modo que no en todas. En corcheas (en compas muy despacio, y figuiendose femicorcheas), lo e visto hazer, aunque raras veces, en femicorcheas nunca.

CAPITVLO SEXTO DEL MODO DE DISPONER

los dedos, para poner en el Organo, cualquier obra

con perfeccion.

Si al principio de obras, entraren dos voces juntas, se de vna con cada mano, dando la voz superior a la mano derecha, y la inferior a la izquierda.

Si entrari tres voces a la par, lo mas hordinario es : dar las dos mas baxas con la izquierda, y la mas alta con la derecha : porq̄ quede libre para adornar la obra con quiebro, o redoble ; cafo que las voces sean las inferiores : Alto, tenor, y baxo, y que (si fueren las superiores) el tiple estuviessi distante de las dos figuientes ; porque si esta junto se pueden tambien dar dos, tiple, y alto, con la derecha, y tenor con la izquierda : lo primero es lo mas hordinario.

Si entraren quatro voces juntas, denfe (por agora) dos con cada mano : fino fuere en los cafos figuientes.

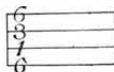
ECEPCION.

Si entraren quatro, y todas quatro estan dentro en ocho pũtos, y a vezes en diez, puede dar la izquierda las tres, y la derecha la vna ; fino es en cafo que quede ligada alguna, para el compas figuiente, exemplo :

Quatro voces en ocho puntos

En diez puntos

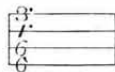
[Fol. 17]



Y fi entran en doze puntos denfe dos voces con vna mano, y dos con la otra.

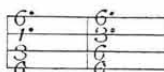
Y fi entran en quinze puntos, o en mas, denfe dos con vna mano, y dos con la otra ; fino es en cafo que eften las dos voces inferiores, o las dos fuperiores apartadas vna de otra mas de ocho puntos, que en tal cafo fe an de dar tres voces, las mas cercanas con vna mano, y vna con la otra, como fe vera por los tres poſtreros exemplos.

En 12 puntos todas 4 voces



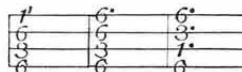
Dos con cada mano

En 15 puntos



Dos con cada mano

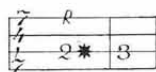
En 15 apartada la vna



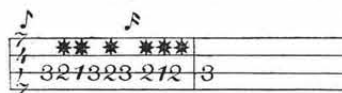
Tres con vna mano

EXCEPCIONES

Quando el tenor haze claufula llana, a quatro voces, es forçofo hazer redoble, por lo qual fe an de dar dos voces con cada mano, aunque eften todas quatro dentro en ocho puntos (como fe auia dicho atras) y quãdo el tenor haze claufula glofada, tambien fe an de dar dos voces con cada mano.



Claufula llana



Claufula glofada

[Fol. 17 v.]

OTRA ECCEPCION

Y en cafo que glofe la vna voz, (y glofa fe entiende corcheas y femicorcheas, y ſefquialterras ; y a vezes, aunque pocas, feminimas) fe a de dexar la tal voz para vna mano, y las otras tres para la otra, aũque todas quatro voces comiencen dentro de ocho, o diez puntos (como queda dicho y fe dira adelante) la razon es : porque ſiempre que pudiere ſer, fe a de dexar libre la mano que glofa, para que mejor, y con mas fuerça, toque, velocidad, y limpieza, forme la glofa.

CAPITVLO SETIMO DE COMO SE PROSIGVE

qualquier obra, con que mano y dedos.

Ya tenemos dicho con que mano y dedo fe a de començar qualquier obra, ora entre vna voz, ora dos, tres o quatro : agora reſta dezir como fe proſigue la tal obra, y entiendafe en muſica llana.

Digo que fe a de yr proſiguiendo, ſegun y como fe a dicho del començar, y agora me explicare mas ; fi folamente cantaren dos voces, ora ſea al principio, ora en medio de obra, fe de con cada mano la vna.

Y fi huviere tres : como eſta dicho, dos la mano izquierda, y vna la derecha ; fino es en los caſos dichos, que no las pueda dar la izquierda, por eſtar apartadas, que entonces las dara la derecha.

Y fi huvieren entrado ya todas quatro voces, y fueren proſiguiendo : por agora a los principios, den dos voces con cada mano ; ecepto en los caſos dichos atras en las excepciones.

COMO SE PROSEGVIRA EN LO GLOSADO.

- Tiple Si glosare el tiple, las tres voces inferiores, que son : Alto, tenor, y baxo, las a de dar la mano izquierda, y el tiple folamente la derecha.
- Baxo Y fi glosare el baxo; aquesta voz la a de dar la mano izquierda, y las tres superiores la derecha, que son : Tenor, alto y tiple, por la razon dicha atras, en la vltima excepcion.
- Alto Si glosare el alto, estando cantando el tiple, y las otras dos voces, tenor, y baxo : el tal tiple lo a de dar el quinto dedo de la mano derecha, y se an de dexar defocupados los quatro dedos restantes de la dicha mano, y cō ellos se a de hazer la glosa de el alto, y fi faltare dedo (que muchas veces acaese) lo a de fuplir la mano izquierda, prestandole el pulgar, o fegundo para focorrer esta necesidad : dando con preuencion la [fol. 18] confonancia antecedente de las dos voces inferiores, con los vltimos dedos, que son quarto, y quinto, siendo tercera la tal confonancia.
- Tenor Y fi glosare el tenor, estando cantando el baxo, tiple, y alto; se dara el baxo con el quinto dedo de la mano izquierda, dexando defocupados los quatro restantes de la dicha mano, y con ellos se a de hazer la glosa del tenor, y fi faltare dedo (como se dixo en el precedente) los a de fuplir la mano derecha, prestandole el pulgar, o fegundo, para el mismo efecto, dando (con la misma preuencion) la derecha la confonancia propia, tercera, o la que fuere; con el quinto dedo, y otro el mas conueniente.

DAR Y ALÇAR DEL COMPAS.

En glosa de corcheas a compafillo, que es de ocho al compas : da el golpe de el compas en la primera corchea, y el alça en la quinta, y buelve a dar el compas figuiente en la nouena, la qual firue de primera del dicho compas.

En glosa de femicorcheas, que es de diez y feis al compas, da el golpe en la primera, y alça en la nouena, y da el compas figuiente en la diez y setena, la qual firue de primera del dicho compas.

SESQVIALTERA.

En glosa de fexquialtera de feis figuras al compas, fi fuere notada cō el ayre de proporcion menor, que es con vn tres encima, da el compas en la primera, alça en la quarta, y buelve a dar el compas figuiente en la septima. Y fi fuere notada con el ayre de prop. mayor, que es con vn dos encima, da el compas en la prim. alça en la quinta, y buelva a dar el cōpas figuiente en la septima.

En glosa de fexquialtera, de nueue al compas, que es de proporcion mayor con menor, da en la primera, y està en la quarta, y alça en la septima, y buelve a dar el compas figuiente en la dezena, la qual firue de primera, para boluer a contar de nueuo dende ella.

En glosa de fexquialtera de doze al compas, se guarde el mismo documento que esta dicho en la de feis, haziendo de dos compases de aquellos vno destos : dādo en la primera, alçādo en la septima, y bolviendo a dar en la trezena, y esto se entienda teniendo numero tres encima, pero teniendo numero dos, de en la primera, alce en la nouena, y buelua a dar en la trezena. Todo lo qual viene a fer lo mismo q̄ esta aduertido en la de feis; folo se diferēcia en q̄ aqui se doblā las figuras.

[Fol. 18 v.] En prop. fexquiquinta, que es de cinco figuras, o numeros al compas, da en la primera, alça en la quarta, y buelue a dar en la sexta. Y en su dupla que es de diez al compas, da en la primera, alça en la septima y buelue a dar en la onzena.

CAPITVLO OTAVO, CON QVE DEDOS DE CA-

da mano fe an de dar las poſturas dellas.

Para inteligencia de eſte capitulo fe aduierda, que con cada mano ay, y fe pueden dar, ocho poſturas, y fon las figuientes. Vniſonus, ſegüda, tercera, quarta, quinta, ſexta, ſeptima, octava: otras dos fe vñan, aunque pocas vezes, que fon: Nouena, y dezena; y eſtas fe reduzē a los miſmos dedos de octaua.

Vniſonus es, quando dos numeros femejantes eſtan fronteros en dos rayas diferentes, eſto es, que dan a la par: reputañe por vno, y aſi fe da ambos en vna tecla, y cō vn miſmo dedo, y no ay dedo determinado, regulaſe por lo dicho atras, en el modo de comēçar y proſeguir vna obra.

Següda cō la derecha (de golpe, o ligada en clauſula hecha o acometida) con las dos voces ſuperiores, fe fuele dar con tercero y quarto dedos.

Segunda con la izquierda (en la miſma forma) fe fuele dar con quarto y ſegundo, y con ſegundo y primero dedos.

Tercera con la derecha fe da con ſegundo y quarto dedos.

Tercera con la izquierda fe da con los miſmos quarto y ſegundo.

Quarta con la derecha fe da con ſegundo y quarto dedos.

Quarta con la izquierda fe da con los miſmos quarto, y ſegundo dedos.

Quinta con la derecha fe da con ſegundo, y quinto dedos.

Quinta con la izquierda fe da con quarto, y primero dedos.

Sexta con la derecha fe da con ſegundo y quinto dedos, y ſi el punto mas alto fuere tecla negra fe da cō primero y quarto dedos, por no torcer la mano.

Sexta con la izquierda, fe da con quarto y primero dedos, y ſi el punto mas alto fuere tecla negra, fe dara con ſegundo y quinto, por la miſma raxon.

Septima con la derecha fe da con primero y quinto dedos.

Septima con la izquierda fe da con los miſmos quinto y primero.

Octaua, nouena, y dezena, con la mano derecha fe dan con primero y quinto.

[Fol. 19] Octaua, nouena, y dezena con la izquierda fe dan con los miſmos quinto y primero.

Eſtas fon las poſturas propias de cada mano, en las diſtancias dichas, y las que fe an de vñar ſiempre que no huviere fuerça que obligue a las figuientes.

En ſegundo lugar, y con alguna de las cauſas figuientes, fe ſuelen dar otras poſturas, en las miſmas diſtancias dichas. Las cauſas fon: auer de hazer quiebro, o redoble para adorno, hermoſura, y gracia de la muſica llana, y aſimifmo es cauſa: mudarſe vno de los dichos dos dedos, a otro ſigno de falto, eſtandofe quedo el otro de la propia mano. Tambien es cauſa, gloſar con la mano que da las tales poſturas, aviendofe de eſtar quedo vno de los dedos. Item, es cauſa el no tocar dos vezes en dos teclas diferentes con vn miſmo dedo, y por qualquiera de eſtas cauſas fe pueden dar las poſturas figuientes.

LAS POSTVRAS SON.

Segunda con la derecha fe puede dar, con ſegundo y tercero dedos.

Segunda con la izquierda fe puede dar, con los miſmos tercero y ſegundo.

Tercera con la derecha fe puede dar, con primero y tercero dedos.

Tercera con la izquierda fe puede dar con ſegundo y primero dedos.

Quarta con la derecha fe puede dar, con primero y tercero dedos.

Quarta con la izquierda fe puede dar, con ſegundo, y primero dedos.

Quinta con la derecha fe puede dar, con primero y quarto dedos.

Quinta con la izquierda fe puede dar, con ſegundo, y quinto dedos.

Sexta con la derecha se puede dar, con primero y cuarto dedos.

Sexta con la izquierda, se puede dar, con quinto, y segundo dedos.

Septima con la derecha casi siempre se fuele dar ligada, fino es en ciertas claufulas, puede se dar con primero y cuarto dedos.

Septima con la izquierda se puede dar con los mismos: cuarto y primero dedos.

Octava con la derecha, se puede ofrecer ocasion, en que se pueda dar con primero y cuarto dedos.

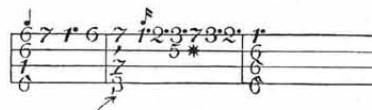
[Fol. 19 v.] Octava con la izquierda, se puede ofrecer ocasion, en la qual se de tambien con cuarto y primero dedos, y en estas ocasiones a de aver causa que obligue, de las dichas atras.

SIGVESE OTRO TERCERO ORDEN DE DEDOS

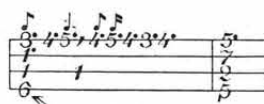
menos vlados, y tambien posibles.

Acerca de este tercero horden de dedos, aduerto, que es para tañedores que an falido ya de minoribus, y que estan ya licenciados para regentar qualquier organo de qualquier parrochia graue, los quales, en musica dificultosa que lo pida pueden usar de otros dedos; exemplo de los quales pondre en particular, por no hazer gran volumen, solo con una regla general lo comprehendere todo, dexando la execucion a su buen juyzio. Digo pues acerca de este tercero horden, que puede auer ocasiones (en glosa particularmente) en las quales con dos mismos dedos, se puedan dar todas, o las mas de las posturas dichas; y para mayor claridad yran señaladas con los indices, o manezillas siguientes.

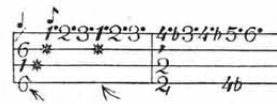
Exemplo: Segunda con la derecha con primero y segundo dedos, suponiendo q el vnifonus del tiple: lo da el pulgar de la mano derecha.



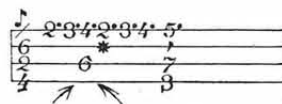
Exemplo de tercera con la mano derecha, con primero y segundo dedos, en el primer punto de glosa del tiple.



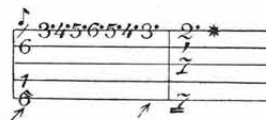
otro exemplo



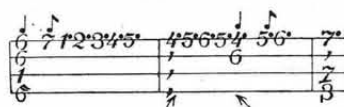
[Fol. 20] Exemplo de quarta con la derecha con primero y segundo dedos; comete se en el primer punto de glosa del tiple, respeto del alto.



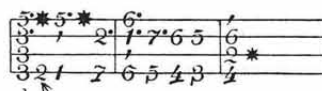
Exemplo de quinta con la derecha con primero y segundo dedos, comete se en el primer punto de glosa del tiple, respeto del alto.



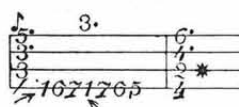
Exemplo de sexta con la derecha, con primero y segundo dedos, comete al alçar del segundo compas, con el tiple y contralto.



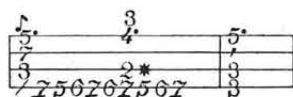
Exemplo de segunda con la mano izquierda con primero y segundo dedos, la qual se comete en la segunda feminina del primer compas, entre tenor y baxo, comenzando con el pulgar.



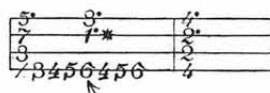
[Fol. 20 v.] Exemplo de tercera con la mano izquierda, cō primero y segundo dedos, la qual se comete con la segunda y quinta corchea de el baxo.



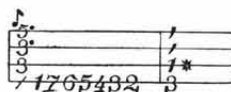
Exemplo de quarta con la mano izquierda, cō primero y segundo dedos, la qual se comete entre tenor y baxo con el primer numero que es fiete con razgo.



Exemplo de quinta cō la mano izquierda, con primero y segundo dedos, la qual se comete con la quinta y octava corchea, entre baxo y tenor, comenzando la glosa con el melgarito de la dicha mano.



Exemplo de sexta con la dicha mano y dedos, la qual se comete (auiendo comenzado el baxo la segunda corchea con el segundo) en el alçar de el compas, trocando los dedos, y dando la figura o numero dicho con el segundo dedo.



[Fol. 21] Y por no hazer mas largo este discursio, acabo con folo dezir: que se puede ofrecer ocasiones tan apretadas, en las quales sea neceffario dar tambien segunda (como se a dicho con primero y segundo dedos de la mano derecha, con primero y tercero, con primero y quarto, y con primero y quinto, estando quedo el primero, y a vezes dado a la par, y se puede ofrecer dar las mismas consonancias, y intervalos, con los mismos dedos de la mano izquierda, o pocas menos.

Y asimismo se pueden ofrecer tales ocasiones, que sea neceffario dar los dichos intervalos o consonancias, con quinto y quarto dedos, con quinto y tercero, con quinto y segundo, con quinto y primero de ambas manos; y esto se haze estando quedo el quinto.

Todas las quales y otras muchas, (respectivamente cada dedo, de todos los demas de dos restantes de cada mano, y de todas las dichas consonancias o intervalos) las a de enseñar el cōtinuo y largo estudio, que es el que vence estas y otras mayores dificultades.

CAPITULO 9 DE LAS CONSONANCIAS CER-

radas y abiertas, por otros llamadas, llenas y vazias,
que todo es vno.

Quatro consonancias (principalmente) se pueden dar cerradas, o abiertas, con ambas manos, y son las siguientes: quinta, sexta, séptima, y octava; también se pueden dar otras dos mas, que son novena y decena (aunque raras vezes todas tres vezes de golpe; fino folas las extremas) y estas se reduzen a los mismos dedos de la octava cerrada.

Quinto con la mano derecha, si se da con segundo y quinto dedos, se a de cerrar en tercera con el cuarto dedo, y algunos la cierran con tercero, y es lo menos recebido. Y si se da con primero y cuarto dedos, se a de cerrar con segundo. Algunos dan la quinta con primero y quinto dedos, y entonces se cierra con tercero, y quiebro con el mismo.

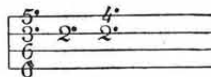
Sexta con la derecha, si se da con segundo y quinto, se cierra en dos maneras, conforme la consonancia lo pide; o con tercero, o con cuarto dedo. Con tercero se cierra, quando queda la quarta de las dos voces extremas hacia arriba, y con quarto quando queda hacia baxo.

EXCEPCION

[Fol. 21 v.] Quinta y sexta auezes se fuelen dar, con primero y quinto dedos, y se cierran con tercero, por dar quiebro con el, y es usada entre maestros: y si la sexta formare la quarta hacia arriba, con las voces extremas, se cierra con segundo.

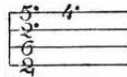
La séptima se puede cerrar en tres maneras (ora sea de golpe, ora ligada una de las extremas) la primera es, cerrandola en tercera de la voz superior, y entonces se cierra con quarto dedo (suponiendo que las voces extremas se dan con primero y quinto) la segunda es cerrandola en quarta, respecto también de la superior, y entonces se cierra con segundo dedo, y bien así con tercero, es especial para hazer quiebro con el. La tercera es cerrandola en quinta, también respecto de la superior, y entonces se cierra con segundo dedo tan folamente. Exemplo de todo.

En tercera de la superior



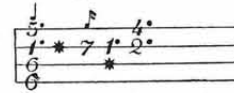
Con quarto dedo

En quarta



Con segundo, o tercero

En quinta de la misma



Con segundo dedo

La octava cerrada con la derecha, puede ser en quatro maneras: o cerrada en tercera, o cerrada en quarta, o cerrada en quinta, o cerrada en sexta de la voz superior: (suponiendo que las voces extremas della las dan primero y quinto dedos). En tercera se cierra con el quarto dedo, en quarta con el tercero, en quinta con el segundo, y también con el tercero: y se puede hazer quiebro con el: y últimamente en sexta se cierra con el segundo dedo.

Estas mismas quatro consonancias se pueden dar cerradas con la mano izquierda, en la forma siguiente. Quinta dada con primero y quarto dedos de la mano izquierda, se cierra con segundo dedos. Y si se da con segundo y quinto dedos se a de cerrar con quarto, y algunos la cierran con tercero, es poco usado. En algunas glosas traçadas de mano [fol. 22] izquierda, se fuele ofrecer dar quinta con primero y quintos dedos, y entonces se cierra con tercero, y a vezes con segundo.

La sexta es en todo como la quinta, aunque si es de segundo y quinto por extremos, en ninguna manera se puede cerrar con tercero (como algunos cierran la quinta) porque la sexta de la izquierda casi siempre tiene la quarta hacia arriba, por lo qual se a de cerrar con el dedo quarto.

Si aconteciere, que la sexta cerrada tenga la quarta hacia abaxo, y sea de segundo y quinto, se a de cerrar con tercero, y si fuere de primero y quarto dedos, se a de cerrar con segundo: y si fuere de primero y quinto, se a de cerrar también con segundo.

Algunas vezes es necesario (especialmente en glosa) averse de dar la sexta de mano izquierda

con primero y quinto, y tener la quarta haziarriba, (que es dftar la voz de en medio quatro puntos de la del pulgar) y entonces fe a de cerrar con quarto dedo.

Septima con la izquierda, dada con primero y quarto dedos, fe cierra con fegundo, y fi es con primero y quinto, fe cierra con quarto dedos, y ambas fe cierran en tercera de la voz infima.

Octaua con la izquierda fe cierra con fegundo dedo, ora fe ponga la voz de enmedio en quinta, ora en fexta de la voz infima, y fi fe pone en tercera, fe cierra con quarto dedo. Nouena fe cierra con següdo dedo, ora la voz de enmedio fe ponga en quinta, ora en quarta de la voz infima.

Dezena fe cierra con fegundo dedo, ora la voz media fe ponga en quinta, ora en fexta de la voz infima, y fi fe pufiese en tercera (que puede acaeffe) fe a de cerrar con quarto dedo. Y con efto bafte por agora de pofturas.

CAPITVLO 10 DE LAS CARRERAS ASCENDIEN-

tes, y descendientes de ambas manos, para los que ya comiençan a fer Maestros.

Impofsible es de toda impofsibilidad, que alguno taña bien accidentales glosados, fi en las carreras de glosa muy diminuida, no vfa de la induftria de trocar los dedos, dexado vno y tomando otro diferente de aquel ordinario que fe auia de feguir, fi la carrera fuera toda por las teclas blancas : para lo qual fe aduierda lo figuiente.

[Fol. 22 v.] Digo pues que de la mifma fuerte, que en lo llano fe vfa de pofturas ordinarias, en las confonancias ordinarias, y de otras extraordinarias en las extraordinarias, q̄ de la mifma fuerte en lo glosado fe a, y deue vfar, de los dedos ordinarios en las carreras ordinarias, y de los extraordinarios, en las extraordinarias.

Carrera ordinaria de fubir con la mano derecha, fe haze con tercero y quarto dedo, y de baxar, con tercero y fegundo.

Carrera ordinaria de fubir con la mano izquierda, fe haze con fegundo y primer dedo, y de baxar, con tercero y quarto. Y aduierdafte que carrera ordinaria llamo, a la que fe haze por teclas blancas, y extraordinaria a la que fe haze por blancas y negras, mezclando vnas con otras.

CARRERA EXTRAORDINARIA DE TRES DEDOS, por fignos ordinarios.

Para començaros a abituar en el modo de trocar los dedos, auéis de hazer vna carrera con tres dedos, y aquellos acabados boluer a repetirlos, todas las vezes q̄ quifieredes ; y luego hazer otra cō quatro dedos, y aquellos acabados, boluer a repetirlos quantas vezes pudiere fer, començando, mediando, y acabando fiempre con los mifmos dedos ; y aunque efto exercicio de trocar los dedos fe pone propriamēte para vfar del en glosas accidentales, es bien que fe comience a poner en practica por los fignos naturales y diatonicos : para mejor y con mas facilidad defpues abituarse en los accidentales : y pongo el exemplo.

MANO DERECHA.

Començareis a fubir cō fegundo dedo de la mano derecha dende fefaut graue retropolex, que es la fegunda tecla blāca que cae a vueftra mano izquierda, y fubireis otra tecla con el tercero, y otra con el quarto, y volvereis a començar dende la figuiente, que es bemi blāco, otra vez con el fegundo : y defte modo yreis fubiendo hafta la vltima, que es alamire agudififimo.

EXEMPLO

Signos	<u>1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3</u>
Dedos	2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4

[Fol. 23] Y para baxar començareis con el quarto dedo de la mano derecha, dende la vltima tecla que es alamire agudiísimo, y baxareis vna con el tercero dedo, y otra con el fegúdo, y bolvereys a començar dende la figuiente que es elami fobreagudo, otraues con el quarto dedo; y deste modo yreis baxando hafta llegar a la primera en orden, y fegunda tecla en apariencia, que es fefaut graue retropolex y dende dōde començasteis a fubir, y no pongo exemplo porque os podeis valer del mismo de fubir, retrocediendo hazia el principio.

MANO IZQUIERDA.

Començareis a fubir con el tercero dedo de esta mano, dende el mismo fefaut retropolex dicho atras, y fubireis agef. con el fegundo, y a alamire con el pulgar, y boluereis a començar otra vez con el tercero dende bemi, y afsi yreis profiguiendo por todo el juego diatonico con estos tres dedos hafta alamire agudiísimo.

EXEMPLO

~~1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3~~
3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3 2 1

Y para baxar, començareis del figno y dedo con que acabasteis, y mediareis con el que mediafiste (que fue el fegundo baxando vno) y acabareis con el que començasteis, que fue el tercero baxando otro figno: de exemplo firue el mismo, retrocediendo.

CARRERA EXTRAORDINARIA DE QUATRO

dedos, por fignos ordinarios con la derecha.

Esta carrera se haze con primero, fegundo, tercero, y quarto dedos de la mano derecha, començando dende fefaut graue fufodicho, y profiguiendo con los demas hafta venir con el quarto, y boluiendo a començar con el primero, y profeguir con los demas hafta elami con el quarto, y afsi boluer a començar, y profeguir con los mismos hafta acabar.

EXEMPLO

~~1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3~~
1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

[Fol. 23 v.] CARRERA DE BAXAR.

La de baxar se haze començando dende donde acabasteis, con el dedo quarto, y retrocediendo hafta el primero, y boluiendo a hazer lo mismo hafta fefaut graue.

LA MISMA CARRERA DE SVBIR CON

los mismos dedos de la mano izquierda.

La mano izquierda haze esta carrera, comenzando a subir desde el dicho signo diputado que es fe faut graue, con el quarto dedo, tercero, segundo, y primero, y luego bolviendolos a repetir todas las vezes neceffarias.

EXEMPLO

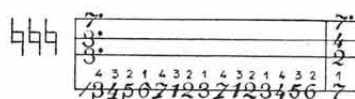
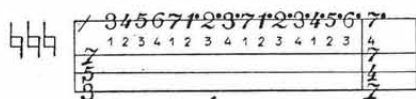
1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1 2 3
4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

CARRERA DE BAXAR.

La de baxar la haze la izquierda, comenzando donde acabasteis con el dedo primero, y retrocediendo hasta el quarto, y bolviendo a hazer lo mismo hasta fe faut graue.

Porque se vea con quanta mas velocidad, limpieza, y llaneza se haze las glosas siguientes de ambas manos con los quatro primeros dedos de cada una, que con otros qualesquiera (bolviendo a repetir los mismos siempre que se acabaren) quiero poner los exemplos siguientes: en los quales se passa por todos los sustenidos de fe faut, cefol faut, y gefolrreut, por ser del genero femienarmónico, como lo denotan los tres becuadrados puestos al principio.

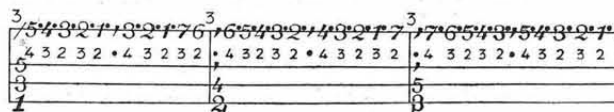
EXEMPLO



[Fol. 24] Otras carreras de ambas manos se pueden tambien hazer con segundo, tercero, quarto y quinto dedos, guardando los mismos documentos que se an dicho, las quales se fuelen vñar quando el vltimo signo de la glosa le viene a caber al justo al quinto dedo no passando de alli; y q̄ (de necefsidad) se a de q̄dar ligado, y la voz próxima a de glosar valiendose de los otros quatro dedos, que a la tal mano le quedan libres. Y tambien quando (aviendole cabido al justo quinto dedo como dicho es, el vltimo signo de la glosa) la tal glosa falta octaua hazia el primero dedo de la misma mano, que en tal cafo es mejor acabarla con el quinto dedo; porque el falto de octaua se cometa con los mismos dedos que se comete la octaua, que son primero y quinto: y por no alargar mucho este discurso no las pongo por exemplo, baste dar esta luz al curioso para que el con su estudio las busque.

Vltimamente se figuē las carreras mixtas, las quales pueden ser, principalmente, en dos maneras, de dos, y tres dedos; o de tres y quatro: la de dos y tres se haze tomado para glosar, tres dedos de la mano los mas convenientes: y luego boluiendo a resumir dos, tan solamente, de los mismos; lo qual sucede así porque no son menester mas que los dos la segunda vez, por acabarse con ellos la carrera, o por otra causa.

EXEMPLO DE TRES Y DOS DEDOS



La de quatro y tres fe haze, tomando, o escogiendo quatro dedos los mas conuenientes de la mano que a de glófar, y luego voluiendo a refumir tres, tan folamente, de aquellos miimos con los quales fuficientemête fe acaba la carrera.

[Fol. 24 v.] EXEMPLO DE QUATRO Y TRES DEDOS.



Toda esta materia de trueque de dedos, pertenece ya para maestros, a los quales baste abrirles este camino, para que ellos con su ingenio lo acaben de perficionar, y suplan lo que a este tratado le falta. En el interim los que quisiere aprovecharse de este libro, y fer perfectos positores de cifra, paffen los ojos por las anotaciones siguientes, y procuren guardarlas con gran puntualidad, y conguirán lo que desfean.

CAPITVLO DECIMO DE LAS ADVERTENCIAS

para perfectamente poner por cifra.

Ay muchas personas que en conociendo los numeros de la cifra, y sabiendo que los que estan fronteros dan a la par, y que los primeros, que estan despues de cada raya diuidiente, dan al dar del compas, y los que estan enmedio dan al alçar, y que las comas ,, significan detencion en el numero antecedente, y los sustenidos y bemoles, teclas negras, cantandose diatonicamente; les parece que con lo dicho faben ya poner por cifra con mucha perfeccion: y engañanse, porque esto dicho es lo de menos confideracion y lo mas facil, y pruevoló, porque es lo primero que se enseña a los discipulos, y lo primero no es lo que perficiona la obra, fino lo vltimo, por que como dize el Philosopho: Finis rei dat effe rei; esto es, que el fin de la cosa da el ser a la cosa: y así les advierto que lo que haze a vno perfecto positor de cifra es lo siguiente.

Primeramente que sea diestro cantante de canto de organo, de lo qual nace el faber dar el legitimo ayre y valor a todas las glosas binarias, ternarias, quaternarias, senarias, septenarias, etc. Puntillos, aspiraciones, fincopados, etc.

Item, que guarde con obferuancia inuolable, el no leuantar vn numero hasta que se figa otro, o pausa en la misma raya, lo qual depende de la advertencia siguiente.

Item, que sepa acomodar los dedos y manos, dando las posturas neceffarias, [fol. 25] de las ordinarias, o extraordinarias ya dichas: todo a fin de no leuantar el numero antecedente, hasta que le figa el subseguente en la misma raya como se a dicho arriba.

Item, que no mezcle vna voz con otra, leuantando el contralto aviendo de leuantar el tiple, o otra voz: o leuantando el tenor, auiendo de leuantar el alto, o otra voz: o leuantando el baxo, auiendo de leuantar otra voz; fino que sepa y guarde cada voz fin mexclarla con otra, de modo que el numero q̄ estuuiere en vna raya, no se lo de a otra voz, fino a aquella misma: para lo qual (a los principios) quando fuere poniendo yra diziendo, comenzando por la voz mas alta, tal

numero se leuanta y se passa a tal o tal otro numero : y luego lo mismo por la voz que se figure hacia baxo, y luego así profiguendo hasta el baxo, y si se estuviere quedo, dezir tal numero se esta quedo que es quando tiene coma antes de la figura o numero figuriere, y tener el dedo quedo, sin mouerlo, ni leuantarlo de la tecla, del tal numero.

Item, que no añida ni quite voces, cerrando octaua, sexta, o quinta, que no aya de fer cerrada, fino la abierta dar la abierta, y la cerrada cerrada, porque lo demas es corromper la musica, y quitar el primor y eminencia a las obras ; y este vicio, y el perder el compas es muy común entre tañedoras que aprenden dentro en los conuentos de monjas, con las tañedoras dellos, las quales fin entender el intento de la ordenacion, se hazen bachilleras quitado y poniendo a su modo por no trabajar, porque se les hazen dificultosas de poner las obras de grandes maestros, del modo que estan compuestas, y porque (las mas) no saben el arte de disponer los dedos, y van de los comunes y ordinarios, aviéndose de usar de los extraordinarios, de lo qual nace tañerlas defectuosamente, leuantando dedo antes de tiempo.

Item, que taña muy fugeto y a compas lo que se pusiere, sabiendo donde da, y alça, habituándose (en todo caso) a llevar el compas con la punta del pie derecho, teniendo asentado el carcañal en el fuello para estribar sobre el : dando el valor, y detencion canonica a cada figura, y para esto vale el fer muy diestro cantante, como dixe en la primera condicion.

Item, que en glosa no de dos teclas inmediatas con vn dedo ; fino q̄ si le faltare dedo sepa trocarlos, tomando otro en su lugar, segun y como se a dicho atras, en los puntos anteriores : y en glosa veloz no toque con el pulgar en tecla negra, aunque aya de caberle por orden ; fino que ponga otro dedo en su lugar preuiniendo este inconveniente.

Item, que lea, y entienda, los preambulos puestos al principio de [fol. 25 v.] cada tiento, por quanto en algunos ay aduertencias concernientes a el arte de poner por cifra, las quales porque alli van puestas, no se ponen en este lugar.

ECEPCION

No obstante lo dicho en el primero y sexto punto, advierto que el que canta ya razonablemente a compasillo, puede muy bien comenzar a poner cifra, que como se fuere haciendo diestro cantante, se ira haciendo diestro positor de cifra, comenzando por las obras mas faciles deste libro, y dexando las dificultosas, para quando este mas suficiente.

ADVERTENCIA

Algunos numeros (particularmente los de rasgo, o de dos rasgos) no señalan bien sus rasgos, o por defecto de el molde, o por falta de tinta ; tengase cuenta con la hechura de los tales que tienen rasgo, y con la de los que no lo tienen, y por ella los conoceran con facilidad, porque es muy diferente la de cada vno, cotejado el graue con el agudo su semejante. Tambien se puede conocer este defeto, si vieren (que aviendo dado la vna voz vn falto dificultoso de cantar) buelue a dar otro falto dificultoso, y disparatado : porque vn falto se permite, pero dos inmediatos, ya suponen yerro de imprenta ; y este auiso segundo se tenga tambien, no solo para faltos de graues agudos, pero para de agudos a sobreagudos ; o de sobreagudos a agudísimos, o de otros qualesquiera, los quales mas de ordinario succeden en las voces extremas que en las de enmedio.

MODO DE TEMPLAR EL MONACORDIO.

Algunas personas me pidieron les pusiese en este libro, vn breue y acertado modo de templar el monacordio ; y a mi ver no ay otro mas acertado que templar por octauas, y comenzar por los tiples. Por octauas, porque aunque se afinen mucho no succede lo que en las quintas, que afinandolas viene a quedar destemplado el instrumento : comenzar por los tiples, porque son los

que peligran de quebrarse fubindolos mucho y porque templado vno, quedā templados tres o quatro, para por ellos regirse (como se vera) lo qual no fucede en los baxos.

Templareis a alamire agudísimo, que es tres con comilla 3', afinando bien ambas cuerdas, y luego templareis con el fu octava abaxo, [fol. 26] que es alamire fobreagudo 3 : Templados estos teneis templado a gefolrreut agudísimo 2'. Templareis con el fu octava abaxo que es gefolrreut fobreagudo 2 : Templado este teneis templado a fefaut fobreagudo 1 : Templareis con el fefaut agudísimo 1'. Templado este, teneis templado a elami fobreagudo 7 : Templareis con el a elami agudo 7. Templado este teneis templado a delafolrre agudo 6. Templareis con el a delafolrre fobreagudo 6 : Templado este teneis templado a cefolfaut fobreagudo 5 : Templareis con el a cefolfaut agudo 5. Templado este teneis templado a befabemi agudo 4 y juntamente teneis templado la mitad del el monacordio, así teclas blancas como negras, que es dende alamire agudísimo hasta dicho befabemi agudo catorzena abaxo. Templareis luego alamire agudo 3 ajustandolo con el fobreagudo 3 : que ya esta templado. Templado aquel agudo dexais ya templado a gefolrreut agudo 2. Paffareis mas abaxo, y templareis a fefaut agudo 1 con el fobreagudo 1 : Templado aquel dexais ya tēplado a elami graue ; 7, luego yreis tēplado las demas teclas blancas y negras, graues y fograues por sus octavas superiores, que ya todas estan tēpladas : y con esto, y teniendo el diapason y los toquefillos su legitima cantidad, quedara el monacordio bien templado ; y si auiendo hecho esto bien, quedare algun punto desafinado, entēded que es falta de el diapason o toquefillos, porque en el temple de octavas no puede auer engaño, como en las demas cōsonancias lo ay : remediarase este defecto entortando el toquefillo hacia los tiples, si la voz estuviere baxa, y si estuviere alta hacia los baxos. Y haziendo esto y guardando todos los preceptos dichos atras, y que adelante se aduertieren, tened por cierto que aprovecharéis mucho en esta facultad. Todo lo qual sea para hōra y gloria de Dios, aumento de su divino culto, y aprouechamiento espiritual nuestro, Amen.

CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Para la realización del presente trabajo nos sirvieron los ejemplares impresos conservados en las bibliotecas siguientes :

Madrid : Biblioteca Nacional, Raros, n.º 14069.

Lisboa : Biblioteca Nacional, Reservados, n.º 377.

Lisboa : R. Biblioteca de Ajuda, R. B. A. 38-XII-27.

Para turbar lo menos posible el aspecto horizontal de la música de Correa de Arauxo, la evolución de cada voz con su individual conducta armónica, preferimos la claridad gráfica a la comodidad manual. Sólo en casos extremos renunciamos a la estricta separación de tiple y contralto en un pentagrama y de tenor y bajo en otro. Hubiésemos podido acomodar los cruces de voces y arreglar la disposición del texto de una manera que la lectura a primera vista se tornase más fácil, pero cualquier modificación, en el sentido de proporcionar más facilidades para la mano y la digitación, induciría a imprimir al contexto un aspecto de verticalidad que la música no posee y haría menos comprensible su urdimbre contrapuntística y trama armónica.

Todos los accidentes se refieren únicamente a la nota contigua ; su validez, por tanto, no es extensiva. Correa cuidó con esmero la anotación de sus accidentales ; correcciones a tinta hechas en los mismos sitios de los tres ejemplares usados por nosotros, evidencian la revisión del autor o de un corrector habilitado para eso. Alguna omisión evidente la suplimos colocando el accidente encima o debajo de la respectiva nota. De algunos roces armónicos dió el autor parte en los encabezamientos de sus tientos. Preferimos no intervenir la sutil semitonía de Correa, tampoco en casos que la discrepancia sea debida a la octava corta de los instrumentos antiguos, pues rigen en esta materia criterios distintos ; respetando los ajenos, preferimos seguir el nuestro, que es : suministrar textos originales no adulterados por acreencias que a veces suelen «suavizar» lo que no debe ser suavizado.

No procedimos a ninguna reducción de valores, porque con ella desharíamos la eficacia de las indicaciones ingeniosas para el ritmo, movimiento, acentuación, métrica y agógica del autor. Además, cantidad de obras llevan en el original semicorcheas y fusas, de suerte que la reducción llegaría a valores demasiado pequeños y daría margen a exageraciones de tiempo todavía mayores por parte de los intérpretes. Ante todo, baste y sea autoritaria la peroración sobre la cuestión rítmica hecha en dos ocasiones por el propio compositor. Dice éste en el prólogo al tiento de fol. 42 : «En este tiento se a de llevar el compás ligero (estando bien sugeto se entiende) y por esto lo punto con tiempo de por medio ; porque de dos compases apriesa, se puede hacer vno bien a espacio, y esto (en rigor) significa este tiempo.» Y en fol. 87 declara : «Bien veo que algunos entendidos en la facultad an de notar, cómo punto los discursos de a ocho al compás, con este tiempo

partido propio de compás mayor, a los quales (si bien lo an entendido) tengo satisfecho atrás folio 42. y de nuevo satisfago; que a los de diez y seys semicorcheas al compás, no se les puede quitar el imperfecto, ni el compás moroso; respecto de lo cual no se pueden dos compases reducir también a vno, como en este de a ocho.»

Huelga decir que las proporciones extravagantes de Correa están adaptadas a su manera de puntar el ritmo y movimiento. Ahora, transcribiendo esas proporciones en otros valores, surgiría la confusión y el desorden, alterándose tanto la acentuación como el equilibrio de la ejecución. ¡Y cuánta elasticidad agógica no contiene la notación de aquella época, tan ancha en la escala de los valores! ¡Por eso volvieron a resucitarla los neobarrocos de hoy, a su frente Hindemith! Al fin y al cabo, no deben los músicos practicar la uniformidad, mas «tañer con buen ayre» a través de musicalidad, noción y sentido de estilo. También se podría facilitar (?) la interpretación rítmica justa de las Mazurkas de Chopin mediante el uso del sistema de notación de Béla Bartók y de otros modernos, que aplican para las músicas de acentuación irregular y de fluctuaciones rítmicas el cambio constante de las signaturas de compás. Pero la interpretación musical no es sólo comodidad...; además, una persona musical por naturaleza encuentra a través de no importa qué notación y proporción de valores el movimiento inherente a las obras.

Cierto es que hay casos en la música antigua que justifican la reducción de valores, pero aquí no vendría de propósito. En algunos casos resultó extremadamente difícil, para no decir imposible, traducir el intrincado lenguaje rítmico de la cifra de Correa con toda exactitud a la grafía musical de nuestros tiempos. Puede haber uno u otro compás en que no sale la cuenta justa de pausas o valores; opinamos, sin embargo, que también en estos momentos, que no se ajustan tan fácilmente a la notación de hoy, se comprenderán, a pesar de las deficiencias gráficas, las intenciones musicales de Correa.

Como queda dicho, en nuestras transcripciones de la cifra en solfa moderna nos atenemos a las indicaciones de Correa de Arauxo, sin eventualmente modificarlas o modernizarlas, porque tal actitud significaría casi siempre desfigurarlas o adulterarlas. La florida y barroca sutileza de las configuraciones rítmicas de este autor se gusta únicamente en su integridad, manteniendo su grafía original, aunque resulte de vez en cuando un poco incómoda o arcaica. (Pero razones especiales habrá para que Hindemith y otros revigorasen las flexibilidades rítmicas del pasado por algunos tenidas por «arcaicas».) Además, opinamos que la máxima fidelidad gráfica dentro de lo posible contribuye a revelar el espíritu de la música. Desde luego, huelga decir que: o se siente espontáneamente la naturaleza de este arte sonoro, ejecutándolo con musicalidad y vida propia, o será inútil el esfuerzo, porque pentagramas que exhalan tamaña vitalidad musical no consienten que sean convertidos en algo árido y encadenados en el rigor de las reglas mezquinas de los tutores y «Beckmesser» de la música de nuestros tiempos, harto ajenos a las retorcidas trepadoras sonoras, repletas de imaginación visual y auditiva. Por este y otros motivos tampoco soportaría esta música, a través de una transcripción en notación moderna, la reducción de valores rítmicos; sería arremeter contra la fluencia innata de este arte. En el transcurso de nuestra labor pedagógica, enseñando la interpretación de la música antigua y observando la reacción de muchos alumnos, procedentes de la escuela romántica del piano que todavía impera con fuerte predominancia, sacamos como conclusión de nuestra experiencia que al ver la música de antaño reducida a montones de corcheas, semicorcheas, fusas y semifusas, pierden los discípulos la serenidad de los nervios y del espíritu — y esta música, a pesar de todo, se funda en la serenidad espiritual y en el reposo en el seno del Altísimo —, para desatar las más insensatas correrías y precipitaciones, como si se tratara de estudios de velocidad de Czerny, Clementi o Beringer. La esencia del dinamismo rítmico y de moción de la música antigua no puede ser reproducida mediante la notación y ortografía que conviene a Chopin o Schumann, como ésta tampoco podría reproducir con precisión y sugerir los anhelos rítmicos y agógicos de un Béla Bartók o Martínu.

QUIEBROS Y REDOBLES. — Entre otras cosas, dice Correa en el preámbulo al tiento que comienza en el folio 110 v. de su *Facultad Orgánica*: «En muchos lugares de estos discursos, y en particular en este en los compases 15, 56, 63, acostumbro poner una R. versal, que quiere decir

redoble, en la voz donde el tal se ha de hacer: lo cual es muy usado en todo género de letras, poner la primera letra de la parte, que dice toda la parte, y en la música también es usado, poner la B. redonda que dice: bemol, y la cuadrada, que dice be cuadrada, o bedural.» El capítulo de sus «Advertencias», dedicado a la importante cuestión de los quiebro y redobles, cita también algunas ocasiones en las que es preciso aplicar estos adornos. Sin embargo, las R. puestas de cuando en cuando en sus contextos y una u otra indicación dada ex profeso por Correa todavía no suman todas las veces en que se hace necesaria o se sobreentiende la aplicación de un ornamento. Palabras del propio Correa y, desde luego, los pareceres en esta materia de los Cabezón, Santa María, Bermudo, Venegas de Henestrosa, Coelho, del Compilador del Libro de Cifra de Oporto, dejan entrever o nos dan a entender, mediante explicaciones pormenorizadas, que el uso de adornos se practicaba con abundancia y en muchos más lugares de la música que en aquellos donde a Correa le plugo colocar una R.

Y Correa, aunque se refiera en sus advertencias a quiebro y redobles, y explique la ejecución de ambos, queriendo saber usados éstos como aquéllos, en lo atañadero a los quiebro no sigue en sus textos musicales lo explícito de las R., así que nunca hallamos una Q. indicadora de un quiebro. Sólo en el encabezamiento de un tiento avisa el autor la irregularidad rítmica de unos quiebro. En resumen: los textos musicales de Correa indican de vez en cuando la nota y el compás donde se debe hacer un redoble, nunca señalan los lugares de los quiebro, quedando por lo tanto para el intérprete margen amplio para demostrar su destreza en la añadidura de embellecimientos, conforme los preceptos de los maestros y las prácticas musicales de aquel entonces.

En la presente edición realizamos todas las R. insertadas por Correa en sus pautas. Las soluciones que dimos no pretenden ser ni definitivas ni estereotípicas; la realización de los adornos está sujeta al conjunto del ambiente musical y expresivo de una pieza y no soporta la ortodoxia estrecha de reglas teóricas, cuya transformación en prácticas no siempre satisface las estéticas necesidades sonoras. Admite la interpretación de los ornamentos bastante libertad y ademán subjetivo. Debe la ornamentación integrarse orgánicamente a la música y al modo de su interpretación para constituir, según Correa: «adorno, hermosura y gracia de la música llana». Representan, pues, los embellecimientos un medio expresivo y decorativo, y no sólo un auxilio instrumental-sonoro como es frecuente el caso en obras de los virginalistas ingleses o de los clavecinistas franceses.

La vivacidad de la gesticulación barroca de la ornamentación de Correa no se deja someter al rigor de la figuración rítmica. Precisamente para evitar la uniformidad avisa el autor antes de principiar su tiento n.º 29: «Advierto que en quiebro y redobles no hay número determinado de figuras, y así se hallará en el compás 29 y 41 de este tiento un quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco semicorcheas, así por esta razón como por la que ya tengo dicha: que los maestros de órgano tenemos muchas más figuras que los de capilla: todo a fin de evitar repeticiones sin intento o fuerza, y de mejor disponer y acomodar los dedos.» Habiendo querido aproximarnos lo más posible a los impulsos artísticos de Correa y sus coetáneos, dimos para algunos redobles distintas soluciones rítmicas. Desde luego, es imposible expresar a través de la notación musical corriente la fina flexibilidad rítmica de los ornamentos, su elasticidad, ora apresurando, ora reteniendo, su movimiento, cosa que tanto depende del buen gusto y de la sensibilidad del propio intérprete y que exige de éste la máxima compenetración en el espíritu caprichoso, algo retorcido y extravagante, de aquel arte. Así, las soluciones que anotamos sólo representan realizaciones aproximadas, y más bien constituyen sugerencias para que a base de ellas los ejecutantes puedan procurar otras mejores, siempre que estén dentro de las características de semejante guía.











Respecto a la velocidad de nuestra ornamentación, pensámosla ante todo tocando en el manicordio, el clavicémbano y también en el pianoforte. Para el tañido en el órgano será preciso suprimir de vez en cuando algunos «grupos» para hacer el redoble más despacio. Dependerá esto siempre de las condiciones del responder y repetir de cada instrumento, de la registración, como también de las condiciones acústicas del local donde se halla el respectivo instrumento. Ya distinguía Correa entre ornamentos para órgano y ornamentos para clavicordio; por eso nos dice en sus «Advertencias»: «Item (redoble), se ha de usar en todo principio de obra larga, que entrare

en Mi, tañendo en el monacordio, pero en el órgano (de mi voto) no comencéis con redoble, con una voz sola, sino con quiebro...» Las condiciones de resonancia y la cualidad del instrumental decidirán en muchos casos la velocidad de los adornos, deduciéndose de ello si es preferible usar redoble o quiebro.

La índole de nuestra ornamentación no se limita a la descripción de los redobles y quiebros tal como se encuentra en las advertencias correanas. Después de haber explicado la ejecución de sus embellecimientos, agregó allí el maestro: «Otros Redobles han inventado algunos maestros, y esos los remito a su buena enseñanza...» Creemos que esta frase autoriza y justifica la aplicación, en sus obras, de adornos de otros autores y entonces comúnmente usados en el arte de tecla hispánico. De esta suerte, y movidos por el afán de proporcionar la mayor variedad posible, introducimos en algunas obras ornamentos conforme nos fueron descritos en sus respectivos tratados por Tomás de Santa María, Fray Juan Bermudo y otros.

Con el fin de dar una pequeña muestra de la ornamentación sobreentendida, pero no anotada ex profeso por los tañedores de tecla de aquellos tiempos, adornamos en ese sentido el Tiento a modo de canción, n.º 16 de la presente edición. Sugerirá este ejemplo algunos procedimientos para otros tientos, y esperamos haber conseguido evocar, aunque muy modestamente, algo de la interpretación viva, improvisadora y animada, tan en boga durante el Siglo de Oro. Constituye un trabajo muy grato a la sensibilidad artística y al espíritu el embellecer, mediante los adornos imprescindibles, a los contextos musicales de la música hispánica relativa a los siglos XVI y XVII; tanto desarrolla la noción de estilo cuanto la imaginación y sensibilidad creativa de los músicos reproductores. Todas nuestras acreencias a este tiento fueron puestas entre paréntesis; así, fácilmente se destacarán del texto original y podrán ser substituídas por otras, según el gusto y el conocimiento de la causa por parte de cada ejecutante. Nunca podremos encarecer bastante la lectura de todo cuanto dijeron acerca de la cuestión de los ornamentos en sus tratados los Venegas de Henestrosa, Cabezón, Bermudo, Tomás de Santa María, P. M. Rodríguez Coelho, Correa de Arauxo, el Compilador del Manuscrito de la Biblioteca de Oporto y otros. Para los que no tengan todos los tratados a mano, séanos permitido señalar que reproducimos los textos más esenciales en nuestra *Música Hispánica*, y volvimos sobre el asunto en nuestra *Contribución*.

- I. Fol. 1: «Tiento de primero tono». — Compás 5 y ss. El 2 colocado encima de la pauta, así como en casos análogos, significa la proporción rítmica, tal como Correa la señaló en su libro, y colocamos las notas unas encima de las otras, conforme lo indicó el autor en su original. Reza la indicación de Correa: «Y aduerto que (donde hallaren vn dos encima de seys o doze figuras al compás) an de tañer las tales figuras iguales sin ayrezillo de sesquialtera o proporción menor, y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporción menor, deteniéndose más en la primera y menos en la segunda y tercera, y a este modo las demás.»
 Fol. 1 v.: Compás 33, tenor: Original en la Bibl. Nac. Lisboa 5 = *do*, corregido con tinta = 4 = *si*, lo que debe ser.
 Fol. 2: Compás 57, tiple: la cifra de la semicorchea *do* = 5 carece en el original del punto indispensable, pues no puede ser el *do* de la octava baja.
 Fol. 2 v.: Compás 92-4, bajo: falta en el original la coma de detención para convertir el *do* de negra en negra con punto, como ha de ser.
 Compás 97, tiple: ídem, léase *sol*, negra con punto.
- II. Fol. 4: «Tiento y discurso de segundo tono».
 Fol. 4 v.: Compás 25, tenor: Original en Bibl. Nac. Lx. 3 = *la*, corregido en tinta para 4 = *si*.
 Fol. 6: Compás 141, tenor: Originales en Lisboa y Madrid 7 = *mi*, corregidos con tinta para 6 = *re*.
- III. Fol. 7: «Tiento y discurso».
 Fol. 8: Compás 76 y ss., tiple: por haber dicho Correa en la declaración que encabeza el primer Tiento: «y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporción menor, deteniéndose más en la primera y menos en la segunda y tercera, y a

este modo las demás», hubo quien transcribiese los tresillos notándolos  en vez de  y  en lugar de . La detención, opinamos, no debe ser tanta, porque de ese modo los tresillos no contrastan con la figuración  introducida seguidamente por Correa en los compases 81 ss. del fol. 8 v. Según nuestro entender, el compositor tuvo en mente un acento sobre la primera nota, pero no una prolongación de su duración rítmica. En instrumentos como el órgano y el clavicémbano, donde el tañedor no puede graduar la cantidad de sonido de cada nota mediante su tecleo y tal como individualiza cada nota en el manicordio y el pianoforte — instrumentos que permiten mayor puntillismo y pormenorización sonora —, es menester producir pequeños matices dentro del gran llano sonoro con la ayuda de una articulación perfecta, dejando vibrar, por ejemplo en tresillos, más tiempo la primera nota y haciendo más suelta y corta la segunda y tercera, pero sin apresurar el movimiento del conjunto. Sonando más la primera nota y ligándola bien a la segunda, pero habiendo más «non legato», espacio y una fracción de vacío entre la segunda y tercera, y tercera y primera, parecerá como si produjésemos en el órgano y el clave un acento. Sin embargo, tal acento procede de la pulsación hábil y de la articulación inteligente de los dedos. La mejor notación de tresillos para órgano y clavicémbano, y, suponemos, de acuerdo con las intenciones de Correa de Arauxo, a nuestro ver sería :  o en algunos casos e instrumentos que responden con dificultad :  y lo mismo para tresillos en otros valores, por ejemplo  =  o  etc.

- Fol. 9 : Compás 109/110, contralto : en el original falta la ligadura entre *sol* y *sol*. Felipe Pedrell publicó este Tiento en su *Antología de organistas clásicos españoles* (Barcelona, 1908).
- IV. Fol. 11 v. : «Tiento de cuarto tono». — Compás 14, tiple : De la manera que Correa intercaló en el original las fusas antes del redoble, se abreviará la duración del *la* precedente por este «gruppetto» que viene antes del tercer tiempo y del trino propiamente dicho, no coincidiendo con el nuevo acorde. Ídem fol. 12, compás 26, tiple : «gruppetto» que precede el trino, formando ambos elementos el redoble.
- Fol. 14 : Compás 141, tenor : en el original no hay ligadura entre *do* y *do*, pero es de suponer, ya que se halla en todas las otras figuraciones análogas de este trozo.
- Fol. 14 v. : «Tiento de quinto tono».
- Fol. 16 v. : Compás 105, bajo : el último tresillo del segundo tiempo en el original de Bibl. Nac. Lisboa 4=*si*, pero en los ejemplares de Bibl. Nac. Madrid y Real Bibl. Ajuda corregido con tinta, diciendo 7 = *mi*. Admitimos ser justo lo impreso, o sea el *si*, porque de este modo corresponde simétricamente a la figuración del tiple en compás 103.
- VI. Fol. 17 : «Tiento de sexto tono».
- Fol. 18 : Compás 72/73, tenor : en el original falta la ligadura y nuevo *sol* o señal de detención.
- VII. Fol. 19 v. : «Tiento de séptimo tono».
- VIII. Fol. 23 : «Tiento de octavo tono».
- Fol. 25 : Compás 123/124, contralto : en el original falta ligadura.
- IX. Fol. 27 : «Tiento de noveno tono».
- X. Fol. 30 : «Tiento de décimo tono».
- Fol. 30 v. : Compás 45, tiple : en el original el segundo *la* está escrito 3', pero la lógica del diseño musical y la analogía con la misma secuencia en otras voces nos hace admitir que debe ser 3'.
- Fol. 31 v. : Compás 75/77 : Podría surgir la impresión como si faltasen algunas ligaduras análogas a las del tenor compás 76/77 ; tocando en el instrumento, desde luego, da mejor resultado tal como está. Creemos que el empleo, por parte de Correa, de las ligaduras no es siempre simétrico y que las omite de propósito cuando hay peligro que se desvanezca el


volumen sonoro. El arte de este autor se fundamenta en el equilibrio de la masa sonora y no en la notación lógica solamente para lo visual.

- XI. Fol. 39 v. (=33 v.): «*Tiento de undécimo tono*».
- XII. Fol. 42 v. (=36 v.): «*Tiento de duodécimo tono*».
- Fol. 38: Compás 87/88, tiple: en el original falta ligadura y nuevo *la*, indispensable para no interrumpir la frase. El espacio que pertenecería a la cifra del nuevo *la* del tiple está ocupado por la señal del becuadro, relativo al *si* del contralto.
- Fol. 39: Compás 146/147, bajo: en el original sin ligadura, faltando nuevo *re*, cuyo espacio está tomado por el becuadro del tenor.
- XIII. Fol. 39 v.: «*Tiento de primero tono*».
- Fol. 41 v.: Compás 120/121, tenor: falta ligadura y nueva nota.
Compás 124/125, tenor: falta ligadura y nueva nota.
- XIV. Fol. 42: «*Segundo Tiento de primero tono*».
- Fol. 43: Compás 96, contralto: en el original el *sol* lleva detrás un \sharp , pero éste, seguramente, se refiere al *do* del tenor, imprimiéndose erróneamente un sostenido de más.
- XV. Fol. 43 v.: «*Tiento de cuarto tono*».
- Fol. 45: Compás 96_{1.2}, contralto: las cifras llevan puntillo en el original; es sencillamente error de imprenta.
- XVI. Fol. 45 v.: «*Segundo Tiento de cuarto tono*».

Fol. 46 v.: Compás 91 y ss. El original indica  no especificando

bien el valor de la primera nota de cada compás. Suponemos que o el autor o el impresor omitió la señal que avisa el cambio de proporción o que dé claramente a entender la división. Nuestro llorado amigo Joseph Bonnet (q. e. p. d.) incluyó este Tiento a modo de Canción en el vol. VI de sus *Historical Organ Recitals* (G. Schirmer, inc. Nueva York), dando al

referido trozo la siguiente solución rítmica:  etc., versión que cede

valor retrógrado a la corchea sobre la segunda cifra, cosa que no suele acontecer en la notación de Correa, donde las señales nunca se refieren a notas anteriores y que, por lo tanto, ya pasaron. Además, parecemos esta versión algo pesada y no en consonancia con el porte airoso y danzante de un tiento a modo de canción. Nuestra solución supone que se omitió un 3 al principio de este trozo, habiendo por compás tres negras con punto y haciendo la división de  etc., que nos parece la más musical y más de acuerdo

con el contenido de la pieza. Desgraciadamente, cuando nuestros encuentros bastante frecuentes con el maestro Bonnet, o faltaba tiempo o no teníamos a mano los textos musicales y originales para ponernos de acuerdo respecto al ritmo antes mencionado; sólo una vez cambiamos rápidamente algunas impresiones. Y nos apremia dedicar aquí un recuerdo de profunda gratitud a Joseph Bonnet, que fué uno de los más preclaros intérpretes de los antiguos organistas españoles, y quien en 1939, poco antes de la guerra, sugirió que la Sociedad Francesa de Musicología, de que ambos formamos parte, emprendiese la publicación de nuestra transcripción y reedición de la obra de Correa de Arauxo. Nuestros trabajos sobre música española y portuguesa hallaron en Francia siempre puertas abiertas e interés y acogimiento caluroso por parte de nuestros colegas y del público. Añadamos que ha sido en Francia donde se publicaron casi todos los discos existentes, conteniendo música antigua española; gracias a la iniciativa de dos casas parisinas, hay en el mercado excelentes impresiones de obras de Cabezón, Santa María, Cabanilles y del P. Soler, a que recurren los discófilos del mundo entero. ¿Cuándo lanzarán España y otros países discos con música de tecla antigua española?

Fol. 47: Compás 149₂, tiple: la cifra del *la* carece en el original del puntillo.

- XVII. Fol. 48: «*Tercero Tiento de cuarto tono*».

XVIII. Fol. 49 v. : «*Quarto Tiento de quarto tono*».

XIX. Fol. 51 v. : «*Quinto Tiento de quarto tono*».





XX. Fol. 53 v. : «*Tiento de quinto tono*».

XXI. Fol. 55 : «*Tiento de sexto tono*».

XXII. Fol. 57 : «*Segundo Tiento de sexto tono*».

XXIII. Fol. 59 v. : «*Tercero Tiento de sexto tono*».

Fol. 62 : Compás 194/195, tiple : en todos los originales vistos por nosotros, mal impreso e ilegible. Parécenos, sin embargo, deber de ser *fa*.

Compás 199 y ss. : A primera vista parece como si la mano izquierda mantuviese por la sección entera de este dibujo motivico la división de ; además, el segundo valor de cada compás se encuentra por debajo de la segunda mínima de la mano derecha, y nada impreso hay debajo de la tercera cifra del tiple y contralto. Sólo a partir del compás 270 existen en el original señales de detención para el bajo y tenor después de la segunda nota, o sea debajo del valor tercero de la mano derecha, indicando que tanto ésta como la izquierda tocan en tresillos de negras. Dado que en la parte anterior, es decir, a partir del compás 199 hasta el 270, no existen comillas de detención, y nada se insertó con particular intención y que el autor establece diferencia entre la notación de lo anterior y de lo posterior, deducimos de ello que en esta parte la mano izquierda toca   contra  de la derecha. También bajo el punto de vista sonoro y armónico, nos parece la mejor solución.

XXIV. Fol. 85 (=63 v.) : «*Tiento pequeño y fácil de séptimo tono*».

XXV. Fol. 65 : «*Tiento de medio registro*». — Como ya dijimos anteriormente, en los tientos de medio registro no siempre anotamos las voces de la manera que con más facilidad se cogen con las manos. Evitamos en lo posible dar a la música un aspecto vertical mediante la eventual facilitación de la lectura y del tocar. Preferimos en muchas ocasiones la evidente o aparente incomodidad para hacer resaltar en primer lugar el sentido arquitectural y horizontal de las líneas sonoras, porque sólo después de haber apreciado el recorrido de cada voz se comprenderán las razones de muchas durezas y choques armónicos, que resultarían extraños al mirar la música en sentido vertical. Infelizmente, Fux y los maestros del siglo XVIII destruyeron «las arriesgadas bóvedas de dura crucería, naves de recogimiento y misticismo» (citando la feliz expresión de Gerardo Diego) y la arquitectura gótica del contrapunto para convertirlo en híbrida armazón armónica, siempre controlada y rectificada en su verticalidad, para no chocar con la sentimentalidad meliflua de las almas pequeñas y de los hombres, cada vez más a guisa de «edición de bolsillo». Pero a través de la discorruptura de las líneas de la música contemporánea, se volverá a estimar los trenzados ascéticos y sonorosos de Correa de Arauxo.

XXVI. Fol. 85 (=68) : «*Segundo Tiento de medio registro*».


Fol. 69 v. : Compás 86, tiple : El salto de novena, por extraño que parezca, es original. Cotejamos los ejemplares de Madrid, Lisboa y Ajuda : todos ellos acusan un *r* con rasgo casi invisible ; observándolos a contraluz, empero, se ve que es comilla mal impresa, y no punto.

XXVII. Fol. 70 v. : «*Tiento de medio registro*».

XXVIII. Fol. 73 : «*Quarto Tiento de medio registro*».

XXIX. Fol. 75 v. : «*Quinto Tiento de medio registro*».

XXX. Fol. 77 v. : «*Primero Tiento de medio registro de baxon*».

Fol. 79 : Compás 100 y ss. : La base de la intrincada notación rítmica de Correa se compone de tres grupos de tresillos de negras por compás, o sea . Bien valen aquí sus palabras : «Los maestros de órgano tenemos muchas más figuras que los de capilla.»

XXXI. Fol. 81 v. : «*Segundo Tiento de medio registro de baxon*».

XXXII. Fol. 84 v. : «*Tercero Tiento de baxon*».

XXXIII. Fol. 86 v. : «*Cuarto Tiento de baxon*».

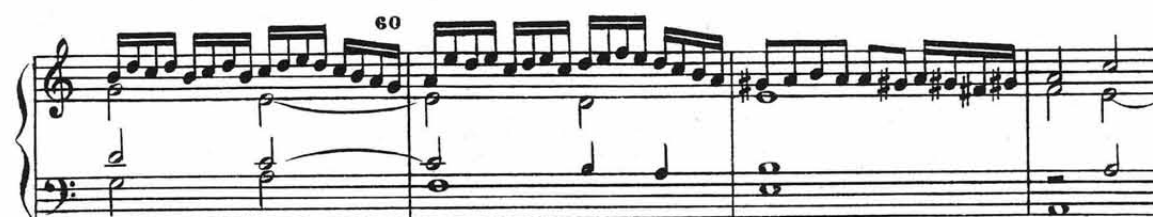
- Fol. 87 v. : Compás 75₃, bajo : Los rasguillos de la cifra están mal impresos : tanto podrían ser dos como uno. Pusimos el *do* sograve, que nos suena mejor que el grave.
- Fol. 88 : Compás 122₁, tiple : en la cifra del original falta el punto detrás del 6, debiendo ser 6.
Compás 127₂, tiple : en el original falta comilla de detención para el *mi*.
Compás 130₃, en el original el *mi* del tiple está colocado encima del *do* sostenido del contralto, lo que seguramente será error de impresión.
- XXXIV. Fol. 88 v. : «*Quinto Tiento de medio registro de baxon*».
- Fol. 90 : Compás 98 y ss. «Proporción septupla, ayre igual», conforme Correa.
Colocamos las otras notas por debajo o encima de las siete corcheas de cada compás, tal como vienen en el original.
- XXXV. Fol. 90 v. : «*Sexto Tiento de medio registro de baxon*».

PARTE MUSICAL

I
TIENTO
de
PRIMERO TONO¹⁾

1. re y fol, por delafolrre del género diatónico. Por lo qual todos los quatro se an de tocar en las teclas blancas de befabemi. Puntándose fin be quadrado, si no folamente con el tiempo, la qual doctrina tengo de seguirla en todos estos discursos, conformándome con todos los maestros de canto de Organo, y llano: dexando el uso de los bequadrados para los accidentales. Y aduerto que (donde hallaren vn dos encima de feys o doze figuras al compás) an de tañer las tales figuras iguales fin ayrezillo de fequialtera o proporción menor, y donde hallaren (vn tres) aquellas figuras an de tañer con el dicho ayrezillo de proporción menor, deteniéndose más en la primera y menos en la segunda y tercera, y a este modo las demás. El diapafón de este primero tono es dende delafolrre diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

The image displays a page of musical notation for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff, connected by a brace on the left. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the top of the staves: 2, 20, 25, 30, and 35. The piece is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign at the end of the sixth system.





95

100 *f.* 3

105

110

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f. 3V'. Measure numbers 115, 120, 125, 130, 135, and 140 are indicated above the staves. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and a variety of chordal textures. The notation is written in a standard musical style with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 3/4.

II
TIENTO Y DISCURSO
de
SEGUNDO TONO 1)

f. 4

5

10

15

20

i. re, y fol, por gefolrreut del género femicromático blādo; poi lo qual todos los quatos se an de tocar en el bemol tecla negra de befabemi; excepto los que tuuieren fufftenidos, q se an de tocar en befabemi blanco. Denótase cō el tiēpo y vn bemol, forma fu diapafón, dende el punto final gefolrreut fubiendo y diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 8 to 40. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is organized into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 8, 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical elements: eighth and sixteenth notes, triplets (marked with a '3'), slurs, and dynamic markings such as 'f. 4V' (forte, fourth ending) and 'p.' (piano). The piece features a mix of melodic lines in the right hand and harmonic accompaniment in the left hand, with some measures showing more complex rhythmic patterns.

45

50

f. 5 55

60

65

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated at the beginning of their respective systems. The piece is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, as well as some triplets and slurs. The page is numbered 10 in the top left corner.

70

75

f. 5^v 80

85

90



125

C

130

135

140 f. 6^a

This musical score is for a piano piece, spanning measures 125 to 140. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 125, marked with a 'C' (Crescendo). The melody in the treble staff features a triplet of eighth notes in measure 125, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 130 is marked with a '3' and a triplet of eighth notes. Measure 135 is marked with a 'C' (Crescendo) and a '3' and a triplet of eighth notes. The piece concludes at measure 140, marked with 'f. 6^a' (finis 6^a). The final measure features a sustained chord in the bass staff and a melodic line in the treble staff.

III
TIENTO Y DISCURSO
de
TERCER TONO 1)

f. 7

5

10

R

R

15

R

20

R sólo mano derecha

o sea

ambas manos juntas

1. re y la; por alamire (conmixto con décimo tono) de el género diatónico. Por lo qual, se an de paffar todos los quattros por befabemi blanco, según y como se declarô en el primer tiento, de primero tono por delafoirre. Forma fu diapafón, dede el punto final alamire fubiendo, y entonando: re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la. Y aduiértase que el tercero tono diatónico, fenecido en alamire, feneces irregularmente: porque fu fenecimiento regular es en elami.

25

R

30

f. 7 V

35

40

45

50

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 25 to 50. The score is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 25 is marked with a '25' and a '3' above a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 30 is marked with a '30' and 'f. 7 V' above a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 35 is marked with a '35'. Measure 40 is marked with a '40'. Measure 45 is marked with a '45'. Measure 50 is marked with a '50'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

55

f. 8

60

65

70

75

3

3

3

C f. 87

80

85

This musical score is for a piano piece, spanning measures 75 to 85. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Measure 75 starts with a treble staff containing eighth notes and a bass staff with a half note. Measures 76-77 feature triplets in both staves. Measure 78 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 79 shows a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 80 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 81 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 82 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 83 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 84 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes. Measure 85 has a treble staff with a half note and a bass staff with eighth notes.

90

95

f. 9

100

105

110

115

f. 9^{va}

120

125

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 110-112) features a complex, fast-moving bass line with many beamed sixteenth notes and a more melodic treble line. The second system (measures 113-115) shows a continuation of the fast bass line, with the treble line providing harmonic support through sustained chords and moving lines. The third system (measures 116-118) includes a dynamic marking of *f. 9^{va}* (fortissimo, ninth octave) above the treble staff, indicating a very loud, high-pitched passage. The fourth system (measures 119-121) continues the intense texture with rapid sixteenth-note patterns in both hands. The fifth system (measures 122-124) shows a slight change in the bass line's pattern, maintaining the high energy. The sixth system (measures 125-127) concludes the page with a final, powerful chordal structure in the treble and a sustained bass line.



150

155

f. 10⁷ 160

165

R

170

R

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for piano. The first system (measures 150-154) features a treble staff with eighth and sixteenth notes and a bass staff with sustained chords. The second system (measures 155-159) shows more active melodic lines in both staves. The third system (measures 160-164) continues the melodic development. The fourth system (measures 165-169) includes a dynamic marking 'f. 10⁷' and a repeat sign. The fifth system (measures 170-174) features a rapid sixteenth-note passage in the treble staff marked with an 'R' (ritardando) and a similar passage in the bass staff also marked with an 'R'. The sixth system (measures 175-179) concludes with sustained chords in both staves.

175

180

185

f. 11

C

190

This musical score is for a piano piece, spanning measures 175 to 190. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. There are several triplets marked with a '3' and a slur. Measure numbers 175, 180, 185, and 190 are indicated at the top of their respective systems. A dynamic marking 'f. 11' (fortissimo) is present at the beginning of the final system. A section marked 'C' (Crescendo) begins at measure 185. The score concludes with a double bar line at measure 190.

IV
TIENTO
de
QUARTO TONO ¹⁾

f. 14V

5

10

R

3

15

20

sólo mano derecha

o sea

ambas manos juntas

1. la y mi, por elami, del género diatónico, conforme a la qual suposición, todos los quattros se an de tocar en bemí blanco: según y como se declaró en el primer discurso de primero tono. Forma fu día palón dende el punto final elami: fubiendo y diziendo: mi, fa, fol, re, mi, fa, fol, la.

25 f. 12 R

25 26 27 28

30

29 30 31 32

35

33 34 35 36

40

37 38 39 40

41 42 43 44

45

50

55 *f. 12^v*

60

65

70

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 70. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 12/8. The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are placed above the first measure of each system. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A forte dynamic marking 'f.' is present at measure 55, followed by a first ending bracket '12^v' spanning measures 55 to 60. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 70.

75

80

85

f. 13

90

R 95

100 $3 \text{ } \text{♩}$

105

110 $3 \text{ } \text{♩}$

115

120

f 13^v

R

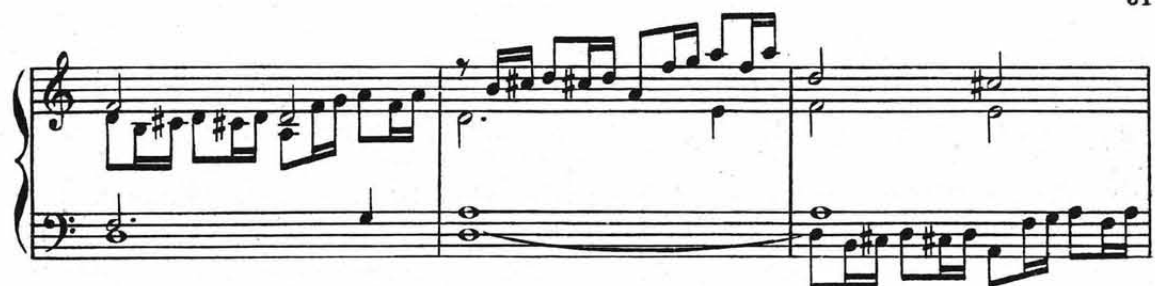
This musical score is for a piano piece, spanning measures 125 to 150. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems. The first system (measures 125-130) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 131-134) continues the melodic development with more complex rhythmic patterns. The third system (measures 135-138) shows a more active bass line with sixteenth-note runs. The fourth system (measures 139-142) features a melody in the right hand with a sustained bass line. The fifth system (measures 143-146) includes a dynamic marking of *f. 14* (forte, 14) and shows a more complex texture with multiple voices in both hands. The sixth system (measures 147-150) concludes the piece with a final cadence, marked by a double bar line and a repeat sign at measure 150.

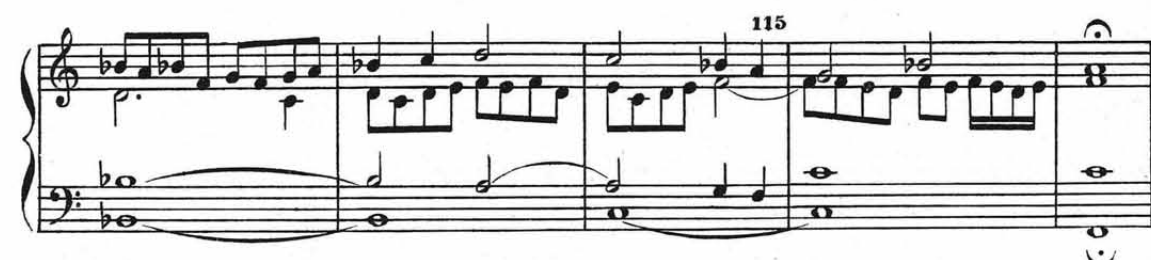
V
TIENTO
de
QUINTO TONO ¹⁾

1. Fa (y fa en quinta), por fefaut, del género diatónico, táñese por be quadrado y natura, figuiendo la opiniõ de los que afirman que los tonos son doze, conforme a la qual, el quinto y sexto tonos son del género diatónico: è cuya execuciõ, todos los quattros se an de pulsar en las teclas blancas de befabemi. Forman su diapasõn subiendo, desde el punto final fefaut, y diziendo: fa, fol, re, mi, fa, re, mi, fa. Põnèse fufitenidos en algunos de los signos dichos en que (por alguna razõ particular) podía aver duda, si auían de fer intento, o remiffos.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "f. 15" and "25". The page number "29" is located in the top right corner. The notation is written in a standard musical notation style, with notes and rests clearly visible on the staves. The first system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes. The second system continues the melody in the treble staff and has a more complex bass line. The third system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes. The fourth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes. The fifth system features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes. The sixth system shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a few notes.





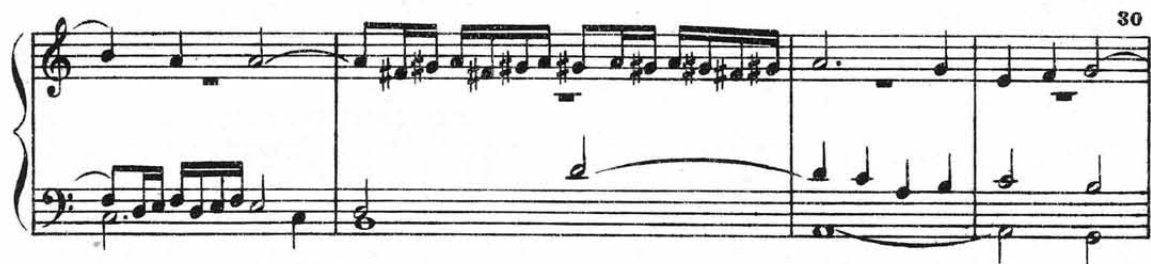


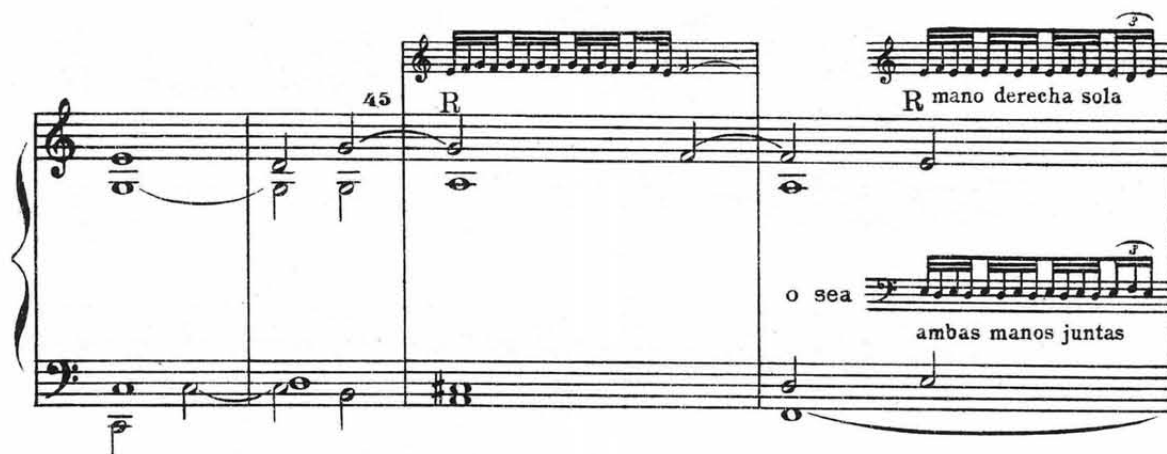
VI
TIENTO
de
SEXTO TONO (1)

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely representing a guitar or a similar stringed instrument. It is in common time (C) and consists of 20 measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps and naturals). Measure numbers 5, 10, 15, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. A dynamic marking 'f. 17' is present above the first measure. A 'R' (ritardando) marking is placed above the staff in measures 10 and 15. The piece concludes with a final cadence in measure 20.

1. del género diatónico, esto es: tañido por be quadrado, y natura, figuiendo la opinión de los doze tonos, según se dixo en el precedete. Fenece en fefaut, en el qual se dize fa, para fubir y baxar. Forma el diapafón dende el dicho figno, fubiendo: fa, fol, re, mi, fa, re, mi, fa.

34





45 R

R mano derecha sola

o sea

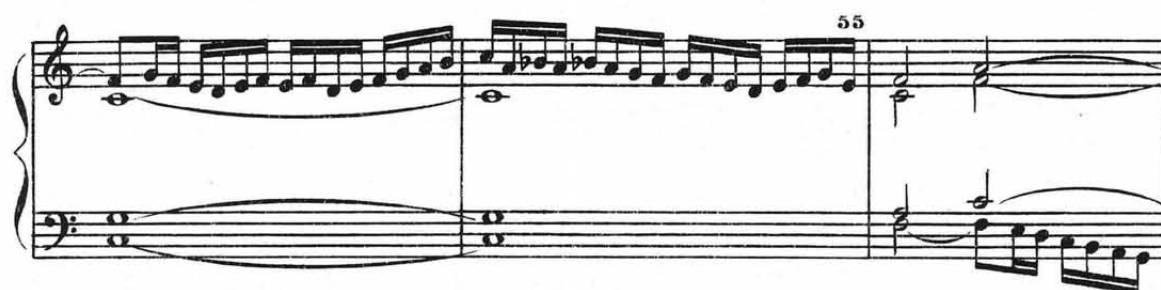
ambas manos juntas

This system contains measures 45 to 48. Measure 45 is marked with a '45' and a 'R' above the treble staff. Measures 46 and 47 show a right-hand solo with a triplet of eighth notes. Measure 48 shows both hands playing together with another triplet of eighth notes. The bass staff has a key signature change to one sharp (F#) in measure 48.



50

This system contains measures 49 to 54. It features a complex piano accompaniment with various chords and melodic lines in both staves.



55

This system contains measures 55 to 58. Measures 55 and 56 feature a rapid, continuous sixteenth-note pattern in the treble staff. Measures 57 and 58 show a more melodic continuation in the treble staff with sustained notes in the bass staff.



f. 18

This system contains measures 59 to 62. Measure 59 is marked with a forte 'f.' and the number '18'. The system features a rapid sixteenth-note pattern in the bass staff, with the treble staff playing chords. A dashed line indicates a melodic connection between the end of measure 61 and the start of measure 62.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 60 to 85. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 60, 65, 70, 75, 80, and 85 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A forte (f) dynamic marking is present at measure 83. The piece concludes with a double bar line at measure 85.

60

65

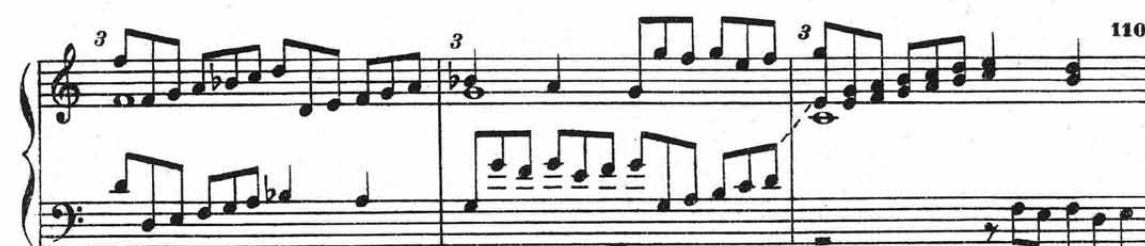
70

75

80

f. 83

85



This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a key with one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Measure numbers 115, 120, and 125 are indicated. The first system shows a triplet of eighth notes in the treble and a similar pattern in the bass. The second system includes a dynamic marking 'f. 19' and a triplet of eighth notes. The third system features a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The fourth system has a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The fifth system includes a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes. The sixth system starts with a 'C' time signature and features a triplet of eighth notes and a slur over a group of notes.

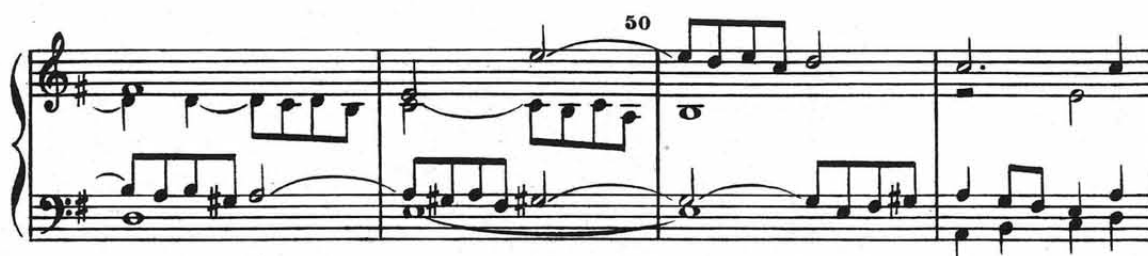
VII
TIENTO
 de
SETIMO TONO ¹⁾



1. (del género femicromático duro) re, y fol, en alamire accidentalmente. Paffa por todos los fute-
 nidos de fefaut feñálase con vna be quadrada después del tiempo con vn vno debaxo. Forma fu diapafón
 dende el dicho figno fubiendo, y diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol. Y aduértefe que fenece irregu-
 larmente en alamire, porque fu fenecimiento regular es en elami, re, y la.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Treble clef, F# key signature. Measures 1-3. Measure 3 contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f. 20*.
- System 2:** Treble clef, F# key signature. Measures 4-6. Measure 4 contains a triplet of eighth notes.
- System 3:** Treble clef, F# key signature. Measures 7-9. Measure 7 contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. Measure 8 contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. Measure 9 contains a triplet of eighth notes.
- System 4:** Treble clef, F# key signature. Measures 10-12. Measure 10 contains a triplet of eighth notes. Measure 11 contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. Measure 12 contains a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*. Measure 12 also features a *C* (Crescendo) marking and a measure number of 35.
- System 5:** Treble clef, F# key signature. Measures 13-15. Measure 13 contains a triplet of eighth notes. Measure 14 contains a triplet of eighth notes. Measure 15 contains a triplet of eighth notes.
- System 6:** Treble clef, F# key signature. Measures 16-18. Measure 16 contains a triplet of eighth notes. Measure 17 contains a triplet of eighth notes. Measure 18 contains a triplet of eighth notes and a measure number of 40.



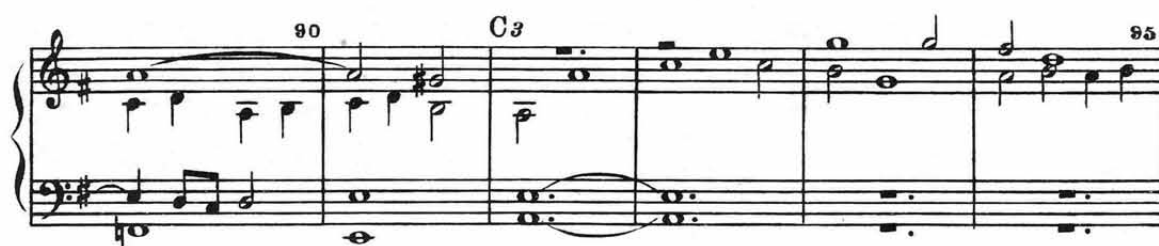
65

70 f. 21

75

80

85



125 130

135

140

145 150

155 f. 22

C 160

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The score consists of six systems of music. The first system covers measures 125 to 130, the second 135 to 140, the third 145 to 150, the fourth 155 to 160, and the fifth 160 to 165. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piece concludes with a final chord in measure 165.

165

170

175

180

f. 22V

185

The image displays a musical score for piano, spanning measures 165 to 185. The score is written for two staves, treble and bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure numbers 165, 170, 175, 180, and 185 are indicated above the staff. A dynamic marking 'f. 22V' is present above measure 185. The score concludes with a double bar line at measure 185.

VIII
TIENTO
de
OCTAVO TONO ¹⁾

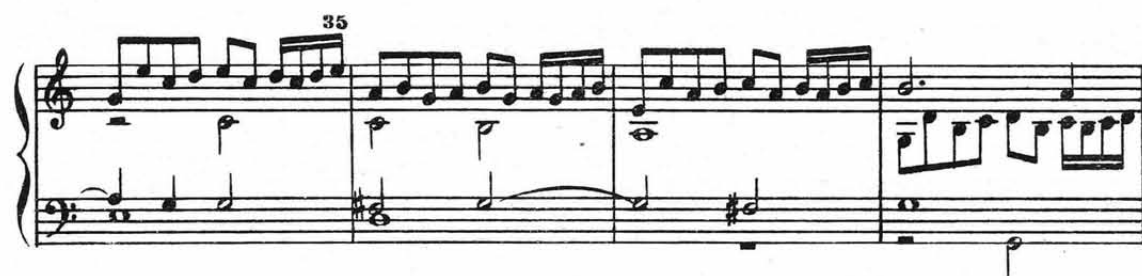
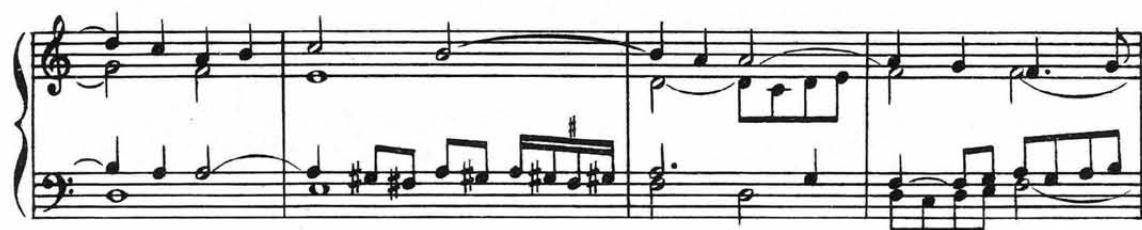
f. 23

10

15

20

1. ut, y fol, por gefolrreut del género diatónico. Pulfan todos los quatros en las blancas de befabemi, según se a declarado en los de este género. Forma fu diapañón dende el dicho figno final fubiendo, y cantando: vt, re, mi, fa, re, mi, fa, fol.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 48 to 65. It is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 48, 50, 55, f. 24, 60, and 65 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), time signatures (3/8 and 2/4), and dynamic markings (f. 24). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final measure (65) marked with a double bar line.

This page contains six systems of musical notation for piano. The notation is written on grand staves, each with a treble and bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *f* (forte) and *f. 24^v* are present. Measure numbers 70, 75, 80, and 85 are placed at the beginning of the fourth, fifth, sixth, and seventh systems, respectively. The piece ends with a double bar line at the end of the sixth system.

50





f. 25 v. 135

140

145

150

R

1)

1) Véase explicación de las disonancias de este compás en las "Advertencias" de Correa de Arauxo, penúltimo párrafo antes del "Primer Punto".

155 f. 26 3

3 3 3 160 C

165

170

175

180

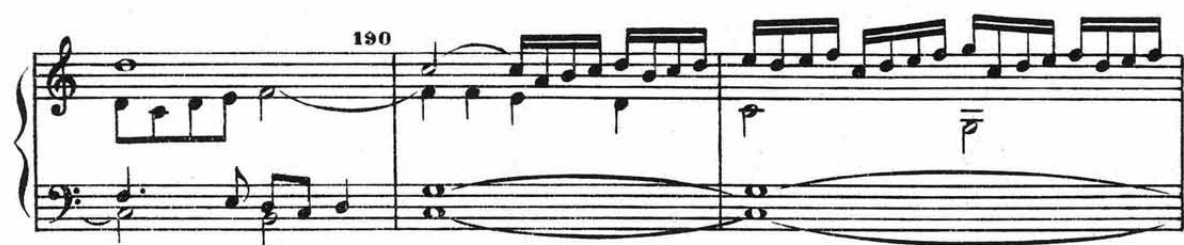
The image displays a musical score for piano, spanning measures 155 to 180. The score is written for two staves, treble and bass. Measure 155 is marked with a forte (f) dynamic and a tempo of 26. Measures 160 and 170 are marked with a 'C' time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The key signature is one sharp (F#).



First system of musical notation, measures 185-188. The treble staff features a melodic line with slurs and ties, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. Measure 185 is marked with the number 185.



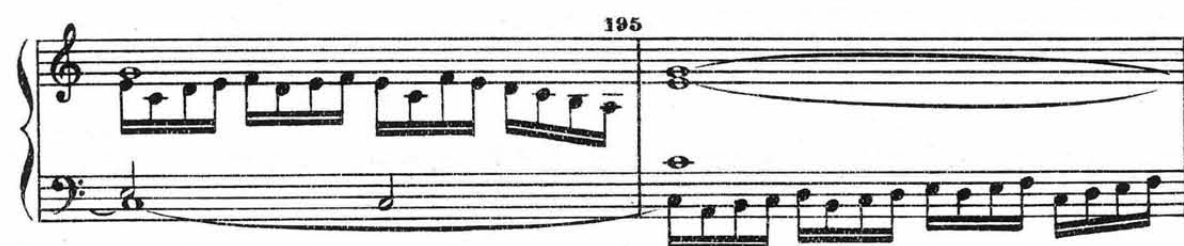
Second system of musical notation, measures 189-192. The treble staff continues the melodic line, and the bass staff features a more active accompaniment. Measure 189 is marked with the number 189.



Third system of musical notation, measures 193-196. The treble staff shows a melodic line with slurs, and the bass staff has a sustained accompaniment. Measure 193 is marked with the number 193.



Fourth system of musical notation, measures 197-200. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a sustained accompaniment. Measure 197 is marked with the number 197.



Fifth system of musical notation, measures 201-204. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a sustained accompaniment. Measure 201 is marked with the number 201.



Sixth system of musical notation, measures 205-208. The treble staff features a melodic line with slurs, and the bass staff has a sustained accompaniment. Measure 205 is marked with the number 205.

IX
TIENTO
de
NOVENO TONO 1)

1 5 2

f. 27

5



1. re, y la, por el fivtenido de fefaut accidentalmente (de el género semihenarmónico duro). Pántafe con tres bequadrados, los dos primeros que constituyen el cromático íntegro, y el tercero la mitad de el enarmónico duros: conforme a lo qual, los vnos, fincos, y dofes, fe an de afsentar en las teclas negras de fefaut, cefolfaut, y gefolrreut. Forma fu diapafón fubiendo, dède el punto final, y diziendo: re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la.

25

R

f. 27 V

30

35

40

45

50

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of staves. The first system (measures 25-28) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A fermata is placed over the final note of the treble staff in measure 28, labeled with an 'R'. The second system (measures 29-34) begins with a forte dynamic marking 'f.' and a breath mark 'V' in measure 29. The third system (measures 35-39) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 40-44) shows a change in the bass line. The fifth system (measures 45-50) concludes the passage with a final melodic flourish in the treble staff.



1) También sería posible este redoble de armonía mas moderna y quizá más sonoro, no creo que Correa se enfadaria, con semejante contemporización



System 1, measures 85-89. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody in the right hand features a series of chords and a final whole note chord. The left hand plays a continuous eighth-note accompaniment.

System 2, measures 90-94. The melody in the right hand continues with eighth-note patterns and a final half note. The left hand accompaniment remains consistent with eighth notes.

System 3, measures 95-99. The melody in the right hand includes a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

System 4, measures 100-104. The melody in the right hand features a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

System 5, measures 105-110. The melody in the right hand includes a half note and a quarter note. The left hand accompaniment continues with eighth notes.

f. 28^v 115

120

125

130

135

140

145

f. 29

150

155

160

165

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of six systems of two staves each. The first system (measures 145-148) shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 149-152) includes a fortissimo (f.) dynamic marking and a tempo change to 29. The third system (measures 153-156) features a measure number of 150 and triplet markings (3) over the right hand. The fourth system (measures 157-160) includes a measure number of 155 and continues the triplet patterns. The fifth system (measures 161-164) includes a measure number of 160, a common time (C) signature change, and a tempo change to 160. The sixth system (measures 165-168) includes a measure number of 165 and concludes the passage.



X
TIENTO
de
DECIMO TONO ¹⁾

f. 30

5

10

15

1. re, y la, por alamire (del género diatónico). Táñese naturalmente, pasando todos los quattros por befabemi blanco, según y como se a dicho en todos los antecedentes deste género. Forma fu diapalón dende el dicho signo, subiendo y diziendo: re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la.

2. Según CORREA DE ARAUXO: «Redoble se ha de usar en todo principio de obra larga, que entrare en mi, tañendo en el monacordio, pero en el órgano (de mi voto) no comencéis con redoble, con una sola voz, sino con quiebro.» Sería, por lo tanto:

f. 30 V

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets. The first system (measures 20-22) features a fast, ascending and then descending melodic line in the treble, with a steady bass accompaniment. The second system (measures 23-25) continues the melodic development. The third system (measures 26-28) shows a more complex texture with multiple slurs. The fourth system (measures 29-31) introduces triplets in both hands. The fifth system (measures 32-34) continues with triplets and slurs. The sixth system (measures 35-37) concludes the passage with a final triplet in the treble and a sustained bass line.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols and markings:

- System 1:** Features a triplet of eighth notes in the treble staff and a half note in the bass staff. A measure rest is present in the second measure.
- System 2:** Includes a dynamic marking of *f* (forte) above the first measure. Measure numbers 31 and 40 are indicated above the staves.
- System 3:** Continues the melodic and harmonic development.
- System 4:** Includes measure number 45 above the staff.
- System 5:** Includes measure number 50 above the staff.
- System 6:** The final system on the page, showing further melodic and harmonic progression.

55

f. 31V

60

65

70

75

80

f. 32

85

90

This page of musical notation consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Measure numbers 95, 100, 105, 110, and 115 are indicated at the start of their respective systems. A 'C' time signature appears at measure 105, and an 'f. 32V' marking is present above the fifth system.

120

R

125

130

f. 39. [=33]

This musical score is for a piano piece, spanning measures 117 to 139. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems of three measures each. Measure numbers 120, 125, and 130 are indicated at the start of their respective systems. A rehearsal mark 'R' is placed below the bass staff at the beginning of measure 122. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. The final system, starting at measure 137, is marked 'f. 39. [=33]' and ends with a double bar line.

XI
TIENTO
 de
UNDECIMO TONO ¹⁾

f. 39^v [=33^v]

1. ut y fa : en fefaut blanco, del género femicromático blando. Púntase con un bemol, después de el tiempo, que denota : que todos los quattros se an de pulñar en las teclas negras, bemoles de befabemi ; excepto los que tuuieren fustenido, los quales an de pulñarse en las blancas. Forma fu diapafón, este tono, dende el punto final, fubiendo y diziendo : ut, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.





This musical score is for a piano piece, spanning measures 70 to 90. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is written for both the right and left hands on grand staves.

- Measures 70-74:** The right hand features a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.
- Measures 75-79:** The right hand has rests, while the left hand continues with a steady sixteenth-note pattern. A triplet of eighth notes appears in the left hand at measure 78.
- Measures 80-84:** The right hand enters with a melodic line, while the left hand continues with a sixteenth-note pattern. A fermata is placed over the final note of the right hand in measure 84.
- Measures 85-90:** Both hands play a more complex, flowing melody. The right hand includes a triplet of eighth notes in measure 85. The piece concludes with a final chord in measure 90.



130

135

f. 42 [=36]

140

145

This musical score is for a piano piece, spanning measures 130 to 145. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The score is written for a grand piano, with a treble and bass staff joined by a brace. The music features a variety of textures and dynamics. Measures 130-134 show a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more active melody in the treble. Measure 135 introduces a change in the bass line. Measures 136-139 are marked *f.* (forte) and feature a complex, rapid sixteenth-note figure in the treble, with the bass providing a steady accompaniment. Measure 140 is marked with a forte dynamic and features a rapid sixteenth-note figure in the treble, with the bass providing a steady accompaniment. Measures 141-144 show a change in the treble line, with a more active melody. Measure 145 is the final measure of this section, featuring a sustained chord in the treble and a steady eighth-note accompaniment in the bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs, as well as dynamic markings and measure numbers.

XII
TIENTO
 de
DUODECIMO TONO 1)

f. 42^v [=36]

1. ut, y fa, por fefaut, de el género femicromático blando, según lo qual todos los quattros, fe an de alsentar en las teclas negras, bemoles de befabemi. Púntafe con un bemol que denota lo referido. Forma fu diapafón dende el punto final fubiendo, y diziendo : ut, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.

20

25

f. 37

30

35

1)

1) Véase explicación de la disonancia de este compás en las "Advertencias" de Correa de Arauxo, penúltimo párrafo antes del "Primer Punto."



40

First system of musical notation, measures 37-40. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides harmonic support with chords and single notes.



Second system of musical notation, measures 41-44. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff features a more active line with eighth and sixteenth notes.



45

Third system of musical notation, measures 45-48. The treble clef staff shows a change in melody with some half and quarter notes. The bass clef staff continues with a steady eighth-note accompaniment.



50

Fourth system of musical notation, measures 49-52. The treble clef staff has a more complex melody with some rests. The bass clef staff maintains the eighth-note accompaniment.



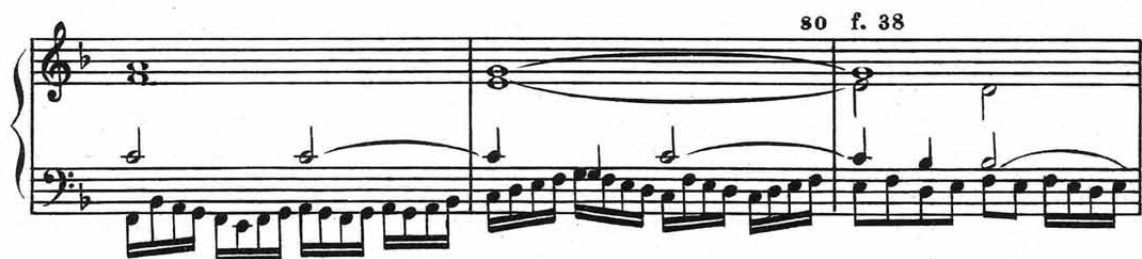
f. 37.V 55

Fifth system of musical notation, measures 53-56. The treble clef staff features a melody with some half notes. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.



60

Sixth system of musical notation, measures 57-60. The treble clef staff has a melody with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 85 to 100. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. Measure numbers 85, 90, 95, and 100 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical elements: eighth and sixteenth notes, triplets (indicated by a '3' over the notes), slurs, and ties. The bass staff often features sustained chords or single notes, while the treble staff contains more complex melodic lines. The piece concludes at measure 100 with a final chord in both staves.

This page of musical notation consists of six systems of staves, each containing two staves (treble and bass clef). The notation is in a key signature of one flat (B-flat). The measures are numbered as follows:

- System 1: Measures 105 to 108.
- System 2: Measures 110 to 113, with a dynamic marking **f. 38 V** above the first measure.
- System 3: Measures 115 to 118.
- System 4: Measures 120 to 123.
- System 5: Measures 125 to 128.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating a complex and expressive piece of music.

130

System 1: Measures 130-133. Treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and moving lines.

System 2: Measures 134-137. Treble staff continues the melodic development. Bass staff features a more active line with eighth notes and rests.

135

System 3: Measures 138-141. Treble staff has a melodic line with some rests. Bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

140

System 4: Measures 142-145. Treble staff has a melodic line with a long note in measure 143. Bass staff features a moving accompaniment line.

f. 39 145

System 5: Measures 146-149. Treble staff features a melodic line with a long note in measure 147. Bass staff has a moving accompaniment line. The system ends with a dotted line in the bass staff.

150

...o

155

160

Siguiese otro orden de tientos, de registro entero, por los ocho tonos vulgares, mas faciles que los passados.

XIII
TIENTO
 de
PRIMERO TONO 1)

f. 39^v

1. por delafolrre, del género diatónico, el qual en su ámbito, es conmixto con el segundo por delafolrre. Antes de pulsar todos los quattros, en las teclas blancas* de befabemi (como se dixo al principio), excepto los que tuuieren bemol, que se an de herir en las negras. Forma su diapalón dende delafolrre punto final, fubiendo, y diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

Handwritten musical score for piano, measures 30 to 50. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'f. 40' (fornuto, 40 beats per minute). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The measures are numbered 30, 35, 40, 45, and 50.

Measures 30-34: Treble clef has a series of eighth notes, bass clef has a series of eighth notes. Measure 30 is marked 'f. 40'.

Measures 35-39: Treble clef has a series of eighth notes, bass clef has a series of eighth notes. Measure 35 is marked '35'.

Measures 40-44: Treble clef has a series of eighth notes, bass clef has a series of eighth notes. Measure 40 is marked '40'.

Measures 45-49: Treble clef has a series of eighth notes, bass clef has a series of eighth notes. Measure 45 is marked '45'.

Measures 50-54: Treble clef has a series of eighth notes, bass clef has a series of eighth notes. Measure 50 is marked '50'.



70

R

75

f. 41

80

85

90

C

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for piano. The first system (measures 70-74) features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of one flat (Bb). Measure 70 has a fermata. Measure 74 has a trill marked 'R' and a triplet of eighth notes. The second system (measures 75-79) continues the melodic lines. The third system (measures 80-84) includes a forte dynamic 'f.' at measure 80. The fourth system (measures 85-89) features several triplet markings. The fifth system (measures 90-93) continues with triplet markings. The sixth system (measures 94) ends with a common time signature 'C' and a final cadence.

95

100

105

f. 41^v

110

115

This musical score is for a piano piece, spanning measures 95 to 115. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems. The first system (measures 95-97) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system (measures 98-100) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 101-103) introduces a new melodic phrase in the treble staff. The fourth system (measures 104-106) features a more complex melodic line with many sharps in the treble staff. The fifth system (measures 107-109) includes a dynamic marking 'f. 41^v' and shows a more active bass line. The sixth system (measures 110-115) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble staff and a sustained bass line.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a long slur over the first two measures and a triplet of eighth notes in the third measure, marked with an 'R'. The bass clef staff contains a supporting line with eighth notes and a long slur over the last two measures.



Second system of musical notation, starting at measure 120. The treble clef staff has a long slur over the first two measures. The bass clef staff features a complex rhythmic pattern with dotted lines and slurs.



Third system of musical notation, starting at measure 125. The treble clef staff has a long slur over the first two measures. The bass clef staff has a long slur over the last two measures.



Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a long slur over the first two measures. The bass clef staff has a long slur over the last two measures.



Fifth system of musical notation, starting at measure 130. The treble clef staff has a long slur over the first two measures. The bass clef staff has a long slur over the last two measures.

XIV
SEGUNDO TIENTO
de
PRIMERO TONO ¹⁾

f. 42

5

10

15

20

25

1. diatónico, de ocho al compás, y fácil para principiantes. Fenece en delafolre, re, y fol; asíéntanfe todos los quattros en bemí blanco. Forma fu diapañón dende el dicho figno, fubiendo y diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol. En este tiento se a de llevar el compás ligero (estando bien fugeto se entiende), y por esto lo punto con tiempo de por medio; porque de dos compases aprieta, se puede hazer vno bien a espacio, y esto (en rigor) significa este tiempo.

30 f. 42^v

35


40

45


50 R

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music. The first system starts at measure 30 and ends at measure 34, with a repeat sign at the end. The second system starts at measure 35 and ends at measure 39. The third system starts at measure 40 and ends at measure 44. The fourth system starts at measure 45 and ends at measure 49. The fifth system starts at measure 50 and ends at measure 54, with a repeat sign at the end. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'f. 42^v'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

55



60



65



tr
f. 43 R 70



75



This musical score is for a piano piece, spanning measures 80 to 100. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 80, 85, 90, 95, and 100 are placed above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A trill (tr) is indicated above a note in measure 81. A fermata (R) is placed over a note in measure 82. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 100.

XV
TIENTO
de
QUARTO TONO ¹⁾

f. 48v

1. la, y mi, por elami, del género diatónico, que es lo mismo, que tañido naturalmente por bequadrado y natura; pasando todos los quattros por las blancas de befabemi. Forma fu diapafón dende su punto final elami, fubiendo y diziendo: mi, fa, fol, re, mi, fa, fol, la.



First system of musical notation, measures 1-5. Treble clef, common time (C). Measure 1 has a treble clef and a common time signature. Measure 5 has a measure number 25. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 2.



Second system of musical notation, measures 6-10. Measure 6 has a measure number f. 44. Measure 10 has a measure number 30. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 7.



Third system of musical notation, measures 11-15. Measure 15 has a measure number 35. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 12.



Fourth system of musical notation, measures 16-20. Measure 20 has a measure number 40. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 17.



Fifth system of musical notation, measures 21-25. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 22.



Sixth system of musical notation, measures 26-30. Measure 26 has a measure number 45. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes. A dashed line connects a note in the right hand to a note in the left hand in measure 27.



80

f. 45

85

90

95

100

3

3

105

3

C ↓

This musical score is for a piano piece, spanning measures 80 to 105. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems. The first system (measures 80-84) features a melodic line in the treble staff with a slur over measures 80-81 and a series of eighth notes. The second system (measures 85-89) includes a dynamic marking 'f. 45' and a measure number '85'. The third system (measures 90-94) has a measure number '90'. The fourth system (measures 95-99) has a measure number '95'. The fifth system (measures 100-104) has a measure number '100' and a triplet of eighth notes in measure 101. The sixth system (measures 105-109) has a measure number '105' and a triplet of eighth notes in measure 106. The piece concludes with a double bar line and a 'C' time signature change.

XVI
SEGUNDO TIENTO
de
QUARTO TONO 1)

f. 45 V

5

10

15

20

25

1. por elami, a modo de cación, femejante al pasado en género y diapafón, en el qual se a de llevar el compás, y dar el ayre a las figuras, en la forma figuiente. En el tiempo imperfecto se a de llevar a espacio, y igual. En el perfecto partido con tres y dos delante, se a de llevar dando en el primer femibreue estando en el segundo y alçado en el tercero, y haziendo las mínimas de ayre iguales (como se dixo en el primer tiento), y en el de proporción menor, con el ayrezillo acoftumbrado en el dicho tiépo: más o menos deelpacio, según el número de figuras.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 30 to 55. It is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system (measures 30-34) includes a forte (f) dynamic marking at measure 46. The second system (measures 35-39) includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 40. The third system (measures 40-44) includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 45. The fourth system (measures 45-49) includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 50. The fifth system (measures 50-54) includes a mezzo-forte (mf) dynamic marking at measure 55. The score concludes with a repeat sign and a 'R' marking at the end of the fifth system.

60

65

70

75 f. 46 V

80 (ψ) (ω)

85

100

First system of musical notation, measures 90-94. The key signature is C major. Measure 90 is marked with a common time signature 'C' and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 95-99. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Third system of musical notation, measures 100-104. The key signature changes to 3/2 time. Measure 100 is marked with a common time signature 'C' and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 105-110. The system concludes with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 111-115. The system concludes with a double bar line.

Sixth system of musical notation, measures 116-120. Measure 120 is marked with a common time signature 'C' and a triplet of eighth notes. The system concludes with a double bar line.

ϕC_3

First system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass clef staff contains a single note, G3, followed by a series of eighth notes. Above the treble staff, there are markings: ϕC_3 , (u) , (u) , $125^3(u)$, and (u) .

Second system of a musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. The bass clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. Above the treble staff, there are markings: (u) , (u) , (u) , and (u) .

130

Third system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords, mostly triads, with some accidentals. The bass clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. Above the treble staff, there is a marking: 130.

135

Fourth system of a musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. The bass clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. Above the treble staff, there are markings: (u) , (u) , 135 , and (u) .

140

Fifth system of a musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. The bass clef staff contains a series of eighth notes, with some accidentals. Above the treble staff, there are markings: (u) , (u) , (u) , and (u) .

145

150

155

f. 47V

160

C

C

Explicación de los signos de los quiebro:

Ornamento citado por Tomás de Santa María,
"estarse fijo sobre el primer punto y herir o
rascuñar sólo el segundo punto."

XVII
TERCERO TIENTO
 de
QUARTO TONO 1)

f. 48

1. la y mi, por elami, diatónico, de ocho al compás. Afe de tañer el compás ligero, como se dixo atrás, en el segundo de primero tono. Forma fu diapafón como los dos anteriores, el qual pōgo en estos dífucios, no para declarar el ámbito del tono, fino para dar a entender la calidad del género.
2. Véase al pie del Tiento n.º 10 la nota respecto la ornamentación de las obras que comienzan en mi.

System 1, measures 30-34. The music is in treble and bass staves. Measure 30 starts with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 31 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. Measure 32 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. Measure 33 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note B3. Measure 34 has a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note C4.

System 2, measures 35-39. Measure 35 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note D4. Measure 36 has a treble staff with a half note F5 and a bass staff with a half note E4. Measure 37 has a treble staff with a half note G5 and a bass staff with a half note F4. Measure 38 has a treble staff with a half note A5 and a bass staff with a half note G4. Measure 39 has a treble staff with a half note B5 and a bass staff with a half note A4. A dynamic marking **f. 48^v** is present above measure 37.

System 3, measures 40-44. Measure 40 has a treble staff with a half note C6 and a bass staff with a half note B4. Measure 41 has a treble staff with a half note D6 and a bass staff with a half note C5. Measure 42 has a treble staff with a half note E6 and a bass staff with a half note D5. Measure 43 has a treble staff with a half note F6 and a bass staff with a half note E5. Measure 44 has a treble staff with a half note G6 and a bass staff with a half note F5.

System 4, measures 45-49. Measure 45 has a treble staff with a half note A6 and a bass staff with a half note G5. Measure 46 has a treble staff with a half note B6 and a bass staff with a half note A5. Measure 47 has a treble staff with a half note C7 and a bass staff with a half note B5. Measure 48 has a treble staff with a half note D7 and a bass staff with a half note C6. Measure 49 has a treble staff with a half note E7 and a bass staff with a half note D6.

System 5, measures 50-54. Measure 50 has a treble staff with a half note F7 and a bass staff with a half note E6. Measure 51 has a treble staff with a half note G7 and a bass staff with a half note F6. Measure 52 has a treble staff with a half note A7 and a bass staff with a half note G6. Measure 53 has a treble staff with a half note B7 and a bass staff with a half note A6. Measure 54 has a treble staff with a half note C8 and a bass staff with a half note B6. A dynamic marking **50** is present above measure 50.





XVIII
CUARTO TIENTO
 de
CUARTO TONO ⁽¹⁾

f. 49 v. 5

10

15

20 R

25

1. la y mi, por elami, diatónico, como los paffados. Es acomodado para medianos tañedores, por no tener mucha trauazón. Lo qual no obstante, lo punto con el imperfecto; porque tiene algo (aunque poco) de a diez y feys.

108



f. 50 v.



100

f. 51

105

110

115

120

125

This musical score is for a piano piece, spanning measures 100 to 125. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 100, 105, 110, 115, 120, and 125 are placed at the beginning of their respective systems. A dynamic marking 'f. 51' is present above the first staff of the second system. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a steady accompaniment with eighth notes, while the treble line has more melodic and rhythmic complexity.

XIX
QUINTO TIENTO
 de
CUARTO TONO ⁽¹⁾

f. 51 v. 5

2.)

10

15

20

25

1. la y mi, por elami, diatónico como los anteriores, y fácil para principiantes. El qual é querido poner (aunque de mis principios) para que los nuevos compositores se animen a estudiar, viendo lo que hize entonces, y lo que hago agora, y para que los viejos no se enfoberuezcan, si vieren algo digno de enmienda: considerando que la diferencia que ay, de lo primero a lo postrero, essa misma avrá de lo postrero a lo porvenir, dándome Dios vida. Forma su diapafón, dende el punto final elami, fubiendo y diziendo: mi, fa, fol, re, mi, fa, fol, la.

2. Véase al pie del Tiento n.º 10 la nota respecto la ornamentación de las obras que comienzan en mi.

f. 52

30

35

40

45

50

This musical score is for a piano piece, spanning measures 112 to 151. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are placed above the first measure of their respective systems. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings. A forte 'f' dynamic is indicated at measure 112. The piece concludes with a double bar line at measure 151.

55

First system of musical notation, measures 55-58. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef contains a supporting line with chords and single notes.

f. 52 v. 60

Second system of musical notation, measures 59-62. Measure 59 features a fermata in the treble. Measure 60 has a key signature change to two sharps (F# and C#).

Third system of musical notation, measures 63-66. The treble clef continues the melodic line, while the bass clef provides harmonic support with chords.

65

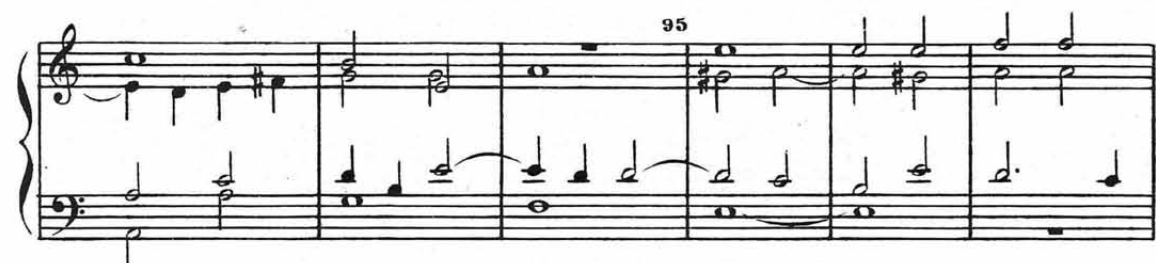
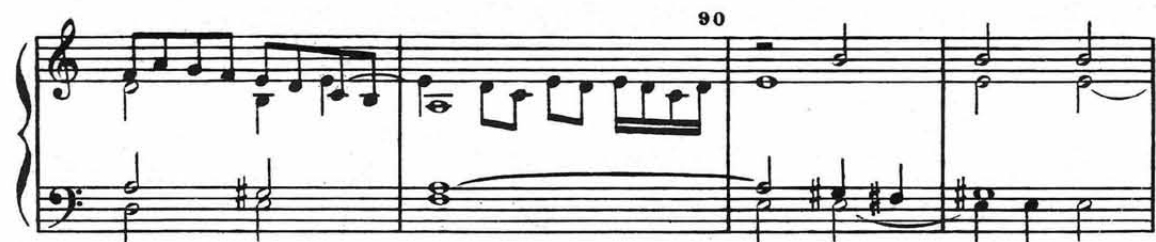
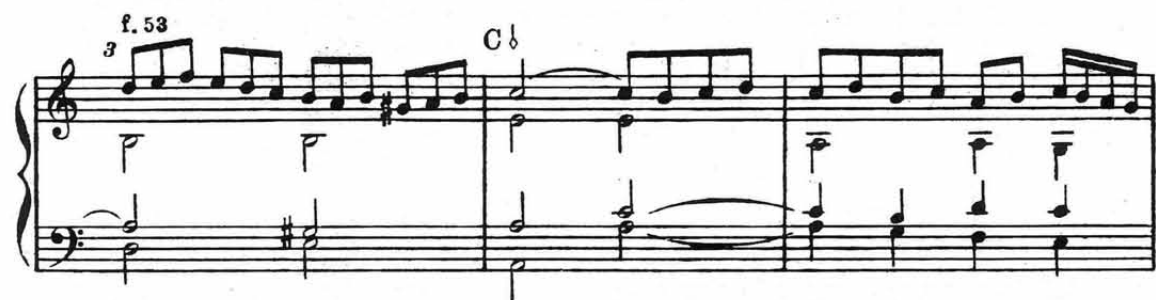
Fourth system of musical notation, measures 67-70. Measure 67 has a key signature change to one sharp (F#). Measure 70 features a fermata in the treble.

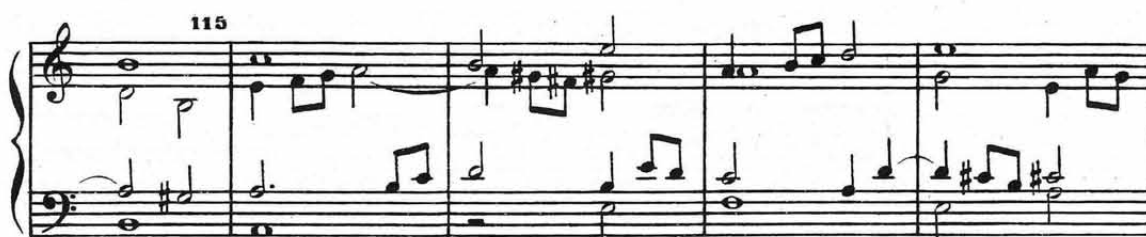
70

Fifth system of musical notation, measures 71-74. The treble clef has a melodic line with some rests, while the bass clef has a more active line with eighth notes.

75

Sixth system of musical notation, measures 75-78. Measure 75 has a key signature change to one sharp (F#). The system concludes with a fermata in the treble.





XX
TIENTO
de
QUINTO TONO (1)



1. vt y fa, por cefaut del género diatónico, de ocho al cōpás, y fácil afsí mifmo para principiantes. Afe de llevar el compás ligero como lo demuestra el tiempo partido, y fe a declarado a tras. Forma el diapafón dende el punto final, fubiendo y diziendo: vt, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.



55

R

60

65

f. 53 v. [54 v.]

70

75

Detailed description: This page of a musical score contains six systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measure numbers 55, 60, 65, 70, and 75 are placed above the first staff of each system. A dynamic marking 'f.' (forte) is present at the beginning of the fourth system, followed by a rehearsal mark '[54 v.]'. A repeat sign is visible at the end of the first system. The notation includes various note values, rests, and slurs.

80

85 3

90 3

95 3

100

C

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music, each containing four measures. The first system starts at measure 80. The second system starts at measure 85 and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system starts at measure 90 and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fourth system starts at measure 95 and includes a triplet of eighth notes in the right hand. The fifth system starts at measure 100 and includes a common time signature 'C'. The score features various musical notations including eighth notes, sixteenth notes, and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

XXI
TIENTO
de
SEXTO TONO 1)

f. 55

10

15

20

25

1. vt, y fa, por fefaut del género femicromático blando, de ocho y nueve figuras al compás, y fáci para medianos tañedores. Púntolo con el tiempo de pormedio: porque fe a de tañer ligero el compás, haft la proporción nonûpla, la qual a de yr como fe dixo en el segundo difcurfo de quarto tono. El diapafó es: vt, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.

30

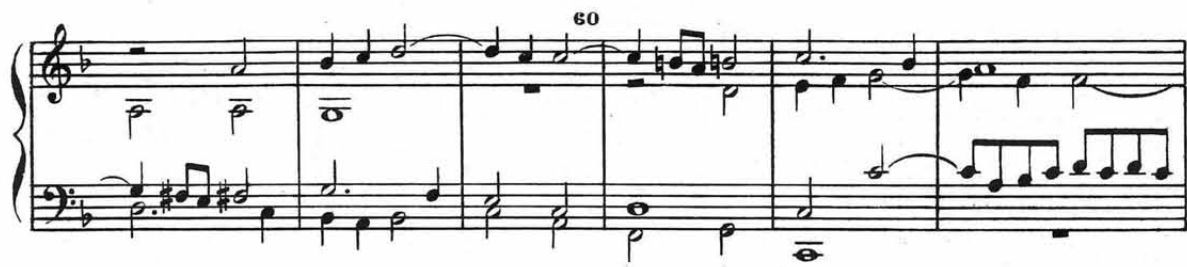
f. 55V 35

40

45

50

55





XXII
SEGUNDO TIENTO
de
SEXTO TONO ¹⁾

f. 57

5

10

15

20

25

1. ut, y fa, por fefaut, del género semicromático blando, de diez y feys al compás, y fácil para medianos tañedores. Aduerto q en este y en muchos destos discursos, vío de algunas figuras que no se hallan en cãto de órgano: como de figura que vale cinco feminimas, cinco corcheas, y otras a este modo, lo qual é visto (sin ecepción) practicado en discursos de cifra, de los más eminentes maestros de órgano de nuestra España. De modo q nosotros tenemos más figuras de las ocho o nueve comunes. Puédese traducir en canto de órgano, añadiendo otra figura cõpetente, en el mismo figno en que está la tal de extraordinario valor.

tr

f. 57 V 30

R

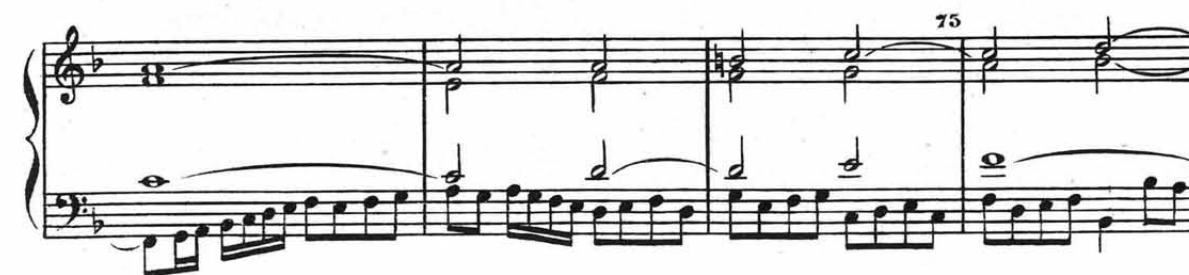
35

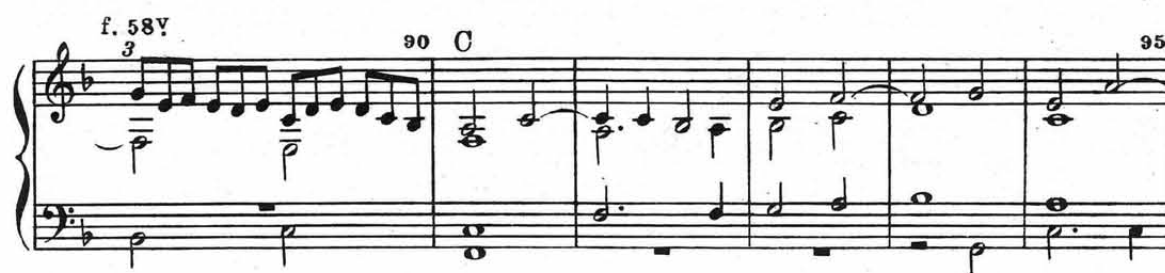
40

45

50

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 30-34) includes a trill in the right hand at measure 30, marked 'f. 57 V'. A '30' is written above the staff. The second system (measures 35-39) has a '35' above the staff. The third system (measures 40-44) has a '40' above the staff. The fourth system (measures 45-49) has a '45' above the staff. The fifth system (measures 50-54) has a '50' above the staff. The music features various piano techniques including trills, slurs, and dynamic markings like 'f' (forte). The key signature has one flat (B-flat).





105

This system contains measures 105 to 108. Measure 105 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note E3. Measure 106 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note F3. Measure 107 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G3. Measure 108 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note A3. The key signature has one flat (Bb).

110

This system contains measures 110 to 113. Measure 110 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note B2. Measure 111 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note C3. Measure 112 has a treble clef with a half note F5 and a bass clef with a half note D3. Measure 113 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a half note E3. The key signature has one flat (Bb).

115 $\frac{7}{2}$ prop.septúpla

This system contains measures 115 to 118. Measure 115 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note F3. Measure 116 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G3. Measure 117 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note A3. Measure 118 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note B3. The key signature has one flat (Bb).

C f. 59 120

This system contains measures 120 to 123. Measure 120 has a treble clef with a half note E4 and a bass clef with a half note C3. Measure 121 has a treble clef with a half note F4 and a bass clef with a half note D3. Measure 122 has a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a half note E3. Measure 123 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a half note F3. The key signature has one flat (Bb).

This system contains measures 124 to 127. Measure 124 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a half note G3. Measure 125 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a half note A3. Measure 126 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a half note B3. Measure 127 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a half note C4. The key signature has one flat (Bb).

XXIII
TIENTO TERCERO
 de
SEXTO TONO ¹⁾

1. ut, y fa, por feaut fobre la primera parte de la Batalla de Morales; en el qual fe a de lleuar el compás, como fe a declarado, en el fegundo tiento de quarto tono por elami, a modo de canción. El género y diapafón es el mismo de los próximos paffados.

30

35

f. 60

40

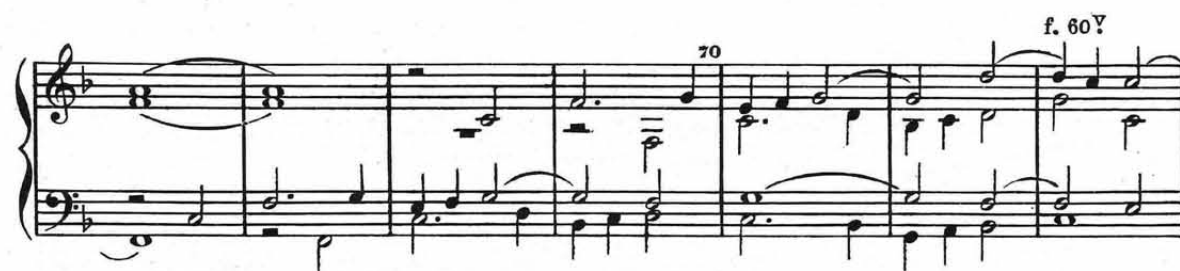
45

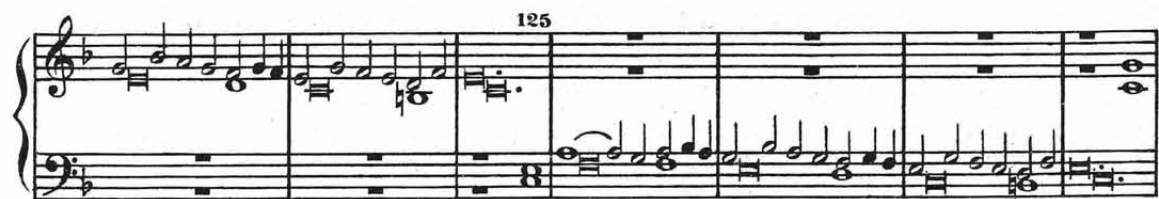
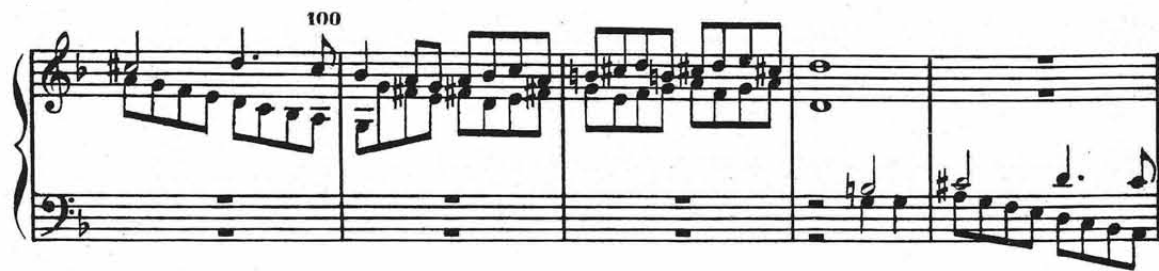
50

55

60

This musical score is for a piano piece, spanning measures 30 to 60. It is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 30-34) features a melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter and eighth notes. The second system (measures 35-39) continues the melody, with a dynamic marking of 'f' (forte) at measure 60. The third system (measures 40-44) shows a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system (measures 45-49) features a complex bass line with sixteenth-note runs. The fifth system (measures 50-54) continues the intricate bass line. The sixth system (measures 55-59) concludes the piece with a final melody in the right hand and a bass line. The score is marked with measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60.





130 135

First system of musical notation, measures 130 to 135. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The music features a complex texture with many beamed sixteenth and thirty-second notes in the treble, and a more rhythmic bass line with some chords.

140

Second system of musical notation, measures 140 to 145. The treble staff continues with intricate melodic lines, while the bass staff provides harmonic support with sustained notes and some movement.

145

Third system of musical notation, measures 145 to 150. The texture remains dense with rapid passages in the treble and a steady bass line.

f. 61⁷ 150

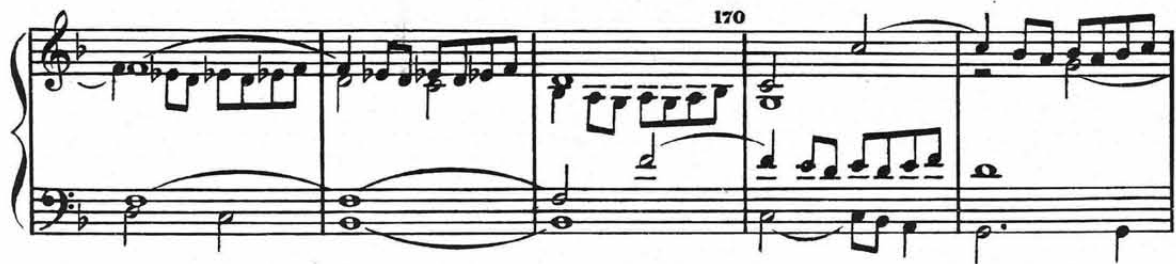
Fourth system of musical notation, measures 150 to 155. A dynamic marking 'f. 61⁷' is present above the treble staff. The music shows a continuation of the complex textures.

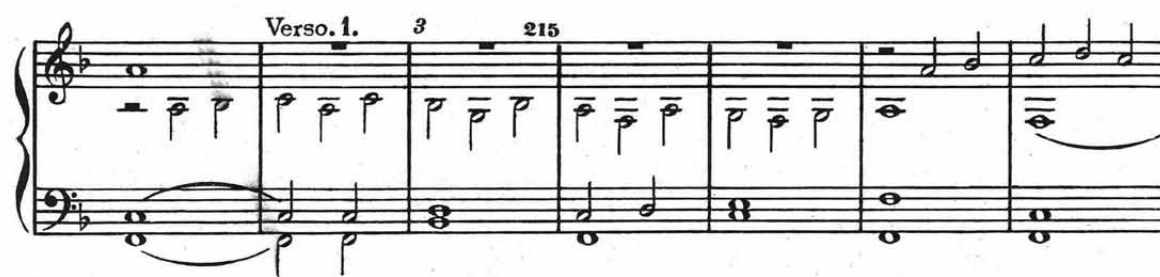
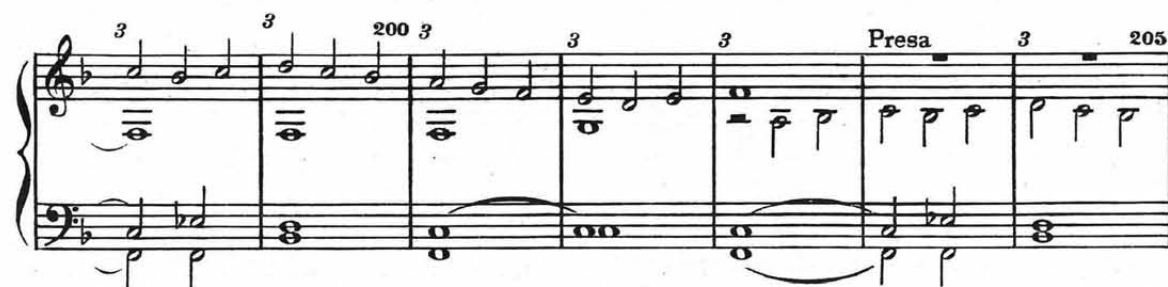
155

Fifth system of musical notation, measures 155 to 160. The notation includes various rests and active passages in both staves.

160 C

Sixth system of musical notation, measures 160 to 165. A 'C' time signature change is indicated above the treble staff. The system concludes with a final cadence-like figure.





220 *3* Verso 2. 225

This system contains measures 220 to 225. Measure 220 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measures 221-225 continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of half and whole notes.

3 *f. 62^v* 230 *3*

This system contains measures 225 to 230. Measure 225 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measures 226-230 continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of half and whole notes.

Verso 3. 235 *3* 240

This system contains measures 235 to 240. Measure 235 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measures 236-240 continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of half and whole notes.

Verso 4. *3* 245

This system contains measures 240 to 245. Measure 240 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measures 241-245 continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of half and whole notes.

250 *3* Verso 5.

This system contains measures 245 to 250. Measure 245 begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. It features a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measures 246-250 continue the piece with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line consists of half and whole notes.

255 3 260

3 Verso 6. 265 3 270

Verso final *f. 85 [63]* 275

280 3

285 3 C 290

295

En fin de cada uno, o de cada dos, o tres, de estos seys Versos, se puede repetir la presa, para dilatar mas o menos este pensamiento.

XXIV
TIENTO PEQUEÑO Y FACIL
de
SEPTIMO TONO ¹⁾

f. 85 [63^v]

2)

5

10

15

20

25

f. 64

30

1. Síguese un tiento pequeño, y fácil, de séptimo tono por alamire, diatónico, conmixto cō noueno tono, de ocho al compás; el qual he puesto para principiantes: porque aya también manjar para los pequeños, como lo ay para los grandes. Ase de tañer ligero el compás, más o menos, conforme la capacidad del practicante, y la facilidad, o dificultad de la obra lo pidiere: la qual regla se guarde generalmente en todo este libro. Forma fu diapasón dende el dicho signo fubiendo y diziendo: re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la.

2. Véase al pie del Tiento n.º 10 la nota respecto la ornamentación de las obras que comienzan en mi.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 35 to 70. It is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 35, 40, 45, 50, 55, 60, 65, and 70 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills (marked with '3') and triplets (marked with '3'). A dynamic marking of 'f' (forte) is present at measure 64, followed by a 'V' (crescendo) marking. The score concludes with a double bar line at measure 70.

XXV

TIENTO DE MEDIO REGISTRO
de Tiple
de SEPTIMO TONO 1)

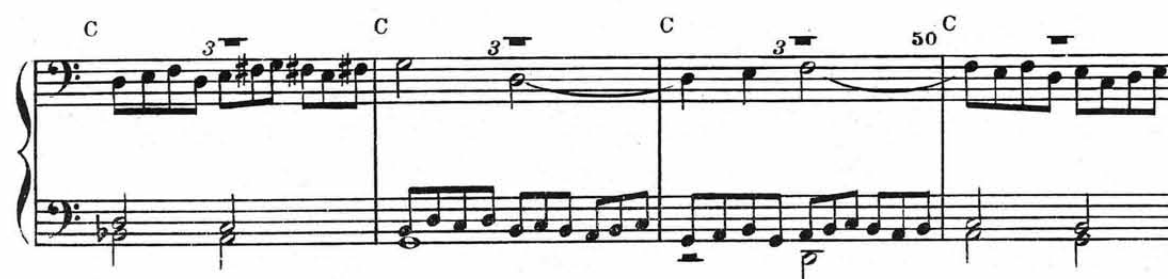
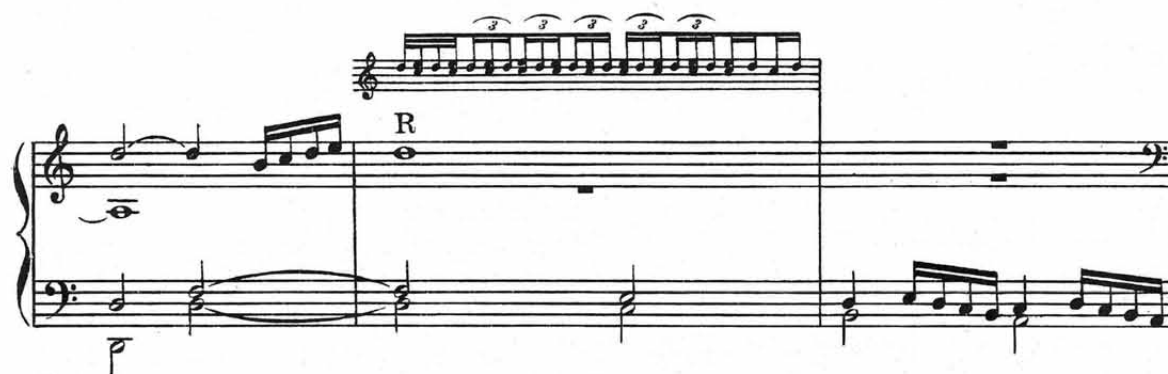
f. 65

The musical score is written for a lute (lute) and consists of three systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system starts with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. The second system begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. The third system starts with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are also some markings like '5', '10', and '15' above the staves, and 'R' above the treble staff in the second system.

1. Síguese otro nuevo orden de tientos de medio registro, célebre inuención, y muy verfada en los Reynos de Caſtilla, aunque en otros no conocida; el qual ſe diuide en quatro partes: dos ſenzillas, de tiple perteneciente a la mano derecha, y de baxón perteneciẽte a la izquierda, y dos dobladas; de dos tiples tocantes a la derecha, y de dos baxones tocantes a la izquierda.

Tiento de medio registro de tiple de ſéptimo tono, o de ſegundo, por defolrre (que de primero no lo ay por eſte ſigno, regulariter loquendo: ex eo quod diuidatur Arithmetice, ſeptimus vero, et ſecundus Harmonice, en canto de órgano ſe entienda eſta diuiſión) compás a eſpacio, y no mucho.

musical score for piano, measures 141-155. The score is written for two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked **f. 65 V**. The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are indicated above the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, chords, and dynamic markings like 'f' and 'C'. The piece is marked with measure numbers 55, 60, 65, 70, and 66.

System 1 (Measures 55-58): Treble staff has triplets of eighth notes. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 55 is marked.

System 2 (Measures 59-61): Treble staff continues with triplets. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 60 is marked.

System 3 (Measures 62-64): Treble staff has a melodic line with slurs. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 65 is marked.

System 4 (Measures 65-67): Treble staff has triplets. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 is marked.

System 5 (Measures 68-70): Treble staff has triplets. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 70 is marked.

System 6 (Measures 71-73): Treble staff has triplets. Bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measure 66 is marked.

75

First system of music, measures 73-75. The treble clef contains a rapid sixteenth-note scale. The bass clef features a melodic line with a dashed line indicating a slur or continuation across measures.

80

Second system of music, measures 76-80. The treble clef continues with a melodic line, and the bass clef features a melodic line with a dashed line indicating a slur or continuation across measures.

R

Third system of music, measures 81-84. The treble clef contains a rapid sixteenth-note scale. The bass clef features a melodic line with a dashed line indicating a slur or continuation across measures.

85

Fourth system of music, measures 85-88. The treble clef contains a rapid sixteenth-note scale. The bass clef features a melodic line with a dashed line indicating a slur or continuation across measures.

R 90

Fifth system of music, measures 89-90. The treble clef contains a rapid sixteenth-note scale. The bass clef features a melodic line with a dashed line indicating a slur or continuation across measures.

95

3

R

f. 67

3

100

3

C

(b)

105

110

This musical score is for a piano piece, spanning measures 115 to 140. It is written for two staves, treble and bass clef. The time signature is 3/2, indicated by a '3' over a '2' and a common time symbol. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 115, 120, 125, 130, 135, and 140 are placed above the first staff of each system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A forte marking 'f. 67' is present above measure 135. The piece concludes with a double bar line at measure 140.

XXVI

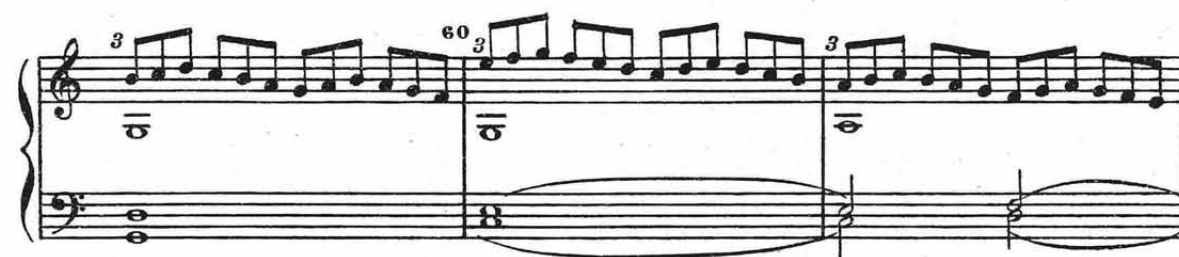
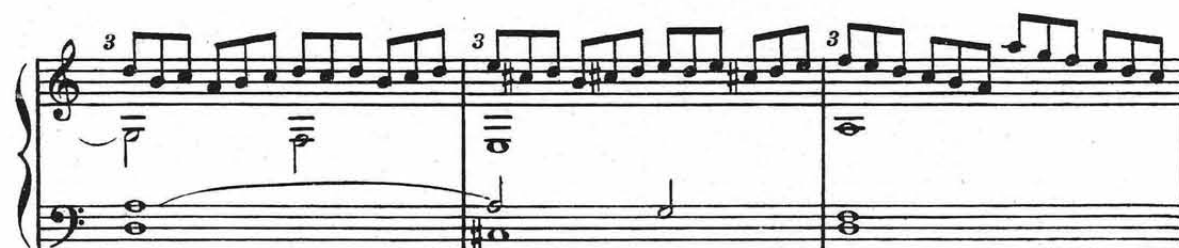
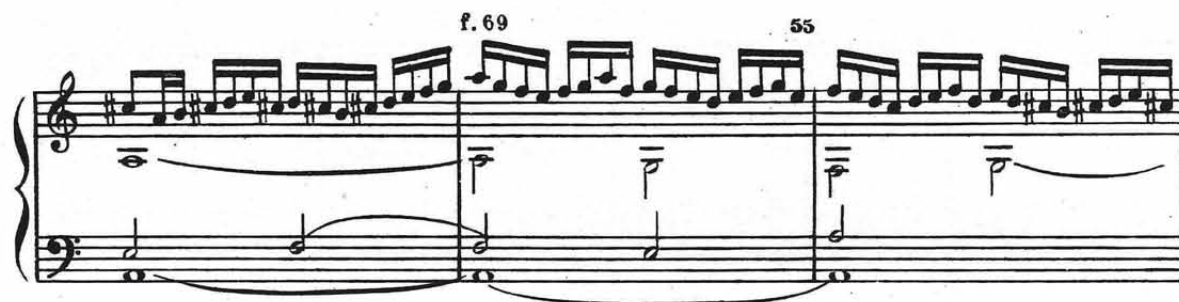
SEGUNDO TIENTO
de medio registro de tiple
de SEPTIMO TONO (1)

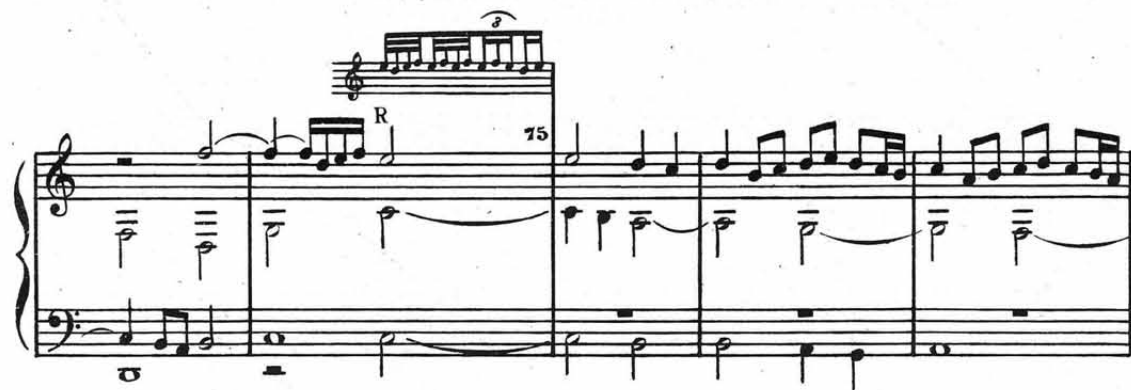
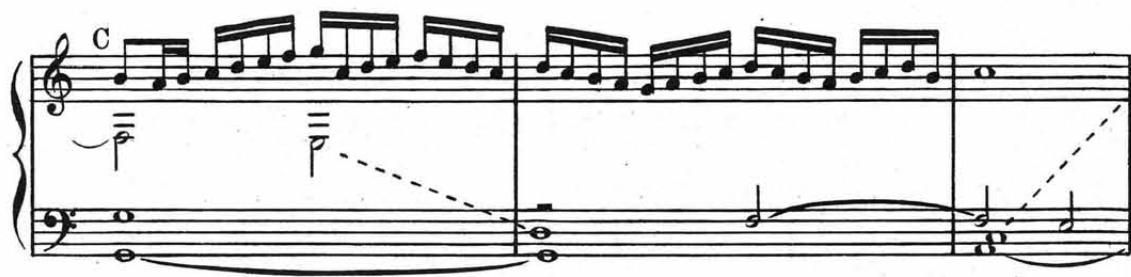
1. re, y fol, por defolrre, fenecido irregularmêteen el dicho figno, o así mismo de segundo tono (como se dixo en el de atrás) cuyos diapentes por hallarle por extremos en estos dichos tonos, declaran ser este diatónico, y los a él semejantes fuyos y no del primero tono, cuyos extremos son diatetarones; y éstas son las dos diuisiones Aritmética, y Harmónica tocadas en el pasado. El diapafón deste tiento se forma desde de lafolrre diziendo: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol, que declara ser del género diatónico.

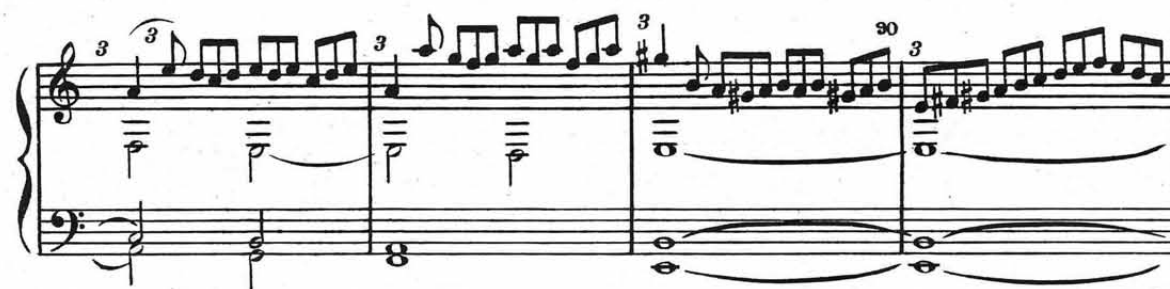
f. 68 v. 25 30

35 40 45

The musical score is written for a grand piano (f. 68 v.). It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (measures 25-30) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. The second system (measures 31-34) includes a trill in the treble staff at measure 32, marked with 'tr' and 'R'. The third system (measures 35-38) shows a continuous eighth-note melody in the treble staff. The fourth system (measures 39-44) features a trill in the treble staff at measure 40, marked with 'tr' and 'R'. The fifth system (measures 45-48) continues the eighth-note melody in the treble staff. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.







First system of a musical score. The right hand features a rapid sixteenth-note scale starting on G4, marked with an 'R' (ritardando). The left hand plays a series of chords and single notes, including a half note G3 and a half note F3.

Second system of a musical score. The right hand continues with a sixteenth-note scale, marked with 'f. 69 [70]' and '110'. The left hand plays chords and single notes, including a half note G3 and a half note F3.

Third system of a musical score. The right hand continues with a sixteenth-note scale. The left hand plays chords and single notes, including a half note G3 and a half note F3.

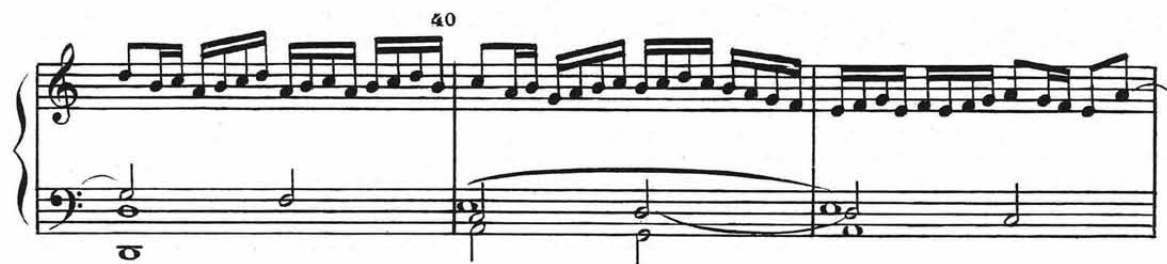
Fourth system of a musical score. The right hand continues with a sixteenth-note scale, marked with '115'. The left hand plays chords and single notes, including a half note G3 and a half note F3.

Fifth system of a musical score. The right hand continues with a sixteenth-note scale, marked with '120' and a triplet '3'. The left hand plays chords and single notes, including a half note G3 and a half note F3.

XXVII

TIENTO de medio registro
de tiple
de SEPTIMO TONO (1)

1. re, y fol por delaforre, del género diatónico, fenecido irregularmente en el dicho figno. Hallo que con gran dificultad se puede componer medio registro de primero tono por este figno, si nos ajustamos a las leyes de composición: porque aunque en él vemos de la división harmónica concedida a el primero tono de canto llano; hallamos el diapente por la parte superior, desde delaforre sobreagudo, hasta alaire agudísimo, que es propio de segundo tono; y así foy de parecer que de medio registro de primero tono, se componga por geforren, y no por delaforre, especialmente en tientos, en que no ay petición que obligue a lo contrario.



This musical score page contains six systems of piano music, numbered 45 through 60. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). Measure 45 features a rapid sixteenth-note run in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left. Measure 46 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 47 shows a triplet of eighth notes in the right hand and a rising melodic line in the left. Measure 48 continues the rising line in the left hand. Measure 49 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 50 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 51 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 52 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 53 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 54 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 55 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 56 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 57 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 58 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 59 features a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left. Measure 60 includes a triplet of eighth notes in the right hand and a rising line in the left.

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation is as follows:

- System 1:** Treble clef has a melodic line with eighth and sixteenth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 65 is marked.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 70 is marked.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 75 is marked.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with a triplet of eighth notes. Bass clef has a simple accompaniment. Measure 80 is marked.

Cf. 72

85

90

95

C

The musical score consists of six systems of staves. The first system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The second system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The third system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The fourth system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The fifth system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The sixth system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 85, 90, and 95 are indicated. The piece is marked 'Cf. 72' and 'C'.

100

105 *f. 72 v.*

110 *R.*

115

This musical score is for a piano piece, spanning measures 100 to 115. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure 100 starts with a treble staff containing a whole rest and a bass staff with a half note F#2 and a half note C3. Measure 101 shows a treble staff with a half note G3 and a bass staff with a half note F#2. Measure 102 features a treble staff with a half note A3 and a bass staff with a half note G2. Measure 103 has a treble staff with a half note B3 and a bass staff with a half note A2. Measure 104 shows a treble staff with a half note C4 and a bass staff with a half note B1. Measure 105 begins with a treble staff containing a half note D4 and a bass staff with a half note C2. A dynamic marking of *f. 72 v.* is present. Measure 106 has a treble staff with a half note E4 and a bass staff with a half note D2. Measure 107 shows a treble staff with a half note F#4 and a bass staff with a half note E2. Measure 108 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#2. Measure 109 features a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G2. Measure 110 starts with a treble staff containing a half note B4 and a bass staff with a half note A2. A dynamic marking of *R.* is present. Measure 111 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note B2. Measure 112 shows a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note C3. Measure 113 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note D3. Measure 114 features a treble staff with a half note F#5 and a bass staff with a half note E3. Measure 115 ends with a treble staff containing a half note G5 and a bass staff with a half note F#3.

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. Each system typically has a treble and bass staff joined by a brace. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano). Measure numbers 120, 125, and 130 are indicated. A first ending bracket labeled '1.)' is present in the fifth system.

1.) Redoble no indicado en el texto original.

XXVIII

QUARTO TIENTO
de medio registro de tiple
de SEPTIMO TONO 1)

f. 73

ossia

R

5

10

15

R

20

1. re, y fol, por delafolrre fenecido irregularmente en el dicho figno, del género diatónico, y de ocho al compás el qual fe a de llevar ligero, como lo demuestra el tiempo partido puesto al principio. Es acomodado para tañedores que no tienen mucha foltura de manos, y para órganos muy rezios de juego. En el tiempo ternario, llamado de proporción mayor, fe a de llevar a espacio y con ygualdad de figuras donde huviere número dos encima, y donde huviere número tres, con el ayre deuído a proporción menor, según fe a dicho al principio. Forma fu diapafón dede el dicho figno delafolrre, fubiendo, y formando: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

25

30

f. 73 V

35

R

40

ossia

R

ossia

ossia

ossia

45

50

55

R

60

65

f. 74

70

75

R

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of five systems of music. The first system starts at measure 55 and ends with a fermata. The second system starts at measure 60 and ends with a fermata. The third system starts at measure 65 and ends with a fermata. The fourth system starts at measure 70 and ends with a fermata. The fifth system starts at measure 75 and ends with a fermata. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'R' (ritardando). The key signature has one sharp (F#).

80 85 90 95 100 105 110

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of six systems of music, each containing five measures. The measures are numbered 80 through 110. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score shows a progression of chords and melodic lines across the systems.

f. 74^v

Measures 74 to 135 are shown, featuring various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 74, 115, 120, 125, and 130 are indicated at the start of their respective systems. The key signature has one sharp (F#).

This musical score is for a piano piece, spanning measures 135 to 165. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system (measures 135-139) features a melodic line in the treble staff with a trill in measure 135, and a bass line with a dotted eighth note in measure 136. The second system (measures 140-144) includes a trill in the treble staff in measure 140, a fermata in measure 141, and a repeat sign in measure 142. The third system (measures 145-149) begins with a forte (f) dynamic and a tempo marking of 75, followed by a melodic line in the treble staff. The fourth system (measures 150-154) continues the melodic line in the treble staff. The fifth system (measures 155-165) includes a trill in the treble staff in measure 155, a fermata in measure 156, and a repeat sign in measure 157. The score concludes with a final cadence in measure 165.

XXIX

QUINTO TIENTO
de medio registro de tiple
de SEPTIMO TONO ⁽¹⁾

f. 75 v.

5

10

15

20

1. re, y fol por delafolrre, del género diatónico, semejate a los pasados. Aduerto que en quiebros y redobles no ay número determinado de figuras, y así se hallará en el compás 29. y 41. de este tiento vn quiebro, cuyas primeras figuras valen cinco femicorcheas, así por esta razón como por la que ya tengo dicha: que los maestros de órgano tenemos muchas más figuras que los de capilla; todo a fin de evitar repeticiones fin inteto, o fuerça, y de mejor disponer, y acomodar los dedos.

Handwritten musical score for piano, measures 25 to 39. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo/meter is marked 'f. 76' and '25'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). Measure numbers 25, 30, and 35 are indicated above the staves. The score concludes with a double bar line at measure 39.

40 Q. R.

45

50

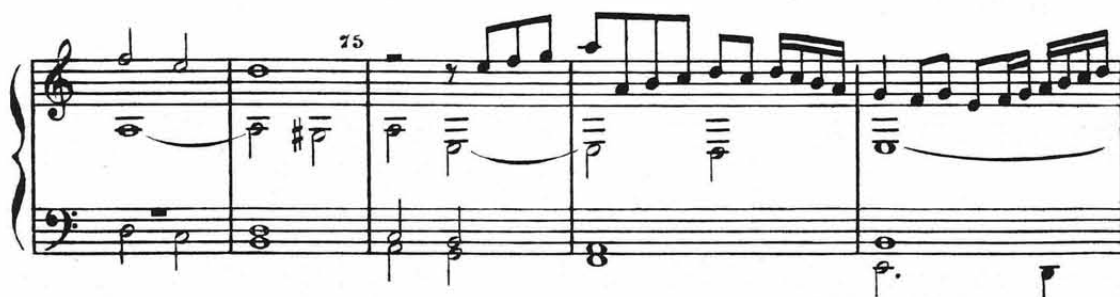
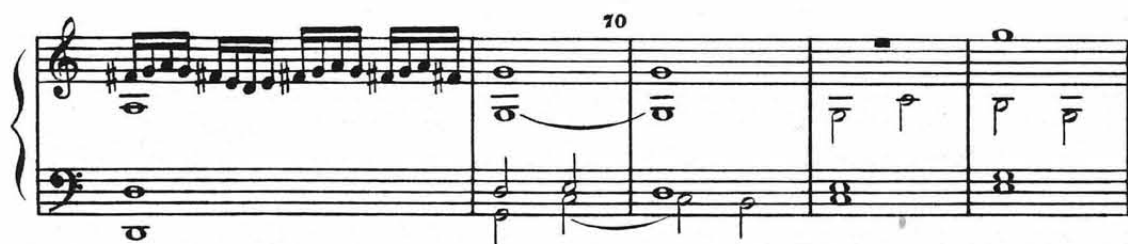
f. 76 v.

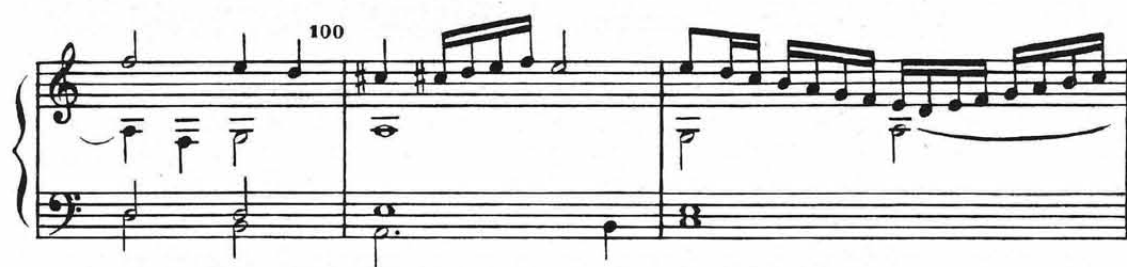
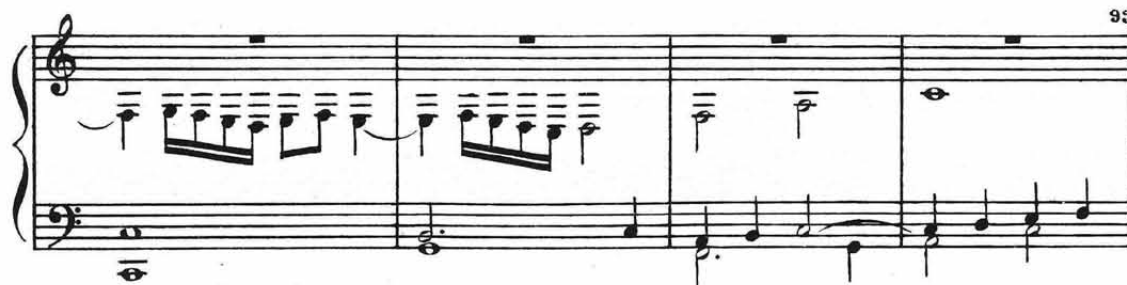
This musical score is for a piano piece, spanning measures 40 to 76. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems. The first system (measures 40-44) features a tempo change to 'Q.' (Quadrante) at measure 40 and a 'R.' (Ritardando) marking at measure 44. The right hand plays a series of eighth-note chords, while the left hand plays a bass line with some triplets. The second system (measures 45-49) continues the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand. The third system (measures 50-54) shows a change in the right hand's texture, with more sustained notes and some triplets. The fourth system (measures 55-59) features a more active right hand with sixteenth-note runs. The fifth system (measures 60-76) includes a dynamic marking of 'f' (forte) at measure 76 and a 'v.' (crescendo) marking. The right hand continues with sixteenth-note runs, while the left hand provides a steady bass line.

55

60

65





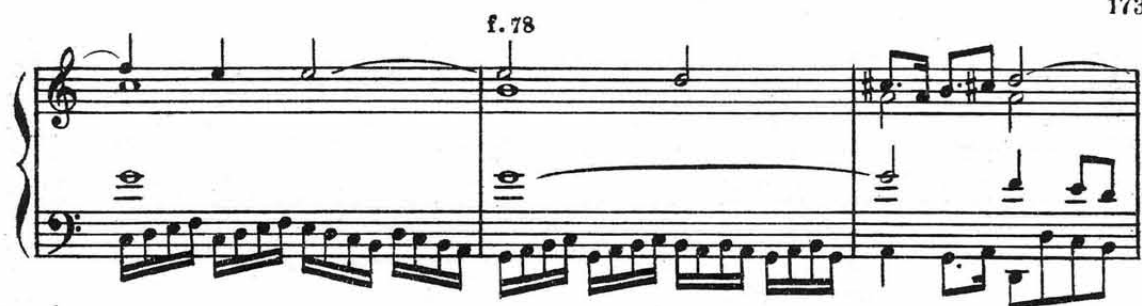
XXX

PRIMERO TIENTO
de medio registro de baxon
de SEPTIMO TONO⁽¹⁾

f. 77 v.

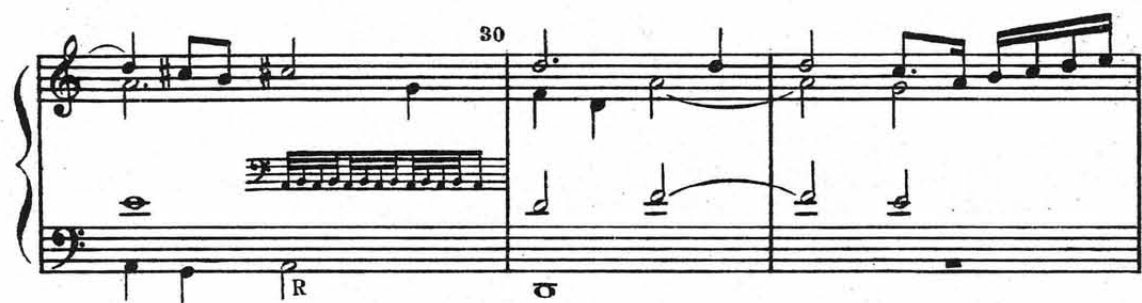
1. re, y fol, por delafolrre, del género diatónico, o así mismo de segundo tono, según se declaró en los antecedentes de tiple. Los tañedores de 1. y 2. curlo dexen este tiento para los de tercero y quarto; porque es muy dificultoso, y se canjarán, y no harán cosa, sino paffen a otros más fáciles. Y la misma advertencia tengan en las demás obras deste libro, que vieren que exceden de su posibilidad, dexándolas para los mayores, y para quando tengan más suficiencia y años de estudio. El diapasón se forma dende delafolrre fubiendo, y formando: re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

f. 78



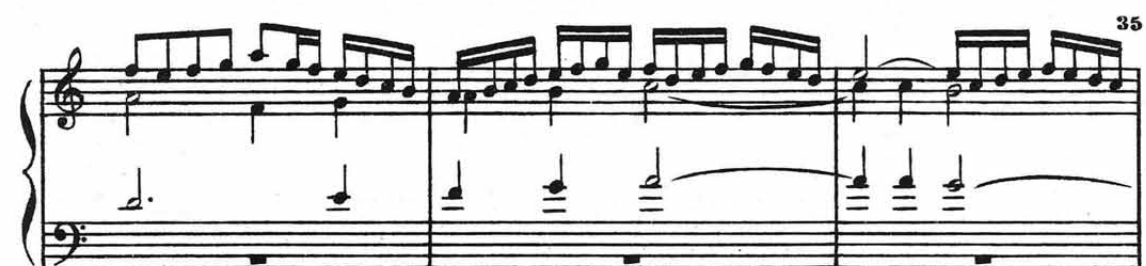
First system of musical notation, measures 78-80. The treble clef contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. Measure 78 has a forte (f) dynamic marking.

30

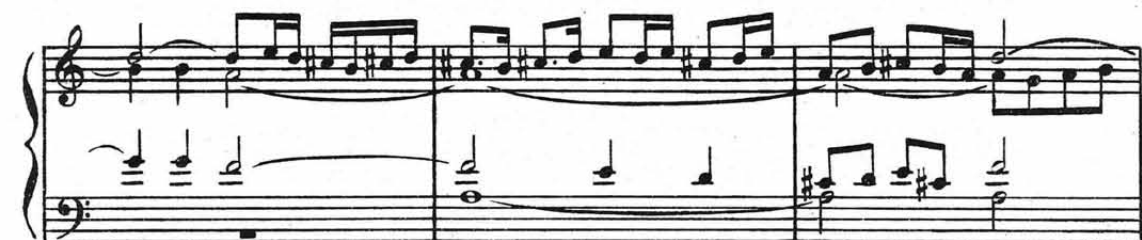


Second system of musical notation, measures 30-32. The treble clef contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. Measure 30 has a forte (f) dynamic marking. A 'R' is written below the bass clef in measure 30, and a 'G' is written below the bass clef in measure 31.

35



Third system of musical notation, measures 35-37. The treble clef contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. Measure 35 has a forte (f) dynamic marking.



Fourth system of musical notation, measures 38-40. The treble clef contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. Measure 38 has a forte (f) dynamic marking.

40



Fifth system of musical notation, measures 40-42. The treble clef contains a melody with a half note, a quarter note, and a half note. The bass clef contains a continuous eighth-note pattern. Measure 40 has a forte (f) dynamic marking.

45

50

f. 78 v.

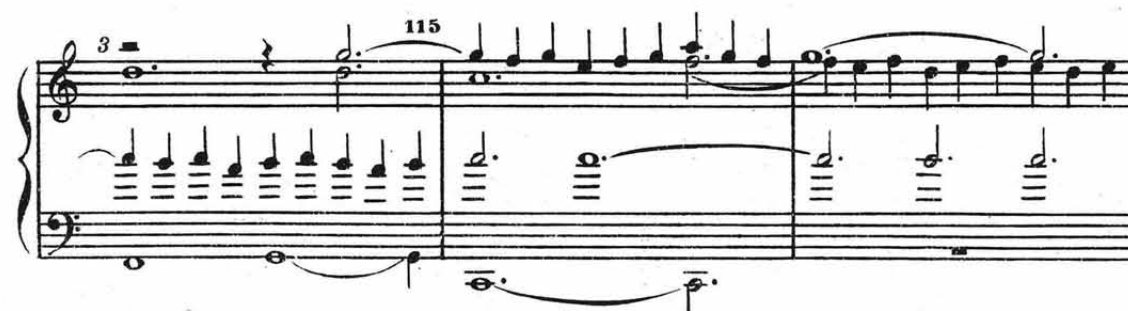
55

3 C

60

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Measure numbers 65, 70, and 75 are indicated. The piece concludes with a C-clef and a final cadence.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 80 to 100. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 80, 85, 90, 95, and 100 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A fermata is present over a note in measure 90. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a 'C' symbol in measure 100. The piece concludes with a final cadence in measure 100.



This musical score consists of five systems of piano music, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). Measure numbers 120, 125, and 130 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often grouped in beamed patterns or triplets. Dynamic markings like 'p.' (piano) are present in the first system of the fourth system. The score is written in a standard musical notation style with a grand staff for each system.

120

125

130

p. p. p.

135

3

f. 80

140

3

145

This musical score consists of five systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system (measures 135-137) features a triplet of eighth notes in the right hand at measure 135. The second system (measures 138-140) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 141-143) includes a dynamic marking of 'f. 80' at the beginning and a triplet in the right hand at measure 141. The fourth system (measures 144-146) shows further melodic movement, with a triplet in the right hand at measure 144. The fifth system (measures 147-149) concludes the passage, with a measure number '145' positioned above the first measure of the system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks typical of a piano score.



165

f. 80 v

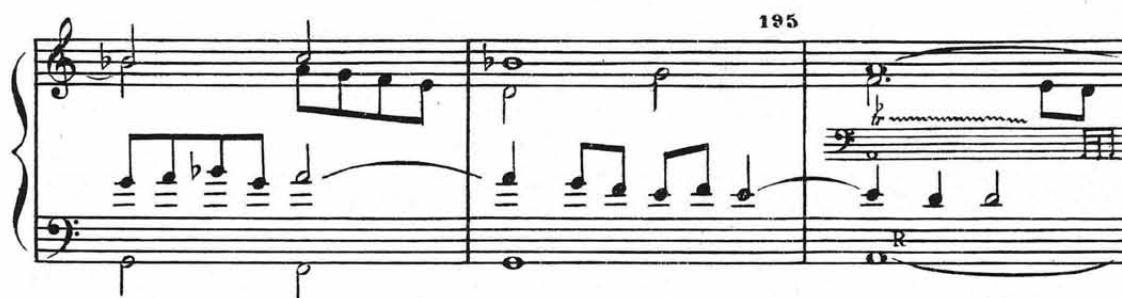
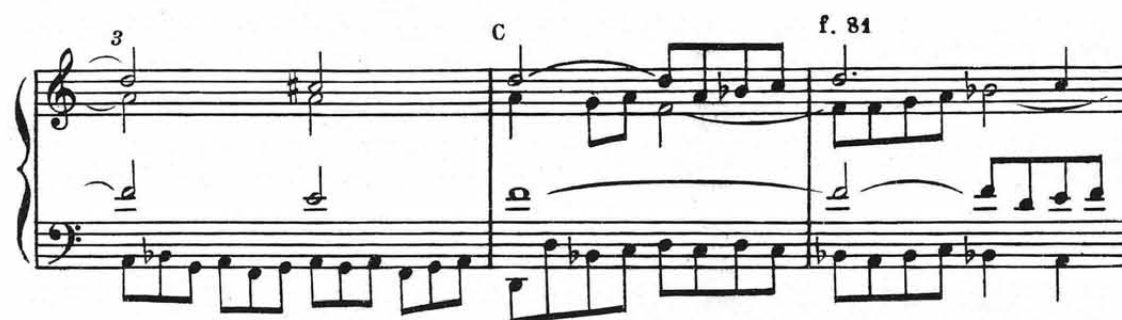
170

175

180

185

This musical score is for a piano piece, spanning measures 165 to 185. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 165, 170, 175, 180, and 185 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A forte dynamic 'f.' is indicated at measure 168, followed by a tempo marking '80 v' (80 beats per minute, vivace). The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain whole notes or half notes. The bass line is generally more active than the treble line, with frequent sixteenth-note patterns. The treble line often provides harmonic support with chords and occasional melodic lines. The score concludes at measure 185.



XXXI
SEGUNDO TIENTO
 de medio registro de baxón
 de
SEPTIMO TONO ¹⁾

f. 81^v

1. re, y fol, por defolrre del género diatónico, no tan dificultoso como el pasado, aunque no tã fácil que sea para todos. En algunas obras mías (y en particular en el 79. compás deste discurso) se hallará vn punto intonso contra otro remiño de golpe o no de golpe), pero con consideración y razón: lo qual e visto en muchos y muy graues autores, y aunque en muchos de ellos no ay nota de bequadrado, pero no obsta que la razón la pide, y la fuerza obliga a que la aya. Los nuevos compofitores dexen esta licencia para su vejez, en la qual se permite esta, y otras muchas por muchas razones.



25

First system of music, measures 25-28. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). The system contains four measures of music with various chords and melodic lines.

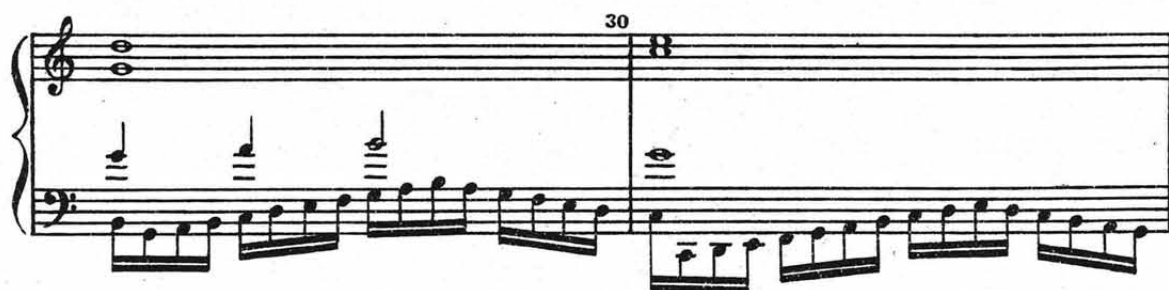


f. 82.

Second system of music, measures 29-32. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). The system contains four measures of music, including a fermata in the first measure of the second half.

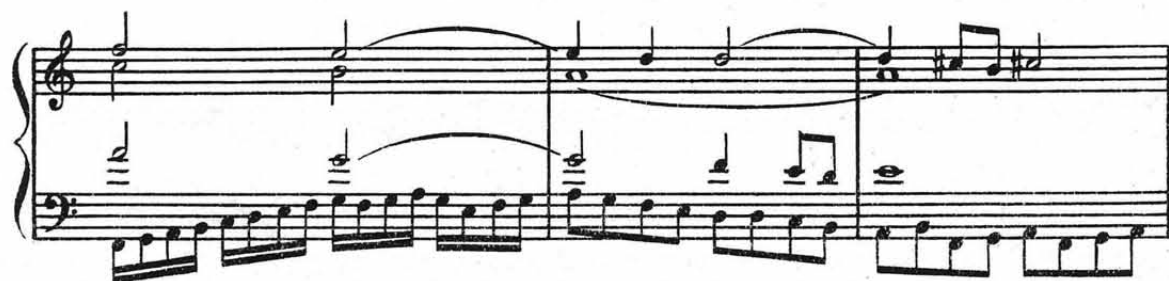


Third system of music, measures 33-36. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). The system contains four measures of music with various chords and melodic lines.



30

Fourth system of music, measures 37-40. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). The system contains four measures of music, including a fermata in the first measure of the second half.



Fifth system of music, measures 41-44. Treble clef, bass clef. Key signature: one flat (B-flat). The system contains four measures of music with various chords and melodic lines.

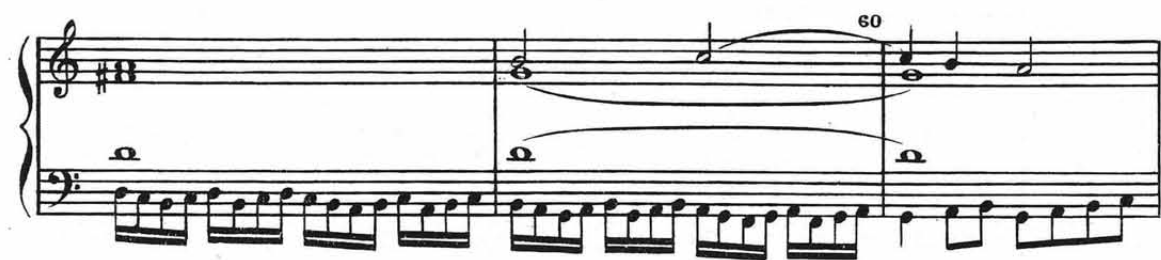
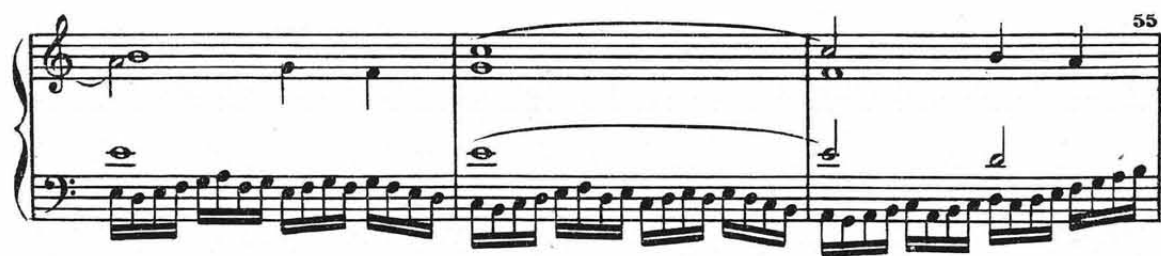
System 1: Measures 35-40. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Measure 35 is marked with a '35' above the staff.

System 2: Measures 40-45. The treble clef continues the melodic line with various note values and rests. The bass clef accompaniment includes chords and moving lines. Measure 40 is marked with a '40' above the staff.

System 3: Measures 45-50. The treble clef features a melodic line with some longer note values. The bass clef accompaniment consists of chords and moving lines. Measure 45 is marked with a '45' above the staff.

System 4: Measures 50-55. The treble clef contains a melodic line with some longer note values. The bass clef accompaniment consists of chords and moving lines. Measure 50 is marked with a '50' above the staff.

System 5: Measures 55-60. The treble clef contains a melodic line with some longer note values. The bass clef accompaniment consists of chords and moving lines. Measure 55 is marked with a '50' above the staff, and measure 56 is marked with 'f. 82.V' above the staff.



f. 83

75

80

85

C

1.) Véase justificación de esta disonancia y de otras en el prefacio de este tomo.

83

3

3

90

3

3

3

C

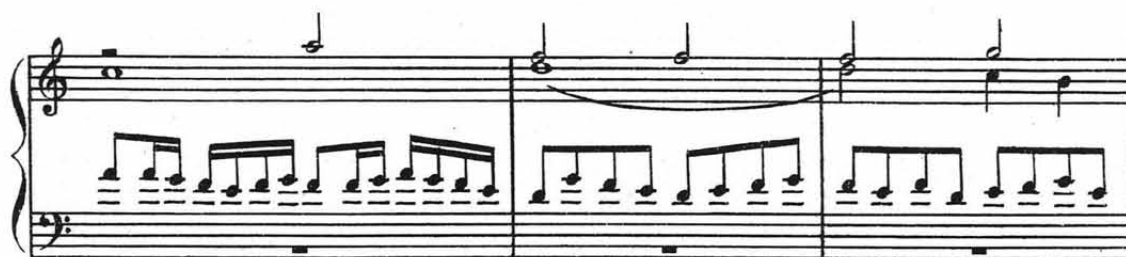
95

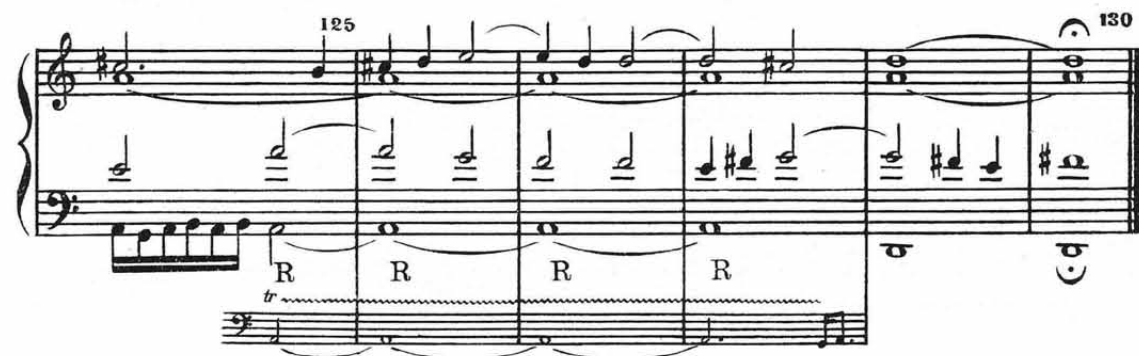
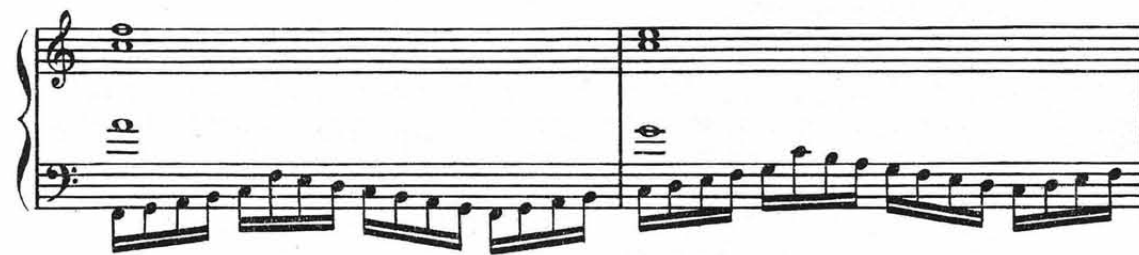
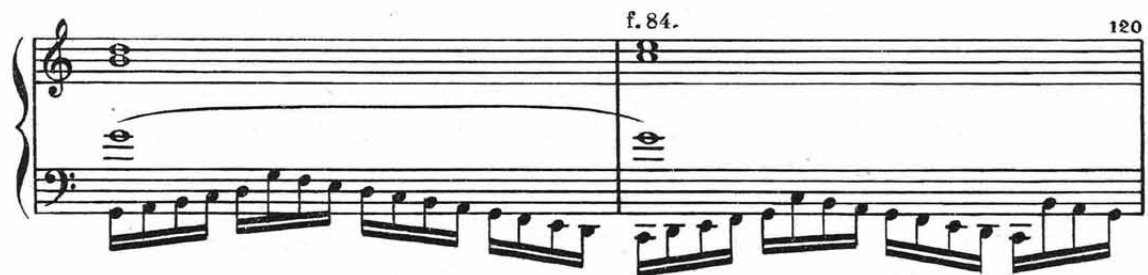
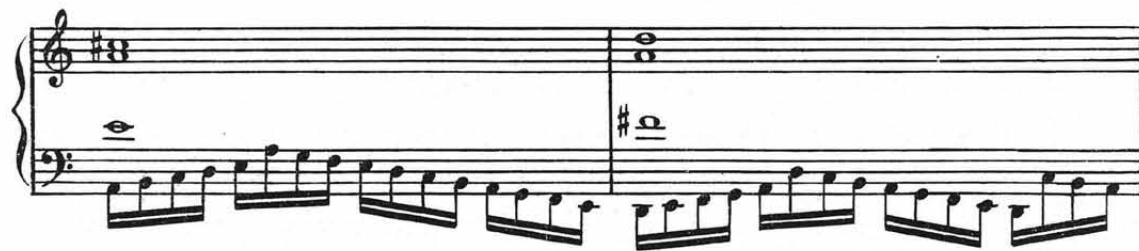
f. 83^v

7

100

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 83 to 100. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems. The first system (measures 83-85) features a triplet of eighth notes in the treble and a continuous eighth-note pattern in the bass. The second system (measures 86-88) continues the eighth-note pattern in the bass, with the treble containing a triplet and a half note. The third system (measures 89-91) shows a long melodic line in the treble and the eighth-note pattern in the bass. The fourth system (measures 92-94) features a fast, sixteenth-note melody in the treble and a half note in the bass. The fifth system (measures 95-100) continues the fast melody in the treble, while the bass has a half-note accompaniment. Measure numbers 83, 90, 95, and 100 are indicated at the start of their respective systems. Dynamic markings include 'f. 83^v' at the beginning of the fourth system. Performance instructions like triplets and slurs are used throughout.





XXXII
 TERCERO TIENTO
 de Baxon
 de
 SEPTIMO TONO (1)

f. 84 v.

The musical score is presented in four systems. Each system begins with a measure number (5, 10, 15, 20, 25) at the end of the first staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'f. 84 v.'.

1. Por delasolrre del género diatónico, y de ocho al cōpás, o afimifmo de segūdo tono, que el primero no lo ay por este término: quia diapenthe in superiori parte collocatum inuenitur. Y así quando se ayan de componer medios regifros de este tono, sean por gefolrreut (como se dixo en los de tiple) y quando viieren de ser de segundo tono sean por delafolrre, y desta fuerte pondrán cada cosa en su lugar. Compás andado como lo denota el tiempo partido.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 30 to 45. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 30, 35, 40, and 45 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. A forte (f) dynamic is marked at measure 35, and a piano (p) dynamic is marked at measure 40. A trill is indicated by a 'tr' symbol above a note in measure 35. A repeat sign is used at the end of measure 45. The score concludes with a double bar line at the end of measure 45.

30

f. 85 R 35

40

45

50

55

60

65

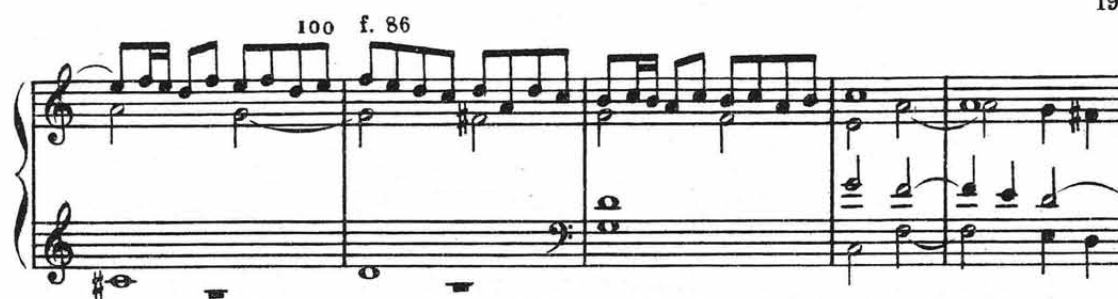
f. 85 v.

70

The musical score consists of six systems of piano music. Each system contains two staves (treble and bass clef). The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 50, 55, 60, 65, and 70. A measure number 'f. 85 v.' is also present.

This musical score consists of six systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 73, 80, 85, 90, and 95 at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece features a mix of melodic lines and harmonic accompaniment, with some measures showing complex rhythmic patterns and others featuring sustained chords or single notes. The key signature appears to be one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but is likely 4/4 based on the note values.

100 f. 86



105



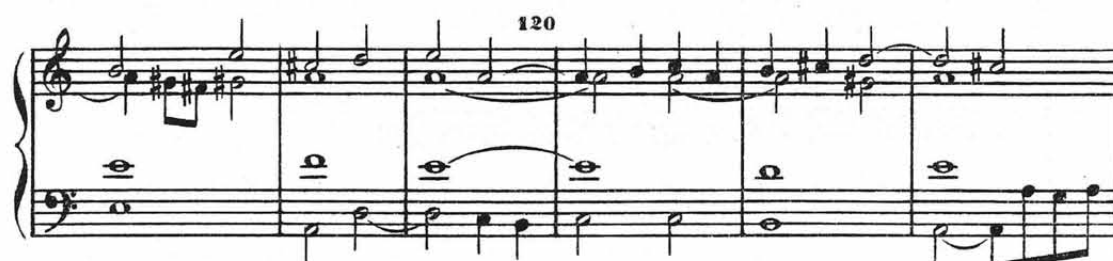
110



115



120



First system of musical notation, measures 125-127. The treble clef staff contains half notes and quarter notes, with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final measure.

Second system of musical notation, measures 128-130. The treble clef staff contains half notes and quarter notes, with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final measure.

Third system of musical notation, measures 131-134. The treble clef staff contains half notes and quarter notes, with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final measure.

Fourth system of musical notation, measures 135-138. The treble clef staff contains half notes and quarter notes, with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains eighth notes and quarter notes, with a fermata over the final measure. A double bar line is present at the end of the system.

XXXIII
QUARTO TIENTO
de Baxon
de
SEPTIMO TONO⁽¹⁾

f. 86 v.

1. Por *delasolrre* del género diatónico, y de ocho a compás como el *paffado*. Bien veo que algunos entendidos en la facultad an de notar, como punto los *difcurios* de a ocho al compás, con este tiempo partido propio de compás mayor, a los quales fi bien lo an entendido) tengo fatisfecho atrás folio 42. y de nuevo fatisfago: que a los de diez y *leys femicorcheas* al compás, no fe les puede quitar el imperfecto, ni el compás morofo; respecto de lo qual no fe pueden dos cómpafes reducir también a vno, como en este de a ocho.

30 *f. 87.* 35

40

45

50

55

This musical score is for a piano piece, spanning measures 30 to 55. It is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is organized into six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, and 55 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. A dynamic marking 'f. 87.' is present above the first system. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 55.



90

95

100

f 105

110

115

3 3 3 3 3

3 120 3 3 3 3

3 125 3 3 3 3

3 130 3 3 3 3

3 135 3 3 3 3

3 140 3 3 3 3

3 145 3 3 3 3

XXXIV
QUINTO TIENTO
 de Medio Registro de Baxones
 de PRIMERO TONO

1. re, y fol, por gefolrreut del género femicromático blando, y de ocho al compás, el qual se lleue algo veloz, como lo señala el tiempo partido. En el noventa y siete compás de este tiento, se hallará vna, poco viada, proporció llamada sexquitéptima, o feptúpla, de siete figuras al compás, las quales se an de executar con igualdad de tiempo, sin detenerle más en una que en otra, como también lo da a entender el dos puesto debaxo de el siete.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked *f. 89.* (Allegro). The score includes measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The score is written on six systems of staves. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked *f. 89.* (Allegro). The score includes measure numbers 30, 35, 40, 45, 50, 55, and 60. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.



95 f. 90

7
2

100

prop. septupla, ayre igual.

105

110

115

120

125

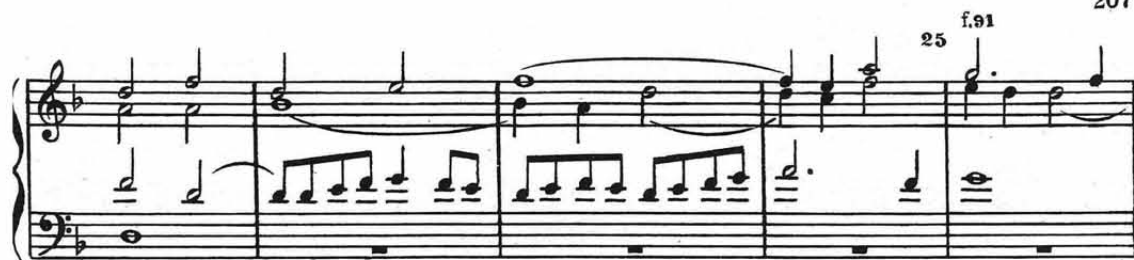
The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of six systems of music. The first system (measures 95-100) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 100-105) includes a tempo change to 'prop. septupla, ayre igual.' and a key signature change to one sharp (F#). The third system (measures 105-110) continues the septuplet pattern. The fourth system (measures 110-115) shows a change in the bass line. The fifth system (measures 115-120) features a more complex melodic line in the treble. The sixth system (measures 120-125) concludes the piece with a final cadence. Measure numbers 95, 100, 105, 110, 115, 120, and 125 are indicated at the beginning of their respective systems. A tempo marking 'f. 90' is present at the start of the first system.

XXXV

SEXTO TIENTO
de Medio Registro de Baxon
de PRIMERO TONO

f. 90⁷

1. re, y fol, en gefolrreut del género femicromático blando, y de ocho al compás, acomodado para discípulos, de segundo curso, por ser fácil y de mis principios. En órganos grandes de tono de catorze palmos, y dende: quítese el flautado o bardón más baxo, y déxese la octava, o flautas, para que respondan mejor, asimismo para que dende defolrre fograue hasta gefolrreut agudísimo, se cuenten con verdad los diez y ocho fignos de ámbito de este tono primero.



55

60 *f.* 91^v

65

70 *Ri*

75

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 75. It is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Measure numbers 55, 60, 65, 70, and 75 are indicated at the beginning of their respective systems. A dynamic marking of *f.* (forte) is present at measure 60, followed by a *91^v* marking. A *Ri* marking is present at measure 70. The score concludes with a double bar line at the end of measure 75.

80

85

90

95 f. 92

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernasconi. Provenza, 285 y 287, Barcelona.

La presente obra ha sido impresa en la Imprenta-
Escuela de la Casa Provincial de Caridad,
de Barcelona, la parte tipográfica, y en
la casa A. Boileau Bernasconi, la
parte musical, siendo terminada
en la vigilia de la Natividad
del Señor, el día 24 de
diciembre de 1948.

LAUS DEO



