

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. II

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

*B A R C E L O N A , 1 9 5 2*

## LIBRO DE TIENTOS DE CORREA



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

# Monumentos de la Música Española

XII

*B A R C E L O N A , 1 9 5 2*

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. II

TRANSCRIPCIÓN Y ESTUDIO

FOR  
SANTIAGO KASTNER  
COLABORADOR DEL INSTITUTO ESPAÑOL DE MUSICOLOGÍA

*B A R C E L O N A , 1 9 5 2*



*ES PROPIEDAD*

Reproducción digital, no venal, de la edición de 1952

© CSIC

© de esta edición: herederos de Santiago Kastner, 2015

e-NIPO: 723-15-183-2

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

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

Casa Provincial de Caridad  
Imprenta - Escuela

## ÍNDICE GENERAL

	Páginas
Introducción : Aditamiento a los datos biográficos . . . . .	7
El apéndice de Ajuda . . . . .	12
Nota sobre los compositores incluidos en el apéndice de Ajuda. . . . .	13
Comentario a algunas obras contenidas en el presente volumen. . . . .	19
Crítica de la edición . . . . .	25
Apéndice de Ajuda . . . . .	30

## PARTE MUSICAL

35. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	1
37. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	6
38. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	10
39. Tiento segundo de medio registro de tiple. . . . .	16
40. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	21
41. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	28
42. Segundo tiento de medio registro de tiple. . . . .	35
43. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	42
44. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	46
45. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	52
46. Síguese otro medio registro de tiple. . . . .	58
47. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	63
48. Tiento de medio registro de tiple. . . . .	69
49. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	74
50. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	81
51. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	86
52. Comiençan las obras de a cinco : primeramente un tiento de registro en- tero, de primero tono . . . . .	91
53. Tiento de medio registro de dos triples de segundo tono . . . . .	100
54. Síguese otro tiento de medio registro de dos triples. . . . .	106
55. Discurso de medio registro de dos baxones . . . . .	112
56. Discurso de medio registro de dos baxones . . . . .	120
57. Tiento y discurso de medio registro de dos baxones . . . . .	127
58. Tiento de medio registro de tiple . . . . .	134
59. Síguese otro tiento de medio registro de tiple. . . . .	146
60. Tiento de medio registro de baxon . . . . .	157
61. Síguese la muy célebre canción <i>Susana</i> . . . . .	166
62. Tiento de primero tono . . . . .	180
63. Tiento de medio registro de tiple . . . . .	191
64. Canción glosada . . . . .	201



	<u>Páginas</u>
65. Síguense Dies y Seis Glosas sobre el Canto Llano . . . . .	213
66. Síguese La Canción de Tomás Crequillon llamada <i>Gaybergier</i> . . . . .	224
67. Prosa del Santísimo Sacramento . . . . .	230
68. Canto Llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María . . . . .	236
69. Síguense Tres Glosas sobre el Canto Llano de La Inmaculada Concepción. . . . .	238
1. Tiento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo [sobre el <i>Pange lingua</i> español] Alvarado . . . . .	242
2. Fragmento del tiento V de Correa, trabajado por el autor anónimo del Apéndice . . . . .	244
3. [Tiento] 6.º tom por ut Estacio . . . . .	246
4. Tiento de 6.º por gesolreut, fazendo ut e fa no mesmo signo Anónimo. . . . .	251
5. Obra [Tiento] de sexto por gesolreut, fenecendo nete, que pode servir de oitavo por delasolrre. De varios autores . . . . .	256
6. Vai outra obra, de 6.º por gessolrreut, pode servir de oitavo de lasolrre se quiserã clausulas es de lasolrre, Alvarado . . . . .	262
7. Obra [Tiento] Peraza . . . . .	268
8. [Tiento] Oitauo modo Anónimo (=¿Peraza?) . . . . .	272

## INTRODUCCIÓN

### ADITAMENTO A LOS DATOS BIOGRÁFICOS

Aparece el segundo tomo de nuestra reedición de la Facultad Orgánica de Francisco Correa de Arauxo sin que hayamos podido completarlo, en la medida que deseábamos, de datos biográficos inéditos acerca del insigne maestro. El lapso de tiempo transcurrido entre la publicación del tomo primero y la de este segundo y último, lo hemos dedicado a nuevas búsquedas en pos de más noticias exactas sobre la vida del organista de la hispalense iglesia de San Salvador. El mutismo de los documentos o, si quieren, el vacío de los archivos en lo atañedor a Correa de Arauxo, venció nuestra voluntad férrea de aclarar y completar, como nos propusimos, la biografía del compositor. Buscamos y rebuscamos pacientemente por los archivos de Madrid, de Simancas, de Córdoba, de Jaén, de Sevilla y de otros lugares, pero sólo del Archivo Catedralicio jaenés conseguimos arrancar algún dato nuevo y concreto. Hay ocasiones, sin embargo, que habla el silencio, abarcando éste una contestación concluyente.

Que los documentos conservados en los archivos de Madrid y Simancas hayan omitido el nombre de Correa de Arauxo, significa sin duda que el maestro nunca desempeñó función alguna artística en la Corte, cargo a que aludió en la carta escrita por su propio puño y dirigida al tribunal, y cuya fotocopia reproducimos en el primer tomo, entre las páginas 40 y 41 de nuestra reedición. Ignoramos en absoluto las razones que indujeron a Correa a no aceptar la plaza para la que, según él dice, fuera nombrado por Su Majestad en la «Capellanía Real de su Real Convento de la Encarnación de Madrid», precisamente cuando su pleito desastroso con el Cabildo de San Salvador hacía de su vida en Sevilla todo lo contrario a un mar de rosas y alegrías. ¿Por qué persistiría en quedarse en Andalucía?

La documentación, relativa a las distintas capillas madrileñas subvencionadas por la Corona de España, que de la primera mitad del siglo XVII se conserva en varios archivos de la capital y en el Archivo General de Simancas, es lo suficientemente completa para deducirse de ella sin dificultad que Correa jamás se posesionó de cargo alguno en la Corte. Conforme a lo que dijimos en la página 13 del tomo primero, data del año de 1633 la última noticia conservada acerca de la estancia de Correa en San Salvador, de Sevilla. Después se pierde su rastro en esta ciudad sin que aparezca en Madrid. Y por aquellos tiempos, la Corte solicitaba músicos, y precisamente para el Monasterio de la Encarnación. Con fecha «Madrid, a 25 de Septiembre de 1635» se conserva en Simancas<sup>1</sup> una provisión de Felipe IV, fundando y dotando las fiestas de Nuestra Señora de la Expectación y de Santiago, con sus octavas, dos capellanías y otras memorias en el Monasterio de la Encarnación, de Madrid, que, entre otras cosas, reza : «... y tengo por bien que hauiendo en la Capilla nezesidad de Mussicos, se pueda prouerher esta Capellanía en quien lo ssea (y no tenga los dichos grados) como pareziere al Capellán mayor y Priora del dicho Monasterio, dándome primero cuenta dello y a los Reyes mis subcessores para que demos lizencia que las

1. Simancas : Patronato Real, leg. 39, fol. 91. Documento n.º 3536, según el catálogo : Patronato Real.

personas que se nos hubieren de consultar sean Mussicos por aquella vez». Nada más hallamos en Simancas que se relacionase con esta provisión. A pesar de no pertenecer a este archivo las cuentas y otros detalles sobre capillas de música de una época tan tardía como la de Felipe IV, continuamos, a guisa de descargo de conciencia, nuestras búsquedas por la sección del Patronato Eclesiástico, encontrando sólo en uno de los muchos legajos consultados un casi homónimo de nuestro organista, un tal Francisco de Arauxo, de la Orden de Santo Domingo, y gallego, que en el año de 1642 procuró vacante en una iglesia.<sup>1</sup> Nada más adelantamos en Simancas sobre este asunto.

En la sección Clero del Archivo Histórico Nacional, de Madrid, estudiamos algunos libros de cuentas y otros papeles concernientes a las Agustinas Descalzas de la Encarnación.<sup>2</sup> Dichas cuentas, que se conservan a partir de 1639 hasta bien entrado el siglo XVIII, muestran cantidad de pagos hechos a organistas y otros músicos que sirvieron en ocasión de distintas fiestas y funciones religiosas organizadas en aquel monasterio, pero desgraciadamente nunca citan los nombres de los artistas que prestaron sus servicios. Algunos pagos fueron asentados con la especificación de «a los músicos de la Capilla Real», de lo que se desprende la colaboración de éstos en las ejecuciones musicales realizadas en la Encarnación. Desde luego, si careciésemos de tales asientos, todavía existen muchos otros documentos de los que se sabe que la capilla musical de la Encarnación era un anexo de la Capilla Real.

Las cuentas antes mencionadas, como consecuencia lógica, nos llevaron a la consulta de los «Roolos de Gajes de los Criados de la Capilla Real del Rey Nr. Señor, de los Años desde el del 1612 hasta el tercio primero de 1691»,<sup>3</sup> por contener éstos los nombres de todos los músicos que colaboraron en la Capilla Real y, por lo tanto, también en las ejecuciones musicales de la Encarnación. No registran el nombre de Francisco Correa de Arauxo. Durante 1634 y los años siguientes, o sea la época correspondiente a Correa, que aquí nos interesa, trabajaban en la Capilla Real en calidad de tañedores de instrumentos de tecla y congéneres: Sebastián Martínez, capellán y organista; Francisco Clavijo, organista; Sebastián Verdugo, organista; Juan Ydalgo, músico del arpa, y Matheo de Abila, afinador del órgano. Entre los demás instrumentistas y cantores, tampoco se cuenta ningún Correa de Arauxo, por lo que se ve que éste no llegó a ser miembro de la Capilla Real.

Aun no satisfechos con los resultados de nuestras investigaciones, procedimos a la consulta de las cuentas del «Maestro de la Cámara» de los años de 1638 a 1640<sup>4</sup> y de los libros de la «Junta de Obras y Bosques Reales», años 1633-1652,<sup>5</sup> que, si bien aluden a varios músicos, no incluyen el nombre de Correa. En el madrileño Archivo Histórico Nacional hojeamos todavía los papeles concernientes a los Trinitarios de la Encarnación, de la misma capital, y los documentos relacionados con la iglesia de San Salvador, de Sevilla, pero todo en vano. Después de tantas consultas y búsquedas, y ante la presencia de tal cantidad de documentos, suministrándonos la más precisa información acerca de todos los miembros que constituían la Capilla Real y anejas, será lícito afirmar que Correa no desempeñó ningún cargo oficial en la Corte y que no perteneció a ninguna de sus organizaciones musicales. Abandonamos, por lo tanto, la hipótesis de que Correa haya accedido a ocupar un lugar en la Capilla Real de la Encarnación, de Madrid.

En la página 17 de nuestros «Datos biográficos» del primer volumen emitimos el parecer que el segundo pleito con que Correa se debatía en Sevilla y que versaba sobre los derechos dimanantes de una capellanía, fuera juzgado en Jaén. Admitíamos, incluso, en lo más íntimo de nuestro pensamiento, que aquello implicaría una ida de Correa a Jaén. A fin de averiguar la verdad, emprendimos la exploración del Archivo Catedralicio jaenés, estudiando, entre otros documentos, principalmente las Actas capitulares correspondientes a los años de 1632 a 1648. No tuvimos la suerte de encontrar las Cuentas de Fábrica o de Sacristía de la misma época. Tampoco alcanzamos las Ordenaciones de Sacerdotes, archivadas en el Palacio Episcopal, pero, según información de nuestro excelente amigo don Guillermo Álamo, maestro de capilla y organista de la S. I. C. de Jaén, éstas no remontarían a los años de juventud de Correa.

1. Simancas: Patronato Eclesiástico, leg. 115.

2. Madrid, Arch. Hist. Nac., secc. Clero, leg. 660.

3. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 1135.

4. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 6730.

5. Madrid, Arch. de Palacio, leg. 4, archivo número 26.

A consecuencia de las diligencias efectuadas, se dispó nuestra esperanza de encontrar a Correa entronizado como maestro de capilla u organista de la Catedral jaenesa, cargo que pensábamos habría podido asumir después de su rompimiento con el Cabildo de San Salvador, en Sevilla. Como resultado de nuestras investigaciones, cabe ahora aseverar que Correa nunca perteneció al Cabildo de la Catedral de Jaén y que en este recinto no desempeñó ninguna función estable. No consta su nombre en la lista de los maestros de capilla ni en la de los organistas.

Maestro de capilla de esta Catedral era, en 1635, De Quesada o Dequessada, que al año siguiente, no sabemos si por defunción, dejó la plaza vacante. En 1636 pidió el Cabildo «que informen los maestros de capilla de Toledo, Córdoba y de la Encarnación de Madrid para recomendar un maestro de capilla para la vacante de Jaén». Por lo visto, no era tan fácil encontrar el personaje deseado, puesto que en el mes de enero de 1637 continuó la plaza vacante, debido a que el Cabildo procedió al nombramiento de un maestro de capilla *en el ynterin*, escogiendo para ello a Jayme Blasco, sochantre, que ya sale en las cuentas de 1633 y años sucesivos como beneficiario de varias ayudas de coste. La interinidad de Blasco duró bastante tiempo. En 1647 ocupa Escobedo el puesto de maestro de capilla.<sup>1</sup>

Organista de dicha Catedral era, a partir de 1633, Miguel García, procedente de Córdoba. Durante 1635, el Cabildo «manda examinar unas chanzonetas o villancicos de Quesada y del organista Miguel García, para quedarse el Cabildo con los que fueren los mejores de ambos».<sup>2</sup> En 1636, García es sucedido en el cargo por Antonio Baptista,<sup>3</sup> que ocupa la plaza de organista durante los años que a nuestro propósito interesan. No logramos ver exactamente cuándo cesó Baptista en sus funciones, o si acaso más tarde se le asociara un segundo organista, cuya fecha de la toma de posesión ignoramos. Conste, empero, que el 2 de octubre de 1646, el Cabildo concedió se aumentase el sueldo del organista Francisco García. Quede para otra oportunidad el trabajo de averiguar si existe algún parentesco entre ambos organistas: Miguel García y Francisco García.

Como se puede ver, no hubo en este templo ningún maestro de capilla u organista de apellido Correa. Este hecho no impide que nuestro organista sirviera accidentalmente la Catedral, concurriendo para una u otra solemnidad extraordinaria con alguna composición que el Cabildo pediría o encargaría ex profeso. Conforme acabamos de enterarnos por el examen hecho de la parte del Cabildo, de villancicos de Quesada y Miguel García, seguramente se adquirieron composiciones musicales con el fin de enriquecer el repertorio y reunir un buen fondo de música sacra. Así reza un asiento en las Actas capitulares jaenesas del 10 de junio de 1636: «Al M.<sup>o</sup> Francisco Correa se le dieron seis gallinas de ayuda de coste de la hacienda de la fábrica por las chançonetas que dió para la fiesta del Ssmo.»<sup>4</sup> Dado que en este período de la historia de la música no consta la existencia de otro Francisco Correa, menos aún en Andalucía, e insinuando la segunda causa del organista que mantenía relaciones con Jaén, a cuyo tribunal acudiría para presenciar el fallo de la sentencia, nada impide tomar por seguro que las citadas seis gallinas vinieran a parar a las manos de nuestro Francisco Correa de Arauxo, autor de la Facultad Orgánica. De esta suerte sabemos ahora a ciencia cierta que Correa anduvo en 1636 por Jaén. ¿Se retiraría a esta ciudad, para vivir recatadamente, dedicado a su arte? ¿Se acogería a un convento? ¿O tañería acaso los órganos de alguna iglesia del cercano Baeza o Úbeda? Preguntas que no podemos contestar. Al instante que aparece su huella, ésta vuelve a borrarse, y nadie sabe en qué dirección se volatilizó. Hasta la fecha no apareció el nombre de Correa en ningún otro documento de la región; tampoco se cruzó con él don Luis González López, cronista oficial de la provincia de Jaén, quien, con generosa solicitud, hizo a nuestras instancias pesquisas dentro y fuera de la Catedral, infelizmente sin éxito alguno, por lo que el resumen de su comunicado a nosotros se redujo a un lacónico «Nada, no existe nada».

A pesar de varias búsquedas efectuadas en el ya no muy rico archivo musical de la Catedral de Jaén, no se volvieron a encontrar las aludidas *chançonetas* de Correa de Arauxo. Debemos considerarlas extraviadas. ¿Se parecerían esas *chançonetas* a la *Prosa del Santísimo Sacramento* inserta casi al fin de la Facultad Orgánica? Quizá sí. Por lo menos se desprende de sus obras de de-

1. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1632-1648.

2. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1635, fol. 59.

3. Jaén, Arch. Cat., Actas cap. 1636 y años ss.

4. Jaén, Arch. Cat., Actas cap., 1636, fol. 66.

2. — Instituto Español de Musicología.



voción sobre textos litúrgicos, incluidas en el libro de órgano, que para éstas se servía de un estilo más llano y sencillo que para su producción de tientos, discursos, diferencias y glosas sobre canciones. Que sepamos, ningún otro documento jaenés vuelve a señalar composiciones de Correa. De momento, faltos de más datos, hemos de dar por terminado este pequeño intermedio de Jaén.

En verdad, extraña la parquedad de noticias sobre un hombre cuyo arte no podía causar indiferencia ni dar la sensación de algo cotidiano a ningún profesional o aficionado a la música. Sorprende que apenas un reducido número de músicos, cronistas y lexicógrafos hayan mencionado, a través de sus escritos, al maestro que sobresalía muy por encima de la famosa mediocridad que ya por aquel entonces empezaba a invadir la música española dentro y fuera de la Iglesia.

La eterna cuestión de si Correa de Arauxo era o no cien por cien español y sevillano, tampoco halla la menor clave de solución en libros de referencia como «Hijos ilustres de Sevilla», de Díaz de Valderrama. Que brille el nombre de Correa de Arauxo por su ausencia en esta especie de «Who's who» sietecentista y sevillano, poco o nada significa, puesto que hace omisión sistemática de todo cuanto sea músico y precisamente de vates del arte sonoro aun mucho más universales y célebres que Correa y de los que se sabe con toda seguridad ser oriundos de la capital andaluza.

Menos comprensible nos resulta la circunstancia de no encontrar ninguna mención de Correa en el *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, de Francisco Pacheco, el cual evoca tantos personajes pertenecientes a todas las ramas del arte, activos por aquel entonces en Sevilla.

De Pacheco hay obras fechadas, por lo menos, desde 1589 a 1651. Coinciden, pues, las épocas de producción del pintor y del organista, siendo obvio opinar que ambos se conocieron en el medio artístico hispalense, en donde nadie se perdía. Agreguemos también que en importancia, a seguir de la Catedral, era la iglesia de San Salvador la segunda de la ciudad; así, el poseer los órganos de este templo equivalía a una posición artística y social de cierto relieve. La calidad de las ejecuciones musicales habidas en San Salvador y la categoría de sus órganos queda corroborada por el hecho de que la Catedral, ante la necesidad de recurrir a suplentes, llamaba de preferencia al personal de aquella iglesia. Con respecto a lo dicho, transcribimos de las Actas capitulares el siguiente asiento, fechado el 31 de enero de 1652: «Ayuda de costa a un ayudante de organista de San Salvador para suplir la falta de los organistas de la yglesia que están enfermos...»<sup>1</sup> Sólo se nos ocurre dos motivos para explicar el silencio de Pacheco. Primero: Como se desconoce el año en que Pacheco redactó su *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos*, podríamos suponerlo anterior a 1626, el año de la publicación de la *Facultad Orgánica*, y también anterior al tiempo que Correa había adquirido alguna celebridad. Verdad es que Pacheco se refiere mayormente a músicos de un poco más de edad que Correa. Basta, en este sentido, cerciorarse, por ejemplo, de los años de vida de Francisco Peraza (1564-1598), el organista tan alabado por Pacheco. Segundo: Pacheco, tal vez no se sentiría atraído por el arte ni por el carácter un poquito duro de Correa, aconsejando su omisión cualquier falta de simpatía. Bien entendido, todo eso no pasa de conjeturas y suposiciones a que nos induce la ausencia de noticias concretas.

Tampoco aportan ningún elemento aclaratorio nuevo, apto para adelantar algo respecto a la determinación de la nacionalidad y del origen de Correa, las notas marginales insertas en los ejemplares de la Facultad Orgánica, conservados en la Library of Congress de Washington y en la Bibliothèque Royale de Bruselas. Las acotaciones en el ejemplar de Washington, que nos fueron comunicados por el musicólogo doctor Joseph Richard Rancourt, favor que mucho agradecemos, revelan que el libro perteneció en tiempos pasados a algún músico español. Esas acotaciones no revisten especial importancia. En cuanto al ejemplar de Bruselas, reza un apunte, hecho en la hoja del frontispicio, que procede de la Congregación del Oratorio de Estremoz (Portugal). Así constatamos una vez más la irradiación simultánea de Correa en ambos países, la distribución equilibrada de su libro por España y Portugal; ventaja y hecho curioso que en la misma época no vuelve a reproducirse en tamaña medida con el esparcimiento eventual por las dos naciones de

1. Sevilla, Arch. Cat., Autos cap., vol. 60, fol. 6.

obras de otros autores españoles o portugueses. Semejante hecho no consigue disminuir nuestras sospechas acerca de la ambigüedad de la ascendencia de Correa.

Sin embargo, español, portugués o hispano portugués, nacido o no en Sevilla, fallecido o no en Jaén, Madrid o dondequiera, el conocimiento del lugar de su nacimiento, del nombre de sus genitores, de la fecha exacta de su muerte y otras noticias biográficas parecidas, no contribuirían a explicar más ni mejor la obra, que, en el caso de Correa, se explica lo suficientemente por sí misma. No es la letra muerta de fechas y datos que mantiene vivo el recuerdo de un hombre excepcional, sino su obra. Pongamos, por lo tanto, mano a lo práctico, hagamos de Correa objeto de audiciones, de conciertos, de enseñanza : será ésta la mejor manera de servir su memoria y la música entera.

La plasticidad barroca de su arte, que trepa muchos humores y disposiciones del alma, el carácter incisivo de sus líneas sonoras, la libertad de su contento, la acrimonia y agudeza de su armonía, la inestabilidad equilibrada de su temple, la vivacidad de sus configuraciones, el dualismo entre lo objetivo y lo subjetivo, la casta virilidad del sonido, la comprensibilidad inmediata de su mensaje, sus formas y su lenguaje casi exentos de larguras excesivas o de retórica musical superflua, todas éstas y muchas otras cualidades que sólo se hallan, tocando con amor y arte en instrumentos adecuados, propugnan la reintegración de la obra de Correa en el *ser* y *devenir* musical de nuestros tiempos. Y no en balde acaece que las artes de hoy tengan tanto en común con las de principios del siglo XVII. En ambas se manifiesta el ansia de vivir, el ahinco de evadirse de lo racional y cotidiano, la necesidad de romper con las convenciones. Ambas son irrequietas, nerviosas, no ajenas a conceptos redargüidos, repletas de perspectivas en contorsión. La distancia que mide entre Francisco Correa de Arauxo y Niels Viggo Bentzon o Paul Hindemith no es tan enorme como quizá parezca al primer instante. Huelga adentrarnos en apreciaciones o comentarios prolijos, puesto que en el tomo primero expusimos lo que nos cupo decir acerca de las características de la obra de Correa. Cuanto mayor la profusión de palabras tendentes a describir creaciones de arte — palabras que nunca igualan el poder inmediato de expresión auténtica emanado de la propia obra, ni mucho menos substituyen o refuerzan el clima estético harto tangible ya en la superficie de las composiciones —, tanto mayor el peligro de caer en aquel palabreo que los ingleses, dando en el clavo, designan por *words but words*.

## EL APÉNDICE DE AJUDA

Otrosí aludimos, en nuestra introducción al primer volumen, al apéndice contenido en el ejemplar de la *Facultad Orgánica* perteneciente a la Real Biblioteca da Ajuda (Lisboa), y que le añadió un comentarista portugués tan entusiasta como estudioso de la obra de Correa. Ignoramos en absoluto quién será el autor de los comentarios. Desde luego, por el estilo del lenguaje usado y por las obras de autores españoles, algunos de éstos residentes en Lisboa, que agregó el revisor; no será desacertado suponer tratarse de un organista portugués, contemporáneo de Correa, y que trabajaba en la capital de su país nativo. La confección del anexo revela que el comentarista era conocedor de los problemas y de las teorías inherentes a la música de órgano de su época; además, poseedor de repertorio extenso, permitiéndole aducir para cada caso el ejemplo y el autor adecuado. De tal modo integrado se sentiría en la obra de Correa, que no tan sólo continuó la numeración de los folios de la *Facultad Orgánica* — ésta termina en el fol. 204 y comienza el apéndice por el fol. 205 —, sino incluso trabajó los primeros compases del quinto tiento de Correa a manera de transposición y transcripción, poniendo, quitando o modificando, según sus antojos explicativos, detalles del contexto primitivo.

El texto original de las notas anejas escritas por el comentarista anónimo es el siguiente:

[Fol. 205.] «Neste liuro faltão algumas obras accidentais que são muito necessárias, nelle irei acrescentando as que me parecer mais necessárias, que começarão por huma obra de quinto por delasolre sôbre o passo do Pange Lingua; nos órgãos naturais sempre uã por delasolre; hé de Aluarado, folhas 206.

Nos órgãos naturais de doze palmos ou de seis ou de tres de ordinário vão pro. por delasolre, e vem quinto tom algumas vezes pelo mesmo signo, como hé O Nobis datus de Gerreiro (= Guerrero) e outros desta sorte soposto o mais comum hé uir quinto por cesolfaut. Uem també Oitauo tom por delasolre, o que també falta neste liuro.

Por elami nos órgãos desta sorte uã tonos seguintes, uê quarto natural, uê terceiro, uê sétimo, e uã algumas vezes Oitauo e també uã p°. como se pode ver na misa Inter Vestibulum de Gerreiro, que o sentou natural ha por elami, q̃ por delasolre fica baixo o que també falta neste liuro, tudo tirado o quarto.

Por f-faut uê sexto nos órgãos naturais, em outros órgãos uê oitauo, mas uou mesmo tratando ao natural.

Pela diuizão de f-faut uê algumas vezes terceiro, fazendo re, na diuizão e fa em alamire, e uê noueno tono, por aquí tras este liuro huma obra folhas 207 accidental.

Por gesolreut uê segundo tom por bemol, uê algumas vezes hum Oitauo alto; sexto tenho tängido alguãs vezes por este signo a falta de cõtrabaixo, suplindo os tenores.

Por alamire uã segundo tom algumas vezes os q̃ també faltam.

[Fol. 205v.] As folhas duzentas e noue — 209 uai huma de sexto por gesolreut q̃ pode seruirde oitauo por delasolre, clauzulando no mesmo delasolre.

Folhas duzentas e onze — 211 uai outra obra de sexto por gesolreut, fenecendo nele, q̃ pode seruir de Oitauo por delasolre. Hê de vários autores.

Folhas duzêtas e treze — 213 uai outra obra de sexto por gesolreut, pode seruir de Oitauo por delasolre se quizerã clauzular em delasolre; de Aluarado.

Folhas duzêtas e seis — 206 uai huma obra de quinto deste liuro q̃ fica folhas 15, uai apontada hn ponto asima, fazendo fa en gesolreut, e fa en delasolre quinta asima.»

Para nosotros, el principal interés de este apéndice reside en el hecho de proporcionarnos un pequeño número de obras de indiscutible valor artístico y estético de autores, sobre todo españoles, de los cuales no se conservan apenas obras en otras fuentes de música de tecla manuscritas o impresas. Dada la índole de estas bellas piezas y su relación, aunque indirecta, con Correa, cosa que no impide echen alguna luz sobre el arte orgánico en general de aquella época y de modo especial sobre Jerónimo Peraza, uno de los mentores del susodicho maestro, resolvimos acabar la reedición de la Facultad Orgánica con la inserción del apéndice.

#### NOTA SOBRE LOS COMPOSITORES INCLUIDOS EN EL APÉNDICE DE AJUDA

No obstante haber sido muy intensas las relaciones y los intercambios musicales entre España y Portugal a lo largo del siglo XVI, verificándose un vaivén constante de compositores, maestros de capilla, instrumentistas y cantores entre las Cortes de Madrid y de Lisboa, a partir de 1580, tales conexiones todavía se incrementaron con motivo de la fusión de Portugal por parte de Felipe II, con la Corona de España. No es de extrañar que la residencia temporal, en Lisboa, de los reyes de Castilla provocase el traslado de músicos españoles a Portugal, para continuar éstos sirviendo a su monarca en el «paço» y la seo de la capital lusitana. Aunque por aquel entonces no faltasen en Lisboa buenos músicos, se comprende que los nuevos dueños del país no prescindiesen de los servidores de su propia nación. Consecuencia de aquella inmigración fué que la Capilla Real portuguesa se vió favorecida por la colaboración armoniosa entre artistas procedentes de las más distintas regiones de la Península.

A la serie de músicos españoles inmigrados en Portugal durante la era del dominio felipino, pertenece el organista vizcaíno Diego de Alvarado, miembro de la Capilla Real de Lisboa desde 1600 a 1643, el año de su fallecimiento. Primero organista de Felipe III y, después de la restauración realizada en 1640, de Don Juan IV, sirvió en dos reinados de tendencias muy diversas. Conforme consta de varios documentos conservados en el Arquivo da Torre do Tombo en Lisboa, tanto Felipe III como Don Juan IV hicieron repetidas veces mercedes a su organista vascongado. El rey portugués aun socorrió a María da Costa, viuda de Diogo de Alvarado, y un sobrino suyo, Pedro de Alvarado, «moço de número da Capella Real».<sup>1</sup> Alvarado fué enterrado en la antigua iglesia lisboeta de los Mártires, destruida por el terremoto de 1755, rezando, según Sousa Viterbo, el epitafio de su tumba: «Sepultura de Diogo de Alvarado, tangedor de tecla da capella real 43 annos e de sua mulher, o qual falleceu em 12 de fevereiro de 1643.»

Durante muchos años colaboraron Diogo de Alvarado y el Padre Manoel Rodríguez Coelho en la misma capilla, y su mutuo alternar habrá sido fructífero para la obra organística de ambos.<sup>2</sup>

El catálogo de la biblioteca musical de Don Juan IV enumera dos motetes de Alvarado, uno a cinco voces, *Ave Virgo gloriosa*, y otro a cuatro, *Versa est in luctum*, obras, como es sabido, desaparecidas cuando el cataclismo de 1755. Hasta ahora, y a pesar de insistentes búsquedas emprendidas en su país nativo por nuestro querido amigo y colega el Padre José Antonio de Donostia, no ha aparecido en España ninguna composición de Alvarado. Continuamos, por lo tanto, a considerar como únicas obras conservadas los dos tientos incluídos en el apéndice de Ajuda.

El primero de ellos, sobre el *Pange lingua* mozárabe, lo tenemos por una de las cumbres de toda la literatura de tientos. No sabemos si admirar más su sencillez noble o su condensación de mística contemplación. El otro, también derivado de algún tema litúrgico — giro temático que se repite igualmente en los tientos n.º 37 y 44 de Correa — vuelve a evidenciar la inspiración fácil y la mano de maestro consumado de Diogo de Alvarado. Digno de mención especial es el detalle técnico de que los agudísimos de este tiento sobrepasan una vez el — en la Península hasta entonces siempre acostumbrado — límite del *la* para tocar en el *si* contiguo, lo que demuestra que ya en

1. La transcripción y publicación de estos documentos, así como también de los alusivos a Lacerna, puede verse en la obra *Subsidios para a Historia da*

*Música em Portugal* de SOUZA VITERBO (Coimbra, 1932).

2. S. KASTNER, *Música Hispánica y Contribución*, páginas 164 ss.



aquellos tiempos hubo en Lisboa órganos, claves o monacordios, cuyo ámbito era por lo menos en los agudos un poco más extenso que el usado sistemáticamente por los compositores para tecla desde Antonio de Cabezón hasta casi Juan de Cabanilles.

También era Estacio de Lacerna uno de los organistas que vinieron de España a Portugal. Acerca de éste poseemos aún menos noticias biográficas que sobre Alvarado. Sábese únicamente que era hijo de Alejandro de Lacerna, natural de Sevilla, y que en carta de 5 de diciembre de 1595, fué nombrado por Felipe II tañedor de tecla de la Capilla Real «com a tença de 20 000 reais e tres moios de trigo». El Padre Manoel Rodríguez Coelho sucedió en 1604 en el cargo a Estacio de Lacerna; ignoramos si éste cesó en el desempeño por defunción o si prosiguió su carrera en otro sitio. Hasta ahora no tuvimos la suerte de tropezar en Sevilla, ni en Lisboa, ni en los demás lugares de nuestras investigaciones, con ningún documento que nos revelase más detalles sobre este organista y compositor.

A juzgar por su única pieza de música hoy conocida, el tiento del sexto tono por *ut*, que descubrimos en el apéndice de Ajuda, debe haber hecho buena figura frente a los órganos de la se lisboeta. El tiento de Estacio de Lacerna, cuyo contexto acusa características técnicas españolas y portuguesas, lo interpretamos repetidas veces en el clavecímbaro ante los más diferentes públicos; todos ellos lo recibieron con sumo agrado por ser música exenta de sofismas, optimista y radiante en la derecho de su discurso. Imagen sonora de la época de Cervantes.

Los hermanos Peraza nunca visitaron Portugal, que se sepa. Son dos organistas del mismo apellido : Jerónimo y Francisco Peraza. Eran hermanos y ocuparon sucesivamente las banquetas de los órganos de la Catedral de Sevilla. La *Obra de Peraza*, contenida en el anexo de Ajuda, como no lleva el nombre de pila del uno ni del otro, ofrece ciertas dificultades en su atribución a Jerónimo o a Francisco. A más de eso, Correa de Arauxo, que debe haber conocido ambos Peraza, tampoco se muestra, en sus *Advertencias*, muy propenso a detalles. Al referirse a dos de sus mentores, se ciñe precisamente a indicar sólo el apellido del primero, de modo que cuando dice : «la primera (música de órgano accidental) que vide puntada en cifra después de algunos años fueron unos versos del octavo tono por delassolre de Peraza, y luego de ay a poco más, otros de Diego de el Castillo...», queda la duda de si está hablando de Jerónimo o de Francisco.

A nuestro modo de ver, tales dudas y dificultades se disipan mediante el estudio atento de algunos documentos relacionados con los organistas de la Catedral sevillana. El orden, según el cual los varios organistas desempeñaron uno tras otro sus funciones en dicho templo, está patente en las Actas capitulares, lo que nos ayuda mucho a aclarar la sucesión de los hechos, de la que, a su vez, nos es posible deducir a cuál de los hermanos Peraza alude Correa. Una parte considerable de esas actas ha sido estudiada por Mons. Higinio Anglés y por el Padre Donostia, copiando éste lo más importante para el fichero del Instituto Español de Musicología. Deseosos de desenmarañar la cuestión de los Peraza, a continuación acudiremos bastantes veces a las fichas escritas por el Padre Donostia.

De todos los apuntes sacados de los Autos capitulares, el que más luz arrojó es el siguiente:

«Diego Fernández, tañedor de los órganos de la Cat. de Sevilla falleció miércoles XVIII de agosto de 1560, dióse posesión de esta ración a Pedro de Villada en jueves XXIII de Diciembre de 1560, falleció éste XV de Octubre de 1572; diósele posesión a Jerónimo Peraza Sotomayor en VI de Marzo de 1573 ante don Luis Ponce de León, canónigo y secretario, y posesión en primero de Septiembre del dicho año ante Luis Perma Sectº, quítosele esta media razón al susodicho porque lo merecieron sus embustes; diósele esta media ración por oposición a Diego del Castillo que tañía el hórmano de Cigüenza, diósele posesión en 1581. Succedió en esta media ración Francisco de Peraza y diósele posesión en XVIII de Mayo de 1586.»<sup>1</sup>

Conforme establece el citado asiento, los tres organistas que al efecto nos interesan se sucedieron por el orden siguiente : Jerónimo Peraza, Diego del Castillo, Francisco Peraza. Dado que Correa dice expresamente que primero vió las piezas de Peraza y sólo algo más tarde las de Diego del Castillo (afirmación que también da a entender que cuando vió las composiciones de Peraza

1. Sevilla, Archivo Catedralicio : Autos cap., vol. 43, media ración, n.º 13; Ex.: Creación de esta media ración de organista en 31 de junio de 1507.

aun no se hallaba Castillo en Sevilla, y teniendo además en cuenta que en aquel momento Francisco Peraza era todavía demasiado joven para dar muestras de maestro experimentado), resulta que el Peraza citado por Correa de Arauxo sólo puede ser Jerónimo.

Jerónimo Peraza Sotomayor era oriundo de Castilla la Vieja. Quizá nacería, a semejanza de su hermano menor Francisco, en Salamanca. No se sabe la fecha exacta de su nacimiento, que, desde luego, ocurrió algunos años anteriores a 1564. Ignoramos también quiénes fueron sus maestros y cuál la primera prebenda de órgano que tuvo. Como vimos, Jerónimo tañó los órganos de la Catedral sevillana a partir de marzo de 1573 hasta últimos de 1579. Después quedó su lugar en manos del organista interino Hernando de Tapia, hasta que en 1581 Diego de Castillo tomó posesión del cargo. Seguidamente inserimos algunas notas sobre Jerónimo que constan en las Actas capitulares y dan información de sus andanzas.

*Jerónimo de Peraça de Sottomayor, organista*: «Se le dió posesión de la media ración que tuvo Pedro de Villada, racionero organista ..... se le dió y señaló una de las sillas altas a la parte del choro del Arzediano ..... y hecho cierta moneda que en las manos traya entre mucha gente que presente estava en señal de verdadera quieta y pacífica possession y percepción de fructos.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 1.º, setº. 1573; vol. 30, fol. 2 v. y 3.)

*(Jerónimo) Peraça organista*: «..... ordenaron al señor Racionero Peraça, organista, asista con el maestro del órgano y estudie los registros y haga dos libros, el uno para sí y el otro para que se guarde en los Archivos.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 11, abril 1575; vol. 30, fol. 223.)

*(Jerónimo) Peraça, organista*: «..... dieron licencia al Señor Racionero Peraça, organista, hasta pascua de Spiritu Sancto, para que fuera de Sevilla por sus Recles, dexando quien sirva el órgano.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 5, abril 1578; vol. 31, fol. 27.)

*(Jerónimo) Peraça, racionero*: «..... dieron licencia al Señor Racionero Peraça para que vaya a Toledo por los Recles que tiene, dexando a su (substituto?) que sirva en su lugar.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 29 (?), agosto 1579; vol. 31, fol. 129.)

*Peraça Hierónimo, organista*: «..... nombraron por organista del sagrario por el tiempo que fuere la voluntad del dicho cabildo a Hierónimo Peraça con veinte mill mrs de salario en cada un año y mientras no viene sirva por él Juan de Vargas.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 19, octubre 1594, vol. 37, fol. 25.)

A raíz de su rompimiento con el Cabildo hispalense, pasó Jerónimo a Toledo, en cuya Catedral se mantuvo como organista hasta 1617, el año de su muerte. Se le enterró en la toledana parroquial de San Lorenzo. Ya que Jerónimo fuera una vez por sus recles a Toledo, estando todavía en el cargo de Sevilla, es posible que poseyese de antaño intereses en aquella ciudad castellana. Como se puede desprender del apunte extraído de las Actas capitulares sevillanas y que arriba transcribimos, Jerónimo se reconcilió con el Cabildo de la Catedral hispalense, que decidió nombrarlo organista del sagrario. El Cabildo, empero, tal vez preveyendo ya la falta de Peraza, ordenó que mientras no tome posesión lo substituya Juan de Vargas. Visto que Jerónimo continuó en Toledo hasta el día de su fallecimiento, no puede haber tomado posesión del cargo sevillano.

Las que acabamos de mencionar no son las últimas relaciones de Jerónimo con Sevilla. Su hermano menor, Francisco, falleció tempranamente en 1598. Para perpetuar su memoria, Jerónimo mandó colocar una lápida sepulcral en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, de Sevilla. Narra su epitafio: «Aquí está enterrado Francisco Peraza, Racº. de ésta S. Iglesia á quien el Cabildo dió la Ración del órgano por la eminencia de su arte: á cuya memoria puso esta piedra su hermano Hierónimo Peraza, Racionero antes de la misma Prebenda y ahora de la de Toledo. Murió a 24 de Junio de 1598.»

Lo solicitado que era Jerónimo Peraza por Catedrales de la importancia de Sevilla y Toledo, ambas de las más egregias de España entera, bien demuestra que era autoridad en el arte del órgano y uno de los maestros más consumados de su época. Es fácil imaginarse lo mucho que Correa de Arauxo debió a Jerónimo, el primero en introducir música de órgano accidental en Sevilla, cosa que acarrea simultáneamente la implantación de una estética moderna y adecuada a las exigencias de la respectiva época.

Francisco Peraza nació en Salamanca el año de 1564. Nada nos consta acerca de su juventud y formación. Como más atrás se ha dicho, ascendió, el 18 de mayo de 1586, al lugar de organista de la S. I. C. de Sevilla, conservándose en el mismo hasta la fecha de su muerte, acaecida el 24 de junio de 1598. Sobre Francisco Peraza se lee en las Actas capitulares de la Catedral hispalense las siguientes notas:

(Francisco) Peraza, organista : «Este dicho día, llamados mandaron que se le acrecenten al racionero Peraza mill reales de la fábrica con que de seguridad a contento de los Señores contadores y por el orden que ellos dieren de que si se fuese lo volverá todo desde oy, si se fuese sin licencia y para darle licencia se llame de antedía y se vote por habas y una sola negra lo contradiga, todo lo qual pasó por mayor parte de votos, habiéndose votado primero por votos verbales sobre la cantidad.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 28, mayo 1586; vol. 33, fol. 37 v.)

(Francisco) Peraza, organista : «..... mandaron que se le acrecienten al racionero Peraza mill reales de la fábrica con que de seguridad a contento de los señores contadores y por el orden que ellos dieren, de que si se fuese lo volverá todo desde oy, si se fuese sin licencia y para darle licencia se llame de antedía y se vote por habas y una sola negra lo contradiga, todo lo cual pasó por mayor parte de votos, habiéndose votado primero por habas, para ver si se le acrecentaría, y después por votos verbales sobre la cantidad.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 30, mayo 1586; vol. 33 (1.º), fol. 37 v.)

(Francisco) Peraza, organista : «Votándose por votos verbales salió por la mayor parte que al Racionero se le den en cada un año de salario de la fábrica mil y docientos Reales sin los otros mill que tiene con las condiciones que se le dieron los dichos mill que tiene y otras de nuevo que el cabildo le pareciere.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 24, mayo 1589; vol. 34, fol. 52 v.)

(Francisco) Peraza, racionero organista : «..... salió por la mayor parte que al Racionero Peraza por auerse ydo sin licencia del cabildo se a puesto en nihil así de la prebenda como del salario desde el día que salió de Sevilla y no se le pueda bolver por ningún título que sea sino llamados de antedía y por gracia y no justicia y una haya lo contradiga. En este dicho día, Don Iñigo de Villalobos, canónigo, requirió al Cabildo mandase traer la bulla de la ración de dicho Racionero Peraça.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 27, junio 1590; vol. 35, fol. 23.)

(Francisco) Peraça, organista : «..... dieron licencia a el Racionero Peraça para que vaya fuera de Sevilla con que esté aquí para pasqua de resurrección y no gane sino oviere venido.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 14, febrero 1595; vol. 37, fol. 37 v.)

(Francisco) Peraça, organista : «..... votándose secreto salió por las dos tercias partes que se le aumente el salario del Racionero Francisco Peraça.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 22, abril 1596; vol. 37, fol. 86 v.)

(Francisco) Peraça, organista : «..... mandaron que el Racionero Peraça taña el órgano de la antigua todos los sábados que se dixere la Salve y para el sábado que faltare sea penado en dos ducados para la fábrica, los quales no se le puedan bolver sino llamados de antedía y una haya lo contradiga.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 1, julio 1596; vol. 37, fol. 94 v.)

(Francisco) Peraça, organista : «..... dieron licencia al Racionero Peraça para que después de nuestra Señora pueda ir en romería a Guadalupe.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 24, enero 1597; vol. 38, fol. 4 v.)

(Francisco) Peraça, organista : «En este dicho día, siendo llamados para ello, dieron treinta días de licencia al Racionero Francisco Peraça para ir fuera de Sevilla con que esté aquí para la pascua del espíritu sancto, los quales corran de quatro deste mes con que sino bolviere al servicio de esta sancta yglesia no gana.» (Sevilla, Arch. Cat. Autos, cap. 3, abril 1598; vol. 38, fol. 68.)

A semejanza de su hermano mayor, fué Francisco Peraza gran innovador y músico de excelente cepa. En torno de sus cualidades, opinó Francisco Pacheco, en su *Libro de Descripción de Verdaderos Retratos* :

«Fué tan insigne en su modo de tañer, que el gran Guerrero le obligaba a abrazarlo y tomarle las manos y a querérselas besar; que Guerrero y Felipe Rogier afirmaban tenía un ángel en cada dedo; que fué el primer inventor de las mixturas de órganos, que tocaba siempre de tan buen gusto mil flores que inventó de manera que a él solo debe España la gracia y primores en el órgano, las novedades gustosas, con la variedad de fugas largas, hasta él nunca vistas en Europa; que supo la composición de la música extremadamente y por excelencia el disponer la ordinación a que llama el italiano tabulatura y que es el fuste y nervio del gran tañer.»

A Vicente Espinel, uno de los más sutiles catadores de música de su tiempo, tampoco le pasó inadvertido el genio de los Peraza, por lo que trova una línea de su *Casa de la Memoria*: «Y las diuinas manos de Peraça», desgraciadamente sin añadir si tal se refiere a Jerónimo, a Francisco o a los dos.

Una pieza, atribuida, no sabemos con qué garantía de autenticidad, a Francisco Peraza, un «Medio Registro Alto de Primer Tono», se encuentra en el manuscrito de obras de órgano de los siglos XVI y XVII, conservado en el Archivo Musical del Real Monasterio de El Escorial. Dicho códice apenas consigna la composición con el apellido *Pedraza*. Primeramente publicó el P. Luis Villalba Muñoz ese tiento en su *Antología de Organistas Clásicos*; más recientemente, y no sin haber mutilado algo de la textura original, lo incluyó don José Muset en su cuaderno *Early Spanish Organ Music* (Ed. Schirmer, Inc. N. Y.). Era ésta, hasta ahora, la única obra conocida de cualquiera de los hermanos Peraza.

Hubo todavía un tercer Peraza, probablemente pariente, tal vez un sobrino, de los anteriores. Su nombre también era Francisco, e igual que Jerónimo, aunque en época un poco posterior, tañó los órganos de la catedral toledana. A este Peraza tercero se refiere un libro de gastos de João de Mello Carrilho, encargado en Madrid de don João IV de Portugal. Bajo la rúbrica de *Gastos em todo o anno de 1636* leemos: «Dei ao organista Francisco Perassa 400 reais em prata.»<sup>1</sup> Dicho pago se relaciona seguramente con la siguiente colección de tientos registrada por el Índice de la Biblioteca de Música del Rey Don Juan IV: «Caixão 16º, n.º 435: Tentos de Tecla, tresladados de hum liuro, que Francisco de Peraça, tangedor e Racioneiro da Sè de Toledo trouxe a Villa Viçosa de varios Autores.» Quiere esto decir, en lenguaje todavía más claro, que de un libro conteniendo obras para tecla de distintos compositores españoles y que Francisco Peraza (el segundo) había traído a Vila Viçosa, se sacó copia en Portugal, y esta copia se destinó a formar parte de la biblioteca musical del rey. Dado que el libro vino de Toledo, es natural que incluyera composiciones de autores residentes en aquella ciudad y aun de autores relacionados más íntimamente con este Francisco Peraza, entre los cuales no faltaría Jerónimo.

Ya que el compilador del apéndice a la obra de Correa copió obras de Estacio Lacerna y de Diogo de Alvarado, es decir, de maestros en contacto estrecho con la música de la capilla real, es lícito admitir que procuraría también para la pieza de Peraza una fuente idónea sita en la misma órbita. Contra la identificación de esta *Obra de Peraza* con el Francisco Peraza de Toledo se opone el estilo en muchos aspectos harto arcaico del contexto; pues hacia el 1636, basta cerciorarse de ello en las obras de los sucesores de Seb. Aguilera de Heredia, de Coelho o de Correa, se solía escribir en estilo más moderno y más florido. No vacilamos, incluso, en afirmar que la fecha de composición más tardía, admisible para esta obra, sería 1620, y tal, con concesiones hechas a los retardatarios de la respectiva sección de estilo. Eliminada así la paternidad del joven Peraza toledano, resta la alternativa entre Jerónimo y Francisco.

Ciertamente, no corresponde el carácter de este trozo a los loores y a las «novedades gustosas» enunciados por Pacheco, ni resiste, en cuanto a modernidad, a la yuxtaposición con el tiento adscrito a Francisco Peraza, de la colección de El Escorial. La confrontación de ambas piezas arroja muchas discrepancias en la manera de concebir música y en el modo de servirse del teclado, pareciéndonos más que dudoso que una sola persona pueda aplicar dos procesos de realización tan divergentes. Sin adelantarnos a la crítica del valor intrínseco de la obra, sino observada ésta exclusivamente bajo el factor tiempo de su creación, creemos que no hay dificultad en verla integrada en los años de gestación y formación artística de Correa de Arauxo. Parécenos atinado haber escrito en el prefacio del tomo primero de nuestra reedición: «El tiento de Peraza señala ya algunas características estilísticas de Correa y establece la antecendencia musical, ya lógica, ya históricamente justificable.» No es éste el lugar donde podamos reforzar nuestras palabras mediante análisis minuciosos de las dos piezas perazianas y de algunas de Correa y de otros autores hispánicos de la época que se extiende de 1570 a 1630, pero hecho el resumen de lo expuesto acerca de las conexiones de Correa con los Peraza, de los datos biobibliográficos de éstos, de

1. «Despezas da Livraria Ducal de Música», en J. VASCONCELLOS, *Index da Livraria de Música do Rey Dom João o IV*, vol. II.

3. — Instituto Español de Musicología.



las relaciones de Toledo con Portugal y de todas las deducciones lógicas a que se prestan los varios aspectos de la cuestión, tenemos por completamente admisible atribuir la *Obra de Peraza*, consignada, en los folios 215v. y 216 del apéndice de Ajuda, a *Jerónimo Peraza*. Desde luego, es difícil formular afirmaciones cuando se tiene sólo una composición de cada maestro a la vista, habiéndose extraviado lo demás de su producción. Aun así, proponemos a nuestros lectores aficionados a problemas de estilo, de tocar sucesivamente algunas piezas de Antonio y de Hernando de Cabezón; después, la que adscribimos a Jerónimo Peraza, y, para terminar, la atribuida a Francisco Peraza; creemos que el orden les parecerá completamente natural, y la evolución estilística, verificada, constante y sin alteraciones en su progresión normal. Ante la falta de más material de información, debemos constreñirnos de resolver los problemas lo mejor posible mediante la documentación de que disponemos, y nada más.

En el anexo todas las pautas fueron trazadas a estampa, menos las de los folios que contienen la *Obra de Peraza* y la siguiente y última, un «Oitauo modo», que comienza en el folio 216v. A más de tener en común las líneas improvisadas para asentar a la cifra, por eso bastante torcidas y a ratos de lectura difícil, se nota que estas dos últimas piezas fueron copiadas con otra tinta y, por lo que parece, en la misma ocasión. La pieza postrera no lleva ninguna indicación de nombre de autor, y podría haberla copiado el compilador del mismo libro de que trasladó la anterior. Tampoco existe motivo que nos autorice desechar en absoluto la hipótesis de ser extensiva a los dos trozos la designación *Obra de Peraza*, ya que obra puede significar obras. Quede la resolución de la interrogante de si es trabajo o no de Jerónimo Peraza al albedrío de cada uno.

Queremos terminar estas notas señalando que el tiento comenzado en el folio 211 del apéndice, según el comentarista, «*Es de varios autores*». Desgraciadamente no añade quiénes son los varios maestros que tuvieron parte en la confección, pero lo que en este caso ante todo nos interesa verificar, es que, por lo visto, la composición de tientos se prestaba al «*pasticcio*». Aquí nos surge el *pasticcio* a guisa de ave muy rara, de hazaña poco común entre los ademanes comedidos de la literatura hispánica para tecla. Cruzamos aquí con un rompecabezas hábilmente combinado, al cual sería injusto aplicar el refrán de «Olla de muchos, mal mejida y peor cocida».

## COMENTARIO A ALGUNAS OBRAS CONTENIDAS EN EL PRESENTE VOLUMEN

XXXVI - LX. TIENTOS. — Los tientos abarcados por esta parte de la Facultad Orgánica prosiguen en sus rasgos esenciales la trayectoria establecida por los tientos n.º 1-XXXV, publicados en el volumen anterior. El conjunto de todos ellos representa un admirable exponente de las infinitas posibilidades, tanto técnicas y estéticas como artísticas y éticas inherentes al tiento, evidenciando al mismo tiempo que, en vida de Correa, la enorme extensión de la materia estaba aún lejos de aproximarse a su agotamiento. Y tengamos presente la cantidad de tientos que ya se habían compuesto anteriormente desde los años de trabajo de los Cabezón, Bermudo, Vila, Soto, Peraza, Alvarado, y los muchos que después de Correa y antes de producirse el desvanecimiento de esta forma musical, ocurrido sólo hacia fines del siglo XVIII, todavía no habían concertado los Cabanilles, Elías, Oxinagas, Soler y tantos más. No será aventurado asegurar que el tiento ha sido durante casi trescientos años el género preferido y el más practicado por los tañedores de tecla hispánicos. Tal como el soneto atrajo la vena de todos nuestros poetas, así el tiento ejerció su magnetismo sobre la totalidad de los compositores para órgano, clavecímbaro, manicordio o clavi-órgano, y todavía sobre muchos para vihuela y arpa. La variedad de las numerosas realizaciones de tientos efectuada en el transcurso de tres siglos, naturalmente no consiente establecer para todos un modelo único. Sin embargo, el conjunto entero de las concepciones se atiene a idéntico punto de partida fundamental; deriva del mismo molde común a todos, para ir explorando soluciones individuales, para crear diferencias de estilo, de modas, de épocas, de estéticas, de características locales o regionales, de sensibilidades e imaginaciones humanas; divergencias todas éstas que, por muy pronunciadas que sean, al final vuelven a recaer sin excepción sobre la célula básica y ortodoxa de cuanto significa el tiento como nervio y plasmación de la música instrumental ibérica.

De un modo especial nos interesan los tientos a cinco voces incluidos en este volumen, visto que tientos a más de cuatro voces escasean en el total de la producción de este género musical. Y precisamente los de a cinco voces de Correa, por lo logradísimos que están, desmienten rotundamente la opinión del Padre Manoel Rodríguez Coelho, emitida en el prólogo de sus *Flores Musicales*, diciendo: «porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serve, por quanto o instrumento não declara mais, e passando d'aqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não é nas vozes humanas». Que cualquier instrumento de tecla es capaz de «declarar» más de cuatro voces, ya lo había comprobado Antonio de Cabezón, tejiendo glosas a cinco y a seis voces sin perder punto de la música y que suenan como cristal de rubí. Acordémonos también de la «multifonía» de Arnold Schlick, otro prodigio del lleno de voces. Entre las obras de a cinco voces de Correa descuella el tiento n.º LV sobre tema cromático, tan al gusto de los tañedores de aquella época. El uso del tema cromático por parte de Correa constituye otro detalle de su actitud barroca señalada previamente. La confrontación de esta pieza con los Ricercari, Fantasías o Sonatas cromáticas de los Sweelinck, Frescobaldi, Scheidt, Bull, M. A. Rossi, T. Merula, Froberger y otros lleva a conclusiones sobre paralelismos y discrepancias de estilos personales que valdría la pena

de meditar más detenidamente. Pero donde se manifiesta sobre todo el proceso de la creciente «barroquización» de Correa, es en los tientos a base de fusas y en los de compás ternario. Aquí, la ingeniosidad del autor casi no conoce límites, tan abundante es la variedad de valores rítmicos, de metros, de figuras y la combinación de proporciones de división distinta. El desgredamiento rítmico origina resquebraduras en el contexto que de vez en cuando están más próximas de la gesticulación dramática y de la declamación libre de la tocata italiana que de la llaneza señera y tradicional del tiento. Verdad es que frecuentes cambios en los valores de las figuras rítmicas, en el metro y el uso de diseños de proporciones irregulares poco corrientes en toda la música imponen a menudo un tiempo libre del juego, como si no existiesen divisorias de compás. Tal «tempo libero», más que rescaño es vislumbre de improvisada retórica tocatésca y extraña que Correa no se atreviera a prescindir de la división de compases tal como lo hicieron los franceses en sus preludios y los italianos en sus tastatas o tocatas, concediendo suma libertad expresiva al aspecto gráfico del contexto. Evidentemente, la poca maleabilidad del sistema de la notación en cifra no iba al encuentro de las exigencias del algo anárquico estilo concitado; para ello convenía más la escritura en partitura de órgano, a la que muchos españoles eran refractarios. En este detalle pugnaban Barroco y Renacimiento; el fondo de las inquietudes musicales de Correa parécenos derivado del rozamiento entre aquellos dos conceptos.

Al virtuosismo rítmico añade el organista de San Salvador la virtuosidad manual, desatando cataratas de fusas que transforman el teclado en molino de notas y sonos, en atomizador de contornos. Tamañas irrupciones de correrías en fusas, las juzgamos faltadas de expresión y de alma. A nuestro modo de ver, su mayoría resulta hueca como los torrentes de escalas de Claudio Merulo o los pasajes halagüeños de Franz Liszt. De ahí hasta una *Berceuse* de Chopin, hay mucho camino que desandar. Huelga detenerse en las zarzas del virtuosismo barroco (una debilidad que sólo se extiende a una pequeña parte de la obra de Correa). Ningún compositor tuvo maña en evitar los páramos. En cambio, hállese mucha compensación, algún consuelo y toda la edificación anhelada a la vera de las configuraciones sonoras menos enmarañadas, menos forzadas, más espontáneas y dueñas de un espíritu sintético. La ostentación vanidosa de bizantinismos es hija de aquella época y surge a guisa de plaga indigesta en todos los libros y tratados de música del siglo XVII. Pero trátase de Tientos de Correa, de Oratorios de Händel, de Sonatas de Beethoven, de Óperas de Verdi o de Preludios de Debussy, para poder mantenerse la vitalidad de un considerable sector de música y conservar su actualidad, se impone separar la cizaña del buen trigo. Cada compositor debió pagar su tributo al espíritu de su propia época, por lo que una parte de su obra pertenece exclusivamente a este tributo, mientras la otra (la parte extemporánea y eterna), a todas las épocas.

LXI. CANCIÓN SUSANA, GLOSADA. — A las «obras de treinta y dos números al compás», o sea a las randas labradas con fusas, pertenecen las glosas sobre la canción *Suzanne un jour*, de Orlando di Lasso. La yuxtaposición de las glosas hechas sobre la misma canción por A. Gabrieli, N. Ammerbach, H. de Cabezón, P. M. Rodríguez Coelho y Correa de Arauxo, ilustra la pulverización sucesiva de la densa urdidura polifónica y la creciente dilución de la trama contrapuntística sobrevenida durante la era barroca. En una página de ejemplos musicales incluida en nuestro ensayo biográfico dedicado a los Cabezón, hallará el lector la sobreposición de los compases finales de «Susana» en cuatro realizaciones diferentes de glosas; bastarán esos trocitos de cada autor para darse inmediatamente cuenta de que el trabajo de Hernando de Cabezón excede todos los demás en señorío, equilibrio y belleza.

No cabe duda que con el «Ancidetemi pur d'Archadelt passagiato», de G. Frescobaldi, y con las canciones coloridas de Correa de Arauxo llegó la glosa a su ocaso. Género musical, exhausto ya en el otoño tardío del Renacimiento, careció de las necesarias premisas inherentes que justificasen su presencia allende la alteración de estilos, de estéticas, de disposiciones psíquicas y de actitudes delante de la vida. De ahí su hibridez y restaño en el seno del arte barroco. Pensemos también que conforme iban pasando los años, la evolución de toda la técnica y estética de la música se alejaba cada vez más de la órbita sonora de aquellas canciones. Huelga insistir

en la hendidura estilística existente entre la música del siglo xvi y la del xvii; lo cierto es que los arreglos hechos con el criterio del barroco primitivo no se avienen con los originales imbuidos todavía de espíritu renacentista. Desde luego, algo idéntico podría suceder con el problema de las transcripciones de nuestro siglo. Veamos, por ejemplo, el caso de las canciones de Schubert. Que Liszt las haya arreglado para piano sólo, sin destruir mucho de su clima estético primitivo, obedece a que las épocas de Schubert y de Liszt distaban muy poco una de otra, y que el romanticismo de éste era, en parte considerable, hijo del de aquél. Pensemos, en cambio, lo que sería un arreglo para piano o una glosa en este instrumento de la misma canción de Schubert realizado por un adepto del dodecafonismo schönbergiano o de cualquier otro sistema musical contemporáneo, desde el momento que no considerase una reintegración en la manera romántica para imponer únicamente su estilo moderno, fruto de mediados del siglo xx. Pero de un compositor que haya adquirido personalidad propia y un estilo individual no se pueden exigir actitudes históricas o visiones retrospectivas. Y es raro coincida en la misma persona un creador y arqueólogo. Correa era creador e innovador revolucionario; no sentía el historicismo del hombre del siglo xx ni soñaba con retornos a lenguajes musicales caducados en su tiempo. Si una canción de Schubert pasada por el baño musical de Roussel, Béla Bartók o dalla Piccola nos parecería producto incongruente y evidenciaría la incompatibilidad entre dos estéticas, de igual modo nos impresiona, debido a su anacronismo, una obra de Crecquillon disfrazada con el manto de Correa. Arreglos y glosas no admiten grandes distancias de época entre autor y transcriptor. Por eso resulta la combinación Schubert-Liszt una liga aceptable, mientras que la amalgama Bach-Liszt no tiene pies ni cabeza.

La principal atracción de estas glosas de Correa consiste en el despliegue del virtuosismo técnico, que aquí celebra orgías de tecleo — buen ejercicio para los diez dedos y felizmente a base de una imaginación menos yerma y mecánica que la de Czerny.

LXII - LXIII. TIENTOS. — Dos tientos de compás ternario que se integran al mejor Correa de invenciones largas.

LXIV. CANCIÓN GLOSADA «DEXALDOS MI MADRE». — Glosa y diferencia son sinónimos para el autor de la Facultad Orgánica. Desde luego, la canción *Susana* era sólo glosada, mientras que en el presente villancico coinciden los elementos glosa y variación. Correa coloca la melodía de la canción sucesivamente en las cuatro voces y la rodea con floreos de invención libre y de cariz variado conforme el *cantus firmus* va cambiando su posición. Las distintas secciones están entrelazadas; de esta suerte no hay cesuras que definan claramente el principio y fin de cada diferencia. No se puede decir que estas variaciones sean comparables a las tan superiormente organizadas y construídas mediante trabazón de cristalina lógica por Cabezón y Cabanilles.

Correa se sirve apenas de la letra y melodía del primer verso. Desconocemos el canto del villancico entero; de su texto, en cambio, se conservan distintas versiones de las cuales escogimos dos para incluirlas en estas notas:

#### VILLANCICO HECHO POR CARASA

Dejaldos, madre,  
mis ojos llorar,  
pues quieren amar.

Dejaldos llorar,  
mueran de pasión,  
que aun han de pagar  
su ciega afición;  
pues de su intención  
no pueden mudar:  
*dejaldos llorar.*

Mejor es dejallos  
con su disfavor,  
que más consolallos  
les dobla amor:  
su gloria es dolor,  
su gozo es penar,  
*dejaldos llorar.*

Las causas sin suertes  
de do s'encendieron,  
mis penas muy fuertes  
mis ojos lo fueron;  
llorando nascieron  
y así han de acabar:  
*dejaldos llorar.*

Dejaldos vivir  
con sus fantasías;  
dejaldos seguir  
sus graves porfías,  
que el fin de sus días  
no debe tardar:  
*dejaldos llorar.*

Vid. PEDRO SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá* (Valencia), Imp. Ferrer de Orga, 1 (1872), n.º 27. Y copia Salvá: «Aquí comienzan muchas maneras de coplas y villancicos de muchos autores.» Sin lugar ni año (hacia el 1530). [Nota en lápiz en el ejemplar del Ateneo Barcelonés: 1565] 4.º, letra gótica, 4 hojas sin fol.

#### VILLANCICO

Dejadlos, mi madre,  
mis ojos llorar,  
pues fueron a amar.

Oh madre sagrada,  
no os maravilléis  
de ver tan regada  
mi casa cual veís;  
pues que bien sabéis  
que vengo a pagar  
el primer pecar.

(*Siguen seis coplas más.*)

Ex. : FRANCISCO DE OCAÑA, *Cancionero para cantar la noche de Navidad, y las fiestas de la Pascua*. Fecho por Francisco de Ocaña. Agora de nuevo añadido de muchos villancicos y chançonetas. Alcalá, en casa de Juan Gracián, 1603. 4.º Vid. SALVÁ, *Catálogo*, 1, n.º 302.

LXV. GLOSAS SOBRE «GUÁRDAME LAS VACAS». — El encabezamiento de esta composición, redactado por Correa, reza expresamente: «Síguense diez y seis glosas sobre el canto llano: Guárdame las vacas, o por mejor decir, *sobre el seculorum del primero tono de canto llano que uno y otro cabe sobre el contrabajo de el dicho discante.*» El subrayado es nuestro. Sobran más comentarios acerca de las vacas tan discutidas por musicólogos extranjeros que no logran dar en el clavo. Conste que ya tratamos el asunto en nuestra *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, y en el *Cabezón* volveremos a analizar la cuestión más detenidamente. Sea como fuere, leyendo las palabras de Correa con la máxima atención ya no queda margen para dudas y sofismas.

Las variaciones de Correa, de valor estético algo desigual, ofrecen un rico surtido de figuraciones estereotípicas y de secuencias barrocas que, debido a sus repeticiones insistentes y su dilatación, debilitan el efecto total de la obra. De acuerdo con el «a nuestro parecer, cualquiera



tiempo pasado fué mejor», de Jorge Manrique, opinamos que las vacas de Correa no alcanzan la calidad intrínseca, la expresión sucinta, el equilibrio y refinamiento del contexto de las cabezonianas ni de las realizadas por los diferentes vihuelistas. Con las diferencias o glosas de Correa sobre las vacas llega la música española casi al fin con sus trabajos sobre tal canto y tal bajo obstinado, para ceder el terreno a nuevas hazañas de la inventiva y más en consonancia con el gusto de mediados del siglo xvii. No olvidemos que la época áurea de la glosa musical coincide con la de la glosa poética. En un campo, Milán, Cabezón, Narváez, Mudarra, Ortiz; en el otro, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Ercilla y Zúñiga, López Maldonado.

LXVI. CANCIÓN DE TOMÁS CRECQUILLON, GLOSADA. — Con las glosas sobre *Un gai berger*, de Tomás Crecquillon, canción tantas veces ornamentada y puesta en la tecla por los tañedores de la decimosexta centuria, vuelve Correa a cultivar un género musical ya caducado en 1626, el año de la publicación de su tratado. Quizá realizara estas glosas en su juventud, pues se atienen a una técnica más tradicional que las precedentes, evidenciando, merced a ello, más equilibrio entre el original y el arreglo; además, mejor reparto, en las cuatro voces, de las «coloraturas», que obedecen ante todo a un sentido musical y no puramente mecánico. Aun así, el Correa artista inspiradísimo de los tientos no aparece en la serie de glosas y diferencias que, según nuestra manera de ver, sólo revela un Correa artesano, arrimado a su mesa de escribir y ajeno a las vibraciones de las cuerdas de su monacordio y de los caños de su órgano.

LXVII. PROSA DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO. — Es otra versión del *Lauda Sion*, que actualmente se suele cantar en la Iglesia. El conjunto de la obra se mantiene en términos sencillos para ser también cantado.

LXVIII - LXIX. CANTO LLANO DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN Y TRES GLOSAS SOBRE EL MISMO. — Sevilla, ciudad tan rica en tradiciones marianas, parece ser la cuna de este canto. Respecto al origen de su letra, extraemos de los *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo XVI* (Madrid, 1918, págs. 154 ss.), de don Rafael Mitjana, lo siguiente:

«Miguel Cid, que al coro de las Musas pone espanto, según la expresión maliciosa y zumbona de Cervantes, nunca fué poeta de altos vuelos. Carecía de cultura literaria, pero en cambio estaba dotado de cierta facilidad muy en connivencia con el gusto del pueblo, en forma que sus múltiples composiciones en honor del misterio de la Concepción — especialidad a que se dedicó — alcanzaron extraordinaria boga entre un público en general ignorante, especialmente las consabidas coplas, cuya profusa impresión costeó, con más fe que buen gusto, el arcediano de Carmona. Su texto es el siguiente:

Todo el mundo en general,  
a voces, Reina escogida,  
diga que sois concebida  
sin pecado original.

Hízoos vuestro esposo caro  
libre de leyes y fueros,  
y dió con que defenderos  
un privilegio de amparo.  
Fué privilegio especial  
el ser de Dios defendida,  
pues os hizo concebida  
sin pecado original.

Si mandó Dios verdadero  
al padre y la madre honrar,  
lo que nos mandó guardar  
Él lo quiso hacer primero;  
y así, esta luz celestial  
en Vos la dejó cumplida,  
pues os hizo concebida  
sin pecado original.

El Señor, con su poder,  
tanto de gracia os llenó,  
que la culpa no halló  
en que pudiese caber;  
y así, sin haceros mal,  
la culpa se fué corrida,  
porque os halló concebida  
sin pecado original.

Toda Vos resplandecéis  
con soberano arrebol,  
y vuestra casa en el sol  
dice David que tenéis;  
de resplandor celestial  
os cercó el Rey de la vida,  
por haceros concebida  
sin pecado original.

Como se ve, el texto poético no puede ser ni más ramplón ni más vulgar, resultando un digno prototipo de todos esos cánticos espirituales — verdadera bazofia literaria — que invaden nuestras iglesias, afrentando el verdadero arte y el buen gusto.»

«Miguel Cid murió en 1617. Según el texto del P. Aranda : «“El arcediano mandó a un hombre piadoso de Sevilla, llamado Miguel Cid, que, aunque sin letras humanas, tenía genio de poesía, compusiese algunas coplas que cantasen los niños en las escuelas, del misterio de la Concepción, para que se fuesen criando en esa devoción, y por este medio se dilatase en el pueblo; el cual compuso aquella letra : *Todo el mundo en general*, tan general en todo el mundo como lo es hoy la devoción de la Inmaculada Concepción de María; y para que más se extendiese, hizo imprimir más de 4000 papeles de ella el arcediano, y repartiólos por todas las ciudades de España.”»

«Por si esta clase de propaganda no fuese suficiente, se decidieron a hacerla por sí mismos, y comenzaron a publicar las coplas en cuestión “a los 23 de enero de 1615, por ser día de San Ildefonso, capellán y defensor de la Santísima Virgen, y los tres fueron discurriendo por las calles de Sevilla y escuelas, enseñándolas a cantar a los niños y repartiendo las coplas a los maestros y a todos cuantos las querían..., y luego comenzaron a divulgarlas los mismos niños por las calles cantándolas; y de tal suerte se fueron introduciendo, que todo el mundo en general las cantaba”. Durante largo tiempo dichas coplas fueron cantadas todas las noches en los rosarios que se rezaban en Sevilla.»

En la composición de Correa viene sólo el verso primero y la segunda estrofa. Según Mitjana, primero encargóse la música a Bernardo de Toro, nacido en Sevilla, el 6 de junio de 1570, y muerto en Roma, el 12 de noviembre de 1643. Parece que Toro se inspiró en el *Tantum ergo, more hispano*, himno eucarístico español. Es imposible averiguarse si Correa inventó una melodía nueva o si apenas armonizó y proveyó de glosas la de Toro. Teniendo en cuenta la popularidad de que gozó este cántico entre la población hispalense, no sorprende que Correa incluyese dos arreglos de él en su tratado, dando así fin a la *Facultad Orgánica*.

## CRÍTICA DE LA EDICIÓN

Para la realización de este segundo y último volumen, destinado a la reedición en notación moderna de la *Facultad Orgánica*, de Francisco Correa de Arauxo, continuaron a servirnos los mismos ejemplares impresos de la edición de 1626 que para el tomo primero. Repetimos la enumeración de las fuentes:

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.

El criterio o estilo de edición adoptado en el tomo primero se mantiene también en el presente. De vez en cuando vacilamos de si habíamos de proveer un pentagrama aparte para una u otra voz que sería posible e incluso preferible ejecutar en el pedalero. Pero renunciamos al pautado tercero, por no querer apartarnos demasiado del texto original, ya que el tomar la decisión de si una voz debe permanecer en el manual o pasar al pedalero equivale a un arreglo. Y tales arreglos están sujetos a criterios subjetivos que no caben en publicaciones llanas y objetivas de Monumentos. Nada se opone a que suplamos las deficiencias de algunos instrumentos antiguos y nos sirvamos de los pedaleros de nuestros órganos, clavecímbanos y monacordios para interpretar las composiciones de Correa. Y si Correa de Arauxo hubiera podido disponer de un pedalero completo, seguramente facilitaría su tarea, ejecutando algunas partes con los pies para desembarazar las manos de las densidades excesivas de textura. Confiamos, por tanto, la aplicación del pedalero al buen gusto y a la sagacidad estilística de cada uno; siempre dependerá la cantidad de pedal de la cantidad de actitud historizante y de purismo de que están inculcados los distintos intérpretes. A pesar de todo, no conviene olvidar que los contextos correanos son esencialmente *manualiter*, debido a que los órganos hispánicos de los siglos XVI, XVII y XVIII, salvo contadas excepciones, no poseían un pedalero completamente desarrollado. En este pormenor importantísimo era el órgano hispánico inferior al francés, alemán, holandés o danés. El micro-pedalero de los antiguos órganos españoles y portugueses, constando apenas de algunas pisas para hacer sonar los contras diatónicos más usados en los bajos de la música de aquella época — solían omitirse las pisas para los contras de semitonos cromáticos —, de ninguna manera se prestaba a la ejecución enteramente *pedaliter* de una o más voces. Además, era costumbre no proveer tubos especiales para el pedalero enano, sino acoplarlo a la cañería del manual, hecho que, a más de la falta de un teclado para los pies de ámbito tonal completo, impedía el tañido destacado de un *cantus firmus*. Correa, en el estricto sentido de la palabra, nunca escribió auténticas partes de pedalero, la técnica del maestro sólo recurre al pedalero para realizar extensiones entre voces muy distantes y que no pueden ser totalmente alcanzadas y abarcadas por los dedos de ambas manos. Y por eso tales extensiones suelen ocurrir de preferencia entre el bajo y las demás voces, habiendo la posibilidad de vencer la distancia excesiva mediante la ayuda de los pies y del pedal chiquitín.



También podía servir el pedalero para sostener un bajo prolongado, quedando la mano libre para atender a las voces en movimiento. A semejanza de la octava corta o recogida constituía el micropedalero una ayuda y alivio para las manos, pero no un elemento técnico independiente.

- XXXVI. Fol. 92 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de décimo tono*».  
 Fol. 94 : Compases 75 y 76 : La impresión de las cifras correspondientes al bajo está emborronada en todos los originales consultados por nosotros. No se ve bien si es ,5 6' ó „5 6". Desde luego, suena mejor el tocar en los sograves.
- XXXVII. Fol. 95 : «*Tiento de medio registro de baxón de noveno tono*».
- XXXVIII. Fol. 97 : «*Tiento de medio registro de tiple de cuarto tono*».  
 Fol. 98 : Compás 76<sub>2</sub>, tiple : En los originales, 7', seguramente error de imprenta.
- XXXIX. Fol. 99 v. : «*Tiento segundo de medio registro de tiple de cuarto tono*».  
 Fol. 100 v. : Compás 64<sub>1</sub>, tiple : En los originales, 2', debiendo ser 2'.
- XLI. Fol. 102 : «*Tiento de medio registro de baxón de noveno tono*».
- A los intérpretes de los tientos de Correa nos permitimos recomendar la lectura del «Séptimo punto» de las «Advertencias» insertas por el insigne compositor al principio de su *Facultad Orgánica* (véase vol. I, págs. 40-41). Contiene este «Séptimo punto» la explicación de los signos rítmicos usados por el maestro y sus indicaciones acerca del *tempo*, del ritmo y del compás. En el presente Tiento «se a de lleuar el compás ni a espacio como de diez y seis, ni a priesa como de a ocho, sino en vn medio, y assi lo punto con el tiempo perfecto de por medio, el qual en mis obras tiene esta significación». Cada pieza de Correa posee, desde el comienzo hasta el fin, su ritmo fundamental, su tiempo básico, su determinada velocidad o lentitud, de que se derivan cualesquier modificaciones o alteraciones introducidas después en el ritmo. Todas las configuraciones rítmicas nuevas que surgen en el transcurso de una pieza son únicamente variaciones agógicas o floreos de división sobre la base del ritmo fundamental. Correa distingue admirablemente entre compás, ritmo y metro, mostrándose de una elasticidad bastante parecida a la de Chopin, Béla Bartók o Hindemith. Cuando seda la alteración de la figuración rítmica, indicamos  $\circ = \text{♩. ♩.}$ , lo que quiere decir que se mantiene el tiempo fundamental, continuando a ser la misma la duración de cada una de las semibreves.
- XLII. Fol. 104 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono*».  
 Compás 60 : Indicación de Correa : «Quintupla proport. y su dupla decupla».  
 Compás 96 ss. : Preferimos mantener el tiempo, o sea la velocidad inicial de la semibreve, la base rítmica de la pieza; por eso indicamos  $\circ^* = \circ$ .  
 Compás 101 ss. : Por idénticas razones indicamos  $\square = \circ$ .  
 Compás 105 ss. : Por idénticas razones indicamos  $\circ^* = \circ$ .
- XLIII. Fol. 107 v. : «*Segundo Tiento de medio registro de tiple de dozeno tono*».  
 Fol. 109 v. : Compases 90, 91 y 95 : Las indicaciones de fraseo proceden de nosotros.
- XLIII. Fol. 110 v. : «*Tiento de medio registro de baxón de sexto tono*».  
 Fol. 111 : Compás 30, tiple : Añadimos un Q = quiebro, que nos parece faltó.  
 Fol. 111 v. : Compás 90, bajo : Muy borrado en todos los originales consultados, tanto puede ser, ,5 como „5; preferimos el *do* sograve, que nos suena mejor.
- XLIV. Fol. 112 : «*Tiento de medio registro de tiple de sexto tono*».  
 Fol. 113 v. : Compás 98-99, tiple : El límite del ámbito del teclado de Correa, llegando en el tiple sólo hasta el *la* agudísimo, impidió que el autor continuase tejiendo hacia arriba hasta alcanzar el *mi* agudísimo y como se lo dictaría la intuición musical. Su deseo era indudablemente de llegar con su randa jubilosa a un punto culminante, a un clímax. Así nos parece más artístico el proseguir en los agudísimos y tocar una octava más alta de que Correa se vió constreñido a escribir.
- XLV. Fol. 115 : «*Tiento de medio registro de tiple de sétimo tono*».
- XLVI. Fol. 117 v. : «*Síguese otro medio registro de tiple, de el mismo tono y género que el passado*».
- XLVII. Fol. 119 v. : «*Tiento de medio registro de tiple de octavo tono*».

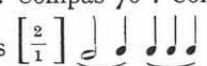
- Fol. 120 v. : Compás 63<sub>3-4</sub>, tiple : División rítmica en el original , debiendo ser .
- Fol. 121 v. : Compás 94<sub>2</sub>, tiple : En los originales, 6', exigiendo, empero, la lógica del diseño un 6 sin punto, o sea el *re* una octava más abajo.
- LVIII. Fol. 122 v. : «Tiento de medio registro de tiple de octavo tono».
- XLIX. Fol. 124 v. : «Tiento de medio registro de baxón de duodécimo tono».
- Fol. 126 v. : Compás 138<sub>1</sub>, tiple : En los originales, 6 sin punto.
- L. Fol. 127 v. : «Tiento de medio registro de baxón de séptimo tono».
- Fol. 128 v. : Compás 92 ss. : No alteramos el tiempo básico, por eso indicamos .
- LI. Fol. 129 v. : «Tiento de medio registro de baxón de décimo tono».
- Fol. 131 v. : Compás 124, bajo : En el original, ,3 con R, sirviendo el redoble para reforzar la sonoridad del *la*. Sin duda optó Correa por esa solución, por carecer sus instrumentos del *la* *sograve*, o sea „3, que se aviene mucho mejor con el contexto y resulta más lleno en el instrumental posterior a Correa. Sin embargo, ya en vida de Correa existían órganos, claves y manicordios que bajaban hasta el *la* *sograve*, por lo que el uso de éste nos parece lícito. En vista de ello, apuntamos ambas soluciones factibles.
- LII. Fol. 132 : «Comiençan las obras de a cinco : primeramente vn Tiento de registro entero, de primero tono».
- LIII. Fol. 136 v. : «Tiento de medio registro de dos tiples de segundo tono».
- LIV. Fol. 139 v. : «Siguese otro Tiento de medio registro de dos tiples de séptimo tono».
- Fol. 140 v. : Compás 48 : Observación de Correa : «Diathesaron iudicauit consonantiam.»  
Compás 63 : Procede de nosotros la indicación de  $\square \cdot = \circ$ .
- LV. Fol. 143 : «Siguese otro orden, y el ultimo de medios registros de dos baxones a cinco voces. Discurso de medio registro de dos baxones».
- Fol. 143 : Compás 2 y ss. : Los redobles se forman de preferencia con la nota superior, o sean los dos primeros *sol*  $\sharp$  y *la*. Si por acaso a alguien se le antoja hacerlos con la nota inferior, dicho sea que sólo pueden realizarse con *fa*  $\sharp$ , pero no con *sol*  $\sharp$ . Aunque suene mejor el *sol* *natural*, Correa, a lo menos tocando este Tiento en el monacordio, no habrá formado su redoble sobre *sol* *sostenido* y *sol* *natural*, porque en los instrumentos ligados (*gebunden*; *fretted*) del siglo XVII las teclas de *sol*  $\sharp$  y de *sol*  $\sharp$  produce nsu tono en la misma cuerda (también suenan en una misma cuerda *do*  $\sharp$  y *do*  $\sharp$ , y otros pasos de semitonos), de suerte que quiebros o redobles a base de dos teclas correspondientes a idéntica cuerda eran impracticables o se tañían con suma dificultad, por eso no era costumbre usarlos.
- Fol. 143 : Compás 13 : Correa, siempre tan solícito en no destruir la evolución lógica y consecuente de cada línea sonora, aunque esto ocasione muy a menudo un endurecimiento de la armonía vertical, por una vez dejó prevalecer la eufonía del límpido acorde de *re* *mayor*. En rigor, el bajo debía ser ambas veces *re*  $\sharp$ , alteración cromática y signo, que si bien conocido por Correa en teoría, no halló su aplicación en la práctica musical del maestro. En verdad, sorprende que Correa no se aventurara esta vez a la disonancia lógica provocada por los *re*  $\sharp$ , y sobre todo, considerando que ya en el siglo anterior no se solía destruir la severa y consecuente exposición de un tiento por razones de eufonía. Véanse, por ejemplo, los siguientes compases de una exposición de tiento del organista portugués Antonio Carreira, contemporáneo de Antonio de Cabezón. (Bibl. Univ. de Coimbra, M. Mus., 242, fol. 40 v.)



Por lo que se refiere al tiento de Correa, añadimos en paréntesis los dos sostenidos encima de ambos *re*; pueden permitirse la extravagancia los que no titubean ante la diso-

nancia áspera y prefieren el camino exento de inhibiciones de las voces. Aunque el autor no se atrevió asentar tal cosa en su contexto, es muy posible que tañera en su instrumento los sostenidos. Y huelga decir que tamaña disonancia no choca en el manicordio y en los órganos antiguos, por ser instrumentos bastante más ricos en sonos armónicos que el piano moderno y ciertos órganos nuevos.

LVI. Fol. 146 v. : «Discurso de medio registro de dos baxones, de quarto tonor».

Fol. 147 v. : Compás 70 : Con el fin de aclarar mejor el tiempo, el ritmo y la acentuación indicamos  $\left[ \frac{2}{1} \right]$  

Fol. 148 : Compás 83 : Indicamos  $[\square = \bullet \bullet \bullet]$ . Colocamos, además, un arco sobre las cinco negras que constituyen una unidad.

Fol. 148 v. : Compás 115 : Pusimos un arco sobre las cuatro negras que forman una unidad.

LVII. Fol. 150 : «Tiento y Discurso de medio registro de dos baxones, de octavo tonor».

LVIII. Fol. 153 v. : «Síguense quatro obras de a treinta y dos números al compás, a quatro voces. Primeramente dos Tientos de medio registro de tiple de segundo tonor».

Tiempo indicado por Correa :  $\bullet$  = lento. Y reza el «Séptimo punto» de sus advertencias : «Las (obras) de treinta y dos figuras al compás, se puntarán con el tiempo perfecto absoluto, esto es, sin más adminículo, por quanto este tiempo es el más grave y el que significa mayor demora en el modo de llevarlo». Se impone el tiempo lento básico de las semibreves para poder ejecutar las fusas con claridad y sin precipitación exagerada. Sólo bien cantadas y declamadas las fusas se revela la música y expresión contenida en el encaje barroco.

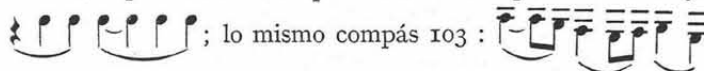
LIX. Fol. 158 : «Síguese otro Tiento de medio registro de tiple de segundo tonor».

Tiempo indicado por Correa :  $\bullet$  = lento.

Fol. 159 : Compás 33 y 34 : La indicación de 2 significa apenas que aquí no se deben acentuar tresillos, sino únicamente los cuatro tiempos. Véanse, a este respecto, las observaciones de Correa para el tiento 1.º, n.º 1 y el «Undécimo punto» de sus «Advertencias», donde dice que «el dos (significa) ygualdad de figuras como en el binario».

Fol. 160 : Compás 80<sub>4</sub>, tiple : En los originales, 1<sup>r</sup> en lugar de 1<sup>r</sup>.

Fol. 160 v. : Compás 100 : Para que las unidades puedan ser mejor entendidas añadimos arcos:



Fol. 162 : Compás 139, tiple : En el original la pausa es de semicorchea, cuando en verdad debe ser de fusa.

Fol. 162 : Compás 141, tiple : El primer *mi* en original, 7, debiendo ser 7<sup>r</sup>.

LX. Fol. 163 : «Tiento de medio registro de baxón de treinta y dos números al compás, de segundo tonor».

Tiempo indicado por Correa :  $\bullet$  = lento.

LXI. Fol. 167 : «Síguese la muy célebre Canción Susana, glosada».

Tiempo indicado por Correa :  $\bullet$  = lento.

Fol. 167 : Compás 2, contralto : El primer *re* salió algo emborronado en todos los originales consultados; no se ve bien si es 6 ó 6<sup>r</sup>; sin embargo, nos parece mejor 6.

Fol. 167 v. : Compás 8, bajo : En el original, 6<sup>r</sup>.

Fol. 171 : Compás 75, tiple : En el original, 1<sup>r</sup> 6 1<sup>r</sup> 7 7 6; el bajo resulta emborronado en todos los originales consultados : tanto puede ser 6<sup>r</sup> como 6<sup>n</sup>.

Fol. 172 v. : Compás 113<sub>3</sub>, tiple : El original señala el primer *re* con 6.

LXII. Fol. 173 v. : «Síguense quatro obras de compás ternario de tres semibreves, etc. Tiento de primero tonor».

Tiempo indicado :  $\textcircled{3}_2$ , y explica Correa en su «Séptimo punto» : «Las de veinticuatro

por cuanto son compuestas de tres partes iguales, y son ternarias y se les debe poner un número 3 delante del tiempo, y éste ha de ser compás mayor o proporción mayor, y piden compás más largo que los dichos; por tanto, se puntarán con el tiempo perfecto de por medio,

con un 3 delante, como dicho es : con el perfecto porque denota compás grave; de por medio con tres delante : porque denota proporción mayor, y la más grave de todas.» Por tanto, ¡no correr!

Fol. 177 v. : Compás 126-127 : Por la secuencia lógica del diseño debía ser 4' y 5', respectivamente *si* y *do* agudísimos, que faltaban en el teclado de Correa. No obstante ello, hoy se pueden tocar en su sitio, y huelga decir que otros instrumentos de tecla pertenecientes a la época de Correa subían hasta estas dos notas. El compositor vasco Diogo de Alvarado, que trabajó en Lisboa, sube en una de sus composiciones hasta el *si* agudísimo; corrobora este hecho, que los contemporáneos hispánicos de Correa ya disponían de una mayor extensión del teclado que éste. Por idénticas razones propusimos los agudísimos excedentes en el Tiento XLIV, pág. 50.

Fol. 178 v. : Compás 147<sub>1</sub>, tiple : 6', seguramente error de imprenta.

Fol. 179 : Compás 158 : A pesar de la señal R, indicada por Correa, el redoble ya se halla realizado en el texto. Únicamente sería posible darle mayor velocidad y prolongarlo.

LXIII. Fol. 179 v. : «Tiento de medio registro de tiple de sexto tono».

Tiempo prescrito por Correa :  $\text{♩} \frac{3}{2}$

LXIV. Fol. 184 : «Canción glosada Dexaldos mi madre».

Tiempo prescrito por Correa :  $\text{♩} \frac{3}{2}$

Fol. 184 v. : Compás 26<sub>3</sub>, tiple : En original, 7'.

En esta canción glosada usa Correa, por vez primera y única, el *la bemol*, tal como el *re sostenido* conocido en teoría, pero hasta ahora no aplicado a la práctica. Ya que Correa no explica ni menciona el *la bemol* en su «Declaración de la Cifra», es de suponer que ésta se confeccionara bastante más temprano que la realización de la «Canción glosada». Quizá sea esta «Canción glosada» una de las últimas obras destinadas a la *Facultad Orgánica*, pues en lo tocante a la armonía, Correa nos parece aquí más vertical y más inclinado a concesiones que en otras obras y probablemente anteriores.

LXV. Fol. 189 v. : «Síguense diez y seis glosas sobre el canto llano : Guárdame las vacas».

Tiempo prescrito por Correa :  $\text{♩} \frac{3}{2}$

LXVI. Fol. 196 : «Síguese la canción de Tomás Crequillon llamada : Gay Bergier».

LXVII. Fol. 199 : «Prosa del Santísimo Sacramento».

Correa lo punta  $\text{♩} 3$

Fol. 200 : Compás 72, tiple : En los originales, la #, seguramente error.

LXVIII. Fol. 202 : «Dase fin a este tratado con el siguiente Canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra».

Correa lo punta  $\text{♩} 3$

LXIX. Fol. 203 : «Síguense tres glosas sobre el canto llano de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, Señora nuestra».

Correa lo punta  $\text{♩} 3$

Fol. 204 v. : Colofón : «Alabado sea el Santísimo Sacramento y la Inmaculada Concepción de la Virgen María Nuestra Señora concebida sin mancha de pecado original».

Fol. s. n. : Hoja de resguardo. [Fin del libro de F. Correa de Arauxo.]

## APÉNDICE DE AJUDA

- Fol. 205 : Texto manuscrito del autor del apéndice.
- Fol. 206 : «*Tento por delasolrre, fa e ut no mesmo signo*». (Sobre el *Pange lingua* español.) Alvarado.
- Fol. 206 v. : Fragmento (principio) del Tiento n.º V de Correa, trabajado por el autor del apéndice.
- Fol. 206 v. : Compás 11<sub>1</sub>, bajo : En el manuscrito es *sol*, pero según Correa debía ser *mi*.  
Compás 22, contralto : Según Correa sería *mi* blanca con punto y *re* negra.  
Compás 24<sub>3-4</sub>, contralto : Según Correa serían dos negras *si* y *la*.
- Fol. 207 v. : (Tiento) «6º *tom por ut*». Estacio.
- Fol. 208 : Compás 58, bajo : La segunda corchea en el ms.  $r = fa$ .
- Fol. 209 v. : «*Tento de 6º por gesolreut, fazendo ut e fa no mesmo signo*». (Anónimo.)
- Fol. 210 v : Compás 98, bajo : Aquí falta el  $\sharp$  para el *fa*; el autor, sin embargo, no pudo escribirlo por carecer los instrumentos de octava corta de este *fa sostenido* grave, y para suplir su falta tocábase sin más ni menos *fa natural*. Es éste uno de los muchos casos en que conviene adaptarse a la integridad del instrumental moderno, o, según José de Torres: «a los instrumentos de Flandes» que desconocen la octava recogida y por tanto permiten la ejecución de todas las notas del bajo sin imponer desvíos forzados de la armonía.
- Fol. 211 : «*Obra (Tiento) de sexto por gesolreut, fenecendo nele que pode servir de oitavo por delasolrre*». Es de varios autores.
- Fol. 211 v. : Compás 44-45, tiple : Falta en el manuscrito la ligadura y el nuevo *re*.
- Fol. 211 v. : Compás 46-47, tiple : Falta en el manuscrito la ligadura y el nuevo *si*.
- Fol. 211 v. : Compás 64<sub>1</sub>, bajo : En el manuscrito quemado e ilegible, suponemos que será *do*.
- Fol. 212 : Compás 114<sub>4</sub>, bajo : En el manuscrito quemado e ilegible, suponemos que será *sol*.
- Fol. 212 v : «*Vai outra obra de 6º por gessolrreut, pode servir de oitavo de lasolrre, se quizerã clausulas es de lasolrre*». Alvarado.
- Fol. 213 : Compás 58-59, contralto : Falta ligadura y nuevo *re*.
- Fol. 214 : Compás 141 : El tiple sube hasta el *si* agudísimo, lo que demuestra que hubo instrumentos de mayor extensión que los de Correa.
- Fol. 214 v. : Catorce primeros compases de una obra no concluída y anónima.
- Fol. 215 : En blanco.
- Fol. 215 v. : «*Obra (Tiento) de Peraza*».
- Fol. 215 v.-216 v. : Manuscrito muy confuso y emborronado; ajustamos los valores lo mejor posible.
- Fol. 216 v : «*Oitauo modo*» (Tiento). Anónimo (= Peraza?)
- Fol. 216 v. : Compás 14, bajo : En el manuscrito sin cifra, tal vez sea *sol*.
- Fol. 217 v. : Compás 87<sub>3</sub>, bajo : En el manuscrito parece 4 = *si*, pero suponemos que debe ser  $r = fa$ .



## PARTE MUSICAL



## XXXVI

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de DECIMO TONO 1)

f. 92 V

1. o assímímo de primero tono alto; esto es ; fenecido irregularmente en el la, de delafolre, del género femicromático blando. En algunas partes de estos discursos (y en particular en este, en el compás 8o) donde ay corchea con puntillo, y de necesidad fe a de seguir femicorchea, la dexo de poner. por la dicha razón, y por no cargar de figuras esta obra. Este tiento, aunque de a diez y feis, es fácil para discípulos del segundo curso, y es de mis principios.

**f. 93**

**25**

**30**

**35**

**40**

**f. 93 V**

**45**

50

55

60

65



70

First system of musical notation, measures 70-73. The treble clef staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass clef staff features a more complex rhythmic pattern with some tied notes.

f. 94 75

Second system of musical notation, measures 74-77. The treble clef staff continues with melodic lines, and the bass clef staff shows a steady accompaniment. Measure 75 is marked with a forte 'f' dynamic.

80

Third system of musical notation, measures 78-81. The treble clef staff has a melodic line with some accidentals, and the bass clef staff provides a harmonic foundation.

Fourth system of musical notation, measures 82-84. The treble clef staff features a more active melodic line with eighth notes, and the bass clef staff has a simpler accompaniment.

3 85 3

Fifth system of musical notation, measures 85-87. The treble clef staff includes triplet markings (indicated by '3') over groups of notes. The bass clef staff continues with its accompaniment.

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

R

f. 94 V

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 (measures 88-90) features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. The second system (measures 91-93) continues the triplet in the treble and has a half note in the bass. The third system (measures 94-96) shows the triplet moving up the scale in the treble, with a half note in the bass. The fourth system (measures 97-99) features a treble clef with a triplet of eighth notes and a bass clef with a half note. The fifth system (measures 100-102) shows the triplet moving up the scale in the treble, with a half note in the bass. The score includes various musical notations such as triplets, half notes, and dynamic markings like 'f. 94 V'.

**XXXVII**

TIENTO de medio registro  
de baxón  
de NOVENO TONO <sup>1)</sup>

f. 95

5

10

15

20

25

1. re, y la, por alamire del género diatónico, y de ocho al compás. La figura, o figuras de canto de órgano, puesta en cima de las reglas y números, habla cõ la regla que tiene mas números, y declara que todos los tales valen lo mismo que la figura que està encima, hasta tanto que se figa otra, o otro tiempo diferente, y la misma consideración, se buelue a hazer todas las vezes que se figue figura diferente, y es general esta regla.

30

f. 95 V 35

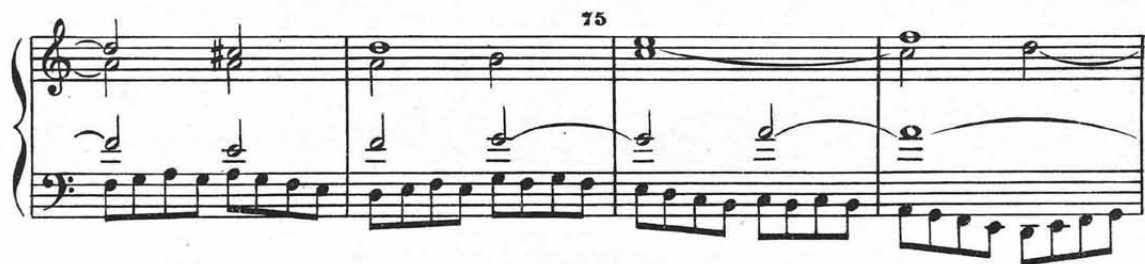
40

45

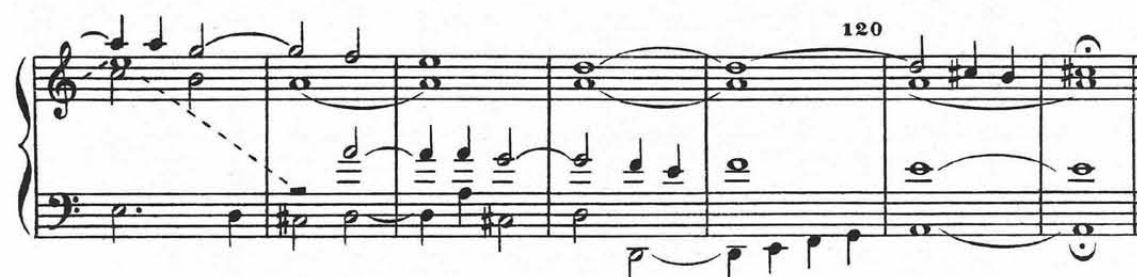
R R 50

55

Detailed description: This is a musical score for piano, consisting of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. 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. A 'f. 95 V' marking is present above measure 35. A repeat sign with first and second endings is shown above measures 50 and 51. The score concludes with a final cadence in measure 55.







**XXXVIII**  
 TIENTO de medio registro  
 de tiple  
 de QUARTO TONO 1)

f. 97

5

10

15

R

R

20

1, mi, y la, por elami del género diatónico. Este tono tiene legítimos 19. puntos contaderos dende elami fograue, haíta befabemi fobreagudo; segü lo qual el quarto de que vñan los maéstrs de capilla, mas es dezeno que quarto tono. Y, quitado el bardón para nuestro propósito, se cuentan los dicho 19. puntos de ambito dende elami graue, haíta befabemi agudísimo, el qual tienen los órganos de quatro octavas, y en ellos será perfecto este tono en medios reglitos, y en los demás será imperfecto, por faltaries el dicho ligo.

First system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a single note in the first measure, followed by a half-note chord in the second measure, and a whole-note chord in the third measure. A fermata is placed over the whole-note chord.

Second system of the musical score. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a half-note chord in the first measure, followed by a whole-note chord in the second measure, and a whole-note chord in the third measure. A fermata is placed over the whole-note chord in the second measure.

Third system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a half-note chord in the first measure, followed by a whole-note chord in the second measure, and a whole-note chord in the third measure. A fermata is placed over the whole-note chord in the second measure. The system is marked with a forte dynamic (f) and a repeat sign (V).

Fourth system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a half-note chord in the first measure, followed by a whole-note chord in the second measure, and a whole-note chord in the third measure. A fermata is placed over the whole-note chord in the second measure. The system is marked with a forte dynamic (f) and a repeat sign (V).

Fifth system of the musical score. The right hand features a continuous eighth-note melody. The left hand has a half-note chord in the first measure, followed by a whole-note chord in the second measure, and a whole-note chord in the third measure. A fermata is placed over the whole-note chord in the second measure. The system is marked with a forte dynamic (f) and a repeat sign (V).

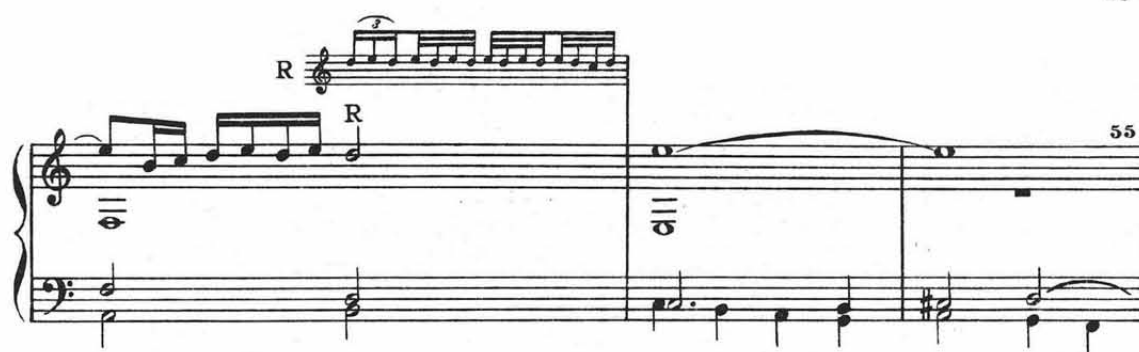
40

45

50

f. 98

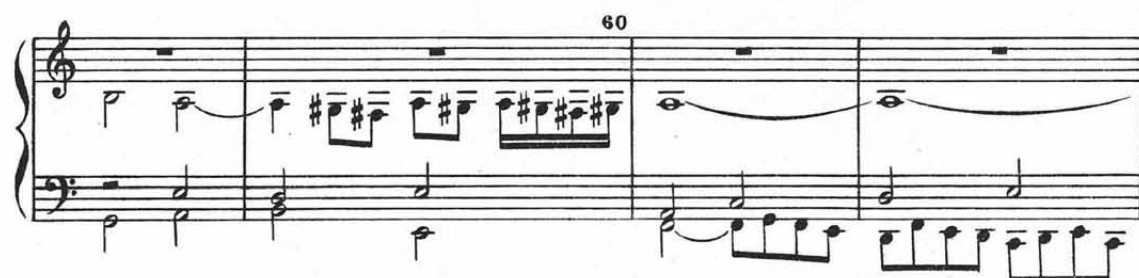
The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 40-43) shows a treble staff with a whole rest and a bass staff with a sequence of eighth notes. The second system (measures 44-47) continues the bass staff's eighth-note pattern while the treble staff has whole notes. The third system (measures 48-51) features a treble staff with a sixteenth-note arpeggiated figure and a bass staff with whole notes. The fourth system (measures 52-55) shows a treble staff with a sixteenth-note arpeggiated figure and a bass staff with a long, sustained whole note. The fifth system (measures 56-58) continues the arpeggiated figure in the treble and has a bass staff with a whole note. Measure numbers 40, 45, 50, and f. 98 are indicated above the staves.



First system of musical notation. It features a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a slur. The bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The system ends with a measure containing a whole note and a half note, with the number 55 written above the staff.



Second system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a slur. The bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The system ends with a measure containing a whole note and a half note, with the number 55 written above the staff.



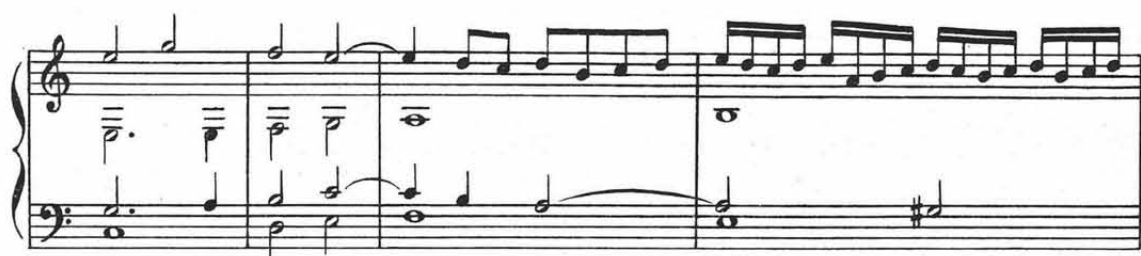
Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a slur. The bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The system ends with a measure containing a whole note and a half note, with the number 60 written above the staff.



Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a slur. The bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The system ends with a measure containing a whole note and a half note, with the number 65 written above the staff.



Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a slur. The bass staff has a bass line with a half note and a quarter note. The system ends with a measure containing a whole note and a half note, with the number 70 written above the staff.





Handwritten musical score for piano, measures 94-105. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). Measure 94 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with an 'R' and a fermata. The left hand plays a series of chords. Measure 95 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '95'. The left hand plays a series of chords. Measure 96 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 97 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 98 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 99 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 100 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 101 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 102 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 103 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 104 features a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. Measure 105 shows a right-hand treble clef staff with a triplet of eighth notes, marked with a '3'. The left hand plays a series of chords. The score includes various musical notations such as triplets, fermatas, and dynamic markings like 'f. 99'.

## XXXIX

TIENTO SEGUNDO  
de medio registro de tiple  
de CUARTO TONO <sup>1)</sup>

f. 99 v

The musical score is written for a tiple in the fourth mode (Cuarto Tono). It consists of four systems of staves. The first system is labeled 'f. 99 v'. The second system is labeled '5'. The third system is labeled '10'. The fourth system is labeled '15' and '20'. The score features a treble and bass staff with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

1. la, y mi, por elami, del género diatónico, y debaxo de las mismas cõdiciones que el paffado. En el dicho a 39. y 56. compases antes del fin se hallarán en el tiple dos redobles, el primero que al parecer comete dos octauas, y el segundo vna virtualidad equivalente a ellas con el tenor; es permitido : porque en el redoble sólo se debe atender al canto llano de la voz claufulante, o reduplicante, y no a los puntos circunferentes del redoble. Ytem que en glosa estas y otras virtualidades son permitidas, como no sean dos perfectas reales, eiusdemq; quantitatis. El mismo caso a compases 28. y 29. deste tiento.

f. 100 25

R

30

35

40

45

50

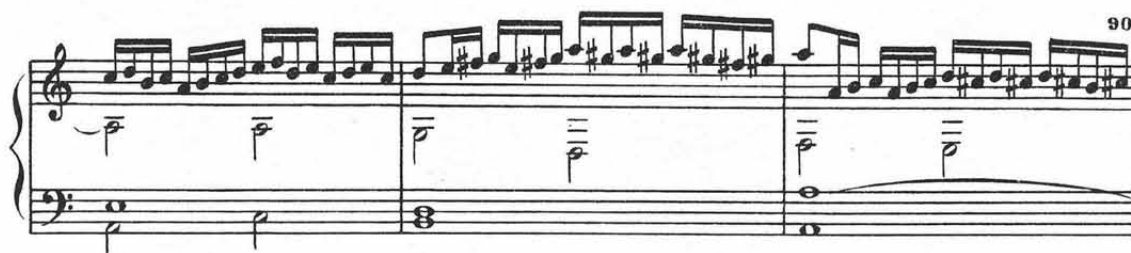
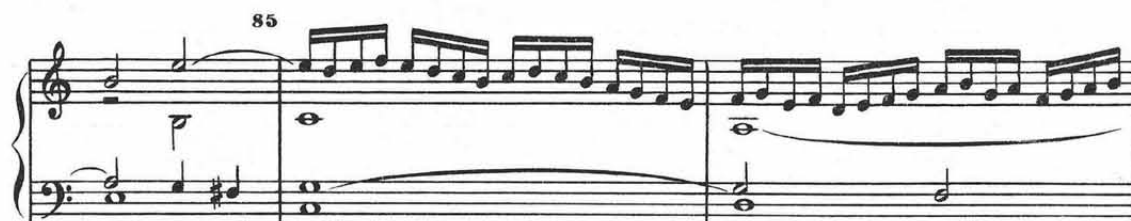
f. 100%

55

60

65

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 65. 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 two staves. Measure numbers 45, 50, 55, 60, and 65 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics include a forte (f) marking at measure 55. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals.



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'C'. Measure numbers 100 and 105 are indicated. The piece concludes with a double bar line.

System 1: Features a treble staff with a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a '3'. The piano part has a bass line with a half note and a whole note.

System 2: Measure 100 is marked. The treble staff has a triplet of eighth notes. The piano part has a bass line with a half note and a whole note.

System 3: Measure 105 is marked. The treble staff has a triplet of eighth notes. The piano part has a bass line with a half note and a whole note.

System 4: Marked 'f. 104 V'. The treble staff has a triplet of eighth notes. The piano part has a bass line with a half note and a whole note.

System 5: The final system. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with an 'R' and a '3'. The piano part has a bass line with a half note and a whole note. The piece concludes with a double bar line.



**XL**

TIENTO de medio registro  
de baxon  
de NOVENO TONO <sup>1)</sup>

f. 102

1. la, y re, por alamire, del género diatónico, y de ocho al compás. Este tiento es algo dificultoso respecto de que en la mayor parte del glofian dos voces simultáneamente, y por esta causa se a de llevar el compás; ni a espacio como de a diez y leys, ni aprieta como de a ocho, fino en vn medio, y así lo punto con el tiempo perfecto de por medio, el qual en más obras tiene esta significaciõ. El diapafon es : re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.

First system of musical notation, measures 22-25. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 22 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 23 has a treble staff with a half note A4 and a bass staff with a half note G3. Measure 24 has a treble staff with a half note B4 and a bass staff with a half note A3. Measure 25 has a treble staff with a half note C5 and a bass staff with a half note B3. The key signature has one sharp (F#).

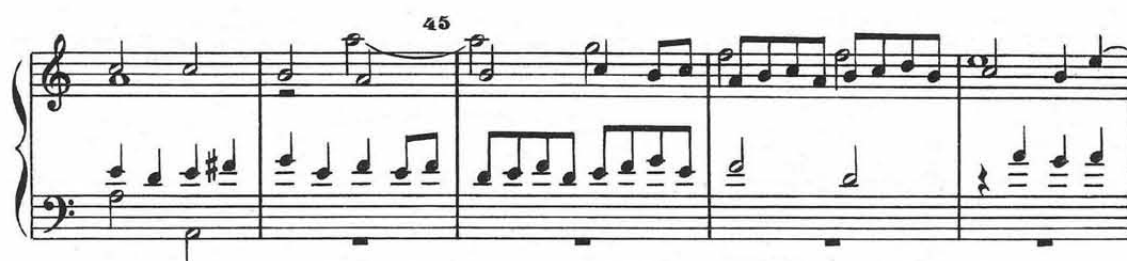
Second system of musical notation, measures 26-30. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 26 features a treble staff with a half note D5 and a bass staff with a half note C4. Measure 27 has a treble staff with a half note E5 and a bass staff with a half note D4. Measure 28 has a treble staff with a half note F5 and a bass staff with a half note E4. Measure 29 has a treble staff with a half note G5 and a bass staff with a half note F4. Measure 30 has a treble staff with a half note A5 and a bass staff with a half note G4. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation, measures 31-35. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 31 features a treble staff with a half note B5 and a bass staff with a half note A4. Measure 32 has a treble staff with a half note C6 and a bass staff with a half note B4. Measure 33 has a treble staff with a half note D6 and a bass staff with a half note C5. Measure 34 has a treble staff with a half note E6 and a bass staff with a half note D5. Measure 35 has a treble staff with a half note F6 and a bass staff with a half note E5. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation, measures 36-40. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 36 features a treble staff with a half note G6 and a bass staff with a half note F5. Measure 37 has a treble staff with a half note A6 and a bass staff with a half note G5. Measure 38 has a treble staff with a half note B6 and a bass staff with a half note A5. Measure 39 has a treble staff with a half note C7 and a bass staff with a half note B5. Measure 40 has a treble staff with a half note D7 and a bass staff with a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Fifth system of musical notation, measures 41-45. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. Measure 41 features a treble staff with a half note E7 and a bass staff with a half note D6. Measure 42 has a treble staff with a half note F7 and a bass staff with a half note E6. Measure 43 has a treble staff with a half note G7 and a bass staff with a half note F6. Measure 44 has a treble staff with a half note A7 and a bass staff with a half note G6. Measure 45 has a treble staff with a half note B7 and a bass staff with a half note A6. The key signature has one sharp (F#).

45



50



55

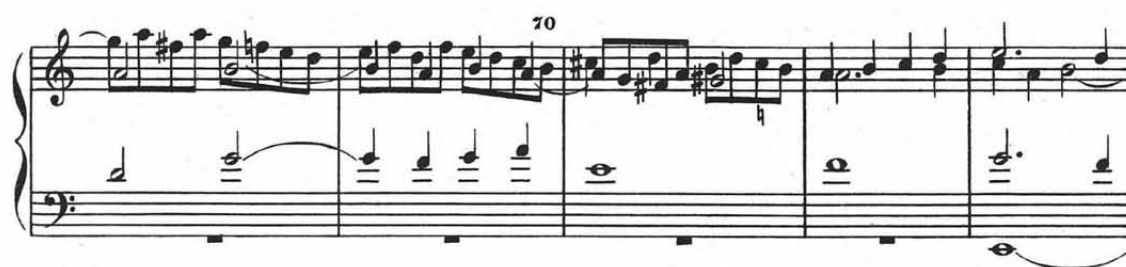
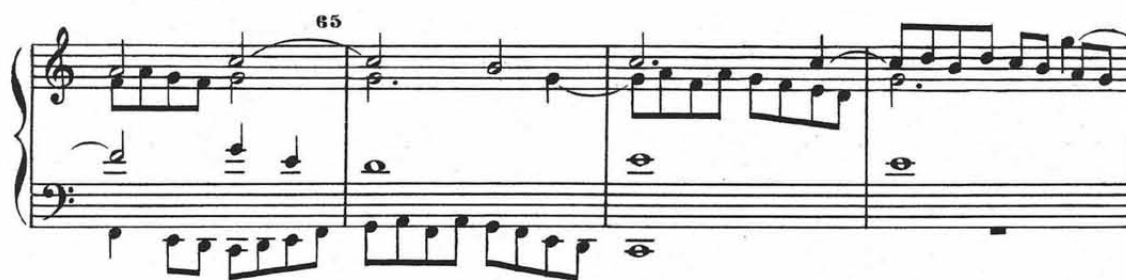


60



f. 103





90

f. 103 V 100

[o = J.J.] 3 3 3 3 105

3 3 3 3 3 110

3 3 3 3 3 115





3 *f.* 104 [♩.♩.=♩] 145

150

155

## XLI

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de DOZENO TONO 1)

*f* 104<sup>v</sup>

5

10

15

R

1. vt. y fa, en cefolfaut del género diatónico, o así mismo de sexto tono, que de quinto no lo ay por este termino en medios registros (puede averlo por fefaut, y gefolreut accidentalmente) propter diviſiōnem harmonicam, modo huiꝰ attributam. En el 57. 58. y 59. compás de este discurso (post arim) se hallará en la gloſa de el tiple vn falto de léptima, praticado entre varones doctíſſimos, en las ocasiones que ellos faben, vna de las quales es ia presente, según que ellos la conocerán. Diapafón . vt, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.



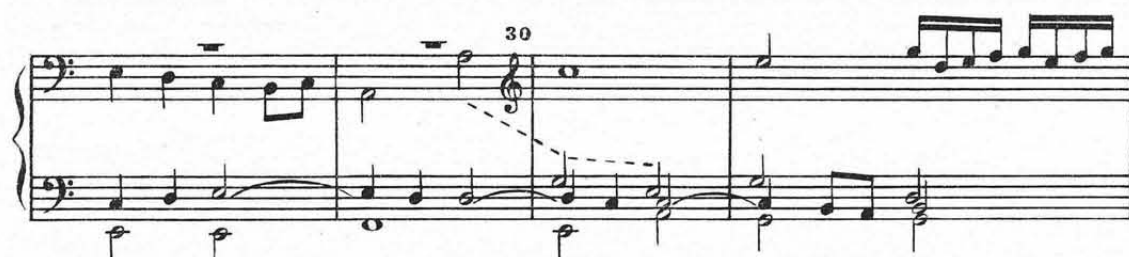
First system of musical notation, measures 15-17. The treble clef staff features a continuous eighth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff contains a single half note in measure 15, followed by rests in measures 16 and 17. A measure number '20' is positioned above the treble staff in measure 17.



Second system of musical notation, measures 18-20. The treble clef staff continues the eighth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff has a half note in measure 18, rests in measure 19, and a half note in measure 20. A dynamic marking 'f. 105' is placed above the treble staff in measure 18.



Third system of musical notation, measures 21-24. The treble clef staff begins with a half note in measure 21, followed by eighth-note patterns in measures 22-24. The bass clef staff features a half note in measure 21, followed by eighth-note patterns in measures 22-24. A measure number '25' is located above the treble staff in measure 21.



Fourth system of musical notation, measures 25-28. The treble clef staff has a half note in measure 25, followed by eighth-note patterns in measures 26-28. The bass clef staff contains a half note in measure 25, followed by eighth-note patterns in measures 26-28. A measure number '30' is placed above the treble staff in measure 26.



Fifth system of musical notation, measures 29-31. The treble clef staff continues the eighth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff has a half note in measure 29, followed by rests in measures 30 and 31. A measure number '35' is positioned above the treble staff in measure 31.



Sixth system of musical notation, measures 32-34. The treble clef staff continues the eighth-note arpeggiated pattern. The bass clef staff features a half note in measure 32, followed by eighth-note patterns in measures 33 and 34.

40

f. 105 V

45

50

R

55

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 40 to 55. 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. Measures 40-45 show a complex, fast-moving melody in the treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. Measure 45 is marked with a forte 'f' and a tempo change to '105 V' (Vivace). Measures 46-50 continue the fast melody, with the bass staff featuring some chromatic movement. Measure 50 is marked with a mezzo-forte 'f'. Measures 51-55 show a continuation of the fast melody, with the bass staff featuring a prominent, fast-moving line marked with a 'R' (Ritardando) in measure 52, which then returns to the original tempo. The score ends with a final cadence in measure 55.



Quintùpla proport. y  
sudupla de cupla.



First system of musical notation, measures 32-75. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a complex melodic line with many sharps and accidentals, while the left hand provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic patterns. A measure number '75' is visible at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 75-80. This system includes a separate staff for the right hand (RH) at the beginning, marked with 'RH' and a treble clef, showing a rapid sixteenth-note passage. The main grand staff continues with the piano accompaniment. A measure number '80' is visible at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 80-85. The system continues the musical piece with the grand staff. The right hand has a more active melodic line, and the left hand maintains a steady accompaniment. A measure number '85' is visible at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 85-88. The system shows the continuation of the musical piece. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand provides a consistent harmonic support. A measure number '88' is visible at the end of the system.

Fifth system of musical notation, measures 88-91. The system concludes the musical piece shown on this page. The right hand has a final melodic phrase, and the left hand provides a concluding accompaniment. A measure number '91' is visible at the end of the system.



f. 106 Y 90

95 [o = o]

100 2 [H = o]

105

[o = o]

3 3 3 3

110 3 3 3 3

115 3 3 3 3

C f. 107 120

125

## XLII

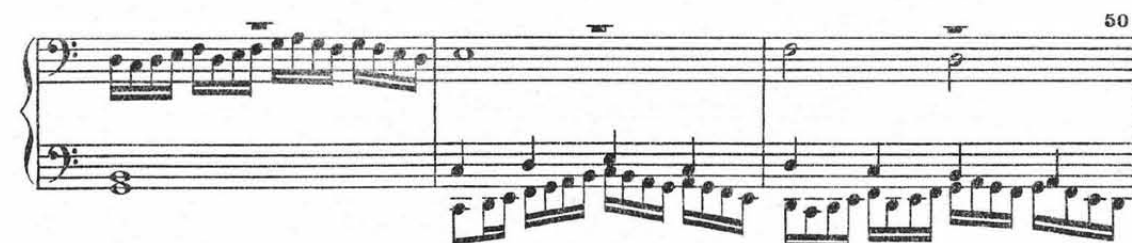
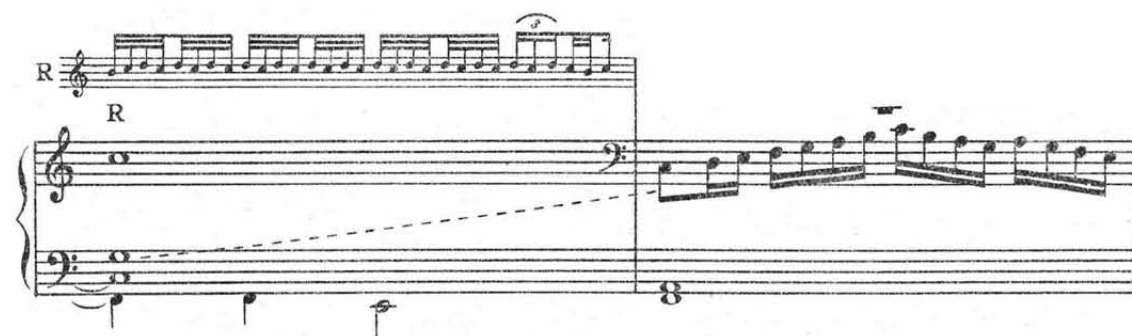
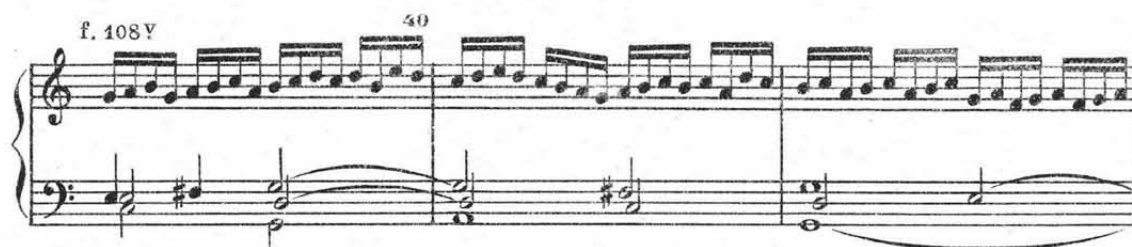
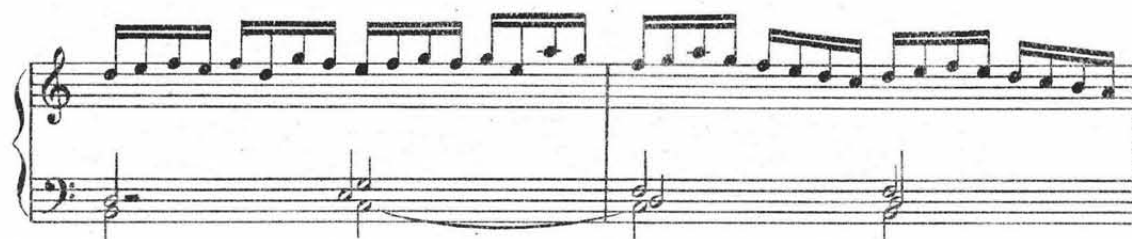
SEGUNDO TIENTO  
de medio registro de tiple  
de DOZENO TONO <sup>1)</sup>

f. 107 V

The musical score is written for a single melodic line on a five-line staff, likely representing a tiple. It begins with a treble clef and a common time signature (C). The first system contains measures 1 through 4. The second system contains measures 5 through 8, with a '3' above measure 5 and a '5' above measure 6. The third system contains measures 9 through 12, with a '3' above measure 9, a '10' above measure 10, and a '3' above measure 11. The fourth system contains measures 13 through 16, with a 'C' above measure 13 and a '15' above measure 15. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. There are also some markings that appear to be 'R' and 'C' above the staff in different systems.

1. vt, y fa, por cesolfaut del género diatónico. En el compás 20. deste discurso se hallará otro falto de sétima en glosa (como atrás se dixo) y en el 64, y 65. otros de sexta, y en el 68. otro de dozena, todos fubiendo : los quales. y otros muchos son viados y permitidos en el órgano, como lo son también en la chimia y corneta. Las ocasiones (entre otras) son dos : en immitación de pafage de glofa, y en pafso largo, o muy largo, cõforme la fignificaciõ q se le quifiere dar, el qual por no poderfe hazer por fignos immediatos, fe haze por los mediatos, fignificándolos por los semejàtes con tales faltos.

musical score for piano, measures 108 to 35. The score is written for piano (p) and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked *f. 108*. The score is divided into systems, with measures 108, 120, 140, 160, 180, 200, 220, 240, 260, 280, 300, 320, and 340 indicated. The notation includes treble and bass staves, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a single system, with measures 108 to 35. The notation includes treble and bass staves, with various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is written in a single system, with measures 108 to 35.

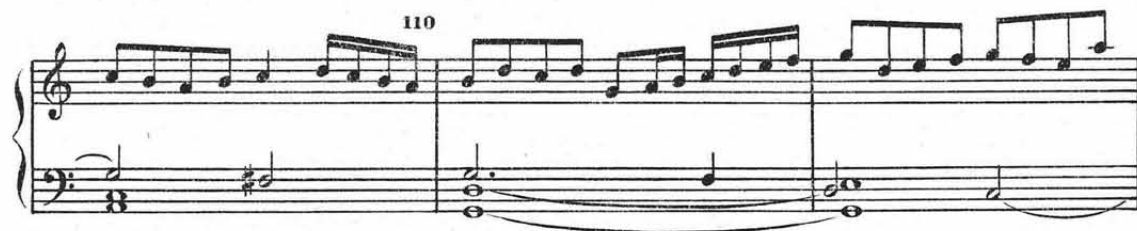
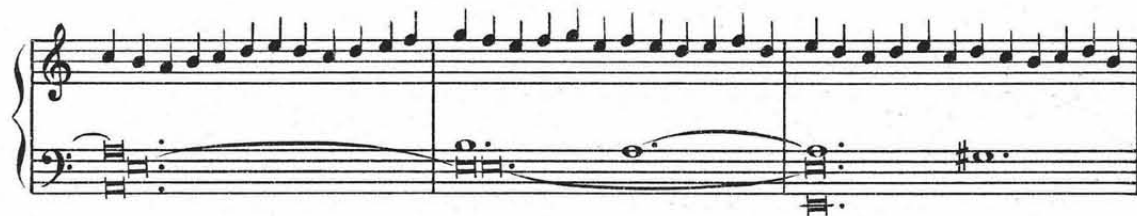


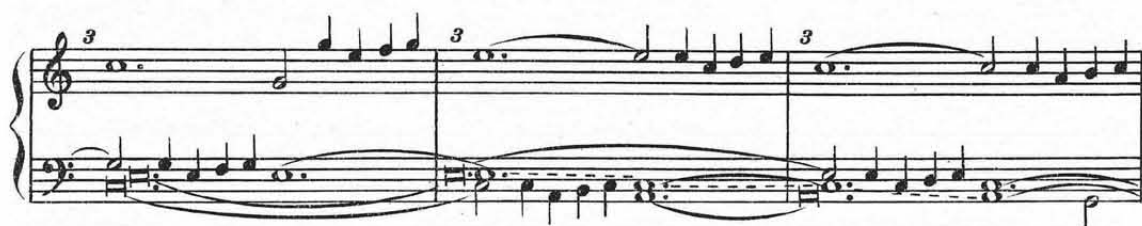
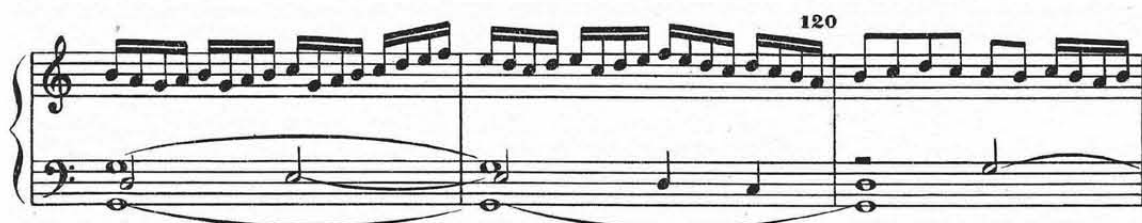
The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "f. 109". Measure numbers 55, 60, and 65 are indicated above the staves.

The first system shows a piano introduction with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system begins with measure 55, featuring a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a supporting line. The third system includes the dynamic marking "f. 109" and continues the melodic and harmonic development. The fourth system starts with measure 60 and introduces triplet markings (3) above the treble clef staff. The fifth system continues the triplet patterns and ends with measure 65. The sixth system concludes the page with further triplet markings and a final cadence.



This musical score page contains measures 65 through 109. It is written for piano in a key with one sharp (F#). The notation is spread across six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated above the staves. The score features a variety of musical elements: triplets (marked with a '3' and a bracket), slurs, and ties. The right hand often plays melodic lines with triplets, while the left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The final system, measures 90-109, includes a dynamic marking of *f* (forte) and a tempo change to *109 V* (Vivo). The piece concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.





**XLIII**  
**TIENTO** de medio registro  
 de baxon  
 de SEXTO TONO <sup>1)</sup>

f. 110 v

5

10

15

R

R

20

f. 111

1. por cefolfaut, de el género diatónico, y de ocho al compás, el qual es facil para principiantes, y de mis principios. El compás se lleue apresurado, como ya lo tengo aduertido, y el tiempo lo denota. En muchos lugares de estos discursos, y en particular en este en los compases 15. 56. 63. acostumbro poner vna R. verbal, que quiere dezir redoble, en la voz donde el tal se a de hazer : lo qual es muy vsado en todo género de letras, poner la primera letra de la parte, que dize toda la parte, y en la música también es viado, poner la B. redonda que dize bemol, y la quadrada que dize be quadrado, o bedural. El diapafón es harmónico: vt, re, mi, fa, fol, re, mi, fa.

25



[Q] 30



35



40



45



This musical score is for a piano piece, spanning measures 50 to 65. 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 50, 55, 60, and 65 are placed at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols: eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A forte (f) dynamic is indicated at measure 59. There are also markings for 'R' (ritardando) and 'f' (force) in some measures. The piece concludes with a double bar line at measure 65.

50

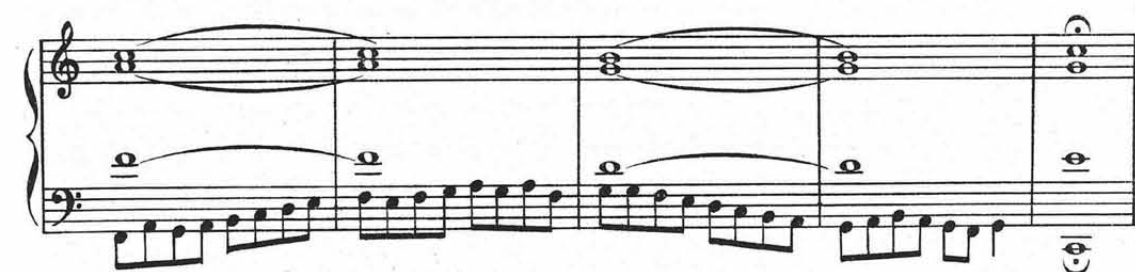
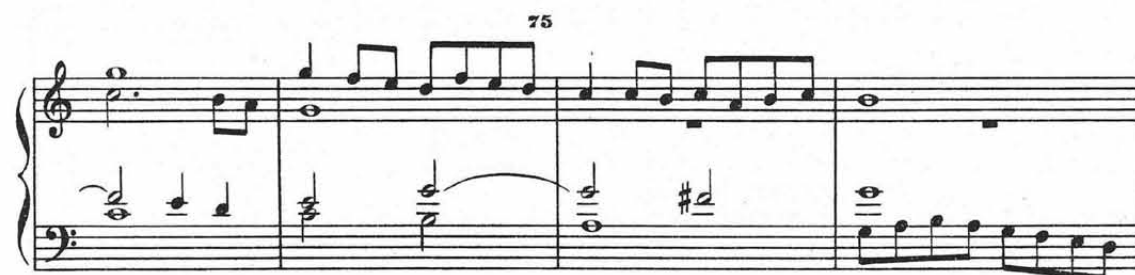
55

f. 111 V

60

65





## XLIV

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de SEXTO TONO 1)

f. 112

5

1. por befabemi negro del género femicromático blando, cõcerniente a la opiniõ de los doze tonos, eïto es, que auïendo de fer cromático integro, que es tocar en todos los negros de elami, y tener dos notas de bemol. B. B. no tiene más que vna. ni tõca en los dichos fignos negros, fino en los blancos; que es como tañido diatonicè : id eït beduraliter yendo por fefaut. Eïte tono para maestro tiene defecto de fignos en la parte fuperior, y para dîcípulo en la inferior : por lo qual eïtá notado de commixtiõ, irregularidad, o imperfecciõ, diapasõ : fa, fol, re, mi, fa, re, mi, fa.

*f.* 112 *V* 25

30 35 40



60

65

70

f. 113 V

75

80 85

90

95

[o sea triple 8<sup>va</sup> alta ad lib. .... f. 114

100

105

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for piano. The first system (measures 80-85) features a treble staff with sustained chords and a bass staff with a descending eighth-note scale. The second system (measures 86-90) continues the treble staff with chords and the bass staff with a more complex rhythmic pattern. The third system (measures 91-95) shows a rapid sixteenth-note scale in the treble and a steady eighth-note bass line. The fourth system (measures 96-100) includes a fermata in the treble and a sustained bass line. The fifth system (measures 101-105) features a triple eighth-note scale in the treble, with a bracketed instruction '[o sea triple 8<sup>va</sup> alta ad lib. .... f. 114' above it, and a sustained bass line. The sixth system (measures 106-110) continues with a treble staff of chords and a bass staff of eighth notes.



System 1, measures 110-114. The treble clef contains a series of eighth and sixteenth notes with sharp and flat accidentals. The bass clef contains a sustained low note with a half note and a whole note.

System 2, measures 115-119. The treble clef features a melodic line with a slur and a fermata. The bass clef has a rhythmic pattern of eighth notes.

System 3, measures 120-124. Measure 120 starts with a triplet of eighth notes. Measure 121 has a slur. Measure 122 has a triplet of eighth notes. Measure 123 has a triplet of eighth notes. Measure 124 has a triplet of eighth notes.

System 4, measures 125-129. Measures 125-127 feature a triplet of eighth notes in the treble. Measures 128-129 have a sustained low note in the bass.

System 5, measures 130-134. Measures 130-132 feature a triplet of eighth notes in the treble. Measures 133-134 have a sustained low note in the bass.

System 6, measures 135-139. Measures 135-137 feature a triplet of eighth notes in the treble. Measures 138-139 have a sustained low note in the bass. The system ends with a fermata.

## XLV

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de SETIMO TONO 1)

f. 415

1. vt, y fol, por gefolrreut del género diatónico. La misma razón que tengo aduertida atrás en el 99. acerca del redoble, aduerto en este discurso, acerca de las claufulas gloriadas, que se hallarán a 14. 71. 101. 109, compases del, y muy de ordinario en todos mis discursos, en los cuales parece se quebranta el horden de compoſtura, dando vn golpe en la mala al alçar : a lo qual en el lugar citado tengo fatiſecho, que en redobles y claufulas gloriadas ſe a de atender al canto llano de la voz claufulante etc. y es dotrina muy praticada entre los mejores maéſtros de órgano de Eſpaña. El diapafón es arithmético, comieça dende defolrre punto mediante diziendo : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

f. 115 V

30

35

40

45

50

The musical score consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 30, 35, 40, 45, and 50 are placed at the start of the second, third, fourth, fifth, and sixth systems respectively. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. There are also some markings like 'R' and 'f. 115 V'.

54

f. 116

First system of musical notation, measures 54-55. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff features a half-note accompaniment with a descending line in measure 55.

55

Second system of musical notation, measures 56-57. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a half-note accompaniment with a descending line in measure 57.

Third system of musical notation, measures 58-59. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff has a half-note accompaniment. A repeat sign (R) is present at the end of measure 59.

60

Fourth system of musical notation, measures 61-64. The treble clef staff features a half-note melody. The bass clef staff has a half-note accompaniment. A repeat sign (R) is present at the end of measure 64.

65

Fifth system of musical notation, measures 65-69. The treble clef staff features a half-note melody. The bass clef staff has a half-note accompaniment. A repeat sign (R) is present at the end of measure 69.

70

Sixth system of musical notation, measures 70-74. The treble clef staff features a half-note melody. The bass clef staff has a half-note accompaniment. A repeat sign (R) is present at the end of measure 74.

75

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various musical symbols.

The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking *p* is present in the bass staff. Above the first measure of the treble staff, there is a small staff with a treble clef and a series of notes, labeled with an 'R'.

The second system continues the melodic and supporting lines. A dynamic marking *f* is present in the bass staff. Above the first measure of the treble staff, there is a small staff with a treble clef and a series of notes, labeled with a 'C'.

The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking *f* is present in the bass staff. Above the first measure of the treble staff, there is a small staff with a treble clef and a series of notes, labeled with a 'C'.

The fourth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking *f* is present in the bass staff. Above the first measure of the treble staff, there is a small staff with a treble clef and a series of notes, labeled with a 'C'.

The fifth system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. A dynamic marking *f* is present in the bass staff. Above the first measure of the treble staff, there is a small staff with a treble clef and a series of notes, labeled with a 'C'.

95

R

100

f. 117

105

110

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 95-100) features a treble staff with a whole note chord in measure 95, followed by eighth notes in measures 96-99, and a sixteenth-note run in measure 100. The bass staff has a whole note chord in measure 95, followed by eighth notes in measures 96-99, and a sixteenth-note run in measure 100. The second system (measures 100-105) continues the eighth-note patterns in the treble and the sixteenth-note runs in the bass. The third system (measures 105-110) features a treble staff with a whole note chord in measure 105, followed by eighth notes in measures 106-109, and a sixteenth-note run in measure 110. The bass staff has a whole note chord in measure 105, followed by eighth notes in measures 106-109, and a sixteenth-note run in measure 110. The fourth system (measures 110-115) features a treble staff with a whole note chord in measure 110, followed by eighth notes in measures 111-114, and a sixteenth-note run in measure 115. The bass staff has a whole note chord in measure 110, followed by eighth notes in measures 111-114, and a sixteenth-note run in measure 115. The fifth system (measures 115-120) features a treble staff with a whole note chord in measure 115, followed by eighth notes in measures 116-119, and a sixteenth-note run in measure 120. The bass staff has a whole note chord in measure 115, followed by eighth notes in measures 116-119, and a sixteenth-note run in measure 120.



115

3

3

3

120

3

3

3

C

125

R

R

## XLVI

Síguese otro medio registro  
de tiple, de el mismo tono  
y género que el pasado <sup>1)</sup>

f. 117<sup>V</sup>

1. Víada coíá es entre maéftros, quando el paífo no cabe antes de acabar la voz antecedente, fino es alterando alguna figura de la fubfequente, alterarla; y ésto de ordinario fucedé en la primera, que aviéndo de fer femibreue fe haze mínima, aguardando antes medio compás : como fe ve en la voz del contrabaxo deíte difcurfo, que entra con medio. Los tales paífos fon buenos para mífica voluntaria, pero no para forçosa como lo es, la de paífos que fe dan en opoficiones, en los quales a de aver obfervancia de figuras, y de folfa; o por lo menos de intervalos.

f. 113 25



First system of musical notation, measures 25-28. Treble clef has whole notes and half notes. Bass clef has eighth notes and quarter notes. Measure 28 ends with a double bar line.

R 30



Second system of musical notation, measures 29-32. Measure 29 has a trill in the treble clef. Measure 30 has a repeat sign in the bass clef. Measure 32 ends with a double bar line.

35

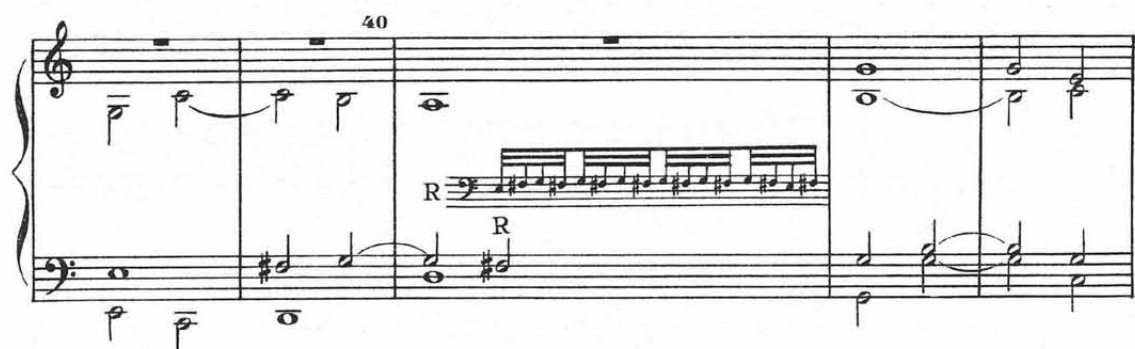


Third system of musical notation, measures 33-36. Measures 33-34 have sixteenth-note runs in the treble clef. Measure 36 ends with a double bar line.



Fourth system of musical notation, measures 37-40. Measures 37-38 have sixteenth-note runs in the treble clef. Measure 40 ends with a double bar line.

40



Fifth system of musical notation, measures 41-44. Measure 42 has a trill in the bass clef. Measure 44 ends with a double bar line.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 65. 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 two staves. Measure numbers 45, 50, 55, 60, and 65 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures, including rapid sixteenth-note passages in the right hand and sustained chords or single notes in the left hand. A dynamic marking of *f. 118<sup>v</sup>* appears above measure 53. A section marked with a 'C' (Crescendo) begins at measure 55. The notation includes slurs, ties, and various articulation marks.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 61 to 85. It is written for two staves, Treble and Bass. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 8/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 61, 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 119. The score concludes with a double bar line at measure 85.

This musical score consists of five systems of piano music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Measures 85-87. Measure 85 features a triplet of eighth notes in the treble clef, marked with an 'R' above it. The bass clef has a half note. Measure 86 has a half note in the treble, also marked with an 'R'. Measure 87 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass.
- System 2:** Measures 88-90. Measure 88 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 89 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 90 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass.
- System 3:** Measures 91-93. Measure 91 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 92 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 93 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass.
- System 4:** Measures 94-96. Measure 94 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 95 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 96 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass.
- System 5:** Measures 97-99. Measure 97 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 98 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass. Measure 99 has a triplet of eighth notes in the treble and a half note in the bass.



## XLVII

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de OCTAVO TONO 1)

f. 119 y

1. Vt y fol, por cefolfaut de el género femicromático blando. Excelente modo de seguir paífo es, entrar en la segunda voz antes que acabe la primera, y la tercera antes que acabe la segunda, especialmente en discursos, y versos de registro entero; porque en medios registros bien se puede ver de entradas largas, aún en las tres voces del flautado, y en lo que toca a la voz de tiple, o de el baxón, no sólo se puede, sino que se deve ver de ellas, dexando acabar el paífo de todas las voces, y aún algo más según la música lo pidiere. Y esto, por quanto estos tales requieren grande grauedad en sus entradas, si son de 16. o más figuras al compás.

**f. 120**

**25**

**30**

**35**

**40**

**C**

This musical score is for a piano piece, measures 120 to 140. It is written in a key with one flat (B-flat) and 4/4 time. The score consists of six systems of grand staves (treble and bass clef).  
- Measure 120: Treble clef has a series of eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 121: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 122: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 123: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 124: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 125: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 126: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 127: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 128: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 129: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 130: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 131: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 132: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 133: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 134: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 135: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 136: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 137: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 138: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 139: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.  
- Measure 140: Treble clef continues the eighth-note runs. Bass clef has a whole note chord.

45 *f. 120 V*

R

50

55

60

First system of musical notation. The right hand features a complex, rapid melodic line with many beamed sixteenth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with sustained chords and moving bass lines. A repeat sign with a first ending bracket is present in the right hand.

Second system of musical notation. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand features a prominent, sustained bass line. A measure number '65' is indicated at the end of the system.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand continues with a moving bass line. A measure number 'f. 121' and a system number '70' are indicated at the end of the system.

Fourth system of musical notation. The right hand features a continuous, flowing melodic line. The left hand provides a steady accompaniment with sustained chords.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with a melodic line. The left hand features a sustained bass line. A measure number '75' is indicated at the end of the system.

80

System 1 (Measures 78-80): Treble clef contains a melodic line with eighth notes and a half note. Bass clef contains a sustained chord in the first measure, followed by a moving line of eighth notes.

System 2 (Measures 81-84): Treble clef contains a melodic line with eighth notes. Bass clef contains a moving line of eighth notes.

85

System 3 (Measures 85-88): Treble clef contains a melodic line with eighth notes. Bass clef contains a moving line of eighth notes.

90

System 4 (Measures 89-92): Treble clef contains a melodic line with eighth notes. Bass clef contains a moving line of eighth notes.

f. 121 V

System 5 (Measures 93-96): Treble clef contains a melodic line with eighth notes. Bass clef contains a moving line of eighth notes.

95 3

System 6 (Measures 97-100): Treble clef contains a melodic line with eighth notes. Bass clef contains a moving line of eighth notes.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, 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. The first system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fourth system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fifth system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The sixth system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and '100'.



## XLVIII

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de OCTAVO TONO <sup>1)</sup>

f. 122 V

The musical score is written for a three-part setting (Tiple) in G major, 8/8 time. It consists of four systems of staves, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-5) begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second system (measures 6-10) includes a trill marked 'R' in measure 8. The third system (measures 11-15) continues the melodic and harmonic development. The fourth system (measures 16-25) concludes the piece with a final cadence. The score is marked with measure numbers 5, 10, 15, 20, and 25 at the end of each system.

1. vt, y sol, por gefolrreut, de el género diatónico, y de ocho al compás. Este tiento se confidera respectiue de el octauo de clauas altas; por quanto tiene el diapafón arithmético; y así rigurofamente se deven ambos dezir séptimos, o duodécimos, y no octavos. Es acomodado para órganos rezios de juego, y para medianos tañedores. El diapafón comiença dende defolrre fogaue, fubiendo, y diziendo : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol; compás ligero como lo demuestra el tiempo partido.

30

R

f. 123

R

35

40

45

50

Detailed description: This page contains five systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 30-34) features a complex bass line with triplets and a treble line with a melodic line. The second system (measures 35-39) includes a treble line with a melodic line and a bass line with a melodic line. The third system (measures 40-44) features a treble line with a melodic line and a bass line with a melodic line. The fourth system (measures 45-49) features a treble line with a melodic line and a bass line with a melodic line. The fifth system (measures 50-54) features a treble line with a melodic line and a bass line with a melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation, likely for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a bass clef and a treble clef. The bass staff has a series of eighth notes, while the treble staff has a series of eighth notes with a sharp sign.
- System 2:** Features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes with a sharp sign. A measure number "55" is present.
- System 3:** Features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes with a sharp sign. A measure number "60" is present.
- System 4:** Features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes with a sharp sign.
- System 5:** Features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes with a sharp sign. A measure number "65" is present, followed by a measure number "f. 123 V".
- System 6:** Features a treble clef and a bass clef. The treble staff has a series of eighth notes, and the bass staff has a series of eighth notes with a sharp sign. A measure number "70" is present.

This musical score consists of six systems of piano music, each with a treble and bass staff. The measures are numbered 75, 80, 85, 90, 95, and 100. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures contain triplets, indicated by a '3' over the notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is written in a standard musical notation style with a clear layout and legible notes.

3 3 3 C 103

f. 124 110

115

120

125

## XLIX

TIENTO de medio registro  
de baxón  
de DUODÉCIMO TONO <sup>1)</sup>

The musical score is written for a single melodic line (treble clef) and a bass line (bass clef). It is in 2/4 time. The piece is titled 'XLIX TIENTO de medio registro de baxón de DUODÉCIMO TONO <sup>1)</sup>'. The score is divided into four systems. The first system shows the beginning of the piece. The second system includes a right-hand part (R) with a melodic line and a left-hand part with a bass line. The third system continues the melodic and bass lines. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase and a bass line. The score is marked with 'f. 124v' and 'XLIX'.

1. vt y fol. por gefolreut, del género diatónico, irregularmente fenecido en el dicho figno; porque fu fenecimiento regular es en cefolfaut, y así es tenido de muchos por octavo tono, femejante al de canto de órgano de claves altas; pero (alva paze) de duodécimo, y no de octavo, a de fer juzgado, feneciendo en gefolreut: porque se varían los diapenthes, y diapaffones, remaneciendo como de tono maestro, fiendo estos dichos discípulos. El diapafón es harmónico; comienza dende cefolfaut, y entona, vt, re, mi, fa, fol, re, mi, fa: cõpas ligero.





First system of musical notation, measures 1 to 5. The treble clef staff contains a whole note chord in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4, and a sixteenth-note triplet in measure 5. The bass clef staff contains a whole note chord in measure 1, followed by eighth notes in measures 2-4, and a whole note chord in measure 5. A measure number '25' is written above the treble staff in measure 5.



Second system of musical notation, measures 6 to 10. The treble clef staff contains eighth-note patterns in measures 6-8, followed by a half note in measure 9 and a whole note in measure 10. The bass clef staff contains whole notes in measures 6-8, followed by a half note in measure 9 and a whole note in measure 10. A measure number '30' is written above the treble staff in measure 10. A dynamic marking 'f. 125' is written above the treble staff in measure 8.



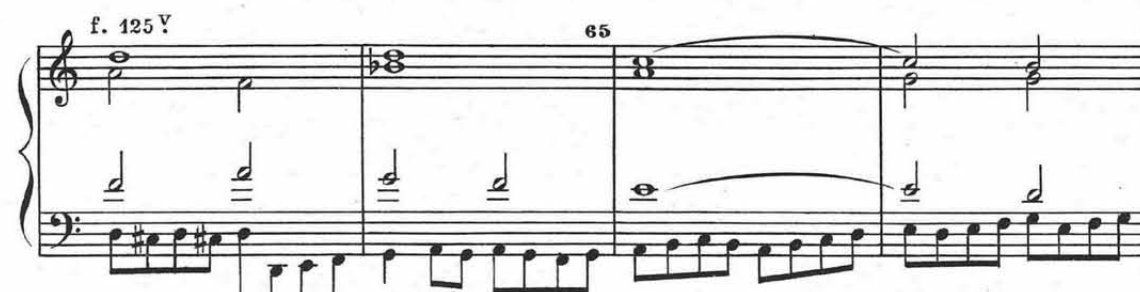
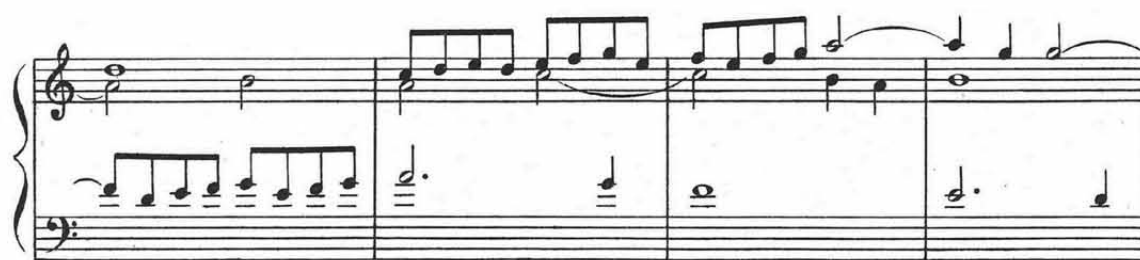
Third system of musical notation, measures 11 to 15. The treble clef staff contains eighth notes in measures 11-13, followed by a half note in measure 14 and a whole note in measure 15. The bass clef staff contains eighth notes in measures 11-13, followed by a half note in measure 14 and a whole note in measure 15. A measure number '35' is written above the treble staff in measure 15.



Fourth system of musical notation, measures 16 to 20. The treble clef staff contains eighth notes in measures 16-18, followed by a half note in measure 19 and a whole note in measure 20. The bass clef staff contains eighth notes in measures 16-18, followed by a half note in measure 19 and a whole note in measure 20. A measure number '40' is written above the treble staff in measure 20.



Fifth system of musical notation, measures 21 to 25. The treble clef staff contains eighth notes in measures 21-23, followed by a half note in measure 24 and a whole note in measure 25. The bass clef staff contains eighth notes in measures 21-23, followed by a half note in measure 24 and a whole note in measure 25. A measure number '45' is written above the treble staff in measure 25.



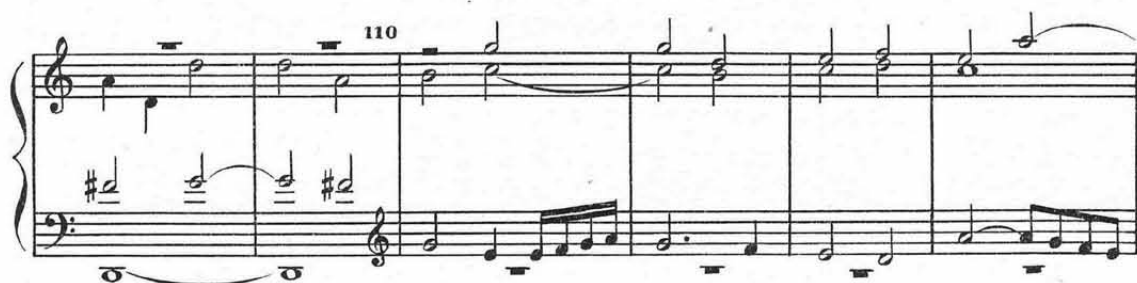
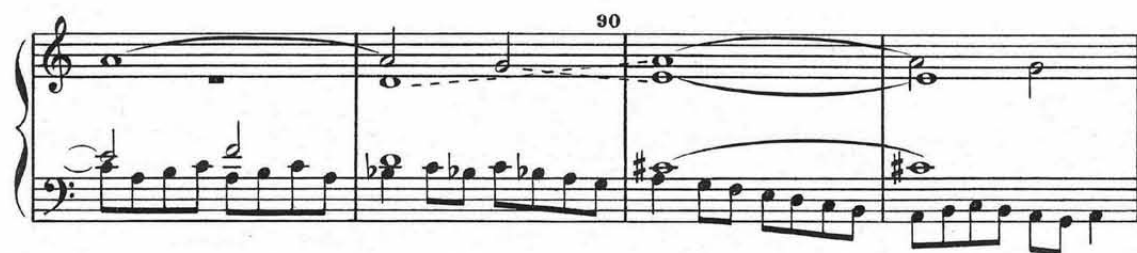
System 1, measures 70-74. The right hand features a melodic line with a trill in measure 70 and a half-note rest in measure 71. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

System 2, measures 75-79. The right hand has a half-note rest in measure 75, followed by a melodic phrase. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

System 3, measures 80-84. The right hand has a half-note rest in measure 80, followed by a melodic phrase. The left hand continues the eighth-note accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 84.

System 4, measures 85-89. The right hand has a half-note rest in measure 85, followed by a melodic phrase. The left hand continues the eighth-note accompaniment.

System 5, measures 90-94. The right hand has a half-note rest in measure 90, followed by a melodic phrase. The left hand continues the eighth-note accompaniment.



115

120

125

130

135

f. 126 V

140

145

System 1, measures 145-150. The right hand features a continuous triplet eighth-note pattern. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Measure 150 ends with a fermata over a half note in the right hand.

System 2, measures 151-155. The right hand continues with triplet eighth notes, while the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Measure 155 concludes with a half note in the right hand.

System 3, measures 156-160. The right hand plays sustained chords, with a 'C' (Crescendo) marking above measure 158. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 160 ends with a half note in the right hand.

System 4, measures 161-165. The right hand features sustained chords, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 165 ends with a half note in the right hand.

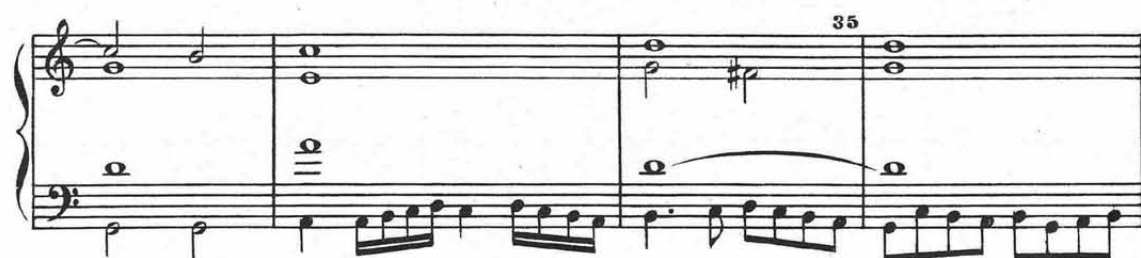
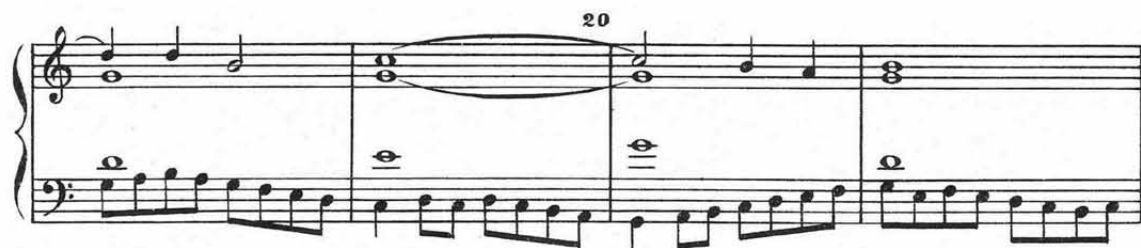
System 5, measures 166-170. The right hand plays sustained chords, with a 'f. 127' (fortissimo) marking above measure 167. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Measure 170 ends with a half note in the right hand.

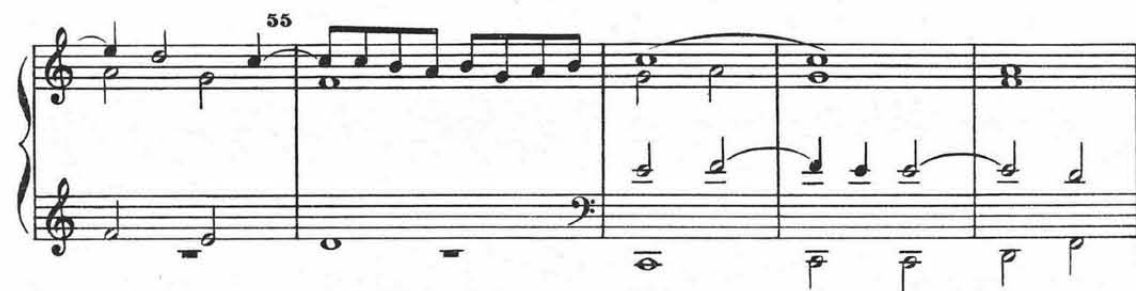


**L**  
**TIENTO** de medio registro  
 de baxón  
 de SEPTIMO TONO <sup>1)</sup>

f. 127 <sup>v</sup>

<sup>1</sup> vt, y sol, en gefolrreut, del género diatónico. Muchas licencias hallarán anotadas en mis obras, las quales no se entiendan q̄ absolutamete las noté por muy buenas; fino por posibles, y porq̄ tienē q̄ notar, y advertir : y en espeçial si succeden en glofa de la voz inferior, è la qual (de fuerça) las a de auer, pena de ser corta, y de mal ayre : y así quando hallaren en ella, espèce mala en lugar de buena, en el Arfís, o Thefis del cōpás (como se hallará en el 24. de este discurso) an de hazer la misma consideraciō, q̄ tengo advertida en el redoble glofado; q̄ es atēder al cāto llano de la voz claufulate, o glofate y no a la circūferēcia de los pūtos de la glofa. El diapañō es arithmético; dēde defolrre fograue : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.





65

This system contains measures 65 through 68. The treble clef staff features a melody with a sharp key signature and a whole note in measure 65, followed by quarter notes in measures 66 and 67, and a half note in measure 68. The bass clef staff has a continuous eighth-note accompaniment. A dashed line connects the end of the treble staff in measure 67 to the beginning of measure 68.

70

This system contains measures 69 through 72. The treble clef staff has sustained block chords in measures 69, 70, and 71, followed by a long note in measure 72. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

75

This system contains measures 73 through 76. The treble clef staff has a melody with a dotted quarter note in measure 73, followed by quarter notes in measures 74 and 75, and a half note in measure 76. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment. A dashed line connects the end of the treble staff in measure 73 to the beginning of measure 74.

This system contains measures 77 through 80. The treble clef staff has a melody with quarter notes in measures 77 and 78, followed by eighth notes in measures 79 and 80. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.

80

This system contains measures 81 through 84. The treble clef staff has a melody with quarter notes in measures 81 and 82, followed by eighth notes in measures 83 and 84. The bass clef staff continues with the eighth-note accompaniment.



## LI

TIENTO de medio registro  
de baxón  
de DEZIMO TONO 1)

f. 129 V

1. re, y la, por alaire, del género diatónico, y de ocho al compás. Algunos tañedores dicen mucho mal de la cifra, y una de las razones que dan es : que trae figuras que no se pueden cantar, v. gr. figura que vale 5. 7. 9. mínimas, femeninas, o corcheas, y no advierten q quando ellos tañen su fantaxia, les sucede el mismo caso a cada paño, porque como tengo advertido atrás, tenemos nosotros algunas más figuras de las 8. o 9. comunes; y a mi ver no es esta la causa, sino porque la cifra dice muy patetemente lo bueno, y malo de la música; lo qual no tiene el canto de órgano, que lo encubre grandemente, y es capa de pecadores, y en él se hallan licencias, que en cifra causarían admiración.



25 f. 130

30

35

40

45

R

The musical score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. Measures 25 to 45 are shown. Measure 25 is marked with a forte 'f' and a first ending bracket 'f. 130'. The score features various musical notations including eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, as well as slurs, ties, and a repeat sign. A 'R' marking appears below the bass staff at the end of measure 45, indicating a repeat or a specific performance instruction.

50

55

60 f. 130 V

65

70

This musical score consists of six systems of piano notation. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 50-54) features a melody in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 55-59) continues the melody with a long slur. The third system (measures 60-64) includes a dynamic marking 'f' and a tempo marking '130 V'. The fourth system (measures 65-69) shows a more complex melodic line. The fifth system (measures 70-74) features a fast, repetitive melodic pattern. The sixth system (measures 75-79) concludes with a final melodic phrase.



100

105

110

115

f. 131 V

120

[ossia R=]

ossia R

rall.

## LII

Comiençan las obras de a cinco:  
primeramente un TIENTO de registro  
entero, de PRIMERO TONO 1)



1. re, y fol, por dela folre, del género diatónico. Ytem, algunos tientos de medio registro de dos tipos; y vltimamente otros, de dos baxones, todos ellos a cinco voces. Todas las obras de música se confideran en dos maneras, v. g. genérica o específicamente. genéricamente es, confiderarlas como tono: y específica es, confiderarlas como tal tono, v. g. primero, o segundo, etc. maestro o discípulo: de modo que las que contienen son genéricas, y las cōtenidas específicas, y así las que no se mezclan, diremos que son específicas, y estas (las más vezes) son las cantables; y las que se mezclan son genéricas, y estas son las tañibles, porque contienen las especies de tonos, maestro y discípulo, discurriendo por sus términos, como fucede en este discurso, el qual se mezcla con segundo tono, baxando hasta de folre fgrave, y subiendo hasta gefolreut agudísimo; con la calidad que se dirá adelante: por lo qual diremos que procede, y se confidera genéricamente.

f. 132 V 25

30

35

40

R

tr

This musical score is for a piano piece, measures 25 through 40. 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. Measure 25 begins with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 26 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 27 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 28 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 29 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 30 begins with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 31 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 32 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 33 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 34 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 35 begins with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 36 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 37 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 38 shows a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 39 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. Measure 40 begins with a treble staff containing a half note G4 and a bass staff with a half note F#3. The score concludes with a double bar line. A small 'R' is written below the bass staff in measure 40, and a 'tr' is written below the bass staff in measure 40.



f. 133 45



First system of musical notation, measures 45-47. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 45: Treble has a half note D4, bass has a half note D3. Measure 46: Treble has a half note E4, bass has a half note E3. Measure 47: Treble has a half note F#4, bass has a half note F#3.

50

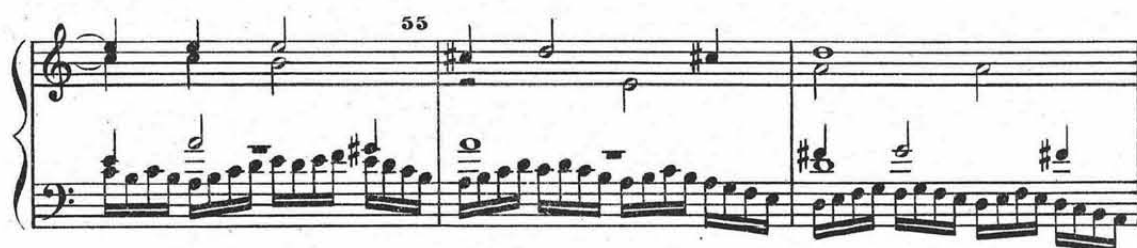


Second system of musical notation, measures 48-50. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 48: Treble has a half note G#4, bass has a half note G#3. Measure 49: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 50: Treble has a half note B4, bass has a half note B3.



Third system of musical notation, measures 51-53. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 51: Treble has a half note C#5, bass has a half note C#4. Measure 52: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 53: Treble has a half note A4, bass has a half note A3.

55



Fourth system of musical notation, measures 54-56. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 54: Treble has a half note G#4, bass has a half note G#3. Measure 55: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 56: Treble has a half note B4, bass has a half note B3.

60



Fifth system of musical notation, measures 57-59. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 57: Treble has a half note C#5, bass has a half note C#4. Measure 58: Treble has a half note B4, bass has a half note B3. Measure 59: Treble has a half note A4, bass has a half note A3.

f. 133 ♯



Sixth system of musical notation, measures 60-62. Treble clef, key of D major. Bass clef, key of D major. Measure 60: Treble has a half note G#4, bass has a half note G#3. Measure 61: Treble has a half note A4, bass has a half note A3. Measure 62: Treble has a half note B4, bass has a half note B3.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 65 to 134. 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 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 dynamic marking 'f.' is present at the beginning of the final system (measure 134). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 134.

90

95

100

105

3 f. 134<sup>v</sup>

110 3

This musical score is for a piano piece, spanning measures 90 to 110. 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 90-92) features a melodic line in the treble with a dashed line indicating a connection to the next system, and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system (measures 93-95) continues the melodic and rhythmic patterns. The third system (measures 96-100) shows a change in the bass line with a more active, eighth-note pattern. The fourth system (measures 101-105) features a more complex melodic line with many accidentals. The fifth system (measures 106-108) includes triplets in both staves. The sixth system (measures 109-110) concludes with a triplet in the treble and a melodic line in the bass. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

115

120

125

This musical score is for a piano piece, spanning measures 96 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 3/4. The score is divided into five systems, each containing three measures. Measure numbers 96, 115, 120, and 125 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical elements such as triplets (marked with a '3' and a bracket), slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 125.

3 3 C 130 f. 135

135

140

145

150 R R

155

160

f. 135 V

165

170

175

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The measures are numbered 155, 160, 165, 170, and 175 at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A specific instruction 'f. 135 V' is present above the third system. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4.

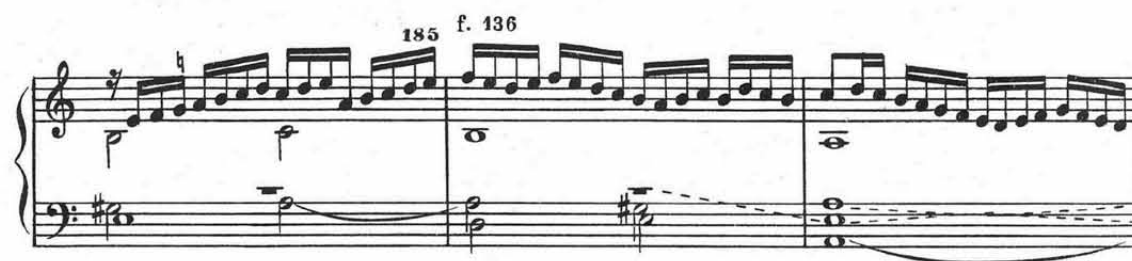




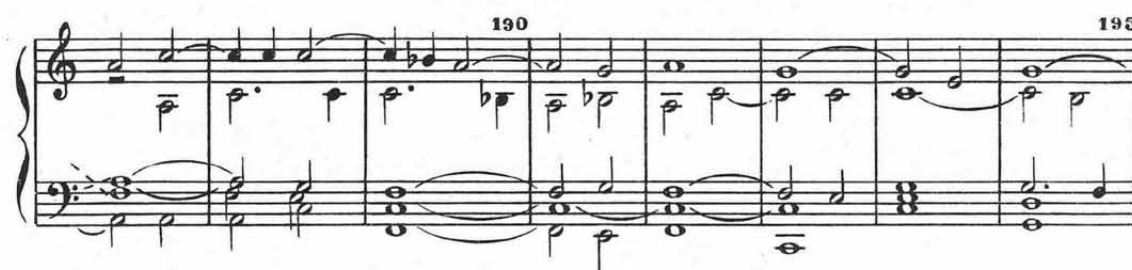
First system of musical notation, measures 175-180. The treble clef staff features a continuous eighth-note melody. The bass clef staff provides harmonic support with chords and moving lines. Measure 180 is marked at the end of the system.



Second system of musical notation, measures 181-186. The treble clef staff has a more active melody with some sixteenth-note passages. The bass clef staff continues with a steady accompaniment. Measure 186 is the final measure of this system.



Third system of musical notation, measures 187-192. Measure 187 is marked with a forte dynamic 'f' and a tempo change to 136. The treble clef staff shows a melodic line with some rests. The bass clef staff features a more complex accompaniment with moving lines. Measure 192 is the final measure of this system.



Fourth system of musical notation, measures 193-198. Measure 193 is marked with a forte dynamic 'f'. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff features a more complex accompaniment with moving lines. Measure 198 is the final measure of this system.



Fifth system of musical notation, measures 199-204. Measure 199 is marked with a forte dynamic 'f'. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff features a more complex accompaniment with moving lines. Measure 204 is the final measure of this system.



Sixth system of musical notation, measures 205-210. Measure 205 is marked with a forte dynamic 'f'. The treble clef staff has a melodic line with some rests. The bass clef staff features a more complex accompaniment with moving lines. Measure 210 is the final measure of this system.

# LIII

TIENTO de medio registro  
de dos tiples  
de SEGUNDO TONO <sup>1)</sup>

f. 136 V

5

10

15

20

f. 137

1. re, y fol, por delaforre, del género diatónico a cinco voces, y segū mi sequea y de algunos doctos, a cinco deuen ser estos registros de dos tiples, y no a quatro; (salva pace peritissimorum virorum qui contrariam affequuntur) la razón es : porque lo menos que se puede tañer es a tres voces, y los de la contraria hazen duo toda la entrada, y la reticencia de los tiples, tañido defectuoso por muchas razones, y mas defectuoso si se figue paffo : porq̃ es necesario quedarle en fola vna voz, o que nunca aguarden pausa los tiples que ferà mayor defecto. Estos y otros muchos tiene que por no alargarme no pongo. Item buelvo a dezir : que medio registro de dos tiples por delaforre, es de segundo tono, y a vezes de séptimo, y nunca de primero, segū lo dixi en los de vn tiple, y de baxón por el dicho signo. El diapafón es harmónico, y procede dende deforre fograve diziendo : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

Musical score for piano, measures 25 to 45. The score is written for two staves (treble and bass clef). Measure 25 features a complex melodic line in the treble staff and a bass line with a trill. Measure 30 shows a continuation of the melodic line in the treble staff. Measure 35 includes a trill in the treble staff. Measure 40 features a triplet in the treble staff. Measure 45 is marked with a forte dynamic (f) and a tempo change to 137 BPM.

25

30

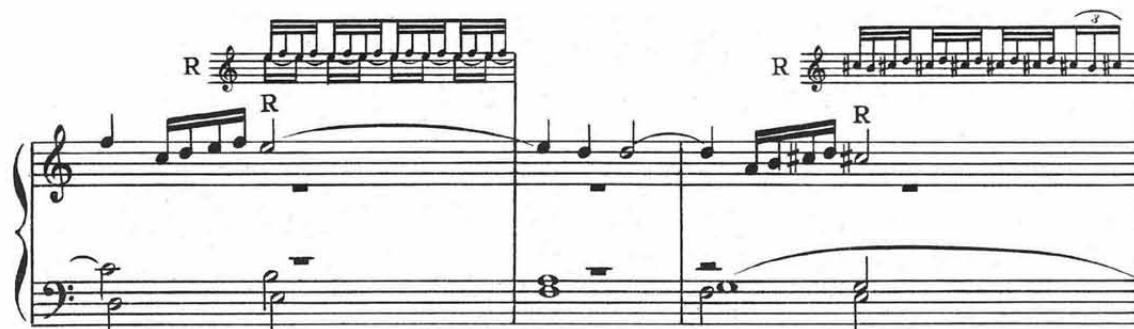
35

40

45

f. 137 Y

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 70. 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).  
- **System 1 (Measures 45-47):** The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a simple harmonic accompaniment with quarter notes.  
- **System 2 (Measures 48-51):** Measure 48 contains a right-hand section marked 'R' with a complex sixteenth-note figure. Measures 50-51 show the right hand playing sustained chords while the left hand continues its accompaniment.  
- **System 3 (Measures 52-57):** Measures 55-57 show the right hand playing a series of chords. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment.  
- **System 4 (Measures 58-61):** Measures 58-59 contain right-hand sections marked 'R' with sixteenth-note patterns. Measures 60-61 show the right hand playing a melodic line with eighth notes, while the left hand provides harmonic support.  
- **System 5 (Measures 62-64):** Measures 62-64 feature a right-hand section marked '65' with a rapid sixteenth-note run. The left hand plays sustained chords.  
- **System 6 (Measures 65-70):** Measures 65-69 are marked 'f. 138' and consist of a continuous sixteenth-note run in the right hand. Measure 70 concludes the system with a right-hand section marked '70' featuring a melodic phrase and a final chord in the left hand.



First system of musical notation. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The treble staff features a complex, rapid sixteenth-note passage marked with a '3' (triple) and an 'R' (ritardando). The bass staff provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some movement.



Second system of musical notation, starting at measure 75. The treble staff has a long rest, while the bass staff continues with a melodic line. A rapid sixteenth-note passage in the treble staff, marked with a '3' and an 'R', begins in the third measure of this system.



Third system of musical notation, starting at measure 80. The treble staff has a long rest, and the bass staff continues with a melodic line. A rapid sixteenth-note passage in the treble staff, marked with a '3' and an 'R', begins in the second measure of this system.



Fourth system of musical notation, starting at measure 85. The treble staff features a rapid sixteenth-note passage marked with a '3' and an 'R'. The bass staff continues with a melodic line.



Fifth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff provides a harmonic accompaniment. A rapid sixteenth-note passage in the treble staff, marked with a '3' and an 'R', begins in the third measure of this system.

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as triplets, slurs, and dynamic markings. Measure numbers 90, 95, 100, and 105 are indicated at the beginning of their respective systems. A key signature change to C major is marked with a 'C' in measure 95. A repeat sign with first and second endings is used in measure 105. The score concludes with a final cadence in measure 105.

3 90 3 3 7

3 f. 138<sup>v</sup> C 95

100

105 R R



110

f. 139

115

3

3

3

120

C

125

R

R

## LIV

Síguese otro TIENTO  
de medio registro de dos tiples  
de SEPTIMO TONO 1)

f. 139 y

5

10

15

R R

f. 140

20

1. vt y fol, por gefolrrent, del género diatónico, cuyo diapafón es aritmético, y comienza dende defolrre fograve punto de mediación, fubiendo, y cantando : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol. Como fon de naturalezas tan distintas, las voces fuperiores deitos difcurfos de medio regítro, respecto de las inferiores, por andar aquellas (efto es los tiples) en el lleno del órgano, y eítas (efto es los baxos) en el flautado : o alrrevés, fi los difcurfos fon de dos baxones; los tiples en el flautado, y los baxos en el lleno o trompetas, y no poderse mezclar vnas con otras, andando las inferiores fobre las fuperiores, o a la contra : fegún y como fe puede hazer en la mufica de canto de órgano, de dos o tres tiples, contralto, etc. en la qual el fegundo tiple fuele hazer oficio de contralto, poniéndose debaxo del en muchas ocafiones : por tanto es necefsario, que eftos dichos difcurfos de dos tiples, o de dos baxones fean a cinco voces, y no menos en manera alguna : para que quando callaren los dos tiples, queden cantado tres voces en el flautado; y el tiple fegundo no pueda tener, ni tenga tránfíto al flautado, para efecto de hazer oficio de contralto, coía tan fuera de propósito, como algunos que poco faben an querido intenta.

25

30

35

f. 140 V

R

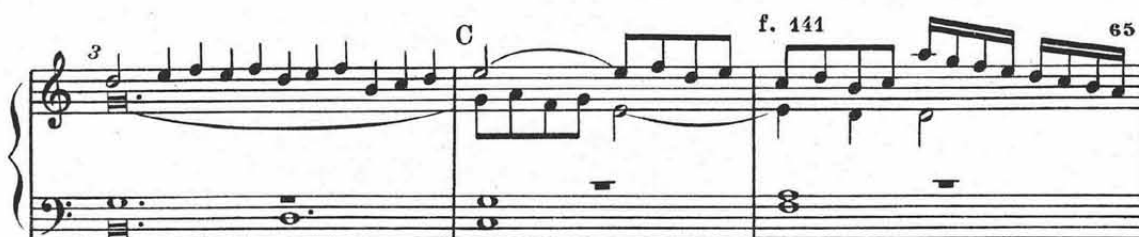
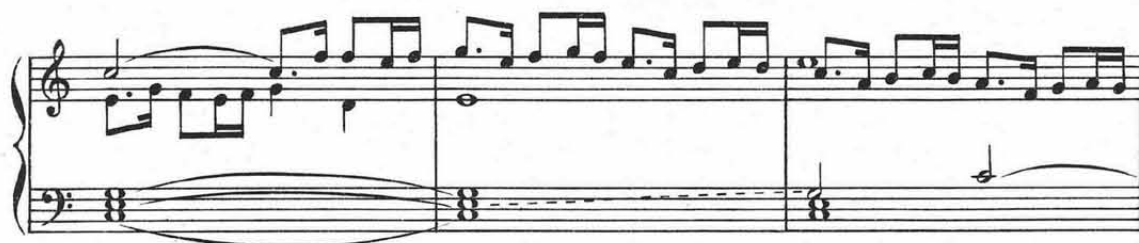
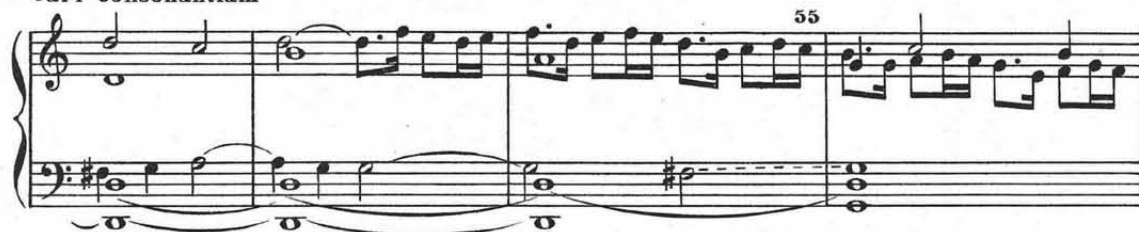
40

45

Detailed description: This is a musical score for piano, spanning measures 25 to 45. The score 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. Measures 25-30 show a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the bass provides a simple harmonic accompaniment. Measures 31-35 continue this pattern with some changes in the bass line. Measure 36 introduces a new melodic fragment in the treble. Measures 37-40 feature a rapid, repeated sixteenth-note figure in the treble, marked with a forte 'f' and a tempo change to 140 V. Measures 41-45 show a return to a more melodic style, with the treble staff having rests in measures 41-43 and then entering with a new line. The bass staff continues with a steady accompaniment throughout.



cari consonantiam



[illegible]

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score consists of three measures. The first measure shows a triplet of eighth notes in the voice part, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment has a half note in the first measure and a half note in the second measure. The second measure shows a continuation of the voice melody, with a 'C' time signature change indicated above the staff. The piano accompaniment has a half note in the second measure and a half note in the third measure. The third measure shows the final part of the voice melody, with a half note in the piano accompaniment.

Musical score for "The Rose Tree" in 3/4 time. The score is written for voice and piano. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Allegretto". The score is divided into three measures. The first measure shows the vocal line starting with a treble clef and a key signature of one flat, and the piano accompaniment starting with a bass clef. The second measure shows the vocal line continuing with a treble clef and a key signature of one flat, and the piano accompaniment continuing with a bass clef. The third measure shows the vocal line continuing with a treble clef and a key signature of one flat, and the piano accompaniment continuing with a bass clef. The score is marked with a "75" in the second measure.

80

85

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of half notes with a long slur spanning the first three measures. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment using chords and single notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. Below the main staves, there is a short, separate musical line in bass clef, marked with a 'P' (Pizzicato) and a 'C' (Crescendo), consisting of a series of eighth notes.

f. 141 V

The musical score for f. 141 V is written on a grand staff. The treble staff contains a series of notes, including a half note, a quarter note, and a group of eighth notes. The bass staff contains a series of notes, including a half note, a quarter note, and a group of eighth notes. The score is divided into four measures by vertical bar lines. The first measure contains a half note in the treble and a half note in the bass. The second measure contains a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. The third measure contains a group of eighth notes in the treble and a group of eighth notes in the bass. The fourth measure contains a half note in the treble and a half note in the bass. The score is written in a style that is typical of 18th-century manuscript notation.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 90 to 110. 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 two staves. Measure numbers 90, 95, 100, 105, and 110 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of textures, including arpeggiated chords, flowing sixteenth-note passages in the right hand, and sustained bass notes or simple harmonic accompaniment in the left hand. A dynamic marking of 'f.' (forte) appears at the start of measure 142, which is the first measure of the final system shown.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 111 to 142. 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 115, 120, 125, and 130 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 142.

115

120

125

130

*f.* 142  $\nabla$



20 f. 143<sup>V</sup>

25

30

35

40

R

R

(b)

45

3

3

3

3

C

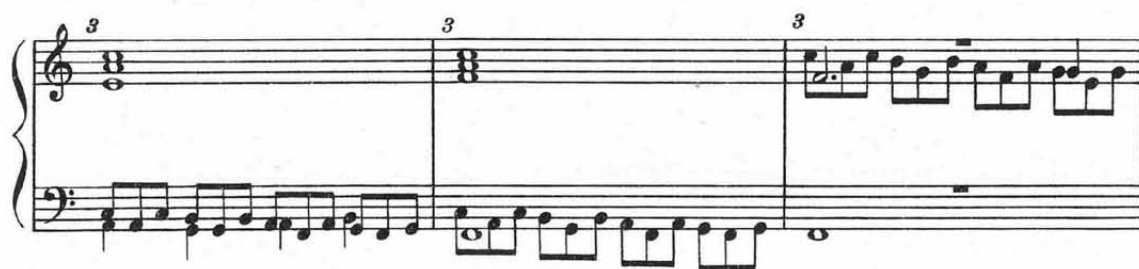
50 f. 144

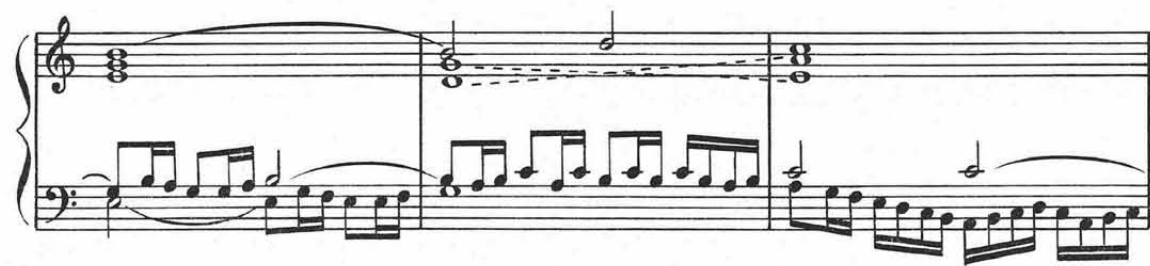
55

3

3

60 3







f. 145 100

105 110 115 120

This musical score is for a piano piece, spanning measures 100 to 120. 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 measures. Measure numbers 100, 105, 110, 115, and 120 are placed above the first measure of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a forte (f) dynamic marking. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 120.

f. 145 V

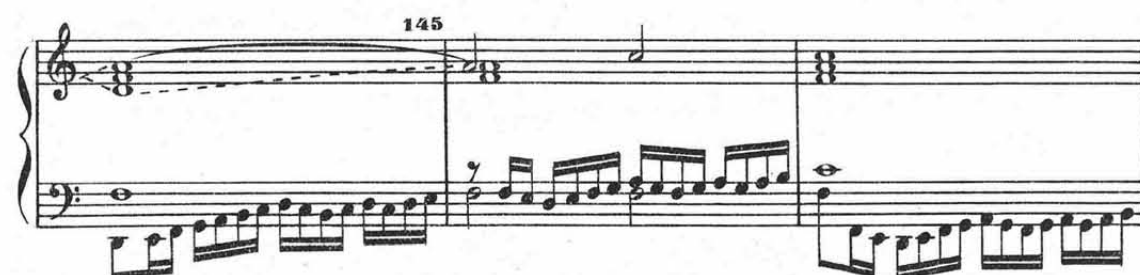
125

130

3 3 135

3 3 f. 146

This musical score is for a piano piece, spanning measures 125 to 135. 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 three measures. Measure numbers 125, 130, and 135 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A forte (f) dynamic is marked at the beginning of measure 145 (the first measure of the first system) and at the beginning of measure 146 (the first measure of the sixth system). The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 135.



## LVI

DISCURSO de medio registro  
de dos baxones  
de QUARTO TONO 1)

f. 146<sup>v</sup>

1. por elami, del género diatónico, cuyo diapafrón, es harmónico, y procede dende el dicho figno diziendo : mi, fa, fol, re, mi, fa, fol, la. Siempre que en estos tientos, se pudiere eximir la mano izquierda de tocar el tenor (que es el primer baxón) dexándolo para la derecha, se exima : para que con más libertad, limpieza, y buen toque, se pueda formar la glofa. Puede praticarse lo dicho, en el 50. hasta el 55. compás deste discurso. Y la misma advertencia se tenga en los medios registros de dos tiples, en los quales se de el segundo tiple con el pulgar de la mano izquierda, y el primero quede folo, quando glofare, para la derecha. Y esto se entienda, alcançando commodamente, la mano que lleua el cauto llano, a dar las tales posturas.

f. 147 25 121

30 35 40

3 3 3

3 45 C

50 f. 147 V

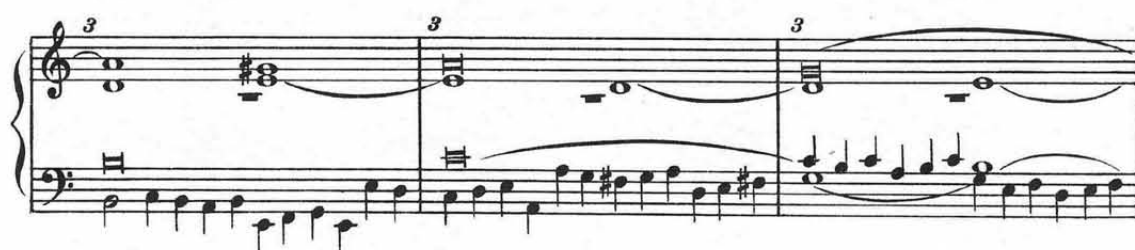
55

60

65

This musical score is for a piano piece, spanning measures 3 to 65. It is written for two staves, treble and bass. The key signature is C major, indicated by a 'C' at measure 45. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4. The score is divided into six systems. The first system (measures 3-12) features a triplet of eighth notes in the treble and a whole note in the bass. The second system (measures 13-22) has a melody in the treble and a bass line with eighth-note patterns. The third system (measures 23-32) continues the bass line's eighth-note pattern. The fourth system (measures 33-42) features a long melodic line in the treble. The fifth system (measures 43-52) has a melody in the treble and a bass line with whole notes. The sixth system (measures 53-65) continues the melody in the treble and the bass line with whole notes. Dynamics include 'f' (forte) at measure 50 and 'V' (crescendo) at measure 51. There are also slurs and ties throughout the piece.





The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. Each system contains a treble staff and a bass staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 90, 95, 100, and 148 are indicated. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.

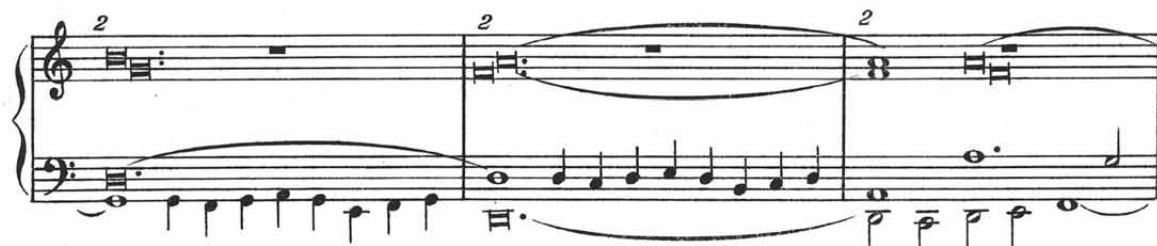
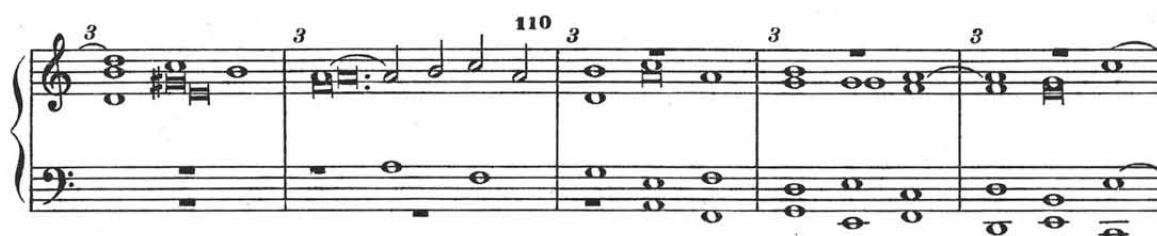
System 2: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.

System 3: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.

System 4: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.

System 5: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.

System 6: Treble staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest. Bass staff has a five-measure phrase starting with a five-measure rest.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 126 to 150. 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 2/4. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 130, 135, 140, 145, 149, and 150 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A 'C' time signature change is present at measure 135. The piece concludes with a double bar line at measure 150.

2 2 2

2 2 130 2

2 C 135

140

145

f. 149 V 150

f. 150

## LVII

TIENTO y DISCURSO de  
medio registro de dos baxones  
de OCTAVO TONO <sup>1)</sup>

The musical score is written for two bassoons in eighth tone. It consists of four systems of staves. The first system shows measures 1-4 with a treble clef and a common time signature. The second system shows measures 5-8, with a treble clef and a common time signature. The third system shows measures 9-12, with a treble clef and a common time signature. The fourth system shows measures 13-16, with a treble clef and a common time signature. The bassoon part is written in the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are also some markings like '5', '10', and '15' above the staves, which likely refer to measure numbers. The score is in a single system, with measures 1-16.

1. vt, y fol, por gefolreut del género diatónico, o así mismo de undécimo tono (irregulariter finitum), respecto de tener claves altas, y el ámbito dende delaiolre graue, y quitado el flautado dende el fograue (que todo es vno) hasta gefolreut agudísimo. La digressión en los modos es tan suave al oído como la diversidad de manjares al gusto en un combate; ésta la tiene este tiento dende el compas 86. hasta el 98. viendo de pafios y cláufulas que combinan con primero, quarto, noveno, y décimo tonos. El diapafón es Aritmético confederado como octavo, comienza dende defolre diziendo : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.

*f.* 150  $\checkmark$

20

25

30 C

35





60

f. 151 V

65

70

75

80



R

R

This system contains measures 80 to 83. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 83.

f. 152

85



This system contains measures 84 to 87. The right hand continues the melodic development with various note values and rests. The left hand maintains a steady accompaniment. A repeat sign is at the end of measure 87.

90



This system contains measures 88 to 91. The right hand has a more active melodic line with slurs. The left hand accompaniment includes some longer note values. A repeat sign is at the end of measure 91.

95



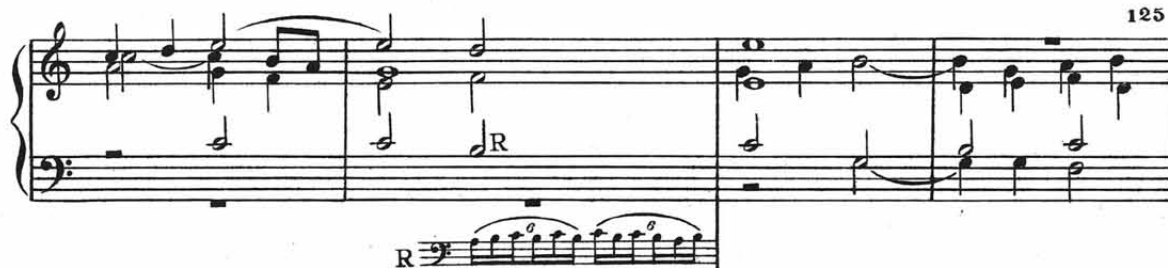
This system contains measures 92 to 95. The right hand features a series of beamed sixteenth notes. The left hand accompaniment is more rhythmic. A repeat sign is at the end of measure 95.

100



This system contains measures 96 to 100. The right hand has a melodic line with some rests. The left hand accompaniment includes a prominent eighth-note pattern. A repeat sign is at the end of measure 100.

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Measure numbers 105, 110, 115, and 120 are indicated at the beginning of their respective systems. The first system (measures 105-107) features a triplet of eighth notes in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand. The second system (measures 108-110) continues the triplet and eighth-note patterns. The third system (measures 111-113) introduces a triplet of eighth notes in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand. The fourth system (measures 114-116) features a triplet of eighth notes in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand. The fifth system (measures 117-119) continues the triplet and eighth-note patterns. The sixth system (measures 120-122) features a triplet of eighth notes in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.



First system of musical notation, measures 125-128. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment. A repeat sign is present at the end of the system.



Second system of musical notation, measures 129-132. The right hand continues the melodic development, and the left hand features a more active bass line with eighth notes.



Third system of musical notation, measures 133-136. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is at the end.



Fourth system of musical notation, measures 137-140. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is at the end.



Fifth system of musical notation, measures 141-144. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is at the end.



Sixth system of musical notation, measures 145-148. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A repeat sign is at the end.

## LVIII

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de SEGUNDO TONO 1)

f. 153 V

I. SÍGVENSE QUATRO OBRAS DE A TREINTA Y DOS NUMEROS AÍ, COMPÁS, a quatro voçes. Primeramente dos tientos de medio regítro de tiple de segundo tono, re, y fol, por delafolrre del género diatónico : y luego vn tiento de medio regítro de baxón del mismo tono, y género. Y vltimamente la memorable entre los organistas, canción iufana. Todas las quales obras dichas las punto con el tiempo (comunmente) llamado perfecto, para dar a entender la morosidad del compás, respecto de la mucha diminución : Que tardança aya de fer esta, se collegirá de la velocidad mayor, o menor, que cada vno naturalmente tuviere en las manos : de modo que el que la tuviere mayor, caufará menos tardança, y el que menor, caufará más tardança en el lleuar de el compás; el qual ferá por igual así en lo llano como en lo glosado de a 8. 12. 16. 24, y 32. Ygualdad, toque, y limpieza encargo mucho en estas obras.

Tiento de medio regítro de tiple de a 32. de segundo tono, por delafolrre, cuyo diapafón es harmónico, y comienza dende el dicho figno, fubiendo y cantando : re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.



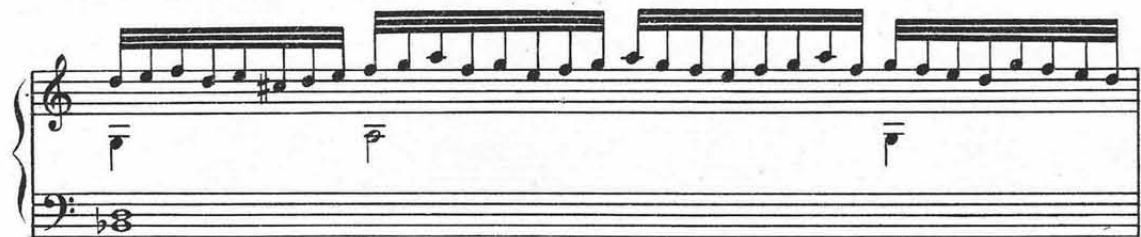
First system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth-note chords. The bass clef staff begins with a whole note chord, followed by a dashed line indicating a continuation or a specific performance instruction, and then a whole note chord.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff features a whole note chord with a long horizontal line above it, suggesting a sustained or glissando effect.

Third system of the musical score. The treble clef staff has a whole note chord marked with an 'R'. The bass clef staff contains a series of eighth-note chords. A measure number '20' is written above the treble staff.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth-note chords. The bass clef staff begins with a whole note chord, followed by a dashed line, and then a whole note chord.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth-note chords. The bass clef staff begins with a whole note chord, followed by a dashed line, and then a whole note chord.





This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 2:** Shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 3:** Includes a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 4:** Features a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 5:** Shows a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.
- System 6:** Includes a treble staff with a series of eighth notes and a bass staff with a single note. A dynamic marking of *f* (forte) is present.

The score is marked with measure numbers 138, 145, and 50. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings.

First system of musical notation. The right hand plays a continuous sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure.

Second system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure.

Third system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure. The dynamic marking *f.* and the tempo marking *♩ 155* are present.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure. The dynamic marking *f.* and the tempo marking *♩ 155* are present.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure. The dynamic marking *f.* and the tempo marking *♩ 155* are present.

Sixth system of musical notation. The right hand continues the sixteenth-note arpeggiated pattern. The left hand has a single chord in the first measure, followed by a whole note chord in the second measure. The dynamic marking *f.* and the tempo marking *♩ 155* are present.

65

70

f. 156

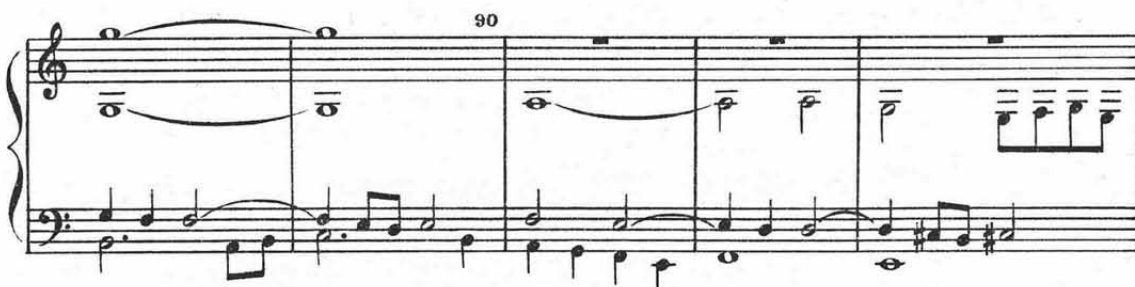
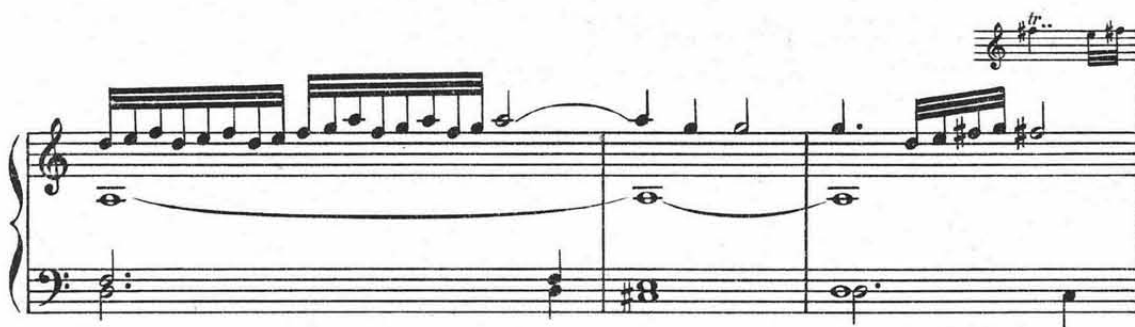
The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. The first system (measures 65-68) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Measure 65 is marked with a '65'. The second system (measures 69-70) continues the melodic and harmonic development. Measure 70 is marked with a '70'. The third system (measures 71-72) shows a continuation of the melodic line. The fourth system (measures 73-74) continues the melodic and harmonic development. The fifth system (measures 75-78) is marked with 'f. 156' and shows a continuation of the melodic and harmonic development. The score is written in a standard musical notation with a treble and bass staff for each system.



75

80

This musical score is for a piano piece, spanning measures 75 to 80. It is written for two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into six systems. The first system (measures 75-78) features a melody in the treble staff with eighth and quarter notes, and a bass line with half notes and whole notes. The second system (measures 79-80) continues the melody with sixteenth-note runs. The third system (measures 81-82) shows a continuation of the sixteenth-note runs in the treble staff, with a single half note in the bass. The fourth system (measures 83-84) features a more complex treble melody with slurs and a single half note in the bass. The fifth system (measures 85-86) continues the treble melody with slurs and a single half note in the bass. The sixth system (measures 87-88) features a treble melody with slurs and a single half note in the bass, with a long slur in the bass staff.



First system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a measure with a sharp sign and a fermata. The bass clef staff contains a whole note with a fermata. The system is marked with a '3' above the first measure and a '100 3' above the second measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a measure with a sharp sign and a fermata. The bass clef staff contains a whole note with a fermata. The system is marked with a '3' above the first measure and a '3' above the second measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a measure with a sharp sign and a fermata. The bass clef staff contains a whole note with a fermata. The system is marked with a 'f. 157' above the first measure and a '105' above the second measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a measure with a sharp sign and a fermata. The bass clef staff contains a whole note with a fermata. The system is marked with a '3' above the first measure and a '3' above the second measure.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a measure with a sharp sign and a fermata. The bass clef staff contains a whole note with a fermata. The system is marked with a '3' above the first measure and a '110 3' above the second measure.

0

First system of music. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord of G2 and B2, then a whole note chord of G2 and B2.

Second system of music. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord of G2 and B2, then a whole note chord of G2 and B2.

Third system of music. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord of G2 and B2, then a whole note chord of G2 and B2.

115

Fourth system of music. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord of G2 and B2, then a whole note chord of G2 and B2.

Fifth system of music. Treble clef has a melodic line starting with a half note G4, followed by eighth notes. Bass clef has a whole note chord of G2 and B2, then a whole note chord of G2 and B2.

f. 157 V

117

120

125

## LIX

Síguese otro TIENTO  
de medio registro de tiple  
de SEGUNDO TONO <sup>1)</sup>

f. 458

5

1. re, y fol, por dela folre, de el género diatónico, y de treinta y dos números al compás. De tres modos se puede decir que un tono es de tal o tal género. El primero, por los intervalos que cada voz de él entona : El segundo, por los signos en que toca, naturales, o accidentales : y el tercero, por la voz donde fenese v. g. quando una voz entona tonos integros, y semitonos mayores naturales procede diatónicamente; y quando semitonos mayores accidentales, y menores, y semitonos, procede cromáticamente; y quando diesis y ditonos enarmónicamente. Y quando pasa por teclas blancas, cantando por be quadrado y natura, procede diatónico: y quando pasa por las negras (excepto la de gefolreut) procede cromático : y quando por la dicha, procede enarmónico. Y quando fenese en el vt, y fa, fenese diatónico, y quando en el re, y fol, cromático, y quando en el mi, y la, enarmónico : y de aquí vino partir los antiguos todos los semitonos mayores, o mies en dos diesis : por hazer este tono quarto tan suave, tono proprio de este género enarmónico.



f. 158 V

Ossia *g*

R

ad lib.

ad lib.

R

Ossia *g*

20

25

*g*

R

148

30

f. 159

35

40

45

50

7 septula prop. ayre igual.

f. 159 v 3

3 9 3 nonupla prop. ay-

9 re de sexquial.

55 9

60

65

f. 160

70

75

80

This musical score is for a piano piece, spanning measures 60 to 80. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'f. 160' (allegro). The score includes various musical notations: slurs, ties, and dynamic markings. Measures 60-64 show a melodic line in the bass staff with a slur. Measures 65-69 continue this line with some ties. Measure 70 has a dynamic marking 'f'. Measures 71-74 show a melodic line in the treble staff with a slur. Measures 75-79 show a melodic line in the treble staff with a slur. Measure 80 shows a melodic line in the treble staff with a slur. The score ends with a double bar line.

85

5

proportio quintupla, ayre igual.

f. 160 ♪

5

5

R

90

R

First system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The left hand has a half note, a half note, and a half note. The system ends with a measure containing a half note and a half note. The measure number 95 is indicated at the end of the system.

Second system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The left hand has a half note, a half note, and a half note. The system ends with a measure containing a half note and a half note.

Third system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The left hand has a half note, a half note, and a half note. The system ends with a measure containing a half note and a half note. The measure number 161 is indicated above the system.

Fourth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The left hand has a half note, a half note, and a half note. The system ends with a measure containing a half note and a half note. The measure number 100 is indicated above the system.

Fifth system of the musical score. The right hand features a triplet of eighth notes, followed by a triplet of sixteenth notes, and then a triplet of eighth notes. The left hand has a half note, a half note, and a half note. The system ends with a measure containing a half note and a half note. The measure number 105 is indicated above the system.



2 2 2

110

[♩ = ♩.]

115

f. 161 V

3

septupla proport. ayre igual.

120

125

130

f. 162

155

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The bass clef staff contains a single half note, G2, with a fermata.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with beamed eighth notes, mostly ascending. The bass clef staff contains a single half note, G2, with a fermata.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The bass clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The system number 135 is centered above the staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The bass clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The system number 140 is centered above the staff. The text "septupl. proport." is written below the treble staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of beamed eighth notes, mostly ascending. The bass clef staff contains a single half note, G2, with a fermata.

142

7

7

f. 142 V

3

145

3

3

3

150

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first two systems (measures 142-143) feature a continuous eighth-note melody in the treble and a single bass note in the bass. The third system (measures 144-145) includes a forte (f.) dynamic marking and a 'V' (crescendo) marking. It features a triplet of eighth notes in the treble and a single bass note. The fourth system (measures 146-147) continues the triplet melody in the treble and has a single bass note. The fifth system (measures 148-149) features a triplet of eighth notes in the treble and a single bass note. The sixth system (measures 150-151) features a triplet of eighth notes in the treble and a single bass note. The score concludes with a double bar line at measure 150.

## LX

TIENTO de medio registro de baxón  
de treinta y dos números al compás,  
de SEGUNDO TONO <sup>1)</sup>

f. 163

1. por delaforre, de el género diatónico; cafi sobre el mismo paífo q los precedêtes de tiple, el qual más es para tañido en realejos, que en órganos grandes; por no poder reponder las contras de los tales con tanta velocidad como es necesario; y por ser los juegos de teclas muy rezios, y hundir mucho. Quando, a vn discípulo le intitulo de tal, o tal género, se a de entender en el segundo sentido, de los tres dichos en el antecedente: q es e quãto los faes, o mies, los da natural o accidetalmête, e tales o tales teclas. La causa de tomarse e este fêtido mas q los otros dos es: porq este es muy general, y comprehende mucho, y no ay obra en la qual no se toq a cada paífo en los dichos fignos o teclas: los otros dos no lo fon tâto; y así el dicho termino, accipitur pro parte principali. El diapafón es e todo femejate al del paífado.

f. 163 v

20

25

30

The musical score consists of six systems of piano notation. The first system (measures 158-160) shows a treble clef with a few notes and a bass clef with a dense, fast-moving line of sixteenth and thirty-second notes. The second system (measures 161-162) continues the bass line. The third system (measures 163-164) introduces a treble clef with a melodic line and a bass clef with a similar fast-moving line. The fourth system (measures 165-166) continues the melodic line in the treble and the fast-moving line in the bass. The fifth system (measures 167-168) shows the melodic line in the treble and a more active bass line. The sixth system (measures 169-170) concludes the piece with a final melodic phrase in the treble and a fast-moving bass line. Measure numbers 20, 25, and 30 are indicated at the end of the first, third, and fifth systems respectively.



f. 157 = [f. 164]

35

3

Sesquial.

40

45

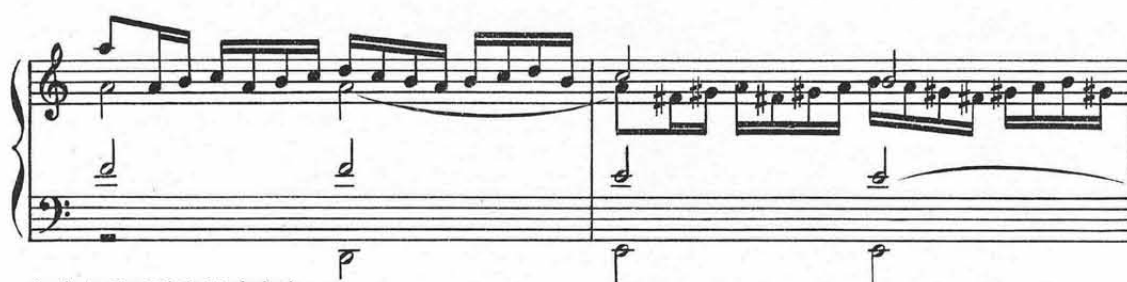
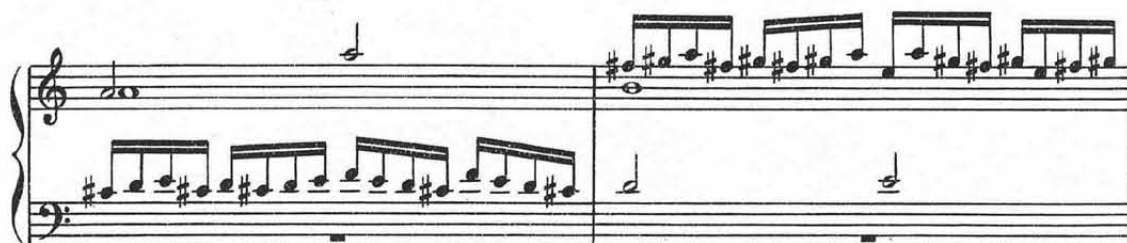
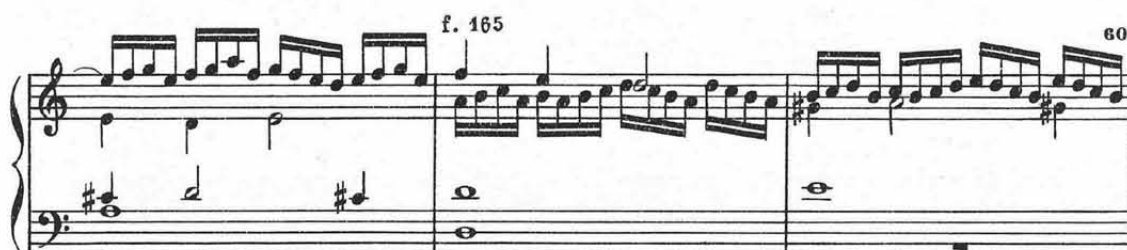
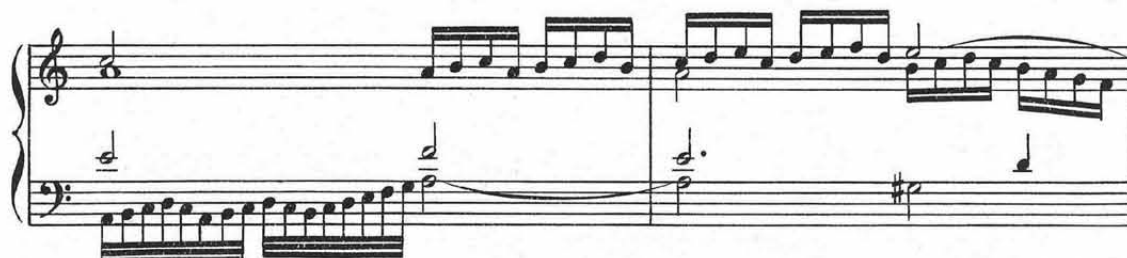
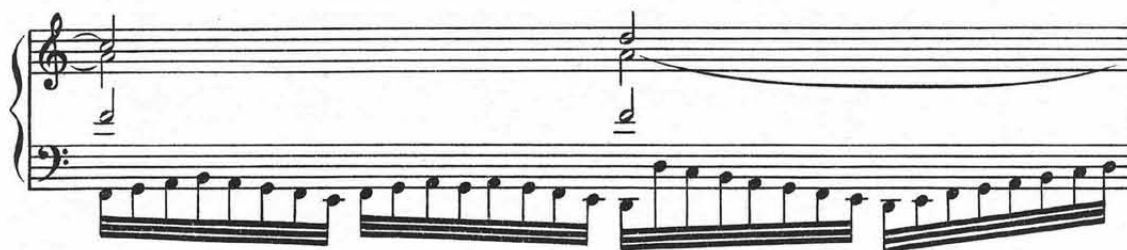
f. 164 V

3

50

3

O



65

70

f. 165 V

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system (measures 65-66) features a treble staff with a long note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system (measures 67-68) continues the eighth-note pattern in the bass staff. The third system (measures 69-70) shows a change in the treble staff with a new chord and continues the bass staff pattern. The fourth system (measures 71-72) maintains the eighth-note pattern in the bass staff. The fifth system (measures 73-74) shows a change in the treble staff and continues the bass staff pattern. The sixth system (measures 165-166) is marked 'f. 165 V' and features a treble staff with a new melody and a bass staff with a continuous eighth-note pattern.

First system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes starting at measure 75, followed by a triplet of eighth notes. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes.

Second system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes starting at measure 80. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes.

Third system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes starting at measure 85. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. A dashed line indicates a melodic line for a tenor voice part.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes starting at measure 85. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. A dashed line indicates a melodic line for a tenor voice part.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a triplet of eighth notes starting at measure 85. The bass clef staff contains a half note, a quarter note, and a triplet of eighth notes. A dashed line indicates a melodic line for a tenor voice part.

164

90

3

3

3

3

f. 166

95

0

100



3

3 f. 166 V

105

110

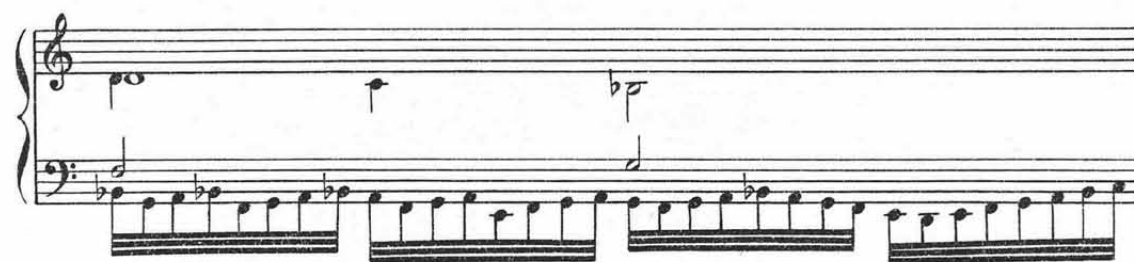
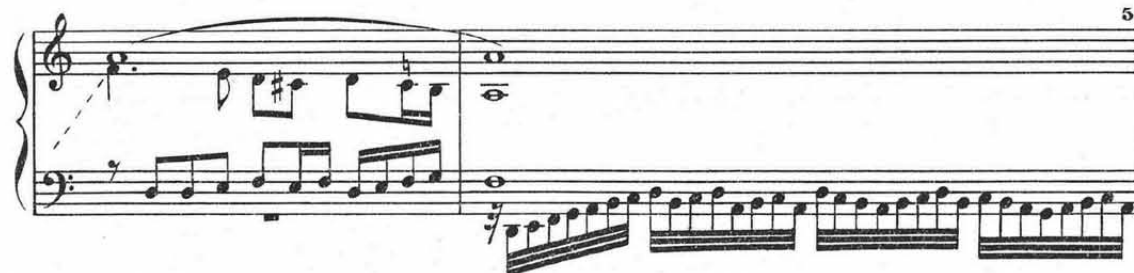
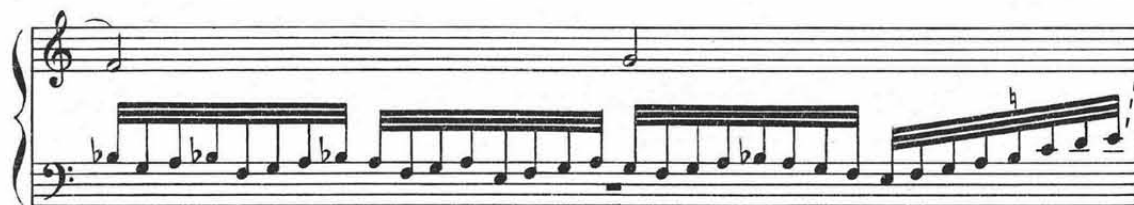
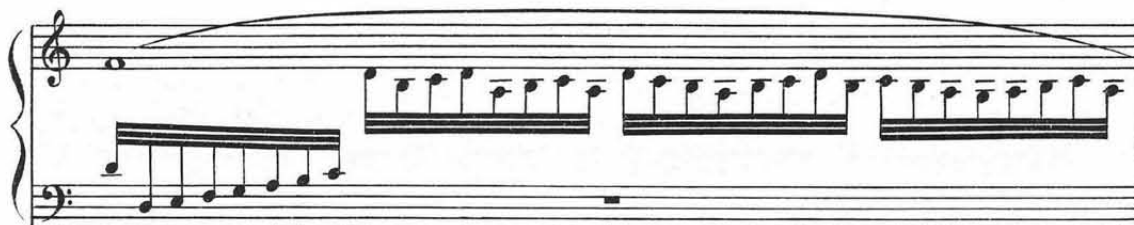
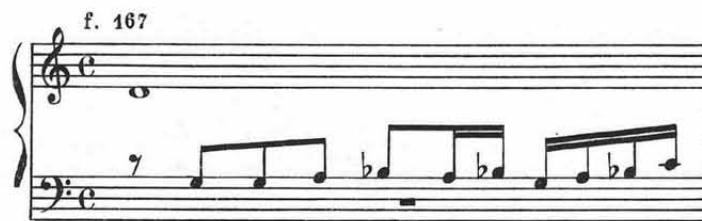
[♩ tempo libero]

R

rall.

## LXI

Síguese la muy célebre  
canción *Susana* <sup>1)</sup>

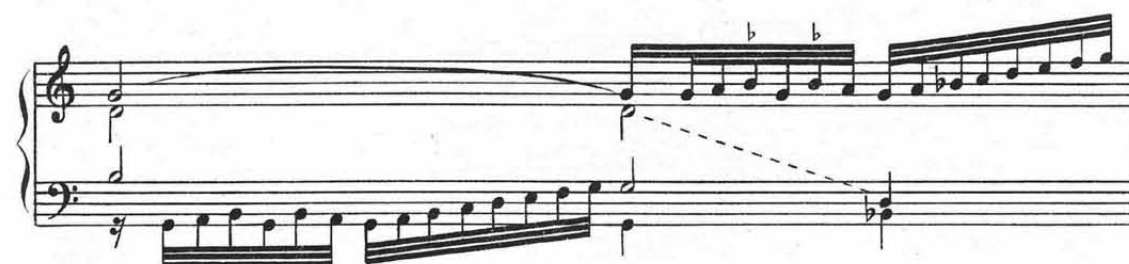
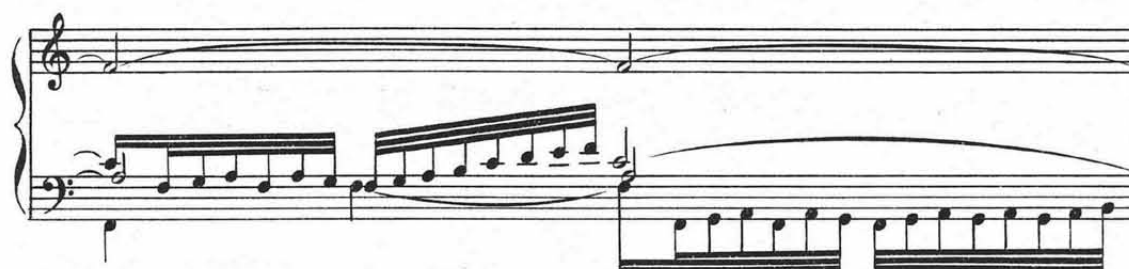


1. glosada de a treinta y dos números al compás, re, y fol, por dela folrre de el género diatónico. Vbo en esta santa Iglesia de Seuilla vn sacabuche llamado Gregorio de Lozoya, hōbre memorable en sciēcia, y especialmete ē glosar este instrumento y dixo vn crítico, de él; que auia echado a perder a muchos sacabuches, de su tiempo, porque por imitarle glosando, descubrian las faltas que encubrian callando, esto es, tafiendo llano: no quisiera que sucediera lo mismo, a mis organistas en estas obras muy glosadas y en las muy dificultosas: que por facar fuerças de flaqueza en ponerlas, se enflaqueciesen más, perdiendo el toque, limpieza, y otras partes buenas, si es que las tienen. Y así aconsejo (fino tienen el natural y saber que se requiere) que las dexen para quien lo tiene, y echen mano de las más factibles.

f. 167 V

10

This musical score consists of six systems of piano notation, each with a grand staff (treble and bass clefs). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first system (measures 15-16) features a rapid sixteenth-note melody in the right hand and a simple bass line in the left. The second system (measures 17-18) continues the melodic pattern. The third system (measures 19-20) shows a change in the bass line. The fourth system (measures 21-22) introduces a more complex bass line with a long note. The fifth system (measures 23-24) features a more active bass line with a dashed line indicating a continuation. The sixth system (measures 25-26) concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a sustained bass line.



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "f. 169". Measure numbers 30, 35, and 169 are indicated. The piece features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks like slurs and ties.



3

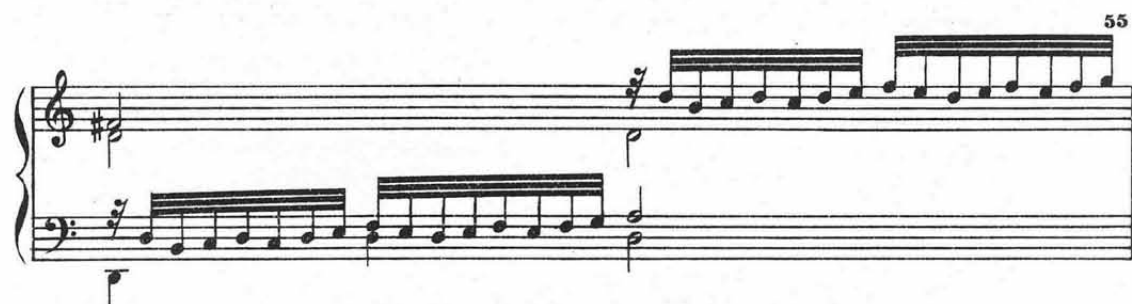
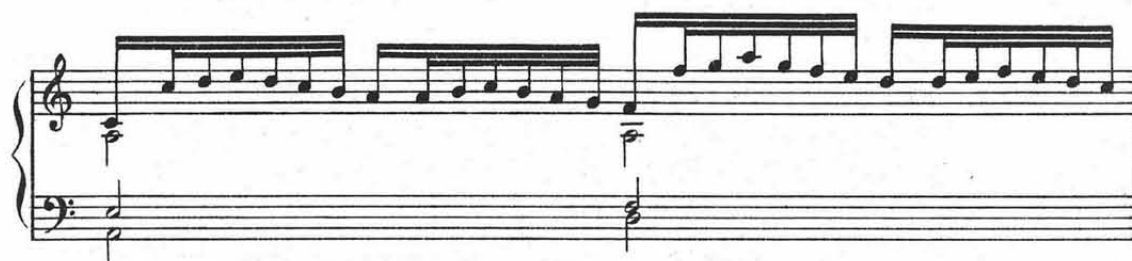
40

f. 169 V

The image displays a musical score for piano, spanning measures 3 to 40. The score is written for two staves, treble and bass. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'f. 169 V' (Allegro vivace, 169 beats per minute). The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 3-8) shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. The second system (measures 9-14) continues the eighth-note pattern in the bass staff, with the treble staff featuring a series of beamed eighth notes. The third system (measures 15-20) shows a treble staff with a series of beamed eighth notes and a bass staff with a series of beamed eighth notes. The fourth system (measures 21-26) shows a treble staff with a series of beamed eighth notes and a bass staff with a series of beamed eighth notes. The fifth system (measures 27-32) shows a treble staff with a series of beamed eighth notes and a bass staff with a series of beamed eighth notes. The sixth system (measures 33-38) shows a treble staff with a series of beamed eighth notes and a bass staff with a series of beamed eighth notes. The seventh system (measures 39-40) shows a treble staff with a series of beamed eighth notes and a bass staff with a series of beamed eighth notes.

45

50



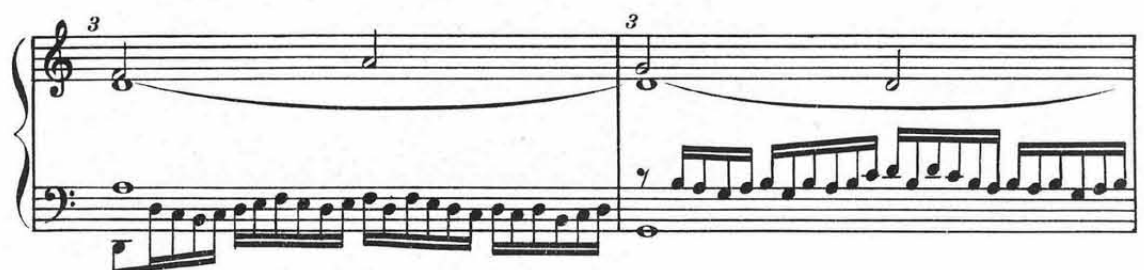
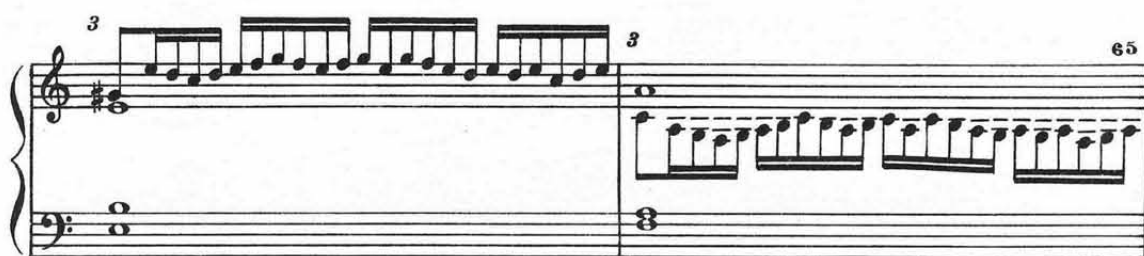
The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass staff. The notation is written in a style that suggests a 19th-century manuscript, with various musical symbols including notes, rests, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- System 1:** Treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The bass staff has a single note.
- System 2:** Treble staff with a key signature of one flat. The bass staff has a single note.
- System 3:** Treble staff with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The bass staff has a single note.
- System 4:** Treble staff with a key signature of one sharp. The bass staff has a single note.
- System 5:** Treble staff with a key signature of one sharp. The bass staff has a single note.
- System 6:** Treble staff with a key signature of one sharp. The bass staff has a single note.

Dynamic markings and other annotations include:

- f. 170 V:** A dynamic marking (forte) and a tempo or performance instruction (V) located above the third system.
- 60:** A number (60) located at the end of the fourth system, possibly indicating a measure number or a tempo marking.



f. 171 V.

75

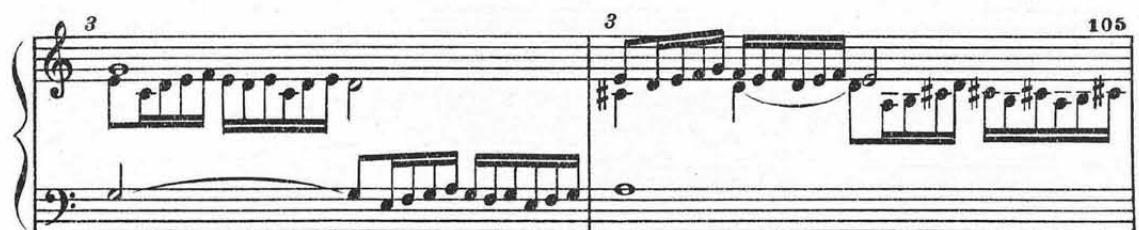
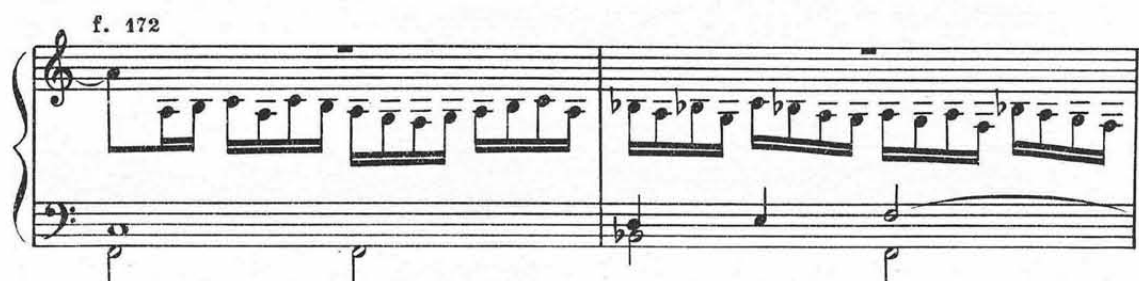
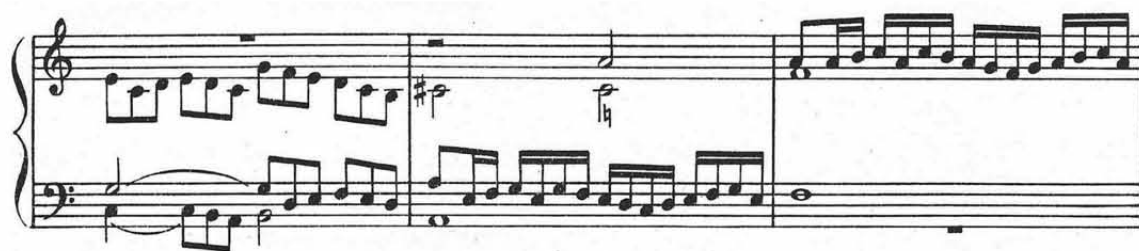
ossia

80

85

90





The image displays a page of musical notation, likely for a piano. It consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 178 at the top left and 110 at the top right of the fifth system.

The first system shows a treble staff with a whole note and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The second system continues the bass staff's pattern. The third system is marked "f. 472 V" and shows a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The fourth system shows a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The fifth system is marked "110" and shows a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a complex rhythmic pattern. The sixth system shows a treble staff with a complex rhythmic pattern and a bass staff with a complex rhythmic pattern.



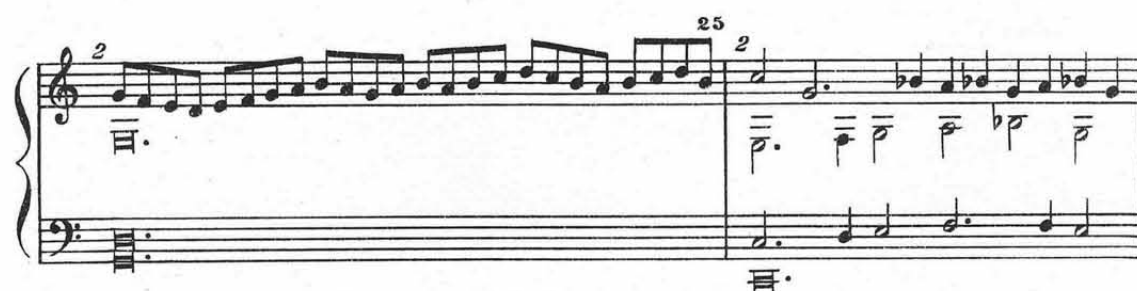
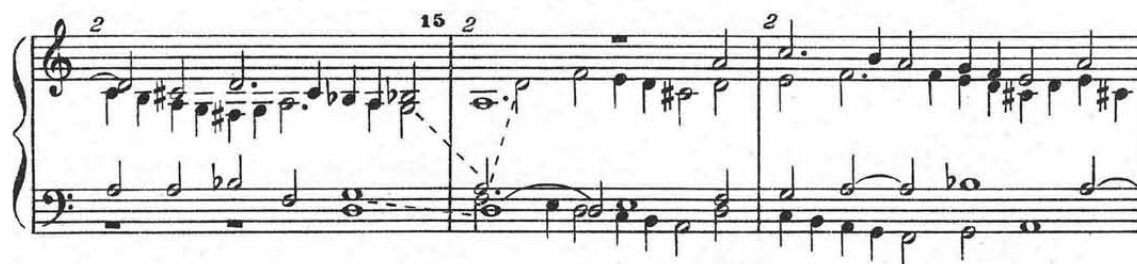
# LXII

## TIENTO de PRIMERO TONO<sup>1)</sup>

f. 173 Y

1. SÍGVENSE QVATRO OBRAS DE COMPÁS TERNARIO DE TRES SEMIBREUES, feys mínimas, doze feminimas, y beinte y quatro corcheas al compas. Primeramente vn tiento de primero tono, re, y fol, por delafolrre, de el género diatónico. Yten, vn tiento de medio regíftro de tiple de fexto tono fenecido en fefaut. Yten, vna canción glosada, de octauo tono genérico, vt y fol por celolfaut. Y vltimamente diez y feis diferencias glosadas fobre el cantollano de las vacas. Todas (ecepto la canción) no tocan en cefaut, deiolrre, y elami, fograues, que fon los tres fignos que fe feñalan con dos raígitos, porque fe compufieron refpectiuamente de algunos órganos antiguos, que carecen de los dichos tres fignos. El compás fe lleue bien aespacio, afientando todo el pie al dar, levantando vna parte de él (eíto es la punta, o carcañal) al eftar, y vltimamente leuantando otra vez todo el pie al alçar.

Tiento de primero tono por delafolrre, cuyo diapafón es aritmético, y fube dende alamire graue, diziendo, re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 2 to 40. It is written in a single system with two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems of two staves each. Measure numbers 2, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a final measure marked 'f. 175'.

2 30

2 35

f. 175

40



The image displays a page of musical notation for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

- System 1:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '2' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '2' above it. The system ends with a measure marked '45'.
- System 2:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it.
- System 4:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The system ends with a measure marked '50'.
- System 5:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The system ends with a measure marked '55'.
- System 6:** Features a treble and bass staff. The treble staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The bass staff has a triplet of eighth notes marked with a '3' above it. The system ends with a measure marked '55'.

Additional markings include 'f. 175 V' and '2' above the treble staff in the final system.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, 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. The page is numbered 184 in the top left corner. The first system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. The second system continues the melodic line in the treble staff. The third system features a measure number '60' and a dynamic marking 'f. 176'. The fourth system shows a measure number '65' and a dynamic marking 'f. 176'. The fifth system continues the melodic line in the treble staff. The sixth system shows a measure number '65' and a dynamic marking 'f. 176'. The notation is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and dynamic markings clearly visible.

The musical score consists of six systems of staves. Each system typically has a grand staff (treble and bass clef) with a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. Measure numbers 70, 75, and 80 are visible.

System 1: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef.

System 2: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef. A measure number 70 is visible.

System 3: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef. A measure number 75 is visible.

System 4: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef. A measure number 80 is visible.

System 5: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef.

System 6: Treble clef has a half note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5, quarter note D5. Bass clef has a half note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3, quarter note D3. A first fingering (I) is marked in the bass clef.

Handwritten musical score for piano, measures 177-100. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo/mood is marked *f.* (forte). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and chords. Measure numbers 177, 85, 90, 95, and 100 are indicated above the staves. The notation includes dynamic markings like *f.* and articulation marks like accents.

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. Measure numbers 105, 110, and 115 are indicated. A specific measure is marked 'f. 177 V'. The notation is complex, featuring many beamed notes and rests.

This musical score consists of six systems of piano notation, spanning measures 120 to 130. The notation is written for a grand piano with a treble and bass staff joined by a brace.

- System 1 (Measures 120-122):** Measure 120 begins with a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 121 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 122 continues the triplet in the treble and the dotted half note in the bass.
- System 2 (Measures 123-124):** Measure 123 shows a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 124 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass.
- System 3 (Measures 125-126):** Measure 125 begins with a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 126 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass.
- System 4 (Measures 127-128):** Measure 127 shows a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 128 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass.
- System 5 (Measures 129-130):** Measure 129 begins with a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 130 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass.
- System 6 (Measures 131-132):** Measure 131 shows a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass. Measure 132 features a triplet of eighth notes in the treble and a dotted half note in the bass.

The score includes various musical notations such as triplets, dotted half notes, and eighth notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The dynamics range from piano (p) to forte (f).



The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. Each system typically includes a treble clef staff and a bass clef staff, connected by a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Key features of the notation include:

- Measure Numbers:** 135, 140, and 145 are marked above the staves.
- Dynamic Markings:** A marking "f. 178 V" is present above the third system.
- Articulation:** Slurs and accents are used to indicate phrasing and emphasis.
- Rehearsal Marks:** The numbers 3, 2, 135, 2, 140, 2, and 145 are placed above the staves, possibly indicating rehearsal or section markers.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 145 to 160. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems, each containing two measures. Measure numbers 145, 150, 155, and 160 are indicated at the end of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A forte (f) dynamic is marked at the beginning of measure 149. A repeat sign with a first ending bracket is present in measure 159. A fermata is placed over the final note of measure 160. The bass staff in measure 159 contains a large, stylized 'R' marking.

2

2

150

f. 179

2

2

155

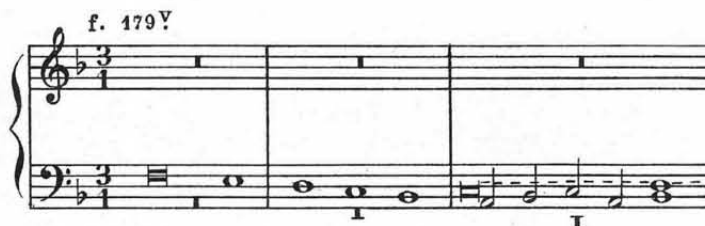
2

2

160

## LXIII

TIENTO de medio registro  
de tiple  
de SEXTO TONO 1)



1. vt, y fa, por fefaut, del género femicromático blando, y de 24. números al compás, hízofe refpecto de algunos órganos antiguos que les faltan los tres primeros fignos fograues, y afsi fe notará que no toca en ellos: fígue los paños trocados, éito es : lo q̄ vna voz baxa, lo fuben las otras tres, y es (como el pañado) de compás ternario. En el fecondo difcurfo de medio regifro de tiple de 32. números al compás, dixé que las cláufulas, o fenecimientos de el vt, y fa, eran diatónicas : y las del re, y fol cromáticas, y las de el mi, y la enarmónicas : y la razón es, porque las primeras fe pueden hazer naturalmente, y effo es fer diatónicas, y las feundas no fe pueden hazer (regulariter loquendo) fin tocar en los fufitenidos de el vt, y fa, para fenecer en el re, y fol, los quales fon cromáticos. Y las terceras, porque la del mi, re, mi, puede fer diofeña, como lo declaro en el tratado de punto intenfo contra remiffo, y es propia de el enarmónico: y la de la, fol, la fufitenida, no fe puede hazer, fin tocar en el fufitenido del fol, proprio de effe género. Otra razón ay tambier, y es : porque el vt primera voz, pertenece al primero género, y el re feconda, al fecondo: y el mi tercera, al tercero : y el fa, fol, la : fe reduzen a vt, re, mi, y afsi fe atribuyen a los mifmos tres géneros.

2 2 20

2 25

2 2

2 30

2 f. 180 V 2

2 1

35

2 40

R

45

2

f. 181 50 3

3 2

55 2

60

3

2

3

3

65

f. 181 V

3

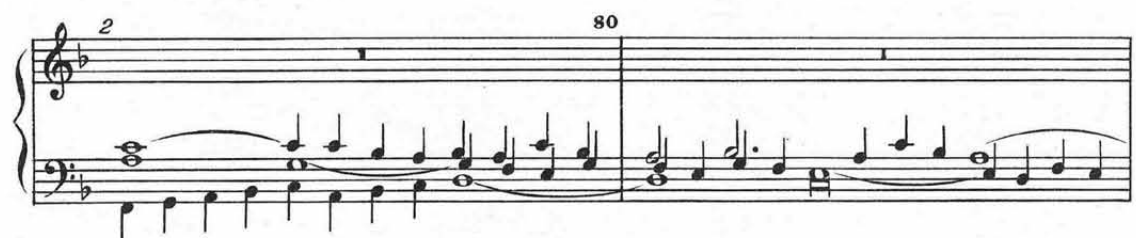
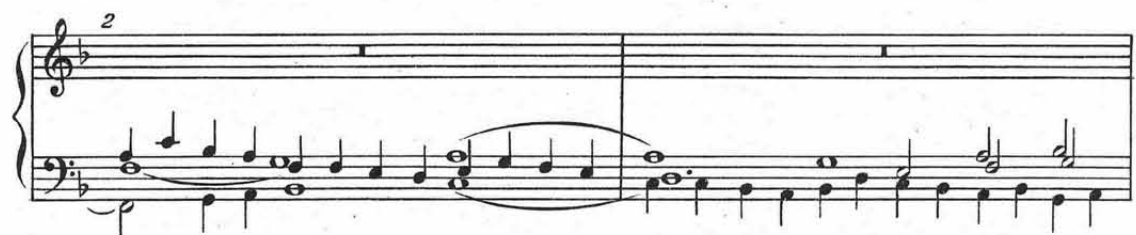
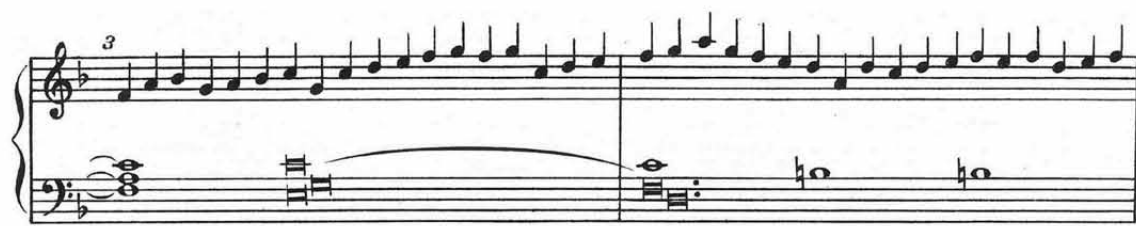
2

3

70

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 55-58) features a treble clef with a triplet of eighth notes (measure 55) and a bass clef with a descending eighth-note scale (measure 55) and a sustained chord (measure 56). The second system (measures 59-62) shows a continuous eighth-note scale in the treble and a sustained chord in the bass. The third system (measures 63-66) continues the eighth-note scale in the treble and a sustained chord in the bass. The fourth system (measures 67-70) features a triplet of eighth notes (measure 67) and a sustained chord in the bass. The fifth system (measures 71-74) shows a continuous eighth-note scale in the treble and a sustained chord in the bass. The sixth system (measures 75-78) continues the eighth-note scale in the treble and a sustained chord in the bass. The page number 194 is in the top left. Measure numbers 60, 65, and 70 are at the end of their respective systems. The dynamic marking 'f. 181 V' is above the fifth system. The first system has a '2' above the treble clef and a '3' above the treble clef. The second system has a '3' above the treble clef. The third system has a '3' above the treble clef. The fourth system has a '3' above the treble clef. The fifth system has a '2' above the treble clef and a '3' above the treble clef. The sixth system has a '3' above the treble clef.





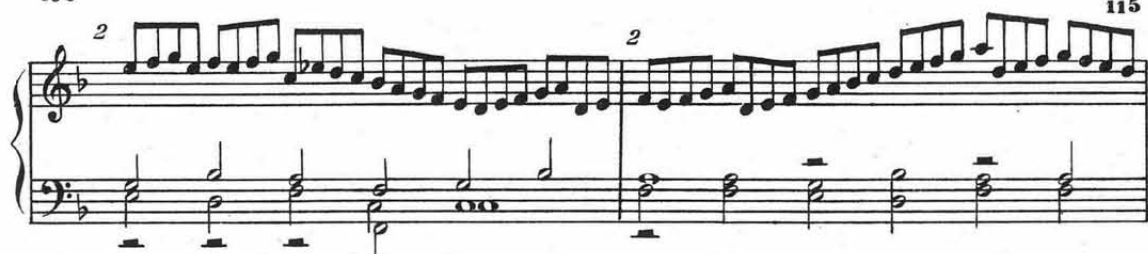
85

f. 182

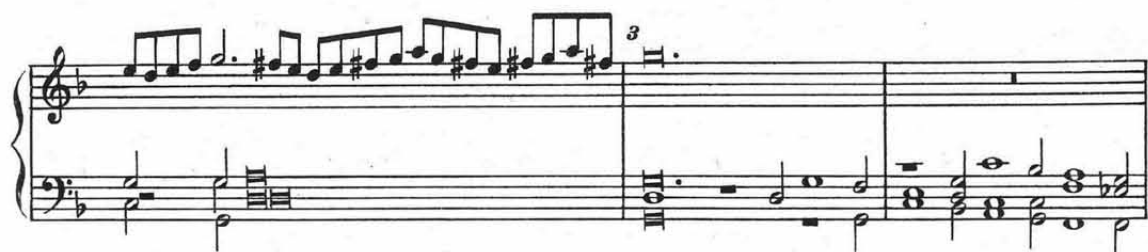
90

95





First system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 115 is marked. The system contains two measures, each with a '2' above the treble staff indicating a second ending or a specific fingering. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes.



Second system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 116 is marked. The system contains two measures. The first measure has a '3' above the treble staff. The bass staff continues with harmonic accompaniment.



Third system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 120 is marked. The system contains two measures. The first measure has a '3' above the treble staff. The bass staff continues with harmonic accompaniment.



Fourth system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 125 is marked. The system contains two measures. The bass staff continues with harmonic accompaniment.



Fifth system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 133 is marked. The system contains two measures. The first measure has a '3' above the treble staff. The bass staff continues with harmonic accompaniment.



Sixth system of music. Treble clef, key of B-flat major. Measure 130 is marked. The system contains two measures. The first measure has a '3' above the treble staff. The bass staff continues with harmonic accompaniment.

2 135 2

2 2 2

140 2

2 2 145

Siguiese a modo de batalla

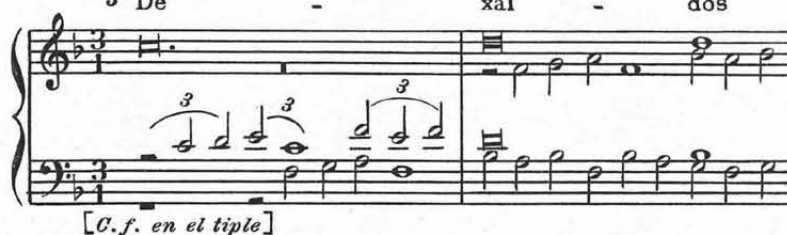
2 150 2

Detailed description: This page contains six systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one flat (B-flat). Measure numbers 135, 140, and 145 are placed above the treble staff. Measure numbers 2 are placed above both staves at the beginning of several systems. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. A text instruction 'Siguiese a modo de batalla' is written below the fourth system. The piece concludes with a final measure at measure 150.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 155 to 165. It is written for two staves, treble and bass clef, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'f. 183 V' (faster, 183 beats per minute, Vivace). The score is divided into six systems, each containing two measures. Measure numbers 155, 160, and 165 are indicated at the end of the first, third, and fifth systems respectively. The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings. A '2' is written above the first measure of each system, likely indicating a second ending or a specific fingering. The final system (measures 164-165) concludes with a double bar line and a repeat sign.



**LXIV**  
**CANCION GLOSADA**  
*[Dexaldos mi madre]*



1. de compás ternario (como los dos discursos antecedentes) de octavo tono vt, y fol, por ceíolfaut del género femicromático blando, sobre el verso tetrametro cataléctico : dexaldos mi madre mis ojos llorar, pues fueron a amar : comienza el canto llano el tiple, y profíguenlo las demás voces. De lo dicho en los discursos antecedentes, acerca de el proceder de los géneros le colige : que es cosa imposible darle género inabtracto; porque, o a de proceder por intervalos, o por fignos, o por cláufulas, de los otros dos géneros, y querer abltraerle de esto, feria hazer vna música defabridísima, y el auer querido que los antiguos abltraer los géneros, procediêdo en cada vno simplicísimamête, sin mexcla ni cõcreto de otros : fuê caula de el tal defabrimiento en las cantilenas, y este defecharle el vfo de los géneros, en aquel ientido. y así oy fe vían in concreto, que es entretejiendo vnos con otros.





1

2

55

2

60 [C. f. en el triple]

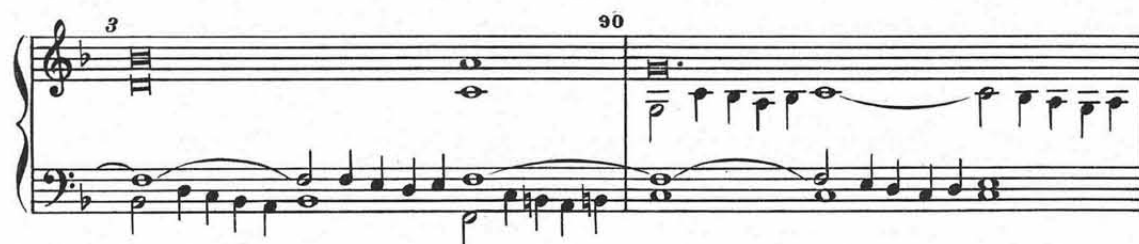
2

65

2

f. 185 V







3 95

3

3

3 100

3 f. 186 V

3 105

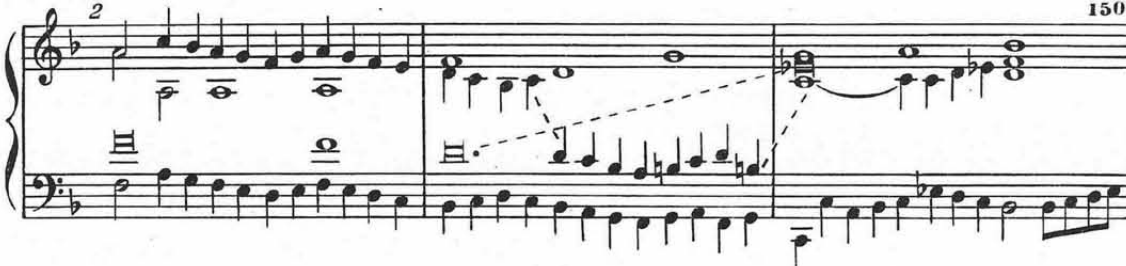
3







2 150



First system of musical notation, measures 150-151. Treble clef, key signature of two flats. Measure 150 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 151 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment. A dashed line connects a note in measure 150 to a note in measure 151.

2




Second system of musical notation, measures 152-153. Treble clef, key signature of two flats. Measure 152 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 153 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment.

2



Third system of musical notation, measures 154-155. Treble clef, key signature of two flats. Measure 154 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 155 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment.

2 155



Fourth system of musical notation, measures 156-157. Treble clef, key signature of two flats. Measure 156 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 157 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment.

2

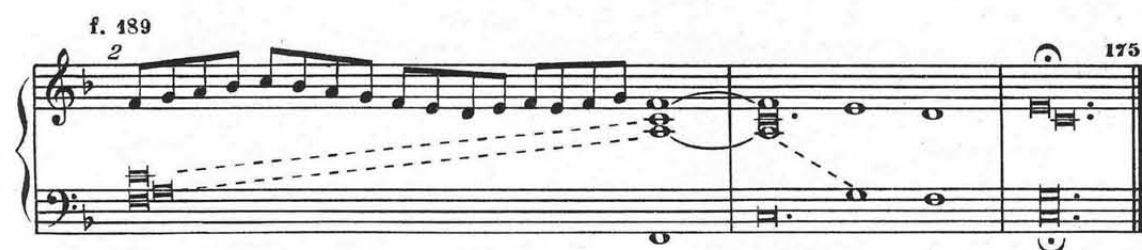
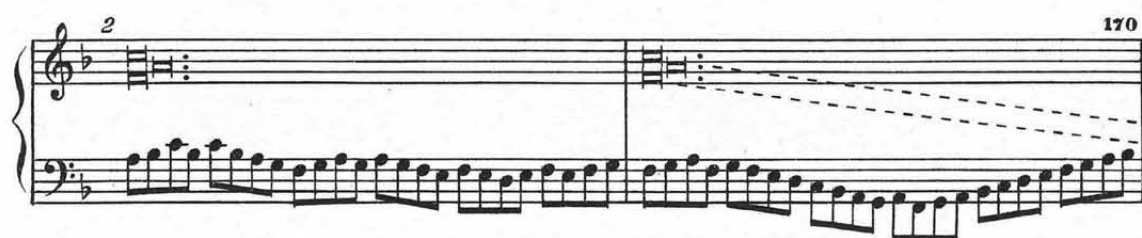


Fifth system of musical notation, measures 158-159. Treble clef, key signature of two flats. Measure 158 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 159 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment.

2 f. 188 V 160



Sixth system of musical notation, measures 160-161. Treble clef, key signature of two flats. Measure 160 contains a melodic line with eighth notes and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Measure 161 features a melodic line with a long note and a bass line with a similar accompaniment. The system is marked with a forte 'f.' and a first ending 'f. 188 V'.





f. 189<sup>v</sup>

## LXV

Síguense Dies y Seis Glosas  
sobre el Canto Llano:  
*Guárdame las Vacas,* <sup>1)</sup>



1. o por mejor dezir fobre el feculorũ del primero tono de canto llano que vno y otro cabe fobre el contrabajo de el dicho discante. Son respectiuamente hechas para órganos antiguos que su primer signo es fefaut-graue. alias, retoppellex : y así no se toca en cefant, desfolre ni elami fograues, táñense diatónicamente re y fol en delafolre, y son de compás ternario como las tres obras anteriores. Concluymos con la materia de los géneros, declarando por de vno mismo, la especie o interualo compuesto descendente, que el simple ascendente, por que (como dize Salinas) sunt eiusdem propé naturae, y así diremos que la segunda y la séptima, la quarta y la quinta (cometidas en signos naturales) serán diatónicas : y la tercera menor y sexta mayor, cromáticas : y la tercera mayor y sexta menor enarmónicas. De las mixtas se tratará en su lugar.

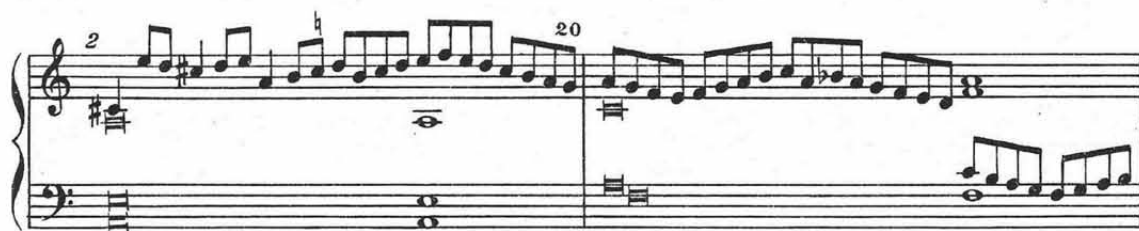
2 *f. 190*



2



2 20



2



2 *f. 190 V* 25



2



The image displays a page of musical notation, likely a score for a piano piece. The page is numbered 215 in the top right corner. The notation is arranged in six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various musical symbols, such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Measure numbers 2, 30, f. 191, and 35 are indicated. The page is numbered 215 in the top right corner.

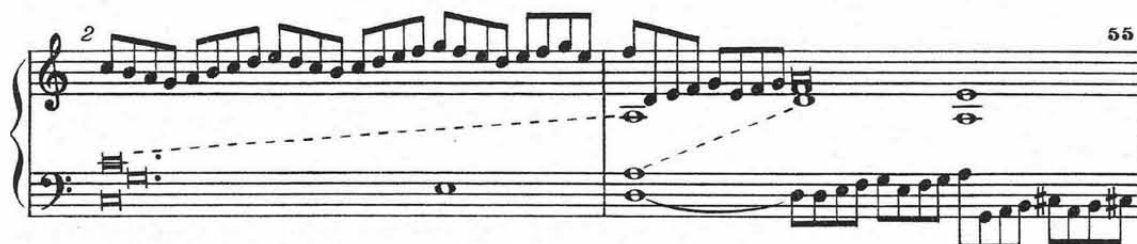
40 f. 191<sup>V</sup>

2

45

f. 192

50



A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two lines of the song, and the second system contains the next two lines. The piano accompaniment features a prominent bass line with many eighth and sixteenth notes, and a treble line with chords and single notes. The voice part consists of a single melodic line with lyrics written below it.

3

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The Treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The Bass staff begins with a bass clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is in 3/4 time, indicated by the '3' above the first measure. The melody is written in the Treble staff, and the accompaniment is written in the Bass staff. The score consists of two measures. The first measure contains a melody of eighth and quarter notes, and the second measure contains a melody of eighth and quarter notes. The Bass staff accompaniment consists of a series of eighth notes in the first measure and a series of eighth notes in the second measure.

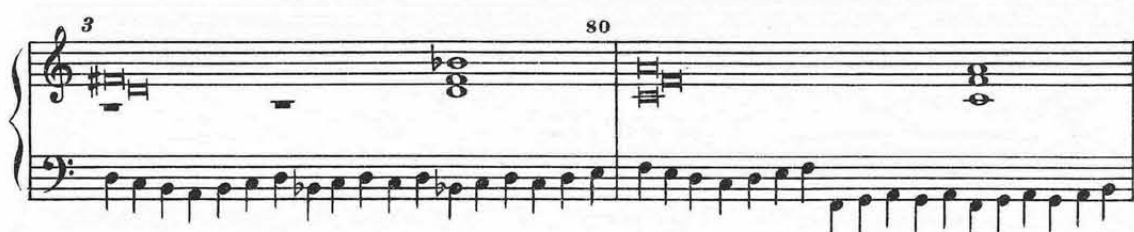
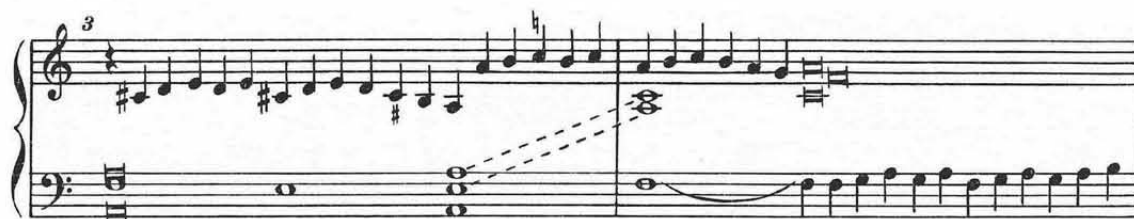
3 70

Handwritten musical score for 'The Rose Tree'. The score is written on two staves, Treble and Bass. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (G3, A3, B3). The second measure contains a treble staff with a triplet of eighth notes (C5, D5, E5) and a bass staff with a triplet of eighth notes (C4, D4, E4). The score is written in a simple, handwritten style.

[illegible]

75





First system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a whole note chord with an '8' below it.

Second system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Third system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

Sixth system of the musical score. The treble clef staff contains a triplet of eighth notes followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a whole note chord with a '3' above it, followed by a series of eighth and sixteenth notes.

First system of musical notation. Treble clef, 3/8 time signature. Measure 100: Treble has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 101: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

Second system of musical notation. Treble clef, 3/8 time signature. Measure 102: Treble has a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a dotted quarter note (C5). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 103: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

Third system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 104: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 105: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

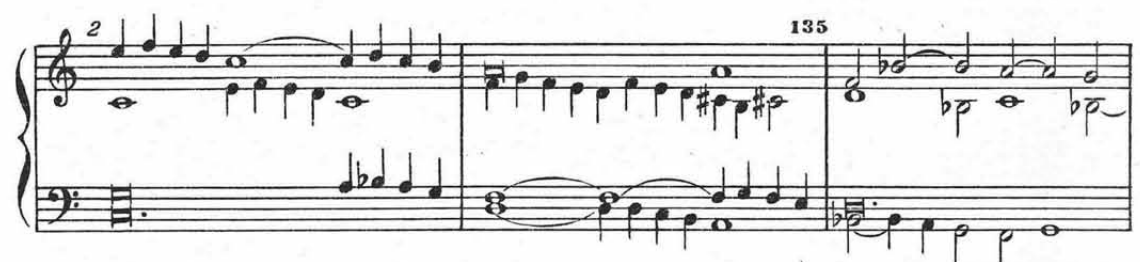
Fourth system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 106: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 107: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

Fifth system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 108: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 109: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

Sixth system of musical notation. Treble clef, 2/4 time signature. Measure 110: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2). Measure 111: Treble has a half note (G4) and a half note (B4). Bass has a half note (G3) and a half note (B2).

The image displays seven systems of musical notation for piano, each consisting of a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Bass staff features a dashed line indicating a melodic line.
- System 2:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 115 is marked at the end of the system.
- System 3:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 115 is marked at the end of the system. A dynamic marking *f. 195* is present.
- System 4:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 120 is marked at the end of the system.
- System 5:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 120 is marked at the end of the system.
- System 6:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 125 is marked at the end of the system.
- System 7:** Treble staff begins with a second ending bracket (2). Measure 125 is marked at the end of the system. A dynamic marking *f. 195* is present.



*Porque no parezca áspera la proposición dicha atrás: que el intervalo de quarta es casi de la misma naturaleza, que el de quinta; pongo el exêplo siguiente, en cuya voz inferior se verá, que es lo mismo moverse a quarta subiendo que a quinta baxando, y por el contrario, a quarta baxando que a quinta subiendo.*



## LXVI

Síguese La Canción  
de Tomás Crequillon llamada:  
*Gaybergier*, <sup>1)</sup>

f. 196

3 3 3 5

3 3 3 10 3 C

1. a quatro voces, y glosada de a diez y feys números al cōpas, cuyo diapafón parece auer de fer Arithmético, por fer la canción de iéptimo tono, vt y fol en gefolrreut del género diatónico : Comiença dende delolre ascendiendo re, mi, fa, fol, re, mi, fa, fol.





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 note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers are indicated at the start of certain systems: 197, 35, 40, 45, and 3. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* (forte). The notation is written in a standard musical style with a key signature of one sharp (F#).

3 50 3 f. 197 V 3

3 55 3

C

60

65

The musical score is written for piano and consists of six systems. Each system has a treble and a bass staff. The first system starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The second system features a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The third system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fourth system begins with a treble staff containing a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The fifth system starts with a treble staff containing a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The sixth system has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. The page is numbered 227 in the top right corner. There are also some markings like 'f. 197 V' and 'C'.

70 f. 198

The musical score consists of five systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 70-72) features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a simple accompaniment. The second system (measures 73-75) continues the melodic development in the treble and adds more complex rhythmic patterns in the bass. The third system (measures 76-78) includes a triplet of eighth notes in the treble and a steady bass accompaniment. The fourth system (measures 79-81) features a melodic phrase in the treble and a more active bass line. The fifth system (measures 82-84) shows a continuation of the melodic and harmonic themes. Measure numbers 70, 75, and 80 are indicated at the top of their respective systems. A 'C' time signature is present at the beginning of the fourth system.



## LXVII

Prosa del  
Santísimo Sacramento  
[Lauda, Sion, Salvatorem]<sup>1)</sup>

f. 199

Lau - da Si - on Sal - va -

to - rem

El verso siguiente que comienza:  
*Quantum potes, tantum aude, etc.*  
se canta por el primero.

Lau - dis the - ma spe - ci - a - lis

El verso siguiente que comienza:  
*Quem in facta me[n]sa cœnæ, etc.*  
se tañe por el próximo pasado.

1. que se canta el día de Corpus Christi, y en su octava, después de la Epístola. Va puntada naturalmente, re, y la, en alaire, del género diatónico; para órganos de tono de treze palmos o treze y medio, que son los que tienen la cuerda del fa del octavo tono de canto de órgano, en alaire. También puede servir por el mismo termino. para canto llano, en órganos de tono de catorce. Lleua el canto llano el tiple, y donde se hallare un calderon son puntos ligados, y en el segundo no entra letra.



f. 199 V 25 30

Sit laus ple - na

35

40

Dies e - nim so - lem - nis a - gi - tur.

45

50

In hac men - sa no - ui Re - gis

55 60

65

Ve - tus ta - tem no - vi - tas

f. 200 70

Quod in cœ - na

75

Do - cti sa - cris ins - ti - tu - tis

80

Do - cti sa - cris ins - ti - tu - tis

85

Do - cti sa - cris ins - ti - tu - tis

90

Do - cti sa - cris ins - ti - tu - tis

95 100

Dog - ma da - tur cris - ti - a - nis

105

El verso siguiente que comienza:  
*Quod non capis quod non vides, etc.*  
entra también por el pasado.

f. 200 V 110

Sub di - uer - sis Spe - ci - e - bus

115

El verso siguiente que comienza:  
*Caro cibus sanguis potus, etc.*  
entra también por este pasado.

Item, los dos versos siguientes, el primero de los cuales dize: *a sumente non concisus*, y el segundo: *Sumit unus sumunt mille*, ambos a dos, entran por el segundo, que dixo, *Laudis thema specialis*.

120

Súm - mūt ho - ni Sum - mūt ma - li

125

130

El verso siguiente que comienza:  
*Mors est malis, vita bonis, etc.*  
entra también por este pasado..

135

Frac - to de - mum Sa - cra - men - to

140

145

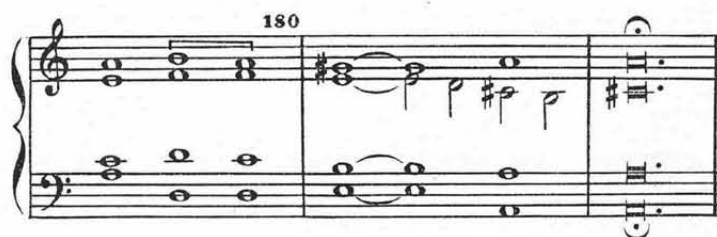
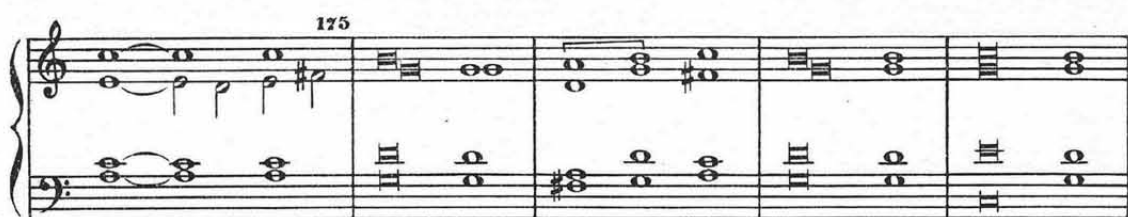
El verso siguiente que comienza:  
*Nulla rei fit scissura, etc.*  
entra también por este pasado.

150

Ec - ce pa - nis An - ge - lo - rum



El verso siguiente que comienza:  
*In figuris presignatur,*  
entra también por este pasado.

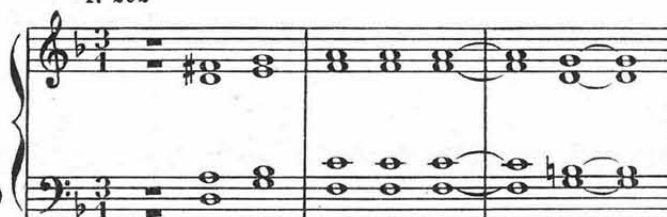


El verso siguiente que comienza  
*Tu qui cuncta scis et vales,*  
entra también por este pasado.

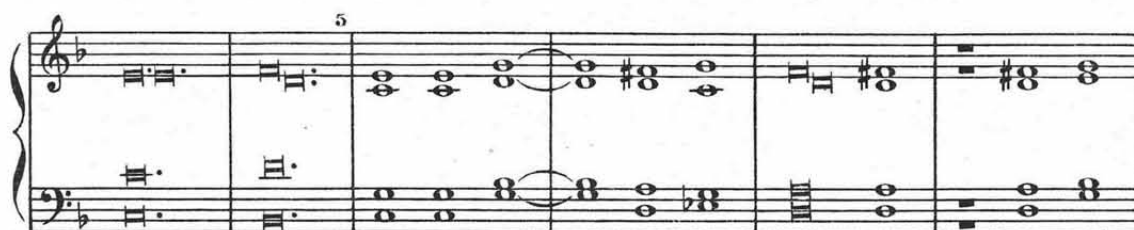
# LXVIII

Canto Llano de la  
Inmaculada Concepción  
de la Virgen María:  
[*Todo el mundo en general*] <sup>1)</sup>

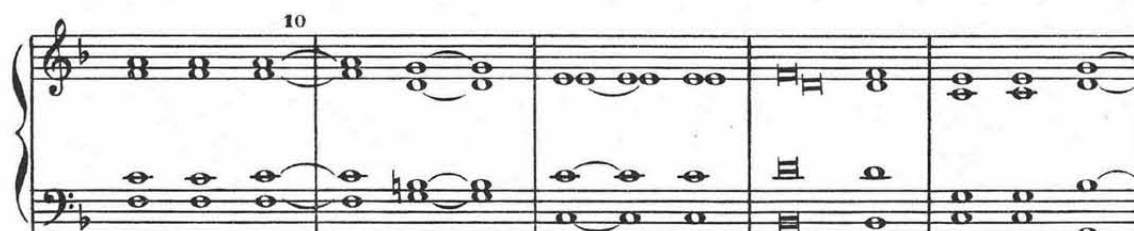
f. 202



To-do el mū-do en ge - ne -



ral a vo - zes Rey - na es - co - gi - da, di - ga



que soys cō - ce - vi - da sin pe - ca - do o -



- ri - gi - nal, sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

Copla



Si man - dó Dios ver - da - de - ro al pa-dre y la

1. DASE FIN A ESTE TRATADO CON EL SIGVIENTE CANTO LLANO, de la Inmaculada concepción de la Virgen MARIA, Señora nueſtra; debaxo de cuya protección falga a luz eſta prefente obra, para honra y gloria de Dios nueſtro Señor, y de la miſma Señora y abogada nueſtra, y de los demás ſantos de la Corte celeſtial. Lleva el canto llano el tenor, táñese por bernol. y es de número ternario.



30

ma - dre ñr - rar, lo que nos man - dó guar - dar,

35

él lo qui - zo o - brar pri - me - ro y as - sie - sta ley ce -

40 f. 202 V

- les - tial en vos la de - xo cum - pli - da,

45 50

pues os hi - zo con - ce - vi - da sin pe - ca - do o -

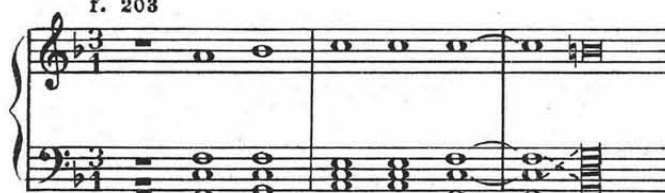
55

- ri - gi - nal, sin pe - ca - do o - ri - gi - nal.

## LXIX

Síguense Tres Glosas  
sobre el Canto Llano de  
La Immaculada Concepción  
[*Todo el mundo en general*] <sup>1)</sup>

f. 203



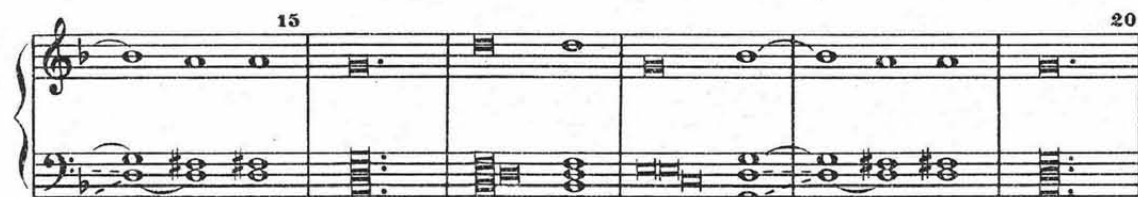
To-do el mū-do ē ge - ne -



ral a vo-zes Rey - na es-co-gi-da, di-gan



ñ Soys con-ce-vi-da sin pe-ca-do o -



ri-gi-nal, sin pe-ca-do o-ri-gi-nal.

## Copla Segunda



Si man-dó Dios ver-da-de-ro



1. de la Virgen María Señora nuestra. La primera glosada de feys al compás, la segunda de nueve, la tercera de doze. Compás ternario el primero de fexquialtera, el segundo de fexquinona, el tercero también de fexquialtera, con la aduertencia de los números, el que tuuiere nota de ternario que es vn tres, a de yr con el ayretillo de proporción menor, y el que tuuiere de binario, con el ayre de proporción mayor, las figuras iguales. Van en forma de medio registro de tiple, y así se podrá echar el flautado a los contrabajos, y a los tiples la mixtura que mejor višta le fuere al organista.

f. 203<sup>v</sup>

35

40

45

50 2

55

60

Otra copla glosada  
de nueve al compás

3 2

The image displays six systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The systems are numbered 65, 70, 75, 80, 85, and 86. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (65) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The second system (70) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The third system (75) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass, with a dynamic marking of *f. 204*. The fourth system (80) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The fifth system (85) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass. The sixth system (86) features a triplet of eighth notes in the treble and a triplet of eighth notes in the bass.

Otra copla glosada  
de a doze al compás

90

95

100

105

f. 204 ♯

Alabado Sea El Santísimo Sacramento  
y la Inmaculada Concepción  
de la Virgen María  
Nuestra Señora  
Concebida sin mancha  
de pecado original

†

1  
TENTO por delasolrre, fa  
e ut no mesmo signo  
[Sobre el *Pange lingua* español]  
Alvarado

f. 206

5

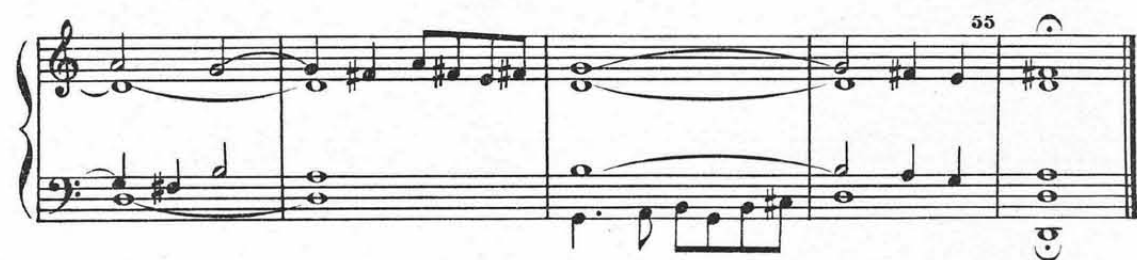
10

15

20

25





2  
Fragmento del TIENTO V  
de Correa  
trabajado por el autor anónimo  
del Apéndice

f. 206 V

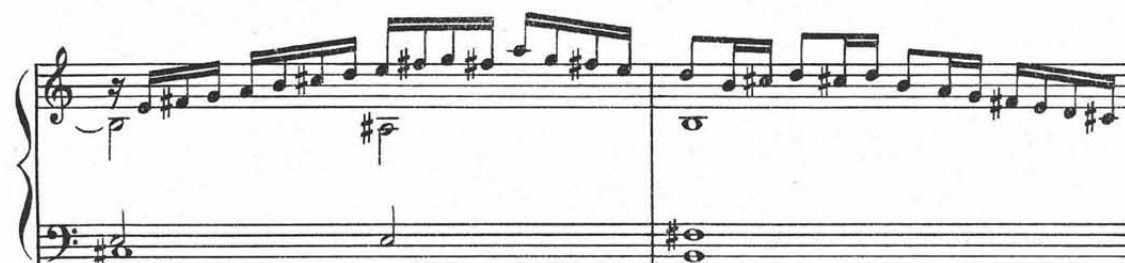
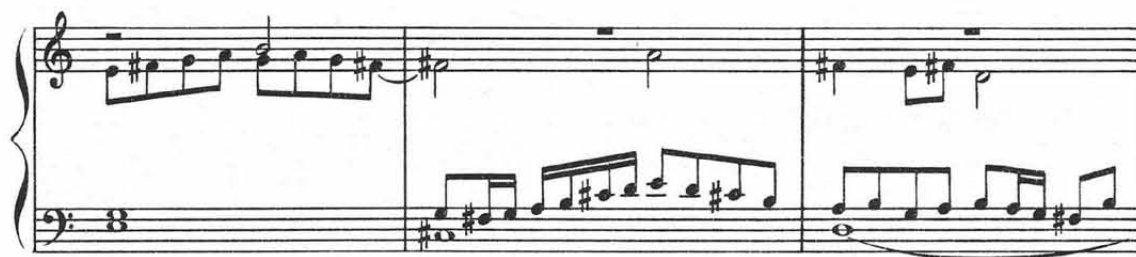
Musical score for f. 206 V, measures 1-3. The score is written for a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The melody is in the bass clef, and the accompaniment is in the treble clef. The melody consists of a half note B-flat in measure 1, followed by two eighth notes G and F in measure 2, and a half note E in measure 3. The accompaniment consists of a half note B-flat in measure 1, followed by two eighth notes G and F in measure 2, and a half note E in measure 3.

5

A musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melody with eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with quarter and eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into three measures by vertical bar lines.

[illegible]

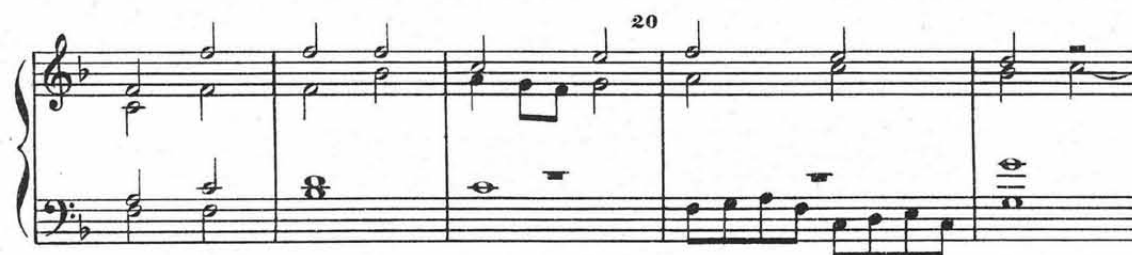
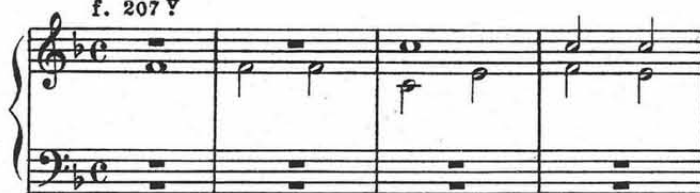
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple harmonic accompaniment. The score consists of three measures. The first measure contains the first line of the melody. The second measure contains the second line of the melody. The third measure contains the third line of the melody. The bass staff has a whole note in the first measure, a half note in the second measure, and a half note in the third measure. The notes in the bass staff are F#2, G#2, and A#2 respectively.

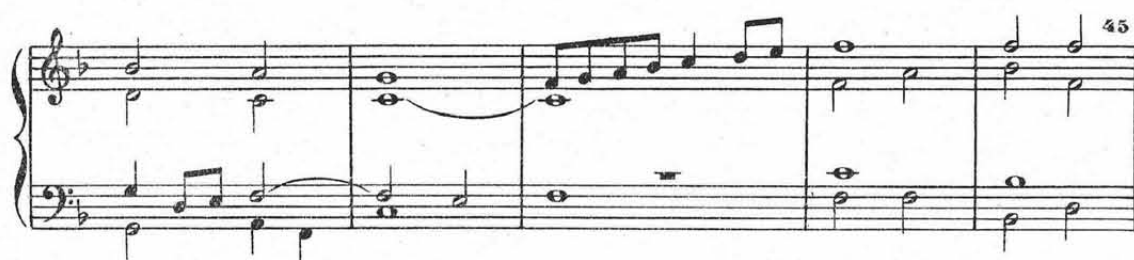


en blanco, la obra sin terminar.

3  
[TIENTO] 6<sup>a</sup> tom por ut  
Estacio

f. 207 Y





55

f. 208

60

65

70

75

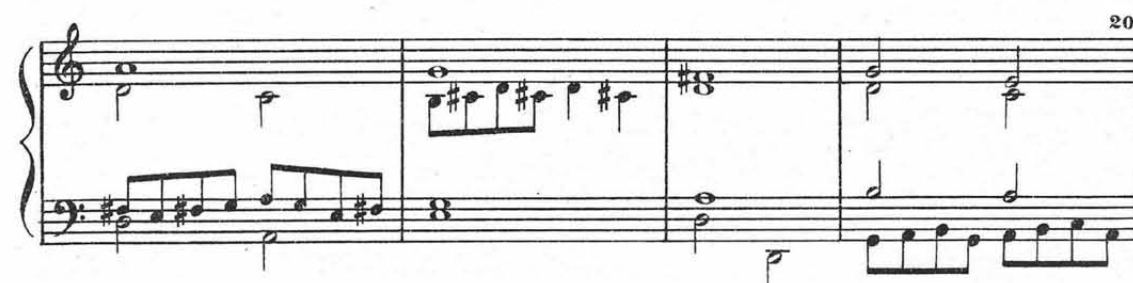
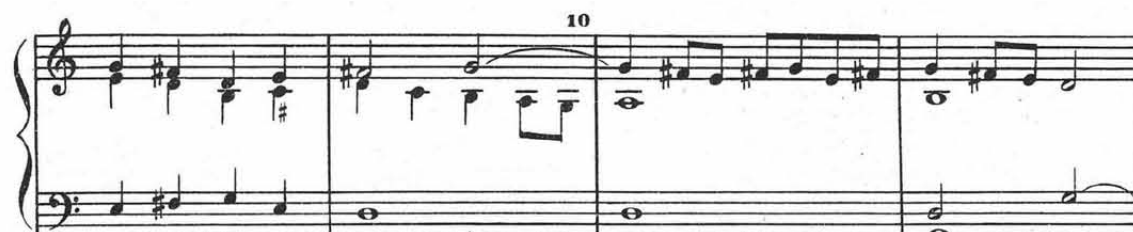
This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 75. It is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 55, 60, 65, 70, and 75 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A forte dynamic marking 'f. 208' is present at the start of the second system. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 75.







4  
 TENTO de 6º  
 por gesolreut, fazendo ut e fa  
 no mesmo signo  
 Anónimo



This musical score is for a piano piece, spanning measures 25 to 40. It is written in G major (one sharp) and 3/8 time. The score is arranged in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 25, 30, 35, and 40 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and ties. A dynamic marking of *f* (forte) appears at the start of measure 29. The piece concludes with a final cadence in measure 40.

This musical score is for a piano piece, spanning measures 45 to 65. It is written for two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into six systems, each containing four measures. Measure numbers 45, 50, 55, 60, and 65 are placed above the first measure of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The bass line often provides a harmonic foundation with sustained notes and chords, while the treble line contains more melodic and rhythmic activity. The final system ends with a double bar line in measure 65.

70 *f.* 240 ♯

75

80

85





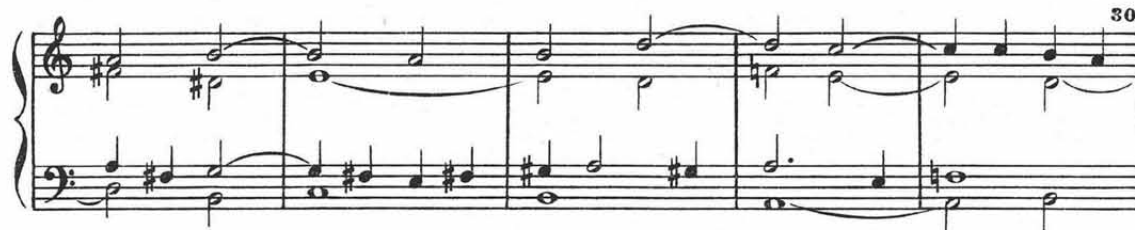
5

Obra [Tiento] de sexto por  
gesolreut, fenecendo nele, que pode  
servir de oitavo por delasolrre

De varios autores

f. 241





55

60

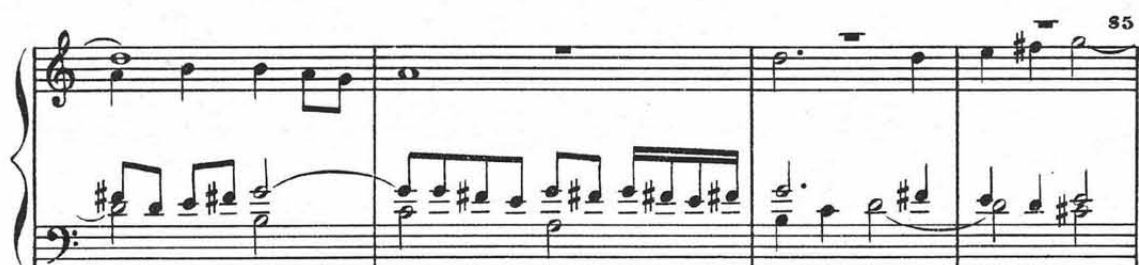
paso

65

70

f. 212

This musical score is for a piano piece, spanning measures 50 to 74. It is written for a grand piano with a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The score is divided into six systems. The first system (measures 50-54) features a complex melodic line in the treble with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the bass provides a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 55-59) continues the melodic development in the treble. The third system (measures 60-64) shows a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system (measures 65-69) includes the instruction 'paso' (step) under the first measure, indicating a specific rhythmic or melodic exercise. The fifth system (measures 70-73) features a long, flowing melodic line in the treble. The sixth system (measures 74) ends with a forte (f) dynamic marking and a tempo change to 212 (f. 212).



95

paso

100

105

110

f. 242 V

115

120



125 130

Handwritten musical score for measures 125 to 130. The music is written for piano in treble and bass staves. Measure 125 features a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass. Measures 126-129 show various chordal textures with some melodic movement in the treble. Measure 130 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

135

Handwritten musical score for measures 135 to 139. The music continues with piano accompaniment. Measures 135-139 show a progression of chords with some melodic lines in the treble. Measure 139 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

paso 140

Handwritten musical score for measures 140 to 144, marked 'paso'. The music features a more active melodic line in the treble, often with eighth notes, while the bass provides a steady accompaniment. Measure 144 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

Handwritten musical score for measures 145 to 149. The music continues with piano accompaniment. Measures 145-149 show a progression of chords with some melodic lines in the treble. Measure 149 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

145

Handwritten musical score for measures 145 to 149. The music continues with piano accompaniment. Measures 145-149 show a progression of chords with some melodic lines in the treble. Measure 149 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

150

Handwritten musical score for measures 150 to 154. The music continues with piano accompaniment. Measures 150-154 show a progression of chords with some melodic lines in the treble. Measure 154 ends with a whole note chord in the treble and a half note chord in the bass.

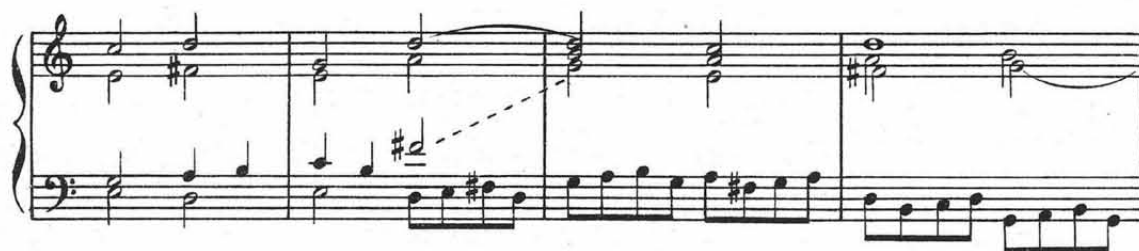
## 6

Vai outra obra, de 6<sup>o</sup> por gessolrreut,  
pode servir de oitavo de lasolrre se  
quizerã clausulas es de lasolrre,

**Alvarado**

f. 212 v





f. 213 Y 65

70

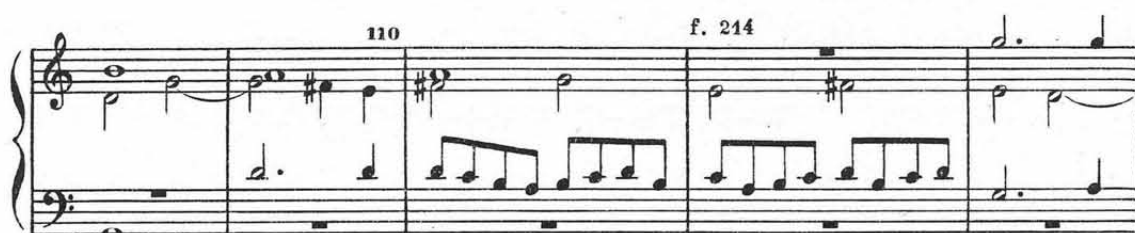
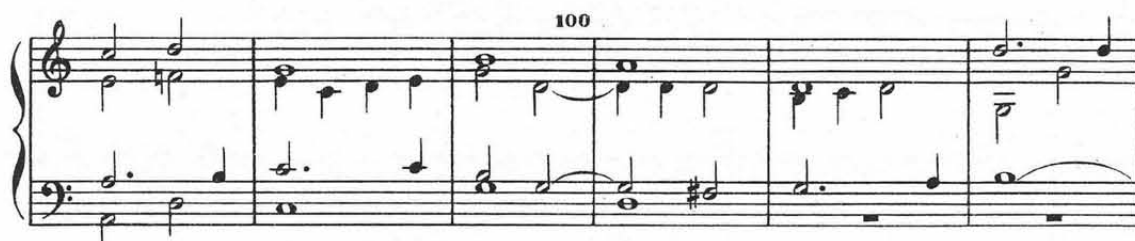
75

80

85

90

This musical score is for a piano piece, spanning measures 65 to 90. 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 two staves. Measure numbers 65, 70, 75, 80, 85, and 90 are indicated at the beginning of their respective systems. The music features a variety of note values, including eighth, quarter, and half notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 90.



This musical score is for a piano piece, spanning measures 125 to 150. 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 two staves. Measure numbers 125, 130, 135, 140, 145, and 150 are placed above the first staff of each system. The music features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a final chord in measure 150.





7  
Obra [Tiento]  
Peraza

f. 215 v

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains four measures of music: the first measure has a B-flat and an A; the second measure has a G, F, and E; the third measure has a D, C, and B; and the fourth measure has an A, G, and F. The lower staff is in bass clef and contains four measures of whole rests, indicated by a horizontal line with a small 'x' mark.

10

3

3

3

3

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is on two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure shows the voice entering with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a half note G3 in the left hand and a half note B3 in the right hand. The second measure continues the vocal melody with a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note G3 in the left hand and a half note B3 in the right hand. The third measure shows the vocal melody with a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note G3 in the left hand and a half note B3 in the right hand. The fourth measure shows the vocal melody with a quarter note A4, a half note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment has a half note G3 in the left hand and a half note B3 in the right hand. The score is labeled with the number '15' in the top right corner.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score consists of 20 measures, with the number '20' written above the final measure. The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The accompaniment begins with a half note G3, followed by a half note F#3. The melody continues with a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F#4. The accompaniment continues with a half note E3, followed by a half note D3. The melody ends with a quarter note E4, followed by a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3. The accompaniment ends with a half note B2, followed by a half note A2.

25

Musical score for 'The Rose Tree'. The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff, and the piano accompaniment is on two staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. The first measure shows the voice entering with a half note, followed by a quarter rest, then a half note. The piano accompaniment starts with a quarter rest, followed by a half note, then a quarter note. The second measure continues the vocal melody with a quarter note, a half note, and a quarter note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a quarter note. The third measure features a vocal melody with a quarter note, a half note, and a quarter note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a quarter note. The fourth measure concludes the phrase with a half note and a quarter note. The piano accompaniment has a half note, a quarter note, and a quarter note.



55

60

65

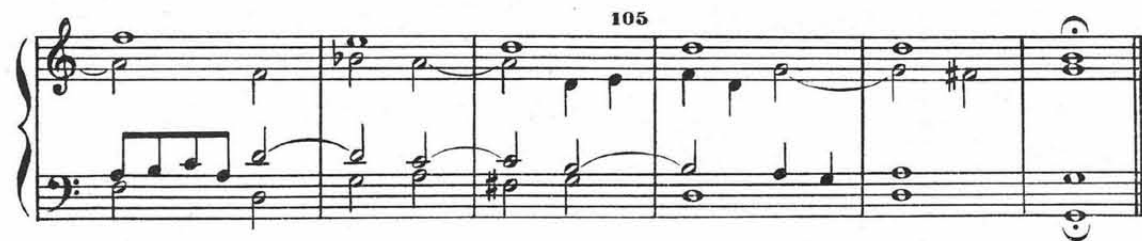
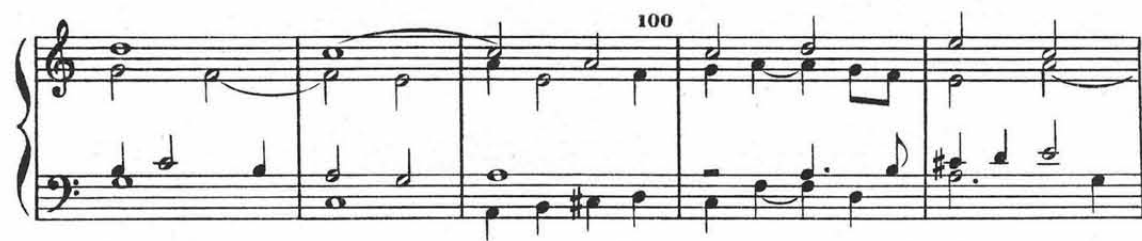
70

75

f. 246 V

80

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 80. It is written for two staves, treble and bass. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/8. The score is divided into six systems, each containing two staves. Measure numbers 55, 60, 65, 70, 75, and 80 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 dynamic marking 'f.' is present above measure 75, followed by a tempo or character marking '246 V'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some measures contain chords or sustained notes.



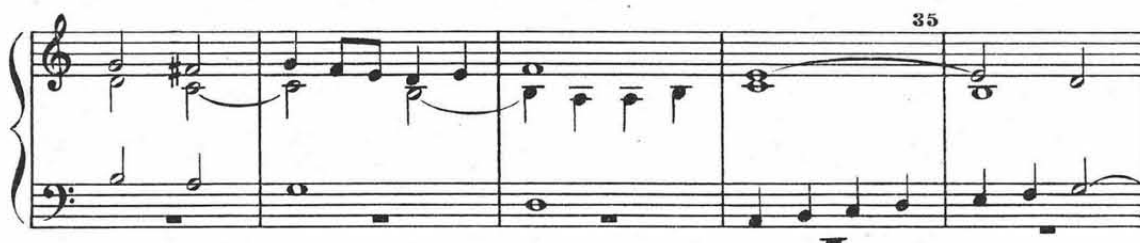
8

[Tiento] Oitauo modo  
Anónimo (=¿Peraza?)

f. 216 v

The musical score consists of five systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The notation is in common time (C). The first system is marked 'f. 216 v' and begins with a treble staff containing a whole note chord and a bass staff with a whole note chord. The second system starts at measure 5, with the treble staff featuring a melodic line and the bass staff providing harmonic support. The third system starts at measure 10, showing a more active treble staff with eighth notes and a bass staff with sustained chords. The fourth system starts at measure 15, marked 'f. 217', and includes a treble staff with a long note and a bass staff with a melodic line. The fifth system starts at measure 20, with the treble staff having a long note and the bass staff with a melodic line. The final system starts at measure 25, with the treble staff having a long note and the bass staff with a melodic line.





55

60

65

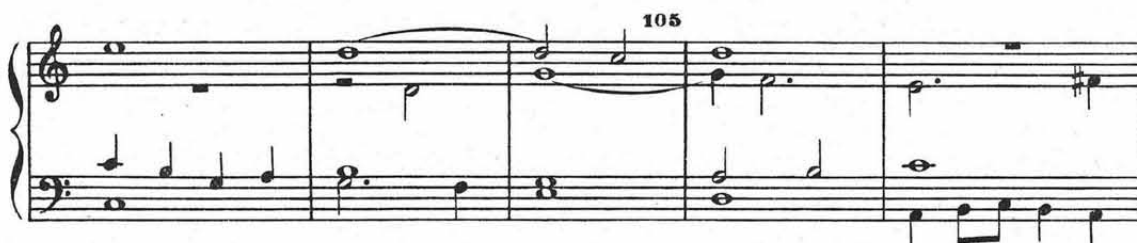
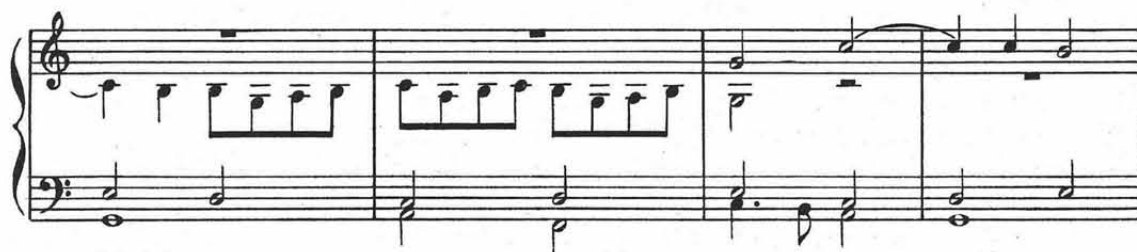
70

75

f. 217 ♯

80

This musical score is for a piano piece, spanning measures 55 to 80. 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 55-58) features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody of quarter notes in the treble. The second system (measures 59-62) continues the accompaniment with some chords in the treble. The third system (measures 63-66) shows a more active treble melody with eighth notes and a sharp sign above a measure. The fourth system (measures 67-70) has a treble melody with a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 69. The fifth system (measures 71-74) features a long, sustained chord in the treble and a moving bass line. The sixth system (measures 75-80) begins with a forte (f) dynamic and a key signature change to two sharps (F# and C#), indicated by a sharp sign and a '217' symbol above the staff. The treble melody consists of half notes and quarter notes, while the bass continues with eighth-note accompaniment.



110

115

120

125

130

135

Talleres de grabado y estampación de música de A. Boileau Bernaseoni, 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 1952.

LAUS DEO



TALLERES DE GRABADO Y ESTAMPACION DE MUSICA  
DE  
**A. BOILEAU & BERNASCONI**  
PROVENZA, 285. — BARCELONA



