

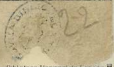
In sono tube, in psalterio & citbata, in tympano & choros in chordis & organo, in cybalis bene sonantis bas & in bilationis laudate deum. psalmo. 150.



Veritatem ems, & tolli mender sapientiam
& doctrinam & intelligentiam. prob. 23.

Comiença el libro llamado de claraciõ de instrumetos musicales dirigido al illustrissimo señor el señor don Francisco de çuniga Conde de Miranda, señor delas casas de auellaneda y baçã &c. cõpuesto por el muy reuerendo padre fray Inã Bermudo dela ordẽ delos menores: en el qual halla rã todo lo que en musica deffearẽ, y cõtiene seys libros: segũ en la pagina siguiete se vera: examinado y aprouado por los egregios musicos Bernardino de figueroa, y Christoual de morales. 1555

Con priuilegio.



Cathalogo delos libros contenidos en el presente volumen, y de que tracta cada vno dello.

EN el libro primero se tractan con gran artificio, y profundidad las alabanças de la Musica, y contiene veynte capitulos, y son prouechosos tambien para la voluntad.

EN el libro segundo puse introducciones, y primero: principios de Musica para los que comiençan a cantar y tañer, y contiene treynta y seys capitulos.

EN el libro tercero tracto grandes profundidades y secretos assi en citho llano, como en citho de organo, en lo que toca a entender y cantar la musica, y de tal manera hablo en la theorica: que no me oluido de la practica, y contiene cincuenta capitulos.

Contiene el libro quarto la verdadera intelligencia del organo, de todo genero de vihuela, y de la harpa, y el modo de cifrar, y tañer en estos instrumētos, con grandes apuntamientos, antiguallas, y nouedades, y tiene nouenta y tres capitulos.

Hallareys en el libro quinto arte profundissimo, y muy copioso de componer canto llano, de hechar contrapunto, y componer canto de organo, y practicados los primores que los cantores han hecho, y puestas las causas dellos, y declarado el artificio por sus exemplos: para que cada vno que vsar los quisiere: sepa contrahazer los cō grã certidumbre, y contiene treynta y tres capitulos.

EN el sexto libro copile algunos errores de Musica, delos que en esta facultad escriuieron en nuestro materno lenguaje, y sufficientemente los confute, y enseña la verdad y lo diuido por tractados, y contiene quatro: en fin delos quales hago otros dos, en el vno hablo delos generos de Musica, y en otro pongo el modo de tañer mis instrumētos, y ay cosas nuevas en todos seys tractados: e specialmente de afinaciō delos instrumētos

Summa del privilegio real concedido al
padre Fray Iuan Bermudo.



A Nifesto sea a todos los que la presente vieren como al padre fray Iuan Bermudo de la orden de los menores de observancia fue concedido privilegio real para ciertos libros de Musica por tiempo de seys años en el qual tiempo ninguno los puede imprimir, ni vender en los reynos y señorios de su Magestad: so pena que los libros, que sin su licencia se imprimieren o vendierẽ, sean perdidos segun mas largamente es contenido en el privilegio.



Al Illustissimo Señor el Señor don

Alonso de Aragón, Rey de Aragón, Sicilia, Cerdeña, y de Navarra, etc.

En alabāça dela Musica y deste libro de vn amigo del author.

- C**Las manos indomables que ponían
a los muros de Troya gran espanto:
vn viejo las domaua con su canto,
quando las cuerdas sonoras mal herian.
- L**os robles de su asiento se movian
traýdos por el son del dulce llanto,
que Orpheo esta haziendo, y llegan tãto
que con opaca sombra lo cuorían.
- E**l lasciuo Delphin oy e la Lira
del muy noble Amphion, y se subjecta,
por gozar de su musica suauẽ.
- D**e modo que no ay cosa tan abjecta,
ni tan feroz que no pierda la yra,
por gozar de vna cosa tan perfecta.
- P**ues tu entendimiento, si es diuino
como lo es, cognoice su grandeza,
su noble origen, su naturaleza:
veras muy claro, que del cielo vino.
- A**nres mezclada con algun venino
de imperfection estaua su pareça,
que nuestro ingenio por su gran rudeza
a la suprema cumbre no peruiño.
- A**hora la veras, si estas atento,
tan dulce, tan entera, tan sabrosa,
tan graue, tan yguar, tan en su cuento,
- T**an en su perfeccion, que diras cierto
ser don diuino con mano abundosa,
y ser fiel en dar su fructo el guetto.

Al illustrissimo señor el señor don
Francisco de çumga Conde de Mirãda. &c. mi señor.



DE Quarta dignidad, *MUY ILLVSTRE SEÑOR*,
 aya sido la profesion de la musica a cerca de los antiguos:alos
 que vniere leydo alguna cosa en ella: no sera abscondido. Cognos
 ceremos la excelencia, y grãdeza de la Musica: si miramos los effe
 ctos causados della, la grauedad y sanctidad de los que la escriuie
 ron, y la estimacion en que la tiene la sancta madre yglesia. Quan
 tas enfermedades aya curado, quantos males aya impedido, y quã
 tos bienes aya causado: sera notorio a los que mi libro primero leyeren. Por cierto son
 tan grandes los effectos, que la Musica antigua hizo: que parecẽ increíbles, sino vnie
 ra otros semejantes en la sacra scriptura. Cierto soy, que si los musicos destes tiempos su
 piessen las propiedades de los modos, y hasta donde se extiende su virtud: que tan gran
 des cosas veriamos causadas de la Musica: como leemos en los libros auer hecho los anti
 guos, y mayores: por que ay mejores entendimietos. Todos los philosophos griegos depre
 dian esta sciencia. Ninguno podia ser graduado de philosopho: si primero no oyesse la
 musica. Por lo qual los musicos eran contados, segun dize Quimiliano, entre los claros va
 rones. Lo que haze mas ami proposito: es saber, que los sanctos doctores de la yglesia es
 criuieron en musica. El bien auenturado Augustino, sanct Gregorio, sanct Ambrosio,
 sanct Bernardo, sanct Ysidoro, sanct Seuerino, y otros muchos la supieron, escriuieron,
 y en ella se exercitaron. Desde la primitiua yglesia esta en constumbre en ella la musica.
 Como no fueron suficientes los ereses antiguos a destruir la musica: ni lo seran los inde
 uotos presentes. Ay algunos (y de los que professaron dezir el officio diuino segun la or
 den de la yglesia romana) que con zelo de falsa deuocion, quieren destruir el cito. Presu
 men de tener mas acertada deuocion que la yglezia: pues que en este caso de directo pug
 nan contra ella. La yglesia (segun siente Augustino) tiene la musica para inflamar los
 coraçones de los fieles: y algunos ydiotas por no gustar la deuocion de la musica: dizẽ ser
 perdicion de spiritu, y vanidad de vida. Pues que la musica es de tanta dignidad en los
 effectos, en los escriptores della, y en la estimacion de la yglesia, y tan mal tractada de los
 ygnorantes: razon es (por que los malos no prenalezcan cõtra ella) de ser dirigidos los
 libros que della tractan a los señores poderosos en el valor del estado, de la sciencia, y de
 la persona para que siendo los tales libros limados con su sciencia, y fauorecidos con su
 poder: sean de todos tenidos en la estima que fuere razon, y por ello nuestro señor seruido.
 Sabiendo que *V. S.* es tan valeroso en todo, y no menos sabio en todo genero de musica,
 que poderoso en el linaje, estado, y persona: acorde sobre grã estudio de enbiar a *V. S.*
 el libro general de toda musica: por que amparado con tan gran calor y fauor, y limado
 con el saber que nuestro señor le dio: sea toda España aproueçada. Que seruido se ha
 ra a nuestro inmeño dios, que provecho a la republica christiana, y que charidad sea fauo
 recer a vn pobre frayle de sanct Francisco para que pueda passar a delante con otras o
 bras que tiene quasi concluydas, y salir la presente complidamete: *V. S.* (vista la obra)

lo entenedera mejor, que yo lo puedo dezir. Y aun que otros auhores busquen Señores cognoscidos (delos quales han recebido mercedes, y por su obra esperen recibir las mayores) para dirigir sus libros, y a mi no faltan los tales en nuestra prouincia: embio a V. S. estos seys libros sin ser cognoscido, porque la affiçõ que tiene a la buena Musica, y el saber entenederla, y exercitarla, y la loa que por aca es notoria, quanto a los musicos favorece: quasi me compelio, y necesito a los embiar y poner debaxo del amparo de V. S. Si por vsar mal los peccadores de mis libros, algunos (que tienen zelo de Dios, aunque no seria segun su sciencia) me quisiesen acusar, porque hize arte tã facil siẽdo profunda, y lo que peor seria, si pretendiesen calũniar a V. S. por favorecer libros, con los quales Dios puede ser offendido: responderia, que tãbien auian de acusar a los que hazen armas, porque con ellas pierden los hombres las vidas: a los que hazen dineros auian de calũniar, pues que con ellos se aumenta la cudiçia: y delos ordenadores de las leyes auian de murmurar, pues que con ellas sustentan los pleytos. Poco digo. Auian de acusar a Dios, porque erio el hierro de adonde se hazen las armas: y los metales, de adonde se haze la moneda: y los entendimientos humanos, con que sustentan los pleytos. Nunca Dios erio cosa, que mala fuese en su genero: porque despues dela criacion dize la scriptura. Vido Dios (cuya sciencia es infalible) todas las cosas que auia eriado: y por muy buenas las aprono, y hasta el dia de oy conserua. La inuencion delas artes (que imita la criacion) es buena: y para buen fin lo vgo y lo otro. El abuso que los hõbres tienen: no procede dela criacion, o dela inuencion delas artes: sino dela mala voluntad. Assi que, si alguno vsare mal de mi trabajo, sera imputado y contado asu mala voluntad: y no a mi obra, que es de charidad, y para guiar los hombres a dios. En vna cosa estoy cierto, que hazen gran daño, los que no saben de rayz y fundamẽto las artes: porque los sabios tanto tienen, que occuparse en los primores dela Musica, y tanto de leyte spiritual y contentamiento reciben: que no les queda tiempo para liuidades. Dejsseando pues los hombres ociosos, verlos ocupados en cosas graues, y apartarlos dela officina de los vicios, y lleuar los a Dios, o por mejor dezir, disponerlos para que Dios los lleue assi: he sacado a luz el presente libro. Los hombres que con este proposito del se aprouecharen: gastaran tambien el tiempo, que aun estando en la tierra, gozaran del cielo, y diran con el Apostol. Nuestra conuersacion es en los cielos. Ensayense pues en la Musica, que en la gloria se perfeccionara: para la qual todos auemos de cantinar como fin, y remate de nuestra vida. Pues que Dios para la gloria nos erio: no paremos en lo eriado, sino porello vengamos en cognoscimiento del criador, y del cognoscimiento en su amor, y del amor alas buenas obras, y delas buenas obras finales, para ueremos en la perpetua vision, reencion, y fruycion diuina. Amen.

Epistola recomendatoria dela presente obra del señor Bernardino de figueroa.

El maestro de capilla real de Granada a los desseos
de saber el arte dela musica practica y especulatiua.



N de las cosas que haze no saber los hombre perfectamente lo que dessean: es no entender los terminos delas sciencias como lo dize el philosopho, y assi caen en errores, y no saben verdades: por lo qual la Musica en España ha venido a tanta necesidad de fundamento, que los mas doctos solamente trahen de la practica, sin curar dela theorica, y quando veen algo escrito que no entienden: luego lo reprueuan, y no quieren esperar razon para conuencerse en cosas que hazen fuera de arte. Y para auer de entender de rayz la musica, assi la que se canta, como la que tañen: era menester juntar muchos libros, y muchos preceptores, y gastar mucho tiempo para entenderlo. Y el muy Reuerendo padre Fray Juan Bermudo dela orden de sanct francisco ha querido tomar el trabajo en juntar todo lo de muchos libros, y reducir a practica la obscuridad dela theorica, con otras cosas muchas nuevas que ha inuentado para que lo que en mucho tiempo y con dificultad se entendiérase y supiera: se pueda entender y saber con solo este libro: en el qual ay leche para que en musica se crien niños, que se contentan con solo canto llano, y canto de organo: y tambien ay manjares diuersos para varones de diuersos gustos: assi para los que fueren aficionados al cantar, y primores de contra punto y compostura: como para los que quisierén saber los secretos y fundamentos de todos los instrumentos musicales, que sera vna ocupacion juntamente con las cifras que aqui se enseñan gustosa para el entendimiento, y no danosa para el alma: como son muchos exercicios que los hombres trahen para passar el tiempo, que tan presto se passa, y tanta cuenta se ha de dar si mal se gasta. Yo lo he visto, y examinado, y otros dela mesma facultad: y entiendo que se le deuie mucho agradecimiento al que assi trabajo para quitar a muchos de mucho trabajo. Y todo lo que dize lo prueua en numero, y en quantidades, que son la prueua dela musica: la qual se demuestra por Arithmetica y Geometria. No se dexede gozar de tan buen libro, que abueltas de muchos de historias vanas, que se leen: estara bien este en qualquier camara de cauallero, o de otro qualquier estado: para alabar a Dios con Musica y buena doctina en la tierra: como lo pretendio el author deste libro tan copioso y provechoso.

Prologo primero para el piadoso lector.



Dos los hombres, charissimo en christo Iesu, dessean saber. Si algunos quedan ignorantes, no es por falta del desseo natural: sino por que no quieren trabajar, o por que carecen de buenos maestros, o si los tienen: no quierẽ enseñar lo que saben. Pues los discipulos sin arte, o sin querer de los maestros trabajan: y siendo el trabajo grãde, es poco el provecho. Bien entiendo, que ha auído, y los ay en nuestra España hombres excelentissimos en vibuela, organos, y en todo genero de instrumentos, y doctissimos en composicion de cãto de organo: empero es tanta la sed y cudiçia, y auaricia de algunos: que les pesa si otro sabe algũ primor, y mas si lo veen cõnunicar. Hablo en cosas juzgadas, y vistas muy de cerca. Lo que Dios por su misericordia, y clemencia les dio, antes se quieren yr al infier no con todo ello: que cõmunicarlo en parte, a los que pueden ser uir a Dios, dador de todos los bienes. De a donde procede, que auiedo en nuestra España tan grandes ingenios, tan delicados iuzizios, tan inuentiuos entendimientos: estẽ todas las artes quasi muertas: Porcierto solo el vicio desenfrenado de la cudiçia de algunos maestros, o la poca fidelidad (por dezir lo como christiano) que a Dios tienen: es la causa. Pienzan algunos maestros (no sin falta de error) que cõmunicar los primores a sus discipulos: ha de faltar a ellos la sciencia, y les han de quitar el partido. Las sciencias son de tal condicion, que quanto mas se cõmunicar: mas se aumentan y manã, a manera de fuente. Nunca se careys la fuente, por mucha agua que saqueys del rio, o del arroyo. Fuente es el entendimiento humano, y nana sciencia: no temas secarse, por cõmunicar los arroyos, que del salen. Antes sino los dexas correr en seruicio de Dios, enseñando al proximo: podra ser, que rompan por otra parte, olvidandose con la primera enfermedad. Qualquier cosa, dize el doctissimo Augustino en el libro primero de la doctrina christiana, que el hombre posee, si por cõmunicarla, no le falta: no queriendo la cõmunicar, con injusto titulo la posee. Digno es de perpetua memoria, lo que dize el sancto. El que no puede mentir afirma. Alque tiene, le sera dado mas. Dara Dios sciencia a los que la poseen: quando la cõmunicaren. Los pares con que Christo harto las companias, antes que los cõmunicasse eran vna vez cinco, y otra vez siete. Despues que los cõmunicó, quedaron los pobres hartos: y sobro doze vanastos la vna vez, y la otra siete espuertas. El que multiplico los pares cõmunicados: aumentara la sciencia de los maestros. Pues si el maestro movido de charidad, enseñare liberalmente lo que sabe: Dios que no ha menester tiempo para enseñar, que las lenguas balbucientes de los infantes haze discretas, que no dexa biẽ sin premio, que nos mide con la medida que al proximo medimos: le enseñara mas en vn momento de tiempo, que el puede cõmunicar con sus discipulos todo vn año. Experiencia ay, que enseñando el maestro por seruir adios, mas vale lo que la bondad diuina de improuiso le da: que todo lo que traya estudiado. Quiero dezir vn sentimiento christiano. Se infaliblemente,

Para el lector

que mejor se hazen nuestros negocios, quando entendemos en los de Dios: que si total
mente en lo que nos toca estuviésemos con gran diligencia ocupados. No se como cū
plen cō Dios los maestros, que (pagado su trabajo) a los discipulos encubren los secre
tos dela Musica. Si el siervo malo fue de su señor castigado, porque graciosamente no
cōmunico el talento, que el assi auia recebido: el que pagando se lo bien, lo absconde: piē
sa carecer de pena: Vemos entre ciēt musicos de vihuela, aunque aya veynte años que
la vsan: los dos dellos no saben cifrar. Viene la dicha falta del auaricia delos que su
pieron cifrar: los quales no dixeron el modo, que auian de tener. Que dire de aquellos
tañedores, que tañendo (mayormente si es modo, o tono accidental) no quieren que les
vean la postura de las manos: porque no se la hurten: Lo que algunos maestros podā
dezir complidamente en vn mes: lo reseruan para el día del iuzio Pensay, que los bar
baros tañedores de organo que ay en España (que cātando el choro vn modo, tañen
ellos otro) es: sino por la cūdicia de sus maestros: Tengo parami, que si en España se
cōmunicassen los secretos, que los musicos por discurso de tiempo alcançan, como lo
hazē en otras naciones: en mayor perfectiō estaria la Musica en nuestras tierras, que
en las extrañas: porque ay mejores entendimientos. Lastima es (y los que tienen entendi
miento christiano, lo auian de llorar) que mueran grandes secretos de musica en vn mo
mento, y se acaben junctamente con la persona del musico: por no cōmunicarlos. Dolor
y no pequeño es perderse en vn punto: lo que costo treynta, o quarenta años de conti
nuo trabajo. Oygan los tales maestros vna reprehension dada de sanct Pablo, o por
mejor dezir de Dios. La sciencia, dize, eleua y ensoberuece al hombre: empero la cha
ridad edifica. La sciencia que no esta engastada en charidad: conuiertese en locura,
y en ygnorancia. Charidad puede estar algun tiempo sin sciencia: empero la sciencia
sin la charidad pierde el nombre junctamente con el ser. El que charidad tuuiere, Dí
os: le dara sciencia, como se la dio a Cornelio, y a otros muchos: mas el que tuuiere sci
encia sin charidad ninguna cosa apronechara en la sciencia, y permitirá dios (mereci
endolo sus peccados) o que pierda la sciencia que parece tener, o el ser por locura, o
el anima que sera lo peor. La sciencia no es causa dela charidad: sino la charidad pro
duze la sciencia. Ninguna vtilidad sacan los que tienen sciencia sin charidad. Que
prouecho da el arbol muy alto lleno de hojas: si nūca tiene fruto: De menos prouecho
es el christiano, aunque este lleno de sciencia: sino da el fruto dela charidad. Viendo
pues, que en España ay tan altos entendimientos, tantos hombres abiles y deseosos de
saber, y algunos delos que lo podian enseñar tan dignos de reprehension, y castigo:
por no ser yo vno dellos, quise tomar este nueuo trabajo de poner en arte (assi para el
tañer, como para el modo de obrar) algunos instrumentos, de tal manera que de to
dos (los que quisieren aprenderlos) se dexen entender, y no superficialmente, o (como
dizen) a sobre peyne, y que sepan cifrar para ellos con facilidad, y certidumbre, aun
que sepan poco cantar, y que tanguen por instrumentos nuevos, y de nueua manera, y



destemplados, y que tangan los modos por lugares que hasta oy no se han tañido, y que por certidumbre de compas sepã el verdadero diapasson del monachordio, organo, vihuela, harpa, y de todos los instrumentos, y otros grandes primores, y secretos que en el discurso de siete libros dela sobredicha declaracion alcançaran. Y no me tengan los que este prologo leyere por atreuido en prometer: que mucho menor es mi prometimiento, que la obra. Con grandes quilates excede lo dado: alo prometido. Suplico al lector christiano, no juzgue: hasta que todos mis libros aya leydo, y entẽdido: si quiere acertar, y esto pedire muchas vezes. Cognosco la obra exceder amis fuerças, y saber natural, y artificial: pero esto confiado en Dios, que mi voluntad ha inflamado para començarla: que alumbrara mi entendimẽto, para con grã fructo acabarla, y dara gracia cõque la pueda sacar aluz en toda perfection. Se, y cõ certidũbre de experiencia, que a vn genero de personas tengo de descontentar: y a otro no agradar con mis libros. Los musicos verdaderos que a Dios no tuuieren en el pecho: les ha de pesar con esta obra, y los que estuuieren curtidos, y ranciosos en deprauadas constumbres de Musica: no contentare. A los primeros digo. Mas quiero caer en su desgracia, que en la de Dios: porque el me dio (sin yo merecerlo) que entendiese los dichos instrumentos, y habilidad para darlos a entender. Y como graciosamente lo recebi: sin precio de alabãça humana, sin ruegos de amigos, sin fuerça de superior lo pretẽdo cõmunicar. No peque ñas murmuraciones, y persecuciones de los tales tengo recibidas. Algunos (que me auian de seruir) me han puesto mal con principes, que tenian voluntad y desseo de me hazer mercedes, y otros me tienen por enemigo, mayormente porque enseñe vn carpintero ahazer organos: y otros hã dicho y hecho tales cosas: que tener en ellas paciencia me sera gran premio delante de Dios. A los segundos respondo, que no escriuo para ellos: sino para los ygnorantes que de nuevo dessean saber, y de presto venir con artificio a entender infaliblemente lo que cantan y tañen. Assi que, para los que desseã, queren, y pueden ser discipulos: escriuo. Mas querria, dize Augustino, que mis discipulos (los quales uuiesẽ de aprender Musica) totalmente en ella fuesse ignorantes: que no, que tuuiesse alguna de prauada constumbre. Dize el sancto gran verdad. No esta vn sabio maestro tanto tiempo en doctrinar vn rudo discipulo: quanto en quitarle la falsa entonacion, los errores que de ignorantes deprendio, las falsedades que el habito largo, o constumbre y sin arte en su oydo natural tiene sembradas como cizaña. Suplico a los que leyeren mis libros, que tengan desseo de saber la verdad, y fundamento dela musica, y si de vna vez leydos no los entendieren: no desconfien. Afficionen se a ellos, que posible es: sin otro maestro entender los instrumentos musicales. Experiencia tengo, que di vna vihuela pintada, y con poca declaracion a vn cantante: y luego la entendio, y vario por diuersos signos, y començo a cifrar tan ciertamente: como hombre que tenia artificio, y sabia lo que hazia. Ningun tañedor puede gozar dela excelente Musica de este tiempo: sino sabe entender los instrumentos, y poner la en ellos. Cõmuniẽte los

que dan cifras vendidas, o graciosas: no es la mejor Música que saben. La que ellos tie-
nen por buena: reservan para sí. Algunas delas cifras que yo he visto: no merecen nom-
bre de Música. El tañedor que sabe poner las manos en el organo, vihuela, y en los otros
instrumentos: entienda estos libros, y cifre buena música, y cognoçerá en breue tiempo la
utilidad y provecho que le viene, de enten derlos. Algunos se engañan dixiêdo ser la mu-
sica de cifras, o la que dan los tañedores de buen ayre y graciosidad: lo qual falta a la pu-
tada. Creed a los experimentados, que la Música buena destos tiempos no le falta buen
ayre: y cifrada o pnesta en el monachordio, como ella esta: no lo pierde. Persuadido esto,
que si los principiantes tañedores tuviêsen en el oýdo hecho ala Música del tiempo: termã
por dîneros perdidos los que dan por cifras, y aun los que gastan cõ maestros barbaros,
y trabajarian de entender estos libros para tañer buena música. A ninguno ponga en
admiracion el trabajo, y dificultad, que deueras es poco: y el premio es excessiuo. Hasia
oy se han visto entendidos los instrumentos musicales delos que poco saben: no por la dif-
ficultad: sino, porque los sabios no han querido darlos a enteder. Leed vna vez qualque-
ra de mis libros, aunque no lo entendays: y despues lo entenderays poco a poco. Lo que è
vn libro no èntendierdes: en otro lo hallareys claro. Teneç paciencia, suffrmiêto, y perseue-
rancia: que en estilo van, que delos abiles y perseverantes se dexaran entender. El fin vl-
timado que en mis libros pretendo: es, que entendiendo los tañedores los instrumentos:
sepan cifrar, o poner canto de organo en ellos. Y todos los medios que para este fin son
menester: los hallareys en mis libros. Assi que, sabiendo poner las manos cada vno en su
instrumento: tenga por maestro a su abilidad, exercicio, y a estos libros: con las quales
tres cosas puede ser cõsumado musico. No es pequeña lumbrè: enseñar el camino al que
sabio desea ser. De otras cosas auia necesidad de auisar, y las dexè de propioto para
donde fueron menester. Suplico a nuestro inuenso Dios, que a proporcion y consonan-
cia del deseo que de servirle rēgo en esta obra: saque por su infinita misericordia el fru-
cto, y provecho en los proximos Amen.

Prologo segundo para el piadoso lector.

DE Spues deauer, piadoso lector, impresso el libro primero dela de claracion delos instrumentos musicales, en elqual y enel arte tripharia prometia ciertos libros: acorde de mudar el proposito y eprimir todas mis obras en vn volumen y cuerpo, aunque diuisas por libros: para lo qual tuue grandes razones. Presupuesto (como la experiēcia nos tiene enseñado) que vn libro delos nios no se puede radicalmēte entender sin los otros: luego el cantante que de mis libros viuere de gozar: todos los se y libros (que hablan de Musica) deue tener. Pues si los tales que desean ser sabios en la Musica han menester todos seys libros: razon es de hallarlos junctos en vn volumen. Se, que los que han gustado del libro primero: buscan los otros, y aunque estuuiera cada vno por si impresso, no siempre van los vnos libros donde los otros se han vendido, y portanto imprimiendose cada vno por si algunas vezes carecerian los cantantes de la verdadera intelligencia dela musica, por no poder los auer todos junctos. Con desseo que se aprouechen de mis trabajos, y vigiltas: mude el proposito primero (viendo el prouecho que dello resultaria) y ordene el libro presente, enel qual imprimo, no tan solamente lo que te uenia por imprimir: sino tambien lo impresso, aunque mudadas muchas cosas, y otras corregidas y añadidas, y puestos los exemplos en sus lugares que fueron menester para la claridad dellas: mirando mas en esta impresion al prouecho y utilidad de los leyentes: que al gasto de mis parientes que por las tales adiciones y exemplos hazian en la sobredicha impresion. Item si cada libro imprimiera por si fuera obra muy prolixa porque auia necesidad de repetir, no solamente sentencias: pero capitulos enteros: lo qual se evita imprimiendolo todo en vn volumen y cuerpo. Todo quanto la materia se ha podido abreniar: lo he hecho. De tal manera niuro no dar fastidio a los doctos con las muchas palabras: que considero la necesidad que tienen los principiantes en la musica. Algunos dizen, que soy prolixo, y otros obscuro: y no se como ambas cosas se com padecen, mayormente teniendo consideracion ala obra. A los primeros digo, que no he escripto en Musica todo quanto quisiera y pudiera. La mucha escriptura de Musica en España pone en admiracion a los que poco saben, y mas a los que no desean saberla de rayz, y fundamento. Antes quieren algunos trabajar diez y veynte años sin saber lo que hazen, y estar alas migajuelas delos que algo sabē, y no lo quierē enseñar: que gastar vn mes en leer estos libros. Los que no tienen paciencia para leer vna obra prolixa: como la ternan para estudiarla con atencion: Toda arte se deue estudiar, y pues el presente es arte de Musica: el que entenderlo quisiere, conuiene estudiarlo. Arte vniuersal de toda Musica hasta ahora en nuestro lenguaje no se ha visto, y como la musica sea vna delas profundissimas sciēcias: ha sido menester escreuir tā largo en ella.

A solos aquellos sera obscuro, que no lo estudiaren. Bien se, que todo no es para todos, porque ay cosas para solos los curiosos, y amigos del compas, y estas para solo vno que las ha de entender: las escriuo. Se, que ninguno que dara ayuno: si con atencion leyere mis libros: porque ay doctrina para todos. Por el trabajo de imprimir en el margen las cotas no se pusieron en esta impressiõ: como las tenia el original, y en el libro primero se imprimieron. Entienda el lector, que si acoto algun doctor, y no digo donde lo dize: que con toda fidelidad fue alegado, y sacado, y que ninguna falsedad en este caso se hallara. En todo lo que en musica escriuo guardo el orden de naturaleza procediendo delo imperfecto alo perfecto, que primero digo lo que se haze, y si alguna cosa ay que perfectionar, o innovar: se pone en el segundo lugar. Pues hablando en lengua se común, traço lo que hazen los musicos practicos puesto en arte y perfectiõ a mi posible: y para los curiosos algunas vezes passo adelante. Assi traço de la vihuela, y organos y pongo muchos preceptos en el libro quarto: y en fin del dicho libro, y en el tratado vltimo del sexto libro escriuo en contrario. Considerando el tiempo, y para quien scriuo, y el artificio de los instrumentos: no ay contradiciõ en mi doctrina: por que primero pongo lo que se vsa en los instrumentos y artificio viejo, para el que lo quisiere vsar: y despues passo adelante para los estudiosos y curiosos. De algunas palabras vsõ a los principios para los principiantes, que en fin las repueuo para los perfectos musicos. Hablo pues con muchos, y en fin siento con pocos. Digo verdad, que no escriui en algunas cosas: como yo quisiera, y pudiera. Si en algun tiempo estos mis libros conuirtieren en latin, o en alguna otra lengua estraña: quando los musicos sabios de otras naciones vieren auisar de algunas poquedades, y reprehender cosas que no ay musico entre ellos que en las tales cayga: entiendan ser los auisos dados para principiantes en Musica, y los errores que señalo no son de los musicos que en este tienpo ay en España: los quales son muchos y excelentes, y cada vno dellos si quisiese es poderoso para confutar los dichos errores: sino de los barbaros que en el tiempo de las guerras auia, de adonde algunos cantantes tomaron ciertos malos resabios. Algunas vezes las señales particulares de bquadrado no se pudierõ poner en el signo que sirven, sino de baxo, o arriba, o al lado del punto por quien se ponen. Entienda el que assi las hallare: que se ponen por el tal punto que delante della viene. Quando en mis libros leyeren alguna materia de canto llano, o de organo, y quisieren en ella ver mayores cosas: miren los quatro tratados primeros del libro sexto, donde escriuo cõtra quatorze artes de cãto, y lo que dexa de dezir en mis libros, mouido y ocasionado delo que las dichas artes dize: copiosamente traçe. Porque alguno no me note de soberuia: diziendo auer en España grandes musicos cognoscidos, mayormente de tecla, vihuela, y de todo genero de composiciõ, y estos tales no han escrito artificio, yo abscondido y criado desde los quinze años en la obseruancia de la religion franciscana, donde no ay exercicio de Musica, y no siendo la Musica de mi profesiõ, y que tuue atreuimiento de escriuir tan extensamente della: digo que me tengo por el menor de los musicos de España: si el titulo de musico me

quisieren dar con auer escripto lo que todos veen, y mas que ay por imprimir: y que a cada vno dellor tengo por maestro. Sanct Pedro fue summo pontifice, doctinado de christo nuestro redemptor, enseñado del padre eterno, alumbrado del spiritu sancto, y no scriuio euangelio, y lo compuso su discipulo sanct Marcos: pero no se leyo en la yglesia hasta que su maestro sanct Pedro lo aprouo, y con su authoridad y decreto se rescibio. A penas ay musico en España, y fuera della que personalmente, o por sus obras no lo aya comunicado, y del deprendido, y assi tenido por maestro. Pues delas palabras y obras excelentes delos tales hize vna recapitulacion de siete libros. Los musicos sabios que los han visto los tienen apronados: como parece en la epistola del no menos sabio que humilde señor Bernardino de Figueroa maestro de capilla dela real de Granada, siendo electo en Arçobispo, y en la delegregio musico Christoual de Morales. Acabando de imprimir estos libros, los embiare a otros hombres doctos en la facultad (que por estar distantes, y no ser yo niño no los he podido ver, y tomar antes dela impressiõ su parecer para que por su decreto y determinacion se lea en la republica christiana. Ni en los tales ha sido falta el no escreuir, porque estan ocupados en otras cosas practicas, delas quales yo mucho deprendi: y assi el escreuir en mí no es sobernia, porque enseno al mudo lo que dellor depreñdi, y lo que nuestro señor por su infinita bõdad, y misericordia al mudo quiso dar. Confesso ser ageno todo lo mas que he escripto. Solo el artificio se puede ami atribuyr. Pues la materia antiquissima es, y por los musicos deste tiempo remocada, y el modo y estylo de dezirla es nuevo. Las cosas nuevas que en estos libros hallareys, son doze: las quales me costaron gran trabajo, porque no halle rastro, ni memoria dellas. La primera es vna vihuela de siete ordenes. Bien se algunos auer tañido por vihuela de siete ordenes: pero no por esta nueva, que es de temple nuevo. La mesma quinzena que tienela vihuela de seys ordenes en vazio: es la distancia desta de siete. Entrastar vna vihuela por compas es la segunda cosa, que yo descubri. Como ay diapasõ de vn monachordio y de vn organo, y se saca por cõpas: assi lo ay en los trastes dela vihuela. Pues ponẽ se cõ toda certidumbre los trastes en la vihuela por cõpas. Es la tercera encordar vna harpa de cuerdas y iguales en gordura, y que ninguna quede violentada, ni mas floxa que otra: si no siendo todas y igualmente estiradas, formen sus consonancias, y esto se puede hazer en vna vihuela: aun que ternia grandes dificultades. La quarta es inuentar nuevo genero de Musica. Y si en los instrumentos hasta ahora hechos no podian affinar las quintas, y algunas quedan menos perfectas, que otras: en mis instrumentos son tan perfectas, que ri enõ gran apariencia con las octauas. Digo, que la octaua queda fina: quãdo la vna boz seafe cõ la otra, de tal manera que siẽdo dos bozes: parecẽ vna. Desta forma, las quintas en mis nuevos instrumentos queda vna boz con otra tañada: que parecẽ vnifonõ, o alguna de su specie. Es la quinta, que pueden hazer vn organo cortãdo la primera vez pũtuualmente: que salga justo y cabal, y no sea menester cortarlo otra vez, y esto no tan solamente se puede hazer en el organo por mi inuẽtado: pero en el que hasta ahora se vsa.

Algunos han tenido lo sobredicho por imposible: y ciertamente se engañan. Por que el hazer organos es arte, y si de rayz se sabe: justo y cabal ha de salir, y si no sale: no se sabe el arte. Si vn carpintero que haze vna capilla de ocho paños, despues de hechos los paños, al assentar vies sedes, que alargan vno, y corta otros: diríades no saber el arte de la carpinteria: por que sabiendo lo, ha de venir todo justo y cabal. Aunque corte vn maestro dos mil pedaços en el suelo: quando sube a los assentar (sabiendo bien el arte) vienen todos cabales: desta manera el que haze organos, puede antes que los assiente cortar los justos, que despues no sea menester alargar, ni cortar caño alguno: pues que es arte, y todo tiene peso, medida, y razon. Y aun que para esto se requieren muchas cosas: la principal es saber sacar puntual mente el diapañon. La sexta es, que en el modo de hazer el organo ay cosas particulares, assi como el somero ser de pedaços, y la capa, y la reducion por via de romana. La septima es, poner vna mistura de dezenas: la qual por ser consonancia imperfecta ninguno la ha osado poner, y en mi organo la puse. Es la octaua acerca de los instrumentos, de vn monachordio chromatico, de otro enarmonico: hazer el diapañon para estos, y para el diatonico. La nona es enseñar a tañer por estos instrumentos diatonicamente. Digo, que pueden en estos monachordios tañer los modos accidentales, que se tañen ahora en el monachordio común. La decima cosa es hazer instrumentos: que se tañan en ellos todos los semitonos: lo qual tengo por suma de lo descubierto en Musica. Es la vndecima, que todos los instrumentos hasta ahora hechos ay artificio para que afinado los se tañan todos los semitonos. Para hazerlo sobredicho en fin del libro sexto dare algunos generales avisos. Pero el que puntualmente lo quisiere hazer sepa que ay demostración para ello, y en la cibdad de baeça quedo vn maestro que se llama Iuan martinez lechuga poderoso para lo sobredicho. Es la vltima cosa nueva, el modo de tañer estos nuevos instrumentos, y el artificio para saber puntar la musica, que en ellos se ha de tañer accidentalmente, por teclas que no se han tañido hasta oy, y señales nuevas para ello. Pues por que nuestro señor no quiso dar estas novedades al mundo por alguno de los muchos musicos que ahora posee el mundo: y las dio por vn hombre que su profesión no es de Musica: Pareceme (debaxo el parecer y determinacion de hombres doctos) que porque se tengan en mayor estima ha sido hecho desta manera. Si nuestro bonissimo Dios las sobredichas cosas comunicara al mundo por vno de los musicos celebrados: pensaran auerse alcanzado humanamente por el trabajo, industria, y saber humano, y en fin fueran tenidas por cosas de hombre sabio. Para que se tengan en mayor reuerencia: da las Dios (por el merecimienço de muchos que dellas se auia de aprouechar o por otra causa a nosotros oculta, y a Dios manifesta) por vno que en Musica no entendia. En todo lo bueno que en musica he dicho y experimentado: confieso verdad, que me cognosco no ser mas de instrumento, y por ello nuestro señor me ha combidado a ser mejor, y assi en la impresion desta obra no pretendo, sino su seruicio. Si los doctos musicos hallaren cosas en que se offendan: pido humilmente que me excusen: por que vn

hombre que tanto ha scripto no es mucho errar en algo, y como confieso lo bueno ser de Dios: conosco los yerros ser mios, y que nuestro señor lo aya permitido para que conoscoamos ser hōbres. Si alguno me quisiere auisar, Dios (que no dexa biē sin premio) se lo pagara, y si contra ello quisiere escreuir, no me indignare, si la verdad al mundo enseñare. Es me Dios testigo: que digo verdad, en mayor estima ternia al que escriuiendo contra mi enseñasse la verdad: que al que me alabasse dela falsedad, si yo supiesse ser error. Pues con el zelo y charidad que me moui para escreuir contra las obras delos otros: esperarē ser enseñado. Pero si alguno me reprehendiere en lo que no tengo culpa, y quiere obscurecer la verdad dela Musica, o porno desdezirsse, o por que no alcãça mas: teniēda que me rēgo de defender con todas mis fuerças. Pues como a los sabios suplico que me enseñen en esto (a los quales yo he tenido por maestros) dela manera que ellos fueren seruidos: assi a los que no lo son, no tienen licēcia (sino a su riesgo) para que cōtra mi escriuan. En las artes que en mis libros hallareys he imitado a los doctos musicos presentes: si en el siglo aduendero otras cosas los musicos descubriereu, aunque sea contra lo determinado entios: no me condenen, como algunos indoctos hazen en ciertas partes de Boecio. La Musica no es articulo de fe, que no se ha de mudar, grandes mutaciones ha tenido: los que sabios fueren juzgaran lo que escripto hallaren dela Musica: segun en el tiēpo que fue scripto. Iten por que faltando el author de alguna obra por la impresion de lla mudan, o corrompen por malicia, o porno saber mas: puede ser estas mis obras imprimir las en los tiempos aduenderos: aquella impresion ternan por verdadera, que fuere conforme a los libros impresos en el año de M. D. L. v.

Comienço



Comiença el libro primero dela de
claracion de los instrumentos musicales, compuesto por el muy reueren-
do padre fray Iuan Bermudo: en el qual se tractan con muy grande
artificio, y profundidad las alabanzas dela Musica practica, y the-
orica, con ciertas diuisiones, y determinaciones, y diffiniciones della,
y otras cosas a esto anexas, y dependientes.

Argumento del libro primero

El intento del author en este libro primero fue, que vista, y sabida la utilidad, deley-
te, y honestidad dela musica, y la obligacion que los ecclesiasticos tenemos de saberlas
alos aficionadas a ella, aficionasse mas: y a los indeuotos combidaße ala deprender.

De los motiuos que tuue para escreuir en Musica. Cap. i.



REs motiuos, o causas
tuue para escreuir en
Musica, y son los siguien-
tes. Dios por su infinita
bondad me auia dado algu-
na inteligencia en Musica
mayormente despues que en

la famosa y doctissima vniuersidad de Alcala
oy las mathematicas. Pero ocupado en officio
de la orden: no tenia tiempo de entender en Mu-
sica, y aun que lo tuuiera, entendiendo quan
poco el dia de oy es tenida, y quã abatidos en las
religiones son los musicos, presupuesto mi poco
spiritu: en este negocio no entendiera. Tenia en-
tendido (aunque falsamente) seruir mas a Dios
en solos los exercicios, y officios dela orden: que
si traxera de Musica. Como si ambas cosas no
se pudieran hazer. No embota la lanza para el
seruicio dela orden, y execucion dela obediencia
(como la experiencia despues me en seño) escreuir
en Musica. Teniendo la Musica por cosa ac-
cesoria: della no hazia cuenta. Estando en mi la
Musica enferma, para sanarla nuestro señor
Dios: dime vna graue y prolixza enfermedad, que
me compello a dexar los officios y exercicios en
que la obediencia me tenia ocupado, como era
ser guardian y predicar. Viendo que en aquello
no podia seruir, porque me saltauan las fuerzas,

y que no auia de estar ocioso: dime auer libros
de musica. De vna parte la consciencia, y de otra
palabras de seruos de Dios: me persuadian a es-
creuir. Gran culpa fuera mia, cognoscido la fal-
ta que en algunos ecclesiasticos ay: si no pusiera
la Musica (que los doctores graues escriuieron)
en lenguaje, que de todos pudiesse ser entendida.
No pequeña parte fue para hazer esto: la neces-
sidad de enmendar yerro en el cánto, de componer
officios nuevos, y de tender muchas partes del or-
dinario romano para nuestra familia. Cognociendo
lo que la santa madre yglesia canta de nuestro
seraphico padre sancti Francisco serle reuelado,
que no solamente auia de biuir para si: pero
que aprouechasse, todo lo que pudiesse a los pro-
ximos. Determine (como hombre de su familia, y
grey, y desseo de le imitar, pues que obligado)
de seruir en lo que pudiesse, y fue escriuendo: por
que en otras cosas (como dicho tengo) no podia
aprouechar. Assi que, la enfermedad para este
effecto de Dios embiada, la necesidad de los pro-
ximos, y la obligacion me hizieron escreuir. En
Musica y no en otra facultad me parecio emple-
arme. Aunque fuera poderoso para escreuir e to-
dar las ciencias, y el tiempo me sobraraua: en nin-
guna escriuiera primero, que en la Musica. Dios
me llamo a esta profesion, mayormente con la en-
fermedad, y auia de seguirle para ser su discipulo:
en todas las facultades esta exercio mucho y
bueno, y en Musica en nuestro lenguaje ninguna
cosa: los philosophos graues griegos y latinos
(y lo que ama el) los sanctos en ella escriuieron.



luego obligacion tenia, necesidad auia de esereuir en Musica, y en ella escriptiendo no es perder la grauedad. Silos sanctos no cõpusieran la Musica: la yglesia careciera del continuo seruicio, que a su sposo christo haze en cantar el officio diuino. A imitacion de los sanctos de la tierra, y aun de los del cielo, el que pudiere deue sauorecer la Musica para el culto diuino.

De tres maneras de Musica. Capitulo. ii.

Antes que comencemos a tractar de la Musica conuene conforme ala doctrina del pbi lo sopho saber quantas maneras ay de Musica, y de qual dellas auemos de hablar. Es vna Musica, dizen los doctores, mundana, otra humana, y la tercera instrumental. Esta diuision tomaron los latinos de Boecio romano. No tomã en esta diuision musica mundana en la significacion mas la que algunos ahora la tienen y surpada: sino en buena parte. Este vocablo se deriva de mudo. Pu es llamase Musica nã lina, la causada de los cie los planetas y elementos. Como puede ser, dize Boecio, que vna machina tan velocissima de los cielos, y elementos tuuiese sus bueltas, y mouimie tos en silencio: Vn mouimiento velocissimo, y regularissimo no puede ser hecho: sin sonido harmo nico. Dize Macobrio, que de la reuolucion de los cielos necessariamente se infiere el sonido, y se gũ su grãdeza y velocidad, el tal sonido sera muy grande, y la harmonia muy dulce. Dize ser soni do: porque los cuerpos que acerca de nosotros se mueuen: causan sonido, quando son grandes, y cõ velocidad mouidos. Los cuerpos celestiales son grandes, y con velocidad mouidos: luego causan sonido. Del mouimiento del cielo que a los plane tas lleva consigo: dize ysidoro tener tanta veloci dad, que sino fuesse por los planetas detenido: des truyria el mudo. De la grandeza de los cielos di zen los philosophos ser toda la tierra vn punto è comparacion dello. Que este sonido sea harmo nico pruenase, por lo que dize el principe de la elo quencia latina, Cicero. La naturaleza, afirma, que de vna parte es graue, y de otra aguda, puef ta en deuida proporcion: por su fuerza ha de hazer harmonia ayuntandose los estremos. Esto tienen los cielos: luego el sonido dello sera harmonico.

De esta opinion fueron tambien Plinio en el segun do libro capitulo tercero, y sancto Ysidoro libro tercero, capitulo diez y seys, y otros autores. La Musica, dize Boecio no puede ser hecha sin so nido, ni sonido sin mouimiento. En las cosas que no se mueuen no ay Musica, sino en las que tienẽ actual mouimiento: la puede auer. Segun son los mouimientos tardios, o veloces: assi es el sonido y Musica mayor o menor. Puc como los moui mientos de los cielos vnos seã velocissimos, y otros tardios: siquese aquella Musica ser muy alta, y grande. Como se podian conseruar, dize Boecio los quatro elementos, teniendo diuersas y cõtra rias qualidades: si entre si no tuuiesen vna cierta harmonia y proporcion musical: Para que los elementos pudiesen estar en vna machina, y en vn cuerpo sin destruyrse necessario fue en ellos esta Musica. Por esto vino a dezir el philosopho Dorilaos, que el mudo era organo de Dios. Tef tigo de lo ya dicho es Luduico celio. El que tie pla vn monachordio, o algun otro instrumento de cuerdas, ni las ha de subir tanto que quiebren ni dexarlas tan floxas, que no hagan Musica. Tiene Dios tan templado, y puesto en el punto de perfection natural el monachordio del mudo: que con ellos haze la Musica, que auemos menes ter. Quan vniformes tiene los cielos: desde el dia que los templo en su criacion. Quando pues re plador en la criacion no han afloxado cosa algu na. Andando sus reuoluciones, de dia nos dan lumbrẽ para trabajar: y de noche obscuridad pa ra quietud, y reposo. El sol, luna, y otros los otros planetas, influencias, y elemẽtos nos hazen diuer sidad de Musica. Vna vez dan Musica alegre otra triste: ya de frio, ya de calor. Como los oy dos del musico son recreados, con diuersidad de Musica: assi Dios nos quiso con solar en esta vida con diuersidad de cosas naturales. Puedea lguno dezir: si los cielos y elementos tienen tãgra de harmonia musical: porque nosotros no la es o mo: Responde Boecio en el libro primero capiu lo segundo, que si este sonido no viene a nuestros oydores: necessario ser assi hecho por muchas co sas. En este lugar no pone Boecio las razones porque conuene no oyr este sonido. Comuente se dize, que Dios proveyo no fuesse oydo el tal sonido de los hombres: porque si se oyera, corro piera y destruyera los oydores humanos. Esta ra

zon parece poner Plinio diciendo. Es tan excessivo el sonido de los cielos: que excede la potencia humana. Pues como dixa el philosopho, que tan excelente puede ser una cosa, que haga daño a su potencia (según parece el sol, y è la vista humana) así reciviria detrimento nuestro oydio: si el dicho sonido oyèsemos. Los pitagoricos que tuvieron esta opinion, dan otra razon diziendo. No oymos los sonidos harmonicos de los cielos: por la consuetumbre que tenemos de oyrlos. Desde nuestro nacimiento oymos estos sonidos, y sin cesar algun poco de tiempo los ay: por tanto ya no los oymos. Para persuadir esto dan vn semejante del herbero: el qual por la consuetumbre larga que tiene de oyr los golpes de los martillos: ya no los percibe, ni juzgara oyr tal cosa. Verdaderos son los sonidos de los martillos: pero los herreros no daran fe dellos. Desta manera, dizen, que nos acaece con el sonido harmonico del cielo. Affirman, que en vn tiempo Pythagoras oyo este sonido: y por acostumbrarse a oyrlo, vino tiempo en el qual ya no lo oya. Bien se, que el philosopho en el segundo de celo y mundo en el tratado tercero, y algunos otros naturales dizen los cielos no tener sonido, ni lo pueden tener: porque aunque aya en ellos movimiento no ay quebrantamiento de ayre, o de otra cosa conuenible para hazer sonido: lo qual es vna condició para el tal sonido. Pero no me negaran (aunque excelentemente pruen su intento) que aquella proporcion en que Dios crió los cielos y elementos sea harmonia celestial: la qual nos puede llevar en cognoscimiento del criador. Aquellos movimientos contrarios de los cielos, el cielo estrellado, el sol, y los otros planetas composicion harmonica es. En fin no ay cosa en los cielos y elementos: que no sea poderosa harmonia para llevarnos a Dios. Si todas las cosas criadas son en alguna manera, como dize el Apostol, suficientes para por ellas venir en cognoscimiento de Dios: quanto mas lo sera la hermosa de los cielos, adornados de estrellas, de sol, y luna: en la qual respandee la potencia, y bõdad de Dios: Que grande obediencia podemos sacar desta consideracion. Si los cielos insensibles, sin anima, y sin razon tienen a dios perpetua obediencia: porque los hombres que de su diuina mano mas auemos recebido: no le obedecemos è todo: Así puso Dios los elementos en sus lugares propo-

cionados, que quando concurren ala produccion de alguna cosa: no sea sin proporcion harmonica. Dios crió toda las cosas, en numero, peso, y medida. La segunda Musica se llama humana: la qual cada vno en si puede experimentar, y comunidamente saber entendiendo su composicion. Que cosa es venir la subtilidad, y sublimidad del spiritu con la baxeza y grauedad de la carne: sino ayuntar letras agudas alas graues, para que hagan consonancia: Como la musica graue atrae y llama algunas vezes ala aguda: así el cuerpo graue y corruptible haze al anima abatirse hasta la tierra: segun es escrito en el capitulo nono de la sabiduria. Que es aquello que contiene y conserua tanto tiempo los quatro elementos en vn cuerpo è paz: si no la Musica proporcional en que Dios los puso: No auer: mirado la natural amicia, que tiene la potencia racional, siendo spiritu: con la irracional, siendo carne, en el hombre: Por cierto estas dos cosas tan distintas no estan ligadas con algun vinculo corporal: sino con vna virtud causada de la proporcion en que Dios puso los humores en el hombre. Vn spiritu, dize Augustino, que es muy cercano a Dios, y vn cuerpo que es quasi nihil: poner los en proporcion, solo el saber, y poder diuino fue para ello suficiente. De forma, que de cosas distintas, como son el anima y el cuerpo en el hombre: nasce esta Musica humana. Como Dios aya puesto en el hombre esta natural Musica: así el hombre tiene natural inclinacion y amistad con ella. Todo semejante appetee, y caducia a su semejante, y con el se goza: y con su desemejante se turba. De aqui es que oyendo las dissonancias nos dan pena y tristeza: y las consonancias alegria: porque semejante è con cordia sentimos en nosotros. Así pruen Boecio seuerino la semejanza que el hombre tiene con la Musica. Cierta experiencia, dize, tenemos, que el estado de nuestra anima, y cuerpo en alguna manera es compuesto de proporciones: è las quales produce el hombre harmonicamente modulaciones. El que canta, o tañe vn modo jocundo, y alegre: no pensy que lo haze para que la Musica le de alegria, dize Papinio, si no para que el harmonia que en el coraçon del que canta, o tañe esta: en alguna manera la produzga: con la qual se deleyte. Lo mesmo es del cantor triste, que busca modos proporcionados con su tristeza: para despertar la.

Los que tañen en instrumentos de cuerdas: yn a uiso comúnmente deuen tener: yes, que no afloxe tanto las grandes, que no hagan Musica: y no suban tanto las agudas, que quiebreu. Gran prudencia y abilidad es menester: para poner todos los instrumentos en tal medio, y tono: que ni por ello la Musica, ni las cuerdas pierdan. Quan bien téplaua sanct Pablo el monachordio humana: quando dezia. Sea nuestro seruicio conforme a razon. No afloxeys las cuerdas dela sensualidad tanto, que se pierda la Musica delas buenas obras: ni apreteys tanto el spiritu, que deys la muerte al cuerpo. Tambien suelen perder por carta de demas: como por carta de menos. Este pues téplada la sensualidad con la razon, y la razon cō Dios: si quereys hazer buena Musica. La tercera es Musica instrumental. Esta es el harmonia musical: causada de instrumento con socorro, y ayuda. Tres instrumentos ay para Musica. Vno se llaman naturales, y estos son los hōbres el canto delos quales es dicho harmonia musical. Otros son artificiales de toque, y son vibuela, harpa, y sus semejantes: la Musica delos quales es dicha artificial, o Ritmica. Los terceros instrumentos son de ayre, como es flauta, daga, organo, y organo: la Musica delos quales es dicha organica. Assi la llamaron los philosophos, segun dize el notable musico Andrea en el libro primero capitulo onze: aunque algunas vezes los poetas tomando el nombre de organo mas extensamente: dizen significar todo genero de instrumentos. La musica harmonica, dize Boecio, es facultad, y sciencia de medir, y juzgar con la razón las diferencias delsonido causado de bozes graues y agudas. Desta Musica traço en todos seys libros: aunque no me oluido de aplicarla al spiritu. Los que sabey cantar, o tañer algun instrumento, para que atinye a elegir, y escoger la Musica: oyd al propheta que dize. Cantad al señor cantar nuevo: porque hizo cosas maravillosas. El hombre nuevo, dize sanct Hieronimo, renouado por el agua del baptismo cantos nuevos ha de cantar. Todas las buenas obras meritorias, que nos guian ala vida buena dela gracia y gloria: se llaman cantos nuevos. Dize pues que hagamos buenas obras: y para esto pone la causa. Porque el señor hizo maravillas. Mirad en cada vna de las tres musicas, que en este auemos truchado: y ha

llaremos maravillas, las quales nos combidan a seruir y alabar a Dios. En los cielos y elemētos sacaremos cognoscimiento de la creacion, y en el hombre dela redencion, en la perfeccion delos instrumentos: la conseruacion, y gouernacion que nuestro señor hizo: por lo qual auemos de cantar con buenas obras.

De otra diuision dela Musica. Cap. iiii.

PLacentino dize auer dos maneras de Musica: vna es dicha inspectiua, o theorica: y otra actiua, o practica. Al musico theorico pertenesce medir y pesar las consonancias formadas en los instrumentos: no con los oydos, que para esto es cosa impertinente: sino con el ingenio y razon. Destos musicos fueron Boecio, Plutarco, Stapulense, y otros muchos que en mathematicas escrinieron. La Musica actiua, o practica diffine Guido en el principio de su doctrinal diziendo. La Musica practica es arte liberal, que adminttra verdaderamente los principios de catar. Todos los cantores y tañedores liberales, y ciertos escorponer y tañer musica por arte: se pueden dezir musicos practicos: delos quales fuerō sanct Gregorio, Ambrosio, Bernardo, y excelentes hombres que el dia de oy ay en España y fuera della. Esta Musica practica tambien es en dos maneras, cōuene a saber llana, y de organo. La Musica llana dize sanct Bernardo es el principio de su musica, es regla que determina la naturaleza, y forma delos cantos regulares. La naturaleza es la disposicion de los modos, y la forma en la composicion delos puntos consisten. La Musica mensurable, o de organo, dize andrea: es diuersa cantidad de señales, y diuersa desigualdad de figurar: las quales son aumentadas o diminuydas segun el tiempo, prolaçion, o modo a ellas antepuesto. El origen destas dos sciencias, dize Hugo de sancto victore, fue el hombre. Dos cosas ay en el hōbre que cōsiderar: vna es buena, y otra mala. La buena es el hombre interior, el animo, abilidad, naturaleza, y finalmente el entendimiento: con el qual puede contemplar y expecular las cosas celestiales, diuinas, y humanas. La mala es el vicio, y necesidad. Porque esto no es naturaleza: ha se de lançar fuera, quāto al hōbre es posible.

Si de todo en todo no pudiere el hombre de si des-
 uer el malhalomenos sera templado buscando
 remedios. Auenos pues de obrar: para que natu-
 raleza sea reparada. Viendo se el hombre en ne-
 cesidad como se a pensar como podia ser remedia-
 do. Del entendimiento nascio la sciencia Theo-
 rica; y por la necesidad hallo la obra reglada
 con el entendimiento la qual es sciencia practica.
 Assi que de la theorica nasce la practica. Si el
 curioso me preguntare qual de estas dos scienciar
 en la Musica es mejor: respondere, que la theo-
 rica tiene el primado. Y por que ninguno me ten-
 ga por atreuido: prouare mi intento. Cosa mas
 alta dize Boecio, y mejor es saber vno obrar, que
 la mesma obra: porque lo artificiado como cosa
 corporal sirve ala sciencia y arte. La razon Cen-
 la qual esta la sciencia y manda como reyna, y se-
 ñora, las manos y la boz obedecen como siervos.
 Quanto sobre puja el animo al cuerpo: tanto ex-
 cede la theorica ala practica. Per que la theo-
 rica tiene por aposento al anima: y la practica al
 cuerpo. La razon por ser seiora en el reyno delas
 potencias, tiene necesidad de seruiicio de todos los
 miembros en las potencias exteriores: a los quales
 manda. Pues si el anima tuuere sciencia rectamen-
 te sabra mandar: y si della carece, no sera la obra
 recta. Para specular la razon no tiene necesidad
 de obra: pero las obras de manos de ningun valor
 son, si no fueren guiadas por la razon. Querays
 ver la excelencia de la Musica en la speculation:
 y la baxez de ella en la obra: Mirad los nomi-
 bres que damos a cada vna dellas. Todos los que
 exercita, dize Boecio, la Musica en algun ins-
 trumento: o man nombre del tal instrumento. El
 tañedor de organo se llama organista, el de flau-
 ta se dize tibicinas; y el de vibuela, o harpa se non-
 bra citarrista: pero el theorico de la mesma sciē-
 cia toma renombre, que se dize musico. Y si los
 practicos alcançan nombre de musicos: es con adi-
 uamento de diminucion. Musico de organos, mu-
 sico de vibuela, y assi a todos los otros llamamos.
 Lo que de la Musica cuēto: es proprio en todas
 las artes. Aquel es dicho musico, que tiene saber
 para specular las proporciones musicales, los mo-
 dos, y generos de musica. El que deprende a ta-
 ñer, o acantar sin arte, no puede ser dicho musico
 pues no tiene la sciencia musical: la qual no esta
 en la facilidad de los dedos, ni en la boz etonada:

sino en el anima. Bien me concederay, dize Au-
 gustino, que en la facilidad de los dedos no esta
 la sciencia: pues que a solo el entendimiento se de-
 ue atribuyr. Aunque el anima puede mandarmo
 uer los dedos, formar la boz, estar el oyo atento:
 mas en sola el anima se halla la sciencia de la mu-
 sica. Sin saber vno cantar, ni mouer los dedos en
 los instrumentos: puede ser musico. Assi que el
 musico speculatiuo, o theorico es antepuesto al
 practico. No se atribuye la victoria en la batalla
 a los soldados que pelearon, sino al capitán que
 dio el consejo, y la industria para el vècimiento:
 aunque no vuisse tomado espada en la mano.
 Lo que en todas las artes que se exercitan, acaes-
 ce: no excluyamos dello ala Musica. El hombre
 con arte mas deprende, y mas cierto en vn mes:
 que en todo vn año por solo vso. No se engañen
 los no uicios en la Musica, pensando que consiste
 saber el arte della en las diez y seys letras, o en las
 veynete, y en los signos, en cinco o en siete deducio-
 nes, en las seys bozes, en dos o entres clauzes, en mu-
 tanças de h quadrado, y de b mol, y en otras cosas
 que ponen en las aritezcas: porque todo esto es el
 a b c de la Musica. Como vno no puede ser lati-
 no, si primero no sabe las letras latinas, pero esto
 no basta para ser latino: assi ninguno sera musi-
 co con saber solamente el artezca de canto, aun-
 que sin ella no lo puede ser. Para deprender el cō-
 scriuieren los musicos: aquello como primeros
 elementos y letras de Musica. El arte de la Mu-
 sica mas es que todo lo sobre dicho: y tengo sos-
 pecha que en nuestro lenguaje ninguno labra scri-
 pto. Lize algunos que tienen vso de cantar y ta-
 ñer, que no quieren deprender arte: porque con lo
 que saben ganan de comer, y los que les oyen se
 contentan. Si profundidades tañen, o cantasen
 no ay oydos para entender las. Assi los tales, res-
 ponde Augustino en el libro primero de su musi-
 ca en el capitulo sexto, sin tormento confiesar,
 que no deprenden por saber, sino por ser alaba-
 dor: cōtra los quales arguye en esta manera. Ma-
 nifiesta cosa es ser presantissimo, y mas excelente
 aquello por lo qual alguna cosa se haze: que no
 lo que hazemos. Mejor es el fin, que los medios.
 El fin de la vida humana es la gloria, y los me-
 dios para ella son las buenas obras: pues mejor es
 la gloria, que las buenas obras. Assi lo siente
 sanct Pablo diziendo. No son condignas, omer

cedoras nuestras obras de la gloria que Dios nos ha de enseñar. El que canta, o deprime cantar por el alabanza popular: juzga ser mejor el alabanza (pues que la tiene por fin) que la musica. De forma, que estos tales deprenden, no por saber: sino por otro fin. Engañados estan è la iudicatura de la musica. El que è una sciencia juzgase mal, que è la iudicatura della errasse: no sabria la tal sciencia. El que juzga lo que no es tã bueno, por mejor: cierto es carecer de la sciencia de llo. Estos: musicos de solo nombre: que el fin que es saber, ponen por medios para deleytar los oydores populares, el qual deleyte tienen por ultimo fin: no queriendo deprender la Musica: peruersissimamente juzgan en ellas: pues que el fin ponen por medios, y los medios por fin. Los que en la Musica no saben juzgar: carecen de la tal sciencia. Los que sabios desean ser: no deuen parar en alabanzas de oydores cõmunes: por que con razon los tales oydores pueden ser comparados a los de los brutos. No auer oydo dezir, que los elephãtes son tan amigos de Musica, que con el canto de una donzella los prenden. Esto dize Margarita. Sancto Ysidoro añade, que muchas bestias fieras, serpientes, aues, y peces son incitados a oyr la Musica con la dulcedumbre que en ella sienten: y lo mesmo dize sancto Augustin en su Musica. Confiesse verdad, que estando en una guerra de nuestra casa junto al rio cantando: salio una lagartija a vernos y la tuuimos suspensa quasi vn quarto de hora, y en dexando de cantar, se yna: y en comenzando a cantar, boluia. Todas las aues se deleytan en sus bozes: pues que cantan. Estos animales brutos no tienen entendimiento, ni conocimiento de Musica, para saber juzgarla. No seria tenido por cuerdo, el que se saltasse de sabio cantor: por ser oydo de estos animales brutos. Pues no se, si es mas sabio: el que pretende contentar oydores, o por mejor dezir orejas de pueblo: al qual contentan con el canto de Conde claros, tañido en guitarra, aũ que sea de templada. Para el que entendimiento tiene excellentissimamente queda prouado ser mejor la Musica theorica, que la practica. El que deprende è la vna y la otra: no ay que dudar, sino que seria mejor cosa. Pero cotejando la theorica con solamente la practica: mas vale la sciencia que el uso della. Algunos dizen auer visto muchos theoricos: y no sa-

ben tomar vna pluma en la mano, ni tienen habilidad: luego para que es la theorica, y el tiempo que en ella se gastas: pues que sin ella se obra mas presto y mejor. Algunos traen terminos de theoricos, y no los entienden, ni los son. Mas son su gadores del juego de passa passa, y embaydores: que musicos theoricos los tales. Es mas la theorica: de todo lo que saben los tales aun hablar: quã tomas sera, delo que entienden. Mirè los bõbres, que de Dios rescibieron entendimiento: para que deprendan las sciencias: con las quales el sea seruido. Y Pues vna y la principal con que es alabado, y seruido es la Musica: trabaje, y su trabajo guie a Dios: para que venida la sciencia por sus manos: sea digna de emplearse en su seruicio, y como cosa suya la recibra.

QUE COSAS ES MUSICA. Capitulo. iiii.

Vista las divisiones de la Musica, inquiramos el ser y substancia della. Dize sancto Ysidoro. La Musica es sciencia de harmonia medida: la qual consiste en sonido y canto. Franchi no laudense declarando esta diffinicion dize. Consiste la musica en sonido, por la que haze los ciegos: y pone en canto, por no excluir la que nosotros usamos. El diuino Augustino en su musica pone otra mas copiosa diffinicion. La musica, dize, es sciencia de bien medir, o de buena melodia. Para ver como algunos cantan, o tañen sin arte (los quales adulteran la musica, haziendola sierua de los vicios, siendo de los santos llamada disciplina, o sciencia diuina) se note la declaracion de la sobre dicha diffinicion. Primero sepamos, que cosa es medir, o hazer melodia. Luego por que dize de bien medir. No embalde se puso en la diffinicion aquella particula bene. Lo ultimo por que causa se puso en la diffinicion la palabra sciencia. En estas tres cosas que dara la declaracion cumplida. Este verbo modular quiere dezir medir o con medida de numeros: y cuenta cierta cõponer: del qual segun siente augustino viene esta palabra modular: que es medida en Musica, del tono compuesto de vn diapason. En todas las cosas cõniene auer modo: para que sean bien hechas. Lo que es hecho sin modo: de los sabios es tenido por vil cosa. Si atodas las cosas conuiene esta diffinicion: por que se aplica ala Musica como cosa pro-

pria: *Si que modo, responde, cõ uega a todas las cosas, porque han de ser bechas con medida, y razon, que no sean mas ni menos dello que se requiere: pero por causa particular se pone en la diffinicion de la Musica. En la manera que esta palabra diction conuiene generalmente a todos los que dizẽ alguna cosa: si pero (si creemos a Ioachimõ) el dezir es proprio de los oradores: de adonde viene esta palabra diction. Asi que, particularmente conuiene a los oradores, lo que es de todos general: porque es cosa particular dellus. Entẽdemos pues, que el modo pertenece particularmente a la Musica. Ha de mirar el musico no exceder, ofaltar en el modo de medir, o mouer las bozes en cada vno de los generos. Pues la medida de mouer los puntos es la sciencia de la musica: sin la qual ninguno puede saber puntualmente las medidas y moimientos musicales. El acertar de estos tales entãto se deue tener: como el errar, por ser acaso. De adonde viene al tono dar medida de semitono, y al semitono de tono, y al diatesaron de la primera especie hazer de la tercera sin necesidad, y otros yerrores que seria largo cõtar: sino por falta de medida en las consonancias. Mide pues sin medida, cuentan sin numeros: falza lo que saliere como el bezerro que hizieron los israelitas en el desierto. El que tuuiere pericia, o sciencia de medir las proporciones musicales: eterna la Musica. Aunque la sciencia de medir mas se requiere en los instrumentos, para los quales son menester muchas y ciertas medidas: pero no la esclaymos, dize Augustino, de la Musica que los hombres cantan. Para la Musica instrumental es menester dobladas medidas: vna para hazer los dichos instrumentos, y otra para tañerlos. Pregunta lo segundo el glorioso Augustino en el capitulo tercero. Porque en la diffinicion de la Musica fue puesta aquella diction de bien medir: no bastara dezir de medir: pues que vna medida sino es buena no puede ser dicha medida. Pudiera dezir la Musica es sciencia de medir, y bastara: y no dezir de bien medir. Parece ser superflua esta palabra de bien: pues que sin ella esta cumplida la diffinicion. Menester fue, responde, poner en la dicha diffinicion aquella palabra de bien: porque si vn cantor guardase todas las medidas, y proporciones musicales, y formase todas las consonancias segun las reglas de Musica: esta tal medida deleytarialo*

oydos, y con gran razon se llamaria melodia. Pero podia ser becha quando no conuenia, errando en el lugar, tiempo, o modo. Y aunque fuese medida: no sera buena, o bien becha. El que compusiesse vn canto alegre para lugar de tristeza, guardadas las otras condiciones de la Musica: no seria buena medida. El que tañese octauo modo por sexto: canto seria que deleytase los oydos: pero no seria buena medida, o melodia: pues dawa la medida de vn modo a otro. Si vn cantor ala letra alegre, que compusiesse, diese medida o melodia triste, y lacrimosa, aunque el tal canto fuese cõforme a toda ley de Musica, y se llamase arte de melodia: no se podia dezir de bien medir. Por tanto la tal Musica ha de ser alancada y menospreciada. Notã solamente auemos de hazer buenas cosas: sino que han de ser bien bechas, poniendo cada cosa en su lugar y casa. No tan solamente se miran los nombres: mas tambien los aduerbios. Donde Dios mandaua en la ley. Lo que es justo: justamente y pornas por obra. Asi que, vna cosa es medir, o hazer melodia: y otra es hazerla quando, y donde conuiene. Esto ultimo pertenece ala Musica: la qual se llama sciencia de bien medir, o de hazer bien melodia. Melodia a qualquier cantante que no yerre las medidas de los intervalos pertenece: empero la buena medida a este arte liberal de Musica conuiene. Si dixesemos, que bien medir la Musica es cantar para Dios: o yriamos diferentes del sentimiento de Augustino. Esta condicion asi la entiende Margarita en el libro primero capitulo segundo. Los que cantan para torpes altos, y obras livianas, aunque guarden todas las reglas musicales: no cantan bien. No dan ciertamente la medida que auian de dar ala Musica: porque ella es medida, que nos llena a Dios, y ellos por usar mal della: se van a los infiernos. Resta inquirir porque en la diffinicion se puso esta palabra sciencia. Si por ventura ay algun canto, que no sea sciencia: No pensays tener sciencia: todos los que cantan o tañen. Por ventura el Rey señõr, o Philomena en ciertos tiempos del año no canta suauemente: Esta aue, y otras tienen el canto por naturaleza, o imitacion que a sus padres lo oyeron, y por no tener el arte de la Musica: carecen de la sciencia. Pues porque ay canto sin sciencia: dize la diffinicion ser la Musica de que tractamos sciencia de bien medir.

La *Musica* dize su diffinición es ciencia de bi en medir. luego el que no tuviere ciencia de bien medir, aunque el cato le fuese natural, olo tuuies se por immitacion, o por no terna la *Musica*. No le conuiene la diffinición de la *Musica*, que es ciencia de bien medir: ni lo que se diffine, o des termina, que es la *Musica*. Los que estas tres cõ diciones mas largamente quisieren ver: miren el primero de la *Musica* de *Augustino*.

Que differēcia ay

entre cantante, cantor y musico.

Capitulo. v.

A Cerca de los que cantan y tañen instrumentos: esta muy extendido y celebrado el nõbre de musico. Para ver quien lo possie con justo titulo: sepamos la differēcia de los sobredichos tres nombres. *Boecio* en el libro primero capitulo tre ynta y quatro dize auer tres generos de hombres, que en la musica se exercitan. Vnos tañen instrumentos, otros componen versos, y los terceros juzgan la obra de los instrumentos y versos. Todo a quel que tañere instrumento, o cantare careciēdo de la cierta intelligencia de los instrumentos y cõsonancias: sera dicho cantante o tañente. *Andrea* dize. El que se tiene por professo en la *Musica*, si su entendimiento carece de la verdadera intelligencia de ella: aunque cante, y tang a bien: lenegamos el nombre de musico. Puede estar, dize *Augustino*, la sciēcia de la *Musica* sin el vso de ella. Y algunas vezes donde ay menor vso en el tañer y cantar: ay mas sciēcia y mayor speculaciõ. La ligereza de los dedos de los que tañen, y la facilidad de pronunciar los puntos en los que cantan: del vso y no del arte procede. A estos tales conuiene el nombre de cantante, y quedã bien pagados: por que no pasaron adelante. El segundo genero de hombres que en esta arte se exercitan: son los poetas. Estos mas componen por vna lumbrer natural o por distinto de naturaleza: que por speculaciõ de entendimiento. Este genero de hombres, dize *Boecio* en el lugar ya alegado, no dene gozar del nombre de musico. Verdad es, que el dõctissimo *Augustino* entre los musicos los cuenta: porque entre la musica tracta de poesia, como parte de *Musica*. Podemos dezir, que el poeta no es musi-

co artificial con *Boecio*: y que es musico natural con *Augustino*. El tercero genero de hombres que tratan en musica: es, que tienen sciēcia de juzgar entre las composiciones buenas y malas: lo qual es proprio del arte de la musica: porque consiste en especulacion y razon. Aquel, dize *Boecio*, puede ser dicho musico, que tiene facultad segun la speculacion y razon de responder a todas las cosas pertenecientes a la *Musica*, y que en su entendimiento examinado, y purificado tiene sciēcia de cantar, no en el seruicio de la obra sino en el imperio y mãdamiento de la speculaciõ, y al que para specular y obrar ninguna cosa le falta. Este tal, dize *Plutarcho*, puede ser dicho musico, y no el que solamente canta: la razon de lo qual es. El vso de la obra no engendra sciēcia: y la especulacion de la *Musica* produce cognoscimiento: el qual cognoscimiento es *Musica*. Aquel es dicho cantor que tiene *Andrea* en el libro y capitulo primero, que pone en obra la speculaciõ del musico. Por lo qual todo lo que el cantor hiziere en composicion, y pronunciaciõ de canto menospreciada la razon: sera dicho canto inutil. Lo que el cantor compone, y con la boz pronuncia: primero ha de estar en la pureza del entendimiento. Quiero dezir, que si vno no obrare en la cõposicion del canto conforme a lo que el musico de terminano sera dicho cantor. El musico comparado al cantor, dize *Guido aretino*, es como quẽ comparase el corregidor al pregonero. El corregidor dize, o dize y el pregonero con boz alta pregona, lo que el corregidor le dize. El sũmo pontifice *Iuan vicesimo secundo* en el capitulo segudo de su musica dize. No ay cosa a que el cantor se pueda comparar tan perfectamente y que tambien quadre, como al ebriõ: el qual sabe boluer asu casa por la costumbre que tiene, y no entiende ni dira por que calle boluio. Desta manera los cantores saben componer todos los modos, y en ellos hazer grandes primores, y habilidades, y aun de improvisoc lo que es de mayor admiracion: lo qual se ve sobre el libro: pero no es diran la causa dello. Assi que, saben venir a la casa de la *Musica*: y no saben por donde vinieron. Segun esta sciēcia todos los que componen canto de organ: pueden ser dichos cantores. En esta materia mas es trechamente habla *Stapulense* en el segundo prologo de su musica. La differēcia, dize, que ay ē

re el orador y el rhetorico: esta mesma dezimos a
 uer entre el cantor y el musico. Ninguno merece
 ser dicho orador, si primero no es rhetorico: assi
 ninguno merece el nombre de cantor, si primero no
 fuere musico. Segun esta sentencia pocos ay que
 se puedan nōbrar con el nombre de cantor. Para
 concertar estas dos opiniones, que parecen ser cō
 trariar: es de notar, que para saber vna cosa en la
 escuela de la philosophia: dos maneras ay de pro
 ceeder. Vna es de la causa al effeçto, y esta es la
 mejor: y otra del effeçto ala causa. Para entēder
 de vna cosa fundamentalmente y de rayz: si tiene
 causa y effeçto: por vna de esta dos vias y mane
 ras: podēys proceder. Quereys saber, que cosa es
 el hombre: mirad los effeçtos y obras que haze, y
 por ellos lo cognocereys. Assi a manera de cog
 nocer al hombre nos combida Christo diziendo
 por sancti Matheo. Cognocereys alos malos por
 sus obras. La sacra scriptura determinando, o dis
 tintiendo que cosa era vn hombre sancto en esta ma
 nera de proceder dize. Hombre era simple, sin do
 blez de malicia, recto por la reſtitud de la justicia
 temeroso de Dios en sus obras, y apartado de to
 do mal, por no offender a Dios. La segunda ma
 nera de cognoscer al hombre es por las causas
 del. Aprovechando nos desto poco para el pro
 pósito: digo, que Strapulense tiene, que ninguno
 merece ser dicho cantor, sino es musico: entendiense
 en la manera de proceder de la causa al effeçto.
 Todo aquel que canto de organo compusiere, y
 diere las causas de todo lo que hizo: llamar se ha
 cantor por excelencia, por auer procedido en su cō
 posición en el mejor modo de saber, que ay. El que
 compone no sabiendo las causas de las consonan
 cias, y el origē de los primores, mas sabe el effeçto
 que le suena bien, y en Musica por este proceso
 pone cosas delicadas: llamar se ha este tal cantor
 en la segunda manera de proceder, que es cognos
 cer la Musica por el effeçto de la harmonia musi
 cal. Solo el theorico es dicho musico. Por tener
 la sciencia de la Musica en su entendimiento: al
 cāza este nombre. Mirē a Boecio en el libro quin
 to capitulo primero y a los otros mathematicos
 que en Musica escriuieron: aunque en las diffini
 ciones pongan palabras diferentes: todos tienen
 en sentēcia, que se requiere para vno ser musico: tener la sciencia de la Musica en el entendimien
 to. Ninguno pues se glerie que cāta, o tañe por

solo vno: aunque sea de treynta años: o por natu
 raleza mejor que otros por arte: porque ay repug
 nancia y no pequeña en el dicho. Si para d.fferēcia
 de su error dize el arte salir de natural, y que le
 immita en quanto puede: por lo qual no puede ser
 tan perfecto el arte quanto el natural: luego las
 obras de arte no son tan perfectas, como las de na
 turaliza. Respondo ser verdad las obras produ
 zidas inmediatamente de naturaliza tener mayor
 perfeçtion: que las de arte. No ay quien dize ser
 mas perfecta la rosa produzida y criada en el ro
 sal: que la hecha por vn pintor. En la Musica
 no es assi. Si el arte seinuente por naturales, fue de
 muchas experiencias, entendiendo en ello grandes
 entendimientos, y en mas de seys mil años ha ven
 do ala perfeçtion en que ahora le vemos. De for
 ma, que los brios ayudandose de los trabajos de
 los sabios muertos: salieron a luz las artes. No
 dudo, que vn buen entendimiento favoreçido del
 arte: que es trabajo de muchos excelentes hom
 bres: pueda entender mas, que todos ellos. Si los
 musicos de estos tiempos se quisiesen cotejar a vn
 Orpheo, a vn Pythagoras, a vn Thymoteo mi
 leſio, y a otros semejantes: seria comparacion en
 tre enanos y gigantes. Si el enano y el gigante se
 pusiesen en el suelo ambos y guales, dexados en su
 estatura y natural sobre la tierra, para descubrir
 los monteros ay duda, sino que el gigante (por
 ser mas alto) veria mas. Empero si el enano se su
 bieste sobre los ombres del gigante: en tal caso mas
 veria el enano, que el gigante. Los musicos de es
 tos tiempos somos enanos. Si sobre los ombres
 (que son los trabajos de los musicos antiguos) nos
 ponemos: mas podemos ver que todos ellos. Si qui
 sieramos sin arte (que es la vista, que nos dexarō)
 con ellos competir: quedaremos en la Musica tan
 cortos de vista: como el enano puesto en la tierra.
 Los que menos precian el arte: oyen a Cicero en
 el libro quarto del fin de los buenos y malos decla
 rar su grandeza, y excelencia diziendo. El arte es
 capitano, o caudillo mas cierto que naturaliza: a
 aunque sea la naturaliza de hombre en entendi
 miento claros. Ciertamēte vna cosa es derramar
 palabras en modo poetico, como ellas se vienes a
 la boca: y otra cosa aquello que dezis, saberlo dis
 tinguir con arte, y entendimiento. Socrates en el
 dialogo que es intitulado Phedro dize hablādo
 de la retorica: e la qual es menos mereçer el arte.

Conforme a entendimiento es y aun por ventura necesario en la manera que obramos en todas las cosas: así conviene en la rhetorica obrar perfectamente. Portanto si naturaleza te dio abilidad para orador, allegado se la doctrina y el exercicio: seras excelente orador. Quintiliano en el libro segundo de oratore confirma lo ya dicho. Los consumados en qualquier arte, dize, piensan de uermas ala doctrina: que ala naturaleza. En declaracion desto pone un exemplo diziendo. Quando la tierra fertil produce mucho fruto: mas se deve al labrador, que la sembro: que no ala fertilidad, y bondad de la tierra. Concluye en esta materia Platão diziendo. Arte y naturaleza es menester para ser uno señalado: y qualquiera de estas dos cosas que le faltare: sera máco. Las artes nascieron del uso: pero son mejores que el dicho uso. El que sin el arte de la Musica quiere gozar del nombre de musico: puede ser comparado a los licenciados de rescripto, que sin aver oyo theologico: ni enuero de theologos. Pequeña gloria tienen a su vezio de los sabios: los que cantan sin arte: pues que tambien conviene esto algunos animales brutos, como son tordos, picaças, cuernos, y papagayos. Estas aues muchas vezes son enseñadas de los hombres a cantar: lo que no entienden, ni saben. Cantar con sabiduria, o sabiendo lo que cantan: no a las aues, sino a los hombres por la diuina bondad fue concedido. Solos aquellos que usan de razon, pueden usar de arte: estos animales brutos no pueden usar de arte, porque no tienen razon: luego no cantan por arte, sino por imitacion, que les enseñaron a cantar, y del uso de oyr muchas vezes cantar: pronuncian el tal canto. Desta manera los cantantes que carecen de arte, y en su entendimiento no tienen sciencia de Musica: en cantar por veynte años de uso ninguna cosa differencian de los animales. Puede alguno dezir, la sciencia de la Musica afirma Boecio en el libro primero y capitulo primero ser natural a los hombres, que la tienen de su cosecha, de la puerta adentro de su persona: luego no ay necesidad de aprender el arte. Responde el mesmo boecio diziendo. Es verdad ser nos la musica insita, o dada de la naturaleza, y aunque della queramos carecer: no podemos. Pero lo que tenemos de naturaleza auemos de enseñar, y hazer mas poderoso por arte, y con el entendimiento especular las cosas de la vida: que el

arte nos administra. No se contentan los doctos, y enseñados mirar solamente los colores: sino investigar las propiedades, y efectos de cada uno dellos. La sciencia de la vista nos es natural, y queremos saber mas de lo que vemos: así los musicos naturales que de su cosecha tienen la Musica: cauan de trabajar por ampliarla. En nuestra España ay infinitad de cantantes, muchos buenos cantores, y pocos musicos.

Si ay diferencia entre canto y accento. Capitulo. vi.

Porque vimos con Augustino la poesia pertenecer ala musica, y el poeta trata de accento: sepamos si ay diferencia entre el canto y accento, o sino la ay. Parece, que tratando Augustino no indiferentemente de ambos, que no pone diferencia. Comunmente se dize el accento y canto ser hermanos. Para probar esta hermandad trae un gran musico cierta parabola diziendo. El sonido siendo Rey de la harmonia ecclesiastica: engendro dos hijos, uno de la gramatica, y otro de la Musica. El primero es el accento, y el segundo el canto. Como el padre viese crecer estos dos hijos, y que cada dia se señalauan en novedades: y primero: no cognocia entre ellos superioridad, ni exceso: pero veyendo los ser estremados cada uno en su genero, y manera. Miraua el Rey al accento hijo mayor, y veyendo ser graue, facido: pero seuro y de magestad. Portanto era poco amado de la gente comun. El canto era alegre, jocundo, hermoso, amable, y a todos gracioso: mas queria ser amado que temido: por lo qual como otro Absalon ganaua los corazones del pueblo. Qual de los dos hijos auia de reynar: diuersos pareceres auia. Viendo pues el padre los pareceres del pueblo: no sabia a qual de los dos coronasse por Rey en el reyno ecclesiastico. Manda para esto el Rey llamar a todos los principales de su reyno: los quales son gramaticos, poetas, oradores, philosophos morales, cantores, y los regidores del officio diuino. Todos estos despues del rey tenian el lugar primero. Como fuesen ayuntados delante el Rey: començo abazer un razonamiento diziendo. Criador y amigo yo cognosco la deuda que os deuo, aueys padecido conmigo grandes trabajos de los barbaros, y en fin mi bontra tenoy en pie:

por lo qual quiero tomar vuestro consejo, en un caso que desto concluir. Sabeys que tengo dos hijos el accento, y el canto, y mas de cient años estauero (no sin trabajo mio) quasi desterrados de mi reyno. Muchas gracias os do: por que los auays buuelto ami corte con grande honrra. Quiero a vno dello hazer Rey: Qualquereys que sea coronado en la yglesia: Viendo los principales del reyno ser cosa ardua, y que sierrauan era acostu suya: començaron a consultar aqual le conuenia el reyno. Entre los electores auia diuersos pareceres, y sentimientos contrarios: como es vso y costumbre. Por marauilla ay eleccion, que no ay afeccion, y parcialidad. Comúnmente dan los votos a los de su vando: aquellos de quien esperan favor. Son pocos los que en este caso miran al seruicio de Dios, y al prouecho de la yglesia. Los gramaticos, poetas, y oradores pedian por Rey al accento. Decian ael conuenir el reyno: por ser mas antiguo, y maestro del canto. El reyno al primogenito se deuey: no al segundo. Los pbi losophos morales, y los cantores pedian por Rey al canto diziendo. Es tã graue y pesado el accento, que si reyna: no quedara hombre en el reyno. Mas ha seruido el canto a Dios, que el accento: luego al canto conuienen el reyno ecclesiastico. Los regidores, y rectores del officio diuino (a cerca de los quales estan los derechos del reyno) mirando esto con mayor consideracion: dieron por parecer, que ninguno de los dos fuese desechado: sino que el reyno se diuidiese, y ambos reynassen en la yglesia: porque eran menester, y solo vno no bastaua. Esta sentençia fue aprouada por el rey: el qual mando, que inuolablemente se guardasse. Pues diuidieron el reyno ecclesiastico: y los hymnos, antiphonas, resposos, y todo lo que se canta en la missa dan al canto: las oraciones, lectiões, epistolaz, y euangelios dieron al accento. Determinado esta por los decretos: que lo vno y lo otro se baga. De forma, que cada vno de los subditos obedezca a su Rey. En el concilio toleta no se mando cantar los hymnos, la gloria, y otras cosas. Leon nono ordeno que se cantasse el alleluia: la qual se dexasse por dezir en la quaresima. En fin para todo lo que se canta en la yglesia: ay expressos mandamientos. Los que quisieren saber que obligacion ay para guardar en la yglesia el accento: lean la distincio treynta y

seys, treynta y siete, y treynta y ocho del decreto: y cumplidamente dello seran informador. Pues tã necessario es el accento en el officio diuino: quanto el canto. Assi lo vno como lo otro es reuerenciado de los sabios ecclesiasticos. De muchos ecclesiasticos seculares, y aun religiosos es tan mal tractado el accento (con mentiras, y barbarismos en lo que leen) que ya que los prelados no lo remedian: los que tienẽ zelo de Dios, deuen llorar. Los sacerdotes con lo que leen, auian de prouocar al pueblo a deuocion: y no solamente con sus malos accentos les impiden el seruir: sino les prouocan a risa y adisolucion. Es en los hombres la ygnorancia cosa tan torpe: quanto el hombre diffiere del bruto, y es mas digno que las bestias. Si è todos los hombres es torpe cosa: en los ecclesiasticos (porque tienen mas obligacion de saber) sera turpissima. Pues si miramos el canto en el officio diuino, que auia de ser para encender la fe de los fieles, que obrasse con amor verdadero, para despertar la deuocion del pueblo, y cõbidar a todos al seruicio y alabanzas de Dios: vemos, que por no oyrlo se van buyendo de sus yglesias. De las vigilias y missas cantadas que algunos dizen por los defuntos, no quiero hablar: por que con mis palabras no se remediara. Los prelados que prouen a los indignos de los beneficios, y officios que no merecen: no quedarán sin castigo. Obligados son los sacerdotes a saber cantar: segun lo mãda el decreto de los padres. Comen muchos las rentas de las yglesias, y otros las limosnas de los pobres: y no quieren escotar cantando las alabanzas diuinas. Los que no saben cantar, y siendo obitados no lo quieren deprender: los embia Dios a despedir por el real profeta de la bienauenturada diziendo aquellos ser bien auenturados, que sabien entendido la jubilacion. El modo que en el presente caso se requiere: pone sancto Augustin en las quinquagenas diziendo. Cognoscemus multos en la yglesia que cantan para biuir luxuriosamente: y nos duele en el corazon verdaderamente. Estos tales tenemos por peores: por que no ynoran lo que cantan. Saben ciertamente bien cantar para mejor peccar, y cantan de tan buena voluntad: quanto son immundos, y malos. Estos tanto piensan estar mas alegres, y ocndor: quanto fueren mas torpes. Empero nosotros que somos dedicados para cantar las diuinas alabanzas,

y palabras sagradas en la yglesia: todos juntos auamos de preceder saber por obra, lo que esta scripto. Bien auenturado el pueblo, que entiende la jubilation. Por tanto amados hermanos lo que cantaremos con voz sonora sea lo auemos de con templar con sereno coraçon de buena consciencia Cada uno ruegue al señor en lo que cantare, y diga. Señor alimpiadme de mis peccados secretory de los azenos por mi causa cometidos perdonada nuestro siervo. Lo de suso es de sancto Augustin. Si el bien auenturado Augustin cõ sus letras, authoridad, y sanctidad en estos tiempos scriuiera: mas grauemente y con mayor razon a los tales cantantes reprehendiera. Quien acertara a dezir las liuidades de algunos mancebos, que en lugar de cantar las alabazas diuinas: se andan perdidos con perdicion de animas azenas de noche por las calles y plazas. Si esto tiene necesidad de remedio: los prelados (cuyo officio es velar) lo deuen mirar con toda diligencia.

De los bienes general que nos nienen de la Musica. Capitulo. vii.

TRES son los bienes, que en este mundo los hombres pueden poseer. Nos se llaman de fortuna, otros corporales, y los terceros spirituales. Los bienes de fortuna son dineros, y otras riquezas: los corporales salud, alegria, y cosas asy to no: los spirituales son las virtudes. Con la Musica alcançamos estas tres cosas. Que la Musica trayga consigo bienes de fortuna: mejor lo ve mor en lo que cada dia bazen los Principes y señores con los musicos: que en los libros puede estar scripto. De las otras dos cosas dire lo que en libros autenticos he hallado. Stapulen se dize, que Esclepiades musico curaua los sordos con Musica de cuerdas. Assi prouena Aristotiles ser muy prouechosa para los oydos. Dize mas, que un dia se leuanto el pueblo contra el dicho Esclepiades con gran furia: y tañendo, los pacifico. Laommon pythagorico curo a los ebrios con musica: la qual tenia por medico para las calenturas y llagas los antiguos. Dize Philelpho, que yendo el Emperador Agamenon a la guerra de Troya, dexo al musico en su casa: para que a su muger

Clitinestra combidaße a la bonestidad, y pudicia con el canto. Dize se por cierto, que nunca fue el dicho Emperador disfiado de Aegistho: hasta que quitarõ el musico, que impedia el adulterio. Alexandro magno estava comiendo en un gran combite, y el musico que le tañia, Timoteo varon de Phrygia, lo inflamo, y se leuanto del combite, y tomo las armas. Muda el tañedor el modo, y haze le dexar las armas, y boluerse al combite. De lo ya dicho es testigo el grã Basilio en el sermon de los mancebos. En tanto que el cruel Nero, segun dize Seneca, se dio a la Musica: fue mitissimo, y de coraçon tierno. Quando dexo la Musica, y sedio a la nichromancia de cordero se hizo lobo, y de clementissimo cruel bestia. Quintiliano dize, que aunque licargo fue author de las insufribles leyes de los lacedemonios: en esto fue egregio varon, que establecio y amo el estudio de la Musica: de lo qual solamente fue alabado. Tiempla la Musica mucho las costumbres: por lo qual Diogene con gran razon burlaua de los musicos, que teniendo el instrumento templado para tañer modos barunicos: tenían el animo incõ puesto, y destruydor de las virtudes, que son harmonia de la voluntad. Socrates, Platon, y todos los pythagoricos, author es Buecio, ordenaron una ley, que todos los moços, y moças fuesen enseñados en el arte de la Musica, no para incitarlos a mouimientos torpes, con los quales la dicha arte es hecha vilisimo para regir y gouernar los tales mouimientos con la regla, y dictamen prudencial de la razon. La causa de esta ley fue, Por que es inquieta la naturaleza de los mancebos, y desleosa de cosas deleytables: no recibe disciplina graue, y seuera. Coniue pnes a los mancebos ser criados en deleytes honestos, que sean poderosos de traer bonestad senelud, lo qual causara a la honesta Musica. Quanto yerran los preceptores, y mas los padres de los moços en consentir a sus hijos ser enseñados cõ Musica desbonestad: no se puede dezir en pocas palabras. Criado el mancebo en Musica honesta, y deleytandose en ella: en la auiciadad no guerra otro deleyte. Assi lo dize el philosopfo. En aquellas cosas nos queremos deleytar: en las quales nos deleytamos mucho tiempo en la mocedad. Mudo Pythagoras, que quando sus discipulos fuesse adormir y del sueño se leuataße vjassen la musica, para que de noche

y de dia estuuiessen templados. Es cosa comun, di-
ze Boecio en el libro y capitulo primero, el canto
destruyr los vicios, y perfectuar muchas cosas,
assi tlos cuerpos, como etas añas. Es tãta la vir-
tud de la musica, segun dize machobrio, que nin-
guna edad, o dignidad sale fuera de su jurisdic-
ion. No ay coraçon tan aspero, o tan cruel, que
no sea monido con las blanduras de la Musica.
Persuade la clemencia, destruye y destierra los
cuydados, reprime la yraz, cria las artes, y fauo-
resce la concordia. Los coraçones de los varones
beroycos inflama a cosas muy fuertes, impide los
vicios, engendra las virtudes, y las engendradas a
donna. Dize se por cosa aueriguada, que Pytha-
goras cantando vn verso spondeo en el modo ter-
cero, que en otro tiempo se llamaua Phrygio:
curo vn mancebo, que de ebrio lo boluo manso, y
en entera razon. Cuenta vna cosa digna de memo-
ria el dicho Boecio, y para algunos increyble,
que estando vna muger mundana de noche en su
casa cerrada la puerta, vn mancebo con gran eno-
yo y furia quiso pegar fuego ala dicha casa. Ro-
gauanle sus amigos, que no cometiese tan gran
maldad: los ruegos de los quales no admitio. Py-
thagoras en aquella sazõ eslaua mirando el cur-
so de las estrellas, segun lo tenia de constumbre,
y por mejor padecer el trabajo de las vigillas, ta-
ñia el modo Phrygio. Viendo pues Pythagoras
que el mancebo no admitia los ruegos de los a-
migos, y que con el modo que tañia, mas lo encen-
dia: mudo el modo. Con solo esto que bizo Py-
thagoras aplaco y templo el coraçon del mance-
bo turbado: como si no viera temido en ojo. Tã
bien cuenta este hecho Marco Tulio en el libro
que compuso de sus consjorauaque en algunas
cosas diffiere de lo dicho. Terpandro y Arion
grauers philosophos y medicos muy sabios curar-
nan cõ gran facilidad graues, y aun mortales en-
fermedades con el socorro y fauor de la Musica.
Hismenias Thebano sapientissimo musico curo
con la medicina de la Musica la penosa enferme-
dad de ciatica. Vn mancebo salio furibundo con
vna espada para matar al philosopho Empedoc-
eles: y dizen auerlo pacificado y aplacado con la
Musica. Boecio dize mas, que vn philosopho cõ
Musica de Harpa curo a vn poseydo del demo-
nio: lo qual alega la glosa sobre el capitulo diez
y seys del libro primero de los Reyes. El maestro

de las bystorias dize. Affirman los mathematt-
cos que muchos demonios no pueden sufrir el bar-
monia de la Musica. Que la Musica rēga esta
virtud, no nos auemos de maravillari: pues que en
todas las cosas ay virtudes. Dixo sancto Rapba-
el a Thobias que con el humo del bigado, o del
coraçon del pez que a Thobias espanto: lançari-
an todo genero de demonios de los cuerpos huma-
nos. Dize mas la bystoria scholastica, que desto
no nos deuemos maravillari: pues que el humo de
cierto arbol tiene la mesma propiedad y virtud.
Cuenta mas Ioseph de bello judayco, que esta-
ua vn varõ en el exercito de Tito quando cerco
a Hierusalem, que con vna piedra preciosa pue-
ta en vn anillo lançaua los demonios de los cuer-
pos humanos. En confirmacion de lo ya dicho tie-
ne Auicena, que la Musica aprouecha para mi-
tigar todo dolor. Assi mesmo Galeno dize, que
los dolores de los niños son aplacados cõ la Mu-
sica: y en otra parte afirma, que algunas enfer-
medades se curan con la Musica. Si a cada vn
experto en su arte auemos de dar credito, y los me-
dicos sobre dichos dizen la Musica aprouechar
para la salud humana, y ellos y otros diuersas è-
fermedades con ella curaron: razon es a hombres
tan sabios y experimentados dar credito. Pode-
mos creer las cosas que estos doctores nos han di-
cho: mirando otras semejantes que la sagrada
scriptura nos cuenta. Sabemos, que ninguna men-
tura puede auer en la scriptura canonica: luego lo
que en ella hallaremos de Musica, sera confirma-
cion de todo lo dicho. De Saul se dize en el libro
primero de los Reyes en el capitulo diez y seys,
que quando le tomara el spiritu malo, tañia Da-
uid suauemente la Harpa, y el Rey Saul era cõ-
solado, y su coraçon se dilatava y ensanchava: cõ
la Musica, era aliuiado en tanta manera que el
spiritu malo buya del. Ahora sea este spiritu
malo el demonio (como tiene la opinion comun)
ahora sea enfermedad corporal de melancholia
(como tiene Caetano, y parece sacarlo del tex-
to) cierto es (pues que lo afirma la sagrada scri-
ptura) que con la Musica sano el dicho Saul.
Tres effetos hazia la Musica del tãnedor
David en Saul. El primero, que se dilatava, estè-
dia y alegrava el coraçõ de saul: lo qual es cõtra-
rio ala melancholia: que entristece al hombre,
yla musica lo alegra. Lo segundo se sentia mejor,

Que como oya la Musica yna cobrando mejor en la salud. Lo vltimo dize, que era libre de la tal enfermedad. En obrar poco a poco la Musica en Saul: se da a entender, que era medicina natural. Si fuera esta medicina con que Saul sano sobre natural è instante auia de obrar: luego fue medicina natural la musica. Este sentimiento sano rece lo que sanct Ysidoro en este caso dize. *Affirma que con el arte de la modulaciõ lanço David el spiritu malo de Saul. La sanidad de Saul atribuye al arte de la Musica, como a cosa natural. Dela contextura dela letra sacaremos ser verdadera esta exposicion. Quando David fue vn gido en rey, dize el texto, que se aparto de saul el spiritu del señor, y fue atormentado del spiritu malo. Dixerõ a Saul sus criados. Mandad, señor a vuestros siervos, que busquen vn hombre, que sepa bien tañer harpa: para que quando el spiritu malo os atormentare, mas ligeramente lo sufrayis oyendo la Musica. Mandando el Rey que lo buscasen, respondiõ vno delos presentes. Señor vn hombre è Bethelen, que tiene muy grãdes gracias: y entre ellas es galano tañedor. El que fue alabado delante Saul era David. Por cierto si la Musica no fuera poderosa, y natural medicina para sanar a Saul: vano fuera el cõsejo de sus criados. Indiferentemente le aconsejan buscar vn tañedor: teniendo por aueriguado qualquiera, que supiera bien tañer ser poderoso para sanarle. De veras que el exemplo tiene gran fuerza para crear todas las cosas dichas de la Musica. Si me preguntare alguño, que es la causa que en nuestros tiempos no vemos a los musicos hazer semejantes effectos siendo sapientissimos. Responde, que si entre musicos èstrangeros alguna destas cosas sea hecharno lo se. Y si en Espana no las a vemos visto: es porque muchos carecen del cognoscimiento de los modos. El tañedor que estos effectos auia de hazer: conuenia tener noticia de la propiedad de cada modo. El medico que pusiese la medicina del pie en los ojos: no solamente no sanaria al tal enfermo, pero le quitaria la vista. Si el tañedor tañe el modo que es prouocatiuo a lagrimas, en el combate que desean alegrar: de ningun valor sera la tal Musica. Cognosca pues el tañedor el valor y posibilidad de cada vno de los modos, y aplique los para lo que son poderosos: y vera quanto es el poder de la Musica.*

Los tañedores que tienẽ noticia de las propiedades de los modos: porque carecen de estos effectos: Por vna palabra que Boecio dize en el libro yca pitulo primero acertare a responder. Ninguno, dize, deue dudar, que el estado y disposicion de nuestro cuerpo y anima en alguna manera es compuesto de las proporciones harmonicar: de las quales son compuestos los modos, segun ya fue dicho. De aqui es, que los niños sin tener uso de razon, con el canto dulce callan y duermen: y con el aspero se prouocan a yra. No es de marauillar de lo ya dicho, que esto puede muy bien hazer la Musica en toda differencia y edad de hombres. Pues por que no es hecho: sea la respuesta, que por las misturas y mesclas que los tañedores hazen en los modos: ha perdido la Musica su virtud. Pongamos que vno enfermo de tristezza y para sanarlo tañey vn modo primero, que es alegre: si este mesclay con el sexto, que combida a tristezza: pierde el primero su operacion. Tengo entendido, que las misturas en los modos han nascido de buenas habilidades: y de falta de principios theoreticos. Assi que, la musica medicina es sufficientissima para todo lo dicho en los capitulos superiores: si se sabe aplicar. No es pequeño dolor, que siendo la Musica tan poderosa medicina que con ella sanauan las enfermedades corporales y spirituales, y lançauã los demonios de los cuerpos humanos: ahora la tomen muchos para que los demonios poseã las animas racionales. Lor que deseays o yr mas bienes de la Musica: leed la sacra scriptura, y los ballareys. Por evitar prolixidad solo vno contare el qual es scripto en el segundo libro para lipomemon en el capitulo veynte. Los gentiles que confinauan con los israelitas quisieron venir a darles batalla, y era tanta la multitud de los gentiles, que el Rey de los Indios Iosaphat temio. Bueluse el rey a dios, y pide fauor diuino. Teniendo fauorable respuesta de Dios por vno de sus prophetas alabaron al señor. Dio el Rey por cõsejo que fuesen los cantores del señor delante de todo el exercito, como capitanes cantando esta cancion. Alabad confesando al señor: por que su misericordia es sempiterna. Comenzando a cantar concertadamente los israelitas, rebeluaronse los gentiles entre si: y la guerra y batalla que auian de hazer contra sus enemigos: la exercitaron con los confederados, y aliados amigos.

Por este seruicio que los cantores del templo hicieron a Dios: los libro de sus enemigos. Muy persuadido esto, que si de Dios no recibimos los ecclesiasticos mayores mercederes por el pequeño seruicio que con la Musica le hazemos.

De la utilidad de la Musica. Capitulo. viii.

La potissima utilidad que tiene la musica es, que nos ensena a seruir a Dios. Así lo sintio el gran theologo: quando amonestaua los christianos al seruicio de Dios diziendo. No queray embriagados del spiritu sancto, y esto sera hecho cantando en vos otros mesmos psalmos, bymnos, y cánticos spirituales. No embia el Apostol a los christianos a catar en la yglesia liuidader, comedias, y cántos de theatro: sino psalmos bymnos y todo canto spirituales que combida al seruicio de Dios. Oyda a sancto Augustin, que manda a los frayles en su regla. No querays cantar, sino lo que leysdes auer de ser cantado. Lo que no esta scripto que cantey: no lo cantey. Sobre las quales palabras dize Hugo de sancto Victore. Por cierto no conuiente, que el canto ecclesiastico sea hecho segun el antojo de cada uno: pero aquel auemos de vsar, y guardar, que mada la scriptura y ordenacion de los mayores. No hallareys scripto que cosas prophanas se canten en la yglesia. Si en todo lugar estas cosas son defendidas: con mayor razon en el officio diuino. Así manda el sacro concilio de Basilea, que el ecclesiastico que atreuimiento tuuiese de inezclar en el officio diuino las tales canciones: fuese por el superior deuidamente castigado. Manda mas el concilio Toletano, que todo cantico malo sea lançado de la yglesia. En este concilio se determino lo que se auia de cantar: y es conforme al dicho del Apostol. Lo que esta recebido en la yglesia así en el canto como en la letra se deue catar: porque esto es lo que nos combida a deuocío, y al seruicio de Dios. Si en esto nos ocupamos: sera de grã de utilidad y provecho nuestro exercicio y ocupaciõ. Si sabes catar, exercitate en este officio sacro: y si no lo sabes, depriende lo para alabar al que es digno de toda alabanza. Para ser uno sabio mayormente en esta Musica diuina: menester es tra-

bajo bien gutado. Dios nos dispuso de tal manera, que sin trabajo no seamos sabios. No todos los que trabajan, son sabios: pero ninguno es sabio (naturalmente hablando) sin trabajo. Como los que van ala guerra. Todos los que peleã no vencen: pero ninguno puede vencer, sino pelea. Harto es para el que quiere trabajar, que balle artificio, mediante el qual y su trabajo: alcançela sciencia. De la continua lección nasce la sciencia y la negligencia es madre de la ygnorancia, y la ygnorancia madre de todos los vicios. Si todos los que estudian no saben: como serã sabios los que no estudian: Menester es, el que quisiere ser sabio: que con diligencia y gran atenciõ lea, y estude en buenos libros. Pero ay dolor, que algunos christianos olvidados de su profesion: se dan a leer libros prophanos. Acuerdome, que quando Christo embio a los judios ala consideracion de la sacra scriptura: para que supiesen ser el mexicas) no dixo, que solamente la leyessen (porque esto cada dia en el templo y en las sinagogas hazia) si no que la escudriñassen, que es leer con atencion y grã cuydado. Los thesoros suelen estar secretos y para hallarlos, trabajo se requiere: así el que del thesoro de la Musica y grandes profundidades ha de gozar, trabajo y atencion con grandiligenciã de tener. Todo lo dicho no basta: si no que particularmente se ha de pedir a Dios: para cuyo seruicio se deue saber. El modo de pedir se, segun dize el sabio, es con buenas obras. Dessea, dize, la sabiduria, guarda la iusticia, y Dios te dara la sciencia. En otra parte dize. Pon tu desseo en los preceptos de Dios y en sus mandamientos contẽpla siempre el confirmara tu coraçõ y te dara el desseo de la sabiduria. Al que guarda los mandamientos de Dios, le da desseo de la sabiduria: para que deseandola, se la de Dios, que le dio el buen desseo. Quiere nuestro señor, que cõ el caudal del desseo que nos dio, en alguna manera mereçamos la sabiduria. El que no trabaja de ser sabio, no tuuo desseo de la sabiduria: y el que de ella no tuuo desseo: no guardo los mandamientos de Dios. La sacra scriptura nos promete, que si verdaderamente guardamos los suaues mandamientos diuinos: seremos ciertamente sabios. Como el peccador quanto mas peccar: mas escurece su enten dimiento: así el que haze buenas obras, habilitado queda para la sabiduria. Los que musicos de-

neras quisieren ser, guarden los mandamientos de Dios. Los que deprenden las ciencias para mas amar a Dios: todas las cosas que a este proposito obraren, se les convertirán en bien. No pe queño fauor sera la Musica: si a sancto Seueri no creemos para el seruicio de Dios. Las otras mathematicas, dize, solamente consisten en speculacion, y sabidas muy de rayz, para el cielo ninguna cosa aprouechan. Mas la musica no solamente es buena para tractar en el entendimiento, como ciencia speculativa: sino que aprouecha a las costumbres, y fauorece a las virtudes. No ay cosa tan amiga de naturaleza, ni que tanto endicie y appetesca, como es la Musica. Los niños en las cunas hazen callar con la Musica, y los moços que de noche llevan temor: cõ ella lo pierden. Los officiales y trabasadores con ella olvidan sus trabajos: los que en la guerra pelean con ella se animan, y esfuerça. Finalmente no ay edad, officio, y dignidad que no se deleyte con la Musica. La semejança es causa de amistad, y la desemejança de aborrecimiento. Pues que todos se deleytan cõ la musica: señales de gran semejança. De aqui podemos cognoscer, no embalde auer dicho Platon, que el anima del mundo estaua muy conjunta a las proporciones musicales. Si tanto nos exercitásemos en la Musica, como algunos en el comer y en el beuer: sin duda, dize Apolino, átes nos sacaria la melodía fuera de nosotros, que el vino a los ebrios: pues que es mas semejante a naturaleza, que el vino. Dios nos puso esta semejança con la musica: para que fácilmente la depreñemos, y con ella le siruiésemos. De lo que quiero dezir Alpharabio es author. Por el harmonia musical, dize, se alcanza la gracia de la contemplacion: y en gran manera ayuda para el estudio de la sacra scriptura. En confirmacion de esto, se dice en los libros de los reyes, que como delante de Heliseo cantáse vino: fue sobre el hecha la mano del señor, y profetizo. El grande Augustino seruiendo a suant Hieronimo saca un alto cognoscimiento de Dios por saber la Musica. Para que, dize algunos, cria Dios las animas de aquellos que luego han de morir: Podemos responder, que deuenos dexar esta question ala moderacion y disposicion de Dios: el qual haze el curso no solamente de los hombres, pero el de los animales brutos ser ornatisimo, y regularisimo. Si nos

otros sintiésemos, que cosa es un hombre biuir un año, y otro hõbre, ciento: viendo ser Musica cõ puesta de letras agudas y graues por la sabiduria diuina: nos derritiriamos en deuocion con delectacion inefable. No embalde dezia el que esta Musica diuina auia deprendido diuinamente. Dios hizo el siglo numeralmente. A consideracion muy alta nos tibia el profeta con estas palabras. A los que tienen animas racionales, es con eedida de la largueza de Dios la Musica, ciencia de bien medir, o de modulacion. El musico cõ poner y un puto haze breue, y otro semibreue, uo lgo, y otro minima. El artifice de hazer versos cognosce, que tiempo se requiere para pronunciar una syllaba breue, y otra longa. Esto haze el cantor, y el poeta para dar graciosidad a su Musica. Conforme a su arte ya cantan a priesa, ya despacio: y es Musica acertada. Dios, cuya sabiduria ha de ser antepuesta a todas las artes del mundo, de quien tienē los hombres la sabiduria (se ha con lo criado, como el cantor con los puntos. Todos los espacios de los tiempos en las cosas que nascen y mueren no son otra cosa, si no syllabas y putos: de que se compone un marauilloso canto: cõ el cognoscimiento del qual vernemos a contemplar la sabiduria de Dios. Nascen un niño y bibe un año, es semicorchea de la Musica de Dios. Bibe dos años, es corchea: bibe quatro es minima, bibe ocho es minima; y así puedes multiplicar. Digo mas, que si todas las animas y igualmente informaran los cuerpos en la extensio de los años: pensaramos ser donde naturaleza, y no beneficio de Dios. Para que el hombre entienda la deuda que a Dios deue en criar las animas y conservarlas en la informacio de los cuerpos: haze que los hõbres no binan yguales años. Musica es esta de Dios: cõ la qual Musica podemos venir en cognoscimiento de Dios: y de la que tenemos dada por su bondad vernemos (para ser agradecidos) a su amor. Dendores somos a seruir a nuestro elementisimo Dios con la Musica: y pedirle que nos de fuerças y saber para tan alto officio. El señado del spiritus sancto bien acerto diziendo. En ti señor empleo siempre mi canto, y aunque soy menospreciado de muchos: tu eres mi fauor, refector fuerte. Señor suplico os que cumplays mi boca con alabanzas: para que cante vnestra gloria. Quando el Rey David yua delante el arca bay

lardo, cantando, y tañendo fue meno apreciada, aya de su muger, y como la Musica empleaua en Dios: uno por las murmuraciones dexaua la buena obra. Dios por quien la buena obra hazia: le daua esfuerzo para concludirla. Los ecclesiasticos quando entramos en el choro, al principio de las horas auemos de pedir a Dios, que nos de voz y palabras de alabanzas: para que todo lo que cantaremos sea a gloria suya. Cognoscidas las mercedes que de Dios auemos recebido, y su gran bondad no tenemos caudal de palabras para servirle en sus alabanzas. No aya cosa humana en el officio diuino: por tanto pidamos, que las alabanzas que le auemos de offerrecer en el choro: nos las de primero. *Enti*, dezia *Dauid* épleo mi canto. Solo nuestro dulcissimo Dios nos ha de mouer a entrar en el choro, y perseverando cantar en el officio diuino, en compañía de los Angeles, y no un dia: sino siépre. El que en esta vida alaba a Dios con la Musica: no piense de acabar el officio con acabar la vida corporal. Aquí comenzara, y en el cielo sera compañero de los Angeles. Aquí auemos de cantar, porque Dios nos libre: y en el cielo daremos gracias perpetuas, por los bienes recibidos. Grande utilidad es esta, que por la Musica Dios nos reciba en esta vida por criados: y en la otra por cantores perpetuos en compañía de los Angeles.

Del deleyte factio

causado de la Musica. Capi. ix.

Quando el Apostol aconsejaua a los christianos, que cantasen: añadio diciendo. Cantad al señor en nuestros corazones. Mirad, que el comer y el beuer alamy clara y delicada légua escurece y embota. Deprended a cantar: y cognosceres el deleyte de la musica. De la manera que los cantores del demonio despues de consumado y acabado de cometer el peccado, que con su musica perpetraron, reciben penafsi los que cantan al señor: recibirá nueno deleyte, y alegría spiritual. No todos los que cantan el officio diuino sienten este gusto spiritual: sino aquellos que cantan en sus corazones. Los que no entienden lo que dize: porcierto no merecen el deleyte spiritual, pues que no cantan en sus corazones. Los santos padres de Egipto que pasaban toda la noche can-

tando psalmos: como pensays que lo pudieran sufrir, si en ello no recibieran grã deleyte spiritual? Los que en el officio diuino cantan al señor, no sienten el trabajo: porque es mayor la consolaciõ interior, que Dios les da. Bien auia esto gustado, el que dezia. *Alegrame he*, y rezojame beicantando el nombre del muy alto. El que a Dios canta con la boca, y obra con las manos: fructo y alegría allegara en su anima, que no se puede explicar. Pues el que canta a Dios, y haze lo que canta: en el spiritu, y en el èrdiuiño: cõta. El gozo y deleyte de la Musica: dentro del coraçon se siente, donde la voz de alabanza se canta, y es oyda, Corrigiendo el cantor su mala vida, y renouando el spiritu: cantara al señor cãtico nueno. Cantar solamete con la boca es Musica tan vieja, y cõmunque desde el principio del mundo se dize, hasta los demonios la pueden cantar. Cantar en el spiritu, y en la obra: es cancion nueua.

Musica que al hombre haze nueno: razon es que se llame nueua. El mandamiento del amor del proximo sedize oy ser nueno: aunque ha mas de dos mil años que se dio: porque haze nueno al hombre. Con mayor razon el amor de Dios se puede llamar nueno. El cantar yramente por dios, procede de su amor: luego bien es que se diga cantar nueno. Apartados pues de la vejez de los peccados: cantemos, no por qualquier persona, sino por Dios. Esto es lo que el propheta nos amonestia diciendo. Cantad al señor cantar nueno. Solos los exercitados de cantar al señor: sienten el deleyte spiritual de la Musica. Cantar sin spiritu, y sin atencion, es cantar al ayre. Porcierto quando Moyses libro el pueblo israelitico, no daua bozes corporales, y deziale Dios. Que clamores sã estos Moyses que me das? Ordenose en la yglesia oriental, y despues en la romana en los cantos para que los tibios fuessemos con ellos deuotos. Prouocan a deuocion y deleyte spiritual los cantos de la yglesia. Assi lo siente *Augustino* en los libros de la confession en muchas partes. Los dichos de los santos, dize, mas inflaman mi coraçon quando los canto: que quando los leo. Todos los affectos y deseos de nuestro spiritu son despertados en la diversidad suave de la bozy del canto. Parece tener nuestra anima gran parentesco y familiaridad secreta con la Musica: pues que con ella es incitada y despertada a deuocion.

Algunas vezes d'ádo oydor ami carne, o sensua lidad queria quitar toda el harmonia suave de las cançiones, que en los psalmos de David está bechar, y se cantan en la yglesia. Mayormente era persuadido alo hazer, por lo que auia oydo algunas vezes dezir de Athanasio obispo de Alexandria, que mandana al lector abaxar tâto la boz, que mas parecia pronuçiar, que cantar. En pero quãdo me acuerdo delas lagrimas que derra me en los principios de mi cõuersion, quando cobre la fe que perdido auia con los cantos de la yglesia: y que a hora tambien me mueuen a deuocion y cõpuncion, no tar solamente el canto, sino tã bien la letra que el dicho canto tiene, quando se canta con boz clara y melodia conuiniene: cognofo de la institucion dela Musica en la yglesia venir grande utilidad y deleyte. Assi concluye el bien auenturado Augustino aprobando la costumbre de cantar en la yglesia. Sabemos que Athanasio defendio el canto en el officio diuino: y no con mala intencion. Por vñtara lo hizo: porque los gentiles vsauan en sus cerimonias y sacrificios del canto: segun parece en la adoracion del estatua de Nabuchodonosor. Sanct Ambrosio ordeno, que se cantase en la yglesia latina: y del tomaron todos los religiosos: lo qual hizieron a imitacion de los prophetas. Dize la bystoria scholastica, quel ordenador primero de cõmunidad de religiosos, que cantaron los psalmos: fue Samuel. Augustino dize, que no auemos de dexar la Musica por las supersticiones profanas. Si por que los ydolatrax en seruicio de sus dioses vsaron el canto: no lo pudiessimos vsarlos christianos en el seruicio de vn solo Dios: verdaderamente: tambien no auiamos de aprender letras, por que Mercurio dios de los gentiles fue inuenteor de ellas: ni seguir la iusticia, porque los gentiles le hizieron vn templo: en el qual adorauan los demonios. Donde quiera que el christiano hallare la verdad, o alguna cosa que fauorezca el seruicio de Dios: se dene de ello aprouechar. Si bien notamos lo que arriba dixo sanct Augustino: vn grã sentimiento ha señalado. El canto siente, que no se ordeno y compuso para que cantando en la yglesia, nos deleytasse: sino, para que la letra diuina mas incita y despierda a deuocion cantada, que siendo rezada. Luego el canto no se ha de saber por solo el, ni tanta atencion auemos de tener en

cantar los puntos: quanta se requiere en la letra cantada. Oyd la regla de sanct Augustin en el capitulo tercero, que dize. Quando orays con los hymnos y psalmos: aquello tened en el coraçõ, que pronuçiays en la boz. El coraçõ de los que cantan en la yglesia, dize Hugo de sancto uictore, ha de cõcordar con la boz: porque se cumpla lo que dize el Apostol. Cantare in spiritu, y cantare en el entendimiento. La perseverancia del que ora, entonces merecera ser fructifera quando lo que pide con la boca, traça en el coraçõ. Muchas vezes estamos en el officio diuino orãdo corporalmentey el spiritu tenemos ã otras cosas ocupado. Mucho nos aprouecharia para tener recogido el pensamiento en el diuino officio, y alcanzar este gusto spiritual: si en todo lugar y tiempo nos abstuiessimos de las cosas illicitas y defendidas. Si de las palabras liuianas y ociosas que hablamos, castigassimos a nuestra lengua, y de las que oymos a los otros, a nuestros oydores, y en la ley diuina contemplassimos como buenos christianos: podiamos facilmente en el cbero sentir el deleyte del canto. Lo que muchas vezes hazemos, hablamos, y oymos: aun quando no queremos suelir el coraçõ como aprouechar lugar y silla. Lo de suso es de Hugo. Entendamos, que struendo el canto ala letra, y la letra cãtada al spiritu: que sentiremos dulcedibre spiritual. Sanct Bernardo acusandose en el libro de las meditaciones dize. Muchas vezes quebrante la boz en el cãto haziendo de garganta, por cantar mäs dulcemente. Deleytaname mas la melcedia de la boz: que la compuncion del coraçõ. Dios al qual no se absconden los males que el hombre comete: no quiere la blandura de la boz: sino la pureza del coraçõ. Entãdo que el cantor quiere agradar los oydores del pueblo: offende a Dios con las costumbres. Suficiente es la Musica bien vsada adar cõtentamiento y alegria al hombre. Oyd lo que dize Christico sobre aquellas palabras del Apostol. Cantad en vuestros corações al señor. Quereys ser alegres: y gastar el dia en regozizos: daros he vna bebida spiritual. El alegria de comer y beuer da gran tristeza: deprended acantar y ternes gran pocundidad. Son llenos de spiritu sancto, los que cantan a Dios: como estan embueltos en spiritu de satanas, los que dizen cançiones torpes. Porque dixo el apostol, cãtad en vuest

tros corazones. Porque si con el entendimiento vays contemplando, lo que cantays recibireys la alegría spiritual, y que suelen tener los siervos de Dios. Los que cantan, leemos en la sacra scriptura ser llenos del spiritu sancto. Quando Saul fue de Samuel ungido por Rey: le dixo, que fuesse al ayuntamiento de los prophetas, que delante dellor tañiã vn pfulterio, flauta, y otros instrumentos musicales. y seria mudado en otro varon, que recibiria el spiritu sancto y vaticinaria, o prophetaria cõ los prophetas. Estãdo vn dia Heliseo desconsolado porque le faltava el spiritu de propheta dize. Traedme vn moço, que sepa bien tañer y cantar. Y como comẽçasse a câtar psalmos: fue hecha sobre Heliseo la mano del señor. La gracia de la propheta es dõ actual, y no habitual, porque no està siempre ala voluntad del propheta: si no quando Dios le quiere tocar. Pues para disponer se Heliseo, y recibir el don de la propheta: hizo que le tañessen, y cantassẽ. La harmonia musical empleada en el servicio de Dios: dispone al hombre para recibir deuocion, gusto spiritual, y spiritu de propheta: como parece ahora en Heliseo. Estando asentado David del Rey Saul, fuesse con el propheta Samuel. Dixeron a Saul, que David estãva en vn pueblo de Samuel. Embio el Rey Saul vnos mensajeros, que prendiessen a David: y solo traxessen. Como llegassen los mensajeros del Rey Saul, donde estãvan los prophetas ayuntados, y en cõmunidad cantãdo, y Samuel ère ellos, que presidia, era maestro de capilla, que enseñava a los prophetas lo que auian de cantar. Vino el spiritu de Dios sobre los mensajeros de Saul, y començaron a prophetizar. Embia Saul se gundos, y terceros mensajeros, y acaee lo mesmo. Enojado el Rey Saul, porque los mensajeros por el èbiados: no prendieran a David: fue el en persona, y tambiẽ prophetizo. Esta es verdad de sacra scriptura: Gran bien fue venir el spiritu sancto sobre los que cantavan en cõmunidad, y sobre todos los que aellos se ayuntavan. Mirad quanta es la virtud del canto, que hizo prophetizar a Saul malo, perseguidor del iusto David, y por cantar en el choro de los prophetas fue hecho, dize la scriptura, sobre el dicho Saul el spiritu del señor, y toda la noche que canto estuuo alegre. Por lo qual dize Sãtiago. Si alguno entre vosotros estuviere triste: con yqual coraçon ore, y cante. Es

admirable, dize Dionisio, la virtud de los psalmos y oraciones: que de su cosecha tienen alegría para infundir, y derramar en el coraçon del que canta. Porque en los psalmos y oraciones contempla, y mira la omnipotencia de Dios, la piedad, liberalidad, y perfeccion, y los misterios de christo: la consideracion de las quales cosas es jocunda, no solo en quanto la verdad naturalmẽte deleyta: si no en quanto Dios da la gracia a los que las tales cosas hazen, con la qual sea causada mayor dulcedumbre. Sentia esta alegría spiritual, el que dezia. Alegrarse han mis labios, señor, quando por vos solamente cantare. Quando el deuoto christiano cantare por servir a Dios: tenga por muy cierta el alegría y consolacion spiritual. Y si cantando en el choro careciere del gusto spiritual: tenga por entendido que no canta como deue, y es obligado, o por otro iuyzio secreto de Dios.

Dela honestidad de la Musica. Capi. .x.

Quintiliano dize ser antiguamente tan celebrados los musicos: que erã cõtados entre los claros varones. Pues quando la sciencia musical estadia en los philosophos, no se tenia por honesto y templado: el que no la sabia. Despues de Pythagoras, Lino Thebeo, y de otros excelentes varones que aumentaron la Musica, dize sancto Ysidoro, era tã torpe y fea cosa ignorar la Musica: como es ahora no saber letras. Esta antigua honestidad de la Musica en parte la vemos perdida. Dos cosas son las que han quitado la honestidad ala Musica. La primera auer venido en manos de algunos liuanos. Tened por cierto que vno tan solidos hombres en Musica, y tã grandes cosas hizieron: que parecẽ ser incroybles. Hombres de mucha habilidad y ser ay en este tiempo en el arte de la Musica: en los quales respaldede la honestidad de ella. Otros ay tã liuanos, y con ella hazen Cunn teniendo officio que les obliga ala honestidad: cosas tan desonestas: que la tienen adulterada. Tan mal han tractado los moços la Musica, que para dezir a vno ser loco: basta dezir que es cantor. De adonde ha venido este prouerbio: sino de las grandes liuidades es algunos macebos cantantes han hecho: Enel tiẽ

po que la Musica tenia su honestidad, los que sabian indifferente mente eran llamados sapientes poetas, o musicos: porque todas tres palabras tenian una misma significacion. Veys la gran diferencia que ay entre los musicos concertados, honestos, y virtuosos de aquel tiempo: y algunos de los cantantes de nuestra edad: En el tiempo que David eligio los tres maestros de capilla, allende de ser en su arte sabios, los busco que fuesse profeta: por que ellos se hiziesen la letra y el puro. Opinion ay, que muchos de los psalmos copusieron estos maestros. La scriptura dize. Escogio David a los maestros de los cantores, para que profetassen en los psalterios, en las harpas, y cimbalos. Affirman los hebreos, que tañendo con estos instrumentos: eran tocados con la gracia del spiritus sancto para profetar. Ten gran temor de Dios los cantantes linianos, no gasten la Musica en vsos malos: porque allende de ser offensa comun, como cosa mala: es otra particular, que robar a Dios la Musica, que el tiene para su servicio. Miren, que la yglesia tiene dedicada la Musica al culto diuino, y el que la profana conuertiendo la en malos vsos: parece cometer sacrilegio. Mas hazen los tales: que por sus linandades infaman a los buenos, a los quales tienen por loco: son causa que muchos no deprendan la Musica. Grandes y muchos son los males que los cantantes linianos causan con sus linandades. La segunda cosa que ha quitado a la Musica lo honestidad pone Boecio. Vnos modos, dize, ay que combidan a honestidad, y templan a los quales en esto tiē poco vsar los cantores. Otros modos incitan a sensualidad. Que los hombres sean blandos, luxuriosos, que se den a ver comedias, bayles, danças, y otras cosas que combidan a la sensualidad: la causa de todo ello es. En tanto que la Musica se tañia en organo simple, sin mistura de generos obraba en los hombres grande honestidad y toda virtud. Despues que se tracto con mezcla: perdio el modo de la grauedad, y virtud. De tal manera cayo en la torpedad, que no guardo la forma antigua: que solia tener. Por esto con gran razon mando Platon, que los discipulos no fuesen enseñados en todos los modos: sino en solos aquellos que son fuertes y simples. Esto ahora, dize, se auia de tener y guardar. El que estas misturas oye (aunque en alguna manera sean pequeñas) si lue-

go en si no siente la mutacion: poco a poco yrá por los oydos: hasta que le derriben el animo. Por tanto se auia de poner en la republica gran guarda. Platon pensaua para ser la Musica bien conpuesta y morigerada: que auia de ser modesta, simple, varonil, no femineada, no tardia, o pesada, ni diuersa. Este precepto de Platon excelentemente guardaron los lacedemonios, tanto que Tabetas Cretense enseño a los moços la Musica. Este notable musico fue traydo con gran partido para que en la ciudad de Lachonia enseñasse la musica. Ciertamente en los antiguos se guardo esta costumbre, y duro mucho tiempo. Timotheo Milesio porque auia inuentado el genero chromatico, el qual conbidaua a cosas muelles y blandas de la carne: fue determinacion de todo el cabillo, que lo desterrassen de la ciudad de Lachonia. Inuentando pues este musico diuersidad de Musica, a los moços que tenia para enseñarla, los razones de los quales auia recebido modestos: los boluia lasciuos y dispuestos para todo mal. Assi que, la tal diuersidad de la Musica es impedimento de la virtud. Platon dize, que se guardasse de mudar alguna cosa de Musica que combidaua a la virtud. Niega a ver otra mayor macula en la republica, que perderse la honestidad de la Musica. Como se fuere mudando la musica: tambien se mudaran los corazones de los oyentes, y no quedara señal de virtud. No ay camino tan conuenible para enseñar el entendimiento, como son los oydos. El entendimiento enseñado, con el harmonia musical: mueue al hombre. El como la Musica obre en el hombre, pone Marsilio diziendo. El canto por la naturaleza del ayre puesta en el mouimiento, mueue el cuerpo, por el ayre purificado provoca y combida al spiritu, y al ayuntamiento y ligadura del anima y del cuerpo: por el effecto obra en el sentido juntamente y en el animo y por la significacion haze en la memoria. Finalmente por el mouimiento del ayre subtil con gran vehemencia penetra: y por la templeza del hombre y del ayre suauemente toca el canto. Por la qualidad conforma que el canto tiene con el hombre con maravilla fodeleyte imprime y derrama la propiedad de su naturaleza, assi en lo spiritual, como en lo corporal, y todo el hombre arrebatado y lo apropiado para si. Tal quedara el hombre: qual es el canto que oyo. De las palabras arriba dichas de

Boecio infiere, que las mezcladas de los generos que los tañedores en este tiempo usan: antiguamente en tres sabios músicos se usaban, y fueron dexadas. No por que dexaste de ser Musica: sino, por que era deshonesta e incitana a todo mal. El que su piere la propiedad de cada vno de los modos, segun que viene al cantor inclinado a componer: pero mas que orror: subra juzgar la complision y las inclinaciones del tal componedor. Ciertamente, dize Boecio, el animo y coracon lasciuo y sensual con modos semejantes se alegra para que oyendo los muchas vezes sea mas enfermeado, y desperdada su inclinacion. Los que quisieren mostrar se músicos sabios en su composicion: compongan Musica muy honesta, que combide y despierte a la virtud, y al servicio de Dios: a imitacion de los santos y de los músicos grandes. Los cantantes que desean ser músicos: no canten letra deshonesta, ni canto que prouoque, o combide ala sensualidad. Miramos, que el hombre desde su mocedad y todo el tiempo es inclinado al mal, y para que no corra en pos de los vicios, es menester quitarle las espaldas de la Musica lasciuo y sensual: y ponerle freno con la honesta, grande y despiertada para las virtudes. El mal que los poetas y cantores han hecho en la republica christiana con sus torpes coplas y pestiferos cantos, los que en el otro mundo estan, lo saben por el castigo: y a los brios ruego a Dios que se lo de asentar, para que de ello bagan penitencia. Grande es la pestilencia que por ellos ha venido. Dios por su infinita bondad y misericordia embie prelados que lo mal hecho castiguen y destruyan: y en lo que esta por venir, pongan remedio: para que cesse tan diabolica enfermedad, y buelua la Musica a su primera honestidad. No es de todos entendido los males causados por los torpes cantores: ni los bienes que proceden de los cantos honestos.

De la antigüedad

y origen de la Musica. Capít. xi.

De la excelencia de la Musica dize el bien autorizado Augustino en el libro segundo de la doctrina christiana. Los terminos que se tratán en la musica: en muchas partes de la scriptura son puestos. Ciertamente las supersticiones de los gentiles acerca de la inuencion de la Musica no han

de ser oydas. Fingen sus poetas, que el dios Iupiter engendro de la Ninpha diosa de la memoria nueve hijas: las cuales se llamaron musas, y que deste nombre vino la Musica. Varro hombre de grande autoridad en letras enseña ser esto falso. No se, dize, que ciudad del nombre no me acuerdo: y auer se y gualado con tres artifices, para que cada vno hiziese tres estatuas, y del maestro que mas hermosas las hiziese se las comprarian para ponerlas en el templo del dios Apolo. Acaecio, que todos tres artifices hizieron su obra y gualmente hermosa. Viendo los ciudadanos todos nueve y dolo ser de y gual hermosura: todos nueve los compraron, y fueren dedicados al dicho templo. Despues desto dize Hesiodo poeta, que les pusieron los nombres, y les llamaron Musas. Pues Iupiter no engendro las nueve Musas: sino cada vno de los tres canteros hizo tres dellas. La ciudad selar queria poner: porque toda naturaleza de Musica, y toda cantilena es en vna de tres maneras, conuene a saber o se haze con voz de hombre, o con ayre asi como los organos, y flautas, o con toque de dedos como en la vihuela y harpa. Parece me, que Augustino en lo sobredicho nos dize, que la Musica no viene de las Musas: pues que antes que las dichas Musas los artifices hiziesen, y en el templo del dios Apolo se pusiesen: ya ynventada, y auí artizada. Tres Musas, dize Augustino, querian poner en el templo, por que la musica es en tres maneras: luego quando las pusieron, ya auia musica. En el segundo del orden de las disciplinas siente Augustino la musica tener origen de la gramatica. Todas las artes dize, son para obrar, o para hablar, o para deleytar. Para obrar es la filosofia moral, para hablar es la logica y rhetorica, y para deleytar es la gramatica y musica. Estas dos ultimas ciencias consisten en sonido. Y porque fuera cosa muy vil, si solamente tuvieran sonido, por que cada vno no le diera el sonido que quisiera, y fuera gran confusion: determinose, que vnieste cierta medida de tiempo: la qual fuese determinada con variedad moderada de sonido grande y agudo. Esta variedad fue llamada accentos. La rayz y simiente de la Musica estava sembrada en la gramatica: la qual pululando, nasciendo, y creciendo, vino a ser Musica. Concluye el santo diciendo. Por quanto la musica trae el origen de la gramatica: a

Los gramaticos pertenece ser juezes de la Musica. Que la Musica sea antiquissima e ligero son los claros varones que de ella scriuieron. Orpbeo y Lino ambos fuerõ dioses de la gentilidad: los quales segun dize Fabio, esclarecieron mucho la musica. Quien sea el inuentor de ella alguno: lo ponen en duda: por la antigüedad, y dignidad que tiene. Por la antigüedad no ay certidumbre del inuentor: y por la dignidad y excelencia, cada vno de los musicos (si posible fuese) la querria atribuir: assi. Por tanto vnos dizen, que Lino y Thebeo fue autor della, otros que Orpbeo y Thrayco, otros que Amphion Dirceo, otros que Pythagoras Samio, otros que Moyses: por lo qual se dize Musica del nombre de Moyses. Dize mar Eusebio, que Dionisio fue el inuentor de esta sciencia, Dioro que mercurio, Polibio que Archado. Estos autores son de gran credito: y por tanto seria impissimo nodar se a sus palabras. Celso en las lecciones antiguas dize. Si a Iosepho y a las sagradas letras auamos de dar credito: T ubal el hijo de Lamech fue el principal y mas antiguo inuentor de la Musica. Por que de todo lo dicho en este capitulo no nasce error, y confusio: digo, que la Musica ha tenido muchos inuentores en diuersos tiempos y naciones. T ubal fue antes del diluio, Orpbeo, Amphion, y otros muchos entre los gentiles, Pythagoras entre los griegos, Moyses acerca de los hebreos, y Boecio entre los latinor. Cada vno desto en su manera fue inuentor de la Musica: pues la aumentaron. Este nombre de Musica dize Hugo de santo victor, que viene de Moy, que quiere dezir agua: por que no es heccha buena sonoridad, sino ay cosa humidada. Sancti Ysidoro en sus Etimologias dize, que Musica viene de vn vocablo griego que significa buscar: por que el harmonia de la voz, la modulacion, y sonoridad de los versos por la musica se halla: o Musica es dicha de vn instrumento muy excelente, que se llama Musa.

Si auia primero

Musica, que fuese el arte de ella.

Capitulo. xii.

La necesidad hizo al hombre bailar las sciencias, assi las liberales, como las mecanicas.

Viendo los hombres la necesidad que teniã, y mirando ala naturaleza como obrava: trabaxarõ de le imitar en quanto pudierõ. Traxer como el arte imita y contra haze ala naturaleza en todas las cosas: seria no acabar. Pero por razõ de exemplo en pocas cosas lo quiero mostrar. El que haze vn estatua de hombre: ala ymagen y traslado del hombre bivo y natural la haze. El primero que hallo el uso de las vestiduras: considero, que todas las cosas naturales tienẽ propios reparos, o defendimientos: con los quales su naturaleza es defendida de las cosas contrarias. La corteza ampara el arbol, las plumas alas aues, la scama a los pescados, la lana alas ouejas, y finalmente todos los otros animales tienẽ armas defensiuas. Porque el hombre tenia entendimiento para cõ su sciencia y arte suplir todo esto: lo oyo Dios defendido. Mayor enyadado tiene el hombre en suplir las faltas por arte, y mas bien proueydo esta: que si por naturaleza tuuiera lo que por arte alcanza. Pues viendo se el hombre necesitado: busco todas las sciencias. Notad, que dize Hugo de santo victor. Todas las sciencias primero estuuieron en uso: que se pusiesen en arte. En confirmacion de esto dize crasso. No ay cosa que se pueda poner, o reducir al arte si primeramente el que ha de hazer el arte: no tiene la tal sciencia. Todas las cosas que a hora estã en conclusã en el arte, derramadas fueron: assi como en la Musica estuuiẽ los numeros, bozes, y modos. Fue ballada el arte, para las cosas que eran derramadas: ayuntase y las pusiese è razõ. Despues del uso, dize hugo considerãdo los hõbres que las sciencias se podian poner en arte, y que sin el fuera cosa mostruosa, y que cada vno tomara la licencia que quisiera: comenzaron la sciencia que tenian en uso, ponerla è arte. Los usos malos enmendauã, lo que auia de menos supliran, lo demasiado abrenauã, y poco a poco pusierõ las sciencias en reglas. Este fue el origen de las artes. Antes que vnieste arte de gramatica: sereniã y hablauã los hõbres. Antes que vnieste arte de logica: apartauan los hombres lo falso de lo verdadero. Antes que vnieste rhetorica: auia derechos y abogauã. Y finalmente primero que se hiziese arte de musica: cantauã. Aun que las artes tuuierõ principio del uso: son mejores por ser lo purificado del uso. Assi que, el arte es quasi sin del uso: y por tanto es mejor.

De la posibilidad

de la Musica. Capi. xlii.

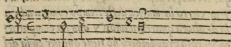
DElo mucho que en doctores graues de Musica he leydo: entiendo lo que en ella estapor descubrir. El genero primero que en la Musica se inuento fue el diatonico. Quando Tubal hallo las proporciones musicales al sonido de los martillos de su hermano Tubalcayn: los intervalos formales del genero chromatico y enarmonico no estauan en los sonidos. Hallo alli diapasson, diapente, diatessarō, y tono: y en las tres primeras consonancias el semitono menor. Cantado este genero por diatessarones: cada vno tenia tres intervalos vno de semitono, y los dos de vn tono cada vno. En la primitiua Musica intervalo de tres semitonos, que es sesquitono, o tercera menor no lo auia. Esta consonancia hallo mucho tiempo despues Ptolomeo. De adonde infiero, que Pythagoras no hallo las proporciones primero, sino Tubal. Porque en el tiempo de Pythagoras auia esta consonancia, y se vsaua el genero chromatico, y auia precedido Thimoteo Milesio que lo inueto: al qual Pythagoras reprehede, y reprueba el genero que inuento. Hombres de bozes delicadas, y de oydos tiernos comenzaron cantando y tañendo de partir los intervalos, y de vn tono que en vn monimiento se auia de subir: subianlo en dos, y vn semitono que de otro monimiento se solia bazer partuendolo por medio: lo subian en dos vezes. Cantor conosco que tiene tan delicada boz, que si vn tono quiere subir en tres vezes: lo haze facilmente. Vna donzellita hija de vn cator de Granada oy cantar, y abaxaua vn tono, y lo subia cō dos monimientos. Esto bazia con tanta suauidad, y cō tãto contentamiento de muchos buenos oydos que presentes estauan: que parecia ser aquello de necesidad de buena Musica. Si los que tienen estas bozes tales siguiesen su suerte: otro lustre tenian en ellos la Musica, que suele tener en los que no somos señalados. Pues los que el tono partiã en dos partes, que eran dos semitonos vno mayor y otro menor: inuentaron el genero chromatico. Porque hermo se auia y adornaua la Musica cō la blandura de los semitonos: se dixo chromatico. Aunque Boecio otra inteligencia da a esto. Dize, que chroma significa color. Por que este genero se aparto de la primera intencion del cãto

lo tiene Boecio mas por accidental, que por natural. Por ser mutable este genero tomo nominaciō de la color, que es accidente. Margarita dize. Este genero es dicho chromatico, que significa cosa colorable y de color. Toda color que esta entre lo blanco y lo negro es dicha colorada: assi este genero por estar en medio del genero diatonico y del enarmonico, se llama colorado. Los que el semitono en dos partes diuidierō, y endos monimientos subian, o abaxauan el dicho semitono: inuentaron el genero enarmonico. Por ser este genero dificultoso de cantar en todos los intervalos: se ha perdido. En lo que de Musica leo: entiendo, que siempre han ydo descubriendo tierra en ella. Entr e los que mucho la aumentarō fueron ibi moteo milesio, Pythagoras, Ptolomeo Rey de Egipto, y Boecio. Entiēda los que no hã leydo doctores graues, que se ha perdido mucha musica de la antigua: la qual tenia grãdes qualidades y excelencias. Los cantores y tañedores de este tiempo han resuscitado parte de la musica perdida. Grãdes son los primores que en este tiempo se vsan en la musica: pero no son tan nuevos, que no los hallamos en la musica de los antiguos. Los que solamente vieron la musica, o por mejor dezir pesadumbre de ahora cincuenta años: dizen, que nunca tan subida estuuu la musica: como en nuestro tiempo. El que sabe la musica del tiempo de Pythagoras y la de antes, y despues vn poco: tiene que llorar. Acuerdome, que quando los israelitas vinieron de la captiuidad de Babilonia, para edificar en Hierusalem el templo: aleuantar de los cimientos y fundamētos del dicho templo, los mancebos que el otro de Salomon no auian visto cantauã, y bazian grandes alegrias en ver obra tan sumptuosa y de magestad. Los viejos que el primero auian visto, que no tenia cosa que no fuese de oro, o dorada: llorauan la perdida pasada, en tanta manera que los moços desmayauan, y no querian labrar. Por cierto la musica deste tiempo comparada a la de ahora quarenta años: y aun sin comparaciones cosa grande: pero no tiene que ver cō la del siglo dorado. Los que la otra no han visto, y gozian se con esta, pensando que nunca allego ala cumbre de la perfectiō, sino ahora: pero los que tienen noticia de la otra, lloran por la perdida grande, y porque algunos no me tengan por atreuidos: prouare lo que he dicho. Que musico de nuestros

tiempos ha hecho alguno de los effectos y excellencias: que los antiguos hizieron: Cosas tan altas y de tanta magestad son las que hizieron: que parecen ser increíbles. Si varones de credito no las dixeran: y si otras semejantes no estuuiera en la sagrada scriptura: no las creyeramos. Deue ras acaecieron en aquel tiempo, y ningun cantor, o tañedor de ahora haze cosas semejantes: luego mas excellentes fuerō los cantores y tañedores del tiempo antiguo. Y porque los bueros tañedores y cantores: a los quales en estremo yo desseo contentar: yo se indignen contra mi: demōstrare no ser to talmente musica nueva la que tañen. Por cierto cosas delicadas, y de gran juyzio son las quelos cantores y tañedores deste tiempo vsan, y aun que la musica sea nueva: pero las partes son antiquissimas. Delos tres generos de Musica que antigua mente se auarise pusieron en el monachordio que este tiempo se vsa los dos, conuene a saber diatonico y chromatico. De estos dos generos tienelos musicos de nuestro tiempo compuesto vn genero nuevo. Enteramente ninguno de los dos generos se tañe. Para tañer cumplidamente el diatonico, no se auia de tocar en tecla negra, tañendo cada modo en su final. Los puntos sustentados de jugas y clausulas, y otros intentos son del genero chromatico. Es verdad, que sobre gran estudio, continuo y largo se mirado la composición del genero chromatico: y hallo la mayor parte del tañerse ahora. Sola una cosa nueva ay en lo que se tañe en este tiempo: la qual aposta he buscado en lo antiguo, y no la hallo, es vna quarta que haze de vn tono y dos semitonos menores. Esta se halla rodas las vezes que è vn diatesarō sustentan el puto inferior: segun parece en el exemplo siguiente.



Tiple



Tenor

Todas las quartas de los antiguos eran de dos tonos y vn semitono menor. En este caso llamo quarta la que se haze è tres monimietros. Lo que mirare los tres intervalos de los generos: entendere lo ya dicho. / En la tercera que algunos haze de

dos semitonos menores, desd: el fa de bfa b mi al sustentado de g folreut aũque parece ser consonancia nueva: del todo no lo es. En el genero chromatico se hazian dos semitonos vno empor de otro: el vno era menor y el otro mayor. Es pues la diferencia de la Musica antigua a la moderna en este caso, que los dos semitonos del genero chromatico eran desemejantes, conuene a saber el vno menor y el otro mayor: y los dos semitonos deste tiempo de algunos vsables son ambos menores: pero la dicha distancia es vsada de los vnos y de los otros por tercera, porque se haze con dos monimietros. Así que, la sobredicha distancia del todo no es nueva. Por grande abilidad se deuenen inuentar vn genero compuesto de muy buena Musica. Digna es la dicha inuencion de ser regozajada: pero la perdida de los tres generos: sentise tiene. El genero diatonico en el canto llano vida tiene, mas tã enferma, que en dia ha de espirar. En la composición de canto de organo perdido: nã lo qual se prueua así. En la generacion de alguna cosa corrupción ha de auer de otra. Es tan clara verdad la sobredicha, que no ay necesidad de proouarla. Parte del genero diatonico y parte del chromatico entrã en la composición deste nuevo genero: luego las partes de que se engendra (teniendo respeto a los generos de adonde son tomadas) se corrompẽ y pierden. Tiene: por buena Musica la de los puntos intentos y sustentados (y de veras lo es) y esto: son del genero chromatico: luego ni es nuevo, ni mejor lo que ahora se haze y tañe: pues que han buuelto a lo antiquissimo. Todos los intervalos del genero chromatico erã blãdos en el diatesaron: por fuerza auia de ser genero dulce. Consiãga rigo, que en el genero nuevo que ahora se vsa (el qual se podia llamar semichromatico) han de hazer grãdes primores en Musica. Por estar este genero en tan excellentes manos: esto certifiçado, que hã de pasar con el muy adelãte, de lo que ahora lo vemos. Si este nuevo genero no lo pone en arte: si ha de viciarse con las largas licencias de los barbaros tañedores: de tal manera quero se si bastaran las grandes abidades de España a lo purificar. De los tres generos antiguos y deste nuevo en el libro quarto tractare del vsa de todos con breuedad, y en los otros libros hallare: algunos bueros apuntamientos, especialmente en el quinto y en el sexto.

De algunas anti

guallas de Musica en confirmaci
on dello ya dicho. Ca. xiiii.

Los antiguos no tenían la mano del cato que laboramos: sino por las cuerdas que tañia, cantaban, y con ellas tenían cuenta: como la tenemos nosotros con el gramantare. Sabian cada modo porque cuerdas avia de subir, donde avia de hazer clausulas, y en que cuerda fenecer. Cuenta nos Boecio, que quando avian de pitar alguna musica: no tenían los puntos, claves, o instrumentos que nosotros tenemos: sino por no poner todos los nombres de las cuerdas, por las quales la tal musica andava: vsaban ciertas señales sobre los versos que avian de cantar. Estas señales dezia el modo y el genero que avian de tener en cantar los versos: como ahora lo dizē los puntos. Cada vna de las cuerdas tenia su señal: por las quales entēdian los cantores, y tañedores las con jonancias de tal composicion. No tā solamente tenia señales para todas las cuerdas: sino para cada vno de los generos. En viendo vnas leiras con señales: sabia de que genero era la tal composicion. Cosas halló en los antiguos: de mayor estudio, y de mas exercicio que en nosotros: pero no de mayor habilidad. Quando en nuestros tiempos estudio alguno de buena habilidad siete años de principios: como hazian los discipulos de Pythagoras: Quando algū musico tan doctissimo como Pythagoras se le pasa toda la noche tañendo en la vihuela: segun quel dicho Pythagoras lo bazia: Qual de los musicos practicos de España aueys visto, que aya oydō la Musica en estudio general: Las grandes habilidades de España atinā a los primeros, que vemos. La facilidad que la Musica tiene en la composición, y la claridad en el modo: nun ca lo tuvieron los antiguos. Si los estudios que tuvieron los antiguos, nuestra edad alcançara: hombres de mayor ser viviera en Musica. Con las habilidades cada dia descubren Musica. Cогno scemos la posibilidad de la Musica: por lo que cada dia descubren los curiosos cantores. Todos los tres generos antiguos tenían vnos mesmos intervalos: pero en vnos eran compuestos, y en otros incompuestos. El genero diatonico vsava semitonos y tonos, el chromatico de vn semitono menor, de otro mayor, y de tres semitonos. Todos estos tres intervalos

del genero chromatico estavan en el diatonico de otra manera, y con otras condiciones. El diatonico ya tiene el semitono menor por si solo, y el mayor encerrado en el tono, y los tres semitonos en las terceras menores. El genero chromatico tenia estos tres semitonos de salto: que no los podia hazer sino en solo vn movimiento: y el diatonico tiene libertad de hazerlos en vno, que es tercera menor re fa, o mi solio en dor, que son vn tono y vn semitono. Por que el chromatico no los podia hazer sino en vn movimiento: los llamo Boecio en el capitulo vnyte y tres del libro primero tres semitonos incompuestos, que no se componian de muchos movimientos. El genero enarmónico tenia vn diesis y otro diesis y vn ditono incópuesto. Tambien estos intervalos estavan en el genero diatonico de otra manera, y con otras qualidades. Diesis en este caso es lamitad del semitono menor en cōpar de arithmetica. El genero diatonico tiene semitonos menores: luego en ellos está incluydo los diesis como partes de los semitonos. Y el ditono no incompuesto del enarmónico tambien lo trae el diatonico. Así que el genero diatonico contiene las consonancias del genero enarmónico. Diferen en dos cosas, que el enarmónico tiene libertad de hazer el semitono menor en vn intervalo, o en dor: y el diatonico no lo puede hazer sino en solo vno. Lo segundo, que el diatonico tiene libertad de hazer el ditono en vn movimiento, o en dor: y el enarmónico no lo podia hazer sino en solo vno. El texto de Boecio dize. En el genero diatonico llamamos tono incópuesto: porque se pone entero y sin poderse partir. Así que, do quiera que en el genero diatonico ay intervalos de tono: siempre es entero. Empero en el chromatico puede se partir en dos partes, contiene a saber en semitono mayor y menor, y por tanto se llama tono compuesto y los tres semitonos son incópuestos. Por tanto a estos tres semitonos llamamos incópuestos: porque son puestos en solo vn intervalo, o distancia. Esta mesma distancia se puede llamar en el genero diatonico tono y semitono: pero no incópuesta, porque se puede hazer en dos intervalos. Lo mesmo es en el genero enarmónico: el qual cōsta de vn diesis y de otro, y de vn ditono incópuesto: el qual por la mesma causa llamamos ditono incópuesto, que es hecho en vn intervalo. Lo de suso es de Boecio cō sufficiente glosa. El que bien contem

plare las dichas palabras: entienda en que diffiere en estos tres generos. Si vatisse quié mezclasse estos antiguos generos: no ay duda si sería musica delicada. No ay hombre que no alabe (y cō gran razón) la Musica de este tiempo: es mezcla del genero diatonico y chromatico. Podia mezclar diatonico con enarmonico, y chromatico cō enarmonico y omni inuentar mas generos guardadas las proporciones musicales, o consonancias en el herir de las cuerdas. La mina de la Musica no es de oro, o de plata: que le han de ballar el fin. Como quieren los hombres en la musica doctos: passar a delante, si estudio no les falta: lo harā. Entre los muchos instrumentos que los antiguos usaron fue vno que contenia vna quinzena, y despues hizierō otro de vna cuerda sola, y tenia todo el *cut are*. Estas y otras antiguallas por ser cosas de instrumentos: se quedarā para el libro septimo: en el qual copiosamente se tractan. Allí hallareys como se baxa el diapason de los monacordios, y el de otros muchos instrumentos, y otras cosas que de ātiguas estauan olvidadas. Especialmente ballareys vn nuevo monacordio chromatico. Qual quiera tanedor de tecla, de buena habilidad, que en el estudiare: sera poderoso para complidamente sacar este genero. Y lo que sera de mayor estima es ver el modo de hazer mi organo: en el qual se tienen todos los semitonos, y cada vna de las teclas blancas y negras tiene todas seys bozes, y otros primores que sería largo contarlos.

La causa principal porque auemos de saber cantar. Capitulo xv.

Muchas cosas ay, que nos demian de despertar, y cōbidar al amor de la Musica. La potissima causa porque auemos de saber cantar es, para emplear la musica en el seruicio de Dios: alo qual nos incitan los santos āngeles, que en la yglesia triumphante alaban a Dios con canto, y los santos en la militante (a imitacion de la celestial que es nuestra madre) ordenaron que vnieste canto. Auemos de oer que la Musica tiene Dios por suya: pues que la yglesia se la ha dado en el officio diuino, y el recebido. Cогno seremos toda la sanctissima trinidad recibir este seruicio, y acceptar la musica que en sus alabanzas se usa:

por lo que dize el propheta, quando vio al señor, y los seraphines le cantauan. Sancto le dezian, sancto, sancto. Tres vezes le nombrauan sanctos: a de notar (segun tiene Chrysostomo) que la sanctissima trinidad recibe particular seruicio en sus alabanzas. Pues que los principales cōtores que Dios tiene en su capilla, particularmente enseñados en su diuina presencia lo alabā con cāciones: los de la tierra nos efforcemos alo alabar cō la Musica. Gloria sea en los cielos, y en la tierra pax canten los choros de los Angeles, y los seraphines dezian el bymno de tres vezes sancto, y en el cielo no cesan de le alabar. A imitacion de los celestiales alabemos con el canto a Dios. Mundamieto tenemos en muchas partes de la sacra scriptura para cantar a Dios. Cantad al señor, dize el real propheta en el psalmo nouenta y siete, cantar nueno: porque hizo maravillas. Y otra parte dize. Cantad al señor cantar nuenos: el alabanza del sera en la yglesia de los santos. Leed el psalmista y los prophetas: y verays quantas vezes es repetido el mandamiento de cantar. En la yglesia de los santos se usa la Musica de Dios. No es seruido Dios con las canciones de los ayuntamientos de Satanas: sino con las de los santos, que cantā en la yglesia. Mirad todo el discurso de la sacra scriptura, y verays que todas las vezes que los hijos de israel recibian algunas particulares mercedes de Dios: componian nuevas canciones, y alabanzas diuinas. Quando salieron de egipto, y pasaron por el mar: quando a los enemigos muertos: comenzó Moysen a dezir cantando. Cantemos al señor: porque gloriosamente es honorificado: y respondieron viejos y moços hasta acabar el cātico. Tiene el diuino Augustino esto con gran razon: por mirarlo. Sin ser los hijos de israel humanamente enseñados: si guieron lo que Moysen comenzó: y todos quasi por vna boca dezian vna mesma cosa. Cогnoçido es no auer obrado el spiritu sancto en estos cōtores alguna cosa contra natura: sino, lo que ellos pudieran cantar si lo deprudieran: aquello o bro dios en ellos en instante. Porque se dispusieron a dar gracias de las mercedes recibidas: le dio seña de lo que moysen comenzó. Si los israelitas sin ser enseñados de lo que moysen queria proseguir, cō solo desseo de dar gracias a Dios de las mercedes recibidas, les enseñó vn cātico bien grande,

y profundo, y el modo de cantarlo que siendo vna multitud de gente no dissonasse: claro esta, si el que depiende a cantar fuese para servir a Dios, y darle gracias por los bienes que del ha recebido, pues que tiene mayor obligaciõ: no le negaria el cognoscimiento de la ciencia musical. Quando San Jon mato mil phibistcos cõ la maxilla del asy nate compuso vn nuevo cantico en alabanzas de Dios. No todos los exercitados en esta ciencia, lo que cantan (segun Bernardo) es cancion. Cantaron, dize, los hijos de Israel este cantar: pero al señor dize el texto. Los que de Dios recebigos beneficios: por ellos le demos gracias ala bândolo, que asy lo hizieron los santos en la yglesia. Cantad, dize el propheta, a Dios cantar nuevo: cantando psalmos en voz muy alta. Cantad pues a Dios y no mal. Es Dios gran musico, y siempre oye en su capilla gran Musica: no offendayr los diuinos oydos con cançiones torpes y con mala Musica. Si alguno os dixesse cantad o tañed que os quiere oyr vn bucu musico: temeria por de offenderle. Por que, lo que no sirve vno por no ser musico, y passa por ello, y aun es alar baxel que sabe el arte halla que reprehender. Quien no temblara de cantar delante de Dios: el qual es sapientissimo, y tenemos mandamiento que cantemos bien, cõ voz alta que allegue al cielo. Si muestra intencion quando cantamos pone mos en el cielo: nuestra Musica sera de Dios oyda. Tambien es obligado el hombre a saber cantar: quando prometio dezir el officio diuino. Para saber quien tiene esta obligacion: veamos los sacros concilios. Determinado esta por el concilio que todos los clerigos tienen esta obligacion. Qualquier, dize, presbitero, diacono, o alguno otro clerigo deputado al servicio de la yglesia, en qualquier lugar que estuviere, donde ay yglesia: sino viniere ala dicha yglesia a cantar los maytiners, y las otras horas del dia: si castigado de su culpa, no quisiere recibir perdo del Obispo cõ de nida satisfaccion: sea depuesto, o prinado del clericozato. Bien se, que por aquella palabra que dizze clerigo deputado, tienen algunos que esto no obliga, sino a los que nenen titulo en alguna yglesia: pero la opiniõ de Ynocencio y de la glosa dize, que se entie de qualquier clerigo de ordẽ sacro. Al argumẽto que dize solos aquellos ser obligados que sã deputados: puede se respõder, que de spu

es que vno recibe ordẽ sacro ya es deputado al servicio de la yglesia. Si tiene titulo de yglesia: e lla es obligado ayr. Si se ordeno con titulo de su bariedad: a vna de las yglesias que quisiere, es obligado de yr. Notese, que dize el dicho concilio alof ficio de cantar decada dia: que se entie de las siete horas canonicas. Esta opiniõ favorece vradetermi naciõ de concilio general. Estrechamete mãdamos en virtud de obediencia, so pena de excomuacion que todos los clerigos mayores y menores estẽ en el dia: ni no officio del dia y de la noche. Palabras son for males sacadas de todo vn capitulo. Los que tienẽ titulos en alguna yglesia no aydada sino que son obligados de yr a cantar el officio diuino a sus yglesias: y de los otros para mi suficiente mente queda prouado. Todo tiene obligacion de dezir el officio cantado: si legitidamente no son impedidos. Concluyẽdo en esta materia digo que quedo quiera que hallo en los concilios, o decretos del officio diuino, al qual son obligados los clerigos: siempre mãda que sea cantado. Los frayles menores por via del voto son obligados a dezir el officio diuino. Obligaciõ de rezar la solennemente jurada tenemos. Los clerigos, dize, hazan el officio diuino segun la orden de la sancta yglesia de Roma. Avemos visto, que la yglesia tiene ordenado se diga el officio diuino cantado: luego los frayles menores son obligados a dezir el officio diuino cantado. A dos cosas por este precepto somos obligados. La primera a dezir el officio diuino segun las reglas del breuiario romano, y la seguda se haga en el choro: porque el orden de la yglesia romana es, que nengun los clerigos al choro: don de hã de dezir las horas cantadas. Somos actio o bbligados: sino fueremos impedidos por la obediencia. No tenian tanta obligacion, ni auia tantas causas para que los israelitas cantassen, y tañessẽ delante del arca: como tenemos los religiosos a cantar delate el señor del arca. No ayvez que lo lo que dauid hizo, y los musicos delate del arca, y la musica que en el templo vsauan: y miro quan remissamente en la yglesia seruimos a Dios: que no me confundo. El que leyere los libros de los Reyes, Paralipomenou, y Esdras vera los grandes servicios que a Dios se hazia con la Musica. La muchedumbre de los cantores que tenia la capilla de Hierusalem, y la diversidad de las alabanzas que cantauan en el servicio del templo:

es confusión para los tibios christianos. El Rey David ordeno, que viesse quatro mil cantores para dezir las diuinas alabanzas en el tabernaculo de Dios el tiempo de los sacrificios. Eligio entre todos ellos tres maestros de capilla, que fuerõ *Aaph, Heman, y Heibã*. Constituyo mas, que viesse dozientos y ochenta y ocho cãtores de los mas diestros y señalados en cantar las diuinas alabanzas: los quales enseñassen a cantar a los ministros del tẽplo. Por lo qual dize Erasmo en el psalmo *Cum inuocarem*. Acerca de los hebreos era la Musica religiosa, y èlas cosas sagradas que bazian: la psalã. El principal estudio que el rey David tuuo: fue ordenar cantores para seruir a Dios. En tanto grado amo la Musica para Dios, que no solamente ordeno cantores, que cõ diuersos generos de instrumentos cantasse al señor: pero el determino no ser cosa indigna de la real magestad saltar, y juntamente cantar delante el arca del señor. Si queremos ser confundidos e incitados a deprender acantar: miremos lo que ordeno, y hizo el propheta. Lo ultimo que nos deue incitar a la musica del officio diuino es el grã merecimiento. Estar unos hombres ligados y vinculados por amor de Dios en perpetuo seruicio, cãtando de dia y de noche: no puede ser sin gran merecimiento. Los angeles (dize la yglesia en el preficio de la missa) no cesan en bozes concertadas de dezir cada dia sancto, sanctos: los quales continuamente alaban a Dios, y hazen fiesta a los sanctos que celebramos. Quando sanct Martin ètro en el cielo, cantamos en su officio que los Angeles lo recibieron con hymnos celestiales. Obien auenturado varon en el transito del qual el numero de los sanctos cantã, el exercito de las virtudes sale al encuentro diciendo psalmos. Quã dicho son los ecclesiasticos que tienẽ officio de Angeles. Hazen pues los ecclesiasticos en la tierra: lo que los sanctos Angeles con gran seruir exercitan en el cielo. Los hombres que son perpetuos compañeros de los Angeles y sanctos: grande deue ser el merecimiento dellos. Por tanto deuen ser reuerenciados: los que se occupan en este sancto officio.

Cõtra los indeuo tos del canto. Capitulo. xvi.

Algunos buenos religiosos he visto con zelo de oracion y deuocion, y por carecer del gusto spiritual del canto: en tanta manera lo aborrecen, que piensan con el perderse la religion y la grauedad. Por la obligacion que tengo de dezir verdad: escriuire en este lo que en los sacros doctores en el presente caso he visto. En el tiempo que la sancta madre yglesia padecio diuersos trabajos de los herejes, dize Augustino en el segundo libro de las retractaciones capitulo onze, fue vno yno pequeño. Leuantose, dize, vn secular que se llamaua Hylario (no se porque) contra los ministros de dios (como es vsõ y conlumbrẽ de los malos) prouocado con ira. En este tiempo la yglesia de Carthago auia comenzado acantar el libro de los psalmos cerca del altar, vnã vez antes de la oblation, y otras quando comulgaua el pueblo. Todas las vezes que el dicho Hylario po dia este hecho reprehender, y esloruãlo como cosa mala: lo impedia. Contra el qual Hylario escriuiõ el libõ auenturado Augustino vn libro: en el qual condena este error. Despues vnos herejes que se llamaron los vildenses resuscitaron este error: los quales dezian perder tiempo en los cantos ecclesiasticos. A los que cantauan en la yglesia llamauan sacerdotes del ydolo Baal. Semesãtes a los que el propheta Helias en el tercero de los reyes en el capitulo octauo baziõdo burlã dezia. Clamad con boz mayor a nuestro dios. Por ventura esta hablando con alguno, o se quedo en algun diuersorio apartado del camino, o va largo camino, o ciertamente duerme; y para despertarlo son menester las bozes. Pues que nuestro Dios no duerme, ni son menester bozes para oyr nos, dizen los herejes, para que es el canto en la yglesia. Para que muy claramẽte de siruyamos el dicho error: es de notar, que ay dos maneras de oracion hecha de late de dios. Vna es secreta y particular, de solo vn hombre hecha. Esta conuiene de necesidad ser secreta: porque si el que ora particularmente, hablasse con boz alta (segũ nota Christofo) impediria a los otros sus oraciones, y descubriria los secretos que en su pecho tiene: lo qual algunas vezes le sera perjudicial. Muy alabada fue la oracion de la deuota Ana madre de Samuel por tener esta condiciõ, quãdo pedia a dios generaciõ. Hablaba, dize en su coraçõ, rãsolamẽte meneaua los labios: pero la boz è ninguna manera se oya.

No poco yeran los que en la yglesia oran alto: mayormente quando el sacerdote esta en el memento. Si alguno orando particularmente, con seruaor de spu diese alguna voz, con tal que no impi diese las oraciones de los otros, o no diese en ello mal exemplo; no auia de ser condenada por mala tal oracion. Christo nuestro redemptor algunas vezes uso desta oracion. En la resurreccion de Lazaro, y de el euangelista, leuantado nuestro redemptor Iesu christo los ojos al cielo dixo. Padre gracia te hazo: por que me oyste. Sabia que si pre me oyes: mas por el pueblo que esta presente, lo he dicho: para que crea que tu me oia. Como aca baste de decir estas cosas: clamou con voz grande diciendo Lazaro sal fuera del monumento. En la hora de su muerte leemos auer orado con lagrimas y grandes bozes. Vey aqui Iesu christo hombre, que oro dando boze: el qual sin hablar pudiera ser oydo. Aunque sea oracion particular algunas vezes puede ser con alto; y no ser viciosa. Asi que la oracion particular miradas las circunstancias unas vezes conuene ser secreta, y otras con palabras altas. La otra es oracion de comunidad, en la qual no se mira tanto el provecho de la oracion de cada uno: como lo provecho comun. En esta oracion es necesario orar siempre alto: por que los que oran se oyan unos a otros, y oyendo se en las alabanzas diuinas: se animen y enciendan en mayor deuocion. Dize Rabano. Por tanto el psalterio frequentemente se canta con melodía en la yglesia: por quanto mas facilmente los corazones sean inclinados y traydos a compuncion. Asi lo confiesa el glorioso Augustino en la epistola a Ianuario, que muchas constituciones fueron en la yglesia introduzidas: para mouer el coracon y affecto humano a deuocion de la ley diuina, yaunque seamos calumniados, y murmurados de los hereges: no los auemos de dexar, mayormente quando se pueden probar por la sacra scriptura: como es cantar los hymnos y psalmos. Este mesmo sen timiento tiene Ysidoro en el libro primero de los officios capitulo sex. Tenemos exemplos y documentos de nuestro redemptor y de sus discipulos, y preceptos para ello muy vtiles. Terciosos son los euangelistas, que christo con sus discipulos ares de la subida del monte Oliuete canto un hymno Esfando sancto Pablo y Silas en la carcel, o ya que les acacio cantando. A la media noche,

dize la scriptura, Paulo y Silas adorando alaban al señor, yeran oydos de los que estauan en la carcel. Luego fue hecho un terremoto grande: e tal manera, que los fundamentos de la carcel temblaron, fueron abiertas todas las puertas de la carcel, y todas las prisiones se cayeron. Sino conuene orar con alta voz y cantando: en qual manera fueron hechos tantos miraculos ala oracion clamorosa y comun de sancto Pablo y su compañero. El canto es en uso desde el principio de la yglesia hasta el dia de oy: la qual antiguedad proua con muchos testigos. Plinio segundo gentil y perseguidor de los christianos en una epistola que embio a Trajano en el libro decimo, pidiendo consejo que haria de los muchos que en Christo creyan: dize de los christianos de la primitiua yglesia, que se leuantauan muy de mañana, y todos juntos cantauan a verso a Christo: asi como a Dios. Pseudo doctor judio (que siendo contemporaneo de los Apostolos, alcanço auer el tiempo de Christo) es testigo de los cantos de los christianos, por que Eusebio cesariense en la hystoria ecclesiastica dize, que este doctor scriuendo los principios de la institucion de la yglesia, y el origen de la ordenacion apostolica: cuenta entre ellos lo del canto de la yglesia. No, dize, de los christianos se leuantauan en medio, y cantauan con modo honesto psalmo, y cada verso que cantauan: respondiã todos. Estos dos doctores de fuera de la yglesia son: los quales dan testimonio del antiguo uso del canto en la yglesia. No tan solamente se cantauan los psalmos en las horas canonicas: sino quando ex terrauan los defuntos: lo qual afirma Augustino en el libro nono de la confession hablando del enterramiento de su madre diciendo. Abriendo el psalterio Enodio començo a cantar: al qual respondiamos toda la casa. En tanta manera se vsa el canto en la yglesia, que nunca el predicador, o expositor de la scriptura sacra començaua su officio: si primero el cantor no dezia cantada la leccion que auia de exponer. Esto sacamos de lo que Augustino dize sobre el titulo del psalmo cetero y treinta y siete. Este glorioso doctor en el libro de la obra de los monjes dize. Los que no quierren trabajar corporalmente: desseo que se occupen en las oraciones, psalmos, lecton, y en la palabra de Dios. La vida laudable del christiano es sancta en la suauidad de Christo: la qual no como

llamados para comer, beuer, y tener cada dia euy
 dado de aparejar los marjares. Si por la enferme
 dad humana los hombres no pudieren estar occu
 pados siempre en las cosas sobredichas: porqueno
 de putamos y elegimos alguna parte del tiempo,
 para cumplir los preceptos apostolicos: Canticos
 diuinos cantad, aunque trabajey: de manos: assi
 como diuino remero que quiere cõsolarse en el tra
 bajo. No impide pues al seruicio de Dios el tra
 bajo de manos: para cantar al nombre del señor
 altissimo. No se si acertare a explicar los gran
 des sentimiẽtos que en estas palabras demõstro te
 ner el bien auenturado Augustino. Para que el
 monje cumpla con su estado trabajos corporales,
 honestos, y spirituales ha de tener. Los trabajos
 corporales han de ser templados, que no amaten,
 dizen nuestro seraphico padre, el spiritu de la san
 cta oracional qual todas las otras cosas deuen
 servir. El religioso que quisiere acerrar a trabaja
 rseoyga las palabras del amigo de Dios. El tra
 bajo ha de tomar el frayle por saynetes para el
 spiritu. Sirua pues este trabajo corporal, y todo
 lo demas al spiritu. El resto del tiempo deue gas
 tar en quatro obras spirituales, que son oracion,
 lectio, contemplacion, y cantar los psalmos. Si
 el christiano assi mezcla sus obras: sera su vida
 muy suaua. Note solo que dize, si en estas cosas no
 puede estar siempre ocupado el monje por la en
 fermedad humana: escoga algũ tiempo para cum
 plir los preceptos apostolicos. Y son, que canteys
 canticos diuinos: luego desde el tiempo de los A
 postolos sienta aqui Augustino auerse vsado el
 canto en la yglesia, y que ellos mandaron que se
 cantasse. Mirad quã amigo era el glorioso Au
 gustino del canto, que cognosciedo el seruicio
 de Dios que en el se baziã: queria que aun fuera
 de la yglesia se cantassen las alabansas diuinas.
 Entanto grado amaua este sancto el canto, que
 passando de Africa para visitar las yglesias de
 España: no menos se entristecia de ver que en al
 gunas no cantauan los hymnos y alabansas diu
 nas, que se solian cãtar: que de ver caydas por tie
 rra las paredes. Esto dize Posidonio en la vida
 de sancto Augustin. Viendo la sancta madre y
 glesia los errores que auia acerca del canto, y en
 tendiendo los inuotos que despues venian: orde
 no en el sacro concilio Agatense, que se cantassẽ
 las siete horas canonicas y tambien la missa. El

concilio Toletano quarto manda, que se canten
 los hymnos. Lo del officio diuino se boluto a mã
 dar en el concilio general de Basilea en la session
 veynte y vna. Assi ama la yglesia el canto que
 determina el dicho concilio, que el sacerdote que
 en las missas rezadas habla tã baxo, que los circũ
 stantes no le oyen: sea por el superior castigado.
 Todo lo dicho es para animar a los inuotos del
 canto, que lo deprimian. Veã la deuocion que
 los sanctos le tuuieron, y si ellos cantando no co
 bran nueuo spiritu: atribuyanlo a su ignorancia
 que no lo sabeny no al dicho canto. Contra los
 herejes que piden texto de sagrada escriptura: de
 los muchos que ay, algunos hallayan en estos li
 bros. Al presente solo vno quiero traer, y es del
 propheta real en el psalmo treynta y dos el qual
 dize. Cantad al señor cantar nueuo. Y porque es
 te mandamiento diuino no lo bueluan solamente
 ala oracion mental: aãadio luego el propheta di
 ziendo. Cantad ael bien con boz alta. Quando
 Christo entrando en la ciudad de Hierusalen el
 domingo de ramos, y el pueblo le cantaua bendi
 cto sea el que viene en el nombre del señor: los
 perversos phariseos que les pesaua por las alabã
 sas dadas a Christo dexian. Maestro reprehẽ
 de atus discipulos. A los quales respondio. Quã
 do ellos callaren: las piedras daran bozes baziẽ
 do Musica. No quiero dezir, que con esta respu
 esta Christo reprehenda a los inuotos del can
 to: sino que cõfunde a los herejes, que le quiere qu
 tar las alabansas. La reprehension que Helias
 daua a los sacerdotes de Baal, no era porque can
 tauan: sino porque pensauan, que hablãdo baxo,
 su dios no los auia de oyr: y que alsando la boz,
 serian oydos. Dios nos libre que tal error, nyã en
 el coraço christiano. El que ora cantãdo creyen
 do que tãbien oye Dios las palabras baxas, y sa
 be el secreto del coraço, como lo cãtado: biẽ vra
 El que ora en cõmunidad cãtãdo iba de tener mo
 do, para que la tal oraciõ sea buena. El modo que
 deuemos tener pone Augustino en su regla dixiẽ
 do. Quãdo oray: a dios cõ hymnos y psalmos: ia
 quello tend en el coraço, que cãtay: cõ la boca.
 Este precepto es tomado del apostol, que enseña
 como se han de cãtar los psalmos, hymnos, y cãti
 cos spirituales con cluye diciendo. Cantando en
 vuestros coraçoones. Cõ esta anthoridad, dize san
 cto Thomas, es cõfundido el error de los herejes:

que dizen ser vana los cantos vocales en la yple
 sia y los spirituales son necesarios. En las alabā
 zas de la yglesia dos cosas se deuen considerar,
 e ouniue a saber o son los cantares por si, o por o
 tra cosa dichos en la yglesia. Lo que de por si que
 mos de conyderar en el canto, es la atencion que
 enel se deue tener y esto es lo que dize el Apost
 tol cantando en vuestros coragones. Tambien se
 vsa el canto en la yglesia no solamente por si: empe
 ro por otras cosas. Los que poco sienten en la y
 glesia con el canto son hechos deuotos y por esto
 dixo antes el Apostol. La palabra de Christo
 abundantemente more en vosotros enseñando en
 toda doctrina. Por cierto el que a los proximos
 con el canto enseñare deuocion: en toda doctrina
 enseñara. Tambien es el canto por otra cosa, pa
 ra que el cātor se inflamado en el amor de Dios.
 Por lo qual concluye diciendo. Mouiendos en
 vosotros mismos alo que pretendeyz, que es a de
 nuocion, en los psalmos hymnos y canticos spiritu
 ales. Si alguno con el canto se mouiere a vana
 gloria, o a dissolucion: sera contra la intencion de
 la yglesia. Y en fin con el cāto en el officio diuino
 mouitramos ser agradedidos a nuestro bonissimo
 Dios: que le damos gracias por las cōtinuas mer
 cedes. Los christianos ecclesiasticos que este ley
 ren miren con atencion la obligacion que tienen,
 el prouecho que se les sigue con el canto: y si lo sa
 ben exercitenlo en las alabangas diuinas, y ense
 ñenlo a los que no lo saben: porque de Dios no se
 an castigados. El que no sabe el canto, pues tiene
 obligacion de saberlo: trabaje de aprenderlo, pa
 ra pagar la deuda y seruir a Dios, que de Mu
 sica se quiso seruir. Erasmo en la institucion del
 christiano matrimonio dize. No excluyo la mu
 sica de las cosas sagradas: pero busco harmonias
 dignas de las alabangas sagradas.

⦿ Cōtra los enemi

gos de los musicos Capitulo. xvii.

La summa bondad hablando desí dixo. Yo
 soy via, verdad, y vida. El que quisiere alle
 gar ala lūma gloria, por Christo nuestro redēp
 tor ha de caminar: porque es via, o camino para yr
 ala gloria. Este se ha de alcanzar con la doctri
 na verdadera que Christo nos predico: y assi di
 ze que es verdad. Para merecer el hombre la glo

ria, ha de tener la vida de la gracia venida por
 Christo: por lo qual concluye diciendo ser vida.
 Los que piensan entrar en la gloria, y no por Chris
 to, que es puerta y camino: ladrones son y estan en
 gañados. Por mucho que estos tales obren en cō
 seguiras la bienauenturança. El que no quiere o
 yr la doctrina de Christo: ageno esta de la ver
 dad. El que quisiera merecer la gloria sin la gracia:
 grande es la ignorancia que tiene. De lo ya dicho
 infiero, que tres generos de enemigos tiene Chris
 to. Los primeros son malos Christianos: los qua
 les por ignorācia se condenan. No me darey mal
 dad en la voluntad, que no aya ignorancia posi
 tiua, oprinatiua en el entendimiento. Estos tales
 carecen de la vida de la gracia: sin la qual ningū
 no se puede salvar de ley ordenada. Los segun
 dos son infieles: los quales mas se cōdenan por no
 querer venir ala fe, por no pedir a dios lumbrade
 la verdad: que por ignorancia. Cornelio que des
 seaua saber la verdad: dios le alumbró, y le embio
 a sanct Pedro, que le enseñase. Sact pablo fue a
 lumbrado de su ignorancia: porque tenia zelo de
 saber la verdad. La rayz de adonde mana la con
 dēnacion de los gentiles, no es la ignorancia: sino
 el no desear, y con buenas obras pedir a Dios
 que les enseñe la verdad. Los terceros que se con
 denan son los herejes: los quales no tienen el cant
 no de la gloria, que es Christo. Assi que, tres e
 nemiros tiene Christo nuestro redēptor. El musi
 co discipulo de christo que pusiere arte, como los
 ygnorantes tengan vida de Musica: y los que en
 el officio diuino no quieren seruir a Dios, como
 tengan la verdad del seruicio cierto: y que los cā
 tores tengan camino cierto y compēdioso de saber
 la Musica: de todos tres generos ha de ser perse
 guido. Ay algunos ecclesiasticos con obligaci
 on de saber cantar tan curtidors y cecinados en la
 ignorancia, que en gran manera persiguen a los sa
 bios. Y lo peor es que siendo ygnorantissimos, es
 tan persuadidos, que todo lo saben. David que
 cognoscio su peccado: remedio tūno. Mirad que
 remedio puede tener el ygnorāte, que se tiene por
 muy sabio en todas las cosas. Si estuniesen aqui
 dos ciegos, y un medico poderoso, y con querer pa
 ra jūctamēte curarlos, si uno dixesse que no tenia
 necesidad de curarse, porque excelēsimamēte ve
 yazer cierto que sin remedio quedaua. Quātos ay
 el dia de oy, porque cantan abultó, se cōtentan,

y no quieren mas de prender, y dizen que es locura la speculation, y otras cosas indignas de scriptura. La respuesta que les do es, que los sanctos fueron cantores, la sancta madre yglesia mandado que se cantassen las alabanzas diuinas, y qual quiera que se tuuiere por su hijo: sabiendo cantar se deve tener por dichoso. Los que persuaden que los otros no de-priendan cantar: no han de ser oydos, por ser ignorantes. Oyó a sancto Pablo cōtra los tales. Si alguno en otra manera, dize, os enseñare, y no quisiere oyr las palabras sanas de nuestro señor Iesu Christo, yaquellas cosas que son segun la piedad de la doctrina: soberuio es y nino alguna cosa sabe. Muy conforme a piedad es la doctrina, que persuade de prender a cantar: pues que la sancta madre yglesia manda que cantemos, y la scriptura nos cuenta como los Angeles cātaron. Ay algunos soberuios, que despues que se venen en posesion de la dignidad: no quieren a prender mas, diziendo. Tan buena renta y racion me han de dar no cantando, como si cantasse: pues para que quiero saber. El que busca sciencia, grāgea u trabajo: no qui-ro por mis dineros trabajo. Si con no saber cantar, me libro de trabajos, y al cargo consolaciones, y en fin no me falta de cosas, y mejor que a los cantores: para que es la musica: Quiero melibrar de la soberuia: por esto no quiero saber cantar. Respōde Christo stomo, que la sciencia no causa soberuia: sino la ignorancia. El que tiene sana doctrina no esta bñchado. Lo que en las enfermedades corporales acaece: tambien en las spirituales. Si vn hombre veyr, que tiene alguna parte del cuerpo alterada: dezis estar enfermo. La ignorancia en soberuece, y altera a los hombres. Quanto vno fuere mayor en sciencia y dignidad, dize el sabio, tiene mayor razon de humillarse. Buscan estos tales escusaciones en los peccados. Que diremos de los que ha vnynte años que cantā sin arte, y dizen que para que es la tberica: y acabo de todo este tiempo no saben cōponer vn villancico, y piēsan crecer el magisterio de la yglesia de toledo, o de Seuilla: Sancto Pablo reprehende a otros semejantes soberuios diziendo. Algunos erraron no recibiendo la doctrina verdadera, y boluironse a hablar palabras vanas. Quan rectamente, dize Christo stomo, añadio a quella palabra que erraron: porque el arte es necesario, para que no yerren el blanco. Querido

ser doctores, dize, en su facultad: ni entienden lo que hablan, ni saben dar cuenta de lo que hazen. Bien se puede esto dezir de algunos cantantes. El que no sabe dar cuenta de lo que canta, sin arte: por que el arte esto enseñā. No van mis palabras contra los que son sabios, de quien (si yo tuuiera officio, para deprender Musica) deprenderia, y los ternia por maestros: sino contra los ignorantes soberuios, contra los que no quieren de prender, y menos precian a sus maestros, y contra los cantantes presumptuosos y acreditados de sus personas. Sila Musica torna a los hombres loco: para que la vsaron los sanctos, y la yglesia mandado que se cantasse, y sobre todo los Angeles cantan delante de Dios. Los que tienen officio de Angeles, no los cor, sino imitadores de sanctos, y cantores de Dios se deuen llamar. La sacra scriptura affirma ser vno de los officios de los Angeles cantar delante la diuina magestad. Propbetizando Tobias de la ciudad celestial de Hierusalen dixo grandes maravillas: pero no callo la Musica que en ella se vsa diziendo. Por los barrios de Hierusalē sera cantada alleluia. Esaias vido a Christo absentado en vn trono real: pero no sin Musica de Seraphines. Sancto Leuan en el capitulo doze del euangelio affirma, que Esaias vio la gloria de Christo y del bablo. El mesmo sancto Iuā vido en el apocalipsi el cordero sin manzilla con muchedumbre de criados: y no le faltauan sus cantores. Tobias fue enseñado de un angel que cantasse, los siervos de dios tribulados cātauā: como parece en Daniel y sus companeros. Visto y Modesto estādo en los tormentos, cātauā psalmos: y sancta Barbara entre los ayos no dexaua de cantar. Para que me derēgo en prouar cosa tan manifesta: Puede alguno atzir, yo no entiendo la letra de los psalmos, ni la de los hymnos: para que quiero el canto? Mejor seria orar en lenguaje que lo entendi: semos. Consielē se los christianos quando cran en la yglesia con el lenguaje latino, con el qual ora la yglesia. El que ora con algunas oraciones aprouadas por la yglesia, aunque no las entienda: el fructo y provecho puede ser grande. Tenga por auiso el que ora, y no entienda la oracion: de cāmar su deshecho ala intencion de la yglesia. El spiritus sancto que nos haze pedir con grādes gemidos (segun dize el Apōstol) suple la intelligēcia con la deuocion que nos

que nos da. Esto vemos por la experiencia que al
gunos sin letras, y sin entender las oraciones: que
dizen: oran con mayor feruor, y se allegan mas a
Dios, que los letrados. Origenes para consolar
cion de los que cantan los psalmos, y no los entie
den: pone un exemplo de grãde utilidad. Sabey,
dize, que tales son los que por amor de Dios can
tan, y nolo entienden: como los que tienen dineros
de oro aprouados por buenos: pero ellos no cog
noscen el valor. Si el que asi tuuiese los dineros
aprouados, a un que no supiese que vale cada v
no, y los diese a un su seruo amigoy fiel, para que
en su seruicio y utilidad los gastasse por lo que
valen: con gran fructo y provecho daria los dine
ros el tal señor. De esta manera el que ora con
las oraciones aprouadas de la yglesia, sino las en
tende: que otra cosa es, sino ponerlas en las manos
del angel custodio, que nos lo dio nuestro señor pa
ra que en esto y en otras cosas nos siruiese: El an
gel que sabe el valor de las tales oraciones: las pre
sentara delante el diuino acatamiento, y para que
por ellas nos sea dada la deuocion, el merecimieto,
el contentamiento, las virtudes, la gracia y perse
uerancia basta la final gloria.

De algunos auisos

para los cantantes. Capi. xviii.

Con desseo que se quiten algunos abusos que
ay en el officio diuino, pareciome poner para
los principiantes ciertos auisos: con los quales no
seran notados de livianos, edificaran al proximo,
y sobre todo seruiran a Dios. Antes que el can
tante comence a cantar, mire si trae el cãto señal
de bmo, o de bquadrado: y porque deducion se
canta. Todas estas cosas dan cognoscimiento, y
claridad: para que se cante bien el tal modo. El
que cãta sin mirar lo sobredicho: es semejante al
que haze silogismo fuera de figura y modo. Pu
es para que el officio diuino sea bien dicho: todo
esto se deve mirar. Si antes que esten en el diuino
officio se pudiere proouer: seria muy acertado.
Grandes bienes se seguirian, y males se euitariã
si se proveyese primero. Si pensásemos con quiẽ
estamos hablãdo, quando cantamos el officio di
uino: ninguno se desdenaria de proouer lo, y mirar
sobre estudio y con diligencia aites que se dixesse.
Lo segundo que deve tener el cantante es bonesti

dad y composicion en el cuerpo. Si todo tiẽpo que
vno assiste en el officio diuino delante la diuina
magestad se requiere composicõ: mayor es menes
ter quando canta alguna cosa. Quantas vezes a
ueyr oydo que los seraphines estauan en pie delã
te de Dios, cubierto el rostro con dos alas, y con
otras dos los pies, y con dos bolauan. Todo quã
to los seraphines bazian: era con grandissima re
uerencia, estar en pie, cubierta la baz y pies: pero
no les faltauan alas para bolar a Dios. El cria
do que esta delante el Rey siruiendole, aunque es
te en su gracia, no cessa de componerse estando en
pie, descubierta la cabeza, y no menca pies ni ma
nos, sino al proposito: asi lo deuen hazer los mi
nistros de Dios en el diuino officio. Es gran do
lor dezir la poca reuerencia de algunos. Vnos me
nean la cabeza, y son notados de vanos: otros to
do el cuerpo, y pierden la grandedad: otros hazen
gestos con la boca, y mas parecen ximio: que hõ
bres. Que dire de los risos vanos, palabras sin fru
cto: y muestras de passion de algunos en el officio
diuino: Los que hablan con el Rey aque llas pa
labras dizen, con las quales son ciertos contentar
le y seruirle: y si de otra manera hablan, son gra
uemente castigados. Tu hablas con el Rey de los
reyes (al qual siruen los Angeles con temor) y
començãdo a bablar con el, le dexas (como dize)
la palabra en la boca, y te paras a bablar con el vil
lodo del hombre. La Musica de los tales abor
rece Dios: por el propheta Amos diziendo.
Quitad y apartad demi el tumulto y mala Mu
sica de vuestros versos, y los cãnicos de vuestra bar
pa no los oyre. Porque el alabanza, dize el sabio,
en la boca del peccador no es hermosa: el cãto del
es dicho tumulto, que es sonido cõfuso. No quie
re nuestro Dios oyr la Musica de los peccadores
porque teniendo el lugar de criador: le desiruen y
offenden con palabras y obras torpes. Aunque
sabemos Dios estar en todo lugar, particularmẽ
te esta en su yglesia en el sacramento del altar: de
lante del qual se haze el diuino officio. Gran cul
pa tienen los que estan sin reuerencia en las alabã
zas diuinas: y no es menor la de los prelados que
no lo castigan. Deue tambien tener el cãtante lo
tercero, que conforme la voz con el canto. Si el cã
to fuere alegre, este quanto pudiere con alegre
rostro: y si fuere triste, tristezza trabajara de en
señar. No siempre deuen cantar de vna manera.

Si esto mirasen las naciones no ternia cada vna su modo de cã ar. Dize Frãchino, que los ingles jubilan, los frãceses cantã, los ytalianos vnos balar como cabras, y otros ladran como perros, los Alemanes aullan como lobos, y los Españos les lloran: por que son amigos de bno. Pues lo que el canto pidiere, deuen hazer: y sera la Musica suaua a los oydos de Dios. Si alguna musica Dios no desbechasse no dixera por cosa particular el spiritu sancto a la yglesia. Suena tu boz è mis oydos. Y dando la causa de esto dize. Cierta mente tu boz es suaua. Para que el canto sea bueno, se requiere que tenga conformidad con la letra: y la letra se conforme con el tiempo. El que cõ el canto se conformare, se conformara con la letra, y con el tiempo que vsa la yglesia: y con esto cantara suauemente para que de Dios sea oydo. Requiere se entodas las cosas guardar el compas. Tres compases ay en el canto llano. Vno sirve para la psalmodia, otro para hymnos particulares, y el tercero para todos lo demas puntado. El compas de los psalmos no mira hazer todos los pñtos yguales: sino va midiendo todas las sylabas breues y largas, segun las reglas grammaticales. De forma, que tanto tiempo gasta en vna sylaba longa: como en dos breues. El que en la psalmodia quiere de llenar compas: no tan solamente ha de ser buen cantor, sino tambien buen grammatico. Entiendo lo sobredicho de compas yguales en tiempo, y los puntos desiguales. Vna vez entran en vn compas dos puntos, y otra vez tres. Ay algunos que lleuando el compas en la psalmodia: tantas vezes baxan lamano: quantas sylabas pronuncian. Entodo y portodo se deue guardar el accento en la psalmodia: especialmente en la mediacion de los versos, y en la sequencia. Los principiãtes estè en esto muy auisados, porque algunos descuy dando se: hazen grandes yrrros, quebrãtiando los accentos. El compas de algunos hymnos es aproporcion de sesquialtera, que entrã tres semibreues en vn compas. Los tales hymnos en pocas partes estan bien puntados: porque tienen todos los puntos cuadrados. Los hymnos que se cantan al compas ternario, o de sesquialtera son los siguientes. El del aduiento que dize Conditor alme, dela correccion Adcenam agni, Rex eterne, y Auro ra lucis, del sacramento Pange lingua gloriosi, y Sacris solemnijs, y otros semejãtes. Otros hym

nos se cantan en tiempo de pormedio, que ya se dize vn punto en vn compas, ya dos, ya tres: los quales son Aures ad nostras de quaresma, Pãgelin gua, y Lustris de passion, del Spiritu sancto Veni creator, Iam christus, y Beata nobis, dela trinidad In magestatis solio, del Sacramento Verbi su pernum. Los tres de sancti iohã baptista, los dos de sancti Miguel, de los martires sanctorum meritis, de los confesores Iste confessor, y los dos de la dedicacion de la yglesia: lo qual se entiende en España, y èlo romano. Todos los otros hymnos lleuan el compas del otro canto: el qual en cada vno de los puntos, se gasta vn cõpas. Aunque en el canto llano aya puntos de figura de semibreues: todos son de yguales valor. Vnos puntos ay cõ dos plicas en el canto llano, y apenas les dan su valor que es dos compases. Sapa hazer el cãtate diferencia de vna fiesta simple a vna mayor. Pues que la santa madre yglesia entre los sanctos tiene diferencias, que vno es de primera dignidad otro de segunda: vno es doble mayor, y otro doble menor: razon es que los que celebran las tales fiestas, se cõformen con la yglesia. Lo vltimo que sobre todo se deue amoneillar a cãtanteses, que sobre todas las cosas estude de agradar a dios en su cãto. Ciertamẽte, dize Guido, entre todos los bõbres el cantor: que menos precia la deuocion, que auia de buscar: y desea los cõtentamientos humanos: es mas loco. Pareceos nofer locura dar a los hombres: lo que dios quiere recibir! No se tenga por fierro de dios, el que a los bõbres quiere agradecer. Gloria y contẽtamiẽtos sin dios no los quera yr: porque parã en el infierno. Cantad a nuestro dios, dize el propheta, y cantad cõ sabiduria. Cãtã con sabiduria los que guian su musica a dios. Tengase por grã locura dar la musica a los bõbres: queriendo dios recibirla. Vanidad seria que riẽdote el rey mirar, y pagar tu seruicio: y tu quisieses ser visto de los de la xanega, yno del rey. Lo cura mayor es la del cãtor, quãdo cãta solamẽte por los hombres, o por otro interes temporal.

De algunos auisos

para los que rigẽ el choro. Ca. xix.

NO pequenõs yrrros hazẽ algunos cantores que tienen cuydado de regir a los otros en los choros: por no estar auisados. El auiso primero

que ha de tener es no de escudarse en lo que se de
 ue cantar, y auer de yr sin cato. Por muy diestros
 cantores y grammaticos que sean, sino mirasse lo
 que se ha de dezir en el choro: faltas bantas se ha
 rian. Si ay algun yerro mirando de espacio, se
 puede enmendar. Si ay alguna dificultad: se pue
 de con tiempo apercebir, para que sea dicho todo
 a seruicio de Dios. Los de buenas habilidades y
 buenos musicos no se desdenen pudiendo de poner
 en obra este auiso: pues que es seruicio de Dios y
 honrra propria de ellos, que el officio diuino sea
 bien dicho. Algunos he visto tan sabios, que sin
 este primero auiso podian pasar, y por no tener mo
 do en enmendar a los otros: haze grandes disonã
 cias, y turban el officio diuino. Permiten que en
 mieden todos en el choro: lo qual es grandissima
 confusion. Pues para enmendar un yerro, dõde es
 razon que no se sienta: gran prudencia es menester.
 Quando el que canta solo alguna cosa yerra: no
 deue ser enmendado hasta que acabe. Los mayo
 res yerro y notables disonancias que se hazen:
 son causadas por enmendar fuera de tiempo. Va
 uno cantando un psalmo que auia de ser de el to
 no septimo, y hizo lo tercero, si el que tiene cuy
 dado de emendar, assi como erro el otro a bozes lo
 enmienda: causa vnã disonancia de segunda diabo
 lica. Quien cotejare la mediacion del modo septi
 mo y del tercero: entendera lo ya dicho. Comẽço
 el cantor vn introito, y pongamos que auia de de
 zir vn punto la, y lo hizo soli: si vos le quereis lae
 go enmendar, haze vnã disonancia de segunda. Y
 los que assi enmiendan accleradamente: pocas ve
 zes dan en el blanco. Si el que entona el psalmo,
 lo hizo modo septimo, y auia de ser octaua: en a
 cabando el cantor prosiga el choro concluyendo
 con octaua. Esto mesmo se haga en todo yerro.
 El que esto supiere hazer: escusara en las alaban
 zas diuinas grandes disonancias. Bien se, que to
 dos los cantantes no tienen la sobredicha abili
 dad: pero los que la tuuieren, hazerlo, si quieren
 evitar gran confusion. Y los que no saben hazer
 lo sobredicho, de priendarlo, y exercitense en ello:
 que sin duda lo alcançarã. Quando todo el cho
 ro va cantando, y vno yerra: no le buelua el que
 tiene cargo el resto, y el que erro no seria. Por
 que si buelua el resto es ajrta, y lo otro que po
 mirar al que yerra primero: haze el mayor yerro
 en quitar los ojos del canto. Lelo vno y del o

tro tengo larga experiencia. Nunca pues deue el
 sobcanta apartar los ojos del libro: si quiere ha
 zer su officio bien. E es fando estar delã de Li
 os, por quien el officio haze: trabaxara de quitar
 toda occasiõ de rre: hazer a su barmã, y sus
 faltas en tal lugar cubrira por el bien dela paz,
 y quietud del ofiçio diuino. Sancti Augustin en
 su regla en el capitulo tercero dize. En el orator
 rio ninguna cosa hazas, sino aquello para lo que
 fue hecho, de adonde recibio el nombre, que es de
 orar: desta manera, en el choro ninguna cosa se de
 ue hazer, sino aquello para lo qual fue ordenado
 que es para alabar a Dios. Sancti Hieronimo di
 ze, que este nombre choro es nombre de vn instrũ
 mento musical para cantar. P es cosa que ni se
 cantar, no se vse en el choro. El auiso quarto es
 cerca del cõpas. Lo principal que vn jco cantare
 auia de tener es saber lleuar el compas, que sea sa
 bio y honesto. En los hymnos de proporciõ lleuã
 muchos en cada cõpas, cõpas y cõpas: por que
 como entra en el compas vn breue y vn semibreue
 al breue dan compas, y al semibreue medio. En o
 tros hymnos que ay de tiempo de permediõ: acaoe
 ce en vn compas dar tres y quatro vezes con la ma
 no. De forma, que los puntos son cõpas de su ma
 no: pues que cada vno le haze abaxar la mano.
 Algunos olvidados estar delã de dios lleuã el
 compas sobre el libro cõ vnã vara, y los golpes se
 notan en la yglesia. De las palmadas que otros
 dan: no quiero bablar. El que lleuare el cõpas en
 canto llano: no tiene necesidad, sino leuãtar de
 o tres vezes la mano, si quisiere que vayan mas a
 priessa otras de espacio que el cantor començõ.
 Esto basta para el que sabe cantar: para el otro
 tanto le aprouechan doziẽtes palmadas como vnã.
 Si alguno lleuare compas con vara: lo qual no a
 labo no llene pensamiento llenarlo con la mano.
 Visto he regidos de choro, que lleuaua el cõpas
 con vnã vara, y mirado ala punta dela dicha va
 ra: el yua por vnã parte, y todo el choro con el cõ
 pas, y la vara señalaua el choro. El compas no va
 tan precipitado, que sea confusion: ni tan de espa
 cio: que se pierda la denõciõ. Nunca mude el cõpas
 de espacio en priessa, ni al contrario: sino se ofre
 ciere particular necesidad. No se que fundamẽto
 tienẽ algunos para dezir en la gloria de nuesta
 señora los rreses dela virgen de espacio: auien
 do dicho los dela santissima trinidad de priessa.

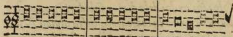
Si dezis que por deuocion se haze mirad si es prudente. En ley de crianga no cabe dar tanta honrra ala criatura, como al criador: y ellos le dan mas. Contra el artificio musical ya mudar el compas tan espessamente. Suelen mudar los cantores el compas en medio de vna obra, o al cabo: que de compasette lo hazen proporcion. Esto es bien hecho: porque cantando, encienden se los cantores y a apresuran tanto el compas, que parece mal, y para repararse, demanera que no parezca mal: mudan el compas, no de apresurado en tardio: sino de compasette, lo hazen proporcion. Esto es visible, y muy bien hecho: pero vn mismo compas que ya vaya de espacio, ya de priesa: no se usara entre cantores. Nunca el compas ha de parar en canto llano para el de coro y hermojura de la musica, sino fuere en la clausula final, que es al fin de lo que cantã, o porque lo que cantã es tan prolixo: que se requiere hazer alguna clausula en medio para descansar, o resollar algun tanto. Esto a ludiria, o pareceria a las partes, que hazen los cantores en los motetes largos. En la psalmodia ha de parar el compas en la mediacion. El quinto auiso es acerca de la entonacion. Al entonar el solo cantante no mire asu boz: porque seria cantar el solo. Entonara conforme a los mas que tiene en el choro. Mas entiendo en qualidad. El maestro de capilla que compusiese en reynte y dor puntos, si los que tenia en su capilla no alcançauan mas de diez y nueue: locura seria. La causa porque el profundo musico Gomberth componia en muchos pñtores porque tenia catãtes en su capilla para alcanzar mas. No menos locura seria la de el cantor, que teniendo diez bozes que le pueden sustentar entonando baxo: porque el no puede abaxar, toma el cãto para si solo. Luego razon es, que el vicario del choro mire a los que le puedẽ ayudar. En la entonacion del organo pierda algo de su derecho los cantores: porque todos digan vn mismo modo. Mayormente se guarde esto en punto de organo: sino quieren que el organo los heche fuera del canto. Sobre todo denen mirar los cantores, que la psalmodia de todas las bisperas, y aũ maytines vaya y gual. No anden abaxando y subiendo las psalmodias que lastima mucho a los buenos o y dor. Tengan por primor, quãdo en bisperas ay muchas oraciones: la primera se diga vn pñto mas alta, que las otras. El ultimo auiso sera señalar

los errores, que cõmunmente en nuestros choros cometemos, y por tener en ello largo uso: passamos (no sin desabrimiento de los cantores) por ellos. En el ultimo chbyrie de la misa de requiem se come te vn gran yerro en el punto octauo y es, que des de cõsolaut hasta dlasolre es tono, y forman semitono. Si el punto puesto en bñabmi hiziesen misa cilmente podian dezir sol en dlasolre. En el Te deum mudan siempre el tono. Porque en el verso Eterna fac, que esta en Fñaut grave: lo ponen en Gñolreut. De forma, que el ultimo pñto del verso Te ergo que sumus fenec en su letra final, que es Elami, y comenzado el siguiente verso en Fñaut: auian de tomar vn semitono arriba, y toman vn tercera menor, que es mi sol. Por lo qual viene a fenecer en la tecla negra de Fñaut: y auia de acabar en elami. El verso que se sigue luego, que comienza Saluum fac viene a fenecer en Fñaut, y no puede ser: porque quarto modo nunca haze clausula en Fñaut, aunque en el puede comenzar. Ha de acabar a quel verso (segun el señala) en Elami. Todos los versos que acaban en Gñolreut y en a lumire es conforme a buena composicion: porque en signos semejantes puede el quarto modo hazer clausula. Pero ningun verso puede venir en este modo quarto abazer clausula en Fñaut: que seria mudar la intencion del dicho modo. En otras pro uincias he visto mas versos del Te deum lauamus fenecer en Fñaut. Tãgase lo sobredicho por error condenado en Musica. En vna alleluia de los martyres que dize Hec est uera fraternitas, en la palabra Christum comunmente no se guarda el diatesaron, y hazen tritono. En vna comunicanda de los confesores pontifices que dize Beatus seruus, en la palabra Supra hazen vn gran yerro: y es, que en la palabra Venit el pñto que esta sobre la ultiima sylaba es mi ñ Fñaut: por causa del mi puesto en bñabmi, y en algunas partes lo puntaron mi en Elami, y hazen lo mi en Fñaut. Pues como desde el dicho punto de Fñaut hasta el que esta antes de Super omnia, que son diez y ocho puntos: esse puntado vn punto abaxo de adõde auia de estar, y piensen que lo cantan como esta: quãdo viene al pñto puesto en Gñolreut, que es Super omnia, hallan en lo puntado ser quarta, y auia de ser tercera. Haziendo la quarta, se subẽ vn punto. Examine lo y hallaran por experiencia ser gran verdad lo que dicho tengo.

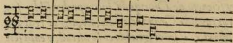
En el libro tercero donde señalo los lugares de las diuisiones de los tonos: ballaran como se deue cantar la dicha cōmunicanda. En el hymno de cōpletas en la quaresma en algunas partes yerran el Amen: porque lo sacan fuera de su final. Todo Amen de los hymnos ha de fenecer en el final de su hymno. En la letania andan subiendo, y abaxando muchas vezes el canto. Miren como esta puntada: y así la canten. En los modos quartos cōmūmente el fa de Ffant hazen mi. En la sequencia del modo tercero hazen vn notable yerro: que el mi de bfa mi hazen fa. En vn antiphona de la natiuidad de nuestra señora, que dize Regali, en la palabra Maria, vn pūto que esta en alambre hazen fa, y ha de ser mi. Quiero dezir que desde el punto que esta antes en Gsol reut basta el dicho punto de alambre es tono, y forman semitono. En vna antiphona de los martyres que dize Istorum est, en la palabra Regni, en el punto que esta en bfa mi hazen fa, y ha de ser mi: para guardar el diapente. En otra antiphona que dize Martyrum chorus, en la palabra Dominum en bfa mi ha de ser fa, baziendo en Ffant: y lo hazen mi. Señaladame te dize si en Ffant baziamos fa: por que si dezimos mi, bien esta el mi de bfa mi. En caso que bazemos mi en Ffant auia de auer gran vigilancia para hazerlo tambien en bfa mi. Muchas vezes acacee esto, y por no mirar se pierden. Todas las vezes que hazen clausula en Gsol re ut, y para hazerla berimos primero è Ffant: tal punto sera mi y no fa. Luego si antes de allegar a esta clausula alcãsar el canto en bfa mi, para cumplimiento del diatessaron deuen hazer en el dicho bfa mi hquadrado. Esto hallareys è los versos de los respōsos del octauo, y è los cbyri es de nuestra señora: y èl principio del Agnus de el doble menor. Los versos de entre pasqua y pasqua, han de tener la mediacion en el Alleluia. En algunos hymnos de compas entero, algunas vezes no lo guardan: especialmēte è Auemaria, stella, del modo primero, y en Deus tuorum litum de vn martyr, y en otros muchos. Cōmūmente en las lecciones que se cantã en el choro y rectorio no guardan el ordinario en dos cosas.

La primera en las pausas que han de hazer las cōtres puntos, conuiente a saber con fa, sol, re, y la bazemos con quatro sol, fa, sol, re. De forma, que llenamos por alambre las dichas lecciones, y

el mouimiento primero en la clausula antes de ser tercera mayor, y hazen lo segunda. Y algunos de curiosos baziendo dos segundas sustentan el punto de la ultima puesto en Ffant, y diziendo la sol fa: res tanto como si dixesen sol fa, mi. El segundo yerro es en los circunflexos, que hazen tanto: quantos puntos tiene vna pausa, y no deuen hazer mas de vno alto, sino fuere la pausa larga, que suffre vno baxo, y otro alto, y despues la pausa. Exemplo de la pausa sin circunflexo.



Consolamini consolamini popule meus:



dicat dominus deus vester.

Todos los puntos que viere demas: sean yguales. Quando quiera que cantaren dos, o mas antiphonas de vn mesmo modo, o tono vna en post de otra: no suban, o abaxen la segunda, porque caua su grandissima dissonancia: excepto sino viere causa particular, que sea menester abaxar, o subir el canto. En el antiphona que cantamos cada no che en completas de la limpia concepcion se haze vn punto fuera de su lugar, sobre aquella palabra Donabit, que ha de ser re en Dsol re. Segun comunmente esta puesto: y lo hazen sol en Gsol re ut. Todos los respōsos breues de las horas del dia se deue cantar a compas. Donde menor guardan el compas son en los que traen alleluia, y es contra buena Musica: por ser composicion de cãto llano. Los versos que dizen despues de estos respōsos breues, y en los noturnos, y despues de los hymnos en bisperas y laudes: tengan auiso, que van por Ffant, donde diremos fa. Concluyo en esta materia con vn auiso general, que en todo lo que cantaren vayan tan sobre el auiso, que no se passe pūto, señal, clauo, o gñon: que no sepan ciertamente como y porque fue puesto. Especialmēte en lo que saben de memoria, lleuen mayor estudio: porque alli se suelen quedar los yverros (con descuido que se sabe) sin ser vistos. Mucho se deprime poniendo atencio en lo que cantã. Los que ha veynte años que cantan el officio diuino, y no sa bẽ dezir vn alleluia, ni vn antiphona: no es fino que les falta la atencio para las cosas de Dios.

Conclucion delas

alabanças musicales. Capitu. xx.

Mirando la anchura y complimiento de la Musica: hallo vna diuina, otra humana, y la tercera prophana. Si queremos dezir ser la sciencia dela comprehensión, que Dios desi mesmo tiene Musica diuina: muy a proposito habla riamos. Aquel entenderse Dios, y amarse como prebensiamente: Musica es tan sublimada, que solos los oydos dela diuina sabiduria gozan de ella. Por tanto la iudicatoria desta diuina Musica a solo Dios pertenece. El apostol dizel a los romanos. O alteza delas riquezas dela sabiduria, y sciencia de Dios: quan incomprehensibles son tus iuyzios. Grande ciertamente, dizel el real propheta, es el señor, grande es su virtud, y en la sciencia de el no ay limite, ni termino. En otra parte dizel. Admirable es la sciencia de Dios sobremi, es tan grande y eleuada: que no podre preualecer para, con mi ingenio comprehenderla. Musica mas que estrangera es esta, la qual los entendimientos humanos complidamēte no pueden entēder. No tan solamente los hombres para comprehender esta diuina Musica estan impossibilitados: è pero los Angeles mas altos del cielo, que son los seraphines. Quando el propheta vio a Dios asistado en un trono real, cercado de seraphines, que le estauan cantando: tenian el rostro cubierto con dos alas. Si daniel (el qual era muy familiar a Dios) no pudo sufrir la presencia del Angel, y cayo los ojos sobre la tierra: que marauilla, dizel Chrysostomo, si los santos seraphines puestos en admiración en presencia de Dios, no puedā mirar la magestad diuina: sino cubriendo la cabeza con dos alas: No ay tanta distancia ètre el Angel y daniel: quāta entre Dios y los seraphines. Como la criatura no puede comprehender la infinita claridad de Dios: cubrian los seraphines su haz, y vista con dos alas. Repugna pues, la criatura comprehender al criador. Solo el entendimiento diuino entienda comprehensiuamēte a Dios, y sola la voluntad diuina le ama: quanto es digno de ser amado. Pero aunque los santos angeles no puedan a Dios comprehender, ni gozar, o fruir, dela Musica dela essencia diuina, dela manera que Dios della goza: no por ello dexā de cantar en sus alabanças diziendo. Santo, santo, santo

eres señor, Dios delos exercitos, llenos estan los cielos, y la tierra con tu gloria. Glorificando y y alabando continuamente a Dios, son perpetuos cantores dela diuina capilla: por lo qual quando Christo nascio, regozijados con el nuevo nacimiento de su señor: diēro el alnorada a los pastores diziendo. Gloria sea a Dios en las alturas.

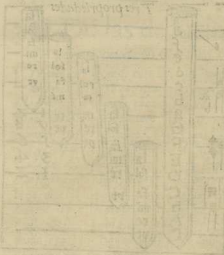
Dando en esto exemplo a los cantores, que cātan en las alabanças diuinas: podra ser dicha nuestra Musica diuina. Deforma, que no pudiendo tener la Musica diuina de comprehensión: ternemos la de participación, por ser dirigida y encaminada a Dios. Humana Musica es la que los hombres inuentaron en todos los instrumentos: por que ellos la hallaron, usaron, conseruaron, y perfeccionaron hasta el estado presente. Tubal bōbre fue, hijo de lamech: el qual inuēto la musica. Este fue padre, segun dizel la scriptura, delos que cantauan y tañiā harpa y organos. Si queremos creer a Josepho, Seth hijo de Adā fue muy docto en las artes liberales, y hizo escreuir la musica en dos columnas, vna de metal, y otra de barro. Aunque este hecho la historia scolastica lo atribuye a Tubal. Pudo ser, que ambos lo hiziesen. Eusebio dizel que Chan hijo de Noe antes del diluuiο augmento, no solamente la musica: mas todas las artes liberales, y las escriuio en catorze columnas, siete de metal, y siete de barro. Todos estos de quien la scriptura sacra haze memoria, y otros muchos que despues vinieron, santos, y no santos, christianos, griegos, latinos, y gētiles: bōbres fueron. Luego la musica que tenemos hūmana es. Empero si a Dios la encaminamos, y a el tenemos en lo que cantaremos, compusieremos, y tañeremos: por blanco: de musica humana la haremos diuina, por ser el fin de nuestra musica diuina. Que Dios se quiera seruir de musica, y de instrumentos musicales: los que han leydo en el primero libro delos Reyes en el capitulo decimo, y en el segundo, capitulo seys, y en el tercero, capitulo decimo, y otras muchas partes dela sancta scriptura: seran dello ciertos. La yglesia catholica vsa organos, y otros instrumentos musicales, y canta musica llana, y de organo. Los santos Gregorio, Ambrosio, y Sidoro, Bernardo, y otros muchos la supierō, y cōpusierō. Alumbados de dios, hizieron (no sin grande merecimiento suyo) el canto que oy tiene la sancta madre yglesia.

Alabamos por cierto a Dios en los santos: quando en las alabanzas diuinas vsamos el canto, que ellos compusieron: y nos aprouechamos de la Musica, que escriuieron para el seruicio de dios. La Musica aunque sea cantada por los hombres, y por ellos compuesta: siendo guiada a dios puede ser dicha diuina por razon del fin. De la manera que la Musica humana siendo dirigida a dios, se llama diuina: assi los que vsaren mal de la dicha Musica (empleandola en obras del demonio, combidando, incitando a peccados, y gastandola en vsos prophanos) la hazen profana. Toda puez nuestra Musica renombre del fin que a otras cosas suele poner nombre que le queremos. Luego en mano del hombre esta, la Musica ue es humana, bazerla diuina, o que se quede del

todo humana, o venga a tanto abatimiento, que sea prophana. El lector que fuere sabio en Musica, y desseo del seruicio de nuestro señor: leyendo mis libros sera ocasionado de ser mas sabio, y de emplear su saber en el seruicio de Dios, que es digno de toda alabanza: el qual en la tierra quiere ser seruido de Musica: como lo es en el cielo. Deudores somos acantar el officio diuino, adeltado nos tiene pagado nuestro clemētissimo dios: sepamos le seruir en los officios que nos tiene encomendados: porque, por criados fieles no recibira en su eterna morada, donde seremos bienauenturados. Desta bienauenturaza dezia el real propheta. Bienauenturados son señor, los que moran en tu casa: alabarte han en los siglos de los siglos. Amen.

Fin del libro primero.

C iii



Conclucion delas

alabanzas musicales. Capitulo .xx.

Mirando la anchura y complimiento de la Musica: hallo vna diuina, otra humana, y la tercera profana. Si queremos dezir ser la sciencia dela comprehensio, que Dios desi mes mo tiene Musica diuina: muy a proposito hablamos. Aquel entenderse Dios, y amarse como prebensiamente: Musica es tan sublimada, que solos los oydores dela diuina sabiduria gozan de ella. Por tanto la iudicatura desta diuina Musica a solo Dios pertenece. El apostol dice a los romanos. O alteza delas riquezas dela sabiduria, y sciencia de Dios: quan incomprehensibles son tus iuyzios. Grande ciertamente, dice el real profeta, es el señor, grande es su virtud, y en la sciencia de el no ay limite, ni termino. En otra parte dice. Admirable es la sciencia de Dios sobre mi, es tan grande y eleuada: que no podre preualecer para, con mi ingenio comprehenderla. Musica mas que estrangera es esta, la qual los entendimientos humanos complidamēte no pueden entender. No tan solamente los hombres para comprehender esta diuina Musica estan imposibilitados: e pero los Angeles: mas altos del cielo, que son los seraphines. Quando el profeta vio a Dios asētado en vn trono real, cercado de seraphines, que le estauan cantando: tenian el rostro cubierto con dos alas. Si daniel el qual era muy familiar a Dios: no pudo suffrir la presencia del Angel, y cayo los ojos sobre la tierra: que maravilla, dice Christo stomo, si los santos seraphines puestos en admiracion en presencia de Dios, no pueda mirar la magestad diuina: sino cubriendo la cabeza con dos alas. No ay tanta distancia entre el Angel y daniel: quāta entre Dios y los seraphines. Como la criatura no puede comprehender la infinita claridad de Dios: cubrian los seraphines su haz, y vista con dos alas. Repugna pues, la criatura comprehender al criador. Solo el entendimiento diuino entiende comprehensiuamēte a Dios, y sola la voluntad diuina le ama: quanto es digno de ser amado. Pero aunque los santos angeles no puedan a Dios comprehender, ni gozar, o fruir, dela Musica dela esencia diuina, dela manera que Dios della gozauo por ello dexa de cantar en sus alabanzas: diciendo. Santo, santo, santo

eres señor, Dios delos exercitos, llenos estan los cielos, y la tierra con tu gloria, Glorificando y y alabando continuamente a Dios, son perpetuos cantores dela diuina capilla: por lo qual quando Christo nascio, regozijados con el nueno nacimiento de su señor: diēro el almorada altos pastores diciendo. Gloria sea a Dios en las alturas.

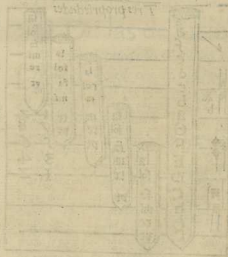
Dando en esto exemplo a los cantores, que cātan en las alabanzas diuinas: podra ser dicha nuestra Musica diuina. De forma, que no pudiendo tener la Musica diuina de comprehensio: ternemos la de participacion, por ser dirigida y encaminada a Dios. Humana Musica es la que los hombres inuentaron en todos los instrumentos: por que ellos la ballaron, y usaron, conseruaron, y perfeccionaron hasta el estado presente. Tubal hombre fue, hijo de lamech: el qual inuēto la musica. Este fue padre, segun dize la scriptura, de los que cantauan, y tañian harpa y organos. Si queremos creer a Iosepho, Seth hijo de Adā fue muy docto en las artes liberales, y hizo escreuir la musica en dos columnas, vna de metal, y otra de barro. Aunque este hecho la historia scolastica lo atribuye a Tubal. Pudo ser, que ambos lo hiziesen. Eusebio dize que Chan hijo de Noe antes del diluuio augmento, no solamente la musica: mas todas las artes liberales, y las escriuio en catorze columnas, siete de metal, y siete de barro. Todos estos de quien la scriptura haze memoria, y otros muchos que despues vinieron, santos y no santos, christianos, griegos, latinos, y gētiles: hombres fueron. Luego la musica que tenemos humana es. Empero si a Dios la encaminamos, y a el tenemos en lo que cantaremos, compusieremos, y tañeremos: por blanco de musica humana la haremos diuina, por ser el fin de nuestra musica diuina. Que Dios se quiera seruir de musica, y de instrumentos musicales: los que han leydo en el primero libro delos Reyes en el capitulo decimo, y en el segundo, capitulo seys, y en el tercero, capitulo decimo, y otras muchas partes dela sancta scriptura: seran dello ciertos. La yglesia catholica usa organos, y otros instrumentos musicales, y canta musica llana, y de organo. Los santos Gregorio, Ambrosio, Ysidoro, Bernardo, y otros muchos la supieron, y compusieron. Alumbra dos de dios, hizieron (no sin grande merecimiento) suyo el canto que oy tiene la sancta madre yglesia.

Alabamos por cierto a Dios en los santos: quando en las alabanzas diuinas vsamos el canto, que ellos compusieron: y nos aprouechamos de la Musica, que escriuieron para el seruicio de dios. La Musica aunque sea cantada por los hombres, y por ellos compuesta: siendo guiada a dios puede ser dicha diuina por razon del fin. De la manera que la Musica humana siendo dirigida a dios, se llama diuina: assi los que vsaren mal de la dicha Musica (empleando la en obras del demonio, combidando, incitando a peccados, y gastandola en vsos profanos) la hazen profana. Toda pues nuestra Musica renombre del fin (que a otras cosas suele poner nombre) que le queremos dar. Luego en mano del hombre esta, la Musica que es humana, bazerla diuina, o que se quede del

todo humana, o venga a tanto abatimiento que sea profana. El lector que fuere sabio en Musica, y deseoso del seruicio de nuestro señor: leyendo mis libros sera ocasionado de ser mas sabio, y de emplear su saber en el seruicio de Dios, que es digno de toda alabanza: el qual en la tierra quiere ser seruido de Musica: como lo es en el cielo. Deudores somos acantar el officio diuino, adeltado nos tiene pagado nuestro clemetissimo dios: sepamos le seruir en los officios que nos tiene encomendados: porque, por criados fieles no recibira en su eterna morada, donde seremos bienauenturados. Desta bienauenturaza decia el real propheta. Bienauenturados son señor, los que moran en tu casa: alabarte han en los siglos de los siglos. Amen.

Fin del libro primero.

C iiiij





Omiença el libro segūdo de la decla

ración de los instrumentos musicales: en qual se traça introducciones en Musica para los principiantes en ella, conuiene a saber, arte de canto llano cō las entonaciones de los psalmos en todos los modos, y otras cosas necessarias a los dichos principiantes, arte de canto de organo, y para entēder el monachordio, y todo genero de vibuela: compuesto por el muy reuerēdo padre fray Iuan Bermudo.

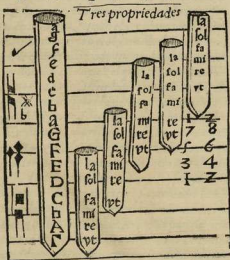
Argumento del libro segundo.



Este libro segundo pone el author los primeros rudimentos, y elemētos de la Musica para los que han de saber cantar todo canto, y tāner instrumentos musicales. Traça la materia en primeros principios, y así que da imperfecta: imitando a naturaleza, que comienza de lo imperfecto, y acaba en lo perfecto. Pues lo que en este libro saltare el author: en el tercero lo hallareys copiosissimamente.

En la figura infra scripta esta abreuviada el arte de cāto llano, y en los doze capitulos signi enter declarada.

B A b N b b N



Cinco deduciones. Los modos.

Delas letras y signos del canto llano. Ca. i.

Las letras que en canto llano se hallan: son diez y seys, conuiene a saber A, h, C, D, E, F, G, a, b, c, d, e, f, g, a. Por no salir de los limites de canto llano: solas estas letras pongo: las quales se puede partir en dos partes, en ocho grandes y en ocho agudas. Son graves A, h, C, D, E, F, G, y las agudas seran a, b, c, d, e, f, g, a. Todas estas letras son diferentes en la figura de escreuir: como lo son en la Musica. En la figura hallareys las sobredichas diez y seys letras de baxo la A. Con estas letras y con seys bozes se ordenā diez y seys signos: y sō los siguiētes. Caut, Are, hmi, Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, Gsolre ut: a lamire, bfa b ni, c solfaut, d lasolre, elami, ffa, g sol, a la. Estos signos se diuiden en dos partes, los ocho en regla, y los ocho en espacio: segun en la figura se puede ver. Caut esta en regla, Are en espacio, hmi en regla, Cfaut en espacio, y así de todos los demas. Todos los nones estā en regla, y los pares en espacio.

Delas bozes. Ca. segundo.

Las bozes que el canto llano usa: son seys, repetidas cinco vezes: las quales se siguen vt, re, mi, fa, sol, la: segun las podereys ver en cinco ca



nos de la figura superior. Estas bozes se parten en dos partes: las tres primeras son para subir, y las tres segundas para descender. Seys signos ay, que tienen a una boz: y son *C*ut, *A*re, *b*mi, *f*fa, *g*sol, *a*la. Ay otros seys signos que tienen ados bozes: y son *C*fant, *V*solre, *E*lami, *F*fant, *b*fa**b**mi, y *e*lami agudo. Ay quatro signos que tienen atres bozes, y son *G*solreut, *a*lamire, *c*solfant, y *d*la sol re. *V*na boz con otra forma la consonancia que se dice tono: excepto *fa* con *mi* y *mi* con *fa* que forman semitono menor. Este semitono tiene menos de la mitad del tono. Para entonar al principiante en las seys bozes del canto: es el exēplo siguiente.




la sol fa mi re ut:

Mirad el signo en que comienza el canto, y si tiene una boz: aquella tomareys. Y si tiene dos, y abaxa el canto: tomareys la primera del tal signo, y si sube: tomareys la segunda. Algunas vezes en *C*fant no se guarda esta regla: porque subiendo el canto no tomareys *ut*: sino *fa*. Nunca en este signo se tomara *ut*: sino quando en *b*fa**b**mi ay nemos de hazer *fa*. Quando el signo tuviere tres bozes: siempre es la segunda boz de *b*mol, siendo las dos para subir. Y si las dos son para descender: la primera es de *b*mol. Para los casos particulares que esta boz sirve: adelante se dira. Luego comunmente en estos signos de tres bozes ternan cuenta con la boz primera y tercera, o con las dos ultimas: baziendo cuenta, que son signos de dos bozes excluyendo en esta consideracion la boz de *b*mol.

De las señales que vsa el canto llano Capi. iiii.

EN el canto llano vsamos seys señales. La primera se llama *clauē*, y son dos. *V*na tiene tres puntos en esta figura , y se llama comunmente *clauē* de *C*fant. Otra *clauē* tiene dos puntos, y se figura en esta manera : la qual se dice de *c*solfant. Por estas dos *clauēs* se rige todo el canto llano. La linea en que estuviere asentada la primera

clauē, es *C*fant: y donde estuviere la segunda *clauē*, sera *c*solfant. La segunda señal es cinco reglas. Para mayor facilidad pusieron el caño llano en cinco reglas: el qual solia tener una. Su elē poner la *clauē* comunmente en la regla de medio. La tercera señal es los puntos: los quales inuēta ron para subir y abaxar en el canto. Aunque con diuersas figuras en canto llano sean señalados: todos tienen vn mesmo valor, excepto el que tiene dos plicas, que vale dos compases. Plica llamo vn rasgo que descende del punto. *V*nas vezes esta la plica ala mano derecha, y otras ala izquierda del punto: pero siempre descendiente en canto llano. Es la quarta señal vnas rayas puestas entre los puntos, y se llaman virgulas: las quales diuiden las partes. Entre virgula y virgula suele estar vn parte. La quinta se dice *guion*, y se pone en fin de todos los renglones: la qual en seña en que signo esta el punto en el siguiente renglon. La sexta señal es para saber quando haremos *b*quadrado, o *b*mol. Quando viene vn punto, que puede ser la vna o la otra propiedad: quitase toda duda con la señal. La señal de *b*quadrado se pone con esta figura : y la de *b*mol es vn b pequeño. Todas estas seys señales ballareys en la figura superior debaxo la *B*.

De las deduciones

nes y propiedades. Capi.ulo i. ii.

EN esta arte breue de canto llano ay cinco deduciones. El signo que tiene *ut*: es principio de la deducion, y todas seys bozes es la deducion. Cinco son los signos en canto llano, que tienen *ut*, conuiente a saber *gamaut*, *C*fant, *C*fant, *C*solreut, y *c*solfant: luego cinco son las deduciones. Cada vna de las sobredichas deduciones se puso en la figura en su caño: y debaxo dellas ay vn titulo que dice las cinco deduciones. Cantanse estas deduciones por tres propiedades, que son *b*quadrado, *natura*, y *b*mol. Sobre la deducion de *b*quadrado se puso vn *b*quadrado, sobre la deducion de *natura* vna *N*, y sobre la de *b*mol vna *b* pequeña. Debaxo de estas letras, y sobre los dichos caños ay vn titulo que dice las tres propiedades. Pues las bozes que contiene el caño primero y quarto se cantan por la primera y quarta deducion, y por la propiedad de *b*quadrado: las que

estan en el segundo y quinto caño son de la deducción segunda y quinta, y de la propiedad de natural y las bozes que contiene el caño tercero, son de la tercera deducción y de la propiedad de bmo. Esta deducción y propiedad no son al proprio costumbres por division de tono, y por esto quantos hablan en Musica: las ponen con las bozes de el genero diatonico, y natural. Este es el camino trillado de todos los musicos. Crean los principiantes en Musica, que han tenido los musicos practicos grandes razones para poner estas bozes de la tercera deducción con las del genero diatonico, y algunas hallareys en mis libros. Especialmente en el libro tercero capitulo quarto.

De las mutanças

Capítulo v.

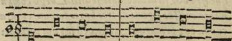
Todas las vezes que un canto sale de seys bozes: ay necesidad de hazer mutança. No es mutança otra cosa: sino dexar una boz, que no puede mas subir, o abaxar y tomar otra en el mesmo signo, y qual en la entonacion: la qual es de otra deducción y propiedad. Luego la mutança es para subir, o abaxar de una deducción y propiedad en otra. Quiero dezir, que las bozes de la mutança regular tres contrariedades tienen. La primera en la deducción, la segunda en la propiedad, y la tercera en el subir, o abaxar. Quando viniere mutança, que ambas bozes fueren de una propiedad, como puede acaecer en las bozes de las conjunctas: o ambas bozes fueren para subir, o abaxar: asi como puede venir ayuntandose alguna boz de bmo en algunos de los signos que trae tres bozes: quiere Franchino, que la tal mutança se llame irregular. Tractamos pues en esta diffinicion de las mutanças regulares. La boz que en mutança auere de tomar: en la sobredicha figura puede ser vista. Si una boz de qualquier caño no puede subir o abaxar mas: tomareys la que esta en otro caño enderecho de la que llenays, excluyendo comumente la boz de bmo. En los signos de una boz no ay mutança. Para los signos que tienen a dos bozes: tomad un auiso. Si la boz primera de qualquier signo no pudiere mas subir: tomad la segunda boz del dicho signo. Y si la segunda no pudiere mas abaxar: tomareys la primera. Con los signos que tienen a tres bozes: tened cuenta con la boz

primera, y tercera (siendo las dos para subir) y con las dos postreras (si tienen las dos para abaxar) con las cuales guardareys el sobredicho auiso que di para los signos de dos bozes. Quando la mutança con boz de bmo se deue hazer: en el capitulo onze deste libro se tocara, y en el libro tercero capitulo quinze cumplidamente se declarara.

De las disjunctas

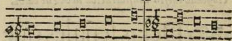
Capítulo vj.

Las disjunctas en caño llano son quatro, con tiene a saber quinta, sexta, septima, y octava. La quarta no es disjuncta: porque se puede hazer siempre con mutança formal. Viniendo qualquiera de las quatro distancias sin puntos intermedios, sino que trae el punto primero y el postrero es dicha disjuncta. No todas las vezes que viene quinta y sexta en la forma ya dicha son disjunctas: sino aquellas, que la una boz es de una deducción y la otra fuere de otra. Todas las vezes que estas dos distancias viniere, y ambas bozes fueren de una mesma deducción, no seran disjunctas. La disjuncta es mutança virtual. Para saber hazer estas disjunctas facilmente: tomad el auiso presente. Puesto en la boz primera de la tal distancia y magdad si vniere puntos desde el dicho punto primero hasta el segundo: como hizierades aquellos puntos medios: y viendo con que boz venis a parar en el punto segundo de la distanciantal boz tomareys en el dicho punto. Todo lo contenido en este capitulo vereys en los exemplos siguientes.



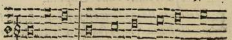
Quinta no disjuncta.

Quinta disjuncta



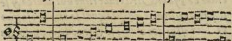
Exemplo del auiso.

Sexta no disjuncta



Sexta disjuncta.

Exemplo del auiso.



Septima.

El modo de hazerla.

Octava

La primera quinta no es disjunta: porque no sale de una deducion, que fue la segunda, y de la propiedad de natura. La segunda quinta es disjunta porque cada una de las bozes es de su deducion.

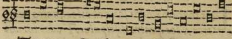
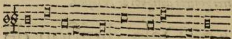
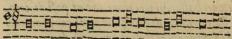
La mesma consideracion se tenga entre la sexta primera y segunda, porque la primera no es disjunta, y la segunda lo es por la causa superior. En esta sexta segunda el punto primero es fa y el segundo sol. En la distancia que ay entre estos dos puntos, ymagine a ner puntos (como yo los puse en el exemplo de la dicha sexta) y vereys que venis a dezir sol en el punto segundo de la dicha disjunta. Lo mesmo podery ymagine en las dos ultimas disjuntas: las quales dos distancias siempre son disjuntas, en qualquier signo que comencaren.

De las consonancias

as. Capitulo .vii.

Los intervalos que usa el canto llano: son doze, y todos son simples: los nombres de los quales se siguen. Unisono, semitono, tono, semiditono, ditono, diatesaron, diapente, exachordio menor, exachordio mayor, eptachordio menor, eptachordio mayor, y diapason. Pocas vezes se halla tritono y semidiapente. Unisono son dos puntos, o mas y iguales en un signo. Como el unisono no siendo consonancia, sino principio, lo ponen con las consonancias: assi lo puse yo entre los intervalos. Semitono es segunda menor y quiere dezir imperfecto tono: y es de fa a mi, o de mi a fa. Tono es segunda mayor, y causa se de vt a re, de re a mi: de fa a sol, y de sol a la. Semiditono tiene un tono y un semitono, y se dice tercera menor. Hallase esta distancia de re a fa, y de mi a sol. Ditono se dice de dos tonos, y es dicha tercera mayor: la qual se forma del vt al mi: y de la fa hasta la. Diatesaron contiene dos tonos y un semitono, y es dicha quarta menor, y son tres, re sol mi la, vt fa. Tritono contiene tres tonos, y es dicha quarta mayor. Esta distancia se puede hallar desde el fa de F faut hasta el mi de bfa bmi. Semidiapente contiene dos tonos y dos semitonos y es dicha quinta imperfecta. Esta distancia se halla de se del mi de bmi hasta F faut. Esta quinta es menor que el tritono. Diapente contiene tres tonos y un semitono, y es dicha quinta perfecta, y son quatro: re la, mi mi, fa fa, vt sol. Exachordio menor contiene tres to-

nos y dos semitonos, y es dicha sexta menor. Hallareys esta distancia desde Elami a c sol faut. Exachordio mayor contiene quatro tonos y un semitono menor, y es dicha sexta mayor. Esta distancia hallareys desde C faut hasta al mire. Eptachordio menor contiene quatro tonos y dos semitonos, y es dicha septima menor. Desde D sol re hasta c sol faut hallareys esta distancia. Eptachordio mayor contiene cinco tonos y un semitono, y es dicha septima mayor. Desde C faut hasta el mi de bfa bmi se halla esta distancia. Diapason contiene cinco tonos y dos semitonos, y es dicha octava perfecta. Esta consonancia se halla de letra semejante a su semejante: y son siete: re sol re la, mi la, mi mi, fa fa, vt fa, y vt sol. En los exemplos siguientes hallareys todas las sobredichas consonancias, o distancias puntadas.



Todas las octavas no punte: por ser consonancia facil de entender. Con lo dicho, y con la que punte se entendera las demas. El tritono y el semidiapente son distancias defendidas en canto llano, y mas el tritono: pues que los musicos griegos pusieron una cuerda nueva para remediar el tritono: y no la pusieron para evitar el semidiapente. Tengo parame que las vezes que se ballan estos dos intervalos en canto llano: fue yerro de puntante. Los dichos dos intervalos punte entre los de canto llano: no para ponerlos en cuenta, pues que al principio del capitulo los auia excluido: sino para que se guardassen dellos, teniendo noticia donde se pueden ballar.



Delos generos de

Musica. Capitulo. v.iii.

Quatro generos ay de Musica en este tiempo, conuene a saber diatonico, Chromatico Euarmonico, y Semicromatico. Este genero Semicromatico, es compuesto de el diatonico y del chromatico, y es lo que ahora tañen y cantan en composicion. El genero diatonico anemos menester para el canto llano: y por tanto este solo de clarare. Procede este genero en el canto llano por dos tonos y un semitono, que es una quarta menor. Nunca hallareys una quarta en qualquiera delas deduciones: que no tenga dos tonos y un semitono. Prouad en qualquiera de los cinco casos dela sobredicha figura, y verrey: ser verdad lo ya dicho. Diatonico quiere dezir genero que procede por dos tonos. En ninguna de las deduciones hallareys tres tonos vno en post de otro. Dos tonos ay de qualquier parte que comenceys la deducion: y el semitono en medio de quatro tonos. Y por esto es muy defendido el tritono en los tres generos antiguos de Musica.

Dela diuision de los modos. Capitulo. ix.

Los tonos, o modos son ocho: los quatro maestros, y los quatro discipulos. Todos los unos son maestros, y los pares discipulos. Vnos modos son regulares: y otros irregulares. Para ser el modo regular deue tener quatro cosas. La primera es el fenecimiento. En quatro letras fenecen estos ocho modos, conuene a saber primero y segundo en D solre, tercero y quarto en E la mi, quinto y sexto en F faut, septimo y octauo en G solreut. Estos fenecimientos hallareys en la figura, señalados con vnos numeros: debaxo los quales ay un titulo, que dize los modos. Hallamos mas en canto llano primero y segundo fenecer en alamire: pero son irregulares. Nos qui viuimus fenecer en G solreut, y es segundo irregular. Los que fenecen en C jaui: tienen errada la claua. La segunda es el ambito, o distancia que pueden tener los modos. Cada vno de los modos para ser regular deue tener alomenos ocho puntos: y alomas diez. La tercera es la composicion. De un diapasõ se compone el modo primero: y de otro el segundo. Son pu-

es diferenciados los modos por el diapasõ que traen. La quarta es las clausulas. Por el lugar donde los modos traen las clausulas: son diferenciados. El modo que tolas estas quatro cosas traesera dicho regular. Pero sola una que falta: sera llamado irregular. Demanera, que si un modo primero feneciere en alamire, o no subiere o cho puntos desde su final: o subiere onze puntos, o tuuiere un diapasõ del quarto modo, o hiziere clausula en E la mi: sera llamado irregular. Sola la sobredicha diuision basta para los modos mayormente para principiantes.

Del cognoscimiento de los modos. Capitulo. x.

Es que los tonos fenecen de dos en dos, visto el fenecimiento de qualquiera de ellos: ay dada, si sera maestro o discipulo. Para el cognoscimiento de lo qual se noten dos reglas. La primera seruirá para las antiphonas: y la segunda para todo lo demas. Mirad el fenecimiento de qualquier antiphona quantos puntos ay hasta el principio dela sequencia. Si tuuiere tres o quatro puntos, sera discipulo: y si cinco o seys, sera maestro. Para todo lo demas: de otra regla. Mirado el final de qualquier canto: contad desde el dicho final arriba cinco puntos. Si sobre los dichos cinco trae mas puntos, que abaxa del final: sera maestro. Y si abaxa mas del final, que sube arriba de los sobredichos cinco: sera discipulo. Si arriba del final sube ocho puntos, y ninguno descendiendo: sera maestro perfecto. Si abaxa vno de su final, o sube otro arriba de los ocho: sera plusquamperfecto. Si arriba de su final sube cinco, y abaxa quatro: sera discipulo perfecto. Abaxado vno mas de los quatro, o subiendo otro arriba de los cinco: sera plusquamperfecto. Si el maestro o discipulo no llegan a los ocho puntos sobredichos: seran modos imperfectos. No tan solamente se entiende lo sobredicho de los modos regulares en el final: pero tambien de los irregulares.

Quando cantaremos por b mol. Capitulo. xi.

En el capitulo segundo y quinto dize, que dela boz de b mol no se hiziese cuenta: porque se

faña solamente en casos particulares. Veremos en este: quando se deuen usar. Los principiantes è Musica sepan auer solo un caso: donde se puede y cõuene usar la dicha boz. Nũca hagan bmo: sino fuere para cumplimiento y perfeccion de algun diapente, o de algun diatesaron. Todas las vezes que viniere cinco puntos en la Musica: darles hemos tres tonos y un semitono. Todas las vezes que viniere quatro pũtos: darles hemos dos tonos y un semitono. Esta regla comprehendẽ y abraça todos los ocho modos. Aunque sean quinto y sexto modos: no se deuen cãtar por bmo: sino conforme ala sobredicha regla. Pues si con la propiedad de hquadrado, o de natura no pudieren tener cumplimiento las dos sobredichas cõsonancias de diapente y de diatesaron: cumplase con la propiedad de bmo. Diapente llamo cinco puntos seguidos, o de salto: y diatesaron quatro puntos con las mesmas condiciones. Si junta mente viniere diapente y diatesaron: guardarse ha el diatesaron: excepto si el diapente no viniere primero, y fuere del modo. Si la sobredicha regla se diere a entender a los principiantes: es bastante para saber donde havan bmo.

De las cõjunctas

o diuisiones de tono. Capitulo xii.

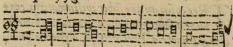
Estamateria pocas vezes es entẽdida de los principiantes. De tal manera deseo abreviarlas que todos la entiendan. El canto destas conjunctas es dicho fingido: porque fingen bozes donde el gamaut no las tiene. Aunque solamente suelẽ fingir el fa y el mi: tiene cada vna de las conjunctas seis bozes como las deduciones. Algunas de las bozes de las cõjunctas salen del sitio y lugar del gamaut: como: la figura puesta en el libro tercero podẽys ver. La conjuncta que el mi tuuiere fuera del gamaut: es de hquadrado, y si el fa sale: es de eba de bmo. Cinco conjunctas hallo en el canto llano: tres de hquadrado: y dos de bmo. Las de hquadrado son primera, tercera y quarta: y las de bmo segunda y quinta. La primera tiene el mi entre Cfaur y Dsolre, la tercera entre Bfaur y Gsolreut, y la quarta entre cfaur y dfaolre. La segunda tiene el fa entre Dsolre y Elami: y la quinta entre dfaolre y elami agudo. En los tres signos del gamaut que tienen fa: se suele poner vna

señal de hquadrado: quando es menester hazer conjuncta de hquadrado: para denotar alli no ser fa: sino mi, entre el fa donde esta puntado y el signo superior. Quando ay necesidad de hazer vna de las conjunctas de bmo: se deuia poner vna b pequeña en Elami, o en su octava. Si se puede hallar otras conjunctas en canto llano, y todo lo que en este caso podẽys desear: me remito de este capitulo diez y nueue hasta el veynte y tres del libro tercero.

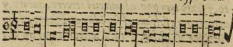
De algunas cosas

que el principiante deue saber cantar. Capitulo xiii.

Primera mente ha de saber cantar el ecclesiastico principiante el responso breue de completar: el qual se sigue.



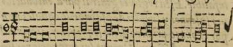
In manus tuas domine Comendo spiritum



meum. Redemisti nos domine deus de



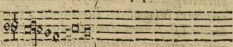
ritatis. Comendo. Gloria patri et fi



li o et spiri tu i san cto. In ma nus

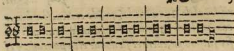


Gustodi nos domine ut pupillam o cu

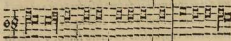


li.

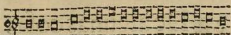
Por este verso vltimo se dizen los versos de bisperas y maytines. Entiendo por versos, los que se dizen despues de los hymnos, y los noturnos. Para las cõmemoraciones es el verso siguiente: y el segundo es del officio de desãtos, y de las tinieblas.



Ora pro vobis beate pater Franciscus.



Co llo cet e um dominus eum principibus.
El gloria patri infra pñtado es de los resposos breues con alleluia.



Gloria patri et si lio et spiri tu i sancto.

De ciertos auisos

para entonar las psalms. Ca. xliii

Tres cosas ay que saber en esta materia, conviene a saber principio de la entonación, mediación, y sequencia. En el principio diffiere algunos modos, y otros conuenien: porque el primero, quarto, y sexto van por alante el tercero, quinto, y octauo por esofaut el segundo por Ffaut, y el septimo por dlasolre. Tened memoria, que ay dos ternarios, y dos modos cada vno por si. En vnare gla lo diremos: claro. Por el signo donde esta el punto primero de la sequencia de cada vno de los modos: por alli va el psalmo. Mirad los primeros puntos de las sequencias, y ballareys la regla infalible. Esta regla es general para entonaciones solennes y simples de psalms: los quales van por el punto primero de las sequencias, aunque al començar diffieren. Porque las entonaciones simples por el signo que van, comienzan, y no las solennes. Quando se deuen usar las entonaciones solennes, y quando las simples: a la disposició del cantor queda. Los curiosos usan las entonaciones simples en los psalms de David: y las solennes en los canticos de Magnificat, Benedictus, y Nuuc dimittis. Esta solennidad entiendo al principio del verso primero, y no a la mediación: porque del principio no hablado. Lo segundo que se deue mirar en la entonacion de los psalms: es la mediación. Donde el modo haze punto, que es medio del verso: llamo mediación. En cada vno de los versos ay solo vn punto en lo romano. El punto baxo que algunos hazen antes de la mediación del verso: es

contra el ordinario romano. Vean el ordinario en el titulo de psalmodia, la vltima pausa: y ente deran, que no se deue hazer. En la mediación de los modos vnos son diferentes, y otros semejantes.

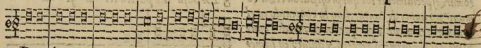
Haze los modos en vna de dos maneras la mediación. Vnos la hazen en el pñto pepultimo: los quales son primero, segundo, quinto, sexto, y octauo. Entre estos cinco modos vnos suben al diebo punto, como son segundo, quinto, y octauo: otros abaxan, y son primero y sexto. En todos estos modos subirán, o abaxarán en la mediación en la syllaba antes de la psrtera. Esto entiendo, si la dñõ fue re de mas de vna syllaba, y si la dicha syllaba fue re longa, o sobre ella se hiziere el accento. Por que si fuere de vna syllaba: sobre ella subirán, aunque no abaxarán. Si en vno de los dichos modos entonasse este psalmo Laudate pueri dominũ: no subiria o abaxaria sobre el Mi de la diction Do minum, por ser breue: sino sobre Do que es antes en la qual hazemos el accento. En qualquiera de los tres psalms que suben en la mediación, si vntere diction griega, o hebrayca, que tenga el accento en lo vltima syllaba: sobre la dicha vltima syllaba van. En estos dos casos en el mismo signo dexaremos, que subirnos: y no abaxaremos al signo, del qual salimos para subir. La sobredicha regla en canto concertado de fauor don, o contrapunto puede excepcion: porque boluerá con punto ligado al proprio signo, dõde salieron. En los otros dos modos que abaxan en la mediación: por ninguna causa quedará el vltimo punto baxo: sino, que si se boluera a su proprio signo: por donde los psalms se van cantando. Los otros tres modos que son tercero, quarto, y septimo ay grã dificultad de poner los en regla en la mediación. Tienen estos tres modos por mediación quatro puntos. Vnas vezes son menester quatro syllabas, otras vezes mas, y otras menos. Todas las vezes que la vltima dñõ fuere griega, hebreica, que tuuiere el accento en la vltima, o fuere de vna syllaba con tres syllabas se cumplira la mediación en estos modos. El quarto terná quatro syllabas, si la penultima fuere longa: y si fuere breue, cinco. Esta misma regla se guarde en el tercero, y septimo modos: excepto que por guardar el accento algunas vezes son menester seys. En el final que es la sequencia) todos tienẽ seys puntos. Al menos para cada vno son menester seys syllabas: y segun vienen breues,

se van aumentando hasta nueue. Para estos finales y para todo lo dicho de una regla general. De tal manera auemos de cantar: que guardemos el accentto. En las mediaciones y finales de los psalmos nunca se suba sobre syllaba breue, o vltima: porque serã hazerla lōga. En el modo que ay mas yerros, es la mediacion del tercero y septimo: y en fin del septimo al subir del punto alto de la sequēcia ay muchos mas. Las entonaciones de los psalmos sedizē en algunas partes mas por p̄sor: que por arte. El errado en las entonaciones de los psalmos cria otro peor: y assi hã venido a parar en los grãdes errores, que vemos. El canto en muchas partes es ta lleno de picios, que si viniesen los santos que lo compusieron, y ordenaron las entonaciones de los psalmos: no lo cognoscerã. Gran dolor es sentirlo, que en cosa tan graue, y ardua como son

cantar las alabanzas diuinas, y especialmente en tonar los psalmos: y ya tantos yerros, y diversidad, que cada yglesia tenga su modo en entonar los psalmos, y su canto distincto. No quieren guardar los preceptor y estatutos de los santos, y la Musica que compusieron: sino, que cada vno cãta como quiere. De adonde ha nascido esta diversidad: sino de la ygnorancia: Esto reprehende (y con gran raxon) el señor Iuan vicesimo secundo summo pontifice diziendo. Como tengamos vn señor, vna fe, y vn baptismo: quien no creera ser dios offendido grauemente con la discordia de los cantores!

De las entonaciones de los psalmos. Capitulo. xv.

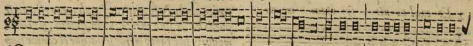
Siguen se las entonaciones de los psalmos



1 Dixit dominus do mino me o: se de a des tria me is. 2 Laudate pueri dominum: laudate



nomen domi ni. 3 Letatus sum in hijs que dicta sunt mi hi: in domum domini ibimus:



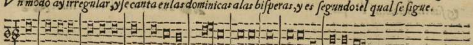
4 Quare fremuerunt gentes: et populi me di tati sunt in ani a. 5 Lauda biernsalem dominum



lauda de um tu um si on 6 Laudate dominum omnes gentes: laudate e um omnes populi.



7 Deus de us meus: ad te de luce vi gilo. 8 Deus de us meus: ad te de lu ce vi gilo.



In e xitu isra el de egipto: do mus iacob de populo barbaro.

Las entonaciones de los psalmos solenes no diffieren de los simples, sino es en el principio: por tanto no pone en las entonaciones de los solenes: mas de los principios, segun que se siguen por su orden, como en las entonaciones de los simples.

1 Dixit. 2 Confitebor. 3 Beatus. 4 Laudate.

5 Ni si do. 6 Dixit. 7 Letatus. 8 Laudate

Quando la magnificat y el benedictus quieren algunos cantar solennes, no tan solamente los dize diferentes a los psalmos simples en los principios: pero tambien en las mediaciones. Aunque esta diferencia no es de ordinario romano: sino de uso de España. Algunos curiosos quisieron en esto imitar, o contrabazer a los versos de los yntroytos: aunque no se si para ello tuvieron suficiente autoridad. Para los que suelen dezir estos cánticos con la solemnidad sobredicha: soy compelido apñtar los en este. Aunque si mi parecer quisiesen tomar especialmente los que profesaron rezar romano no auian de cantar, sino lo contenido en el ordinario romano. Y porque los tres modos conuene a saber primero, tercero, y quinto en la mediacion no diffieren de los psalmos solennes: no los porne aqui. Siguen se las dichas entonaciones.

2 Et exaltauit spiritus meus

in deo salutari meo

4 Quia fecit mihi magna qui potens est

Sanctum nomen eius

6 Et exaltauit spiritus meus

in deo salutari meo

7 Fecit potentiam in brachio suo

dispersit superbos mente cordis sui

8 Deposuit potentes de se de

Et exaltauit humiles

En el arçobispado de Toledo comienzan estos canticos solennes: como tienen puntados los versos de los yntroytos de la Misa. Algunos en nuestra familia usan en las ferias y fiestas simples comenzar la Magnificat simple: pero esto no se puede hazer sino en el segundo, quinto, y octauo modos: y por tanto mejor seria, que el cantor siempre lo començasse solenne. Las sobredichas entonaciones (casi solennes como simples) son romanas: pero no diffiere de las seuillanas, sino en el modo primero y sexto en las mediaciones, que abaxan con pñto ligado en la forma siguiente.

Dixit dominus domino meo

Fin del arte de canto llano

Comiença el arte de cãto de organo

Que cosa es cãto

de organo Capitulo. xvi.



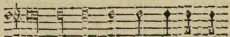
L Canto de organo, dize el musico Andrea, es desygualdad de figuras: y diuersa cantidad de señales. De dos cosas habla la presente diffinicion: de las quales en este breuemente tractare. Dize en la primera, que consiste el canto de organo en desygualdad de figuras: o puntos. A semejança dela grammatica que tiene vna syllaba breue, y otra longa para hazer harmonia en los versos: assi el canto de organo no tiene los puntos y iguales para hazer buena Musica. Son desyguales los puntos, no solamente en las figuras: sino en el valor. Y para saber el valor de cada vno de los puntos: es la diuersidad de señales, que es lo segundo. En los dos capitulos siguientes tractare lo primero: y en todo el resto de el arte de canto de organo proseguire lo segundo.

De las figuras de

canto de organo. Capitulo. xvii.

Para la certidumbre de los cantãtes en diuersos tiempos, diuersas señales, o figuras han usado los musicos. Los puntos, o figuras de canto de organo que en nuestros tiempos se vsan: son los siguientes

Maxi. Lon. Bre. Semi. Mini. Sem. Cor. Semi



Los nombres que en este tiempo tienẽ los sobredichos puntos son maxima, longo, breue, semibreue minima, semiminima, corchea, y semicorchea. Ponẽ a estos puntos vnos puntillos, que se dizen de augmentacion. Todo puntillo vale la mitad del valor del punto en que esta puesto. Demanera, que puesto a vn longo vn puntillo, vale el tal puntillo tanto como vn breue, y assi de todos los puntos. Todo puntillo de augmentacion con el punto en que esta puesto: haze solo vn punto. Si en el valor los tales puntos son dos: en la pronouciacion es solo vno. La maxima, minima, semiminima, corchea, y semicorchea siempre suelen tener la figura arriba puesta. Estos puntos en sola vna forma

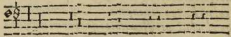
se suelen puntar: pero no los otros tres, que son longo, breue, y semibreue, segun en el siguiente capitulo se puede ver.

De las ligaduras

y pausas Capitulo. xviii.

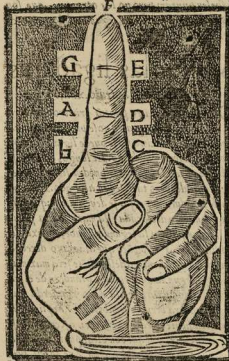
Pueden los quatro puntos primeros ser ligados: y los otros quatro no se pueden poner en ligadura. La maxima no se puede ligar en cuerpo alfabado: sino en quadrado. El longo, breue, y semibreue no tan solamente se pueden ligar en cuerpo quadrado: pero tambien en alfabado. En los puntos de ligadura dos cosas se deuen mirar: que enẽ didar, quedara declarada esta materia. La primera si traen plica: y la segunda si sube, o baxa la tal ligadura. Todo punto que ala mano derecha trae plica ascendiente, o descendiente sera maxima, o longo, segun la cantidad y grandeza de el cuerpo. Todo punto que ala mano yzquierda trae la plica: o sera breue, o semibreue. Si la plica fue re descendiente, sera breue: y si es ascendiente, sera semibreue, el y el que con el tal punto viniere ligado: no teniendo consideracion, que la tal ligadura suba, o descienda. Si la ligadura sin plica sube, que el ultimo punto esta mas alto, que el primero: todos los puntos de la tal ligadura son breues. Si la ligadura descende: el primero y el posterior seran largos: si el primero no tuuiere plica, o fuere la tal ligadura alfabada. Porque a traer plica descendiente sera breue el primero: y si fuere alfabada el segundo. Si la tal alfabada trae plica: el primero puede ser breue, o semibreue: segun ya es dicho. Y si no trae plica: sera longo. Las pausas para principiantes son cinco conuiene a saber de longo, breue, semibreue, minima, semiminima: las quales estan en el exemplo siguiente.

De longo. Breue. Semibre. Minima. Semiminima



A imitacion de la mano que vsa el canto llano quise poner para el canto de organo otra: aunque diferente, por ser los terminos diferentes. En las siete letras musicales diferentes me parecio practicar los signos de canto de organo: segun en el capitulo siguiente compidamente se declararas la qual declaracion se note.

D



De los signos que
vsa el cōto de organo en los instru-
mentos. Capitulo .xix.

EL arte de canto de organo segun que los instru-
mentos tienen necesidad se deve practicar
en siete letras y signos: las quales quedan puestas
en vn dedo de la mano superior. Y para que
tractemos tantos signos, quanto el monachordio
deue tener: cōviene dezir las dichas letras quatro
vezes. Comiença el organo en la octaua de C fa
ut, y deue allegar ala octaua arriba de bb fa
mi sobre agudo. Dando quatro bueltas al des-
do: quedaran los signos en figura spherica, o cir-
cular. Luego comenzara en C: y acabara en h
cuadrada. Los instrumentos que por mi industria
se hazen: tienen los veinte y ocho signos, aunque
el organo de Baçca tiene veinte y nueue, segun
algunos instrumentos vienen deslantes. Vn signo
mas que el organo cōmun deuen tener: para que
quede en buelta redonda. Estos signos de los ins-
trumetos se parten en quatro partes, y son signos
primeros, segundos, terceros, y quartos: la qual di-
uision guardan los organistas. Para dezir por

que letra componemos, o en que letra el modo ha-
ze clausular: diremos en la C primera, o segunda:
y assi de todas las otras letras. Quantas boças
tiene cada vno de los signos en el organo: copiosamente
se tractara en el libro quarto.

Del cōpas de can-
to de organo. Capitulo .xx.

EL canto de organo se dize canto mensurable:
y para medirlo se inuento el compas. El cōpas
es vn movimiento sucessiuo en el canto, que guia
la yqualdad de la medida. Tres maneras ay de cō-
pas. Vno se dize cōpas mayor, o entero: el qual
vsan los doctores en la musica, y es necesario para
la hermosura del contrapunto. El segundo se lla-
ma compas menor, o compasete: y es la mitad del
compas entero. Por facilidad ban inuutado este
compasete los modernos: pero no es aprouado de
los varones doctores. El compas tercero es diebe de
proporcion: en el qual entran tres figuras contra-
dos: en vn compas, o de otras muchas maneras.

Del tiempo perfe-
cto. Capitulo .xxi

PARA saber todas las figuras que compases
valen: fueron inuudadas ciertas señales ante
puestas al canto, y son dichas modo, prolonçion,
o tiempo. Lo que al presente auemos menester: es
el tiempo. Ay tiempo perfecto: el qual se scriue
en la forma siguiente. O algunas vezes tiene este
tiempo vna virgula por medio, y es dicho tiempo
perfecto de pormedio. En el primero vale la maxi-
ma doze compases, y el longo seys, y el breue tres,
y el semibreue vno, dos minimas en vn compas, qua-
tro seminimas en vn compas, ocho corcheas en vn
compas, y diez y seys semicorcheas en vn compas.
Quando a este tiempo le ponen la sobredicha vir-
gula: pierde todas las figuras la mitad del valor.
Otras vezes a este tiempo perfecto ponido vno
de guarismo, lo hazemos de pormedio: pero im-
perfecto: en el qual tienen las figuras el valor, que en
el tiempo perfecto de pormedio: excepto en el breue.
Porque el breue que en el tiempo sin numero era
ternario: ostendiendo vn dos de guarismo: le haze ser
binario. Este tiempo se vsa pocas vezes: las mas
que viene es modo, y muy diferente del dicho ti-

po en los compases segun puede ser visto en el libro tercero. Todos los sobredichos compases son largos. Si acompasete se cantasen: doblados compases aniamos de dar a todas las figuras.

Del tiempo imper

fecto. Capitulo. xxxj.

V Sa se ahora otro tiempo, y es dicho imperfecto: el qual señalan con la figura siguiente.

A este tiempo suelen algunos llamar Sicut jacet: porque no tiene perfectiõ, ni alteracion: si no como el tiempo lo demanda son pronounciadas todas las figuras. En este tiempo vale la maxima ocho compases, el longo quatro, el breue dos, el semibreue uno, dos minimas en vn compas, quatro feminimas en vn compas, ocho corebeas en vn compas, y diez y seys semicorebeas en vn compas. A este tiempo suele hechar vna virgula por medio: y llamasse tiempo imperfecto de pormedio. Valen en este tal tiempo todas las figuras la mitad de lo que solian valer, no teniendo virgula. Algunas vezes sin poner virgula al dicho tiempo: lo haze mos de pormedio con vn numero binario en esta figura. **C 2.** Las figuras en este tiempo tienen el mesmo valor: que en el tiempo imperfecto con virgula. Algunos cantores en España que estos tiempos de pormedio cantan a compasete, dan alas figuras tantos compases, como si estuuiessen en tiempos enteros: excepto que en los tiempos de pormedio va el compas mas apresurado. Voluntad es de cantores: aunque no se si lo fue del componedor. Para que el canto vaya gracioso: signa el canto con la voluntad del componedor. Lo sobredicho en los dos capitulos superiores hallatey: resumi do, y abreviado por numeros de guarismo en la tabla siguiente.

O	12	6	3	1	2	4	8	16
Φ	6	3	2	1	4	8	16	32
Ω	6	3	1	1	4	8	16	32
C	8	4	2	1	2	4	8	16
ϕ	4	2	1	1	4	8	16	32
ϕ	4	2	1	1	4	8	16	32
Fig.	□	□	□	○	○	○	○	○

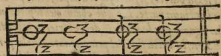
Sobre los quatro puntos primeros de la sobredicha figura van quantos compases vale cada uno: y sobre los otros quatro va, quatro puntos entrã en vn compas. Quando la unidad tiene vn rasgo por medio: significa ser medio el compas, y quando el dos lo tiene: dize valer compas y medio.

Delas proporcio

nes. Capitulo. xxxij

La proporcion que cõmunmente se vsares de lcha sesquialtera, yes causada de tres ados.

Si la proporcion se pone en tiempo entero, ahora sea perfecto o imperfecto: cantan tres minimas en vn compas. Si es puesta en el tiempo de pormedio perfecto, o imperfecto: vã tres semibreues en vn compas. La diferencia que ay en esta proporcion pu esta en el tiempo perfecto, o imperfecto: es la perfectiõ y alteracion. Si se pone la dicha proporcion en el tiempo perfecto: el breue y su pausa es ternario, y el semibreue alterable, y si en tiempo imperfecto: no tiene perfectiõ, ni alteracion. Llama nera de poner esta proporcion es la siguiente.



Que diferencia

ay entre modo, prolaçion, y tiempo. Capitulo. xxxij.

NO pequeña confusio canfan entre principiãntes las tres palabras sobredichas. Por no saber en que consisten el modo, prolaçion, y tiempo: se confunden. Segun sentençia de doctos llama xima y longo se dizen modo. Y porque la maxima es mayor que el longo: ay modo mayor y menor. El breue es dicho tiempo: y el semibreue prolaçion. Qualquier señal que se ãtepone a todo el canto de órgano, con la qual es medido el valor de las figuras: es dicha tiempo. Si la tal señal fuere perfecta, el breue sera perfecto: y si fuere imperfecta, el breue sera imperfecto. Si al tiempo pusieren numero ternario, tiene virtud sobre la maxima y longo: y si fuere binario, tenerla ha sobre solo el longo. Algunas vezes el numero binario puesto al tiempo no significa modo: sino tiempo de pormedio

imperfecto. En tal tiempo es el breue imperfecto: segū se puede ver en la figura superior. Si dentro del tiempo en todas las bozes pūstieren vn punto llo: significa la prolacion perfecta, y haze al semibreue ser perfecto. Digo en todas las bozes: por que a ponerse en vna, no significaria prolacion sino augmentacion. En la prolacion valen tres minimas vn compas: y en la augmentacion vna.

Por quien suelen

perder, o ganar los pūtos. Ca. xxv

Los valores de las señales que he tratado: a algunas vezes son diminuydos, y otras acrecentados. Sepamos porque cosas se pueden disminuir, y porque acrecentar. Lo primero se pueden disminuir por color. Los puntos que nosotros hazemos no: por antigüamente fueron colorados. Por la color negra pierde el punto ternario, o perfecto la tercera parte de su valor: y si fuere figura imperfecta, perdera la quarta parte. Quando la mitad de la figura ternaria estuviere negra, perdera la sexta parte: y si fuere figura imperfecta, perdera la octava parte. Lo que comúnmente pierden las figuras por la mutacion del color: es lo sobredicho, y esto basta saber el principiante. Suele perder la figura ternaria por la menor que delante se le sigue. Siguese vn semibreue imperfecto al breue perfecto: causa el tal semibreue imperfecto al breue. Todo punto ternario tanto pierde por ayūtarle al punto imperfecto: quanto valor tiene el imperfecto. Vna minima en prolacion perfecta haze imperfecto al semibreue: y vn semibreue en tiem-

po perfecto al breue: y vn breue en modo menor perfecto imperfecto a lo largo, y vn longo en modo mayor perfecto imperfecto a la maxima. Solo la vna parte haze la sobredicha imperfection: y no muchas. Por tanto si dos semibreues en tiempo perfecto vienen despues de vn breue: el breue que daua en su perfectio: excepto si en medio de los dos semibreues no viniere punto de diuision. Como este puntillo diuida los dos semibreues: haze quedar solo vn semibreue con el breue. En tal caso pierde el breue primero, y el segūdo que se sigue despues de los dos semibreues la tercera parte. En tal caso no solamente imperfecto el punto que se sigue sino el precedente. Aunque los puntos perfectos pueden recibir imperfection: pero no las pausas de los tales puntos perfectos. Pueden recibir algunas figuras augmentacion, por ser alteradas. Altera figura se llama la que vale doblado de lo que aua de valer. Todas las vezes que en tiempo, prolacion, o modo perfecto viuiere dos cuerpitos menores en medio de dos mayores sin punto de diuision: los mayores quedan perfectos, y el segūdo de los menores sera altera. Los cuerpitos menores que dize esta regla son semibreues en comparacion de breues en tiempo perfecto: y minimas en comparacion de semibreues en prolacion perfecta: y breues en comparacion de longos en modo menor perfecto, y longos en comparacion de maximas en modo mayor perfecto. Todas las reglas de las alteras, y de las perfecciones se fundan en el numero ternario: el qual numero se ha siempre de cumplir: en el modo, tiempo, y prolacion perfectos: segun lo auemos declarado.

Arte para entēder el monachordio

Que deue saber el

principiante para poner en el monachordio. Capitulo. xxvj.



Primero que se requiere para que el discipulo sepa poner canto acorgino con certidumbre en el monachordio, es estar cierto en el canto de organo. Requiere saberlo para entender los valores de las figuras en qualquier tiempo, o señal que estuieren, para sa-

ber llenar el compas, y para cognoscer en que consonancias dan todos los puntos. Lo segundo a prienda buenas manos: lo qual granee de buenos tañedores. Los que de prienda al principio de remendone: toda su vida quedan con mal ayre. Pero es mas vale dar dineros doblados a los buenos tañedores: que de prienda gracioso a los de barbaros. En cinco o seys meses aprended las manos. Entiendo tener manos en este caso, que sepa con que dedos ha de tomar todas las consonancias, y con que dedos ha de subir y abaxar, y con quales ha de redoblar, y en que teclas, quantas maneras ay de

redobles, y sáberlos exercitar. Porque todas estas cosas en otra parte tengo escritas, y los maestros las enseñará con mayor facilidad: no las traeré en este por extenso. Es menester lo tercero saber elegir la Música que deuen poner. El que tañedor desea ser no poga Música golpeada, que es pesadilla de ley vieja: sino la que se usa en este tiempo. Y si mudado el tiempo, se mudare la música: aquella ponga, que los músicos aprouaren por buena.

De la intelligēcia

del monachordio común. Ca. xxvii

Tengo por cosa imposible ser vno cōsumado tañedor: sin tener noticia compida, y cierta intelligēcia del monachordio. Para lo qual es de notar, que el monachordio que en nuestro tiempo usamos contiene dos generos de Música: vno es dicho diatonico, y otro chromatico. Todas las teclas blancas son del genero diatonico y las negras del chromatico. Cuento entre las teclas blancas las dos primeras negras del monachordio común: porque son del genero diatonico, y tienen officio de blancas. Tiene el monachordio común veynete y siete teclas del genero diatonico y quinze del chromatico. Luego contiene quarēta y dos teclas. Cómiença el gamut en la tercera tecla blanca y pasa segido por las teclas blancas hasta llegar a ella. El fa de bfa mi agudo y sobre agudo (aunque es fa encerrado en la mano común) es tecla negra, y es la postrera de las tres negras que estan juntas. Tiene mas este monachordio tres teclas blancas y dos negras en la parte superior, y quatro del genero diatonico en la parte inferior. Cōta desde Ave que es la quarta tecla blanca y hallar es tres octavas hasta la vltima tecla.

Cada vna de las tres octavas tiene cinco teclas negras: las tres son de h quadrado, y las dos de b mol. Todas las que estan inferiores al mi natural son b mol, y las que están superiores a la fa natural, son h quadrado. Por esta regla entender es todas las teclas negras: excepto la que esta entre G solre ut y al mire, que auia de ser fa por el mi que tiene al mire, y es mi en el monachordio común, y por consiguiente es h quadrado. Toda tecla negra de b mol es fa: y la de h quadrado es mi. Todo semitono menor de teclas blancas esta acompañado de dos mayores de teclas negras, vno ala parte in-

terior y otro ala superior. Toda tecla negra que es mi, no puede ser fa: y toda la que fuere fa, no puede ser mi. Por esta regla entender es que modos se pueden, o no se puede tañer por qualquiera de los signos. Tomando qualquier diapasson de los modos, y començando a formar lo en un signo: si el fa del diapasson viene a tecla negra que es mi, o el mi del diapasson viniere a tecla negra que es fa: por el tal signo no se puede tañer aquel modo. La primera tecla negra de las quinze del genero chromatico es fa, y la segunda mi, y por este orden proceden hasta en fin de el juego del monachordio. En esta cuenta no entra la tecla negra que esta entre G solre ut y al mire, la qual en el monachordio común siempre es mi. Primera tecla liamoral que esta entre A re y b mi. Diversas reglas en este capitulo declaran vna cosa, que es saber que tecla negra es fa, y qual mi. Todo lo sobredicho se entiende en los instrumentos hasta a hora hecho: porque ellos que yo hago otra cosa es, y otras reglas son menester, y se hallaran en el tratado sexto del sexto libro.

De los modos na-

turales y accidentales. Ca. xxviii.

Ay quatro diferencias de modos, segun practica común en canto de organo, conlente a saber primero, quarto, sexto, y octauo. No hay diferencia los principiantes entre primero y segundo, ni entre quarto y tercero, ni entre sexto y quinto, ni entre octauo y septimo: pues que tienen vn mesmo final, quasi las mesmas clausulas, y entre tañedores así se practica: por que pocas vezes componen segundo, tercero, quinto, o septimo. Los aprouechantes hallaran en mis libros es que diffieren, no tan solamente el primero del quarto: pero el primero del segundo. Los dichos quatro modos naturalmente tañidos, tienen quatro finales: primero fenecce en D solre, quarto en E mi, sexto en F fant, y octauo en G solre ut. Estos quatro modos que fenecce en los sobredichos finales: son llamados naturales. Todos los modos que fueran de las sobredichas quatro letras fenecieren: seran dichos accidentales: los quales pueden fenecce arriba, o abaxo de su final natural. Arriba puede fenecce vn tono, vn diatesaron, o vn diapente. Todos los modos que fenecieren la dicha segunda

arriba de su final: tienen dos teclas negras de b quadrado, una entre Ffaüt y Gsolreut, y otra entre c solfaüt y d la solre. Los modos que fenecierē una quarta arriba de su final natural: ternan el fa de bfaümi, que es tecla negra de b mol. Todos los modos que fenecierē una quinta arriba: ternā una tecla negra de h quadrado, y sera la de entre Ffaüt y Gsolreut. Todas las vezes que hablo de una tecla negra: se entienda de todas sus octavas. Ningun modo accidental se puede tañer tercera arriba de su final: ahora sea tercera mayor o menor. Si abaxo de su final fenecieren los modos una quinta (que es diapente de tres tonos) y vn semitono: tienen las teclas negras que teniā, los que fenecieron quarta arriba. Y si fenecieren quarta abaxo de su final natural: ternan las teclas que tienen los que fenecē quinta arriba. Pueden fenecer todos los modos vn tono y vn semitono abaxo de su final. Si fenecieren vn tono abaxo: ternā dos teclas negras, que forman fa: las quales estā entre D solre y Elami, y entre alambre y el mi de bfaümi. Si fenecieren tercera menor abaxo de su final todos ternan las tres teclas negras, que forman mi. Estas son las que estan entre Cfaüt y D solre, entre Ffaüt y g solreut, y entre g solreut y alambre. Assi que, cada vno de los modos se puede tañer por todos los signos: excepto tercera arriba de su final.

De dos señales para los modos accidentales. Capitulo. xxxix.

Para saber que puntos se han de poner en teclas negras: se usan las señales de h quadrado y b mol. La señal de h quadrado sirve a las teclas que forman mi y la de b mol a las que forman fa. De siete letras diferentes en la mano: en las dos (que son D y A) no se puede poner señal, y en las otras tres (que son C, F, G) se puede poner la de h quadrado, y en las dos, que son E y h, la de b mol. Esto entiendo en lo puntado para tañer en el organo que se usa en este tiempo: porque en lo puntado para cantar, o para tañer en mis instrumentos: mas señales son menester. La señal de h qua-

drado haze al punto que la tiene, que lo pongan en el monachordio en la tecla negra arriba de d de puntado lo vemos: y la de b mol dize ponerse a baxo. Quātas teclas negras damos a vn modo accidental: tantas blancas auemos de dexar. Si la tecla negra es f: guardar nos hemos de la blanca que delante tiene, la qual es mi. Pero si la tecla negra es mi: guardar nos hemos de la blanca que atras queda, la qual es fa. Estas teclas blancas generalmente defendidas en los modos, o tonos accidentales: se toman en casos particulares. En los casos particulares que sirven las teclas negras e los modos naturales: en estos mismos sirven las blancas defendidas en los modos accidentales. En el libro quarto ay regla particular para lo vno, y para lo otro. Sobre acuerdo, y con estudio de bombres doctissimos fue este repartimiento hecho, que los puntos en los dos signos puestos no se puedan mudar, y los dos se puedan abaxar, y los tres subir a teclas negras. El que quisiere entender y conservar en la memoria esta materia: note las reglas siguientes. Los modos son diferenciados por el lugar donde traen el semitono. Si a vn modo le faltasse el mi o el fa: no podia ser cognoscido. De necesidad se requieren las dichas dos bozes para el cognoscimiento de los modos, y por el lugar en que las traen: seran cognoscidos. Los modos naturales tienen estas dos bozes en vnos mismos signos, y por fenecer ellos en diuersos signos: queda el lugar del semitono diuerso. El modo primero tiene mi en Elami y en bfaümi: y el fa en Ffaüt y en c solfaüt. Pues todos los otros modos naturales tienen las sobredichas bozes en los mismos signos. El quarto modo trae los semitonos del diapason en el primero y quinto grado, o lugar: y porque el modo primero fenecer vn grado abaxo que el quarto: trae el vn semitono en el segundo grado, y el otro en el sexto. Desta manera segun traen los modos naturales mas baxos, o altos los finales: assi traen diferentes los lugares de los semitonos. Pues que todos los modos tienen vnos mismos signos para formar los dos semitonos: todos los modos que se abaxaren, o subieren en una mesma distancia ternan en vnos mismos signos el mi y el fa: y ternan todos vnas mismas señales en vnos signos.

Arte de entender todo genero de vihuela.

De algunos auisos

Capitulo. xxx.

DO que ay muchos generos de vihuela: solamente tractare dela que comúnmente es dicha vihuela, de guitarra, y de bandurria, y rabel, por el orden aqui puestas. El tañedor de vihuela deue estar auisado, que si en breue tiempo quisiere entender este instrumento, y presto cifrar para el, y para los otros instrumentos: no entre en la inteligencia, o declaracion de ellos: basta que sepa biẽ todo lo que se requiere, y es menester saber para el aprouechamiento en estos instrumentos. Deprienda el que tañedor dessea ser a tomar la vihuela hermossamente, a bollarlos trastes graciosamente, aprouecho de la Musica, y descãso de los dedos, quanto desuado de los trastes ha de bollar, y quanto ha de apretar el dedo, y finalmente otras cosas que de parte de la mano y izquierda se requieren. Es menester depreder el dedillo y los dos dedos: porque para vnos pasos es menester el vno, y para otros el otro. Depriede si auays de redoblar en tono, o semitono: por que va mucho en ello. Sobre todo aprended en que cuerda auay de poner los puntos. Como la vihuela tẽga muchos vnsfonos, y se pueda poner el punto en muchas partes: ay necesidad de saber donde se pone que sea mejor para el prouecho de la Musica, y de fcauso de la mano. Quiero dezir, que de tal manera pongays el punto en vna cuerda: que la tal cuerda no la occupays con otro punto (si posible fuere) hasta que passe el talor de el punto primero. Esto se guarde especialmente en los puntos syncompados de clausulas. La causa de esto es: porque si da la consonancia en el golpe primero, y leuantã luego el dedo de el punto syncompado: no se entenderã la falsa de las clausulas: la qual falsa entendida, da gran ser ala composicion de la Musica de este tiempo. Por concludir è breue digo, que tra baje el tañedor de ser enseñado en todos los primores que ay en la mano derecha, y siniestra para tener buenas manos. Entre tanto que le enseñan estas buenas manos: deprienda el Cutare, deduciones, y clauery tan cierto este en todos los pãtos: que en viendo qualquier cosa puntada, facil y ciertoamente sepa donde esta en la mano qualquiera de los puntos. Ha de saber mas las seãales, que pu

se en este libro segundo capitulo veynte y vno, y veynte y dos, y los valores de los puntos que en ellas se ponen: porque son menester para el cõpas. Si sabe cantar canto de organo, para saber llevar el compas en lo que tañere: gran prouecho le seria. Deue saber las letras de guarismo: para entender y hazer las cifras de la vihuela. Ami parecer constas pocas cosas que sepa: puede luego estudiar este libro y el quarto, y comenzar a cifrar. Primero se exercite en los instrumentos comunes de vihuela, guitarra, bandurria, y rabel: y des pues en los posibles, o destiplados. Si el tañedor guardare el orden sobredicho en deprender: vera quanto aprouechara en estos instrumentos en breue tiempo. El que tuuiere necesidad de mayor informacion: vea el prologo general de toda la obra, y otros auisos que en diuersas partes en estos libros hallara, specialmente en el libro quarto: donde de proposito tracto la presente materia. So bre todas las cosas al lector suplico, que no se de termine a juzgar hasta que ayã leydo y entendido mis libros. Y des pues de todo entẽdido: cognosca auer dicho todo lo que cae debaxo de arte.

En que consonancia estan las cuerdas de la vihuela.

Capitulo. xxxi.

La vihuela cõman tiene seys ordenes de cuerdas: las quales se llaman sexta, quinta, quarta, tercera, segunda, y prima. Esta vihuela en vazio sin bollar traste alguno tiene desde la sexta hasta la prima vna quinzena, que son dos diapasones, o dos octauas. Quisieron con la vihuela imitar los instrumentos antiguos de tecla: los quales teniã la dicha quinzena. La sobredicha quinzena è la vihuela se ordena en la manera siguiente. Desde la cuerda sexta hasta la quinta ay vn diapasaron, que es vna quarta de dos tonos y vn semitono, y los dos tonos, contienen quatro semitonos. Deforma, que toda la distancia de la sexta a la quinta tiene cinco semitonos. Esta mesma distancia hallareys è toda la vihuela desde vna cuerda inferior a la otra mas cercana superior: excepto desde la quarta cuerda ala tercera, que ay vn diapasaron, que es tercera mayor: la qual consonancia tiene quatro semitonos. Pues desde la quinta cuerda ala quarta, desde la tercera ala segunda, y

D iiii

desde la segunda a la prima ay vn diatesarom: como lo ay desde la sexta a la quinta. Quando digo en la vibuela semitonos no declaro mayor, o menor: incantable, o cantable: porque todos son cantables y adelante se vera complicitad: e el qual primer no tiene otro instrumento de los viejos. Las cuerdas que tienē en la vibuela el lugar mas alto: son llamadas con mayor numero, y son mas baxas en la musica. Demanera, que la sexta es mas alta en el sito dela vibuela, que la quinta: y es mas baxa en la estonacion, que la dicha quinta. La sobre dicha quinta tiene en la vibuela el lugar mas alto, que la quarta: y la quarta es mas alta en la Musica, que la quinta. En esta manera procedē todas las seys cuerdas. Este es el temple comun que en España se vsa: pero en cifras de Ytalia a nemorisisto otro. Suben la tercera cuerda vn semitonos, quedando se todas las demas en el temple que estauan. Ay pues en este temple desde la tercera a la segunda vna tercera mayor. De forma, que la distancia que en la vibuela comun ay desde la quarta a la tercera ay en esta desde la tercera a la segunda. Y la distancia que en la comun ay desde la tercera a la segunda: ay en esta desde la quarta a la tercera. Este temple es bueno para el modo que dizen sexto: porque da muchos golpes en vazio en la dicha tercera, y es el fa de bshimi. Ya sabē los tañedores, que el golpe en vazio es mas descansado, y muchas vezes mas cierto. En cifras de el notable musico Guzman ballareys vna vibuela de siete ordenes. Esta solia vsar para musica, que andaua en muchos puntos. Ponia otra prima arriba dela que tiene la vibuela: la qual estava vn diatesarom sobre la dicha prima. Estos son los temples de vibuela, que en España auemos visto. Como estos se han vsado: se pueden vsar quantos el curiofo tañedor quisiere. Yo ponio vna vibuela de siete ordenes: pero queda en la distancia dela vibuela comun de seys ordenes.

Dela distācia que tiene la guitarra y bandurria.

Capitulo. xxxij.

La guitarra comun tiene quatro ordenes de cuerdas: las quales cuerdas se pueden llamar quarta, tercera, segunda, y prima. Esta guitarra

ene comunmente dos temples. Vno se llama a los nueuos y otro a los viejos. La guitarra a los nueuos tiene en vazio vna nouena mayor: y ordenase en la manera siguiente. Desde vna cuerda a otra ay vn diatesarom, que es vna quarta excepto def de la tercera a la segunda que ay vna tercera mayor. No es otra cosa esta guitarra: sino vna vibuela quitada la sexta y la prima. Luego desde la quarta dela guitarra basta la tercera, y desde la segunda a la prima ay vn diatesarom: y desde la tercera a la segunda ay vn ditono. El temple de la guitarra a los viejos no diffiere de esta a los nueuos: sino que la quarta cuerda suelen abaxar vn tonos. Aya desde la quarta a la tercera a los nueuos vn diatesarom: y a los viejos ay vn diapente, que es quinta perfecta. Pues queda esta guitarra a los viejos vna dezena mayor. Este temple mas es para romāces viejos, y Musica golpeada: que para Musica de el tiempo. El que quiere de ciōfiar para guitarra buena Musica: sea en el temple de los nueuos. Guitarra auemos visto en España de cinco ordenes de cuerdas. En este instrumento se puede poner la sobre dicha quinta cuerda: para la Musica que anduuiere en diez y siete puntos, o en mas. Facilmente esta Musica se puede tañer en guitarra: si le ponen otra cuerda, que este sobre la prima vn diatesarom. Elambis to, o distancia dela bandurria en vazio es vna octaua. Tiene este instrumento tres cuerdas: y se pueden llamar tercera, segunda, y prima. Tambien tiene este instrumento otros dos temples. El vno es comun y el otro particular. El temple comun es, que desde la cuerda tercera hasta la segunda ay vn diatesarom: y desde la dicha segunda hasta la prima contiene vn diapente. Este temple parece ser antiguo: porque pone por fundamento el diatesarom, segun que en el tiempo antiguo se vsaua. Por lo qual algunos tañedores suben la cuerda segunda vn tonos mas, y viene el diapente a la parte inferior: y el diatesarom a la superior. En este temple mas puntos ballaran en vazio: que en el temple primero. Dixe el primero ser antiguo: porque haze gran caso del diatesarom, poniendo lo por fundamento en este instrumento. El temple segundo es mas apropiado dela Musica del tiempo presente. Los temples de los instrumentos deuen servir a la Musica, y como la musica se mudare: se deuiā mudar los temples de los instrumentos.

De formar las dif

tancias chrestos instrumentos. Ca. xxxliij

DE vn traste a otro se forma el semitono mi fueren dos vn tono, vt re: en tres vn semiditono, que es tercera menor, è quatro vn ditono, que es tercera mayor, en cinco vn diatessarion, en seys vna quarta mayor, que se llama tritono, en siete se forma el diapente, que es quinta perfecta, la sexta menor en ocho trastes, y la mayor en nueue, la septima menor en diez, y la septima mayor en onze: el diapaßon, que es la octaua en doze trastes. Para declaracion de lo sobredicho es de notar, que el officio delas teclas en el monachordio es el delos trastes en la vibuela. De la manera que con las teclas formamos todas las consonancias en el organo: assi con los trastes en la vibuela. Es mas de saber, que vna boz con otra propinqua forma tono: excepto fa con mi y mi con fa que es semitono. Luego vt re, re mi, fa sol, y sol la sono nos. Formays en el monachordio vn semitono: ninguna tecla dexareys en medio para la tal formacion. Si en vazio heris vna cuerda, y quereys formar vn semitono: auerys de hollar luego en el traste primero. Si quereys formar el dicho semitono, y teneys hollado en vn traste: si el semitono sube (que es mi fa) subireys vn traste, arriba del que estays: y si el semitono es descindiendo (que dize fa mi) abaxareys al traste siguiente. Notad, que la cequela dela vibuela tiene officio de traste. Dela manera que la cuerda en vazio forma la boz sobbre la cequela: assi hollando la tal cuerda forma en el traste la boz. Para formar vn tono siempre dexareys vn traste en medio. Tomad vna regla general para formar todas las consonancias en la vibuela: y sera declarar cõ ella todo lo ya dicho en este capitulo. Contad quantos semitonos tiene la consonancia, que formar quereys: y vn traste menos dexareys en la formacion dela dicha consonancia. Tomad vn diatessarion, y contandolos semitonos que tiene, ballareys ser cinco. Pues para formar esta consonancia dexareys quatro trastes en medio. En esta cueña no entra el traste de adõ de partiu, ni el que auerys de hollar para formar la consonancia. De esta manera formareys todas las consonancias. Tened aniso, que de vna cuerda a otra en la vibuela comun ay cinco trastes: excepto desde la quarta ala tercera que ay quatro

tro. Quiero dezir, que toda cuerda inferior bolla da en el quinto traste viene a ser vnisono: cõ la superior mas cercanaya para que la quarta vega vnisono con la tercera: sera bollada en el quarto traste. Esta manera de formar consonancias por los trastes no solamente se entiende en la vibuela comun: sino en todo genero de instrumento, que tiene trastes. Quando en guitarra, bandurria, y rabel quisiereis formar alguna consonancia: tened consideracion al contar de los trastes: quant a distancia ay de vna cuerda a otra.

De templar to

dos estos quatro instrumentos.

Capitulo. xxxiiij.

PARA los nuevos en la Musica sola vna manera porne de templar los sobredichos quatro instrumentos: y sera por octauas. Este modo de tẽplar es muy facil: y por tãto bueno para principiantes. Si bollays la quarta cuerda dela vibuela cõ mi en el segundo traste: viene cõ la sexta è vazio a formar octaua. La tercera bollada en el tercero viene a formar octaua cõ la quinta: y la segunda bollada tambien en el tercero, viene a formar octaua cõ la quarta. La prima bollada en el segundo, viene con la tercera en octaua. Algunos comiençã a tẽplar la vibuela desde la tercera cuerda: y los mas desde la quarta. Por mas acertado se tiene començar a tẽplar de vno de estos dos medios, porque facilmente se pueda poner en tono, que se fran las cuerdas. Empero para los musicos todo es indifferente. La guitarra a los nuevos se tiẽpla por octauas en la forma siguiente. Hollada la segunda en el tercero traste, viene con la quarta en octaua: y la prima tambien en el tercero viene con la tercera. Si fuere el temple a los viejos: templarse ha la quarta con la segunda: hollando el traste primero dela segunda. El temple dela bandurria es facil: porque esta la tercera con la prima en octaua. Pues templadas estas dos cuerdas en su octaua: templareys la segunda con vna dellas. Si la segunda estuviere dela tercera vn diatessarion (como tiene el temple antiguo) tẽplarse ha por vnisono, hollando la tercera en el quinto traste. Si la dicha segunda estuviere en diapente con la tercera (segun lo vsa el tẽple nuevo) tẽplarse ha en octaua, bollado la dicha segunda en el quinto,

y niene a ser visfono con la prima. Como el rabel
renga tres cuerdas pueden tener los mesmos nom
bres delas cuerdas dela bandurria. La distancia de
estas cuerdas es una nouena. De una cuerda a o
tra ay un diapente. Para que la segunda venga
en octaua dela tercera: sera hollada la dicha se
gunda en el quinto traste. Tambien hollarey la
prima en el quinto: para que venga en octaua con
la segunda. Este instrumento en el temple y dista
cia imita ala guitarra en el temple de los nueuos
porque tiene nueue puntos en vazio.

De algunos otros

auisfos para principiantes. Ca. xxxv.

Comūmente los tañedores de vibuela que son
diestros en el arte de cifrar, y de poner en este
instrumento cifrar: y imaginan començar la sexta
cuerda en vazio en gamaut, y algunas vezes en A
re. Verdad es, que cifrar he visto de buē tañedor
ser la sexta la tecla negra que esta entre Are y b
mi. Biē se, que por aqui y por otros lugares seme
jantes no acertarā todos a tañer. Lo vno, porque
no esta usada la mano y lo otro, porque es menes
ter para los sobredichos lugares, mudar ciertos
trastes. Sabiendo el compas de poner los trastes:
pueden ymaginar la sexta en vazio en qualquier
signo que quisieren. Puede ser la sexta en vazio,
no solamēte gamaut, o Are (segū dicho auemos)
pero b mi, y C faut, y D solre, y qualquiera de
los otros signos diferentes. Dixe señaladamēte
imaginar: porque pintar las vibuelas, guitarras
bandurias, y rabels, que adelante verē: no se ha
ze porque de parte de los dichos instrumentos ello
sea asī: sino que, teniēdo las vibuelas debuxadas,
facilmente mirando a los signos que en ellas estā
pintados pueden cifrar. Es pues este arte imagi
nario: para por el venir con facilidad, y certidum
bre a cifrar, que es lo que muchos tañedores dese
an. Dela manera que imaginaredes ser la sexta
cuerda en vazio: asī ternā las claves sus asietos.
Pues como se mudare en la vibuela el gamaut: as
si se mudaran las claves. Aunque sea asī, que la
sexta dela vibuela, y la quarta dela guitarra, y la
tercera dela bandurria y rabel puedan ymaginar
qualquier signo que quisieren, zemiendo de ello ne
cesidad: los principiantes ymaginan siempre la
sexta dela vibuela por gamaut. En esta vibuela de

gamaut esta la clave de F faut en la quarta en va
zio: y la de c sol faut en la tercera en el traste terce
ro. El saber poner las manos en la vibuela, que ha
de aprender el que de este libro se ha de aproneu
char: le suplico no sea de barbaros tañedores. Los
que de los tales toman licion no entienden quan
to mal les causan. Destruyē los tales las buenas
habilidades de los discipulos: instruyēdo los cō mal
ayre de Musica. Quedā quasi impossibilitados
para ser buenos tañedores. Cuento verdad, que al
gunas vezes me he visto en gran trabajo con ta
ñedores de organo, para hazer les dexar el mal ay
re de tañer: y del todo no poder con ellos. Queda
tan casado su oydo con la falsedad y corrupcion
dela Musica: que aunque pongan la mejor musi
ca del mundo: la destruyen con sus glosas. Pues
por no venir a tanta perdida: tomē los principios
de los mejores tañedores que pudierē. Tengo por
mejores tañedores a Narueta, a Martin de jat,
a Hernando de jat en vezinos dela ciudad de gra
nada, a Lopez musico del señor duque de arcos,
a Fuenllana musico dela señora marquesa de tari
pha, a Mudarra canonigo dela yglesia mayor
de Seuilla, y Anrique musico del señor conde
de miranda, y a otros semejantes que por no los
cognocer en este no señalo. Tenga por auiso prin
cipal el que deste libro se quisiere aproneuar: que
en la musica no heche glosas. La mayor corrup
cion y perdida de musica que entre tañedores ha
llo: es las importunas glosas. Tome el principia
te por vltimo auiso de no tañer fantasia: basta
que aya puesto mucha y buena musica en la vibue
la. Despues de auer puesto esta musica, y tañer la
liberalmente: puede della sacar excellte fantasia.
Sera tan buena la fantasia sacada desta manera
quanto fuere la musica que quiere puesto. No po
co yerran los principiantes: que en començando a
tañer: quieren salir con su fantasia.

De algunas pre

gūtas acerca dela vibuela Ca. xxxvi.

Quien fue el inuentor primero dela vibuela?
Responde, que Mercurio, y la balla en la
manera siguiente. Como el rio Nilo, dizen, sal
ga muchas vezes fuera de madre, aia buelta que
mēgna dexa a los cāpos muchos animales muertos
entre los quales quedo una tortuga, o galapago.

Como este animal se pudriese, y se quedassen los
nierzos estirados: fueron heridos los dichos nierz
uos por Mercurio, y hizieron sonido harmoni
co. Ocasionado de este hecho el dicho Mercu
rio hizo la vihuela, y diosela a Orpheo: porque
era muy effudioso en la Musica. La vihuela que
mercurio inueto: inuuo quatro cuerdas, y Orpheo
la perfecciono. Porque ala cuerda sexta le dió
el numero mayor: siendo mas baxa en la entonaci
on: No se pudiera llamarla sexta prima, y la pri
ma sexta! Con gran razon y sobre el acuerdo de
todo el mundo se dieron los sobredichos nombres
a todas las cuerdas. Para la declaraciõ delo qual
es de saber, que la proporcion mayor en numero es
mas baxa, y menor en musica. Lo mesmo es en los
cartabones. Mas baxo es el cartabõ de seys, que
el de cinco. Mas baxa es la proporcion sesquio
ctaua, que la sesquitercia: porque la primera no su
be mas de vn tono, y la segunda vna quarta. Plus
es mayor numero es nueue y ocho, que contiene la
sesquioctaua: que quatro y tres, que son menester
para la sesquitercia. Porque la cuerda que dezis
mos sexta, era mas baxa en la entonacion, que la
quinta: y la quinta, que la quarta: y assi de todas
las otras: a la mas baxa en la Musica le dieron el
numero mayor. Con la sobredicha respuesta pode
mos responder a otra duda. Suelen preguntar los
curiosos musicos: porque los tonos, o modos que
son maestros, se nombran con los numeros men
ores: y los discipulos con los mayores! No piense
el principiante que llamarselos maestros primero,
tercero, quinto, y septimo: y los discipulos segun
do, quarto, sexto, y octauo fue sin falta de considera
cion. Porque los maestros subian, y los discipulos
abaxauan, dan el numero menor al maestro: y el
mayor al discipulo. Porque ala cuerda sexta le
dieron el lugar mas alto en la vihuela: siendo to
das las otras mas altas en la entonacion! Respon
dese, que las cuerdas pusieron a proposito de los
dedos. La prima y las otras cuerdas a ella cerca
nas dieron a los dedos abiles para poder en ella re
doblar: y al dedo pulgar (que es torpe) pusieron
la sexta y quinta. Quanto trastes tern a la vi
huela: No ay traste determinado para este instru
mento: sino quantos le quisieren poner. La Mu
sica es tan cumplida, que si ala vihuela quisiesen
poner dozientos trastes, teniendo para ello distã
cia: tantos le podian poner. Communmente suelen

poner este instrumto diez trastes: y es vn medio
bueno, y en las vihuelas bien proporcionadas por
caer vezes pueden caer mas de onze. La vihuela
que pudiere tener doze: ya va fuera de proporci
on. No tan solamente diez trastes es buen modo
para la vihuela: sino tambien para la guitarra.
Si la bandurriay rabel ternan trastes: Algunos
tañedores tienen estos dos instrumtos sin trastes:
y no es acertada musica. Gran diferencia ay tan
ner en instrumto que tenga trastes no los ten
ga. No puede el tañedor tan puntualmente poner
el dedo en estos instrumtos: que no exceda, o fal
te alguna cosa alas consonancias. Y mas, que bo
llando en el instrumto sin trastes: frega la cuerda
por la madera, y causa desabrimento al oyo del
musico. Y lo vltimo, que aunque el tañedor pun
te almente bollasse, y la cuerda no fregasse: no seria
tan buena musica la formada en el dedo: como si
formasse en el traste. Y si algunos no consenten
trastes: es por la mala regla que tienen. Como al
garemos vna vihuela vn tono: sin subir las cuer
das: Experiencia es de tañedores, que si ponen vn
pañezuelo junto ala põtezu-la, entre las cuerdas
y la vihuela: como las cuerdas se suban en el sitio
y lugar con el dicho pañezuelo: tambien se suben
las cuerdas en la entonacion. Y assi mesmo se su
be la tal vihuela porque las cuerdas se hazen me
nores por el dicho pañezuelo: y sitido menores serã
subidas de tono. Si puede vn tañedor tañer por
vihuela destemplada! Tañer vn tañedor por vi
huela destemplada: se puede entender en vna de
dos maneras. La primera es abaxando, o subido
alguna orden de cuerdas. Como si abaxassemos
las dos terceras juntas vn tono, o subiessemos las
dos quartas en cierta consonancia, o de otras mu
chas maneras que esto puede ser hecho. Tañer
por la vihuela en esta forma destemplada, sobre p
sadores poco. Porque vn razonable tañedor la
puede destemplar a su voluntad, y cifrar para ella
y tã presto poner las tales cifras en esta vihuela:
como si estuuiese puesta en el temple comun. Si
fuere cõsumado tañedor: puede hazer la dicha a
bilidad de improuiso, y cõ facilidad: segun que al
curioso musico Miguel de fuenllana tañedor de
la señera marquesa de tarifa vi hazer a mi instrã
cia excelentemente. La segunda manera de tañer
destemplada la vihuela es destemplando la vna
cuerda delas dos que estan juntas, quedandose



L libro tercero dela declaracion delos instrumentos musicales comienza: enel qual se tractael modo de saber cantar profunda yciertamente assi canto llano, como de organo con grandes particularidades, primores, y nouedades nunca vistas en Musica, sin dexar cosa alguna en genero de cantar que no se diga: compuesto por el muy reuerendo padre Fray Iuan Bermudo, y por el mesmo author corregido.

Para el piadoso lector

VN que enel libro segundo aya tractado el arte de cantar, y el titulo de este libro tercero prometa lo mesmo: ay gran differēcia dela materia de ambos. En aquel tracte los primeros elementos dela Musica, los principios para comenzar a cantar: y eneste hablare para los que quisieren ser consumados en Musica. Lo que alli dixere: eneste no repetire, sino fuere compelido. Sera este libro tercero quasi glosa del segundo en lo que tocara al cantar. No ay dificultad, o primor assi en canto de organo, como en canto llano que no sea muy claro y manifesto, al que este libro eēre diere.

De las letras del canto llano Capitulo. i.

Dixe enel segundo libro auer no mas de diez y seys letras enel canto llano, y eneste lo afirmo otra vez. Muchos delos escriptores en musica han dicho auer veynete letras, y otros mas, y es menester entender a los doctos que esto dixeron. Los practicos que aētes de sanct gregorio vixerō y los theoreticos que hasta oy escriuieron: pusierō quinze cuerdas: alas quales sanct gregorio augmento una ala parte inferior. Por reuerencia delos griegos (delos quales nos vino la musica) se puso la primera letra del canto llano griega, y assi la escriuio ē esta figura, **Γ**. Quierē los authors poner esta letra primera griega, y no latina: para dezir, que la musica nos viene delos griegos. Pues no tenemos otra musica en lengua latina, ni yo escriuo otra ē lengua castellana: sino la que vsarō los griegos. Quiso sanct gregorio auer esta letra **γ**, y no otra: por ser la primera de su nombre, y era menester para la clausula del modo segundo. Assi que con estas diez y seys letras quedaua la composicion delos ocho modos cumplida en los puntos de arte y licencia. Desde este tiempo se fue augmē

tado el monachordio, y se alargauan en la cōposicion de canto de organo: hasta allegar a veynete letras. Assi que quādo Guido escriuio auia veynete letras, y en su arte las puso. No dixere este author en canto llano auer veynete letras, que seria falso: sino en todo canto. Espressamente lo dixere enel capitulo tercero, y el summo pōtifice enel nono. Porque era pequena la distancia de los instrumentos al canto llano: de todo juntamēte tractauā. Eneste tiempo tienen los instrumentos cōmumente veynete y siete signos, y algunas vezes veynete y nueue, y assi el canto de organo dista mucho del canto llano. Luego diciendo que ay veynete letras es falso: porque en canto llano no ay mas de diez y seys, y enel organo veynete y siete, y algunas vezes mas. Por esto enel canto llano tracto las letras que ay: y enel organo las que contiene. Que necesidad ay de enseñar al niño veynete letras: pues que en el canto llano no las ay, y assi ningun modo excede los limites: ya dichos. El modo mas baxo es el segundo, y puede abaxar a gamaut y el mas alto es el septimo, y puede regularmēte subir hasta al mire. Si algū modo saliere desta distancia, sera monstruo en canto llano, como lo es el sétimo responso de nuestro padre sanct Francisco,

que comienza *Carnis spicam*, y sabe absuñi en la palabra *Gratum puri*: el qual sera juzgado por su octava. Y lo que digo de este signo: se entie de si algun canto llano abaxare mas de gamaut. No es razon por los de sintonos delos barbaros, que arguemos signos en el canto llano: antes los tales puntos por justicia auia de ser quitados por ser transgressores de las leyes y limites delos doctos. Pues el modo que de la sobredicha distancia saliere sera de bñbres barbaros, y no deue ser imitado. Si alguno me dixere, que ay canto llano de sanct Gregorio, que abaxa mar que gamaut, y sanct Gregorio es author graue, y a quien se ha de dar credito, y lo deuenos seguir: luego poner solas diez y seys letras en cãto llano es yerro. Digo ser verdad en canto llano, cõpuesto por sanct Gregorio hallaremos abaxar a fñaut que dizen de reitopollex: pero el tal punto no es de se sanct Gregorio, sino de los que de vnaregla lo tradaxeron en cinco, o delos puntantes que hã hecho grã de yerro. Esto se prouea por tres razones. La primera es. Si sanct Gregorio no augmento ala quinzena de Pythagoras mas de aquella, g. grie ga, y esto nos lo dexo en su arte: como auia de com poner abaxando a fñaut contra su arte. Mas auemos de creer alo que sanct Gregorio escriuio, que no, alo que puntado hallamos. Porque la escritura nos consta ser del punto, y por ella enten deremos los tales puntos en fñaut puestos no ser suyos: sino de barbaros. La segũda razon se funda en lo que todos los que escriuieron delos modos, y mas se alargan en la composicion, no dan mas de dos puntos de licencia: luego abaxar al dicho fñaut, o subir a bsuñi que dizen sobre agudo es contra todo arte y licencia. La tercera razon es por autoridad de Iuan necissimo scido que fue despues de sanct Gregorio: el qual expresamente tiene, en el capitulo quinto no ser las letras en el cãto llano mas de diez y seys. Los que esta materia mas copiosamente quisieren ver: lean el libro sexto, tratado primero al principio, y en el tercero. En re solucion digo este ser arte de canto llano, y que en el tratado lo que contiene el canto llano, y no mas. Quando hablare de canto de organo, y en ciertas anotaciones que abuelas desto por needire lo que es menester saber en tal arte: pues que en este libro escriuio para todos. Todas las letras del canto llano diffieren en el sitio, figura,

y pronunciaciõ. En el sitio, porque unas son graues y otras agudas; y así cada vna tiene su diferente lugar. En figura, porque en la manera de escreuirse, son diferentes, vna no parece a otra. En pronunciaciõ, porque de vna manera se pronuncia *A* y de otra *alantres*: porque diffieren en las bozes y syllabas. Digo, que la *G* no es esta *G*, ni esta *G*, es la de su octava: la qual se escriue en la forma siguiente, *g*. Todas las sobredichas diferencias se entenderan facilmente: si cõ diligẽcia vierdes la figura que puse al principio de el libro segundo. Pues que todas estas letras diffieren, y todas ellas en el canto llano se usan: no es peque ño error poner solas siete letras. Digo en conclusiõ poner en cãto llano veynte letras ser de sintono: porque para canto llano no son menester, y para el canto de organo no bastan. Lo que en la materia de letras alguno puede desear: se dira en el siguiente capitulo: en el qual hablo mas largo.

De los signos. C.ij

Comodiximos auer solas diez y seys letras en el canto llano: así afirmamos no auer mas de diez y seys signos, porque con cada vna de las letras se haze vn signo. Para los principiantes basto lo que dize en el libro segundo: mas para el que musico quisiere ser: sobre cada principio por ne ciertas anotaciones. Verdad es, que en canto llano no es menester poner mas letras, ni signos de los ya dichos: pero hablando en la anchura y latitud de la musica mas ay. Comunmente suelen poner en la musica veynte letras y signos, y el que mas pensaron en este caso auer tirado la barra: puso veynte y vna. No pequeña contienda: causo esta nouidad entre cantantes: porque ay algunos acreditados de si, que piensan perderse la Musica: si admiten cosa nueva en ella. Como ay hombres estrechos de conciencia, que no quieren con ceder sino la doctrina en que se criaron, aunque sea bien prouada la que oyen: desta manera ay cantantes estrechos de siens, que no recibirã, sino lo que en su puericia deprendieron. Sepan todos los que mis libros leyeren, que yo escaxo para hombres, y no para todos, sino para los que tienen entendimiento, y no para todos los que entendimiento tienen, sino para los de apasionados, que desear saber la verdad. Para ellos así purificãdo digo,

que no me desmas credito de quanto por excei-
tos autores, por razones naturales, o por demon-
straciones prouare lo que dixere. Assi que, ningun
no mire lo que en estos libros leyere si es contralo
que el tiene, o deprendio quando niño: sino tenga
consideracion, si queda bien prouado. Miraldo
con ojos claros, que aunque comunmente se suele
poner solar veinte letra no se haze (ya que letras
en la Musica se fingeron) por ser ellas precisas,
y no mas, ni menos de parte de la Musica. Cosa
grande fuera si la anchura y largueza de la Musi-
ca; se resumiera en veinte letras, o en treynta.
Fue menester que se determinasẽ y nombrasen le-
tras y signos para los principiantes: porque tuuie-
ssen camino determinado y señalado por do cami-
nasen sin perderse: el qual camino de letras y sig-
nos no es menester para el experimentado en la mu-
sica. Hablando para hombres, que saben comer
el manjar solido de las profundidades de la Musi-
ca: no ay letras ni signos: (ya que se admitten) de
terminados, sino que la Musica es circular. En
tiendo esto, que como el circulo notiene principio
ni fin: assi no ay principio ni fin de letras o signos.
De tal manera comienza la mano de la Musica
en gamaut: que pudiera principiar en Ffant, o en
otro qualquier signo. De tal forma acaba en ala,
o en el que pudiera concludir en otro signo. Fue
feliçion (y buena) para niños: la qual imito el or-
den que los priegos tenían en las consonancias de
sus cuerdas, conuiene a saber proceder por diates-
isarones. A esta razon fauorecen las teclas del
monachordio, que comenzando quatro signos a
baxo de gamaut viene a ser octaua de Cfant: y a
riba de eella tiene otras tres teclas. De forma, que
el monachordio comunmente tiene veinte y siete
signos. Como estos se ponen en el dicho instrumen-
to, se podian poner infinitos: si bozes, o braços v-
nieße para los alcanzar. La ampliacion que de
las letras y signos digo, si vnieße necesidad: se en-
tiende de las deduciones, propiedades, claves, con-
iunctas, dissiunctas, consonancias, y dissonancias.
El intento del que puso veinte y vna letra (segun
me parece) era poner las letras en figura spheri-
ca, o circular. Tomen los nuevos vn aniso, que
en la diuision de las letras y signos donde dixere
tar los ocho en regla y los ocho en espacio: toda
letra que estuviere en regla, su semejante en la o-
ctaua esta en espacio, y la quinzena en regla: y to

da letra que estuviere en espacio, la octaua tiene
en regla, y la quinzena en espacio: lo qual se puede
de verificar, o exemplificar desde gamaut, que es-
ta en regla, y Gfolreut praxe en espacio, y gfolre
ut agudo en regla; y desde Are en espacio, a lamit
re agudo en regla, y su octaua en espacio.

De las bozes del canto. Capitulo. iij.

EN todos estos signos ay letra y boz. La pri-
mera de cada vn signo es letra, y luego se si-
gue la boz, o bozes. Pongo por exemplo a Cfa-
ut. La primera que es C: dezimos ser letra, y fa ut
son las bozes. En todos estos signos no ay mude-
ras: seys bozes, que son ut, re, mi, fa, sol, la multiplica-
das en canto llano cinco vezes, y no se ballaran
mas: segun se puede ver en la figura puesta al prin-
cipio del segundo libro. Porque las bozes de la
musica son seys: Por tres razones. La vna es de
Guido en el segundo capitulo de la parte primera.
Todos los numeros, dize, de Musica son conten-
dos en el numero senario. La musica tracta prin-
cipalmente del numero ternario y binario: los qua-
les son contenidos en el numero senario. Dos ve-
zes tres son seys, y tres vezes dos son seys. La se-
gunda razon se funda en la perfeccion del numero
senario. La Musica es perfecta, bozes auia de te-
ner en numero perfecto, que significassen esta per-
feccion, y porque el numero primero perfecto es el
senario: de aqui es conuenirle tener seys bozes. Y
tambien en las seys bozes es triplicado el genero
diatonico conuiene a saber ut, fa, re, sol, mi, la. Es-
te numero ternario es perfecto en musica: segun en
fin deste libro se vera. Estas seys bozes y los nom-
bres de las consonancias fingeron los musicos pra-
cticos a su voluntad por la facilidad de enseñar a
los discipulos: que los theoreticos otros nombres les
tienen puestas. Lo que los practicos llaman segun-
da, los theoreticos dize tono, o semitono: lo que los
practicos dizen quinta, los theoreticos llaman dia-
pente, y assi de todas las consonancias. La differencia
es solamente de nombre de parte de las consonancias
vna mesma cosa tienen. Es verdad, que en el tiem-
po de Boccio (al qual entre los escriptores las
tinas en Musica se le deue primado) no auia es-
tas seys bozes: sino procediendo por cuerdas for-
manan tonos, semitonos, y otras consonancias.

Por ser cosa difficilosa tener la Musica en la memoria, vno Guido monje de sanct Benito (el qual después de Boecio illustró la Musica) inspirado diuinalmente es vn hymno de sanct Ioan baptista (que comienza *Vt queant laxis*) examinándolo con deuoción, y bállo seys syllabas en el principio del dicho hymno, y juzgo conuenir al usó sonancias musicales: lo qual el señor Ioan summo pontífice misérrimo segundó (que en la Musica pocos le excedieron) apronó. Delo que digo auitor es Franchino. El hymno dize: *Vt queant laxis* rre son are sibiru: mragessoramsfamultuorum: solue polutitlabiyreatú sancte Ioannes. Hallare yo en lo que he dicho en latin las seys bozes de la Musica: si mirays la primera syllaba de cada vn versico. Por orden se siguen, *ut, re, mi, fa, sol, la.* Dizeientos y veinte y siete años ha que Guido aplicó estas bozes ala Musica: lo qual fue en el año de mil y trezientos y veinte de la encarnación de nuestro redemptor. Entre las cinco distancias que tiené estas seys bozes: las quatro son de tono y la vna de semitono. De vna boz a otra es tono: excepto de *de* el *mi* al *fa* que es semitono. No se engañen los principiantes pensando, que todas las vezes hazen semitono, que dizen bozes de semitono: porque bien pueden dezir *mi fa* y ser tono y *re mi* y ser semitono. Esto prouea el glorioso Augustino en su Musica diciendo. Si vno dize *se modus*, y otro *bonus*, aunque sean diuersas letras, trahienen vn mismo sonido y medida. Desta manera podemos dezir, que si vno dize *mi fa*, dando le medida de semitono: y otro *ut re*, dándole la misma medida: aunque sean diferentes en las letras: son semejantes en el sonido. Si dezis *pone*, que es verbo, o *poné*, que es aduerbio: aunque son vnas mismas letras: es grãde la diferencia. Bien pueden dezir dos cantantes *mi fa*: y el vno hazerlo tono, y el otro semitono. Querria que esto se notasse: porque seruiria para muchas cosas. Pues no basta saber todas seys bozes y consonancias para que vno sea musice, sino que sepa dar a cada vna su distancia, y medida. La distancia o camino que ay de vna boz a otra es tono, o semitono. No poco yerrã los que dizen el *ut* ser tono: y el *fa* semitono. El tono es proporcion musical *sesquialtera*. Toda proporcion (segun dize Boecio en el capitulo quarto del libro primero) se ha de hazer de dos numeros. Comparando vn numero a otro:

se causa la proporcion. Como ninguno de los dos numeros es la proporcion: assi ninguno de los dos puntos es el tono. Pues el camino, distancia, o comparación que ay desde el *ut* al *re*, del *re* al *mi*, del *fa* al *sol*, del *sol* hasta el *la*: es el tono. Tambien lo que ay desde el *mi* al *fa*, o desde el *fa* al *mi*: es el semitono. Aprique, en estas seys bozes ay cinco distancias: las quatro de tono, y la vna de semitono. Puso el prudentissimo Guido la distancia del semitono en medio de las quatro de tono: para que (segun dize Franchino) en ninguna deducion pudiesemos formar vna quarta, que no tuuiesse dos tonos y vn semitono: lo qual era menester para proceder en el genero diatónico. Dize, que estas bozes seys son multiplicadas cinco vezes. Esto se entiende de las bozes naturales del genero diatónico, que usamos en los signos comúnmente de canto llano. Otras muchas bozes ay naturales segun la anchura de la musica. Ay otras bozes accidentales dentro del ambito, o distancia de cada vna de las deduciones, como parece en el orden superior del monachordio: que son teclas negras. Ay otras bozes, que forman las (que son de las comunes): conjunctas, o diuisiones de tonos en las teclas blancas: las quales si se contassen, serian mas de cinco vezes seys. Pongo por exemplo a *Dsol re*: en el qual signo ay dos bozes de *se* cofecha, que son *sol* y *re*. Tiene *ut*, cuyo mi está en la tecla negra entre *F* *aut* y *G* *sol re*: el qual *mi* es de la que algunos dizen quarta conjuncta. Pues que esta diuision de tono tiene sus seys bozes: luego el *ut* se halla en *D* *sol re*. Tambien tiene *mi*: el *ut* del qual se hallara en la tecla negra, que está entre *A* *re* y *mi* que algunos llamã primera conjuncta. Yo sũuale a esta boz *ut* del *fa* de la segũda conjuncta, o diuision de tono. Tiene assi mesmo *fa*, y el *ut* *fer* *ma* en *A* *re*: el qual *fa* tiene la tecla negra, que está entre *C* *aut* y el dicho *D* *sol re* por *mi*. Halla *re* y mas en el dicho signo *la*: el *ut* está en *retropollex*, que es vn signo fingido detras el pulgar, y se llama *F* *aut*. Lo que del sobredicho signo *D* *sol re* digo: comúnmente se entiende de todos los otros. Pocas vezes ay signo en el organo, que no tenga todas seys bozes: empero en la mano ninguna les falta. Si peritissimos fuésemos en la musica: podiamos formar muchas bozes en toda la anchura de la. Assi lo siente Boecio en el libro primero capitulo treze diziendo. Naturalmente las bozes en la musica

sica son infinitas. Los que tañen sacabuche gozan facilmete de este primor. Todas estas bozes son fuera del gamaut are: por lo qual quando dixere, que las bozes seys se repetian cinco vezes: eno tendi segun que declarado tengo de las bozes inelotas è gamaut are, y no de las bozes que usamos y podemos usar en toda la anchura de la Musica. Estas seys bozes, dize Franchino, se diuiden è tres partes, è graues, agudas y sobre agudas. Ve re son graues, mi fa agudas, sol la sobre agudas. Por lo qual dixo Goscaldos, que toda deducion comenzaua en letra graue y acabaua en aguda. Si lo sobre dicho se entendiese conforme ala diuision cõmun de ocho graues, y siete agudas, y cinco sobre agudas: falso seria. Porque la primera deducion comienza è graue, y acaba en graue. Luego auemos lo de entender conforme ala diuision de Franchino. Diuidi se otra vez estas seys bozes, dize Guido, en dos partes. Las tres que son vt re mi) sirven para subir y las otras tres para descendir. Entiendo esta regla, que todo principio de canto, el signo en que comienza o tiene vna boz, o muchas. Si vna, aquella se tomara: si muchas, siempre es la vna de las tres primeras, cõuene a saber vt, o re, o mi y la otra de las tres segundas, que son fa sol la. Pues si el canto subiere, tomar se ha vna boz de las primeras, que en el dicho signo sera segunday si abaxare, tomar se ha vna de las segundas, que en el signo sera primera. Esta regla es para todos los signos, que tienèn muchas bozes: porque en esta cuenta no entra la boz de b mol: lo qual adelante se entendera copiosamete. Mas se deue en esta regla considerat, que dizie do vt re mi para subir, fa sol la para descendir: en tiendese con tal condicion, que el canto salga fuera de su deducion: porque no saliendo tomar se ha la boz, contraria de lo que manda la regla. No saldra fuera de su deducion el canto: quando subiere, o abaxare hasta tres puntos y no mas. De forma, que si tres puntos solos sube, puedo algunas vezes tomar la boz que es para abaxar: y si no abaxa mas de los tres puntos, puedo tomar la boz que es para subir. En vna regla lo dire breuemente. Si sube mas el canto que abaxa, tomar se ha la boz que fuere para subir: y si abaxa mas que sube, tomar se ha la boz que fuere para abaxar. Esto es lo ordinario, y lo que mas vezes se suele hazer segun parece en los dos exemplos siguientes.



Se de a dextris me is
 En el exemplo primero veys, que el canto subio, y comengo de Ffaut: en el qual ay dos bozes fa y vt. El vt es para subir, y porque no salio de la deducion de el fa, que es de natura itomaremos fa. No creays a los que dizen que por ser el vt de Ffaut de b mol no se tomo: porque lo mesmo es dezir vt re mi, que fa sol la. El vno y el otro es ditono. El b mol no esta defendido si no es el fa: por ser boz del genero chromatico de la orden superior del monachordio. Digo, que aunque suba el canto, no se tomara vt en Ffaut. Y en tal caso no se guarda la regla vt re mi para subir: excepto, si en bfa mi es necesidad de zir fa. Y si vquieremos de zir mi, no tomaremos vt: no porque el vt de F: a ut sea de b mol, segun algunos dizen: sino por evitar mutanças no vsadas, o irregulares. En el segundo exemplo el canto abaxo y comengo de Elami: en el qual signo ay la y mi. Aunque el mi es para subir, tomar se ha en tal caso: porque no sale de su deducion. Esta regla segun dizen algunos doctores graues) esta fundada en otra regla que dizere. Todo quanto pudieremos, auemos de euitar mutança, b mol, y conjuncta, principalmente en principio de canto. Para mayor declaracion de estas seys bozes se note, que todas pueden subir y descendir: sino fuere vt y la. El vt solamente puede subir, y el la abaxar. El re puede abaxar vn punto y subir quinta, el mi abaxar dos y subir a quarta. Y porque suben mas puntos que abaxan toman de nominacion del subir. Lo mesmo dezimos del fa y del sol, que pueden abaxar mas, que subir. Si en el primero exemplo que el canto sube, tomassemos vt: en el quinto punto bariamos mutança. Tomando fa: en todo el no la hazemos. En el segundo exemplo que comienza en Elami y descende a Cfant, si tomassemos las en Dsolre que es quarto punto auamos de hazer mutança. Tomando pues mi: ninguna mutança se haze en el exemplo. Tal boz deuo tomarse que no sea ella causa de hazer luego mutança.

Si el fa de bfabmi

es boz accidental. Capitulo. iiii.

N es razon p[er]bar sin nota, que scriuiendo los signos dix[er]e cō muchos de los músicos p[ro]p[ri]os, bfabmi. Si p[er] los principiantes, que en este signo no ay sino vna boz natural del genero diatonico, y esta es mi; y el fa es boz accidental del genero chromatico. Auia se de escreuir hmiz empero la causa porque le llame bfabmi es los principia[nt]es. Aunque el dicho fa sea del genero chromatico, usamos del ma; que de otra tecla negra, por euitar el tritono que se causaria desde F faut graue hasta el dicho signo de bfabmi, si allí no se hiziese fa. Y por huyr el semidiapente, que se formaria del fa de ffaur ayudo al dicho mi de bfabmi. Así que por estar el dicho fa tanto en uso, por la necesidad que del ay: siendo boz accidental se nõbra con la boz del signo diatonico: aunque de la vna boz ala otra ay vn semitono m[en]or. Porque el fa es tecla negra, y el mi tecla blanca. Formase desde alamir: a este fa vn semitono menor: luego el semitono que ay desde el dicho fa al mi de bfabmi sera mayor. Aunque el fa de bfabmi lo nombre accidental: no digo ser diuision de tono, y porque alguno dello nõ se escãdaliza: lo prouare. Boecio y Fabro en el libro quarto ponen quatro tetrachordos, o diatesarones natura les vno desde Are a Elami, otro desde Elami ala mire, el tercero del mi de bfabmi a elami, y el quarto desde elami hasta alamir. Yẽ todos los tres generos de Musica usauan del tono desde alamir al mi de bfabmi. Timotheo m[en]sua el aumento el fa de bfabmi no para diuidir el sobredicho tono, porque todos tres generos lo auian menester ẽtero: sino para hazer vndiatesarõ accidental desde alamir adlasolre. Deforma, que como los dos diatesarones estauan conjuntos, que acabando el primero en Elami, el segundo començaua en el dicho Elami, y tambien el tercero y quarto que acabaua el tercero en elami agudo y el quarto començaua en el dicho signo: así hizieron este diatesaron nueno y accidental que començasse en el proprio signo que acabaua el diatesaron precedente y es en alamir. Pues como el primero y segundo, y el tercero y quarto diatesarones naturales eran conjuntos: así con esta cuerda nueua hizierõ vn nueno diatesaron conjunto. Los nombres deste

diatesaron accidental son. Mese, Tritesynezeugmenon, Paranete synezeugmenon, Nete synezeugmenon. Forma este diatesaron mi fa sol la desde alamir a dlasolre. Pues que esta cuerda del fa de bfabmi no se puso para diuidir el dicho tono, que ninguno de los tres generos la tal diuision auia menester, porque indifferente mente cada vno de los tres generos usaua de este tono: luego el tal fa no se deue llamar diuision de tono, aũ que sea tecla negra. Las otras teclas negras fuerõ inuentadas para diuidir los tonos porque el genero chromatico y enarmonico las auia menester, y así usauan dellas: pero este fa ningun genero lo uso por diuision de tono como tenemos dicho. Por ser este fa tecla negra le llamo accidental y chromatico (que en este caso vna mesmofa significã) pero no diuision de tono. Mren a Boecio en el libro alegato donde pone las distancias que usan todos los siete modos en todos tres generos: y verã, que la distancia desde alamir al mi de bfabmi, que es de tono: nunca se diuide. Y ten no ay diuision de tono allende de estar ella en tecla negra que no tenga otra boz de las seys en tecla negra. Si emi la diuision interna el la, y si es fastiene elot. Porque el fa de bfabmi tiene el vt en tecla blanca: como es diuision de tono. Y de aqui es que boecio libro primero capitulo veynte y dos pone esta boz con las del genero diatonico, y así infiere en el capitulo veynte y tres tener el genero diatonico cinco diatesarones. Digo mas, que se ha de scriuir con dos letras, vna pequeña en esta forma b y la otra quadrada en esta figura h. Verdad es, que Guillermo dize, que la primera ha de ser triangular: pero poco va en ello ser redonda, o triangular, basta que sea desemejante ala quadrada. Conuene que estas dos letras nos señ semejantes: por euitar la confusio[n] que entre el fa y el mi del dicho signo no auia. Si sola vna letra en este signo vniere, o ambas fueran semejantes: pensar an los principiantes, que las dos bozes del dicho signo estã vn y guales. Los que mas quisierõ ver en esta materia mirẽ contra Ioan de espinoza en el tratado tercero, y en fin del quarto contra Melchior de torres que fueron de contrarias opiniones.

De las claues del canto Capitulo. v.

En la Música ay vnas señales que se llaman clauas. Esta palabra clauis en latin quiere dezir llane en romance. Pues llamanse estas señales clauas que es locucion, o habla metaphorica porque como abren y cierran las puertas con este instrumento: así abren la inteligencia, y cierran la ygnorancia del canto con las dichas clauas.

El que leyere en el Introductorio de Guido Aremino hallara, que como applicasse las bozes sobredichas a la Música ordeno, que estuuiesen repartidas por sus signos, y llamo a cada vno de los signos: claua. Lefirma, que pone veynte clauas. Tambien tiene esto el summo pontifice Ioan vicesimo segundo. Porque ère los veynte signos los sirtes (que son principio de las deduciones) se tienen por principales: ordenaron que vnièse sirtes clauas. Estas son las que ahora comunmente tenemos por deduciones. Sãct Ambrosio (Francisino es autor) señalo las cinco clauas: las quales eran C, ut, F, faut, c, solfaut, g, solreut, y d, da sol. Tenia este sancto las lineas de los dichos cinco signos por clauas: segun la color de que las habia. El bienaventurado sancto Gregorio (la Música del qual tiene la yglesia romana) vedó las lineas: puso de vn color: y ponía la primera letra de los dichos cinco signos por claua. Aunque en el tiempo de sancto Gregorio no avia signos: sino de las letras que ahora tenemos en los signos. Lo sobredicho se entiende en el canto de vna regla.

Despues que fue ordenado, que todas las clauas estuuiesen en regla: C, faut, G, solreut graue, y f, fa agudo (aunque son signos principales) no se tienen por clauas: porque todos tres estan en espacio. Lo ya dicho se saca en limpio, que Guido no inuento las letras de la mano: porque desde el tiempo de sancto Gregorio las vsauan los musicos. Sino que aplicando las bozes que el ballo, a las letras que y ateria la Música: ordeno los signos. Tres tiempos ha tenido la Música. Vno fue antes de Boecio, en el qual no avia memoria de la mano, que ahora tenemos: sino (a imitacion de los griegos) puso nombres a las cuerdas, por las quales tañian y cantauan. Estos nombres hallareys en Boecio y en Fabro en griego y en latin. El segundo tiempo fue el de sancto Gregorio: en el qual solfeauan por las letras que ahora tiene la Música. El tercero començo desde el yllustre Guido: y durara lo que Dios sabe. La diferencia que la música

en estos tiempos ha tenidores en el modo de practicar, y no en el quid, o substancia della. Parecio me poner sumaria informacion de estas antiguallas: porque si algun estrangero en sus obras de alguna quisièse vsar, o en algun libro lo dicho, o parte de ello scripto estuuieren: los principiantes è Música lo entiendan. Esto mesmo entiendo hazer en todo lo que en Música escriuiere. Lo que en nuestros tiempos comunmente se vsa, son tres clauas, la de F, faut, la de c, solfaut, y la de g, solreut a guisa. De las dos primeras solamente es el canto llano. Los musicos antiguos ordenaron que estas dos clauas fuesen señaladas: segun que sancto Gregorio usó con sus letras, conuiene a saber F, y, c. Los theoreticos establecieron, que la claua de F, faut tuuiese tres puntos: y la de c, solfaut dos. Paresce, que al contrario se auia de señalar. Por tener F, faut dos bozes: su claua tuuiera dos puntos, y por tener c, solfaut tres bozes: que su claua tuuiera tres puntos. Sobre grande acuerdo se pusieron como estan. La causa de esto fue. Porque desde vn siglo aotro donde las dos clauas en canto llano vsadas tienen su asiento: ay vn diapente de tres tonos y vn semitono menor, y para señalar la dicha distancia causada de la proporción sesquialtera: pusieron la claua inferior de tres puntos, y la superior de dos. Esto me mueue a dezir, lo que en alguna musica estrangera viere. En lugar de la claua de F, faut ponen algunos estrangeros vna, 3, que vale tres en guarismo: y otras vezes dos puntillos y vn raspo, que tambien son tres. Estas dos clauas tienen diuersos nombres. La primera que tiene tres puntos (en esta forma) se llama claua de F, faut, ternaria, y de algunos es dicha de b mol: la otra (que se pone con dos puntos en la manera siguiente) es dicha de c, solfaut, binaria, y de natura. Façil cosa fuera ver como todos estos nombres en alguna manera conuienen a las dichas dos clauas: si algùn prouecho dello se sacara. Cada vno le llame como quisiere, que en ello va poco sabiendo la vna estar asentada en F, faut, en qualquier regla que se pusiere: y la otra en c, solfaut. En el canto de organo no solamente se vsan las dos clauas sobredichas: sino tambien la de g, solreut agudo, y es señalada con vna, g, grande en esta figura. G, y algunas vezes se pone con esta, g. No seria inconveniente (antes podia ser necesario, si vn canto de organo abaxasse quatro o cinco puntos mas

que gamaut) vsar la clau de gamaut: la qual se auia de señalar con vna .g. grieiga en esta manera. La qual llaman los griegos gama. Lo mesmo digo, si vn canto subiese mas que eela otros quatro, o cinco puntos: podiã vsar dela clau de dlla sola: la qual auian de figurar en esta forma dlla. Las dos claues primeras que vsa el canto llano: se repartē en esta manera. Los modos, o tonos que son ocho: los quatro conuiene a saber primero, segundo, quarto, y sexto) traē la clau de F fa ut: los otros quatro (que son tercero, quinto, septimo, y octauo) la de c sol fa ut. Si alguna vez lo contrario delo sobredicho se hallare: creed, que fue yerro del que lo punto. Lo mesmo digo delos modos que tienen dos claues juntas. Este repartimiento de claues que cada vna sirua a quatro modos, aquellos yno a otros: se entiene de los modos regulares, o naturales: porque en los accidentales segun tienen el fenecimiento alto, o baxo: assi ternan la clau, que al tal fenecimiento conuiene.

Ya que toda clau se deve poner en regla: no seba de poner en alguna delas vltimas en canto llano: porque seria infuscar a los principiantes auiendo mucha distancia desde las claues a los puntos.

Commonmente se pone la clau en el canto llano en la linea, o regla de en medio: y si por necesidad de esta se quiere de mudar: sea a vna delas dos a ella mas cercanas, o ala inferior o ala superior.

De las deduciones

Capitulo .vi.

Andrea musico señalado pone tres deduciones. Las que nosotros llamamos propiedades de: iste insigne doctor dixo deduciones. Yo puse cinco deduciones en canto llano, y los que ponen veinte signos dixē ser siete las deduciones. Gama ut la primera, C fa ut la segunda, F fa ut la tercera, G sol fa ut la quarta, c sol fa ut la quinta, ff fa ut la sexta, g sol fa ut la septima. Estos signos mas al proprio se llamã principio de las deduciones, por que tienen el vt dela dicha deducion: y todas seys bozes es la deducion. Lo sobredicho es parecer de Franchino en el libro primero capitulo quarto, y fundado en verdad. Delo dicho arriba insiere, que tantas deduciones ay: quantas vezes en la mano hallaremos vt distinto por los signos. Siete vezes se halla vt en la mano comun: luego tãtas

son las deduciones. Poner no mas de siete deduciones: por las quales todas las bozes son reguladas es conforme a los veinte signos, y poner cinco es conforme a los diez y seys signos. Tãtas deduciones puede auer en el canto quantos signos viere que tengã vt. Como se multiplican las letras: de necesidad se multiplicaran las deduciones. Si el vt fuere natural, la deducion sera natural: y si accidental, sera toda la deducion accidental. A las conjunctas, o diuisiones de tono llamo deduciones accidentales: porque cada vna tiene seys bozes, como las deduciones. Digo, que por estas deduciones se cantan todas las bozes del gamaut are. Para mayor breuedad y facilidad se note la regla: siguiente. Para saber cada boz porque deducion y propiedad se cãta: contad desde la dicha boz backwards, y donde hallardes su vt: por aquella deducion y propiedad se cãta. Exemplo. Si quisiere saber el la de Elami porque deducion y propiedad se cãta: direys contando por los signos dela mano .la. sol .fa. mi. re. vt. Viendo que en gamaut tiene su principio, y gamaut es primera deducion y propiedad de b quadrado (segun que luego se dira) cognoscereys el dicho la ser de la primera deducion, y dela propiedad de b quadrado. Esta regla bien entendida, basta ella sola para saber cada vna de las bozes de toda la mano: por do se canta. Con la qual se iunta la prolixidad, y confusio de algunas artes de canto, y se declarãra complidamente la presente materia. No tan solamente practicareys esta regla en las bozes y deduciones del gamaut: pero en las que tiene el organo, y puede tener.

De las propiedades

Capitulo .vij.

A Y tres propiedades, conuiene a saber b quadrado, natura, y b mol. Todas las G son b quadrado, las C natura, y las F b mol. Esto entiendo si en los tales signos ay vt. Tambien es de saber, que en los signos donde se señalan estas propiedades: son principio de ellas, cõforme a lo que dixē de las deduciones. Por estas propiedades se cantan todas las bozes de las deduciones. Es de notar, que entre las distancias y consonancias de las bozes en estas tres propiedades ninguna diffeiencia ay. Porque yendo seguidas todas tres

propriedades, proceden por quatro tonos y vn semitono menor: el qual semitono traen siempre en el grado, o lugar tercero de la dedució. Verdad es, que la propiedad de b mol tiene el fa en tecla negra, la qual está arriba de alambre: pero esto se hizo, para que viniendo el semitono en el tercero grado: no diffiriese de las otras propiedades. Aunque esta deducion tenga el fa de genero chromatico: procede diatonicamente como las otras por dos tonos y vn semitono. Los que esto notaren: entendedran quan poco va salir, o no de la propiedad de b mol en pasando del fa de bfa h m, sino buelue al dicho signo: por que toda la difficultad está, si allí a de ser fa, omi. La vezura pues, que tiene h quadrado yendo seguido: tiene natura y b mol: y la blandura que tiene b mol, tienen h quadrado, y natura. Si todas tres propiedades tienen vnas mismas distancias, en que diffieren: Digo, que los musicos practicos que estas propiedades pusieron: causas motiuas tuvieron para ello, aunque de todos los cantantes no son subidas. Pusieron los nombres de las dichas propiedades: por causa de la diferencia de las letras en que están situadas las tales propiedades. El h quadrado está situado en la letra G, natura en la C, y b mol en la F, y como estas tres letras (que en la Musica son principales) diffieren vna de otra: también diffieren las deduciones, que en las dichas letras están collocadas. Esta diferencia quisieron los musicos explícitar y dar a entender por estas propiedades de h quadrado, natura, y de b mol. Cognoscer se ha la diferencia entre h quadrado y b mol: quando van a hazer mutança en G sol reut, o en alambre saliendo de la propiedad de natura. Si entran en la de h quadrado, es mas rezo: que si toman la de b mol. La causa de esto es. Si de natura suben en h quadrado: hazen re mi, que es tono, o vt mi, que es diatono. Y si suben de natura en b mol: hazen mi fa, que es semitono: re fa, que es semidiatono. Pues que vn tono subiendo ha de ser mas rezo que vn semitono, y vn diatono mas que vn semidiatono: el h quadrado es mas rezo en tal caso, que el b mol. Para explicar la diferencia total de las propiedades: se note que antiguamente, antes que fuese mezclado el genero chromatico con el diatonico: procedían los cantantes en el genero diatonico por dos tonos y vn semitono. Y por que entre nuestros predecesores solo el genero diatonico se usaua: es

dicho natural. Pues como se mezcló el genero chromatico (que en parte es lo que llamamos b mol) con el diatonico natural, y está mezclada solamente fue: mirando a lo que pone el arte del gamay con las deduciones de la G. Casi como parece en bfa h m) para differenciar el fa del mi del dicho signo: pusieron dos b. La primera b, pequeña que señala el fa: y por que ha de ser blando, llamare b mol, de este nombre latino mollis es molle, que significa cosa blanda. El mi se señala con vna b grande: por esto se llama h quadrado. Y por que el dicho mi es rezo en comparacion del fa: en alguna parte se dice h duro, de este nombre latino durus dura durum, que quiere dezir cosa dura, crezia. Si algunos que en nuestro lenguaje en Musica escriuen entendiesen por que esta propiedad se dice h quadrado: no porrian en tal lugar la señal siguiente h, por que no es letra del alfabeto, y aya de ser h quadrado en esta forma h. Por que con el genero de la C. no se mezcló este genero chromatico (como hablo según el gamay are) quedó sola. C. con el nombre que tenía, que es natural: por que no yo quien le impidiese, o pertun base, como hallamos en las deduciones de la G. Esto tiene el venerable Andrea diciendo, que se llama h quadrado por el mi señalado con la h quadrada, y b mol por el fa, que es blando y natural genero, quasi neutral, por que no allega al signo de bfa h m. La sobredicha sentencia tiene Franchino reprobado algunas friuolas razones, que a este proposito se suelen traer. Quien otras mejores razones tiene diga las: que todo lo que se en este caso, he dicho. Si la distancia (en qualquier genero que sea) fuere de tono, subiendo sera reza: y abaxando dexen la caer. Si fuere distancia de semitono, subiendo sera blanda: y al abaxar sostenida. La causa es: porque la Musica se desentona, y disuena: es no aprovecharse de este auiso. Ven pues los cantantes al tono distancia de tono, y al semitono no de semitono, y en todas las consonancias tengan consideracion al semitono, o semitonos que contiene: y el canto yra tonado, y a favor del buen oído.

De las mutanças

Capitulo. viii.

Por que muchas vezes no basta vna deducion y propiedad para vn modo, o tono, es necessa

Declaració desta

figura a Capitulo. ix

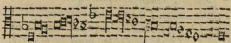
Primera mente se miren las bozes de la Musica como quedan ordenadas: las tres, conuien ne a saber vt re mi debajo la A. y fa sol la debajo la B. Luego se vean los titulos que ay de una boz a otra: los quales dizen si aquellas dos bozes (de adonde comienzan y acaban) se ayuntan, o no en mutança. Note se, que todos los titulos que van hacia vna parte: son semejantes. Tomad el titulo que va de vt hasta fa, de re a sol, de mi a la y de reys que todos dizen, estas dos bozes conuenien. Mirad el titulo que va de vt a sol, y de re a la: los quales dizen, estas dos bozes se hallan. Ved los que van delos angulos del quadrado, que es de vt a la, y de mi a fa y dizen, estas bozes en mutança no se hallan. Mirad los titulos de re a fa, y de mi a sol: los quales dizen, no conuenien estas dos. En la orden adde estan las dos sobredichas letras dizen, algunas vezes, y quiere dezir, que mi re, y re mi, y re vt, y vt re se hallan algunas vezes. Lo mesmo es en la otra parte donde está, la sol sol la, y sol fa fa sol. A la parte exterior del quadrado está dos titulos en figura quasi de medio circulo, y dizen, estas dos bozes son las mas contrarias. Comiença el vno en fa, y acaba en la y otro comienza en mi, y acaba en vt. Pues no ay bozes mas contrarias para hazer mutança: que el fa y la, y mi con vt. Note se mas, que para formar con estas bozes las mutanças: primero auerá de tomar la boz donde acaba el titulo, y luego la otra donde comienza, y boluer las a dezir del reves. Tomemos por exemplo las dos bozes altas, que son vt y fa: acaba el titulo en el fa y comienza en el vt: diremos fa vt vt fa, y así de todas las otras bozes.

Si en bfabmi ay

mutança. Capitulo. x.

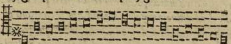
Dixe en bfabmi no auer mutança, entiende se entre el fa y el mi del dicho signo: porque el fa no alcanza al mi con vn semitono mayor: y como mutança sea ayuntamiento de dos bozes y iguales, y en este signo las sobredichas dos bozes no estan y iguales: luego entre ellas no puede auer mutança. En este signo de bfabmi (así en el fa, que es tecla negra, como en el mi, que es tecla blanca) se

puede hazer mutança. Todas las vezes que en ella mi azudo hazemos (por la que algunos dizen septima conjunta) fa: viene el vt a la tecla negra de bfabmi, donde (abaxando el cáro) diremos vt fa. Luego tenemos fa vt, vt fa. Exemplo de lo dicho.



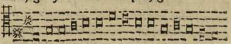
fa vt vt fa

En el octauo punto deste exemplo dezimos fa en bfabmi, y para subir al fa de elami tomamos el vt en bfabmi dexando el fa. Y ten des hazemos esta mutança en el punto quinze: y así hazemos las dos mutanças sobredichas. También en el mi del dicho signo tenemos la mi mi la. En vn octauo modo por Dsolre viene la con el mi de bfabmi, y si sube arriba, diremos la mi, y si buelue abaxar diremos mi la: segun parece en el exemplo siguiente.



vt sol la mi mi la

Todos los puntos que el sobredicho exemplo tiene en Ffaut son mi por la señal de bquadrado. En el punto quinto de bfabmi dezimos la, y haziendo mutança es la mi, y en el punto decimo puesto en el dicho signo des hazemos la mutança. También tenemos en vn modo primero por Elami, la re re la: segun se vera en el exemplo siguiente.

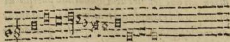


re la re re la

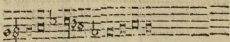
En el punto quinto de bfabmi dezimos la, y subido a dlasolre tomaremos re, y así dezimos la re, y en el punto uono puesto en el mesmo bfabmi des hazemos la dicha mutança, y dezimos re la. En este modo dezimos mi en Ffaut y en cofsaut: segun lo dizen las dos señales de bquadrado puestas al principio del exemplo. Otras muchas mutanças ay en este signo, y en otros: las quales quando hablen de los modos accidentales: se entenderán. Todas las sobredichas mutanças son accidentales, y fuera del gamant are: las quales se hazen por conjunta, o disjion de tono. No se podian hazer estas mutanças, sin las bozes que se forman en las teclas negras: por lo qual todo cantante tiene necesidad de entender medianamente el monachordio.

Declaracion de la
diffinición de las mutaças. Ca. xi.

Toda mutaçã propriamente hablãdo es por subir, o descendir: de aquello que dexamos en lo que tomamos. Toma pues de nominaciõ la mutaçã de la boz segunda. Pongo por exemplo un signo. En *D* solre ay dos mutaçãs, solre, ref. l. Quando biziere solre porque la segunda bõz de la mutaçã fue re, y es para subir (la tal mutaçã sera para subir de la boz que dexa, que fue sol: ala que tome, que fue re. Mirãdo pues el sol que dexa, porque de lucion y propiedad se canta, y el re que toma: sera esta mutaçã por subir de la primera deducion y propiedad de b quadrado, por las quales se canta el sol: a la segunda de lucion, y propiedad de natura: por las quales se cãta el re. La otra mutaçã que es re sol) sera por descẽdor de la deducion, y propiedad, que se cantava el re que dexo: a la deducion y propiedad que se canta el sol, que tomo. El re era de la segunda deducion, y de la propiedad de natura: el sol de la primera deducion y de la propiedad de b quadrado. Lo que deste signo digo: se entienda de todos los otros. Quando quiera que las bozes de la mutaçã son semejantes, para subir ambas, o para descendir: quiere Franchino en el libro primero capitulo quarto, que se llame la tal mutaçã irregular. La cõdicion puesta en la diffinición de la mutaçã que dize de diversas propiedades) es de Franchino, y se entiende en las mutaçãs hechas en el genero diatonico: por que en el chromatico bien pueden ser ambas bozes de la mutaçã de un genero y propiedad. Y que è lo sobredicho no aya repugnancia: facilmente se demonstrava en los exemplos siguientes.



Ambas bozes de la mutaçã de b quadrado



Ambas bozes de la mutaçã de b mol
 En el exemplo primero en el punto sexto se haze mutaçã, y ambas bozes son de la propiedad de b

quadrado: la primera es natural, y la segunda accidental. Para evidencia y declaracion de lo sobredicho prespongo, que el punto puesto en *G* solreut C antes del qual ay una señal de b quadrado) es mi. Pues desde el punto sexto puesto en alamire hasta el dicho *G* solreut ay un semitonos lo qual no podia ser sin mutaçã formal, o virtual. Diciendo te en alamire y ut sustentado en *G* solreut tanto es como si en alamire biziossemos: mutaçã de re a fa: pues que el punto de *G* solreut es mi, diuision de tono y es boz accidental de b quadrado. Luego si el mi de *G* solreut es de b quadrado: el fa de alamire lo sera. La boz que dexamos virtualmente es re y de b quadrado, y la que tomamos es fa y tambien de b quadrado. Luego ambas bozes de la mutaçã son de una propiedad. Lo que en esta virtual mutaçã he praticado: lo hallareys en mutaçãs formales en dos exemplos puestos en el capitulo diez y en el veynte y dos de este libro. En el exemplo segundo que aqui puse hallareys como ambas bozes de la mutaçã son de b mol. En el punto quinto deste exemplo puesto en *G* solreut dezimos re la, y el re es de b mol de la tercera deducion, y el la es tambis b mol de la que llamau tercera e yo digo segunda conjunta, cuyo ut tiene en la tecla negra de entre *A* re y *b* ni. Que da pues aueriguada la condicion que dize de diversas propiedades, auerje de entender en las mutaçãs hechas en el genero diatonico. Lo que mas el lector en este caso deseara: lo hallara en el libro sexto en el tratado primero capitulo tercero y en el tratado tercero capitulo quarto contra Alfonso espaõu.

De ciertos auisos

para hazer las mutaçãs. Ca. xii.

A Los principiantes quiero poner un auiso en esta materia de mutaçãs. De una manera se hazen las mutaçãs trayendo el canto la clauve de *F* fauy de otra, si trae la de *C* sol fauy: por lo qual lo primero que el cantante deve mirar para acertar a hazer las mutaçãs es ver que clauve trae el canto. Si trae la clauve de *F* fauy el la arriba de la clauve se conuierde en re, y el la abaxo de la clauve se conuierde en mi. El ut arriba de la clauve se conuierde en sol: y el ut abaxo de la tal clauve se conuierde en fa. Al contrario se haze si el canto

vrae la clau de c folsant, que el la arriba dela clau se conuierne en mi, y el la que estuniere abaxo en re, y el vt de arriba se conuierne en fa, y el inferior en sol. Entiendo lo sobredicho si cantamos por la propiedad de natura y bquadrado: por que cantando por b mol todo se haze al cõtrario.

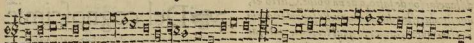
El re abaxo dela clau de Ffane se conuierne en la, y el vt en sol, y el la arriba en mi, y el sol è re. El la arriba dela clau de c folsant se cõnuerne en re, y el sol en vt, y abaxo dela clau el re en sol, y el vt en fa: segun parece en los quatro exemplos siguientes.

Exẽplo de mutaçãs de natura y bquadrado



re fa sol la re fa mi re vt sol mi fa mi vt fa sol re fa

Para las mutançãs de b mol con abas clauẽs



re fa sol la fa sol re fa mi vt fa sol la fa la re

Este auiso tengo en mucho, y con grandissima razon, porque da gran claridad ala materia presente. No es razo pasar en silencio, lo que algunos dicen, que cantan sin mutançãs: es imposible, si el canto sule de seys bozes. O han de hazer mutançãs formales (segun vengo practicando) de dos bozes, nombrando las ambas: o seran mutançãs virtuales, que si nombran sola vna boz, la otra se entiende alli. Aspi queda verificada y declarada la diffinicion dela mutançã. Para euidencia, y con elusion de las mutançãs pongo otro auiso no me nõs bueno, que fue el primero. Los principiantes quando se les ofrece alguna mutançã: miren que en los signos de dos bozes siempre en ellas ay con trariedad. Quiero dezir, que la vna boz es para subir, y la otra para descender. Pues si van cantãdo, y la boz que llenan no puede mas subir: dexen aquella, y en el proprio signo, en boz y qual tomẽ la otra, que sera para subir. Si cantando desde A re hasta Ffant allegaren a Elami, en este signo diran la, y pues esta boz no puede mas subir dexar se ha, y tomaren mi: porque en Elami ay dos bozes, no pudiendo subir la vna, que es la: por fuerza auemos de tomar la otra, que es mi. Lo mesmo auemos de hazer en las mutançãs que son para descender. Si la boz que llenamos no puede mas abaxar, dexaremos aquella, y tomaremos la otra del dicho signo: la qual es para abaxar. Esta declaracion de mutançãs es facil de poner en obra en los

signos que tienen ados bozes: el qual modo tanto bien seruir para los signos que tienen tres bozes. Por lo qual es de notar, que en todos los signos de tres bozes siempre ay vna de b mol: dela qual no se haga caudal para este caso, como si en el tal signo no estuiesse. De forma, que quitada ella por la consideracion del entendimiento: queden los dichos signos con dos bozes contrarias, como los otros que ya tengo dicho. Luego aspi en estos signos que tienen tres bozes, como en los de do: se puede guardar la dicha regla. Lo dicho de los signos que tienen a tres bozes se guarda siempre: excepto en caso de cumplimiento de diapente, o diatesarã si fuere menester la boz de b mol. Quando ponga vna regla para cantar en el capitulo quinze deste libro: me declarare complidamente. El que quiere comprehender lo dicho en este capitulo: entienda, que de dos maneras de mutançã he tratado. Vna es virtual, que en ella sola vna boz se expresa, la qual se debe hazer siempre quando viene solo vn punto, donde ella se haze. Otra mutançã se dice formal, que se pronuncian ambas bozes: y esta se puede hazer, quando viniere dos puntos y iguales: sobre los quales se haze la mutançã. En el punto primero dela mutançã pronunciaray la boz que llenay, la qual aueray de dexar, y en el segundo, la otra que aueray de tomar. Quiero dezir, que en vn punto no pronunciey las dos bozes dela mutançã. El que supiere cantar la primera manera de

mutangas, y la qual siere vsario cosa mas prima y curiosa es, que la segunda manera. Cosas muy delicadas de las mutangas tracto en el libro sexto tratado primero y capitulo tercero. Podemos decir que ay tercera diferencia de mutangas: las quales son mutangas mediatas, o de segundo bolco. Estas son las que llaman disjunctas.

Delas disjunctas

Capitulo. xiiij.

Comunmente dizen los musicos ser las disjunctas è cãro llano siete: cõuiene a saber diatesaron, diapente, sexta menor, sexta mayor, septima menor, septima mayor, y diapason. Todas estas distancias son de salto, o de vn golpe. Cierto es, que si todas estas distancias fuesse segundas: auria en ellas mutangas: por lo qual les llame mutangas mediatas. Quando hable de las consonancias, me largare mas en esta materia: pero quanto toca a las sobredichas disjunctas, se noten dos reglas. Todas las vezes que viniere vna quarta, o quinta sin pũtos medios, sino de salto: si en qualquier parte de estas disjunctas dezis mi, en la otra hãreys tambiẽ mi; y si dezis fa, en la otra parte direys fa. Si la segunda voz no la tuuiere el signo natural: buscase ha accidental. Cantays por b mol, y fa be vn canto del fa de bfa hmi de salto a elami agudo: en el dicho elami direys fa, pues que en bfa hmi lo dexastes. Si abaxa del dicho fa de bfa hmi a Elami grave: tambien en Elami direys fa. Tened por infalible la regla: por la qual serã facilmente entendidas las disjunctas, mirãdo el exemplo siguiente.



ut re fa ut fa fa
Quando viniere sexta, o septima mayores o menores, o alguna octaua de salto: y imaginad si viniere pũtos en medio, como hizierades al cabo de la tal disjuncta: y assi lo hãreys quando no viniere los tales puntos: medicos: segun parece en el exemplo puesto en el capitulo sexto del libro segundo. El que las sobredichas dos reglas guardare, teniẽdo las disjunctas por mutangas y imaginarias, o mediatas: en breue tiempo quedara en ellas facilitado, y sin dificultad las cantara. Contando el diatesaron en el numero de las disjunctas segun a muchos:

por lo qual dize. Comunmente dizen ser las disjunctas del canto llano siete. Si tomamos la disjuncta de la disjuncta, que es transito vehementemente. Cõuen dize Pythagoras no cõuiene al diatesaron: porque todas las vezes que viniere de salto. Se puede hazer con mutangas formal: segun se hizo en el exemplo superior en el punto septimo puesto en bfa, hmi. Luego propriamete hablãdo, el diatesaron no es disjuncta aunque venga de salto. Aqui puede ser diferencia entre sexta menor y mayor, y entre septima menor y mayor: porque dista vna de otra vn semitono mayor: la qual diferencia no declaro a los principiantes, porque no fue menester. En lo demas me remito al libro segundo capitulo sexto: porque alli en este caso hable largo.

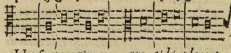
Del cognoscimie

to de los modos. Capitulo. xiiij.

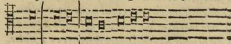
Segun la disposicion y cõposiciõ de los modos simples guardando lo que dellos es escripto no pueden ser mas de ocho. En el fenecimiento vnos son regulares, y otro irregulares. Los modos regulares (segun tiene el melisflo Bernardo) fenecen de dos en dos. Primero y segundo en D sol re, tercero y quarto en E lami, quinto y sexto en F faut, septimo y octauo en G solre. Otras tres le tras ay, que se llaman affines o confinales, donde puede fenecer los tonos. Sancti Gregorio y otros doctores dizen auer solas tres en cãro llano. Qui eren estos doctores, que primero y segundo puedan fenecer en a lami, tercero y quarto en bfa hmi, y quinto y sexto en c sol faut: pero septimo y octauo no quieren que acabe en dfa solre. Tambiẽ ay doctores, que defienden en canto llano el septimo y octauo mudarse por C faut. Las razones que para ello dan: son, que si fenecen en dfa solre: no ay si gnos en la mano para que el septimo suba diez pũtos: y si feneciesen en C faut, no tiene el octauo modo signos para abaxar sus cinco puntos. Y por que no cõuiene el modo maestro fenecer en letra, en la qual su discipulo no tiene disposicion de signos para su complida perfectiõ, ni el discipulo en letra que su maestro no pueda tener su perfectiõ: dize los tales, que ni el octauo acabe en dfa solre, ni el septimo en C faut. No cõuiene, dize, que el cãro llano salga de C. Dize mas, que si ha blla fiesse los modos fenecer en C faut, o en dfa solre

que sera composicion de sancto Ambrosio, o yerro de los puntantes: porque en el canto gregoriano no ay tal composicion. La causa sobredicha que el septimo y octauo no puede fenecer en canto llano en dlasolve, que los dichos doctores dan no es suficiente: porque presupone que el septimo modo puede subir diez pñtos arriba de su final, y esto es falso. La causa porque se pueden mudar los modos en canto llano a las letras con finales: es por evitar las diuisiones de los tonos. Y si el septimo y octauo modos mudassen por dlasolve: auian en ellos de cantar mi entre fauut y gfolrent, y por ser esta diuision de tono no conuene fenecer en dlasolve. Y si por Cfant se compusiese tambie tenia siempre vna tecla uegra: lo qual en canto llano es grande inconueniente. Notan solamente estos seys tonos: suelen mudar arriba de su final cinco puntos en canto llano, segun auemos dicho: pero tambien quatro dicen algunos. Yo no he hallado e cãro llano mas de vna letra con final, y es **A**. Tambie hallamos en cãro llano segudo en Gfolsrent, que son quatro puntos arriba de su final, y es el antifona Nos qui viuimus. Si cinco puntos se subieren, diremos en todos ellos mi en bfaum: y si quatro, fas excepto si otra cosa particularmente fuere señalada, o el canto por regla particular denandare. El cantor tenga auiso, que si mudare el modo: guarde el diapason, que guardaua antes que lo mudasse. Esta manera de mudar los tonos parece sancto Bernardo defender a sus frayles diciendo. Digna cosa es, los que prometieron bñuir regularmente: tengan sciencia de cantar rectamente. Han pues de expeler y alanzar las tales licencias, que a los modos se dan. Pero ay dolor, que lo que cantan no es Musica: sino tiene semejanza de Musica. Aparta los puntos ligados, y ayuntan los sueltos y contrarios, dicen vnos fa donde los otros pronuncian mi, la musica como quieren comienzan, acaban, abaxan, suben, componen, y ordenan a su voluntad: y no como conuene. Quien bien notare las sobredichas palabras de reprehension del melisluo Bernardo, de principal intento es contra los ecclesiasticos ygnorantes: mayormente contra los que profesarõ dexir el officio diuino segun la sancta yglesia de Roma. No se, como cumple el tal religioso con su profesion y voto: que no sabe cantar, y mēos el que no quiere deprederlo. La forma que tiene la yglesia

romana (por la mayor parte) en el officio diuino: es dexirlo cantado y asi lo vemos comunmente en las yglesias de nuestra España que dos clerigos y vn sacristan (y algunas vezes menor persona) dicen el officio diuino cantado. El religioso que no está ocupado en el exercicio sacro de las letras, en curar los enfermos, en servir los sanctos, o en otros actos y obras de la meritoria obediencia: no queriendo deprender acantar, grau sepecha tengo, que no cumple con su profesion: por que se obligo a dexir el officio diuino segun la yglesia romana. El que tuuiese alguna delas sobredichas occupaciones y exercicios, no embotaria la lanza para el seruicio de nuestro Dios, si supiese cantar antes seria servirle con lanza doblada. Los ecclesiasticos que no saben cantar las alabansas diuinas indignos son de las destribuciones y renta que lleuan. Asi que, a los malos cantantes reprehende sancto Bernardo, que no sabiendo aun cantar, mudan el canto: y no a los buenos musicos que guardan las reglas y leyes musicales, y como sabios aumentan la Musica en muchas maneras. Mudado el final natural de vn modo lo haze ser yrrregular: empero mudar la clau de vna linea en otra (aunque sea en medio del renglõ) no lo vicia, ni haze yrrregular: porque no vario su letra final. Porque vn cãro sube o abaxa muchos le suelen mudar la clau de la linea en que prime ro se puso. En tal caso el cantante tenga auiso, que quantos puntos se abaxa la clau: tantos sube el punto que adelante de la dicha clau se pone. Y quantos puntos sube la clau: tantos abaxa el punto, segun parece en el exemplo siguiente.



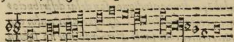
Hec sunt conuiua que ti bi placent



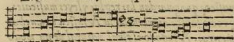
o patris sapi en ti a.

En el canto de organo mas letras ay con finales: las quales letras dexo de señalar para su lugar. De los modos, o tonos los quatro son maestros, y los quatro discipulos. Los nones son maestros, y los pares discipulos. El que quisiere saber, vn cãro de que tono es mire primero la letra final del. Donde se acaba totalmente el canto: llamo final.

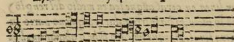
De donde infiero: que el introito, responso, y responsete breue porque tiene versos con preña, o repetición (aunque el verso se aya de mirar lo que sube o lo que abaxa como parte del modo) no ni rareys en ellos el final, sino donde dexays de cantar, que es el último pñto antes del verso. Cōta de de el final cinco puntos arriba, y si encima de aquēllos cinco subiere mas, que abaxa de su final sera maestro. Y si abaxa de su final, mas que sube arriba de los dichos cinco puntos: sera discipulo. Si estan yguales que encima de los cinco sube tantos puntos, quantos abaxa de su final) sera maestro: al qual se le deve esta honrra: excepto si la clauē, o passo particular no trae del discipulo: que e tal caso no sera maestro. Hallareys exēplificada esta regla en los quatro exēplos siguientes.



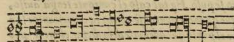
Este es maestro que excede



Este es discipulo que excede.



Este es maestro yguale.



Este es discipulo por la clauē.

Aunque este cognoscimiento sea imperfecto y e vniuersal: es facil. Todo cāto que feneciere en E lami, o en F faut, mirad la clauē que trae: y entē dereys con solo esto que modo es. Si es la clauē de F faut, sera el tal modo discipulo: y si fuere la clauē de G sol faut, diremos el tal modo ser maestro. Todo tracto en lo romano es del modo segundo, o del oñtauo. Si el tal canto feneciere en D solre, sera del tono segundo: y si acabare en G solreut, sera modo oñtauo. Todo responso breue ahora tenga alleluya, ahora se cante sin ella, es del sexto modo: excepto In manus tuas domine sin alleluya que se canta en las completas, y los del aduēto del señor en todas las horas, y el de tercia de los domingos de todo el año: que comienza Inclina cor meum deus) que son todos del quarto modo.

Responso breues llamo: a los que se cantan en las horas despues de la capitula. Lo que digo de los breues resposos, se entēde en lo romano. Acerca del cognoscimiento de las antiphonas reglas cōmunes y buenas se ponen en las artes de canto, conuene a saber primero re la, segundo re fa, tercero mi fa, quarto mi la, quinto fa fa, sexto fa la, septimo vt sol, y oñtauo vt fa: pero para mayor breuedad y certidumbre digo. Si la sequēcia, o se colorū amen comienza arriba del final tres, o quatro puntos, sera discipulo: y si fueren cinco o seys sera maestro. Siempre la sequēcia del maestro comienza por preeminēcia mas alta que la del discipulo. Tambien se pueden cognoscer las dichas antiphonas en el principio subiendo del signo de su final hasta el signo donde comienza la sequēcia. Pues si al principio dixere re la gradatin o de salto, sera primero: si re fa, sera segundo: y asi de todos los otros modos cōforme a la regla superior. Deforma, que la regla que sirve para el final de la antiphona, y principio de la sequēcia: aprouecha para el principio de la dicha antiphona. Y si alguna vez otra cosa hallardes: entēded ser yerro de puntate, o falta del componedor: porque la regla es infalible. El perfecto cognoscimiento de los otros modos es el siguiente. Vn modo, tiene de arte para subir encima de su final cinco puntos: que es vn diapente. Para ser maestro trayra quatro pñtos, que es vn diatesaron sobre el dicho diapente: y para ser discipulo trayra el diatesaron abaxo de su final. Los modos que algun punto de los ocho sobre dichos le faltare: llamarse han imperfectos. De forma, que para ser un modo perfecto: ocho puntos: (que son vn diapason) ha de tener. Cinco puntos y quatro digo ser ocho: porque el vno, que es fin del diapente se cuenta dos vezes, y assi es el dicho pñto principio del diatesaron. Todo los modos assi maestros, como discipulos tienen dos puntos de licencia para hazer las clausulas finales del diapason. Podemos dudar, porque entre musicos es dicho cōmunmente traer todos los modos estos dos puntos de licencia. Porque estos dos pñtos son dichos de licēcia, mas que los ocho que todos los modos traen: si los ocho son de arte porque los dos no serā de arte: Si ay differēcia e tre ser de arte, o de licēcia. Los latinos tomaron el arte de la musica de los griegos: los quales dauā a los modos solo vn diapason, que son ocho pñtos:

Estos son los ocho puntos que dicen de arte.

Viendo los latinicos que para hazer en los modos clausulas diferentes eran menester dos puntos: dixerón se los de licencia a cada uno dellos. Del punto superior usó sancto Ambrosio, y de ambos sancto Gregorio, segun dize Franchino; y por este augmento sancto Gregoriola grama. Es tanta la reuerencia que los latinicos tienen en este caso a los griegos: que lo que de ellos tomaron llamar arte, y lo demas dizen ser de licencia. Pues pueden subir todos los modos sobre su diapason vn punto: y abaxar otro. Los modos que qualquiera de estos dos puntos traen llaman se plusquam perfectos.

El modo que trae vn diapason llamamos perfecto, y el que trae estos dos puntos, o qualquiera de ellos, es mas que perfecto: porque la perfeccion de las clausulas causada de los tales puntos no la tiene el modo, que solamente trae los ocho puntos.

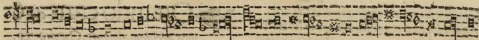
Esto quiere dezir el termino, o palabra de plusquamperfecto. La conclusion de la presente materia es, que el abito, o distancia de los modos es diez puntos. Si creemos al glorioso bernardo, ordenose, que los modos tuuiesen diez puntos: por la autoridad del psalterio de diez cuerdas. Como los psalmos en estos instrumentos que tienen diez puntos, se cantauan: cosa justa fue, que la Musica que se cantava, pudiese andar en los diez puntos. Y en porque la voz del hombre comunmente puede subir diez puntos, y por reuerencia de los diez mandamientos: fue lo sobredicho bien ordenado.

Algunos de los modernos mayormente estrangeros componen largo en onze, doze, y treze puntos: que suben ala perfeccion del maestro, y abaxan ala del discipulo, y ninguno dellos es: sino vn misterio de musica. El dicho sancto bernardo tiene por vana la tal composicion. La diferencia que ay entre estos ocho tonos, y la causa porque el primero es en quarto: en otra parte se dira cumplidamente. Estos modos suelen diuidir en muchas maneras. Vnos dizen auer quatro, otros cinco, y otros seis: y por ser prolixidad, y los miembros o partes de la diuision algunas vezes coincidir, que diversos nombres significan vna mesma cosa, como veremos en el libro sexto: pongo otra diuision de dos partes diciendo. Todo modo es regular, o irregular. Si guardare la letra final, composicion, y arte: llamar se ha modo regular. Por qualquiera de las sobredichas cosas que faltare: llamar se ha irregular.

Quando cantare

mos accidentalmente. Capitulo xv.

Para saber quando auemos de cantar por b quadrado, o quando por b mol sola vna regla quiero ponerla qual sera la spuma, o medula de lo mucho que be leydo. Siguese la regla. Todo cantante se guarde de hazer b mol, y de toda conjuncta (aunque sea en quinto y sexto modos) sino fuere para cumplimiento del diapente, o diatesa ron en el canto llano: por no dar fa contra mi en luzes defendidos en canto de organo: o porque la melodia del canto y razon lo pide. Todas las vezes que el cantante hallare cinco puntos por via de diapente, que es gradatin o de salto: dirles ha tres tonos y vn semitono menor. Si en el genero diatonico no quiere los dichos tres tonos y semitono supla lo del chromatico baziendo b mol, o b quadrado en el signo que por el genero diatonico no lo ay. Todas las vezes que hallare quatro puntos por via de diatesaron: darles ha dos tonos y vn semitono menor. Si en el genero diatonico no lo quiere suplase del chromatico. Assi que, nunca caeremos por conjuncta de b mol, o b quadrado: si no para cumplimiento de las dos sobredichas consonancias. Para verificar y declarar los casos particulares donde se deue hazer diuision de tono, o b mol tomad el exemplo siguiente. Cantado desde F faut hasta b mi, y nomas no diremos mi en b mi, auiedo dicho fa en F faut (que seria a los cinco puntos dar dos tonos y dos semitonos) sino fa el qual fa esta en la tecla negra entre A re y b mi, si subiendo el dicho canto de b mi (dode se formo fa) hasta E la mi por diatesaron: diremos en el dicho E la mi fa. Subiendo desde b mi, y auiedo dicho mi en b mi: si a F faut subiere por via de diapente: tambien diremos en F faut mi. Esto entiendo si en b mi por cumplimiento de alguna consonancia de necesidad diximos mi: porque si esta necesidad no viniere, y subiere el dicho diapente desde b mi a F faut: por no hazer mi en F faut: diremos fa en b mi. Tomad este auiso mas claro, que en otra parte lo dire. En cinco puntos no queda cumplido el diapente, ni en quatro el diatesaron: si en la vna parte de estas dos consonancias dezimos mi, y en la otra fa. Hallareys lo ya dicho verificado en el exemplo siguiente.



Cosa notissima es a los musicos, que por no dar fa-
cilita mi en octava, o quinta y en todas sus com-
puesas de necesidad han de usar el genero cromo-
matico. Es cosa tan cierta a los que sabe contrapū-
to, que no ay necesidad de exemplo. El tercero ca-
so en el qual deuemos usar el genero chromatico: es
por melodia. Algunas vezes que por complimie-
to de estas consonancias auer y hecho b mol, y sube
quasi inmediatamente, o luego el canto a c sol fa
u, o a otro signo mas arriba de adonde hezistes
b mol: si buelue sin tardança a tocar abaxando al
dicho signo donde dixistes b mol: no sera cōtra ar-
te, sino conforme arazō, y por pedirlo la melodia
del canto: por estar el oyo ceuado en el dicho b
mol: hazer ita caso b mol. Esto ballareys en vn
alleluya de la natiuidad de nuestra señora, que co-
mienza felix: en dos partes, vna en fin del alleluya
y la otra en fin del verjo. Estos son los casos que
hallo en los quales por necesidad de buena Mu-
sica se deve hazer b mol: fuera de estos no hallo ra-
zō para hazer lo: porque todo b mol es defendido.
Esto proueo assi. Todo b mol (hablado en rigor de
Musica): es genero chromatico, y todo genero
chromatico (cantando diatonicamente) es defendi-
do: luego todo b mol es defendido. El b mol es te-
cla negra, toda tecla negra es del genero chroma-
tico, y este genero es defendido (sino fuere por ne-
cessidad particular) luego tambien es defendido el
b mol: pues es genero chromatico. Con la mesma
probaciō que prouamos ser defendido generalmē-
te el b mol: queda prouado no poderse usar las cō-
junctas, o diuisiones de tono de h quadrado: por
que tambiē todas ellas son bozes del genero cromo-
matico, y por consiguiente son bozes accidentales
y assi defendidas, si no fuere en casos particulares.

Siel quinto o sex

to modos se cantar an siempre por b
mol Capitulo .xvi.

Señaladamente dixee en la regla superior, aun-
que fuese quinto o sexto modo no se auia de cā-
tar por b mol general: sino que todos passasen por
vna regla. Antes de esencia del quinto y sexto
modos en el diapente es cantarse por h quadrado.

Por lo qual es de notar, que el diapente de estos
dos modos es de la tercera especie: el qual tiene en
el tercero lugar, o grado el semitono. Formase
pues este diapente fa sol re mi fa. Los que total-
mēte y siempre cantā los dichos modos por b mol,
corrompen su diapente y composiciō natural, o es-
sencial, y hazen diapente de vt a sol, que es del sep-
timo y octauo. Verdad es, que en estos dos modos
mas vezes se haze b mol, que ē otros: por causa del
diapente desde ffaut agudo a b fa b mi, y del diate-
saron de ffaut graue al dicho b fa b mi. De for-
ma, que por enitar semidiapente, o triton: se ha-
ze el tal fa. Ya lo he dicho, que el fa de b fa b mi
es tecla negra, y tan defendida como las otras te-
clas negras. Pues sino fuere por necesidad: no se
ha de hazer el dicho b mol. Si algunos por fia-
rē acantar siempre estos dos modos por b mol: qui-
tē la tercera especie del diapente, que es de fa a fa:
como parece quitarla el venerable Ioan de espino-
sa, no obscuro el la Musica en su artezica: lo qual
se sigue a esta opinion, aunque en esto no acertō:
como en el libro sexto se vera contra el dicho au-
thor. Assi que por no venir a quitar, lo que to-
dos los doctos pusieron, vsaron, y conseruaron
grandes tiempos: seria bueo aularzar la tal opini-
on. Y porque parece por lo ya dicho condenar a
muchos buenos musicos: mire adelante esta mate-
ria en el libro quarto capitulo veynte y tres y veyn-
te y quatro, y en otras partes: y los veran alaba-
dos, salua la verdad ya dicha. No quiero pasar
en silencio vndito notable de san ct Bernardo: que
haze mucho a mi proposito. Quando quiere, dixee
necessidad de vna voz de b mol, se tome quasi b rta
da: porque no parezca tomar el tal canto semejan-
ca de otro modo. Es notissimo a los que sabe tañer
modos accidentales, que lo hazen con teclas ne-
gras: muchas de las quales son b mol. Es bastante
el b mol general para vno que auia de ser modo
primero feneciendo en D solte: que sea quarto.
Menester es, que salido el cantante de la neces-
sidad de b mol: dexee luego la dicha propticō-
dad. Solamente al fa llamo b mol: porque so-
la en esta voz fa ay la diferencia. Lo mismo
digo del mi accidental, formado en tecla ne-
gra de h quadrado.

Si vienen junctos

diapente y diatesarō qual dellos se guardara. Capitulo xvii.

ES una dubda y no pequeña a cerca destas dos consonancias de diapente y de diatesaron viniendo junctas en parte que no se pueden ambas guardar: qual delas dos guardaremos. Si subiese un canto desde Elami a bfañmi por via de diapēte, y luego abaxase a ffañ por via de diatesarō baziendo mi en bfañmi, guardauamos el diapēte y corrompimos el diatesaron: baziendo fa en el dicho bfañmi guardauamos el diatesaron, y no el diapente. En tal caso hablan algunos con distincion. O la rna destas dos consonancias sobre dichas es del modo en que esta puntada, o ninguna dellas lo es. Si la una fuere del tone (ahora se a el diapente, o el diatesaron) aquella se guarda ra, en qualquier lugar que viniere. Si ninguna de las dos consonancias fuere dela composicion del modo, sino que ambas son accidentales: guarde se la que primero viniere. Bien parece ser barbaro ē Musica el que esto dixo, y acreditado: pues que su dicho no proouo. Lizen otros cantores que se guarde el diapēte en qualquier lugar, o modo que viniere por ser consonancia perfecta, y otros afirman que el diatesarō, porque el monachordio procede por diatesarones: por lo qual tiene esta consonancia preeminencia. Puede se responder a los tales: que si el diapente es tal, qual dizen para cōtrapunto: no tiene preeminencia en la composicion del modo. Tan ne esario es el diatesaron para que un modo sea perfecto: como el diapente. Ambas consonancias son partes esenciales del modo. Ni el diatesarō en esto tiene preeminencia. Por que si el monachordio procede por diatesarones, no es para dezir la perfection del diatesaron: sino para declarar el origen, y augmentation del monachordio. Este instrumēto desde Mercurio fue augmentado por diatesarones. Pero no se sigue, por que en un tiempo por un autor, o por muchos fue se el dicho instrumēto augmentado quatro cuerdas, que hazian un diatesaron: que no fuesse acorrenado en diapentes, y en otras consonancias. Dizen pues los diatesaron es el successo del monachordio: y no la perfection, o preeminencia del diatesaron. por lo qual concluyen, que se deve guardar la consonancia primera. Por tener el lugar

primero se le deu e la preeminencia, y es derecho. Por esta regla no juzgues las disjunctas: porque la consonancia de golpe (que es la disjuncta) se ha de mirar por el palmeto: y de despues la que fuere graciosa darin. Las disjunctas se juzgan por su regla particular. Es determinacion de hombres doctos, que siendo una de las dos consonancias del modo, y viniendo primero aquella se guarda: no teniendo consideracion que sea diapente, o diatesaron. Pero si ninguna de las dos consonancias fuere del modo o el diapente que fuere del modo viene en el segundo lugar: es decreto y parecer de los tales, que se guarde el diatesaron: porque es consonancia mas cercana al oydio, porque el genero diatonico procede por diatesarones, y porque ya esta en uso de hombres doctos, y el oydio de los sabios becho a ello. Algunos cantores dizen, que se guarden ambas consonancias cantando accidentalmente. Si dixeren fa en bfañmi: que lo digan en ffañ y en Elami; y si dixeren mi en bfañmi, que lo digan tā bien en Elami y en ffañ. Assi que, si en la una parte de las consonancias se haze mi, tambien se de ue hazer en la otra. El mismo uozio sea auido del fa. Lo sobredicho del diapente y diatesaron es de parecer ageno. Ligo, que formar las dos consonancias junctas pocos lo acertaran a hazer: y no todas las vezes que quisieren. En parte pueden venir: que no aya quien las forme juntamente. Poner estas dos consonancias junctas fue yerro de el cōponedor, o por mejor dezir, de los que sacaron el canto de una regla en cinco, y de otros puntantes. Es mi parecer en este caso, que viniendo las dichas consonancias junctas: se guarden ambas: si pudiere ser, y sino guarden el diatesaron, y esto por tres razones. La primera es. Los griegos de quien se recibimos la Musica acertada, pusieron una cuerda para euitar el tritono, y es el fa de bfañmi, y no pusieron cuerda para euitar el semidiapente: luego el tritono se deu mas de euitar y huir, que el semidiapente. La segunda. En el genero que a hora en composicion cantamos: llamamos muchas vezes fa cōtra mi en quinta (assi como ē en las faldas de los seys modos, que tienen pñto sustentado) y el oydio en esto exercitado, y criado no reclama, ni siente pesadumbre, y no ay tāto uso del tritono: luego el diatesarō se deve guardar. La tercera razón se funda ē el modo de proceder del genero diatonico que es por dos tones y un semitono en quatro puntos.

De la conclusion

dela regla superior Capi. xviii.

Notese, que para ser vna distancia diapente, o diatesaron ha de yr seguida que por otros terminos se llama gradatin, o de salto. Qualquiera consonancia que con ellos se mezcla de tono o semitono: los desuaze. Y porque unisono no es consonancia, sino principio, segun Boecio, de consonancia: aunque en medio del diapente, o del diatesaron estuieren dos puntos unisonantes: no se pierden las dichas consonancias. Algunos eñtores en esta regla sacan por excepciõ, si en el vn pñto de los dos no se hiziere clausula: que en tal caso se pierden las dichas consonancias. No vntã fuera de razõ, que no se puede pronar: por que haziendo clausula se acabo sentencia en el tal punto: tambien es razõ, que se acabe el canto. Comẽgo sentencia, y el canto en el punto segundo: assi comienza a firmarse otra consonancia: por tanto perdo de ser diapente, o diatesaron. Esta razõ concluye en toda la musica: empero ay otra en canto de organo. Para lo qual es de notar, que los musicos tienẽ de vso aprouado sustentar el penultimo pñto de la clausula è el modo primero: y assi viñendo la clausula de sexta a octaua, la hazen cõ sexta mayor, la qual contiene quatro tonos y vn semitono. Pues si en bñahmi en la vna boz hazen fa, y en la otra sustentan en g solreut: viene a ser no sexta mayor, sino septima. Ay septima mayor y septima menor, y en la distancia que ay entre estas dos septimas: puede auer muchas septimas, y vna es la que digo desde el fa de bñahmi al punto sustentado de g solreut: la qual distancia tiene cinco tonos, y es vna coma mas, que la septima menor. Esta septima è niçuna manera se puede dar

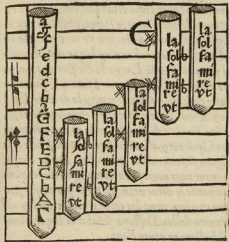
Si vna disonancia se suffre en la musica: por la consonancia que despues se sigue. No ay hombre tan atreuido, que dos septimas de: como se dan en el caso presente. La primera es mayor de cinco tonos y vn semitono: y la otra de cinco tonos. Razõ es de zir, que por la clausula se pierden las dichas consonancias. Si vn modo subiese desde Elami hasta bñahmi, y la otra boz quando esta diese è bñahmi yocasse en ffaut agudo: por no hazer ja cõtra mi en quintas: dria mos fa en bñahmi. En tal caso no se guardaua el diapente, que subio desde Elami a bñahmi: por guardar la consonancia del contrapunto. Menor mal es quebratar el diapente, o el diatesaron: que faltar la melodia en el canto de organo. De dos males forçosos el mayor se ha de euitar y buyr. Mayor mal es dar dos septimas vna tras otra: que corromper el diatesaron. Luego razõ es lo que algunos cantores dizen, que haremos mi en el caso sobredicho, y no fa. Esto entiendo del diatesaron segundo, y no del primero. Quiero de zir, que subiendo el canto llano de ffaut a bñahmi, por via de diatesaron, aunque en la clausula de alambre tenga dos o tres puntos consonantes (como algunos dizen) no haremos mi en bñahmi: sino fa: por guardar el diatesaron. Y si en canto de organo hiziessemos fa, la boz superior no sustentara el pñto penultimo en la clausula: porque seria hazer dos septimas, como dicho es. Pero esta clausula sobredicha deve ser hecl. a con distancia de tono: como es guardado en el modo quarto. Assi que, la determinaciõ sobredicha no se entienda del diatesaron primero, o ascendente: sino del que descie de bñahmi a ffaut, o de sus semejantes. Los exemplos siguientes son para verificar y declarar la sobredicha regla, y las excepciones della.

Two staves of musical notation. The first staff shows intervals between notes on a five-line staff. The second staff shows a sequence of notes with the text 'Do mi nus di xit ad me.' below it.

Sexto modo, o primero. Quarto modo Exemplo cõmun a todos los

modos Diatesaron Do mi nus di xit ad me.

La figura infra scripta es para entender de rayz las conjunctas, o diuisiones de tono que en canto llano se hallan.



Declaracion de esta figura Capitu. xix.

Cada vna de las conjunctas que se usan en canto llano puse en su caño: de la manera que posimos las deduciones, y son cinco. Para la declaracion de las dichas conjunctas, o divisiones de tono no se noten cinco cosas. La primera, que las tres destas divisiones de tono que son primera, tercera, y quarta son de bquadrado: y las dos que son segunda y quinta son de bmol. La primera tiene el mi entre Cfaut y Dsolre, mas cercano a Dsolre que a Cfaut, la segunda forma fa entre Dsolre y Elami, mas cercano a Dsolre, la tercera tiene el mi entre Efaut y Gsolreut, mas cercano a Gsolreut, la quarta forma mi entre cfaut y dfaolre, mas cercano a dfaolre, y la quinta forma el fa entre dfaolre y elami agudo, mas cercano a dfaolre: segun por las señales de bquadrado y de bmol puestas en la sobredicha figura puede ser visto. Lo sobredicho entiendo en los instrumentos acertados: porque en los comunes muy al contrario es. La segunda, que en cada vna de las conjunctas vamos fingiendo bozes: las quales no estan encerradas en el gamaut. Si toma ys la primera conjuncta, forma ut en Are, y re en hmi, y asi proceden todas seys bozes. Mirad de proposito todas las seys bozes de cada vna de las conjunctas y ballareys, que ninguna de ellas con tiene el gamaut. Son luego todas las bozes de las conjunctas fingidas fuera de el gamaut. Por lo

qual bize figura distinta de la primera: para que mejor se entendiesen. Lo tercero que en esta materia se requiere saber es, que aunque todas las bozes de las conjunctas sean fingidas: algunas de ellas salí fuera del sitio del gamaut, y otras no. Tomo por exemplo la primera conjuncta: la qual tiene seys bozes. El ut, re, fa, y sol de esta conjuncta son bozes fingidas: pero el vt esta en el mesmo signo de Are, y el re en hmi, y el fa en Dsolre, y el sol en Elami. Todas las bozes que no tienen señal de bquadrado, o de bmol en la sobredicha figura: las aueys de pronunciar cantando en el mesmo signo donde las veys tener su asiento. Si señal de bmol tuviere alguna boze: entendedeys la tal boz no auerse de pronunciar en el signo que en la figura esta señalada: sino mas abaxo. Tiene la tal boz su asiento entre el signo en que esta escrita y el signo inferior: como podeys ver en el vt y en el fa de la segunda y quinta conjuncta. Si la boz trae vna señal de bquadrado: entendedeys la tal boz auerse de pronunciar arriba de donde la veys puesta. Mirad el mi y el la de la primera y quarta conjuncta: y vereys por tener la dicha señal, que no se deuen entender en el proprio signo donde son scriptos: sino, que se entiendan estar entre el signo que los veys puntados y el superior. Porque no auia spacios, o reglas en la Musica para puntar las dichas bozes fingidas: inuentarō las señales de bquadrado y de bmol. Lo quarto se deue notar, que si en las bozes fingidas sin señales no fingimos signos, sino en los signos que estan puntados, o scriptos las entendemos estar: en las bozes que tienen señales, no tan solamente se fingen bozes: pero tambien signos. Luego en las bozes de las conjunctas sin señales ay solo vn fingimiento: y en las que tienen señales, ay dos. Pero esto los que han tractado hasta oy de las conjunctas, o divisiones de tono en las artezicas de canto llano: no señalauā mas del fa, o el mi de la conjuncta: lo qual para hombres consumados en la musica bastaua: pero no para principiantes. Menester es al principiante señalar todas las seys bozes de cada vna de las conjunctas, como en los cinco caños lo puede ver. Lo vltimo que en la declaracion desta figura se deue notar es, que aunque el la de la tercera conjuncta y el vt de la quinta este en el signo de bfa hmi: tiene la vna boz señal de bquadrado, y la otra de bmol. La causa de lo son

bredicho fue, porque como el dicho signo de bfa hmi tenga dos bozes, y ellas no esten yguales para de notar que e la dela tercera conjuncta esta con el mi de el signo que es boz de bquadrado, y el vt dela quinta con el fa de el dicho signo, que es boz de bmoala una puse señal de bquadrado, y ala otra de bmo. Si estas conjunctas quere ys saber de rayz y fundamento: ayuntad las bozes puestas en los caños con las letras que tienē, y como fingimos bozes: fingid tambien signos, y los podeys retener facilmente en la memoria. Por razón de exemplo podemos dezir. *Ant, brcbut, y asi* poniendo a todas las otras letras las bozes de la figura: formaremos signos fingidos.

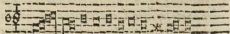
Declaraciō desta palabra conjuncta. Capitu. xx.

Algunos cantores ponē en dūbda, si estas bozes que fingimos, seran dichas conjunctas, o diuisiones de tono. Declaremos primero estas dos palabras, conjuncta y diuision de tono: y luego responderemos ala pregunta. Conjuncta quiere dezir cosa ayuntada: y diuision de tono es vna boz, que diuide el tono en dos semitonos, vno mayor, y otro menor. Quando quiera que dezimos diuision de tono: solamente se entiende por vna tecla negra, que diuide el tono, en medio del qual ella tiene su asiento. Esta tecla negra sale fuera del sitio y lugar del gamant are: puez que se pone en medio de dos signos. Vnas vezes esta tecla negra es fa, otras vezes es mi: segun ya fue dicho. Cada vna de estas bozes fingidas, significadas por las teclas negras tiene consigo cinco bozes, y ella que son seys. Todas estas seys bozes se llaman vna conjuncta: porque son bozes accidentales ayuntadas alas bozes naturales. Verdad es que la diuision de tono, que es vna boz, no puede estar sin las cinco, y assi parece que ambos nombres conueniene a saber diuision de tono, y conjuncta: sean vna mesma cosa, debaxo de diuersas consideraciones. Si en rigor de Musica queremos hablar, sola la boz significada por la tecla negra es diuision de tono: y todas las seys bozes accidentales es la conjuncta. Las diuisiones de tono de su cosecha y natural ni son bozes de fa ni de mi: segun la necesidad que de ella tuuieremos: assi la podemos formar. Auemos de hablar de ellas se-

gun en el monachordio estan puestas, y segun comumente dellas usamos, y cognoscerse han por la regla siguiente. La diuision de tono que esta arriba de el fa natural, es mi: y la que esta abaxo de el mi natural, es fa. Luego la diuision de tono entre Cfant y Dsolre, entre Ffant y Csolrent, y entre cfsoltant y dlasolre es mi: y la de entre Dsolre y Elami, y entre dlasolre y elami agudo es fa. Vna diuision de tono se halla en canto llano entre Csolrent y alamire: la qual yo no señalo en la figura superior de las conjunctas. Fue la causa, porque vnaz vezes se halla mi: segun en el organo la vemos, y otras vezes fa. Puez por no ser siempre vna boz, como las otras cinco: la excluy del numero dellas. Bastara señalar el lugar donde se ballara en canto llano.

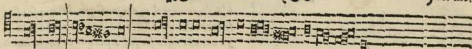
Donde se hallarā en cāto llano estas cōjunctas. Ca. xxi.

Por dar claridad a los principiantes dire donde se hallarā las sobredichas diuisiones de tono. La primera diuision de tono, que dixere hallar se en canto llano: es mi entre Cfant y Dsolre, a imitacion del canto natural que dixere mi fa sol ia y porque en orden realmente es primera: le señalo el lugar primero. Comumente hazemos esta conjuncta, quando el modo primero, o segundo viniendo la clausula a Dsolre la haze con pūto baxo, puesto en Cfant. Tal punto sustentamos, y aunque en la boz lo pronūciamos vtres en el cydo y medida mi. Hallarse ha en muchas partes, especialmente en vna alleluia de vn martir que dixere *Posuisti*, en otra de muchos martires, que dixere *Iusti*, y en la de sancti francisco que comienza *Pater franciscus*: segun se vera en el exemplo siguiente.



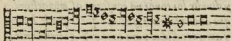
A lle lu ya.

Dixere la tercera diuision de tono ser señalada por señal de bquadrado entre Ffant y Csolrent. Comumente las vezes que hazemos clausula en Csolrent, si con punto en Ffant se haze: es causa la tal diuision de tono: la qual se halla en el primero y tercero *Agnus* del doble menor, y en la comūnicada *Beatus* de vn confessor pūtifico, en la palabra *Lueneris*: segun que se sigue.



Agnus de i. Dominus in ue ne rit vi gilau tem.

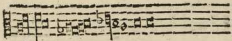
En algunas partes esta errada la dicha comuni canda, y se deve enmendar por este exemplo. La quarta diuisión de tono es de quadrado, y se ha lla entre cfsolfaut y dlasolre, donde estando pñta do el punto en cfsolfaut, dezimos mi. Communmen te las vezes que hazemos en septimo modo clausu la en dla solre, con punto antes que toque en cfol faut: se causa esta quarta conjuncta: segun se pue de ver en el exemplo siguiente del alleluia Exiui a patre.



Alle lu ya.

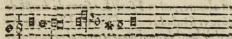
Este mi de cfsolfaut tiene por .la. vna boz que se señala entre ffaut y gsolreut agudos, como se pue de ver en la figura: la qual boz algunos señalan por octaua conjuncta, y porque señalado este mi de entre cfsolfaut y dlasolre, quedaua señalada la sobredicha boz de entre ffaut y gsolreut, y con vna conjuncta complimos con dos bozes acciden tales: no quise señalar ental caso mas de vna diuisión de tono. Y si alguno me dixesse, que en la octa ua abaxo desta diuision conuiniere a saber entre Cfaut y Dsolre) señale vna diuision, y entre F faut y Gsolreut otras: porque en esta quarta diuisión no señale mas de vna, auiendo señalado en sus octauas dos: Respondo, que la primera diuision de tono y la tercera no puede ser vna sola: porque si la boz puesta entre Ffaut y Gsolreut graues es la de la primera diuision: tambien es mi, porque tie ne su la en el mi de bfaumi: como puede ser visto en el capitulo decimo deste libro, en el exemplo se gundo. Y porque la boz fingida de entre ffaut y gsolreut agudos no ay signos en la mano del can to llano do pueda tener la, si ael nōbrassemos mi: de aqui es que basta la tal boz accidental nombrarle la, y es del mi de entre cfsolfaut y dlasolre: al qual mi yo llamo quarta conjuncta. A solo el mi, o el fa de las diuisiones de tono solo mos lla mar conjuncta, y porque la sobredicha boz de en tre ffaut y gsolreut agudos no puede ser mi, por que no tiene la en canto llano, y la boz que esta en su octaua abaxo lo tiene: de aqui es, que la so

bredicha boz de entre ffaut y gsolreut agudos no es distinta conjuncta de la quarta: y la boz de su octaua abaxo se deve nombrar tercera distinta de la primera. Este lenguaje es de hombres sabios, y que de rayz entienden la Musica. Quando las tres sobredichas diuisiones de tono se hazen con puntos sustentados: no se muda la solfa, ni se ha ze mutança formal, aunque no dexa de ser virtual. Con dezir re vt re, o sol fa sol, que son bozes de tono: sustentando el vt y el fa, de tono hazemos se mitono. Quando se hazen estas diuisiones de to no, y no en pñtos sustentados, como en el exemplo arriba puesto de la comunicanda Beatus, se haze mutança. Diremos en el exēplo sobredicho re sol en alambre, y mi en Ffaut. La segunda diuisión de tono es señalada entre Dsolre y Elami por se ñal de b mol, la qual viene a tener el vt entre Are y hmi. Suelen algunos señalar el dicho vt por primera diuision, y dizen ser fa. Porque con vna diuision complimos ambos puntos, y el punto pu esto entre Are y hmi mas al proprio es vt, que fa en canto llano: no puse la tal boz per prime ra di uision. El canto llano vñ del punto puesto entre Are y hmi, y es vt del fa de entre Dsolre y Ela mi: y no fa. Porque si fa fuera, auia de tener el tal fa vt, y venia a formar el dicho vt a Ffaut de retro pollex. Y porque en canto llano ordinaria mente no se halla tal punto: digamos el punto de entre Are y hmi ser el vt de la segunda conjun cta. Los dichos dos puntos se hallan en el gradu al de Requiem eternam trayendo la clau de Ffa ut, en la palabra Dona eis. Todas las vezes que vn canto abaxa de Ffaut a hmi, y sube a elami: se cantara por esta conjuncta. En tal caso dire mos fa en elami y vt en hmi: segun se puso en el ca pitulo quinze. La quinta diuision de tono se se ñala entre dlasolre y elami agudo por señal de b mol. Todas las vezes que vn canto sube del fa de bfaumi hasta elami agudo por via de diatessa ron en elami baremos fa por euitar el tritono, y guardar el diatessarō. Esto ballareys en vna of frenda de los martires de entre pasqua, que dize Confitebuntur, en la palabra Domine, y en ma chas partes: porque es común. Sigue se el exēplo.

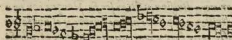


Do mi re

Por cumplir el diapente que abaxo de ffaut a b fa mi: bezimos fa en bfa mi, y para cumplir el diatesaron que subio de bfa mi a clami: bezimos fa en elami. La diuision de tono entre G solreut y alamide muchas vezes la hallamos mi, con punto restaron: como se puede ver en el Chyrie del do ble menor, que en lo seuillano llaman Rex virgine num y otras vezes fa. Todas las vezes que auer mos hecho la segunda conjunta, y sube el canto desde el fa de Elami hasta alamide por via de dia restaron: en tal caso la dicha diuision de entre G solreut y alamide sera de b mol. De forma que el punto de alamide (por no hazer tritono) sera fa. Lo sobredicho se vera en los exemplos siguientes.



Chyrie



Este exemplo es del fa de alamide.

Esta diuision de tono en el exemplo primero es mi, y se señala con la señal de b quadrado puesta a los puntos de G solreut: y en el segundo exemplo es fa, señalada con la b de b mol puesta en alamide. Este modo de señalar que se usa querria que se notase porque quando vean otro semejante que yo uso, en el tratado sexto: no se escandalizen diciendo ser cosa nueva. Hallar es el sobredicho fa en vn refponso de la septuagesima que dize Formauit de us, en la palabra Faltus est homo: el qual fa no tiene el monachordio común, y ay del grã necesidad

De la cõplida in

relligencia de las diuisiones de tono.

Capitu. xxii.

Todo lo sobredicho hasta ahora del numero de las conjuntas, o diuisiones de tono en este libro se entiende las que hallamos en canto llano. Tratar quantas ay en el canto de organo, y quantas puede auer en los instrumentos: es materia distinta. Lo practico que comúnmente en esto ha

blã: dizen auer diez conjuntas, y las que se usan ser ocho. Si afirmã esto hallase en canto llano: ya auemos visto ser falso: porque en canto llano no ay mas de seys, segun fue declarado. Digo, que con tener noticia cumplida conforme ala declaracion dicha, sobre la figura de las cinco diuisiones de tono en la sobredicha figura puestas, y dela que entre G solreut y alamide declare: no es menester mas para canto llano. Si dezir que ay diez conjuntas entienden en toda la latitud del canto: ya veen quan falsissimo es. Tantas diuisiones de tono puede auer en vn instrumento: quantos tonos quiere. Esta materia trate en el segundo libro capitulo veyte y siete. Esta manera de cõtar y diuidir los tonos va conforme al monachordio que ahora tenemos, y no alo que se puede hazer, y aura necesidad para cantar. Si queremos mirar las diuisiones de tono en su propria fuerza y natural, y bablar dellas en todo rigor de Musica: a ninguna podemos poner nombre perpetuo de mi, o de fa: de b quadrado, o de b mol: porque todas las conjuntas forman semitonos mobiles, que se pueden mudar a vna parte, y a otra. Quando la diuision de tono formare en la parte inferior el semitono mayor, la tal diuision, o conjunta sera de b quadrado: y si ala parte superior formare el dicho semitono mayor, sera la tal conjunta de b mol. Pues de tal manera hazemos vna diuision de tono mi, que quando tuuiere necesidad que sea fa: la podemos hazer. Y por esto entenderemos vna aparente contradiccion, que ay entre algunas artes de musica, y lo que en el monachordio vemos: que el arte señala fa entre G solreut y alamide, y el monachordio tiene mi. El arte habla de posible, y dela mayor necesidad que el cantor tiene, y de lo que antiguamente uso el tañedor. Y el monachordio de hecho que al presente se usa: pero no niega lo que se puede usar: que es lo que las artes de Musica dizen. Pusieron alas conjuntas que forman mi, nombre de b quadrado, y las que forman fa de b mol: por la semejança que tienen con el mi y con el fa de bfa mi. Porque el mi de este signo es de b quadrado, y el fa de b mol: pusieron ala conjunta que forma mi, b quadrado: y a la que forma fa, b mol. Como de fa el mi de bfa mi hasta c solreut: que es tecla superior inmediata: ay vn semitono menor: así desde qualquier tecla negra que formare con la superior mas cercana

un semitono menor: sera dicha mi. Y como desde
 el fa de bfa hmi hasta alamire ay vn semitono me-
 nor: assi toda tecla negra que con la blanca mas
 eercan a inferior formare el dicho semitono menor
 sera dicha la tal tecla negra fa. Y como desde el
 mi de bfa hmi hasta el fa del dicho signo ay vn se-
 mitono mayor: assi de toda tecla negra que fuere
 mi, hasta la inferior blanca que es fa: ay vn semi-
 tono mayor. Pues por esta semejanza que los se-
 mitonos mobiles tienen con los semitonos de bfa h
 mi: al mi pusieron bquadrado, y al fa bmol. De
 tal manera pusieron las teclas negras en el mona-
 chordio, que el mi se puede seguir hasta el vt aba-
 xando: y hasta el la subiendo. Lo mismo digo del
 fa. Por esto suele ser dicho (y cō verdad) que ca-
 da vna de las conjunctas tiene seys bozes. Entēdi-
 do tengo, que toda la medula de las diuisiones de
 los tonos esta dicha: pero para los principiantes
 lo quiero poner por palabras mas claras. Todo
 semitono del genero diatonico (que es en el mona-
 chordio de teclas blancas) estu acompañado de
 dos tonos: el vno tiene ala parte inferior, y el otro
 ala superior. Semitono diatonico llamo desde h
 mi a Cfa: ut, de Elami a Ffa: ut, y en todas sus o-
 ctavas: los quales son dichos semitonos immobis-
 les. Cada vno de estos semitonos esta acompaña-
 do de dos tonos: los quales tonos tienen teclas ne-
 gras, que los diuiden. Todo mi natural, o diato-
 nico tiene por diuision del tono inferior vna tecla
 negra, que es fa: y todo fa del genero diatonico
 tiene en el tono superior vna tecla negra, que es
 mi. Assi que todo semitono natural, o fixo esta
 acompañado de dos semitonos mayores chromati-
 cos: vno ala parte inferior, y otro ala superior.
 Tomo por exemplo el semitono desde hmi a Cfa
 ut. El mi de hmi tiene ala parte inferior vna te-
 cla negra, que forma fa: la qual es entre Are y h
 mi. Y el fa de Cfa: ut tiene ala parte superior v-
 na tecla negra, entre Cfa: ut y Dsolre: la qual
 forma mi. Sabiendo por esta regla, que tecla ne-
 gra es fa, y qual mi: sabran quantas diuisiones, o
 conjunctas ay de bquadrado, y quantas de bmol.
 Do quiera que hallaremos mi en las dichas con-
 junctas, sera conjuncta de bquadrado (segun fue
 dicho) y se prouara en el capitulo siguiente) con
 sus seys bozes: y donde estuviere fa, sera bmol con
 sus seys bozes. Hallado pues el fa, o el mi de qual
 quiera de las conjunctas, sigamos lo hasta el vt,

y hasta el la: y assi cumpliremos todas las bozes
 de la conjuncta. Tantas conjunctas puede auer
 quanto tonos tuviere el instrumento que diuidir.
 Qualquier canto natural por vsar alguna vez de
 estas bozes: no pierde su naturaleza, ni por ello
 sera dicho irregular. El modo que por todo el v-
 sare de conjunctas: sera dicho irregular, o acciden-
 tal. Quando se han de hazer estas conjunctas, la
 regla que puse para el genero diatonico: lo ense-
 ñara. Guardese, que no es menester poner otra.

Si ay bquadrado


en el genero chromatico. Ca. xxxij.

ALgunos ponen en duda si en las diuisiones de
 tono puede auer alguna de bquadrado. Y la
 causa de la duda es. Todas las conjunctas son
 del genero chromatico, y todo genero chromati-
 co es bmol: luego toda conjuncta es bmol. La ma-
 yor deste syllogismo es tā verisima: que no ay ne-
 cessidad de pronacion. Todas las teclas negras
 del monachordio son del genero chromatico, y
 las diuisiones de tono son teclas negras (segū ma-
 char vezes es dicho y prouado) luego es verdad
 ser el genero chromatico. Que todo genero chro-
 matico sea bmol: parece por lo que en estos libros
 algunas vezes es dicho, que el inuentor deste ge-
 nero fue deserrado por ser inuentor de canto bla-
 do y muelle: luego es cāto de bmol. Por otra par-
 te de: terminadamente tracto vnas diuisiones de to-
 no ser de bquadrado, y otras de bmol. Ay lue-
 go gran raxon poner la sobredicha dubda. Pare-
 ce el argumento tener aparēcia: pero no conclu-
 ye por ser la menor falsa. Tengo por infalible
 verdad vnas diuisiones de tono ser de bquadrado
 y otras de bmol: lo qual prouo por tres razones.
 La primera por autoridad de los autores que
 lo han dicho. Todos los autores que en Musi-
 ca yo he leydo, assi en latin como en romance, si
 en esta materia hablan tienen lo sobredicho, so-
 lamente Iuan de espinosa afirma lo contrarior: al
 qual en su lugar respōdere. No tan solamente es-
 ta verdad afirman: pero no ay quē en ella ponga
 dubda. Y pues todos lo tienen, y ninguno lo ha
 cōtradicho: raxon sera darles credito: y mayor-
 mente que entre ellos ay hombres graues, y de mucha
 autoridad. Iten prouenase lo segundo por lo que
 vemos en bfa hmi. En este signo ay dos bozes fa y

mi: el mi es de bquadrado, y el fa de b mol. Pues como las conjunctas, o divisiones de tono unas se señalen con el mi, y otras con el fa, a semejança de bfa b mi, las que con mi se señalan dezimos ser de bquadrado: y las que con el fa, de b mol. Si todas auia de ser de b mol: para que las diferencias rō en el señalar: Si me dezis auer se hecho por señalar las bozes singidas, que salen del stio y limites del gamaut, y en las unas salia el mi y en las otras el fa, segun se puede ver en la figura precedēte: pues esta diferencia de bozes deve ser explicada y declarada con nombres diferentes. Declara se por no auer confusio el mi con señal de bquadrado, y el fa con la de b mol. Luego la diuisio de tono que fuere mi, sera de bquadrado: y la que fuere fa, de b mol. La razon tercera es fortissima: la qual proua ser de necesidad poner en el genero chromatico bquadrado, y b mol: yes. No puede auer genero sino ay especies dos, o mas: porque sola vna no puede constituir genero. Si ningun animal vnieste, ni pudiese ser, sino solo el hombre: este termino, o palabra animal no seria genero. El genero se ha de dezir, o predicar de muchas cosas diferentes en la especie: si solo el hombre vnieste, no seria genero animal: como no tuuiese de quien se dixesse, sino de solo el hombre. Dezimos pues esta palabra animal ser genero: porque se predica de el cavallo, del leon, y de otros muchos animales. Si el genero chromatico fuese solo el b mol: seguir se ya no ser genero. Por lo ya dicho se proua excelente mente. No auemos dicho, que para vno ser genero se ha de dezir de muchas cosas que sean diferentes en la especie: luego si chromatico solamente se dixesse del b mol: no seria genero. Pu es todos confesamos ser genero de necesidad. se dira de b mol y de bquadrado: las quales dos cosas diffieren especie, y assi se predica, o aize de muchas cosas diferentes specie, por ser genero. No tan solamente conuiene dezir vnas conjunctas ser de bquadrado, y otras de b mol: sino ay necesidad de dezir se para que con verdad digamos esta palabra chromatico ser termino generico. De la manera que diatonico para ser genero fue menester tener debaxo de si muchas especies, conuiene a su bre natura, b mol, y bquadrado: assi el genero chromatico. Ninguno pues reciba escandalo de verdad tan antigua, y al presente tan bien prouada. Notad, que toda conjuncta cōmumente tie

ne dos bozes en tecla negras, si es de bquadrado: el mi y el fa, y si es de b mol: el vt y el fa. Pues quē tanta differēcia ay en las bozes que salē del gamaut: raxon es tener diuersos nombres. Y vna de las razones porque el fa de bfa b mi no es diuisio de tono: es por no tener el vt en tecla negra: como lo tienen las diuisioes de tono que son de b mol. Esta materia traite en el capitulo quarto del libro en vltima resolucio y parecer proprio. Por ser la Musica diatonica perfecta tiene tres propiedades, que el numero ternario en Musica es perfecto: y la accidental tiene dos, que es numero binario y dize imperfeccion.

De dos señales de canto. Capitulo. xxiij

Los musicos practicos usan en la Musica de dos señales: y caun que algunos les llaman señales de ignorantes) son buenas, y dan gran lūbre en el canto. Pluguieste a Dios, que los compoñedores en todas las partes que vnieste de siete la negra: las pusiesen para los tañedores de todos los instrumentos: como en los hymnos y motetes, y motetes que para tañer tengo compoñidos yo puse. Algunos buenos latinos desean, que todas las diuisiones latinas tuuiesen sus accentos señalados: como los tienen los griegos. No ay menor necesidad de las dichas señales: que de los accentos: lo qual prouo por tres razones. La primera es, porque ay mas que canten, sin ser musicos: que leen latin, sin saber lo entender. La segunda, que no baze tanta disonancia, el que leyendo di ze vn mal accento, por ser vezado: como el que canta haciendo fa dō de otros dicen mi. La tercera es, que ninguno es tan gran cantor, que no se pueda descuydar: lo qual no baria teniendo el canto su señal. Vna de las señales sirve para b mol, y es vna b pequeña: otra para bquadrado, y tiene esta figura . Vnas vezes son las señales vniuersales, y otras particulares. Quando son particulares, sirven para solo vn punto: y en tal caso ponerse han junto al tal punto. Si fuerē vniuersales, que sirven para todo el modo: ponerse han en principio de todos los renglones, despues de la claua y antes del tiempo, en el signo que fuere menester. Nunca señal se ponga, sino fuere para tecla negra: excepto para modos accidentales. Quando

en los tales modos se pone una señal en el principio del canto, la qual es de esencia del modo, y es tecla negra: si en medio del canto (en lugar dōde estava la señal, que era de esencia de el modo) pi de otra: ponerse ha, y en tal caso esta señal sera para tecla blāca. Exemplo, vn modo primero por Elami tiene vna señal general de bquadrado en cfolaut: la qual dize el punto alli puesto ser mi, tecla negra que esta entre cfolaut y dlasolre. Si subiesse de Gsolreut graue por via de diatesisaron, o que en gsolreut agudo formasse fus por guardar el diatesisaron: por no dar fa contra mi en quinta: el tal punto donde estava la señal general de bquadrado no seria mi, sino fa: y se auia de poner señal particular de bmol para el tal punto, que es fa: la qual señal seria para tecla blāca. Assi queda verificada la excepcion. Fuera de casos particulares es la señal para tecla negra. Quando en bfa mi se pusiere la señal de bquadrado, dize el punto puesto en el tal signo ser mi: y quando la de bmol, que es fa. Si en qualquiera de los otros signos se pusiere la señal de bquadrado, dize aquel punto no auer lo de entender en el signo que lo vemos puntado: sino vn semitono in cantable arriba. Assi que, la señal de bquadrado de semitono haze tono subiendo el canto, y abaxando, de tono haze semitono. Si vn canto subiesse de Elami a Ffaut, y en el dicho Ffaut estuuieste la señal de bquadrado: significaua aquel punto estar arriba en la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. De forma, que auu que desde Elami a Ffaut es semitono, y para hallar esta medida es de vn traste a otro en la vibuela, o de vna tecla a otra en el organo: teniendo la tal señal, sera menester para formar esta distancia dexar vn traste en medio de los estremos en la vibuela, y vna tecla en el organo: porque de semitono no causandolo la señal se conuertio en tono. Comūmente se pone esta señal en los signos que tienen fa, conuene asaber en Cfaut, y en Ffaut, y en todas sus octauas, y algunas vezes en Gsolreut. Si la señal de bmol en algūn signo estuuiere: dize el tal punto que la tiene estar vn semitono mayor abaxo de adonde lo vemos estar puntado. Son puer contrarias estas dos señales: en los efectos que la de bquadrado haze subir el punto: y la de bmol abaxar. Suele se poner la dicha señal de bmol quando es menester en la E y en la b. Si

vn canto subiesse desde Dsolre a Elami, y en el dicho Elami tuuiesse la señal de bmol: dexa el tal punto estar en la tecla negra abaxo de Elami vn semitono mayor. Assi que, para subir en tal caso desde Dsolre a Elami no han de passar deste clau, o traste (como pedia la dicha distancia) si no de vna tecla a otra, o de vn traste a otro se formara la tal distancia: porque de tono (por la señal de bmol) se hizo semitono. Por estos dos exemplos entendereys el resto: con la inteligencia de lo qual podeys disminuir, o augmentar el numero de las cifras. A hōbres curiosos he visto, que no ponen estas señales de vna forma a los signos. La señal de bquadrado suben vn poco: y la de bmol suelen poner mas baxa. Curiosidad me parece, y no mala: pues que la postura de las señales de clara estar el punto abaxo, o arriba del signo, que lo vemos puntado. Autoridad de Rubinito tienen para ello: y por tanto me parece que deue ser seguida. Todas las vezes que las dichas señales vienen, no ay necesidad de mudar la solfa, o hazer mutanga como lo toque en el capitulo precedente y vno deste libro (porque seria dificultoso, y auerfo). Si en el signo de a donde vinieron estas señales, ay mutanga acostumbrada, qual la señal pide: puede se hazer. Y si no ay la dicha mutanga sigas su solfa como si la tal señal no estuuiere alli para el effecto de hazer mutanga: con tal condicion que guarden la medida de la señal en las tales distancias. Quiero dezir, que si pronuncian en mi en la solfa (teniendo señal de bmol) sea tan blādo y remisso el dicho mi subiendo el canto: como si fuera fa, y abaxando el canto lo dexen caer. Demauera, que pronunciando bozes de tono, de distancia de semitono: y pronunciando bozes de semitono, formen tono. Semejantemente digo, que si ay señal de bquadrado, aunque digan bozes de semitono, den distancia de tono subiendo el canto: y daran distancia de semitono desde indiedo el canto, aunque las bozes sean de tono. El auiso dado no es para todos. Solos los musicos sabran usar del: empero los exercitados saldrā con ellos: porque a los atreuidos y animosos favorece la fortuna, y a los timidos y couardes de secha, y de si alanga. Lo sobredicho del poeta vemos cada dia por experiencia: mayormente en algunos que dessean ser musicos. En el libro segundo hablo de las dos señales, a otro proposito, y con otras palabras.

Delas consonancias, o proporciones musicales en común. Capítulo. xxv.

Sepamos las consonancias del genero diatonico: porque este es el genero que pretendemos totalmente declarar, y declaradas las deste genero, quasi quedará declaradas las de los otros tres. En este genero ay consonancias simples, y compuestas. La octava que es diapasson y todas las consonancias que virtualmente dentro de si encierra son simples: y desde la octava arriba son compuestas. De solas las consonancias simples quiero tratar por las quales se entenderan las compuestas. Ouzen son las consonancias simples, conuiene a saber semitono, tono, semiditono, ditono, diatessaron, diapente, exachordio menor o sexta menor, exachordio mayor o sexta mayor, eptachordio menor o septima menor, eptachordio mayor o septima mayor, y diapasson. Notad, que quantos bien hablan de consonancias: ponen las sobredichas simples, y algunos que no lo entienden de raxz: se engañan pensando no ser los dichos intervalos consonancias mas de para el canto llano, y si en tā bien para el cāto de organo: segun despues se verá. Y pues que de consonancia auemos de tratar sepamos primero, que cosa es consonancia y disonancia. Disonancia, dize Boecio, en el libro primero capitulo octauo, es golpe aspero y desabrido de sonidos, o bozes no mezcladas, que vienē hasta el oydō. Quando muchas bozes no quierē mezclarse, y hazer vn sonido, y que cada vna pretēde de allegar sola al oydō: como la vna quasi ofenda ala otra siendo contrarias (pues que no se quieren mezclar) de necesidad las tales bozes hā de offender el oydō. El que se pone en medio de los enemigos estando riñendo: llevar tiene en la cabeza. El oydō que se pone en medio de dos bozes contrarias, que de su cosecha son inmixturables, que no son para hazer vn buen sonido, o consonancia: esta fino que sea offendido. Consonancia, dize, es mixtura de sonido graue y agudo: la qual biere y qual y suauemente los oydō: nasce del genero multiplex, o del superparticular. Para que vna proporción sea musical consonancia: tres cōdicionē: segun en esta diffinición dize Boecio ha de tener. La primera, conuiene que sea mixtura de sonido el qual ha de nascer de bozes graues y agudas.

No entiendo que para ser vna consonancia es menester, que la vna boz sea de letras, que ahora dezimos graues, y la otra de agudas: por que si la primera condición de la diffinición assi fue se entendida: seguir se ya que vn diapasson y muchos diapentes no fuesen consonancias. Y que se sigue es cosa euidentissima. Si vno dixesse vt en gamaut, y otro sol en Gsolreut, como ambos signos sean graues: no seria consonancia. No ay quien no vea ser cosa absurdissima en Musica dezir el diapasson no ser consonancia. Pues tomad el diapente de gamaut hasta Dsolre, el de Aore hasta Elami, el de Cjaut hasta Gsolreut: todos se forman en letras graues. Luego de otra manera se ha de entender esta condición. Por el argumento del diapasson vino Guillermo a dezir, que Gsolreut (que comúnmente llaman graue) era agudo: y assi no auia mas de siete letras graues. Tambien cayo en este yerro Luā de espinoza. Esta no fue absolucion de argumento, sino fuga: y huyr de menor inconueniente cayendo en mayor. Desta respuesta se sigue, que no se podia formar consonancia de letras agudas alas sobre agudas: pues que dize, que ha de ser de sonido mixturado de letras graues y agudas: lo qual es mayor inconueniente que el primero. Luego otro es el sentido de Boecio en la dicha diffinición. Leed el libro primero de la Musica del dicho author en el capitulo tercero, octauo, y veynte y ocho: y ballareys la declaración de esta primera condición. Aunque el doctissimo Boecio en los lugares ya dichos y en otros habla de graues y agudas: no va conforme ala diuisión que tenemos de ocho graues, siete agudas, y cinco sobre agudas. No es mala la dicha diuision poniendo veynte letras, sino buena, y aprobada por muchos doctores, y por tal se dene tener: pero como Boecio no la puso, ni la enseñó, ni en su tiempo tales letras auia, ni aun tantas cuerdas que dividir: no es razon glosar con la sobredicha diuision las palabras de Boecio. El perfecto entendimiento de qualquier dificultad de doctores es glosar la con sus palabras. Donde Boecio pone la diffinición de la consonancia: diffine, o determina tambien todo intervallo diciendo. Intervallo es distancia de sonido graue y agudo. Tomad la distancia del semitono, o de alguna disonancia, o consonancia: necessariamente ha de ser de letra graue y aguda. Qualquiera letra que sea inferior, compa

vanola ala superior (aunque de vna a otra este vn semitono) la inferior es graue, y la superior a guda. Cfaut es graue en comparacion de Dfol rey, y Dfolre agudo en comparacion de Cfaut, y assi de todos los signos que usamos. De a donde infiero, que vnisonus propriamente no es consonãcia: pues que no le conuene la primera condicion de la consonancia. En confirmacion de lo qual dice Boecio en el libro primero capitulo tercero.

En la manera que la vniad no es numero, sino principio de los numeros: assi la ygualdad de las proporciones (que es vnisonus) no es consonancia sino principio de las consonancias. Por esta razõ no la conte entre las consonancias en este libro. Y si la puse en el libro segudo capitulo septimo: fue para principiantes, y llamele intervalo. Assi que, de rigor hablando no es consonancia. La segunda condicion para que vna sea consonancia es, que vniforme y suauemente toquen, o hieran las bozes en el oydõ. Entiendo, que para juzgar esta suauidad y vniformidad todo cydo no es suficiente. Oydos ay que admiten dissonãcias por consonãcias: y suffren golpes, que no son proporciones musicales. Han de ser pues los juexes de las consonancias los oydos artizados, y exercitados en buena y mucha Musica. Dize el Pthilosopho, que de aquello podemos ser juexes que biẽ sabemos. El que no oyo sino golpes de trõpetas: mirad como juzga realmente Musica de flautas, o de otros excelentes instrumentos. Dela manera que el capatero no puede juzgar sino sus çapatos: assi el que no fuere musico, no dene juzgar qual es consonancia, o dissonancia. Quãtas licẽcias en España algunos tomã para hablar en lo que no entienden: los sabios pongo por juexes de ello. La proporcion que el oydõ artizado cõforme alas reglas musicales apronare por consonancia: lo sera, y la que no tuuiere por tal: no lo sera. Esta condicion es que vniforme y suauemẽte suene al oydõ ya dicho. En la forma que las bozes disparatas no siendo conuenibles para se mezclar, y hazer vn compuesto, son dissonancias: assi para ser consonancia conuene, que dos bozes de tal manera se mezclen: que parezcan quasi vna. Assi entiende Boecio esta condicion en el libro primero capitulo octeta y dos. En caso pues que yguualmente hieran el oydõ: suauemẽte sonarã.

La tercera condicion de la consonancia es: que

ha de ser proporcion del genero multiplex, o del superparticular. Para la intelligencia de la qual condicion es de notar. Que la Arithmetica (de adonde la Musica toma muchas cosas) usa de cinco generos de proporciones: los tres simples, y los dos compuestos. Los generos simples se llaman el primero multiplex, el segudo superparticular, y el tercero superparciente. Los generos compuestos son multiplex superparticular, y multiplex superparciente. La musica no tiene consonancia en alguno de estos dos generos cõpuestos: sino de los tres simples: de los quales hablare en particular de cada vno. Tõgo por yerro hablar en Musica de los dos sobredichos generos compuestos: no siendo menester para la Musica. Esto quise notar: por que algunos autores de Musica sin necesidad en ello gastaron tiempo. Boluendo alas proporciones que sirven ala Musica dize assi. La proporcion multiplex es: quando el numero mayor contiene al menor muchas vezes, y ninguna cosa sobra al dicho numero mayor. Si comparãsemos dos a vno, o quatro ados, seria la tal proporcion del genero multiplex: por que el dos contiene a vno dos vezes, y el quatro a dos otras dos vezes: y ninguna cosa sobra del numero mayor, conuene a saber del dos comparado a vno, y del quatro comparado ados. La proporcion superparticular es: quando el numero mayor contiene al menor sola vna vez, y sobra al mayor vna parte aliquota. Parte aliquota de vn numero se llama aquella: que multiplicada algunas vezes constituye el todo. Si quierõ saber que partes aliquotas tiene el numero senario: mirare de que partes se compone, y son vna, dos, y tres. Vna vez se ys son seys, dos vezes tres son seys, y tres vezes dos son seys. Assi que, parte aliquota de algũ numero se llama aquella: que multiplicando la dos o tres, o mas vezes lo que resulta de la tal multiplicacion viene yguual con el todo. Pues si comparo tres a dos: el tres contiene vna vez al dos, y sobra al dicho dos vno, el qual vno es parte aliquota de dos. Luego de tres a dos es proporcion del genero superparticular. La proporcion del genero superparciente es: quando el numero mayor contiene vna vez al menor, y sobra al mayor muchas partes aliquotas del numero menor. Si cõpara cinco a tres: el cinco contiene el tres, y le sobra dos: el qual numero son dos partes aliquotas del tres,

Los músicos antiguos (sacado a Ptolomeo) en solos dos generos de multiplex y superparticular pusieron las consonancias de la Musica: por lo que se dice la diffinicion, que avia de nacer la proporcion musical de uno de estos dos generos: que es la tercera condicion.

Como se hallarõ

estas proporcioncs. Capitu. xxv.

Estas proporcioncs musicales dicen auerse hallado en el arte de la herreria. Margarita philosophie dize en el libro primero capitulo quarto que Tubal las hallõ y Boecio en el libro primero capitulo decimo, que Pythagoras. Poco nos va auerlas hallado el uno, o el otro: y puede ser que en diuersos tiempos ambos las hallarõ. Cosa usada es lo que digo. El modo como se hallarõ fue este. Tubal, doze Pythagoras oyo vn herrero, que traya cinco martillos: los quatro de los quales dauan golpes suaves al oyo. Para saber que proporcioncs eran las que hazian aquella harmonia: peso los dichos quatro martillos, y hallõ que el uno tenia doze libras, y el otro nueue, el tercero ocho, y el quarto seys. Algunos doctores dicen, las que auemos dicho ser libras, que eran onças: pero pequeños fuerõ los martillos para herreros. Comparando el primero al quarto era proporcion dupla: y hazian diapason, que se causa de doze a seys. Consyderando el primero con el tercero: era proporcion sesquialtera, de doze a ocho y venian a formar vn diapente. Comparando el primero al segundo: era proporcion sesquitercia, de doze a nueue, y formauã diatesarõ. Consyderando el segundo con el tercero: era proporcion sesquialtera, de nueue a ocho, y formauã tono. Comparando el segundo al quarto: sesquialtera, y el tercero al quarto: sesquitercia. Segun los theoricos ballaron puntos en las consonancias que hazian estas proporcioncs: assi les pusieron nombres. Ala dupla proporcion dixerõ diapason: porque en ella ballaron ocho puntos: y en aquel tiempo no avia mas cuerdas. Ala sesquialtera diapente: porque contenia cinco puntos. Ala sesquitercia diatesarõ: porque tenia quatro puntos. Conforme a esto pusieron nombres a todas las consonancias. Quando estas proporcioncs musicales se ballaron (segun dello ley

do puedo conjeturar) ya era inuentada la Musica, y balladas las proporcioncs en Arithmetica: mayormente si Pythagoras las hallõ. El que oyo los golpes de los martillos, y en ello se deleyto, y los peso: musico era. Porque los herreros que no eran musicos, no hizieron esta experiencia.

La Grometria y Arithmetica a las quales la Musica es inferior) primero fueron que ella. Luego las proporcioncs de la Musica primero fueron en Arithmetica. No prouea la Musica lo que toma de las otras sciencias: no prouea las proporcioncs, porque las toma prouadas del Arithmetica. Assi que, como vniçese proporcioncs, y Musica: oyendo que los golpes de los martillos hazian Musica: quisieron saber en que peso estarian los dichos martillos: y hallaron que estauan en los dos generos sobredichos. Los intervalos que en estos dos generos ballaron, los tuuieron por consonancias: y los que en ellos no estauan, por disonancias. La tercera y la sexta mucho tiempo se tuuo por disonancias: por no estar en alguno de los dos generos. Ptolomeo augmento las proporcioncs musicales: el qual en el tercero genero de superparciente puso consonancias. Los musicos de este tiempo (segun entiendo que van haziendo los oydos a subtilizar) cada dia han de augmentar, no solamente las especies de las consonancias: sino los generos de la Musica. No estan muy distantes dello que digo. Las novedades buenas y delicadas que cada dia en Musica veo: aduino lo que esta en ella por venir. Quien vio por mucho que aya binido, y con estudio y curiosidad aya mirado: dar los intervalos defendidos cõ tanto primor: como a los sabios musicos vemos en sus obras auerlos dado. Los cantores que de proposito miraren las obras del egregio musico Christoual de Morales, y del profundo Gumbert, y del excelente Adriano, y de otros semejantes vivos y muertos: entenderã por si, lo que yo totalmente no explico en este capitulo. Que consonancias destas sirven al genero chromatico y enarmonico: en otra parte se dira.

De las consonancias en particular Capitu. xxvi.

Para hablar de las consonancias ya dichas: en una de dos maneras podemos dellas tratar:

en quanto absolutamente y comúnmente consuevan, o disuenan: o segun casos particulares. Pues hablando de las consonancias simples: dos ay que comúnmente son consonancias perfectissimas: aū que en casos particulares les llamaran disonancias. La primera y principal es el diapason: el qual se causa de la proporcion dupla, en el genero multiplex. Primera le llame en facilidad para hallarse, y en perfeccion de melodiam. Assi lo quiere boecio en el libro segundocapitulo diez y siete. Et la mas poeida y facil de jugar de todas las otras consonancias: de la qual dize el glorioso Augustino en el quarto libro de la trinidad en el capitulo segundo. Dico nos infundio cognoscimiento natural del diapason: que lo saben cognoscer aun los no experimentados en la Musica. Por vn poco que le falte a vn diapason: no aura oydo artizado que pueda sufrir: por lo qual se defendio fa contra mi en octaua. El diapente es la segunda consonancia simple y perfecta: la qual en perfeccion se antepone a todas las consonancias, excepto al diapason. Esta proporcion es sesquialtera, y hallase en el genero superparticular, y causa se de tres ados. La tercera consonancia que ponian los musicos antiguos simple y perfecta: es diatessarona, la qual proporcion se llama sesquitercia, en el genero superparticular, y causa se de quatro a tres, o de ocho a seis. Guardase el sobredicho orden, dize boecio, en poner las consonancias: el qual es segun la perfeccion de cada vna dellas, y segun la facilidad con que se halla los numeros dellas, y segun su antiguedad. Mayor difficultad ay en ballar la tercera parte de vn numero, como acatece en la formacion, o inuencion del diatessarona en la cuerda: que no en ballar la mitad del numero, segun es menester para formar el diapente. Con mayor facilidad se balla el numero doblasdo, que sera comparando dos a vno, segun es menester en la formacion del diapason en la cuerda: que no la segunda, o tercera parte. Solas estas tres consonancias simples y perfectas hallaron los musicos antiguos: aunque los modernos no ponen el diatessarona por consonancia perfecta. Hablare de ella (segun que en este tiempo se usa) en su lugar. Queda pues solamente el diapason y el diapente ser consonancias perfectas simples: las quales si comúnmente son consonancias: en casos particulares no lo son. Cierto es, que si ponen vna octa-

ua tras otra, o vna quinta semejante despues de otra: que el oydo artizado no lo sufre. Luego en tal caso qualquiera de ellas es disonancia, y mayormente la octaua. Pruene se facilmente por la diffinicion de la disonancia: la qual dize. Disonancia es golpe de saborido. El golpe que da vna octaua empor de otra, es golpe de saborido y desgraciado al oydo artizado: luego en tal caso la octaua es disonancia. Ay otras consonancias simples, balladas por los modernos musicos: las quales siempre son consonancias. Estas se llaman tercera mayor y menor, sexta mayor y menor. La consonancia que los practicos llaman tercera mayor: los theoreticos dizen ditono: la qual es del genero superpariente, y esta collocada entre la proporcion sesquitercia y entre la sesquiquarta. La consonancia que los practicos llaman tercera menor: los theoreticos dizen sesquitono o semiditono: la qual consiste en medio de dos proporciones, conuiene a saber de la sesquiquinta, y sesquisepta. Tambien es del genero superpariente. Ay otra consonancia que de los practicos es llamada sexta mayor: y de los theoreticos exachordio mayor. Otra es dicha de los practicos sexta menor y de los theoreticos exachordio menor: las quales dos consonancias (segun este doctor) son del genero superpariente. Y por esto no las tienen los antiguos por consonancias. Ay tercera differencia de intervalos: los quales (absolutamente considerados) son disonancias: pero segun casos particulares y con cierta preparacion son consonancias: y aun dan gran ser de Musica al canto quando los tales intervalos son puestos en su lugar y casa. Los sobredichos intervalos simples se dize semitono, tono, diatessaron, septima menor, y septima mayor. Muchas vezes es dicho el tono diuidirse en dos semitonos, el vno es menor, y el otro mayor. Assi que son los semitonos desiguales: porque el tono no se puede diuidir en partes yguales de Musica por arithmetica. El semitono que digo ser consonancia, es el menor: el qual es proporcion media entre la sesquioctaua y decima y sesquimadecima, en el genero superpariente. Del semitono mayor, o apotome a su tiempo hablare. El tono, segun dize el Boecio, es proporcion sesquioctaua, en el genero superparticular. El exachordio menor llaman los practicos septima menor: pero los theoreticos con el sobredicho nombre,

El último intervalo llaman los músicos prácticos septima mayor y los theoreticos y sabios prácticos eptachordio mayor, y no como algunos dicen eptacor. El diapason contiene, segun dize Boecio, y los que bien han scripto en musica, cinco tonos y dos semitonos menores, el diapente tiene tres tonos y un semitono menor, el ditono diez tener dos tonos, el semidiapente tiene un tono y un semitono menor, la sexta mayor contiene quatro tonos y un semitono menor, y la sexta menor tres tonos y dos semitonos menores. El tono y el semitono ellos diez lo que contienen. El diatesaró tiene dos tonos y un semitono menor, la septima mayor cinco tonos y un semitono menor, y la septima menor quatro tonos y dos semitonos menores. El orde de los tres sobredichos intervalos diferentes es el siguiente. Ay pues dos consonancias perfectissimas, conuiene a saber diapason y diapente: las quales absolutamente son consonancias, y en casos particulares disonancias, pues que son defendidas y na semejante en post de otra. Con estas dos consonancias se cuenta el vnisono para el contra punto. Ay quatro intervalos, conuiene a saber tercera menor y mayor, sexta menor y mayor los quales absolutamente, siempre y en todo lugar son consonancias. Estas quatro consonancias si en comparación de las dos primeras son dichas consonancias imperfectas: pero con el uso estan los oydos de los músicos tan hechos a ellas, que tienen gran perfection. Ay cinco intervalos, que con siderados segun absoluta y general consideracion son disonancias: pero en casos particulares vienen a ser consonancias. Disonancias les llaman por que dadas de golpe, o sin preparacion no hazen oír. Assi lo quiere que se llamen el doctissimo Boecio en el libro quarto capitulo primero dize do. Aquellas dos bozes se diran consonancia, que dando juntamente se mezclan en vn sonido suauo. Y por el contrario, aquellas dos seran disonancia quedando juntas no se mezclan en vn sonido quales son estas cinco. Los nombres de estos intervalos son semitono, tono, diatesaró o quarta, sexta menor, y septima mayor. Estas son cinco, las primeras dos, y las segundas quatro. Por todas las son onze: las quales se contienen debaxo de la octaua. Quando hablare del uso dellas en el libro quinto: dire lo que en este el lector puede desear. En este capitulo he hecho diferencia de segun

da menor y mayor, tercera menor y mayor, de sexta menor y mayor, de septima menor y mayor y no entre quarta menor y mayor, ni entre quinta y octaua menores y mayores: porque aquellas se toman, y no estas. De la vna quarta, y vna quinta, y vna octaua cognosce la Musica en el genero diatónico: del qual se hablando principalmente. Las consonancias que estan en cierta habitud y proporcion (como son, tono, diatesarón, diapente, diapason, dozena, y quinquena) no reciben mas ni menos: lo qual no tienen las demas, que son medias, de adonde infiero, que puede auer muchas terceras y sextas y debecho las ay en los monachordios. Tambiense han de notar los otros intervalos con palabras distintas: por ser ellos diferentes. Diremos pues segunda menor y mayor con todas las otras ya dichas: porque las dos segundas entre si diferentes, y las dos terceras, y las dos sextas, y las dos septimas, que cada vna es de su nombre y proporcion: lo qual se puede colegir de lo ya dicho, si con atención fuere leydo. Digo entre la segunda menor y mayor auer tanta distancia: quanta entre vna segunda y vna tercera, o entre qualquiera de las otras consonancias, que es infinita distancia. Los naturales llaman vna distancia ser infinita quando las cosas de que tratan: son de distintas especies. Y porque la tercera menor es de vna especie de proporcion, y de otra es la tercera mayor, y lo mesmo digo de las otras dos consonancias que parecian ser semejantes: luego entre ellas es distancia infinita, y por consiguiente fue justa cosa nombrarse con diversos nombres. Tomad vna regla, que allegado al diapason: hagays cuenta ser vnisono, y de alli arriba contad. Diapason con semitono, diapason con tono, y assi contareys el diapason con todas las consonancias simples. Pues desta manera podays proceder en infinito con las consonancias. De todo lo sobredicho en este capitulo se infiere que no ay consonancias en numero cierto y determinado: sino son las onze simples que conte Si algunos de los músicos prácticos señalaron doce, y otros treze fue por las razones que señale en las letras del canto. De la manera que señalaron letras, y tambien nombrado consonancias determinadas, y fue acertado para los principiantes en la Musica. De todas estas consonancias habla Boecio en el libro primero capitulo diez y seys.

Delos interualos

defendidos en la musica. Ca. xxviiij.

Pareciome hazer vn capitulo distinto de los interualos defendidos, no de todos, sino de los los simples, y de los que ay noticia cõmun: por que los principiantes no los mezclen con los concredidos. El primero se dize semitono mayor. No tan solamente es este interualo defendido en con trapito: sino en cãto llano. La causa de lo dicho es por ser este semitono del genero chromatico. En todo el genero diatonico no hallarey: con sonancia que tenga semitono incantable, distinto, o por si solo. Si en canto llano es defendido por no ser del genero diatonico, y por consguiete disonar: con mayor razon en canto de organo. De todo en todo se deue bnyr: ni por synecpa, ni de buyda se deue hazer. Este interualo no se halla en canto llano: ni lo pueden poner en canto de organo. Digo ser defendido en el genero diatonico pero no en el genero semichromatico, como se ve en el libro quinto: donde con mucha suauidad uso del con cierta preparacion. Es este semitono, si a Stapulense creemos, proporcion media entre la sesquiquinta decima, y sesquiquarta decima. Todo interualo de quarta que no tiene dos tonos y vn semitono cantable es defendido. Muchos interualos de quartas se podian dar, que vnos no a llegassen ala distancia sobredicha, y otros que tu uiesen mas: pero de solos dos tenemos noticia. El vno tiene vn tono y dos semitonos cantables: el qual se haze todas las vezes que en vna quarta sustentan el punto baxo. De tal interualo no se haze memoria en todos tres generos. Mayor distancia tiene vna tercera mayor, pues tiene dos tonos: que esta quarta. El otro interualo de quarta defendido tiene tres tonos: el qual llaman tritono. Tambien este interualo no es de alguno de los tres generos antiguos de Musica. En canto llano no se usa el dicho interualo, y si algun cantante lo haze por euitar otro mayor mal: pero no sin desabrimento del buen oyo musico. Por euitar los musicos antiguos este interualo inuentaron vna nueva cuerda, que formaua el fa de bfa hmi. Pues de todo en todo se deua el dicho interualo de tres tonos euitar en canto llano: como no se usa en canto de organo en ninguno de los tres generos. Esta quarta de tres tonos tiene mas distancia,

que la quinta imperfecta formada de hmi a ffa ut. Todo interualo de quinta que no tiene tres tonos y vn semitono menor: se ha de euitar. Muchas quintas se pueden formar dentro del ambito de la quinta, las quales son defendidas: excepto la que dezimos diapete, que es quinta perfecta. Digo ser posibles muchas quintas vnas que excedan y otras que saltẽ ala sobredicha quinta perfecta. De las quintas que ay noticia cõmun, que son defendidas: ballamos en el monachordio tres. Vna tiene dos tonos y dos semitonos menores: la qual cõmunmente llaman los componedores de cãto de organo fa contra mi en quinta. En muchas partes de la mano hallarey: la dicha quinta, y por razon de exemplo señalo desde hmi a ffa ut, y desde Elami graue hasta el fa de bfa hmi. Esta quinta se halla algunas vezes en canto llano, por guardar el diatesaron del modo: segun arriba fue dicho. Y en el canto de organo en el mouer la boza (por euitar otro mayor mal de disonancia, o por necesidad de clausula) se puede hazer, segun tractaremos en el libro quinto. Otra quinta ay que contiene dos tonos y tres semitonos menores: la qual se forma en el monachordio desde la tecla negra que esta entre G solreut y alamire hasta la otra negra entre d lasolre y elami agudo. Para a llegar esta quinta ala que dezimos diapente, le falta vna cõma, que es el exceso del semitono mayor al menor. La tercera quinta tiene quatro tonos y causa se desde el fa de ffa ut hasta la tecla negra entre c solfaut y d lasolre. Esta tecla negra es el sustenido de c solfaut. Mirẽ en el monachordio las quintas ya dichas y verã ser defendidas. El septimo interualo defendido es dicho semidia pasion que es octaua imperfecta. Contiene esta octaua quatro tonos y tres semitonos menores. Hallarey el dicho interualo desde el sustentado de c faut hasta c solfaut, y desde qualquier letra hasta el sustentado de su semejante. Esta distancia se llama fa contra mi en octaua. Nunca en cãto llano se balla: ni menos en cãto de organo, por la disonancia. Del octauo interualo defendido que tenemos noticia: es vna tercera de dos semitonos menores. Hallase desde el fa de bfa hmi hasta el punto sustentado de g solreut y en otras muchas partes en el monachordio. No allega esta distancia de tercera cõpã cõma al tono. Tiene y es la segunda mayor vna cõma, mas que la tercera.

Esta tal distancia mas sabios tiene del genero chromatico: que del diatonico. Nunca se vio en el genero diatonico proceder por dos intervalos de semitonos juntos. Se, que los vsan algunos buenos tañedores y cantores. Puede algun diestro contrapuntante, o sabio cantor dezir ser verdad las quintas y octauas ser defendidas segun dicho es: pero no las demas. El tritono vsan muchos: no solamente en synropa, o de huyda: sino de golpe. Puede el curioso tañedor dezir mas, que la quarta de vn tono y dos semitonos no ay en el monachordio intervallo tã vsado, y aũ de los consumados tañedores, y que la tercera de dos semitonos (segun yo lo confesse) algunos la haze: luego no son intervallos defendidos. Digo, que para respõder a lo dicho, y a lo que mas en este caso se podia pedir: no faltariã respuestas particulares, y suficientes: pero por abreuuar con claridad con sola vna general responder. Los diestros tañedores y galanos componedores que de las tales distancias defendidas vsan: den gracias a Dios, porque les dio tambuenos dedos y tanta facilidad en ellos, tan sonorosos y melifluos bozeres, y tãto saber: que vsando lo defendido en musica, no offendan los buenos oydores. Da se a los tales por ser doctos esta docta licencia: la qual seniega a los nuevos en la musica. No es razon, que se atreuan los estudiantis en gramatica a tomar las largas licencias que fueron concedidas a los sabios poetas y grandes oradores. Vn capitan diestro en la guerra concedera vn atreuimiento al soldado viejo: que con razon lo negara al visõno, o nuevo en la guerra. Vn buen prelado santamente concedera alguna cosa al religioso aprouado en la religion sin ser relaxaciõ: que si al nouicio se la concediesse, seria ne pequeño scandalo. Parece que todo lo que los buenos musicos hazen fuera del arte, es licẽcia basta ahora concedida a solos los doctos, y entredicha a los apredizes: de la qual en el libro quarto en el capitulo quarenta y siete, y en el libro quinto capitulo treinta y dos hablarẽ muy largo y cierto, y veremos por regla infalible, y nueuamente practcada como se puede vsar los dichos intervallos.

Hasta ahora he dicho, lo que en authors graues de las proporciones halla: a que por modo mas claro. Tengo entendido, que los buenos entendimientos no estãrã quietos con todo lo dicho: sino saben para que sirven estas proporciones, como nacer y se cõple diapason de la dupla, diapente de la sesquialtera, y asy todas las consonancias que auemos dicho. No solamente pretendo en esta materia dezir las consonancias en que proporciones estan (porque esto es muy cõmun, y en muchas partes se ballara scripto) sino quietar los entendimientos diciendo como cada consonancia se causa de la tal proporeion. No poco tiempo cante, y entendiendo en musica tractaua las proporciones: y no sabia la materia de fundamento. Diera mucho en el tiempo que de seaua saberlo: a quien me lo dixera. Es verdad, que si el herrero y campanero supiesen estas proporciones, y entendiesen para que sirven: en su casa ternian Musica con su officio: como la tiene el maestro de hazer organos. El herrero que quisiere hazer quatro martillos en musica: baga el mayor de seys libras, el segundo de quatro: y formara los golpes dellos sesquialtera, que es diapente. El tercero ha de hazer de tres libras: el qual formara diapason con el primero, porque esta con el diu dupla proporeion y con el segundo diatessaron; porque estan en proporción sesquitercia. Asy que, estaran estos tres en buenas consonancias. El quarto tenga dos libras, y formara con el primero vna dozena, porque estan en tripla proporeion: con el segundo formara octaua, porque estã en dupla proporeion: y con el tercero formara diapente, porque estan en sesquialtera proporeion. Si pareciere al herrero los dichos quatro martillos ser pequeños: baga los doblados de peso, y baxen las mesmas consonancias sobredichas. El que haze campanas, si las quiere poner en Musica concertada: guarde estas proporciones de los dichos martillos, o algunas otras que vengan en consonancia, de las que dexo declaradas. Puede hazer vna çapana de doze quintales, otra de ocho, la tercera de seys, y la quarta de tres: las quales formara quinta, octaua y quinzena, o de otra manera. Vna çapana de diez y seys quintales, otra de ocho, la tercera de quatro, y la quarta de dos, y formaran tres octauas. Sepa bien el campanero las proporciones musicas: lenque facilmente las puede aplicar a su officio.

Dela applicaciõ de las proporciones. Capitulo. xxxix

Esto aprouechara tambien para hazer vna rueda de campanillas: las que suelen tañer, quando alzan el sanctissimo sacramento. No tan solamente pueden hazer estas campanillas que entre si tienen Musica: sino que vengán con el organo de la yglesia donde estan a consonancia y proporció y que de tal manera (teniendo el tañedor noticia de las consonancias que è tres, y con el organo hazen yanga, que el organo y ellas hagan musica. Esto de las proporciones en el peso para hazer las campanas: entiendo, que tambien se hã de guardar en la gordura y anchura. Quiero dezir, que si vna campana tiene ocho quintales, y otra quatro: formaran infaliblemente vna octaua por ser

proporció dupla: si la proporció que pde se guardar en la figura, gordura, y anchura. Esto siente Boecio en el libro primero capitulo onze. Siruen las sobredichas proporciones para hazer el diapason del monachordio, y para hazer vnos organos, y para entrafar vna vibuela como se ve en fin del libro quarto, y para otras muchas cosas: segun en mis libros en diuersas partes hallarey. La materia mas ampla y mas vtil y necesaria (y menos sabida) en la Musica es la de las proporciones: sabiendo aplicarlas a los officios para que siruen. Portanto todos los musicos y los que entienden en hazer y reparar instrumentos: las auã de saber de rayz, y exercitar cõ el cõpaso.

Fin del arte de canto llano.

Comiēça el arte de canto de organo

De la diffinicion

de canto de organo Capitu. xxx.

DEsta la noticia del canto llano que se requiere para cifrar en los instrumentos, y para entenderlos: resu de dezir el arte de canto de organo.

Pareciome poner en estos libros todo lo que es menester para la inteligencia de estos instrumentos y para con breuedad ser vno tañedor: porque no ay necesidad de pedir prestado de otros libros. Los que conplidamente vna sciencia, o arte han de tractar, dela diffinicion dela tal sciencia con viene comēçar. Entre las diffiniciones que los authors del canto de organo hā puesto, la mas breue, y compidiosa es la siguiente. La Musica mēsurable, dizen, es arte el harmonia de la qual es perfeccionada con variedad de puntos, de señales y de bozes. Mucho he leydo en los doctores, asy practicos, como theoreticos en esta materia: pero no dizen cosa, que esta diffinicion no comprehenda. Abreviada la Musica de canto de organo no he visto: sino en la sobredicha diffinicion. El que supiere conplidamente tres cosas que dize: se puede tener por consumado cantor. El canto de organo, el harmonia musical, mensurable, y proporcional, dize, es perfeccionada de variedad, o diuersidad de puntos, de señales, y bozes. Lo que en esta diffinicion se diffine, o determina es solamente la Musica mensurable. Tomando esta palabra Musica en toda su anchura y latitud, conuiene al harmonia delas aues y a otros sonidos que suauemēte hieren el oydor: tempo de esta musica no tractamos ahora. Las disonancias delas bozes desentonadas en su mancha es Musica: mas no hablamos aqui della. La primera no se puede medir, y dize la diffinicion, que determina Musica mensurable. La segunda va fuera de arte: y dize la diffinicion, que es arte. El canto llano musica es, y por no tener diuersidad de puntos: no es dela que tracta la diffinicion. Si vno puntase sola vna boz con variedad de puntos, que tuuiese breues, y semibreues, y otros: no seria la Musica aqui determinada: porque ha de tener muchas bozes. Si con todas las condiciones ya dichas se pū

taserno teniendo claves, guiones, tiempo, y otras señales necessarias al harmonia: no seria Musica. Propriamente habla esta diffinicion del canto de organo, que haze harmonia, o melodia: el qual se puede medir. Pues para saber vn musico su arte: conuiene tener noticia de todos los pūtos, asy delo esencial dellos, como delo accidental: asy que sepa todas las señales de tiempos, prolaçiones, modos, pausas, puntillos, reytteracion, guion, y de canon. Ha de saber mas todos los generos, species de consonancias, o intervalos concedidos, permitidos, y defendidos. y tan cierto el oydor en la medida de todas las bozes, que en oyendo dos, o tres en consonancia, o disonancia: sepa que intervalo forman. El hombre que conplidamente tuuiere estas tres cosas, que en breues palabras dexo cifra dar: tengase por musico. Aunque de todas estas tres cosas hable: sera con la breuedad que suffriere la presente materia. De tal manera la abrenia re, por no dar fastidio a los sabios leyētes: que no queden ayunos los que poco saben en musica.

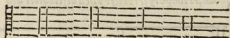
Delas figuras de

canto de organo .Capitulo .xxxii.

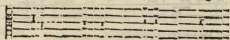
La figura, dize Andrea, es vna señal representatiua de boz, o de silencio. Digo de boz, por la diuersidad de los puntos: y de silencio, por las pausas que son equiuales a los puntos: por lo qual se pueden dezir puntos virtuales. Los antiguos tan solamente vsaron cinco figuras: empero los modernos inuentaron tres: por bolar mas el canto: y todas las puso en el libro segundo capitulo diez y siete. Las cinco primeras se llaman simples, y las tres ultimas compuestas. Estas figuras de diuersos authors diuersos nombres tienen: mas comúnmente se suelen llamar Maxima, longo, breue, semibreue, minima, seminima, crotcheta, y semicrotcheta. La maxima no diffiere del longo sino en el cuerpo: que la maxima lo tiene doblado: pero ambos la plica a la mano derecha: la qual puede estar baxa, o arriba. El breue diffiere de los dos puntos sobredichos en el tamaño, y plica: porque aunque es quadrado no es tan grande, ni tiene plica. El segundo pūto se llama longo: por que ams

Si descide es de semibreue; y si sube es de minima. La ultima que se usa es de seminima. Las de corchea y semicorchea por su velocidad no se usan: pero en señales podian componer, que se pudiesen bien usar. Quando viniere alguna destas pausas en el canto: tanto espacio callareys quanto vale el punto cuya es la tal pausa, conforme ala señal en que esta puesta. En vna de tres maneras, dize Franchino en el libro segundo capitulo siete, se pueden poner las pausas, conuene a saber esencialmente, indicatinamente, y en ambas maneras. Pone se la pausa esencialmente, quando enseña, y demuestra silencio, y este es el común officio de la pausa. Hallarla hemos indicatinamente, quando nos declara, no el silencio que el cantor deue tener en el cãto: sino el modo perfecto. En tal caso se ha de poner la pausa de modo antes de la señal del tiempo: porque si despues de ella se pone, no tan solamente enseñara el modo perfecto: pero dira, que auemos de esperar tantos cõpasos, quanto vale el lõgo perfecto. Y esta es la tercera manera de poner pausas. Ay otras figuras menos principales en la Musica: de las quales es menester tener noticia. Las dos señales que puse de h quadrado, y de b mol. La de h quadrado es para sustentat el punto cantando hazia baxo, o intenderlo, cantando hazia arriba: y la de b mol sirve para dexar caer el punto cantando hazia baxo, o hazerlo blando, subiendo. Para entender bien esto, ay necesidad de saber que cosa es pũto sustentado, dimisso, o dexado: intẽso, o remisso. Las dos palabras primeras usamos descindiendo la Musica y las dos vltimas subiendo. Quando subiendo el cantor hizo tono de semitono: fue punto intẽso, y si de tono hizo semitono: se llama punto remisso. Quando abaxando de tono haze semitono: no llamase sustentado, y si de semitono hizo tono: dexarse ha pũto dimisso, caydo, o dexado. Por ser lo sobredicho cosa manifesta, y lo trate en otra parte: no do exemplo. Pues para saber quã

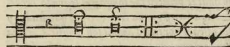
do se han de mudar las distancias de tono en semitono, o de semitono en tono: son las dos señales. Ay vna señal en fin de todos los renglones en lo puntado, que se llama guion: que señala el pũto que en la otra parte de la boja, o del renglon estan en que signo es situado. Con vna figura se punta en canto de organo: y con otra en el canto llano. Usamos en el canto de organo de vna señal, que se nombra calderon: la qual se pone en las clausulas finales. Usamos de otra señal poniendola sobre algũ punto: para vna de dos cosas. La vna, para que desde alli bueluen a reysterar el canto: o de otra quando se pone vn canon, que en allegando la vna boz a ella: la otra boz entra al principio. Suele se poner otra señal, y es dos rayas curuas, o rectas, que ocupan dos espacios, y cada vna tiene dos puntillos. Esta suele estar en fin de algun villancico, o çançõnetta: la qual denota, que en allegando alli los cantores han de boiuer al principio del canto. Las sobre dichas señales hallareys en el exemplo siguiente.



Pausa general. De modo perfecto. De longo



De breue. De semibreue. De minima. Seminima.



Corchea. Calderon. Repeticiones. Guiones.

Ya de pausa general, de señal de repetición, y de calderon muchos musicos no usan. Dize que viẽdo el vltimo punto saben que han de parar: para que es la pausa general y el calderõ. Y como el cãto de las çançõnetas y villancicos cõpogan ad lõgũno es menester la señal de la reysteraciõ.

Para el lector

EN los seys capitulos siguientes ay muchas cosas que en el canto no se usan en este tiempo, mayormente en España: las quales puse para los tiempos venideros, y para los curiosos musicos presentes, y para entender muchas dificultades que ay en libros viejos de canto de organo, y aun en algunos nuevos extrangeros que han venido y vernan.

De las señales prin

cipales de la Música. Cap. xxxiij.

Esta materia de señales en la Música es muy varia, diffusa, y de grandes contrariedades: por lo qual para sacar en limpio la verdad liquidada, se requiere juyzio claro, de desapassionado, de gran experiencia, y de mucha lección. Deseo dezir la verdad de manera que no engendre aborrecimiento aun entre los estranos: quanto mas entre los amigos. No tan solamente veo grandes cõtra dictiones entre lo que hallo scripto de musicos grandes, y por demonstracion entiendo: sino tambien en lo que se haze entre musicos grãdes de Ytalia y de españa. La cosa de mayor dificultad que è todos mis libros he hallado, y la que mas estudio me ha costado es la presente materia. Amonesto al plado el lector, que lo que en estos nueve capitulos hallare: con desseo particular de saber la verdad lea, y estando desapassionado: podrá elegir lo que mejor le pareciere. Relatare lo que he leydo, veo en esta materia hazer, y con mi pobreza za siento: para que los sabios musicos den su de terminacion. Y podrá ser que yo leuante la caça: y otro de mayor suficiencia la prenda. Comensure de las señales que en el canto de organo se pueden usar. Para lo qual es de notar, que en toda la Música amer surabile despues de la claua, antes de todos los puntos hallare: y una señal: la qual es medida la Música. A lo que incongruamente dezimos tiempo: llamo señal. Acerca de estas señales dos cosas ay que tractar. Vna es de esencia de la tal señal: y la otra es accidental, que le acaee. En estos tres capitulos dire, lo que es de esencia de las tales señales. Es pues la señal una figura antepuesta al canto: que significa el modo, tiempo, o prolacion. Para cognoscer estos tres grados ya dichos: ay vnas señales, extrinsecas, o extrinsecas del cãto: y otras intrinsecas, o interiores, dentro del cãto. De las señales exteriores tracto en este capitulo. Puesto solo el circulo: se ñala el tiempo. Y si el tal circulo fuere perfecto, cerrado de toda parte: significa el tiempo perfecto. Y si no estuviere cerrado: denota el tiempo imperfecto. Pusieron los musicos la perfection ternaria del breue en el circulo entero: porque segun dicen algunos, en la circunferencia del circulo y gualmente consistè el principio, medio, y fin del di

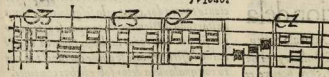
cho circulo. Mejor habla en esta materia, a mi ver Fracchino. Dize este solemne doctor, que por quanto el numero senario es perfecto, y la circunferencia del circulo se mide con el numero senario el tal circulo que tiene seys tamaños, se llama perfecto. Tomad vn compas, y hazed vn circulo, me did la linea circular que hezistes con el mismo compas y ballareys que tiene seys tamaños. El circulo que de el todo no es cerrado, se dize semicirculo: a semũ, que quiere dezir imperfecto, por lo qual el tiempo, que es el breue es imperfecto en el tal semicirculo. Si al dicho circulo se ayuntare vn numero: declara el modo. Si el numero fuere ternario, significara el modo mayor: y si binario, el menor. Si el circulo al qual se ayuntare el numero ternario fuere perfecto: sera modo mayor perfecto: y si fuere el circulo imperfecto: se nombrara modo mayor imperfecto. Si el circulo al qual se ayuntare el numero binario fuere perfecto: llamar se ha modo menor perfecto: y si fuere imperfecto: dezir se ha modo menor imperfecto. Circulo perfecto llamo al que esta cumplido en su figura circular: en esta manera, O y circulo imperfecto al medio circulo: que en esta forma se scriue. C. Note se que donde quiera que ay modo mayor: esta el menor, pero no donde esta el menor, ay mayor. Quando dentro del circulo estuviere vn puntillo en todas las bozes: significa la prolacion perfecta. Por ausencia del puntillo es dicha prolacion imperfecta. Para mayor noticia de lo sobredicho se note, que el modo, segun dize Fracchino, es medida de longor en las maximas, o de breues en los lãgos. Assi que el modo mira a las maximas, y longos. Dos maneras ay de modo. Vno es mayor: el qual se ñala en las maximas y en los longos. Otro es dicho menor: y hallase solamente en los longos. Cada vno de estos dos modos se divide en imperfecto y perfecto. El mayor perfecto es el que contiene tres longos en la maxima y tres breues en el lãgo: la señal del qual es vn circulo perfecto acompañado con el numero ternario en esta manera. O 3. El modo mayor imperfecto es, quando la maxima contiene en si dos longos: y es cognoscido por vn circulo imperfecto, y juncto, ael vn numero ternario en esta figura. C 3. El modo menor perfecto contiene el longo tres breues: la señal del qual es vn circulo perfecto, acompañado de vn numero binario en esta manera. O 2. El modo menor

De las señales inte

riores. Capi. xxx iij.

A y otras señales para cognoscer estos grados intrinsecos, o interiores en la Musica: con las quales la perfection de los grados en las figuras allende de las señales exteriores sobre dichas ya es manifestada. Y son tres. Todas las vezes que en la Musica se hallare pausa de tres tiempos (la qual toma tres espacios) significa el modo perfecto. Quiere Franchino si la tal pausa fuere una, que signifique el modo menor perfecto: y si fueren dos, que diga el modo mayor perfecto. Cosa conuenible es (dize este solenne doctor) que el modo mayor tenga do pausas: pues que el menor tiene una. La segunda señal es la color de los puntos. Si se hallaren tres longos negros: denota el modo menor perfecto. Si fueren tres breues negros: significa el tiempo perfecto. Si fueren tres semibreues negros: dize la prolaion perfecta. Entiende el modo ser perfecto los tres longos negros, y

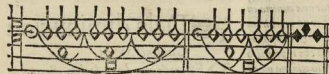
Modo.



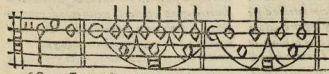
mayor perfecto. mayor imperfecto. Menor perfecto. Imperfecto.
Tiempo.



Prolaion.



fecta.



fecta. Imperfecta en tiempo perfecto. Imperfecta en tiempo imperfecto

el tiempo ser perfecto los tres breues negros, y la prolaion ser perfecta los tres semibreues negros, y no por todo el canto donde los tales puntos negros fueron puestos. La tercera señal es las pausas dobladas. Todas las vezes que estuuieren dos pausas de semibreue juntas con una figura de semibreue: significa el tiempo perfecto. Excepto, si la una pausa no fuere del semibreue precedente, y la otra del que se sigue, y han de estar las dichas pausas en diuersas lineas: porque en tal caso no significara el tiempo perfecto. Si fueren dos pausas de minima con una figura de minima: declara la prolaion perfecta. Un breue y un semibreue en este caso segun llamo perfectos. Por raxon de breuedad he cifrado esta materia: pero para los buenos entendimientos, y estudio de los cantantes basta lo dicho en ella. El cante que por extenso la quisiere ver: lea en el segundo libro de Franchino el capitulo septimo, octauo, y nono: y en Andrea desde el quarto capitulo hasta el septimo del libro segundo. Exemplos de lo ya dicho.

En modo tan breue y tan conpendioso no se pudo poner la presente materia: como fue en esta figura. Para la intelligencia de la qual se note, que en ella ay tres titulos principales que dizen modo, tiempo, prolaion. Sobre el exemplo primero se puso modo, sobre el segundo tiempo, y sobre el tercero prolaion: y cada uno corresponde a su exemplo. Tcmare y el titulo primero que dize modo, y ayuntarlos con el renglon que esta debaxo del primer exemplo, y direys modo mayor perfecto, y boluerays o travez a tcmare el titulo ayuntandolo con el resto del renglon, y direys modo mayor imperfecto. Desta manera direys modo menor perfecto, y asi de todos los otros titulos y renglones direys, y vereys la claridad de la materia.

Para saber en cada vna destas señales, quantos compases vale la maxima, longo, breue, y el valor de todos los pantos mire se el exēplo siguiente.

03	27	9	3	1	3	4	8	16
03	27	9	3	1	2	4	8	16
0	12	6	3	1	3	4	8	16
02	12	6	2	1	3	4	8	16
02	12	6	2	1	2	4	8	16
0	12	6	3	1	2	4	8	16
03	12	6	3	1	3	4	8	16
03	12	6	3	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	3	4	8	16
C2	8	4	2	1	3	4	8	16
C2	8	4	2	1	2	4	8	16
C	8	4	2	1	2	4	8	16
figu	—	—	—	—	—	—	—	—

Declaracion dela

sobredicha figura. Capitulo. xxxv.

Los valores que en este puse: ballareys en vn author theorico y practico, cuyo nombre es Andrea en el libro segundo capitulo sexto. Algunos musicos son de opiniones contrarias. La causa dello sobredicho es el puntillo dela augmentacion. Los que en esta señal (0) cuentan en la maxima treynta y seys compases: dan ala minima vn cōpas. Y como el breue y semibreue seā ternarios tiene a valer la maxima treynta y seys compases. Si la dicha señal es de prolacion: tres minimas se cantan en vn compas, y si fuere puntillo de augmentacion: raxon tieuen de cantar vna minima en vn compas: aunque la maxima (por no recibir augmentacion) no vale mas de sus doze compases. Lo mesmo digo del medio circulo con el puntillo que si es de augmentacion vale la minima vn cōpas, y no vale la maxima veynte y quatro. Si es prolacion, tres minimas valen vn compas: y la maxima ocho. Puen sepan los principiantes la diferencia que ay entre prolacion y augmentacion: y cognosceran los valores pñestos en la tabla superior ser cō verdad señalados. Tiene la sobredicha tabla ala mano sinistra doze señales, y en la

parte inferior todas las figuras. Sobre las quatro figuras (que son maxima, longo, breue, y semibreue) esta el numero de los compases que vale cada vno de los puntos, en frente de cada vna de las señales. Y sobre las otras quatro figuras (que son minima, seminima, corchea, y semicorchea) esta vn numero que dize quantas figuras entran en vn compas. Para entender bien esta tabla, se coteje con la que puse arriba: porque della nasce. Las señales que aqui faltan se ballaran adelante, y en el libro segundo. Para cantar en estas señales ay tres compases, conuene a saber mayor, menor, y de proporcion. El compas mayor es nombrado de los autores entero, y en España compas largo: el qual es medida hecha con monimiento tardio, y quasi reciproco. El semibreue en todas las señales (facando la diminucion y augmentacion) vale vn compas de estos. El compas menor es la mitad del mayor, y es llamado compasete, o medio compas. Este mide en el tiempo de por medio el semibreue en vn cōpas. El compas proporcionado es, que mide tres figuras contra vna, como en la tripla proporcion: o contra dos, como en la sesquialtera. Para quitar toda dificultad de compas, se note la regla siguiente. Si todas las bozes tuuieren vna señal: indifferente mente se puede cantar el tal canto con qualquiera de los sobredichos compases. El que por esta regla quisiere cantar la minima en vn compas: quitara la dificultad del canto, que tuuiere muchas corcheas, y el que cantare dos breues en el compas largo: quitara la pesadumbre de algunos cantos. El dicho auiso es para principiantes: los sabios no lo han menester, ni aun lo deuen vsar: sino guarden el cōpas del cōponedor: porque se guarde el decoro, y hermosura dela tal composicion.

De la diminucion

Capitulo. xxxvj.

Despues de auer hablado dello esencial de las figuras: resta tractar de los accidentes de ellas. Quando en este hablare de augmentacion, o diminucion: no se entienda en ello cosa de proporcion. La diminucion, segun dize Franckino, es vna cifra, o cortamiento dela medida y valor que tenia el punto. En la manera que los gramaticos por dezir secula, dize secla, y le llaman syncopas

asi los músicos tienen en el valor de los puntos y
 nas caturas, o syncopas, que pierden el valor que
 solian tener. Dos maneras ay de syncopa en la mu-
 sica. Vna temporal: de la qual tienen común no-
 ticia los músicos. Esta se haze quando un punto
 se reparte en el compari: dando la mitad al punto
 antes de él y la otra al que esta delante. Esta syn-
 copa no es de la presente materia. Ay otra syn-
 copa, y es perdida de valor de las figuras en el cõ-
 par: la qual se llama diminucion. Segun tienen
 Franchino y Ioannes tintor, la diminucion es
 perdida de la mitad del valor que las figuras te-
 nian: lo qual se puede hazer en muchas maneras.
 Diminuyẽse lo primero por canõ. Si dixese el cõ-
 ponedor en vna boz de crescit induplo: el punto
 que valia tres compases, le haze el dicho canõ va-
 ler vno y medio. Y si pudiesse, de crescit in triplo
 el punto que valia seys compases, le haze el talca-
 nõ valer dos. Aunque impropriamete, dize Frã-
 chino: es dicha esta diminuciõ. Todas las vezes
 que se pusiere canõ que haga perder la mitad del
 valor: es dicha propriamente diminucion. Y si me-
 nos, o mas de la mitad se perdiere: impropriamete
 es dicha diminucion. Puede tambien diminuyr
 por numero: si delante del tiempo le pusiesen un
 numero. Si a un tiempo pusiesen un numero bina-
 rio: significaria, los puntos que en el tal tiempo es-
 tuessen valer la mitad de los compases que valie-
 ran, si el tal numero binario no estuuiere. Este ti-
 empo con el tal numero tenia fuerza de proporciõ
 dupla. Por lo qual, Erasmo lapicida, varca en es-
 to elarecido en toda Musica de baxo del numero bi-
 nario pone reñissimamente vna unidad: de noõ
 tar la dicha proporcion dupla. Y con esta uni-
 dad se quitara toda dubda y dificultad: si el tal
 numero binario significara modo, o diminucion.
 Puede lo tercero recibir diminucion el tiempo: si
 le echan vna virgula por medio. Esta virgula (se-
 gun tienen probatissimos músicos) haze al tiempo
 perder la mitad del valor del compas en las figu-
 ras. Deforma, que de un tiempo, o señã sin virgu-
 la a el mesmo con virgula es proporcion dupla. Y
 pues autores graves se ayuntaron a determinar
 esta verdad: no ay necesidad de llamar aquellos
 rañedres de organo: si quieren ellos ser nõbra-
 dor: que ha veynte años que ponen los dedos en
 los instrumentos sin arte. Cuenta el doctissimo
 Andreu de vno que el cognoscio en el castillo

pragen: el qual (siendo tan ignorãte que no sa-
 bia hazer differencia del tiempo perfecto al im-
 perfecto) se vendia al pueblo por excellentissimo
 musico, y para que por tal lo tuuiesen, dezia del
 celebratissimo Franchino (la scriptura del qual
 no avia visto, y si la vierã no la entendiera) que
 no supo screuir. O locura loca, o atreuimiento a
 treuido, o camino de caminado que los ignorãtes
 músicos (o por mejor dezir los representadores de
 músicos) hã hallado: por ser ellos tenidos del vul-
 go por músicos, dicen mal de los laureados en esta
 sciencia. Los que en España deste jazer y arte de
 bivar yo cognosco: por lo que deuo ala templeça
 no los señalar: pero lo que ahora no se haze, pue-
 de ser, que mereciendolo las culpas de algunos,
 veaga tiempo en el qual seã declarados: por va-
 nos ignorantes. Y por nõ salir de los limites de la
 modestia: boluamos ala diminucion virgular. A-
 ssi que por esta diminucion qualquier tiempo pier-
 de, no la tercera parte (segun los antiguos dixero)
 sino la mitad del valor. De la manera que en el
 tiempo imperfecto, por tener la dicha virgula ca-
 diminuydo perdiendo la mitad del valor: assi no
 dos los otros tiempos. Deforma, que como esta C
 en comparacion desta Q es proporcion dupla: ia
 ssi el círculo perfecto comparandolo a este Φ .
 Bien se, que en estos quatro tiempos, o señales al-
 gunos cantantes no guardan las sobredichas dif-
 ferencias. La causa dello es la ygnorancia en al-
 gunos, en otros la soberbia, que no quieren ser en-
 señados, y en muchos sabios cantores de nuestra
 España la grande habilidad que tienẽ. Por nõ suf-
 frir vna pejadumbre de tiempo perfecto, y compas
 entero: han mudado el compas largo del tiempo en-
 tero en compasete de tiempo de pormedio. Si no v-
 uiera differencia entre la señã sin virgula ala que
 la tiene: superflua y demasiada seria la vna señã
 pues antes causaria confusion, que sciencia. Estas
 señales con la virgula de quien vamos hablando
 se dicen en nuestro lenguaje tiempo de pormedio.
 Por lo qual dize el venerable Andreu en el li-
 bro segundo capitulo octauo, yerã algunos pro-
 uatissimos cõponedores en el círculo perfecto con
 un rasgo, o virgula pormedio: allende de la cuenta
 ternaria de las figuras (porque son de tiempo per-
 fecto) no miras el processo binario de la medida.
 Cantã el semibreue en un compas largo: como se
 ayã de cantar en tal señã dos semibreues. En es-

Dela augmenta

cion de las figuras. Capi. xxxviij.

te tiempo perfecto de tal manera se ha de constituir el canto: que guardada la perfeccion ternaria del breue, en la medida binaria reciba el canto fin y clausulas. Quiere dezir, que porque el tal breue vale cõpar y medio, y aquel medio cõpar se ha de cumplir: que se cumpla con algun semibreue, que en tal tiempo es de la medida binaria, o imperfecta. Y si alguno dixere el breue perfecto cõ virgula no valer mas de vn compas, por ser ternario y que entran en vn compas tres semibreues: seria gran yerro: porque en tal caso no perdía la mitad sino las dos partes, Francisco Tonar erro en este tiempo: como en su lugar se vera. Porque en esta señal Φ los puntos tienen el mismo valor, que guardan en esta \circ : excepto en el breue, que en la señal primera vale compas y medio, siendo perfecto: y en la segunda vn compas. Assi que, en ambas señales se pierde la mitad del valor en el cõpar y porque la segunda señal es de tiempo imperfecto: vale el breue siempre dos semibreues, y por cõsiguiente vn cõpar. Tiene Franchino en el libro segudo capitulo quatorze, que esta diminniciõ no conviene alas figuras sino ala medida y compas. Quiere dezir, que en la señal del tiempo perfecto siempre vale el breue tres semibreues: siendo perfecto. Si estuviere sin virgula, vale tres compases: y si tiene virgula, vno y medio. Toda diminnucion de la manera que tiene fuerza sobre los puntos: añãbiẽ sobre pausas. La diminnucion es cõtraria de la augmentacion. Dos diminnuciones se pueden poner vna virgular, y otra numeral en esta figura Φ . La diminnucion virgular es frequente, la del numero se halla pocas vezes, y la del canon menor: luego con diferencia se vñen. La tabla de la diminnucion es la siguiente: y se entendera por la declaracion de la tabla superior.

La augmentacion es cremento, o acrecentamiento de alguna figura en el valor. Tres señales ay para el cognoscimiento de la augmentacion. La primera es las pocas figuras, o puntos que vna voz tiene en respecto, o comparacion de las otras bozes. Como entre los puntos de qualquier Musica ha de auer y qual valor: esta claro, que si en vna voz ay pocas figuras (siendo hecha de hombre sabio) entenderan la tal voz tener augmentacion. La segunda señal para cognoscer la augmentacion es el canon diziẽdo: el breue sea maxima, el semibreue longo, y abí de los otros. Si alguna voz tuuiese vn canõ, o regla de muchas que ay en la sacra scriptura y fuera della) cõforme ala tal regla recibiria aquella voz augmentacion. Leemos en el libro de la revelacion de sanct Ioan capitulo diez y ocho: duplicate duplitia. Si este canon fuesse puesto en vna voz: significaria todos los puntos que en la tal voz auia, que valian dos compases valer (puesto el tal canon) quatro. Por este exemplo podery sacar muchos. Assi que, tal es este augmento: qual fuere el canon. Pero en la augmentacion de que principalmente hablamos en este capitulo, cõmunmente se pone el canon que haze doblar el valor de todos los puntos. Si en otra manera se pusiere el canon, sera impropiamente augmentacion. La tercera señal es el puntillo dentro de la señal temporal en sola vna voz. Señal temporal ilamo al circulo: el qual para que signifique la augmentacion, ha de tener vn punto. Dixe en sola vna voz: porque si entodas se pone: no es señal de augmentacion, sino de prolacion perfecta. Tres diferencias ay entre la augmentacion y prolacion. La primera es la ya dicha, que en sola vna voz se ha de poner la sobredicha señal: la qual cõmunmente es el tenor. La segunda es, que la prolacion se vsamas, que la augmentacion. La tercera, que la augmentacion vale vna minima vn compas y en la prolacion tres minimas hazen vn compas. Las tres maneras sobredichas de augmentacion indifferente se pueden vsar: aunque pocas vezes se vsan. Algunas vezes se halla en las missas antiguas estrangeras. La augmentacion del canon es mas vsable: por ser mas clara. La augmentacion del pũ

Φ	6	3	4	8	4	8	16	32
Φ	6	3	4	8	6	8	16	32
\circ	6	3	1	1	4	8	16	32
Φ	4	2	1	8	6	8	16	32
Φ	4	2	1	8	4	8	16	32
Φ	4	2	1	8	4	8	16	32
fig	\equiv	\equiv	\equiv	\diamond	\diamond	\diamond	\diamond	\diamond

tillo tēporal vſo Inſquin en la miſſa ſuper voces muſicales en el tenor del credo y en otras partes.

Notad, que aunque eſte puntillo tēporal no ſea de prolacion perfecta: haze valer el ſemibreue en el tenor que ſe pone tres compaſes, ſino tuuiere quien le imperfectorie. Eſto entiendo ſi la tal augmentacion ſe puſo en tiempo perfecto: porque que ſi en tiempo imperfecto, no vale mas de dos. La cauſa deſta differēcia es, que el ſemibreue toma el valor del breue (como adēlante diremos) y porque en el tiempo perfecto el breue vale tres compaſes: el ſemibreue de la augmentacion pueſta en el tiempo perfecto: vale los tres compaſes. Bien ſe, que algunos de los que han compuesto no guardan eſta differēcia, y que ſiendo tiempo imperfecto con el dicho puntillo hazen todos los puntos ternarios, y también en el tiempo perfecto: pero es yerro.

La fuerza del punto de augmentacion es hazer la figura menor tomar la fuerza de la figura mayor inmediata. La perfeccion viene alas figuras del tiempo, o del numero que delante del tiempo a nia de eſtar, o de la pausar: ſegun que he dicho en el capitulo treynta y tres, y treynta y quatro.

Vſan los componedores de canō (fuera de la augmentacion) por razon de ſubtilidad, breuedad, y para tentar los muſicos. Cōmunmente ſe pone el canon en latin. Por ſer la lengua latina tan general: ſe deue poner el canon en latin. No poco trabajo ſe padece de algunos cantantes en entender como ſe han de cantar algunas miſſas de el libro de las quinze, y otras de Joſquin: por no tener el canon en latin. La augmentacion es cōtraria ala diminucion. De la manera que en la diminucion el punto que valia dos compaſes largos, le hazemos valer vno: aſi en la augmentacion el punto que valia vn compas, viene a valer dos.

Todas las figuras, o puntos pueden recibir augmentacion, excepto la maxima que no puede ſer augmentada: porque no tiene otro punto mayor que ella, del qual tome el valor. Quiero dezir, que ſi en la augmentacion vale la minima vn compas: porque la dicha minima toma el valor del ſemibreue. Valia vn ſemibreue en tiempo entero vn compas largo: pueſto el puntillo de la augmentacion toma la minima el valor del dicho ſemibreue, y el ſemibreue toma el valor del breue, y aſi todo los otros puntos, que toma el menor el valor del mayor. Note ſe bien eſta breue declaracion, y

differēcia entre prolacion y augmentacion: por que es gran luz para entender las mayores difficultades que en libros viejos de Muſica ay. Y porque en los dichos libros hallareys exemplos para virificar todo lo ya dicho en eſte capitulo: no los ponga aqui. Pues que la maxima es el mayor punto que la Muſica vſa, porque es maxima, y otro mayor que el no a recibido: por tanto no cae en ella augmentacion. No poco yerran, dice el muſico Andrea, los que en la maxima pueſta en eſta ſeñal O ponen ochenta y vn compas: porque la maxima no puede crecer mas de veynte y ſiete compaſes. Pues dezir, lo que algunos en España afirman, que en el tiempo imperfecto con vn puntillo vale la maxima veynte y quatro compaſes, y en el tiempo perfecto con el meſmo puntillo vale treynta y ſeyſ: es mayor yerro, y no ay apariencia para poderlo dezir. Mayor ocasion auia para dezir valer la maxima en la ſobredicha ſeñal ochenta y vn compas: y ſon granemente reprehendidos los cantores que tal afirman: porque ſeria coſa moſtruoſa, y fatigaria mucho el oydō del muſico en vn cāto eſtar queda vna voz ochenta y vn compas. Digo, que todas las quatro figuras conuene a ſaber maxima, longo, breue, y ſemibreue ſon ternarias en la ſobredicha ſeñal: y ſi es prolacion valiendo tres minimas vn compas, la maxima allega a valer veynte y ſiete compaſes. Y ſi es puntillo de augmentacion: ſe queda en ſu veynte y ſiete: porque no recibe augmentacion. La augmentacion y gualmente mira figuras y pausar.

De la imperfectiō

de las figuras. Capitulo. xxxviij.

La imperfectiō es vna breuiatura de figuras perfectas. Es imperfectiō en el punto perfecto hazer lo imperfecto, perdiendo de ſu valor. Dos maneras ay de imperfectiō. Vna ſe llama total: quando pierde el punto ſola la tercera parte del valor que tenia. Aſi como en el tiempo perfecto el breue es imperfectiōnado por el ſemibreue. La otra imperfectiō es parcial, quando no pierde la tercera parte: ſino la ſexta. Como el longo del modo imperfecto que eſta en el tiempo perfecto. Vale el modo que es el longo dos breues, y es imperfectiōnado del ſemibreue, respecto del breue que en el tal longo es contenido.

y el breue del i minima en la proclacion perfecta e qualquier tiempo que estuviere. De forma, que esta imperfecta en parcial aunque cae en figuras imperfectas no es por raziõ dela dicha figura imperfecta: sino por la perfecta inclusa en la tal imperfecta. De tres maneras pueden ser imperfectas dos los puntos. Puede se hazer por otros pãtos, por pausas, o por color. Para el perfecto cogno scimientos desta materia se noten las reglas siguientes: Quatro son las figuras, opãtos que pueden ser imperfectados, conuiese a saber maxima, longo, breue, y semibreue: los que pueden imperfectonar, y ser imperfectados son longo, breue, y semibreue: el que puede imperfectonar solamente es la minima. Asi que, la maxima padece, y no haze: el longo, breue, y semibreue hazen, y pãdecen: y la minima haze y no pãdecen: aunque anõ riguamente podia ser imperfectada. Las figuras no pueden ser imperfectadas: la menor dela mayor, o yqual de su yqual: sino la figura menor haze imperfecta ala mayor. Digo la menor o su valor: la qual se puede aplicar ala figura mayor que se haze imperfecta: assi como tercera parte de ella. Pues la figura que imperfectona, siempre se cuenta en el numero dela figura imperfectona: dadas las quales dos figuras cumplen el numero ternario. (No tan solamente estas partes propinquas causan imperfecton (segun dicho auemos) pero tambien las remotas segun lo quiere Franchino en el libro segundo capitulo onze. Un breue perfecto, no solamente de un semibreue (que es parte propinqua del breue) puede ser imperfectado: sino de dos minimas, que son partes remotas del breue. Muchas partes propinqua no pueden causar esta imperfecton: sino una: pero si las partes son remotas: pueden ser muchas. Assi que, dos semibreues no imperfectonan al breue: y dos minimas lo hazen imperfecto. Por lo qual si dos pausas de semibreue viniessen despues del breue perfecto: queda a el breue en su perfecton. Esto es assi excepto si no viniessen en medio delas dichas dos pausas puntillo de diuision, o cada una delas pausas viniessen en su regla: porque en tal caso imperfectonara la vna al punto que esta antes, y la otra al que esta despues. Pãse exemplo delas pausas: porque, aunque no pueden las pausas ser imperfectonadas: hazen a los puntos mayores (que auian de ser perfectos) ser imperfectos. La ligadu

ra no tiene poder de imperfectonar los puntos perfectos: y ella lo es imperfecta por otros pãtos menores. De aqui puede el puntante entender, que no tiene licencia de mudar la ligadura. La figura menor que ala mayor imperfectona tanto va por le quita, dize Anselmo, quanto contiene la mesma menor. Esta imperfecton no cae, sino en los grados perfectos: y solamente en las figuras que por el grado auian de ser perfectas, estando cercanas a las menores imperfectas. La menor imperfecta puede imperfectonar, segun quiere Franchino en el lugar ya alzado, a la perfecta que aõter queda, o ala que despues della se sigue, o ala que ha precedido y despues della se sigue junctamente. Quiere decir, que unas vezes imperfectona ala figura puesta antes della, y otras ala que se sigue: y algunas vezes ala que antes queda y se sigue junctamente. La figura imperfecta que tiene la tercera parte dela perfecta: puede tan solamente imperfectonar a vna parte. Como la minima en la proclacion perfecta puede imperfectonar al semibreue: y el semibreue en tiempo perfecto al longo: y el breue en modo menor perfecto al longo: y el longo en mayor perfecto ala maxima estando antes, o despues. Quando dos partes imperfectonan vna figura perfecta: la vna puede imperfectonar antes, y la otra despues. Como si dos minimas imperfectonassen un breue perfecto, que estuviessen en medio de ambas: la vna imperfectonaria ala parte antes: y la otra despues. Si un longo perfecto en tiempo perfecto tuuiese dos minimas antes, y despues un breue imperfecto: seria delas dos minimas imperfectado, por raziõ del breue que contiene: y tambien del breue que despues se sigue. La vna imperfecton es parcial, y la otra total. Y si vna figura no puede tener dos imperfectones: entiendo se, siendo totales: porque si vna es total, y otra parcial: bien se compãdecen.

Del color. Ca. xxxix.

SON los pãtos imperfectados por mutacion de color. Antes que ponga la regla deloque pierde las figuras cõ el color presupongo no poderse poner vna sola figura negra: porque, lo que pierde la mayor figura por color: se ha de dar en otra menor. De dõde infiero, que poner vna minima cõ puntillo, y vna semiminima delãte: es improprio.

Con la tal seminima se deve poner un semibreue negro en el lugar dela minima con puntillo. Asi si lo puntan los prouatissimos varones. Toda figura ternaria por el color pierde la tercera parte de su valor: y la figura binaria negra que con ella a de ser puesta, ninguna cosa pierde. Pone se la figura menor negra en tal caso para guardar la perfectiõ ternaria, y otras vezes para euitar alguna altera: como parece en este exemplo.

Cantus

Tenor

Bass.

Bass.
Quando la figura mayor es binaria o imperfecta pierde por la color la quarta parte: y la menor que con ella se pone, para complir el numero binario no menos dela mitad. Si ponemos un breue negro y luego un semibreue: el breue pierde vna minima, y el semibreue la mitad. Queda en ambos el valor que tuuiere el breue blanco. Asi que, las figuras perfectas por el color son hechas imperfectas, pues que de ternarias se hazen binarias y de imperfectas, son hechas perfectas, que se baze ternarias. Van algunos de medio color, que hazen negro el medio punto. Esta tal color haze perder ala figura perfecta la sexta parte y ala imperfecta la octaua parte. Algunas vezes a cerca de los doctissimos musicos por la mutacion del color ninguna cosa pierde las figuras: mayormente quando se haze por euitar alguna altera. Otras vezes se causa la proporcion sesquialtera: que se haze de tres a dos. Y esto solamente se puede hazer segun dize Franchino en las señales imperfectas. Muchas vezes, dize tambien, la mutacion de el color en las figuras imperfectas haze perder la mitad, y asi causa proporcion dupla: lo

qual sabiamente guardo Henrico y saac en un alleluya de los Apostolos, y Bonadies maestro del dicho Franchino. Tres señales pone el mismo Franchino para cognoscer la imperfectiõ de el numero, la diuision de el punto, y el cumplimiento de las figuras.

De la alteracion

Capitulo. xl.

LA alteracion (segun Ioannes de Muris) es vna duplicacion dela figura menor respecto dela mayor: por lo qual el valor de el punto alterado se dobla. Pues es dicha alteracion quasi otra accion. Dize mas Franchino, que las figuras que pueden recibir alteracion son longo, breue, semibreue, y minima. De manera, que la alteracion excluye la maxima: y se termina y acaba en la minima. La causa porque la maxima no puede ser alterada es no auer otro punto mayor que ella de el qual la dicha maxima fuesse parte propinqua. La alteraciõ cae en las figuras imperfectas ordenadas a la quantidad perfecta: quando son partes propinquas delas perfectas: porque la figura perfecta, è quanto perfecta no es subjeta ala alteracion. Como el semibreue de la prolaciõ imperfecta es alterado en el tiempo perfecto: y el breue del tiempo imperfecto en el modo menor perfecto: y la minima por esta manera es alterada para cumplimiento de la prolaciõ perfecta. Los puntos, o figuras pueden ser alterados: y no las pausas. La alteracion cae en el punto segundo, y no en el primero: la qual solamente acontece en los grados perfectos. La alteracion se inueta por defecto, o falta de alguna figura: la qual era menester para el cumplimiento del numero ternario. Todas las vezes que vienen dos figuras, notas, o puntos perfectos, que pueden ser imperfectionados, y en medio dellos vienen otros dos imperfectos, que se puedan alterar, sin punto de diuision: siempre el segundo sera alterado, y los dos puntos que se podian imperfectionar: quedaran perfectos. Si viniere vna pausa juntamente con vna figura de su yqual valor en medio de dos figuras perfectas: es la duda, si è tal caso aura alguna altera. Mire se qual de los dos, dize Franchino, es primero. Si la figura precede a la pausa: no tiene lugar la alteraciõ: porque los puntos solamente son alterados, y no las pausas:

y cae la alteraci6 en el segundo punto, y no en el primero. Algunos musicos a ritmos escriuier6, que las pausas podian recibir alteracion: pero Franchino y todos los doctos lo reprehenden. Vna altera puede ser quitada por punto de diuisi6, o por auer muchos puntos que puedan ser altera dos. Si tres puntos al e-ables viniere en medio de dos perfectos: estos dos quedarán perfectos, y ninguno de los tres sera altera: sino estuuiesse des pues del primero punto de diuisi6. En la figura, como puede caer imperfecti6 segun dize Franchi no en el libro segundo tambien al alteracion.

Delos puntillos.

Capitulo xli.

Porque en el capitulo superior muchas vezes he dicho de punto de diuisi6: roten lo sigui etc. Punto es la mas minima seiñal, que acace a la figura, puesto despues dellas, o encima, o auer. Si despues de la figura esta el puntillo: algu nas vezes se llama punto de additi6, o de augmẽtacion. Tiene este nombre, quando se pone de spu es de la figura, junto a ella: el qual le aumenta vna tercera parte. Dize, que el puntillo de additi6 vale la mitad de la figura en que se puso. Valha la figura dos partes, y con el puntillo son tres. Por lo qual vn doctor declarando el sobre dicho puntillo dize. El puntillo es perfeccion de las figuras imperfectas. Este puntillo solamente se pone en las figuras imperfectas en qualquier seiñal que esten: con el qual quedan perfectas. Tã bien ay punto, que es dicho de diuisi6: el qual ni aumenta, ni quita cosa alguna alas figuras: sino las diuide para la cuenta del numero ternario. Este punto se halla solamente en los grados perfectos es la figura imperfecta: el qual punto se pone en medio de las figuras que diuide. Ay vn punto de alteracion: el qual mas vsaron los antiguos, que los musicos modernos. Este puntillo pon an encima de la figura alterada. Ahora ponen algunos cantores vn di- de guarisino sobre el tal punto alterado, y no lo trego por malo en dar claridad al canto. Ay otro puntillo de perfecti6: el qual se p- se pone alas figuras perfectas, y no causa aumento, ni disminucion: pero haze que la figura perfecta en la qual esta: no sea imperfecta: o sea de la siguiente. Tambien se puede illas

mar este punto de diuisi6: pues diuide las figuras perfectas de las imperfectas. Ay otro puntillo que se llama de trasportacion, y es antepuesto a las figuras: el qual haze alas dichas figuras que despues de el se siguen, que sean contadas con las otras mas distantes. Assi que, no en las figuras que preceden, sino en las que se siguen tiene virtud. En este tiempo no se vsan todos los sobredichos puntillos: pero pueden los vsar.

Delas proporcio

nes en general. Capitulo xlii.

Consideramos las proporciones en quãto forman las consonancias: la qual consideraci6 ya he tractado. Podemos tractar de las proporciones en quanto son menester para el compas: la qual consideracion es de la presente materia. Y porque me parece auer de esta necesidad en la musica: me alargare en ello. La proporcion, dize Euclides, es cierta habitud, o semejanza que vn numero con otro comparado, tiene: los quales numeros han de ser de vn genero propinquo. La manera que en la gramãtica no ay comparacion propriamente hablando, sino entre cosas de vna mesma especie: assi conuenie, que en la proporcion las partes se contengan debaxo de vn genero. Entre el ethylo alto se hablar, y la voz alta no ay proporcion: porque ambas cosas no caen debaxo de vn genero. La cantidad continua y discreta se contienen debaxo de vn genero, y por no ser propinquo no ay entre ellas proporcion. Es la proporcio musical causada de la cantidad discreta de los numeros. Vna proporcion se dize de yqualdad, quando comparo dos numeros y quales, conuenie a saber tres a tres: la qual propriamente hablando pertenece a la Musica. Ay otra proporcion de desyqualdad: la qual se causa comparando dos numeros de desyguales, como tres a dos. Esta es la que conuenie a la musica: porque como la semejanza de las bozes no produce consonancia: aqui es, que la disciplina musical considerara la proporcio de la desyqualdad. Esta proporcion en vna de dos maneras se puede considerat. Si cõparamos el numero mayor al menor: llamase de mayor de yqualdad. Si el numero menor se cõpara al mayor: dicha de menor de yqualdad. Cada vna de las proporciones tiene cinco generos.

La proporcion de menor desigualdad (author es Franchino) goza de los nombres, que tiene la de mayor desigualdad: pero con esta preposiciõ o particula *Sub*, que quiere dezir debaxo. De forma, que se dizẽ *submultiplex*, *subsuperparticular*, y assi de los otros. *Cogno scereys* si es de mayor, o de menor desigualdad en la forma de poner los numeros. Si el numero mayor se pone sobre el menor, sera de mayor desigualdad: y si el menor se pusiere sobre el mayor, es de menor desigualdad. Quando la proporcion mayor precede a la menor o se pone sin seguirse la menor: tiene dominio sobre las bozes segun la virtud de los numeros que tiene. Quando la menor sigue a la mayor: dize, que llenaremos el compas, que pide la señal puesta a tres de la proporcion de mayor desigualdad. Esto es lo que quiere dezir la particula *Sub*. Si esta proporcion de menor se pusiere al principio del canto, dize Franchino en el libro y capitulo quarto, que signa el compas la virtud de los numeros que tiene. Los musicos no usan de todos los cinco generos para el compas, ni los han menester. Trazan solamente del genero multiplex, y del superparticular: y de los inferiores a estos dos. Y no traxere de todas las especies dellas: sino solamente de tres de cada vn genero. Destas seys proporciones que para el compas son menester hablareẽ los capitulos siguientes, y no de otras. Delo dicho arriba sacamos, que toda proporcion se ha de poner en la Musica con dos numeros, vno en frente de otro: porque de dos numeros es causada. Pues que diremos, que algunas vezes hallamos la proporciõ con solo vn numero: Responden to dos los que han scripto de proporciones ser imposible de solo vn numero la proporcion. Quando la hallaredes con solo vn numero: o no es proporcion, o si lo fuere: el otro suple el tiempo que auerteria. Aunque esto solamente me parece tener verdad: quando el tal numero se pusiese en principio de la Musica: si es en todas las bozes, y sobre el tiempo. Si en vna obra de canto de organo pones el tiempo de pormedio, que valen dos semi breues vn compas, y sobre el dicho tiempo vn numero ternario, parece estar bien, que comparando el tres de guarizimo al dos del tiempo: se cause la proporciõ sesquialtera. Desta forma lo pusieron los musicos antiguos, y no ynan muy fuera de la verdad: y los que ponen el numero delante del tiẽ

po, pareciõles todo ser vno, y ay gran differencia porque lo primero se podia por verdad sustentar, y lo segundo no. Puesto vn numero solo delante del tiempo en todas las bozes (ahora sea en principio, o en medio de la Musica) no hallo razon aparente para excusar a los autores dello. Toda proporcion y señal de modo, tiempo, o prolacion (si creemos a Franchino en el libro quarto y capitulo segundo y a Ornithoparche en el capitulo treze del libro segundo) es quitada con la presencia de su contrario. Vay cantando por vna proporcion dupla, y ballays vna tripla: por la presencia de la tripla, se pierde la dupla. Desta manera diremos, que si el numero ternario, o qual quier otro se pusiese delante de la señal del tiempo: que lo destruyra, al menos en lo esencial. Luego del numero que algunos ponen delante del tiempo, al dicho tiempo que antes estava: no se puede hazer la proporcion: pues queda el tiempo destruydo, y solo vn numero puesto. Lo sobredicho de poner dos numeros padece exception, quando en sola vna boz quereys cantar algunos compases a proporcion: solo vn numero en la tal boz auery de poner. A poner dos numeros se bazia proporcion complicita dellas, y podia venir proporcion que todas las bozes mudassen el compas, aunque en sola vna se pusiese la tal proporcion. Luego es necesidad, para que en sola vna boz aya la proporcion: que en sola ella se ponga, y con solo vn numero. En tal caso se causa la proporciõ del numero puesto en la vna boz, al tiempo que tienẽ todas las otras bozes: el qual quedo en su fuerza y vigor, por no auerse puesto mas de vn numero en la vna boz. En las missas hallareys lo sobredicho muchas vezes, y es cosa cõmun en Espaõa. Esto de tener la proporcion puesta en sola vna boz no mas de vn numero, se entiene: quando las otras bozes llenan el segundo numero de la tal proporcion, que vos auades de poner: porque a no llevarlo, de necesidad auery de poner dos numeros en medio del canto: como se suelen poner en musica acertada en el principio. Vay cantando en la prolacion imperfecta dos minimas en vn compas, si quereys cantar quatro para hazer proporciõ sesquitercia: no basta poner vn quatro en vna boz porque las otras bozes no llenan el numero ternario. Esta proporcion se causa de quatro atres.

Si en la vna boz poneyz quatro, y en las otras se queda el dos de el tiempo: no seria sesquitercia, como pretēdādes: sino dupla. Por este exemplo podeys entender quando en las proporciones particulares de vna boz se deve poner vn numero.

Quando la proporcion es general para todas las bozes: con dos numeros se ha de poner. La arithmetica (que es ciencia donde la Musica toma las proporciones) assi pone en ella dos numeros. Luego tambien la Musica los deve poner. Si al guño anis palabras no quisiere dar credito: preguante lo a los arithmeticos, o mire a Boecio y a Stapulensey sera de esta verdad informado. Si solo vn numero ternario, dize Franchino en el libro quarto capitulo primero, ballasse des en vna Musica: seria dubda si era proporcion sesquialtera, o tripla: porque ambas se ponen con el numero ternario. Si el musico quisiere imitar al arithmetico, y quitar toda dubda: pōga en las proporciones dos numeros. No penseys, que este es parecer de solos theoreticos: porque los doctissimos practicos estan en ello, y lo guardan como cosa esencial de la musica. Mirad, que el singular Chriſtoul de Morales en el Osana de beata virgine, y en los demas que en sus diez y seys missas puſo solo guardo. Tales seran los dos numeros que en la proporcio se han de poner: qual fuere la proporcio que en la Musica seguir quereys.

Como se porman los numeros en las proporciones.

Capitulo. xliij.

Esta proporcion se puede poner en vna de dos maneras. Vnas vēzes la ballareys en todas las bozes puesta: la qual manera es muy cōmun, mayormente en España. El segundo modo como se puede poner es: en sola vna boz, poniendo los dos numeros, que le conuienen. Componeys en el tiempo imperfecto: en el qual valē dos minimas vn compas. Si en este tiempo en la vna boz poneyz vn quatro y debaxo de el vn tres, que es proporcion sesquitercia: en la boz que los tales numeros tuuere entraran quatro minimas en vn compas, y en las otras tres. Assi se causa esta proporcion de quatro a tres. Esta forma de poner la proporciones en sola vna boz, y no en las otras es mas conforme a los preceptos de los theoreticos, y de los bue

nos practicos: segun lo vemos en Franchino, en Andrea, y en otros doctos. Si en sola vna boz se pone la proporcion de dos numeros, ahora se ponga en principio de el canto, o en medio: ahora el numero inferior sea el de el tiempo, o no lo sea: siempre las bozes donde no estuviere la proporcion, guardaran el numero inferior: y la boz que la tuuere, el numero superior. No es de essencia de la proporcion que el numero inferior sea el de el tiempo. Bien puedo poner en vn tiempo donde valē dos minimas vn compas, en sola vna boz la proporcion sesquitercia, que es quatro a tres, y si en do el numero inferior tres: no es el que contiene el tiempo. En tal caso cantarían en la boz do de estana la proporcion quatro minimas en vn compas y en las otras tres. Entiendo, que puesta esta proporcion en la sobredicha manera, con dificultad seran cantadas las bozes que no tienen la proporcion, mayormente quando fuese puesta en medio de el canto: pero esto es lo que pide la tal proporcion. No han de ser todas las cosas faciles. Si al principio se pusiere facil cosa es de tener y si en medio, el que fuere sabio cantor en el numero de las figuras de impronjio lo cognoscera: y el que no supiere tanto, quando lo prouea entendera como ha de cantar. Seguir seya, si esta proporcion no se pudiese poner, sin que el numero inferior fuese el que yua cantando, que no pudiese bazer la, sino en proporcion tripla, o sesqui altera. No ay hombre sabio, que tal conceda.

Qualquier especie de proporcion es distinta de otra, que no depende vna de otra de necesidad: ya si puede ser puesta por si sola. Excepto, que se quiere poner antes de ella alguna señal, que diga de que especie seran las figuras señaladas por los numeros de la proporcion. Al tiempo, o cosa a el equivalente llamo señal. La proporcio dize quantas figuras, o puntos entran en vn compas: pero la señal manifiesta quales han de ser. En vn tiempo de por medio entran en vn compas largo dos semibreues, puesta la proporcion en este: tantos semibreues direys en vn compas: quantos mandare el numero mayor de la proporcion, estando la dicha proporcion en todas las bozes. Lo ya dicho ballareys exemplificado en la practica de Franchino en el libro quarto en el quarto, y sexto capitulos, y en otras muchas partes: y tambien en el musico Andrea en el libro segundo.

Que virtud tienē

los numeros dela proporciō Ca. xliiij.

Toda proporcion mira a todas las pausas y pñtos. Si fuere de mayor, diminuye; y si de menor, aumenta segū el poder de su naturaleza. La proporciō de mayor desigualdad disminuye; porque entrando mas pñtos en el compas, que en trarā sino estuiera; ay menos compases, y al contrario la de menor desigualdad. Todas las proporciones en Musica (segun quiere Ornito para ebe en el libro segundō capitulo treze) se haze de pñtos a pñtos semejātes en naturaleza y en especie. Las proporciones de su naturaleza ni tienen alteraciones, ni perfeccioner sino las que son hechas engrados perfectos. Grados llamo al modo tiempo, y prolaciō. Y en todas las figuras no ay esto; sino en aquellas, que fuera dela proporcion tuvieran estos accidentes. Pues en las figuras que los grados miran con su perfeccion; pueden caer estos accidentes. La proporcion sesquialtera excluye la perfeccion ternaria dela figuras; sino la tuviere por la seña del tiempo. Notad, que dixē perfeccion ternaria; pero de figuras. Pues ni alteracion, ni perfeccion ternaria estas proporciones; quando solo la seña. Algunos, dize este doctor, en tiempos imperfectos porque tienen la proporcion sesquialtera admittē perfecciones, y alteraciones, y la pausa de el breue miden con vn cōpaso; no carecen de grande ignorancia. Si este doctor viera lo que en España en esta proporcion algunos hazen; mas grauemente reprehendiera. Ponen algunos el numero ternario sin tiempo; ya que lo pongan, es imperfecto; y assi guardan todos los accidentes en las figuras; como si la proporcion tuuise virtud de causar los. El officio dela proporcion solamente es; poner mas, o menos pñtos en el compas que el tiempo pedia. Esto mesmo sintio Francisco Tonar en la Musica que scriuio. Mejor que todos ellos lo dize el doctissimo Francbino. No consiento, ni aprueuo la corrupcion dela de muchos cantores, que con solamente el numero ternario dela proporcion sesquialtera haze tiempo perfecto en los pñtos por el imperfecto, y la prolacion perfecta cantan por la imperfecta; lo qual es absurdissima cosa. Siendo pues tiempo imperfecto, inuentan perfeccion y alteracion; por tener la proporcion sesquialtera. El breue perfe-

cto y el semibreue alterado es solo el tiempo perfecto se suele hallar: la seña delo qual es el circulo en esta forma. O. El semibreue perfecto y la minima alterable sola la prolacion perfecta nos la da: la seña dela qual es el puntillo puesto en la seña del tiempo en la forma siguiēte. C. C. El tiempo imperfecto, que se pone con vn semicirculo en esta manera. C. el breue siempre vale dos semibreues; ahora se ponga solo el tiempo, o la proporcion con el; excepto sino tuuiese punto de aumentacion. En este tal tiempo imperfecto, dize mas, nunca el semibreue sera alterado. Lo mesmo digo del semibreue y de la minima en la prolaciō imperfecta; y del longo y breue en el modo imperfecto, que ni el semibreue puede valer tres minimas, ni la minima alterar; ni el longo valdra tres breues, ni el breue sera alterado. Lo sobredicho dela proporcion sesquialtera se entienda en todas las otras. Si la proporcion sesquialtera fuere puesta en los pñtos subjectos ala quātidade imperfecta; todos los pñtos y pausas en la tal composicion seran siēpre imperfectos. Si en el tiempo imperfecto fuere puesta una proporcion sesquialtera en otras figuras de breue en la tal proporcion eran yguales a dos breues en el tiempo perfecto; y tres pausas de breue a dos breues. Quiero dezir, que tres breues valen dos compases en esta proporcion puesta en el dicho tiempo imperfecto; como en el tiempo perfecto solos dos breues valian los dichos dos compases. Desta manera las tres pausas de breue en el tiempo imperfecto valē dos cōpases. Lo mesmo dezimos, si en la prolacion imperfecta ponemos la proporcion sesquialtera. Lo de suso es de Francbino. Este doctor es theorico y practico, y entre doctos muy estimado raxon seria darle credito. Puede alguno alegar, que en obras estrāgeras en tiempos imperfectos la proporcion sesquialtera perfecciona y altera, y es la causa; por que todo numero ternario es perfecto, y esta proporcion es ternaria; luego sin que el tiempo trayga la perfeccion, la tiene la tal proporcion. Digo, que algunos se engañan en el modo mayor imperfecto; pensando ser proporcion, y no lo es: el qual se figura de esta manera. C. 3. e. el qual el breue es ternario, y el semibreue alterable. Y mas cōfieso ser verdad lo que dizen; porque si algunos estrāgeros lo dicho no hizieran. Andrea que es estrāgero no lo reprehendiera a su natural.

Del numero ter

nario. Capi. xl v.

Alo que dizen, que el numero ternario es perfecto no ay arithmetico que tal diga. Por lo qual es de notar, que dize Boecio en el capitulo diez y nueue de su arithmetica auer tres maneras de numeros. Ay numero diminuto, superabundante y perfecto. El numero diminuto es quando allegadas, o ayuntadas todas las partes aliquotas de el dicho numero, no allegan al todo: segun se puede ver en el numero decimo. Superabundante es quando juntas todas las partes aliquotas de un numero, sobre pujan al todo: segun se puede exemplificar en el numero doze. El numero perfecto es: quando juntas las partes aliquotas de un numero, son y iguales con el todo. De estos numeros perfectos ay pocos. Solo vno ay segun dize Boecio en el lugar ya alegado de debajo de cada vno diez. Pues endiez ay el numero sexto, y en ciento es veynete y ocho, y en mil es quatrocientos y noventa y seys. El numero ternario no es perfecto, sino diminuto: porque tiene sola vna parte aliquota: que es vno: la qual parte no allega al todo. La perfeccion en la Musica viene del circulo, o de cosa equivalente al circulo. Verdad es, que todo circulo perfecto tiene alguno, o algunos numeros ternarios. Pero inferir desto, que la proporcion sesquialtera perfecciona el tiempo imperfecto: no sera de todos conoçido, ni de ningun sabio admitido. Si fuese verdad, que la proporcion sesquialtera es perfecta, por señalarse con numero ternario: tambien se señalara con binario, y por la mesma razon auia de ser imperfecta. Tambien se sesquialtera, que la proporcion tripla, y la sesquitercia, y todas las que fuesen señaladas con numero ternario tener los mismos accidentes. Muchos músicos de proposito en ello, y por ventura descubiran mas tierra. Y porque algunos cantores no bagan la dicha questio de solo nombre, y por no entendernos, namos fuera de la verdad: digo, que ay grã diferencia en dezir, el numero ternario es perfecto, o la perfeccion ternaria en las figuras. Lo primero es falso, segun que por Arithmetica excelentemente queda prouado: y lo segundo tiene gran verdad en Musica. A cerca desta perfeccion ternaria en el capitulo siguiente tengo, lo que en este caso se puede decir.

De la perfeccion

ternaria en la musica Capitu. xlvj.

Del numero ternario he dicho no ser perfecto en Arithmetica: pero en la Musica es efecto del tiempo, prolacion, o modo en las figuras ternarias. De aquesta determinacion se ofrecio vna duda, y no pequeña. Pues la perfeccion del numero ternario viene del circulo por ser perfecto: porque todos los puntos que el tal circulo contiene, no son perfectos: Circulos ay perfectos, en los quales son imperfectos el semibreue y algunas vezes el breue. Porque mas se llamo el ternario deste circulo perfecto de figuras, que el binario: pues que ambos se contienen debaxo del dicho circulo perfecto y son efectos suyos. A esta dadda que me ofreciare respondia no ser maravilla el circulo siendo vna causa ya producir numeros ternarios, ya binarios: pues que en lo natural cada dia lo vemos, y el arte imita a naturaleza en quanto puede. El sol es vna causa: y produce contrarios efectos. Derriete la cera, y seca el lodo. Estas y otras cosas semejantes no satisfacion, o quietan mi entendimiento: porque daddo que el circulo perfecto produziere numeros ternarios y binarios no queremos esto: sino, porque mas el numero ternario se llama perfeccion de figuras, que el binario. No pocos libros me hizo leer esta dadda.

De adonde tuuo principio en Musica, que las figuras que contienen el numero ternario: se llamen perfectas: Dos cosas toca la sobre dicha dificultad. La primera presupone, y la segunda inquire. Presupone, que vna señal siendo perfecta produce figuras ternarias y binarias. Lo que es de es, porque la figura ternaria es perfecta. Quanto alo primero es de notar, que las señales antepuestas al canto de organo, por las quales son regidas, y medidas las figuras, o puntos se llaman modo, tiempo, o prolacion: segun fue dicho en el capitulo treinta y tres, y en los siguientes. Si vniere numero significa el modo si no vniere numero es tiempo: y si dentro de la señal del que dizen tiene po tuviere un puntillo, dize la prolacion. Presupongo, que antiguamente se llamaua la maxima y longo modo, el breue se dezia tiempo, y el semi breue tenia por nombre prolacion. Presupuesto esto como cosa verdadera digo, que cada vna de las señales antepuestas al canto de organo: tiene

virtud

virtud y fuerza sobre vno de los puntos en la tal obra puestos. y es aquel por quien se pone la señal, en yo nombre el tenia. Si es prolacion, tiene fuerza sobre el semibreue: porque el semibreue era llamado prolacion. Si fuere perfecta, sera ternaria: y si imperfecta, sera binaria. Todas las señales que dentro tuuieren un puntillo (no mirando que sea circulo, o medio circulo, que delante tenga numero, o no lo tenga) es prolacion perfecta, y en ella vale el semibreue tres minimas. Lo sobredicho se entiende si el tal puntillo esta en todas las bozes: porque a no estar sino en sola vna, no sera prolacion sino augmentació. Todas las señales que dentro no traen el sobredicho puntillo, se puede llamar prolacion imperfecta: y ternas el semibreue binario. El circulo solo se llama tiempo: y tiene fuerza sobre el breue. Si es circulo perfecto, o su equialtate: vale el breue, por ser perfecto, tres semibreues. Si fuere tiempo imperfecto: haze valer el breue (que es dicho tiempo) dos semibreues. Si la señal fuere de modo menor: tiene fuerza sobre el longo. Si fuere modo menor perfecto: haze al longo ser ternario. Si el modo menor es imperfecto: haze ser el longo binario. Si fuere modo mayor, ternas fuerza (no tan solamente sobre el longo sino) sobre la maxima. Si fuere modo mayor perfecto: la maxima y longo seran ternarios. Si fuere modo mayor imperfecto: seran binarios la maxima y longo. Assi que, segun vnieren las señales: ternan numeros ternarios, o binarios. Señal puede venir, que tenga puntillo, y sera prolacion perfecta, y ternas fuerza sobre el semibreue haziendolo ternario: que sea tiempo perfecto, y ternas fuerza sobre el breue haziendo lo perfecto: que sea modo mayor perfecto, y tenga virtud sobre la maxima y longo. De forma, que todos quatro cuerpos (sobre los quales puede caer perfection) quedan perfectos. La siguiente señal tiene todo esto ③.

Por que el numero ternario en Musica es perfecto.

Capitulo. xl vij.

Lo segundo que preguntauamos fue: porque el numero ternario se dize perfecto en Musica. Dire en este caso lo que en doctores graues ballo scripro. Augustino tractado en los libros de Musica de los numeros: dize en el libro primero

Los numeros son infinitos. Porque contando quantos quisierdes: mas ay que contar. Los hombres toda esta infinitad reduxeron, o abreviaron a ciertas reglas, con ciertos articulos, o señales, los quales acabados los puede multiplicar en infinito. Contay vno, dos, tres, hasta diez: y bolue y luego a vno, diciendo onze, y al dos diciendo doze, y assi de todos hasta allegar a veynte. Y de esta manera puede proceder en infinito. No vey la essencia y perfection que tiene la vniidad que despues de todos los diez, la bolueys a repetir: El numero ternario se compone de tres vniades, que tienen la sobredicha perfection: luego el todo que es el numero ternario sera perfecto. Todo principio, dize significando la materia, no puede ser dicho principio: sino en comparacion de otra cosa. Y el fin no puede ser dicho fin: sino en respecto de otra cosa. Y del principio al fin no podemos yr: sino por algun medio. Que numero ternario principio, medio, y fin de la vniad, que tiene la dicha perfection: sino el ternario: Por que este numero se compone de tres vniades. (como dicho es) que la vniad tiene esta preeminencia, o perfection, que la repetimos despues de cada diez, y el dicho ternario tiene principio, fin, y medio: dezimos ser perfecto. Cada vna de estas tres cosas (cōnviene a saber principio, fin, y medio) es vna, por que cōtinen el numero ternario vna vniad, y ellas son tres: porque tres vezes vna son tres. Ninguno de los numeros tiene esta perfection. Si toma 3, el quatro, o qualquier otro numero, bien puede tener principio, medio, y fin: pero mas diferete del numero ternario. La vniad en este numero quaternario sea principio, y el dos tenga el medio: y el quatro tenga el fin del sobredicho numero. No vey: que son de semejantes las partes: y que principio, medio, y fin son tres, y en este numero quaternario hallamos quatro: Para fortificar esta razon de sanct Augustin podemos dezir con el philosopho, que todo y perfecto es vna mesma cosa. Qualquier cosa que sea todo: por la mesma razon podemos dezir ser perfecta. El numero ternario, dize el glorioso Augustino, es todo, porque se cōpone de principio, medio, y fin: luego es perfecto. La tercera razon pone diciendo. Deje de nuestra mocedad aprendimos a ver dos numeros: vno es par, y otro impar. Aquel se llama numero par, que se puede dividir en dos

partes, o endos numeros yguales; y aquel es dicho impar, quando se puede diuidir en dos partes yguales. El numero primero impar es el ternario: por que uno no es numero, sino principio de numero; y dos (aunque se pueda diuidir por medio) Augustino no quiere que se llame numero. Porque como la unidad no sea numero, y el dos se diuida en dos unidades, y para ser numero par se deue diuidir en dos numeros yguales: siguese, que el dos no es numero. Pero que lo sea, o no: esta claro no ser numero impar. Luego el primero numero impar es el ternario. La unidad no es numero, el dos notiene principio, medio, y fin: el numero ternario es el primero que viene a tener esta perfeccion, y preeminencia de ser el numero primero, que tiene principio, medio, y fin. El principio de los numeros, dize Augustino, es la unidad, el numero primero absolutamente hablando es el ternario: luego el numero mas propinquo es el ternario. El numero quaternario y todos los demas estan desuiados de la unidad, que es el principio de todos los numeros: y esto no tiene el numero ternario. Por estas razones concluye el doctissimo Augustino ser en Musica el numero ternario perfecto. La excelencia y perfeccion del numero ternario en Musica de muy lexos viene. Desde el tiempo de Pythagoras, segun dizen Boecio en el libro tercero capitulo quinto y Fabro en el libro segundo con elusion nona, fue este numero tenido en mucho. El numero primero impar y cubo de que se compone el tono, dize Philolao philosopho pythagorico, era el ternario. Aquel numero entre los numeros se llama cubo: quando es multiplicado por si mismo, como si dixessemos quatro vezes quatro. En tal caso el numero quaternario era numero cubo. Multiplicando el numero ternario en si dezimos tres vezes tres: sale el numero nouenario, que es la cuenta del tono. Iacobo Fabro en el libro tercero de su Musica en la conclusion treynta y quatro declara la perfeccion del numero ternario diciendo. En el numero ternario virtualmente se contienen todas las consonancias musicales. Porque tomado qualquier numero, y con el haziendo ternaria adicion: hallareys todas las consonancias de la Musica. Tomo para exemplificar la sobredicha regla el numero binario. Multiplicando este numero de dos por si mismo, resultará quatro: porque dos vezes dos son quatro. Cõ-

parando quatro a dos es proporcion dupla, con sonancia diapason. Ya tenemos vna multiplicacion del numero primero que tomamos: de la qual resulta el diapason. Tomo otra vez el numero binario, y multiplico lo con tres, y sale seys: porque tres vezes dos son seys. El numero senario comparado a quatro es proporcion sesquialtera, y es en Musica diatente. Comparando otra vez el seys al dos: es proporciõ tripla, y es la consonancia que los practicos llamã dozena. Si la tercera vez el numero primero que fue binario: lo multiplicamos por quatro: será ocho. Porque quatro vezes dos son ocho. Comparando ocho a seys, es proporciõ sesquitercia, y es diatessaron. Comparando ocho a dos, es proporciõ quadrupla, y es vna quinzena. Vey como multiplicando tres vezes el numero binario: halle las consonancias principales de la Musica. Esto mesmo hallareys: tomando qualquier numero, y multiplicandolo tres vezes. La primera por si, que es tomando el numero dos vezes, la segunda tomandolo tres, y la tercera quatro. Podeys exemplificar lo sobredicho en uno, dos, tres, y quatro: en tres, seys, nueue, y doze. Deforma, que en tres vezes que se multiplica vn numero: nascen las sobredichas consonancias, y en ellas estan inclusas las demas. Porque en esta ternaria progresion hallauan los pythagoricos todas las consonancias musicales: vinieron a decir ser el numero ternario perfecto en musica aunque en Arithmetica sea imperfecto. Es finalmente tan celebrado el numero ternario en la Musica: que a penas haxey instrumento, que en el no entienda el sobredicho numero. Que no tan solamente se vsa este numero en las consonancias, y señales de Musica: pero tambien en obrar los instrumentos. Pues si queremos hablar del numero ternario segun Arithmetica: hallaremos no ser perfecto, antes es diminuto. Si tractamos de todos los numeros, que tiene la Musica: al que se ha cõcedido cosas mayores es el ternario. Comparando pues el numero ternario con todos los otros numeros: ternemos con los arithmeticos, que sera numero diminuto. Haziendo solamente la comparacion con los numeros de Musica: por las excelencias, y preeminencias que tiene: diremos cõ todos los musicos ser numero perfecto. Assi que, antigua es la perfeccion del numero ternario: entendida en la forma ya declarada. Solamente

quiero concluir lo que dicen los Arithmeticos, que de baxa de cada vn diez ballaremos solo vn numero perfecto, y de baxo del diez compuesto de unidades, es el senario. Tambien lo que dicen en Musica todos los musicos, que entre todos los numeros en la musica vsables el de mas preeminencia y perfeccion es el ternario. Ninguno infiera, que por ser el numero ternario perfecto en esta manera: ba de hazer alterar y perfeccionar las figuras, quando se pone en alguna proporcion: si esto los puntos no lo tienen del tiempo, proclacion, o modo. La proclacion no tiene esta virtud. Alterar y perfeccionar accidente es causado, no de la proporcion: sino de otra parte. Hombres señalan dos tienen esto, assi estrangeros, como naturales: lo que veo scripto y entiendo me lo enseña, y ni he visto lo contrario: sino por desuydo de puntantes, o porque algunos no alcanzan mas. Esta es la resolucion de la materia del numero ternario: y no he podido descubrir mas. Quien esta materia leyere entendera muchas partes del Philosopho: en las quales dize el numero ternario ser perfecto.

De la proporció multiplex. Capitulo .xlviij.

Las proporciones que en el compas deuen vsar los musicos (segun dize Plutarco, trayendo para ello a Boecio y a Macrobio) son tres en el genero multiplex, y otras tres en el genero superparticular. Tambien tiene esto Iacobo Fabro. Pues (dexadas todas las otras) destas se y: hablare. El genero multiplex aunque tiene infinitas especies: de solas las tres (que son dupla, tripla, y quadrupla) tratare: pues que tan grandes varones nos mandan solas estas vsar en el compas de la Musica. Y pues Boecio y los otros sobre dichos authores hablan del compas de la Musica: señal es ser tambie practicos, como theoreticos: lo qual quise señalar por algunos que dicen lo contrario. Hallanse las consonancias, o especies en este genero: si tomando vna unidad y comparamos a ella todos los numeros, comenzando desde dos: y assi podemos proceder en infinito. Comenzando pues dos a vno, es dupla proporcion: tres a vno, es tripla: y quatro a vno, se dize quadrupla. La dupla proporcion (si creemos a Andrea ornitoparche) es la primera del genero multiplex.

Aquella se llama proporció dupla (musicalmente hablando) quando se pronuncian dos figuras, o puntos contra vno semejantes en naturaleza y especie en vn compas. Aplaze a Boecio en su Arithmetica aquellos pñtos ser de vna naturaleza, que son de vna proporcion, o tiempo. No deuen ser de tiempos diuersos, segun nota Franchino. Si la voz superior tuuiese el tiempo perfecto, y la inferior el imperfecto: no podian en estas bozes estar vna proporcion sesquialtera. La causa de esto es, que tres breues del tiempo perfecto no hazian esta proporcion con dos breues de el tiempo imperfecto: por ser de diuersas qualidades. Tambien no puede cantar vno vna voz por vna proporcion: y las otras bozes que se canten por otra. Porque, como la proporcion (aunque este en sola vna voz) mire a todas las bozes, el numero superior a la voz que ella es, y el inferior a las otras: repugnancia, o imposibilidad cantar juntamente por dos proporciones. Pues han de ser todas las bozes semejantes en el tiempo, y proporcion. Tambien se requiere semejanza en la especie de los puntos, que sea de breues a breues, o de semi breues, a semi breues, y assi todos los otros pñtos. Quando vn cantor pone en vn compas dos breues, y el otro en la otra voz vno: llama se dupla esta proporció. Aunque en la proporcion aya exceso de figuras: ba de auer semejanza en ellas. En muchas maneras se puede señalar esta proporcion dupla en la Musica: pero comúnmente se pone con vn dos, y de baxo del vna unidad. Dize pues esta proporcion, que en la voz que ella estuviere vna doblado pñto es el compas: que en las otras bozes las quales no tienen la tal proporció. Y si todas las bozes la tuuieren: que entran doblados pñtos en todas ellas en el compas: que entraran, si no la tuuieran. Sin estas señales de numero se puede hazer la dicha proporcion, y todas las demas: poniendo algun canon. Si dixesse vn compositor, de crescit in duplo: tanto valia como la señal de la dupla proporcion. De otra manera se puede poner esta proporcion. Si el tiempo perfecto se pone en dos bozes, y en la vna dellas hecban vna virgula: de las figuras de la vna voz a las de la otra sera dupla proporcion. Esto mesmo se puede hazer en el tiempo imperfecto. La segunda especie del genero multiplex es tripla: la qual se causa quando el numero mayor comparado al menor lo contiene

tres vezes sin sobrar parte alguna. Aplicando esto al compas de la Musica es: quando tres puntos semejantes en especie son pronunciados contra vno en vn compas. Cantays en vna voz tres semi breues, y en otra vno: dezis tres minimas en vna voz, y en la otra vna minima en vn compas: llama se esta tripla proporción: la señal de la qual es vn numero ternario, y debaxo vna unidad. La tercera especie deste genero es quadrupla, y se causa de quatro a vno. Hablando musicalmente aquella sera quadrupla proporción: quando se pronuncia ren quatro puntos contra vno semejantes en la especie. Cantays quatro minimas en vna voz, y en la otra sola vna en vn compas: es quadrupla proporción. La señal desta proporción es vn quatro: y debaxo del vna unidad. El que quisiere cõponer en otras especies deste genero: multiplique el numero mayor con la unidad, y comparado al menor: baze nueva especie. Assi que, cinco a vno es vna especie, y seys a vno otra, y desta manera podeys proceder en infinito.

Dela proporción

del genero superparticular Ca. xl ix

EL següdo genero de proporciones que son menester para el compas, dixese superparticular. Este genero tambien tiene infinitas especies: las quales se hallan, si tomamos el numero mayor de tres, y el menor de dos. Tomados estos dos numeros, y aumentados cada vez vna unidad: se haze vna especie. Tres a dos, y quatro a tres, y assi por este orden procediendo: formareys distintas especies. Dixe, que vsauau los musicos para el compas en este genero de otras tres especies, conuene a saber de sesquialtera, y sesquitercia, y sesquioctaua. La primera especie deste genero es sesquialtera. Causa se esta proporción: quando el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la mitad del menor. Tres a dos, y seys a quatro es sesquialtera. Quando se cantan tres figuras en vn compas contra dos semejantes: dezimos sesquialtera: la señal de la qual es el numero ternario, y debaxo del vn binario. Cantado en vna voz tres semibreues en vn compas, y en otra solos dos: en vna tres minimas, y en la otra dos: se causa esta proporción. La següda especie deste genero se llama sesquitercia. Es causada esta proporción to-

das las vezes que el numero mayor contiene al menor vna vez, y mas la tercera parte del numero menor, assi como de quatro a tres. Hablando musicalmente, es becha esta proporción quando quatro puntos se cantan contra tres semejantes. La señal que para esta proporción se suele poner es vn quatro, y debaxo del vn tres. Algunos ponen esta proporción vn medio circulo al contrario de como se suele poner el tiempo imperfecto: lo qual reprueua Ioãnes tintor en el tratado de su Musica. La tercera especie deste genero es sesquioctaua. Causa se esta proporción: quando el numero mayor contiene vna vez al menor, y mas su octa u parte. Comparando nueue a ocho se causa la dicha proporción. Todas las vezes que en la musica se cantan nueue figuras contra ocho semejantes en especie: es proporción sesquioctaua. Dezis en vna voz nueue seminimas en vn compas, y en otra voz ocho: esta proporción se llama sesquioctaua. La señal desta proporción es vn numero nueue, y debaxo de el vn ocho. Si en este genero quereys hallar mas especies para componer en ellas: como allegardes ala sesquitercia (que es quatro a tres) augmentado cada vno de los numeros vna unidad, y hareys otra especie. Como dezis quatro a tres es sesquitercia, cinco a quatro es sesquiquarta, y assi podeys proceder en infinito. Como estas seys proporciones de mayor desigualdad se ponen con dos numeros, el mayor ala parte superior, y el menor ala inferior: assi en las otras seys de menor desigualdad es puesto el menor numero a la parte superior, y el mayor ala inferior, y en todas se ponga vn numero en frente de otro: segun en los exemplos siguientes se puede ver.

Proporciones de ambos generos

	2	3	4
	1	1	1
	Dupla. Tripla. Quadrupla.		
	1	1	1
	2	3	4
	Subdupla. Subtripla. Subquadrupla.		
	3	4	9
	2	3	9
	Sesquialtera. Sesquitercia. Sesquioctaua.		
	2	3	8
	3	4	9
	Subsesquialtera. Subsesquiter. Subsesquioctaua.		

No digan los cantantes no se usan estas proporciones, o lo que me dixo vn cantor que no es proporcion, sino la que tiene vn numero ternario: y por tanto es demasado, y superfluo lo dicho de las proporciones. Virtualmente ya queda respõdido: pero para mayor abundancia digo, que algunas de estas proporciones se usan, y han venido a España, y las demas son vsables, y quando pengan las entenderan teniendo este libro. No tan solamente ponen algunos musicos las proporciones sobredichas: pero muchas mas. El que esto quisere ver: mire el quarto libro de la practica de Franchino: y hallara todos cinco generos de proporciones, y en cada vno dellas infinitas species. Ninguno le pese por saber nonedades en la Musica: que quando mas seguro este, terna necesidad de ellas. No quiero responder a lo segundo: por que la Arithmetica tiene lo contrario, y Franchino (con la obra contraria de lo que dizen) responde. Dios por su infinita bondad alumbré los entendimientos de los que fueren ciegos en la Musica, y de las passiones las voluntades: para que cognoscida la verdad de todos: do quiera que se hallare, se aymitada, y sustentada.

De ciertas preguntas en Musica Capitul.

ENtre las muchas questiones que el phyllosofo en la particula diez y nueue de Musica trata en el libro de los problemas: saque las seys siguientes. Preguntael problema primero dizjẽdo. Porque la Musica siendo vna causa: produce diuersos effectos: A vnos entristece, y a otros alegra. Aunque en parte estos effectos contrarios sean causados de la disposicion, y contrariedad de los modos: pero la principal causa de estos effectos contrarios es la disposicion del hombre. Assi que, si el hombre esta alegre, con la Musica se alegra mas; y si triste, con la Musica aumenta su tristeza. Porque nos deleyta mas oyr el canto que otras vezes auemos oydos: quando el que no auemos oydos? Respõde el dicho philofo ser la causa, porque en el tal canto deprendemos, y oymos lo que es a nosotros mas manifesto. Porque el aprender es cosa deleytable, y oyendo algũ canto, del qual no tenemos noticia perfecta, sino en confusso: aprendemos. De la manera que acaee

a vno en las obras, que despues de auerse exercitado en vna, tiene abito engrandado de muchos a otros, mediante el qual obra con facilidad y deleyte: assi el que oye muchas vezes vna Musica.

Tiene pues el tal cantor dos cosas que le deleytẽ la vna la melodia, y la otra que apridee mas perfectamente que lo sabia. Que es la causa vnos hombres tener las bozes mas altas que otros: Responde Aristotiles, que es la flaqueza. De aqui es, que los niños, mugeres, y eunuchos tienẽ triple. Conforme a esta regla natural procede la Musica artificial, que las cuerdas mas delgadas son mas subidas de tono. Cõforme alo sobredicho podemos oydo la voz de qualquier hombre juzgar qual tiene mas, o menos de fortaleza. Preguntamas el dicho fillosofo: porque ayũtados dos dias passiones baze consonancia, y ayũtãdo dos vezes el diapente, o dos vezes el diatesaron no la baze. Parece, que como el diapason (que es cõsonancia ayũtado a otro diapason resulta vna consonancia semejante alas partes de que se compuso: assi ayũtando vn diapente (que es cõsonancia) a otro diapente auia de resultar vn todo, o cõsonancia semejante a las partes de que se cõpuso.

A esto responde que no auemos de mirar a las consonancias que entran en la composicion de vn intervalo: si no a los numeros extremos de las tales consonancias. Si los numeros extremos de las dos consonancias fueren numeros de consonancia del ayuntamiento de las tales dos consonancias resultara consonancia y si no fueren numeros de consonancia: lo que resultare no sera consonancia. De forma, que tal sera el todo compuesto de las dos consonancias: qual fuere la proporeiõ causa da de los tales dos numeros primero y postero de las dos consonancias. Lo dicho se vera en los numeros siguientes. 1. 2. 4. Estos numeros baze dos proporciones duplas, que son dos diapassiones.

Comparando quatro ados es vna dupla: y dos a vno es otra. El quatro comparado a vno, que son los estremos de ambas proporciones: nasce la proporcion quadrupla. Esta proporcion es musical: y por tãto la consonancia causada de ella es musical. Si tomamos los extremos de dos diapentes no baze proporcion musical. Formo dos diapentes con los numeros siguientes. 4. 6. 5. Comparado nueue a seys es vna proporcion sesquialtera, que es diapente, y seys a quatro es otra sesquialtera.



L libro quarto dela declaraciõ de los instrumentos musicales comienza en el qual se trata el modo de tañer profundissima y ciertamente todo genero de instrumentos de tecla y cuerda cõ grãdes particularidades, nonedades, y secretos puestos en artificio, y claridad, y primero de entender y tañer el organo: con puesto por el muy reuerendo padre fray Iuan Bermudo y ahora nueuamente sale a luz.

De algunos auisos

para los tañedores. Capitulo. 1.

NO sera coronado, dize el bien auenturado Apõstol, sino el que uarioumente peleare: assi el que no perseverare en la inteligencia de los instrumentos con estudio continuo: de spidase de alcanzar el ultimo fin de mis libros, que es saber tañer con certidumbre. No piensen algunos (como dixo vno en xerez de la frontera) que bastan estos libros para hazer a vno tañedor sin trabajo. Para ser vno tañedor, aunque entienda todos mis libros: no basta sin trabajo. La differencia que ay entre tañedores de arte y de vso: es, que el arte es breue, y cierto: y el vso es largo, y del todo no cierto. No he visto hombre, que se pueda dezir tañedor: que no ha passado veynte años de continuo estudio. No todos los que allegã a este termino, son tañedores: sino los de buena habilidad, y discipulos de señalados maestros. Muchos barbaños ay: que han consumido toda su vida en este instrumento. Pues mis libros (a dicho de hõbres de apassionados, y de los que dello tienen experiencia) sirven para en breue ser vno de razonable habilidad, y con mediano trabajo tañedor. Algunos flacos de coraçon les pone temor, y espanto la primera dificultad que hallan. Temẽ donde no ay temor: como lo dize el propheta. No ay cosa tan rezia y dura, que la continuacion y trabajo no a blandan y canen: tan difficultosa, que la perseuerancia no la haga facil. Los que las artes escrivieron hombres eran, y las entendieron, y aumentaron: no seamos nosotros menos hombres que ellos: pues que tenemos grandes maestros, y fanos para ser consumados musicos. Lo principal que se requiere para ser vno tañedor: es la postura de las manos, con que dedos ha de salir, y con

quales abaxar para con facilidad hazer los pasos difficultosos, con quales dedos redoblar, y en que teclas. Todas estas cosas aunque por scripto se pueden en alguna manera enseñar: no tan perfecta, y cumplidamente como el maestro las puede dezir. Tomad por consejo special de no aprender esto de barbaros tañedores: porque toda la vida quedareys mancebos. Mas vale dar doblados dineros a vno buen tañedor, porque os enseñe el tiempo necesario: que darlos sencillos, al que no sabe poner las manos en el organo. Requiere se saber (como en otra parte dixi) canto de organo: para cognoscer las figuras, los valores, y sobre todo tener cognoscimiento del compas. Algunos dicen ser menester contra punto para que vno pueda alcanzar a ser buen tañedor. Al que de mi libro se quiere de apromuechar, le suplico, que no lo deprecie para este effecto: y si lo supiere, que del no se a promuechar: sino fuere muy profundo, y de buen ayre. El que posibilidad tuuiere de aprender contrapunto: biẽ lo puede hazer, que para otras cosas apromuechar, conuiene a saber para mas facilmente poner en el monachordio, para enmendar algũ error de puntante, y para otras cosas: pero no se a promueche para tañerlo. En teniendo buenas manos, y en entendiendo este libro: podeys comenzar a poner obras en el monachordio. La Musica que auys de poner: sea primero vnos villancicos del acertado musico Iuan varques, que aunque son faciles por ser en genero de villancicos: no carecen de Musica para hazer fundamento. Despues poned musica de Iosquin, de Adriano, de Lachet mantuanco, del maestro Figueroa, de Morales, de Gomberth, y de algunos otros semejantes. Musica de tañedores compuesta sobre el monachordio no la pongays: (sino fuere de excelentes hombres) porque tienen grandes faltas. Ex

celentes tañedores llamo a don Iuan racionero en la yglesia de malaga, al racionero Villada en la yglesia de Seuilla, a Mosen vila en Barcelo na, a Soro y Antonio de cabezon tañedores de su magestad, y a otros semejantes que por no cogno ser los en este no señalo. Despues que en alguna manera estuuiere los discipulos introductos en tañer, tomen vn mes dos liciones: vna la que el maestro les diere, y la otra que tañgan delante el dicho maestro la que han puesto aquel dia: el qual dira, si en ello ponen bien los dedos, si guardan el compas, y si verdaderamente tañen todas las bozes. Poreste orden vi algunos de prender, y dentro de seys meses quedaron habilitados para ser buenos tañedores en breue tiempo. El auiso que do a los tañedores de vibuela es bueno para los de organo. Digo, que no tañesen fantesia hasta que supiesen muchas obras: y despues facarian fantesia. Con saber lo ya dicho, y entender este libro podeys gozar de los grandes primores que tiene la Musica de este tiempo, y dela que con el tiempo se descubriera, y de los secretos del monachordio. Los que tañen organos, y no saben qual es tono, semitono mayor, o menor, y otras subtilidades que en el monachordio ay, y en este libro se tracta semejantes son a los que leen latin, y no lo entienden. Quanta diferencia ay entre dos doctores, de yguales habilidades, vno siendo latino, y otro no sabiendo gramatica: qualquiera es poderoso para juzgarlo. Suplico a Dios que abra los entendimientos de los que tañen: para que cogno sciendo el gran fructo que de entender los instrumentos musicales pueden sacar: trabajen de entenderlos. El trabajo no pone admiracion a los que dessean el premio. El discipulo que quisiese trabajar y ser curioso en puntar la licion que su maestro sobre el monachordio le diere: facaria gran provecho. Digo, que despues de tomada la licion y bien estudiada del discipulo, para su aprouechamiento la deue sacar en punto, ni mas ni menos que el maestro se la dio, y si en esta habilidad se exercita quedara facilitado para grandes primores en el monachordio. Y quando el discipulo desta manera guste entendiendo el monachordio, y la composicion dela Musica: se aficionara al contra punto, y a todo primor de composicion, y no se contentara en ser buen tañedor: sino consumado musico con el exercicio y gusto de la Musica.

De los redobles y

con que dedos se tomara las consonancias. Capitulo .ij.

AY dos maneras de redobles en el arte de tañer monachordio: vnos son de tono, y otros de semitono. Mucho haze al caso saber si auer de redoblar en tono, o en semitono. Por ser cosa esencial de los modos: dare sumaria noticia dello. En la manera que se pudiere screuir, lo porne. Lo de mas que no se puede dezir por scriptura quedara se ha para los maestros. En aquella tecla redoblares: que fuere del modo que tañeris. Si es vn quarto tono, y distes el golpe en el mi redoblares en fa: porque el tal signo es deste modo. Y si distes el golpe en el alambre: podeys redoblar el mi de fa: b: mi, porque esta tecla es de esencia del tal modo. Pues si el modo pide redoble de semitono, de semitono lo dareys: y si de tono, por semejante manera sera de tono. Mirad luego la tecla cercana al golpe, que son de esencia del modo que tañeris: y en las tales podeys redoblar. Lo sobredicho es esencial de los modos. Algunas vezes quebrantareys la regla sobredicha: y sera el tal redoble accidental. Tañeris vn modo quarto, y distes el golpe en el alambre: de efectiva del qual modo es el mi de fa: b: mi. Si por causa particular el tal modo pide fa en el dicho fa: b: mi: en tal caso no redoblares en el mi, sino en el fa: porque el tal redoble llama al punto fa accidental, que luego ha de venir. Ay redoble ala parte superior de el golpe, o ala parte inferior. Algunos redoblan ala parte superior, y no ala inferior: porque dicen, que el redoble ala parte inferior no es gracioso. Aconsejo a los que quisieren aprender, que en ambos se exerciten, y faciliten: porque vernan golpes donde ambos se puedan con graciosidad dar. Si solamente sabey el redoble dela parte superior, y dayer vna octaua, y con ambas manos redoblay: no sera buena musica. Quasi tan mala sera: como dar dos octauas. Y si dezis, que redoblay: en tal caso con sola la mano derecha no vale. Porque al tañedor de tal manera es defendido echar glosas: que deue redoblar todo quanto pudiere, y tan facilitada tenga la mano sinistras como la derecha. Por esto deuen tener los que aprenden a tañer particular licion, y exercicio cotidiano de los redobles. Digo, que particularmen

te se informen de sus maestros en este caso: y que cada dia tengan una hora de lecion de redobles. Deuen enseñarse a redoblar cō todos los dedos, que para esto tuuieren disposicion, y habilidad. Pues si sabe redoblar en ambas partes, y con dos manos, en la sobredicha octaua puede redoblar el tiple a la parte inferior, y a otra boz a la superior, y quedara el redoble en sexta: o el tiple a la parte superior, y la otra boz a la inferior: y queo daran en dezena. Si el golpe fuere de quinta el redoble puede venir en tercera, y si el golpe fuere de tercera venga el redoble en quinta. El curioso tañedor de tai manera puede combinar los redobles, si fuere exercitado en estas dos maneras: que no solamente guarde las consonancias en los golpes: pero tambien en los redobles. Los sobredichos redobles se hazen con vn dedo el mas cerca no que esta al lado, del dedo que dio el golpe. Vn tañedor de los muy señalados en España redobla con dos dedos: el vno ala parte superior del golpe, y el otro a la inferior. Demanera, que siempre queda este redoble en tercera. A mi oyo do es cosa grata el dicho redoble: por la buena harmonia que haze: mayormente quando entra vna boz sola.



Para saber con que dedos ha de tomar todas las consonancias, y llenemos la materia cō gran claridad: puse nombres numerales a los dedos. Al

dedo pulgar llamo primero, aunque se dice index se güdo, al que es medio tercero, al cordial, o anular quarto, al auricular quinto. Y por que mas facilmente se entienda lo sobredicho, y las reglas siguientes: puse la mano pintada con los titulos. Sea la primera regla, que para tomar la octaua con qualquiera de las manos: se toma cōmumente con el dedo primero y el quinto. Dixe cōmumente: porque algunas vezes no se haze, ni se de ue hazer. Si en vna octaua diessen tres, o quatro bozes con la mano sinistra se tomarian las dos, o las tres: y con la mano derecha la vna. Todas las vezes que la mano derecha pudiere quedar libertada con solo el tiple se deue hazer para el redoble. Los redobles bien hechos en el tiple (por ser boz mas alta) hermosan mucho la Musica. La consonancia de sexta vnas vezes se toma con el dedo primero y quarto: y otras vezes con el dedo segundo y quinto. La consonancia de tercera vnas vezes se toma con el dedo primero y tercero: y otras vezes con el dedo segundo y quarto. Es pues lo cōmū para tomar la sexta que dar dos de dos sueltos, y libres en medio de los dos que hierē la tal consonancia: y para tomar la tercera que dar vno. Son tantos los casos particulares que para las sobredichas tres consonancias, y para las demas se offrecen: que no caen debaxo de reglas determinadas, o particulares. Lo que cae de baxo de arte: son reglas vniuersales: por lo qual dixo el philosopho. Deu particular no ay sciēcia. Puede el docto maestro como se ofreciere el caso particular: auisar al discipulo sobre el mēa chordio. Pues que de lo particular no podemos dar reglas: tomad tres auisos en general. Al to mar de las consonancias mirareys, que puntos se siguen despues dellas. Pues con tales dedos tomareys vna consonancia: que os quede libertad para cō facilidad poder tomar los puntos siguientes. El segundo auiso sea, que exerciteys y faciliteys todos los dedos: porque tal passo puede venir, que de todos ellos tengays necesidad. El vltimo auiso es para passos largos. Quando en los tales passos largos subierdes con la mano yzquierda: començareys con el quarto dedo, y seguir se han tercero, segundo, y primero. Al abaxar con la dicha mano sera al contrario, que començareys con el dedo primero hasta el quarto. Y si fuere menester repetir este orden: assi en el subir, como en el

Libro quarto

abaxar: se puede guardar la sobre dicha regla en infinito. Para el exercicio de la mano derecha se ra todo al contrario. Al subir començareys con el dedo primero hasta el quarto: y al abaxar des de el dedo quarto hasta el primero. Lo sobredis

cho es lo mas cierto, y compendioso que, a mi ver, se puede por scriptura declarar. Bien se, que esta manera y modo de proceder todos no lo guardan: pero esto he visto a señalados tañedores dignos de ser imitados. Exemplo para lo sobredicho.

The musical score consists of four systems, each with two staves. The systems are labeled 'Cantus', 'Tenor', 'Alto', and 'Bass'. Each system contains a sequence of notes, with asterisks (*) marking specific notes in the upper staff of each system. The notes are written in a style typical of 17th-century manuscript notation, with a common time signature (C) and a treble clef for the upper staff and a bass clef for the lower staff.

La regla del subir y abaxar con ambas manos en los pasos largos se entiende: quando la mano que el tal passo ha de hazer, estuviere suelta y libertada. Porque si esta ligada, y ocupada cõ al gona: consonancias: cõ aquellos dedos subireys, o abaxareys: que tienen libertad. Al tomar algu

na delas octavas que son recogidas al principio del juego: se toman como si fuese sexta, con el dedo primero y quarto. La tecla mas baxa desta tal octava se deve tomar con dos dedos ultimos poniendo el vno encima del otro: para mayor provecho de la Musica, y descanso del tañedor.

De la intelligēcia

del monachordio .Cap. iij.

YA que en alguna manera dimos noticia del monachordio a los principiantes en el libro segundò: conuene inuestigar profundamente los secretos del para todos. Para la intelligēcia de lo qual presupongo (así como cosas prouadas y del todo declaradas en mis libros) seys cosas. La primera es, que el tono se diuidi en dos semitonos: la qual diuision haze la tecla negra en el monachordio: y así donde euel juego del monachordio ay tono de teclas blancas: tiene en medio vna tecla negra. Donde es semitono natural, o fixo: no hallareys tecla negra en medio. Tomad por conclusiō cierta, que como en la vibuela para formar vn tono aueris de dexar vn traste en medio, y ninguno para el semitono: así en el monachordio para formar el tono se requiere dexar vna tecla en medio, y ninguna para el semitono. Deforma, que el tono dexando vna tecla en medio de su distancia, vnas vezes es negra, y otras blancas: empero el semitono ninguna dexa en medio: sino de dos teclas juntas se forma. La segunda es, que el monachordio deste tiempo es mas cumplido: que el de los antiguos. La tercera es, que el monachordio pintado es el común en la declaracion del qual ve ran las imperfecciones y perfecciones que tiene. En el hallareys las letras de los signos: segun que en este tiempo se vsan, en la parte inferior. En la primera tecla blanca esta vna C, que es la octaua abaxo de C fuit. En la primera tecla negra esta vna D, que es la octaua de D solre. En la segunda tecla negra ay vna E, que es la octaua de E la mi. Estas dos teclas negras en el monachordio común non son diuisiones de tono: sino bozes de el genero diatonico de la orden inferior del monachordio. En la segunda tecla blanca esta vna F, que es Faut de retroplex, y la tercera es gamant. Pues desde la dicha tercera tecla ordenadamente procede el gamant por las teclas blancas, y tiene tres letras mas en la parte superior, que la mano común. Sea lo quinto, que han de tener en la memoria (los que han de tañer por cifrar) el numero de las teclas, y son veinte y cinco blancas, y diez y siete negras. Lo vltimo es, que se tienen modos naturales y accidentales. Y los accidentales vnos fenecen en teclas blancas, y otros en negras.

Qual delos semitono

nos se canta. Capitulo iiii.

PResupuestas estas seys cosas en vniversal: cō uene tractar de cada vna en particular. El presupuesto primero fue, que el tono se diuidi en dos semitonos. Estos dos semitonos, o partes principales del tono tienen muchos nombres. Vna parte se dize semitono menor, semitono diatonico y algunas vezes diesis, y algunos le llaman semitono cãtable. La otra parte se llama apothome, semitono mayor, y de algunos semitonos incantable. Todos quantos en Musica han scripto dizen el semitono menor ser cantable en el genero diatonico: excepto Berno abad que se engañò.

Bien se, que otros en romance han scripto, y fano recido la parte de Berno: y que algunos cantores ay en España de su opinion. Viendo los sobredichos en el monachordio cōmun algunas vezes el semitono que tiene mayor distancia tañer se vierò a dezir, que el menor era incantable. El que vna cosa tan nueva como esta auia de dezir: grandes probaciones conuenia tener. Y los que esta nouedad creyessen: si la auia sufficientemēte de prouar por non ser notados de liuanos. Digo ser cosa nueva: porque todos los tbeoricos y practicos que en Musica scriuieron: tienen lo contrario. Si el sobredicho Berno, y los que en españa le han seguido: supieran sacar el verdadero diapason del monachordio: entenderian quã errado esta el que se vsa, y non cayeran en tan grande error. Prouar vn yerro con otros: es mayor error.

De la confutaciō

de este error. Capi. v.

SI el semitono que cantamos en el genero diatonico es el mayor: luego tiene vna cōma, mas que el menor. Si ayuntamos en vn interual dos semitonos cãtables, segun bernò, han de tener vna cōma, mas que vn tono. Saquemos en vna vibuela por demonstraciō dos semitonos cãtables, vno inmediato, o cercano a otro: y qualquier musico cognofcera que abos iūctos non allegan a ser tono. Luego quedara cõcludido, que el semitono que cãtamos: no es el mayor, sino el menor. Porque si el semitono cantable fuera mayor: ayuntado dos semitonos cantables, auia de tener mas que vn tono.

Y pues que no allega a ser tono: menos que el medio tono tenia cada uno. Dize Fabio lo que es multiplicado dos vezes, sino tiene en todo: no cõtenia la mitad. Y si tiene mas de vn todo: contenia mas de la mitad. Estas dos reglas son notissimas, y la primera seruira para entender como el semitono no menor es el que es contenido en el diatesaron, y en las otras consonancias. En las demonstraciones de la vibuela que pongo en el capitulo ochõta y en los siguientes: se puede ver lo sobredicho. Tomad la vibuela de gamant, y hallareys dos semitonos cantables, y cognoscereys por el oyo, y compas, que no forman tono entero: luego no seran mayores, sino menores. Desde el traste segundo al tercero es vn semitono cantable, y desde el dicho segundo hasta el primero es otro. Luego desde el primero hasta el tercero son dos semitonos cantables. Hallareys estos dos semitonos no allegar a ser vn tono con vna cõma. En el capitulo siguiente vereys vna demonstracion de dos diatesarones: la qual demonstracion hizo en Granada delante del profundo y sapientissimo musico Bernardino de Figueroa, y de otros musicos, y como hombres de gran entendimiento cognoscieron el error que algunos tenian en España, y todo nõ bre sino fuere ciego por ignorancia, o por passion entendra por la dicha demonstracion la verdad.

De la demonstra

cion de los semitonos. Capitulo vij

Antes que hagamos esta demonstracion: presupongo la proporcion sesquioctava de el tono, y la sesquitercia de el diatesaron. Todos los musicos: aun los que tienen el semitono cantable ser mayor: dize, y confiesan las sobredichas dos proporciones. Sacad estas dos lineas en vna regla, y sera toda la linea desde la. a. hasta la. b. De forma, que sera continuada con la. c. que esta en las estremidades de las dos lineas. Sacada toda esta linea en la sobredicha regla: formaremos dos diatesarones con la proporcion sesquitercia. Didad toda la cuerda en quatro partes, y puesto el compas en la. a. allegara al numero cinco. La señal que esta en el numero quinto es el traste quinto de esta cuerda. Pues desde la. a. hasta el dicho traste quinto ay vn diatesaron, de dos tonos y vn semitono cantable. Didad la cuerda desde el

quinto traste hasta la. b. en quatro, y en el punto primero de la diuision es el decimo traste. Desde el quinto al decimo es vn diatesaron. Desde los dos diatesarones saquemos con la proporcion sesqui octaua dos tonos de cada vno, y lo que quedare de cada vno sera semitono cantable. Didad desde de la. b. hasta el decimo traste en ocho tamaños, y donde alcanzare con el vno: sera el octauo traste. Hareys otra diuision desde la. b. hasta el octauo traste en ocho tamaños, y donde allegare con el nono: sera el traste sexto. Assi quedun sacados dos tonos del diatesaron segundo: luego lo que queda del dicho diatesaron sera semitono cantable, y es desde el sexto traste hasta el traste quinto. Otra vez se didad desde la. a. hasta la. b. en nueue tamaños, y en el punto primero de la diuision es el traste segundo. Hareys otra diuision de nueue tamaños desde el traste segundo hasta la. b. y en el punto primero de la diuision es el traste quarto. De forma, que desde la ceja de la vibuela hasta el traste segundo ay vn tono, y desde el segundo al quarto ay otro: luego desde el quarto al quinto es semitono cantable. Tomad en el compas desde el quarto traste hasta el sexto, que son los dos semitonos cantables: y medid desde la. b. hasta el quarto traste, y vereys no auer proporcion sesquioctava. Falta a la tal distancia vna cõma para allegar al tono. Desde el quarto traste hasta la. d. y desde el sexto a la. e. es cõma: luego desde la. d. hasta el quinto traste, y desde el quinto a la. e. son semitonos mayores. Tomad en el compas desde la. d. hasta el sexto traste, o desde la. e. hasta el quarto: y vereys (porque le dijete la cõma, que le faltaua) que allega a ser proporcion sesquioctava. Tomad luego en el compas desde la. d. hasta la. e., que son dos semitonos incantables: y vereys, que tienen ambos juntos mas que vn tono. Si quereys experimentar lo dicho con el oyo hazed semejante demonstracion en la vibuela, y hallareys lo sobredicho ser verdad. Sufficientissima probacion es la ya dicha a qualquier hombre de razonable iuyzio: por ser demonstracion. Que da concluydo el tono diuidirse en dos semitonos, vno mayor y otro menor: y el que cantamos en el genero diatonico es menor, y si en el monachordio parece lo contrario: es por estar errado. Si los que haze monachordios, supiesse la verdadera cueta del diapasson, y lo sacasse de nuevo con el compas

entenderia quan errado esta el que se usa en España. Como saca vn diapaßon por otro, y muchas vezes lo yerran mas: esta en algunas partes del monachordio, el que auia de ser menor: quasi mayor.

De la cōma. ca vij

EL que quisiere dividir el tono en dos semitonos menores (dize Boecio) sobraría vna cōma. La differencia que ay del semitono mayor al menor, es vna cōma: la qual quitada del dicho semitono mayor: quedan dos semitonos menores. Esto prouea Boecio: porque el diapaßon tiene cinco tonos, y dos semitonos menores. Vna cōma falta al diapaßon para cōplimieto de seys tonos. Si a los dos semitonos del diapaßon añadiesen vna cōma: formarían tono. Assi dize Philolao, que la cōma es con la qual dos semitonos menores allegan a ser proporcion sesquioctaua. Segun lo sobredicho no se puede hazer de dos semitonos menores vna sesquioctaua. Si esto mirassen algunos de los que hazen monachordios, y organos: no los facarian errados en las teclas negras. Tomo por exemplo a la tecla negra, que esta entre Ffaut y Gsolreut. La distancia que ay desde Dsolre a esta tecla negra hazen proporcion sesquiquarta, que la sacan con cinco tamaños. Todas las terceras mayores, y quintas, y otras muchas distancias traen erradas. Dezimos pues saltar vna cōma a los dos semitonos menores para ser proporcion sesquioctaua. En fin viene a dezir Boecio, que lo último que el oyo humano exercitado en Musica puede comprehender es la cōma. Esta palabra del monarca de la Musica se note: porque ser uira de sello en estos capitulos. Es ahora de ver quantas cōmas tiene el semitono mayor, y quantas el menor: para que cognoscamos de quantas se cōpone el tono. El vulgo dize tener el semitono mayor cinco cōmas, y el menor quatro: y assi tiene el tono nueue: y no es assi. Dize Boecio en el libro tercero, que el semitono menor tiene mas de tres cōmas, y menos de quatro: y el semitono mayor tiene mas de quatro, y menos de cinco. De adōde infiere, que el tono terná mas de ocho cōmas, y menos de nueue. Los que supieren sacar todas las distancias por compas en los instrumentos: dividan vn tono en dos semitonos menores, y lo que sobra re sera vna cōma. Y si desta manera sacassi las cō-

mas del tono: ballariã no tener nueue. No piessen los que esta materia leyeren: que hablo palabras baldias, y sin prouecho. Saber esta composicion y division del tono: sirve para mucho en la Musica. Si el tono se compone de quasi nueue tamaños: los que cantan, auian de trabajar por saber formar puntualmente los intervalos del tono, y del semitono, y de todas las distancias. Por muy poco que el cantante quite a los tonos de sus distancias: al cabo de vn responso se ballara tan baxo, que no lo pueda llenar. Gran falta es en la musica: no saber estas distancias. El abaxarse muchas vezes en los choros: no procede, o viene de otra cosa, sino de no saber formar los intervalos. Dexen algunos salir la voz como ella quiere, sin arte, y sin regla: por lo qual es menester, que a cada vna antiphona suban el canto. Tan agenos estan algunos de arte, que en la psalmodia siendo yguales se abaxan. Aprouecha esta materia para que mire el que hiziere el diapaßon del monachordio que lo saque puntualmente: si quiere que sea perfecto. Vn cabello que le de menos, o mas alas se ñales: salira mas de vn tono de menos, o demas al cabo del diapaßo. El que atauiare vn monachordio no deue carecer de este cognoscimiento: por que va mucho en ello. Por poco que desuient vnto que a vna parte, o a otra: hara gran mutacion la Musica. El que entraña vna vibuela tambien le conuiene saber la composicio del tono: porque ponga los trastes puntualmente. Digo por concluir en breue, que no ay hombre, que con instrumentos entienda: que no tenga de esto necesidad. Y por que todos de ello se puedan aprouechar: quiero hablar mas claro. Tomo por exemplo (para que entendamos la utilidad de esta materia) vna cuerda de vibuela herida en vazio esta baxa, y si la buellã en el segundo traste: sube vn tono. Sabey por que aquella cuerda subio vn tono: porque le quitastes la nouena parte de ella. Que otra cosa es bollar la cuerda: sino hazerla pequena: El bollar dela cuerda es cortarla para cierto tiempo: y quando le quitan el dedo es hazerla mayor. Porque la cuerda desde la pòtrezuela dela vibuela hasta el segundo traste tiene ocho tamaños, y hasta la sepa nueue: forma tono. Muchas y grandes cosas podria applicar a la division del tono: las quales por causa de breuedad dexare a los estudiosos, y dellas en otras partes diremos.

Aque parte tiene el monachordio el semitono menor

Capitulo. viii.

NO tan solamente es imposible diuidirse el tono en dos semitonos y iguales, segun dicho a uemos: pero ni se puede diuidir en tres, ni en quatro partes y iguales: lo qual se prouea por autoridad de Fabio. Este doctor vniuersal arguye en el libro segundo contra Aristoxeno, y Marciano músicos: los quales diuidianlo por mejor dezir pretendieron diuidir el tono no solamente en dos partes y iguales: sino en tres y en quatro. Y porque estos intervalos a sus oydos exercitados sinuamente sonauan: dixerón ser las tales distancias proporciones musicales. Aunque el tono tiene estas diuisiones no musicales, y otras mathematicas de sola la primera: que es de dos semitonos pretendo tractar: por que sola esta auemos menester para el monachordio. La tecla negra que diuide el tono: una vez forma en la parte inferior el semitono menor, y otra vez en la superior. En la demonstracion que bize de el monachordio, juntó alas teclas negras hallareys unas letras, que son partes abreniadas: las quales dizen semitono mayor y menor. Segun que para los modos accidentales fueró menester los semitonos en el generodiatonico: assi los posieró en el monachordio. Estos semitonos formados con las teclas negras son dichos chromaticos, y de su cosecha ni forman fa, ni mi: porque son semitonos mobiles. Desde vna tecla blanca hasta la negra que con ella esta junta ay vn semitono: y desde la dicha negra hasta la otra blanca se forma otro semitono. Donde hallardes estas dos letras, ma, es semitono mayor: y si ay estas, me, significa tal semitono ser menor. Assi que entre las teclas blancas y negras hallareys qual es semitono menor, y qual mayor: lo qual se rige por muy gran lumbré en el organo. Esto cierto, que como el tono se componga de dos semitonos vno menor y otro mayor: los que tañeren modos accidentales: han menester esta lumbré, para dar al tono su medida, o distancia de los dos sobre dichos semitonos: y que vengán a formar en el tal modo accidental semitono que sea menor. No ay cosa (ami ver) que tanta lumbré de alos tañedores en esta obra como saber aque parte traen los tonos el semitono cantable, y aque parte el incantable.

Materia es, que solos los tañedores señalados saben, y aun notodos. Crear me, que hablo verdad eulo que quiero dezir. En el tiempo que no sabia, aque parte del tono estava el semitono cantable: se lo pregunté aun tañedor (que piensa ser metro y menjura de tañedores) con desseo de saberlo: y no atino en la respuesta. No penséis, que no lo quisó dezir: que tan afrentado quedo, por no auerlo acertado: que de su afrenta recebi yo pena, y no quisiera auerfelo preguntado. Esto digo, para que se tenga la presente materia èlo que es razon. Lo demas que en este capitulo se puede desfearen otras partes de mis libros se hallara, especialmente en los capitulos siguientes.

De vna objectiõ

contra lo dicho. Capi. ix.

POR experiencia, puede dezir alguno, vemos lo contrario de los semitonos en la vibuela y en los instrumentos nuevos, que ambos semitonos se tañen y cantan: luego ambos son y iguales, y assi parece ser falso lo determinado, que el tono no se puede diuidir en dos semitonos y iguales. En la claracion y respuesta de esta objectiõ, o argumento prometo dezir cosas muy grãdes y nuevas emusica: portanto pido al curioso lector lo lea cõ mucha atencion. Es verdad, que la vibuela es perfectissimo instrumento, do quiera que vna vez tomardes: fa: otra vez podeys dezir mi, y pocas vezes hallareys impedimẽto. La causa de esta perfectiõ es vn secreto grãde, y no se si terne palabras para explicar lo. Cosa cõmũ es, segun fue dicho que el tono en la primera diuision se diuide èdos semitonos. No se llama semitono porque sea la mitad de el tono: segun que algunos practicos, y Aristoxeno y marciano theoricos se enganaron en la fuerza deste vocablo semitono. No se compone semitono desta palabra latina semi, que quiere dezir medio y de tono: quasi medio tono. Sinc (segun quiere Boecio) desta ditiõ semi que significa imperfecto, y de tono. Es pues el semitono, tono imperfecto. Aueys oydo dezir que unas letras se llaman semiuocales: Pues no quiere dezir, que son medio vocales: sino vocales imperfectas. Desta manera es dicho semitono: que quiere dezir tono imperfecto. Ninguna consonancia del genero superparticular se puede diuidir è determinadas proporciones.

El tono es deste genero: luego no se puede diuidir en dos semitonos yguales. La imposibilidad que en el tono ay traçtan los theoreticos, y specialmente Boecio en el libro primero capitulo diez y seys diziendo. La proporciõ del tono es sesquioctaua. Esto se entide que cõteyendo vn nueue con vn ocho se causa la proporcion sesquioctaua: la qual forma el tono. En medio de los dos numeros, que el tono forman no ay numero que con los sobredichos dos numeros haga proporcion musical y qual, que tenga el medio del tono en Musica. Si multiplicamos el numero de ocho con dos, seran diez y seys: y el numero de nueue duplicado, seran diez y ocho. El numero medio de estos dos numeros es diez y siete. Comparanõ diez y ocho a diez y siete: es proporcion sesquisepetimadecima. Si comparamos diez y siete a diez y seys: es proporcion sesquisextadecima. Menor es la septima decima parte, que la sextadecima. Luego la primera proporcion que es de diez y ocho a diez y siete es menor: y la segunda que se causa de diez y siete a diez y seys es mayor. Todos los doctores conuenen, que el tono no se puede diuidir en dos semitonos yguales: y es lo que pretendemos. Siendõ la cosa mas cõmün y verdadera la sobredicha que ay entre musicos theoreticos: en la ribuela, en la practica cõmün hallamos lo contrario. Este gran instrumento entre los trastes que forman el tono, tiene otro: el qual diuide el dicho tono en dos semitons, y ambos cantables: pues que se tañen. Como se compadecelõ que todos los theoreticos dicen del tono, que no se puede diuidir en dos semitonos yguales: cõ lo que de hecho hallamos en la ribuela: Rezia cosa seria negar la experientia. Pues grane cosa seria negar tan excelente heremires. Si ala questiõ no supiera responder: auer me fiara de los musicos theoreticos dandoles credito, que de los practicos. A ninguno parezca lo que digo fuera de razon. Los antiguos (que de neras fueron theoreticos) lo mas que exercieron experimentar: muy cramente sienõ cosas faciles, cõmõ la diuisiõ del tono en dos semitonos: y assi lo pruenan excelentissimamente no poderse diuidir en dos semitons yguales. Los practicos no pruenã lo que dicen por demonstraciõ. Pues viendo la experientia del oydo en cõtrario de lo que por demonstraciõ pruenan los theoreticos: juzgaria auer que mi oydo no sabia medir los dichos semitõ

nos que negar tan excelentes hombres. Negar la probaciõ, y demonstraciõ de los theoreticos seria menospreciar, y tener en poco mi entendiẽto. Ninguno que tenga sesõ negara, que muchos de los theoreticos fueron practicos: lo qual parece en sanct Gregorio, en sanct Ambrosio, Pythagoras, Frãchino, y en otros que fuera largo contar. Si el tono se pudiera diuir en dos semitonos yguales: algunos de los que juntamente fuerõ theoreticos y practicos, lo experimentarã: y no lo dixeran en la practica que scripta nos dexarõ. Todos dicen que no se puede diuidir el tono en dos semitons yguales: luego razon es, que demos credito a hombres tan sabios, y experimentados.

Dela resoluciõ y

final respuesta. Capitulo. x.

Si atentamente lo miramos, y sin passiõ lo que vemos examinar: entenderemos que los theoreticos han acertado, y el primero que puso los trastes en la vibuela (de la manera que estan) allende de la mucha sciencia que tũno, mostro grãde habilidad. Fue lo sobredicho primor facil para los principiantes. Dizen los theoreticos no poderse diuidir el tono en dos semitonos yguales. No niegã (si a Fabro creemos) poderse diuidir por medio el tono en compas de Arithmetica, y geometria. Si tomo el compas, y diuido la distancia del tono medio a medio: nõ serã las dichas dos partes yguales en Musica, segũ ya se prouo en el capitulo passado. Tambien se puede diuidir en compas de geometria: segun el dicho Falro da por demonstraciõ, y en el capitulo quinze se vera. Dize pues que nõ puede ser hecha esta diuisiõ en cierta habitud o proporciõ de Arithmetica: impero puede ser por geometria. Si acaso el tono se diuidiese por medio en compas de Musica: ninguna de las distancias seria semitono de los dos que ahora vsa la Musica. La causa desto es, que la vna distancia tiene media cõma que es una scibissima: mas que el semitono menor: y ala otra le falta la mesma scibisma para ser semitono mayor. Estas dos distancias nõ son medidas, o proporciones musicales, ni arithmeticas en cierta habitud, o proporciõ. Es verdad, y nõ se puede negar, que los trastes en la vibuela diuiden el tono por medio en compas de Musica poco mas o poco menos. Otra cosa desseo, que

seo, que se notasse mucho a cerca de los trastes. Que aunque de un traste a otro, o de una tecla a otra haya mas distancia por compas de Arithmetica: no siempre la ay por compas de musica. Hago diferencia entre estos dos compases: por que algunas vezes donde ay mayor distancia de Arithmetica, es menor en la Musica: lo qual por no salir de la materia presupongo, y por experiencia vereys: en el monachordio, y en la vibuela. Quien quisiere saber este primor de fundamento: lea en Boecio en el libro quarto capitulo quarto. Assi que, el tono diuiso quasi por medio en compas de Musica en la vibuela, y como la distancia, o exceso de el semitono mayor sea muy poco, a un no es la nona parte de el tono, que es una cōma, y esta haze al semitono ser mayor. Pues reparada esta pequeña distancia en dos partes en la vibuela, queda menor, que es una schisma. En tãto, aize Boecio en el libro tercero, sediminuye este exceso, que quasi no se percibe del oydó. Y al bollar de los trastes le pueden hazer venir (los que saben tañer) a la perfeccion de el semitono menor o ala de el tono. No se engañen pues los tañedores diziendo, que los trastes diuiden al tono en dos semitonos y iguales: porque al asentar de la cuerda sobre el traste donde forma la voz, ay gran diferencia de asentar la dicha cuerda en medio del traste, o a la una parte, o ala otra. Hollado el tañedor donde suele bollar la cuerda, apretando el dedo no asienta la cuerda en la parte del traste: que suele asentar, quando el dedo esta floxo. Creed a quien lo ha experimentado, y ponelo en practica en la vibuela: y hallareys ser verdad. Pues en esta pequeña diferencia se gana en alguna manera lo que falta al tono, o se pierde lo que sobra al semitono: y vienen las medidas de las consonancias quasi yguales. Siendo pequeña la distancia que a qualquier consonancia faltare que no allegare a ser una cōma: no dara desabrimiento al oydó. Dos palabras que de Boecio hallé: me dieron ocasion de dezir lo ya dicho. Tã bien se podia prouar esto, por lo que boecio en muchas partes aize, y por la experiencia en la vibuela, y en los otros instrumentos de cuerda vemos, que quanto una cuerda fuere mas floxa, tiene el sonido mas baxo: y quanto mas extensa, o estirada tiene el sonido mas subido. Veys una mesma cuerda tener diuersos sonidos, por la extension, o

remision. Quanto mas vno aprieta el dedo en la cuerda, haze que este mas tirada, o extensa: quanto mas afloxa queda remissa la dicha cuerda. Por poco que sea el subir, o abaxar de la cuerda: bastara para el cumplimiento, y perfeccion de las consonancias. Alomeno esto bastara para que no disuenen. Pues aunque asentase la cuerda quando la aprieta en el mesmo lugar, que asienta quando esta floxa: no ternia y qual sonido floxa y apretada. Assi queda concludido tener la vibuela en alguna manera semitonos mayores y menores. En este hablo para los principiantes: y en otra parte lo tractare para los doctos y curiosos. Alo que dexistei porque en mis instrumentos se tañian todos los semitonos: digo ser otra la causa y por tanto mas perfectissimamente y con mayor sonoridad se tañen. La causa potissima porque en los instrumentos viejos no se tañen ambos semitonos, pues que en este tiempo se cantares porque ninguno tiene su lugar, el que esta mas cercano, que es quasi mayor: aquel se tañe, y el otro no. Yo los pongo cada vno en su lugar: y assi se tañen ambos. El resto se dira en otra parte.

En que consiste v

na distancia ser consonancia. Ca. xj.

Tomemos el agua de lexos, porque venga mas sabrosa. Los musicos practicos han inuenta do vnos puntos intensos, que de semitono lo conuerten en tono: y otros sustentados, que de tono lo hazen semitono. No tan solamente pertunba esto a los principiantes en la Musica: sino tambien a los diestros cantores, y tañedores. Digo, que a los curfados tañedores turba: porque ay vez, que donde suelen sustentarse: viene fa contra mi en quinta, o en octaua si sustentasen, y por esto andan a tienta, sino saben de composicion. Veamos que verdad tiene con musica estar consonancias nueuas de puntos intensos y sustentados, y da do que se puedan hazeren que passos han de venir, para que sabiendo quando el tono se haze semitono, cijen distancia de semitono: y quando el semitono se conuierte en tono, cijen distancia de tono. Con notar algunas cosas cognosceremos facilmente ser los puntos sustentados, y los intensos nueuas consonancias: las quales los oydos curfados en ellas tienen aprouadas. Norissimo es

a todos los cantores auer tres generos antiguos en Musica, conuene a saber. Diatonico, Chromatico, y Enarmonico: de los quales copiosamente he hablado, y adelante tractare. Encada vno de estos tres generos si creemos a nuestro doctissimo maestro Antonio en la segunda repeticion de orthographia cantauan y tañian los antiguos. Cantaua pues vn musico de aquel tiempo en el genero chromatico, y procedia por los tres intervalos del: sin mezclarse con otro genero. En qualquiera de los tres generos hazia esto: porque cada vno por si era celebrado, y sin mezcla de otro era cantado, y tenia sus consonancias distintas. Boecio en el libro quarto capitulo quinto los mezeló todos tres en vn monachordio, como los tenian los griegos para que en ellos se exercitassen, segun que en su tiempo se vsauan. Podia auer vn monachordio, que tuuiese todos tres generos: si en el que ahora tenemos (que contiene diatonico, y chromatico) pusiesse otras teclas coloradas, o de otra color, que diuidiesse los semitonos menores por medio. Ternia pues diesis y tonos con las teclas que de nuevo se pusiesse para el genero Enarmonico. Semitonos con las teclas negras que tiene para el genero chromatico. Las teclas blancas para el diatonico. Para aquel tiempo fue el mayor primor que en Musica se inuento. En tanto que este primor fue tratado de sabios: se canto por si cada vno de los generos, y los conseruaua, que por ellos tañian y cantauan conforme ala intencion antigua. Despues que vino a parar en manos de ignorantes, y de sophistas: los primeros perdieron el genero Chromatico y el Enarmonico, y los segundos hizieron vna mezcla de el Chromatico y Diatonico. De la manera que en todas las ciencias entro corrupcion y sophistria, segun que lo prouea el notable varo Vines, assi fue en la Musica qual estubo sepultada mas de cient años. Los cantores de nuestro tiempo, vnos desenterraron solo el genero diatonico, y por el cantarõ y tañieron algunos años. Los otros por resuscitar los dos generos diatonico y chromatico cada vno por si: hizieron vna combinacion y mezcla, que en salada de ginoueses no lleva mas yeruas: que ellos ponen misturas. Hazen pues los oydos esta mezcla de generos, y no ay musico que la tenga por disonancia: pues que comúnmente passan los tañedores por ella. Si no mezclaron el genero Enar-

monico con vno de los otros dos, o con ambos: es porque lo quitaron del juego de el monachordio. Si como Boecio lo puso se estuiera: tambien lo vñieran mezclado, y hecho el oydo a ello lo tuuieran por Musica de buenas consonancias. Si en la tal Musica vñieran bozes que de su natural y cosecha repugnaran: solamente fueran consonancias para los que las vsasen. De forma, que absolutamente hablando serian disonancias: y segun el vso, y para los exercitados, se llamaria consonancia. El vso de el oydo es gran parte para hazer vna consonancia: y por esto segun la variedad de los tiempos se han mudado las consonancias. La que en vn tiempo aceptan y reciben por consonancia, en otro la rephusan: y la que en vn tiempo rephueuan en otro la reciben. Si esto se haze contra arte aprouada, sera consonancia solamente para el que la vsare: si es allende de el arte por varones excelentes recebido: sera absolutamente consonancia que de nuevo se añadio. Los que han leydo muchos libros de Musica: sabran quanta variedad ha tenido no solamente en los generos y species: sino en las consonancias particulares. En parte alcançaran de ello noticia leyendo mis libros. Lo que en este capitulo pretendo es concluir que el exercitarse vn oydo en vna distancia es grã parte para que sea consonancia de el todo, o en parte conforme alo que en este se ha dicho. Por suficiente prouacion de todo lo sobredicho podery mirar el monachordio común, que tiene muchas distancias que no son proporciones musicales, y otras que no son diatonicas: y por estar el oydo exercitado las suffre. Mirad los trastes de la vihuela común, que diuiden el tono: y vereys que ninguna de las dos distancias puntualmente es semitono, y los oydos exercitados los suffren, y accepta por semitonos.

Para el lector

En fin de este capitulo hallareys cinco letras que son desde la A, hasta la, E, entre xeridas en los renglones. Pusieron se por causa de las autoridades en latin puestas en el margen: para prouar lo dicho en romances. La A, puesta en el renglon de romances señala la otra en latin, y assi de todas.

Porque en este tiempo no se canta mas de el genero diatonico. Ca. xij.

DElo ya dicho puede alguno de buen entendimiento dezir, porque los músicos de nuestra edad (siendo tan sabios, que nunca el mundo de dozyentos años a esta parte estuvo tan favorecido, y adornado de excelentes hombres en Musica) no saben cantar por el genero Chromatico y Enarmónico distintamente como cantauan los antiguos: Complidamente solo el genero diatonico cantamos. Respondē algunos, que el genero chromatico procediendo por tres intervallos, el vno es ra de semitono incantable: luego siendo incantable, no se puede cantar. No es suficiente respuesta, y procede de buena abilidad, falta de erudición. Si incantable quiere dezir que no se puede cantar seguirse ya, que los antiguos no lo cantaron. Sabemos lo contrario, que lo cantaron, y en su tiempo era consonancia, y fue todo el genero chromatico tan celebrado de ellos: como el diatonico de nosotros. Tan sonoro era este genero en aquel tiempo: porque Pythagoras lo defendia a los moços, por que los inclinava a los deleites sensuales. Por lo qual la respuesta es de ningún valor. Los que quieren deprender Musica no se engañen en la fuerza de este vocablo incantable: como yo lo estuue en un tiempo por falta de maestro. Este semitono (de Boecio y de todos los que atinadamente scriuen) es llamado mayor. Los que cantaron solamente el genero diatonico, porque en el tenian semitono, que cantauan, y era el menor, y el semitono mayor no lo cantauan al menor pusieron cantable y al mayor incantable. Conforme a lo que usan y para el genero diatonico tenian necesidad: pusieron los nombres a los semitonos. Pues no quiere dezir semitono incantable, que no se puede cantar: sino que en oydos no curfados a oyrlo: no ha de harmonia. Los músicos antiguos se exercitauan en cantar los semitonos assi mayores, como menores, y los dies tan distintamente, y cierto: como los de estos tiempos en el genero diatonico. No hallareys hombre en este tiempo que sepa formar las dichas distancias de los dos generos, y si por la vibuela, o por el organo las formase: solas y sin preparacion, y sin auerlas oydo algun tiempo no ternia oydo para las sufrir. Tan distintos,

y remotos es la los dos generos de nuestros oydos: como si ellos no fuesen, o si los antiguos ayvan tenido unos oydos, y los de este tiempo otros: pues que lo que aellos consonava: a nosotros dissonava. Digo, que la causa de esto no es la ygnorancia, ni la que dauan de el semitono incantable: sino el no auer oydo los cantores de estos tiempos cantar los dos generos. Notissima cosa es que (por este estado de peccado y de ygnorancia que tenemos) ninguna cosa ay en el entendimiento (naturalmente hablando) que primero no estuuiese en el sentido. Nuestro entendimiento es pobre mendigo: anda de puerta en puerta de los cinco sentidos mendicando. Aquello sabe el entendimiento, que oyo, vio, gusto, olo, y toco vno de los cinco sentidos. Esta es doctrina comúnissima en la escuela de la filosofia. Pues si los cantores desde las cunas en que los criauan, oyeron cantar a las moças, hermanas y madres solamente por el genero diatonico, y siendo moços en las calles y campos no oyerō otro solamente han de saber este. Saben lo que oyerō, y la sciencia de la Musica no oyda no ha allegado a su entendimiento. Suffre el oydo el sonido, o Musica acostumbrada y no la inuitada. Sabe el entendimiento la Musica comunicada por los oydos, que es la del genero diatonico: y ignora la que los oydos no le han comunicado, que es la de los dos generos. Tan oedor cognosco, y no malo, que suffre dos semitonos menores vno en post de otro: y lo tiene por buena Musica. Solos los exercitados oydos suffriran esto. Pensad, que la principal parte de sonaros vna Musica bien entender el oydo curfado a oyr aquel estilo de Musica. Claro esta, que unos cantantes viejos no los sacareys de pues que pamas, y de otras canciones de Musica golpeada a este tono: porque en ella se exercitaron. No suffriran estos tales vna septima, o segunda como las dan músicos de España: por que los oydos tienen criados, y ceuados en la pesadumbre de la ley vieja. En confirmaciō de lo ya dicho dize Stapulense, que el diatesaron era atinadamente consonancia perfecta. Mas claramēte dize este Boecio trayendo por author de ello a Pythagoras. Veyes el diatesaron a cerca de los antiguos consonancia harmonica: y acerca de los músicos de este tiempo es tenida por dissonancia. Si no es mezclado con otro intervalo, o preparado: de el todo en todo dissona. La terce

ra antiguamente no se tuuo por consonancia: ni la tienen oy los músicos theóricos (según lo prueba el universal Jacobo Fabro: aunque dizen que suena bien. Lo mesmo digo de la sexta que no fue tenida por consonancia. Confiesa Strapulese que los músicos modernos se apartaron de la Música de los antiguos, y assi afirma que verna tiempo en el qual se tengán oír las cosas que el no scriuio.

Todo esto es argumento efficacissimo para concluir el intento que lleuo, que la mayor parte de las consonancias está en auerlas continuado el oydo. De tal manera, que el oydo criado en vnadisonancia le suena bien, y aprrenua por buena: lo qual acaece en los manjares, accetos, y pronüicia cion. Por ventura antiguamente entre las auellas de mejor sabor no eran el tordo, y la cigüeña: Pues entre los animales de quatro pies la liebre y el puerco siluestre no tenían el primado: No piense alguno, que esto leuanto yo de mi cabeza: le an a

a. Inter aures
turdar siquis
me indice cer
ter inter qua
drapedes glo
ria prima les
pues. b. Focæ
di leporis sa
piens seftabi
tur armo.
Tutus erat
rbõbus toto
g ciconia ni
do. c. Quãta
è gula que si
bi totos ponit
apros animal
rio aborrece, y
uia uatum. d.
Vtere lactu
cis, et mollis
bus vtere mal
nis. e. Miles
inuleq; rubes
bant.

Marcial que lo dize. a. Acerca de Horacio en el segundo es alabada la liebre. b. Inuenal excelsivamente alaba el puerco siluestre diziendo ser manjar de glotonos. c. Pues miren los exercitados en la gula, que en los tiempos presentes son: si comieran para dar contentamiento a su gula tordos, cigüeñas, puercos, o liebres. No por cierto: sino por dizes, paños, y otros manjares semejantes. Quien oy è lugar de hortaliza comera muslar: como los antiguos comian a bueltas de las lechugas. Esto se saca de vn verso de Marcial, que dize. d. Vsa las lechugas, y usa las maluas maduras. A esta opinion fauorece Virgilio en otro verso. e. De id a los enfermos de nuestro tiempo que comen maluas por dieta: diran que no es manjar de hombres. Crieße vno con vn mal accento, o pronüiciacion, aquello aprrenua y fauorece, y lo contra rio aborrece, y por malo lo repruenua. Ay algunos viejos criados en chi de mihi: y no pueden oyr a los gramáticos, que lo pronüncian en su perfeccion. De adonde infiero, que no todo lo que parece y suena bien al que lo usa es bueno. Todo lo que el hombre vsare de accento, y Música mucho tiempo: le parecera bien. Si esto fuere contra arte: de los doctos no sera tenido por bueno. La conclusiõ de estos dos capitulos es, que la causa principal de sonar biẽ vna distancia a vn oydo sin arte es el vso. Si la tal distancia es contra arte: no basta sonarle bien, al que la usa para ser buena.

Y si es fuera de arte siendo aprrenada por razones doctos: se puede vsar: porque el arte del vso y approuacion de tales se hizo. Y assi auemos de entender el vso preualer, y ser antepuesto al arte: quando es de varones doctos: el qual vso basta por arte.

Quien tiene licẽ

cia de augmentar la Música. Ca. xiiij.

GRan diferencia ay entre dos palabras que en fin de el capitulo superior dize las quales son. Contra arte, o allende de arte. Esta diferencia notissima es a los que alguna cosa saben. Puede vn músico de buen entendimiento, fauorecido de arte inuentar cosas que no han sido inuentadas: o si las han dicho, el no las ha visto: o si las ha visto, dezirlas por nueuo modo: lo qual sera allende de el arte. Tienen los tales licencia para ello: porque el arte de buenos iuzysios salio, y de buenos esta prouada. Assi que, los músicos tienen licẽcia de augmentar el arte: pero ninguno (sino fuere atreuido) puede contra arte approuada inuentar: porque esto seria destruir, y no edificar.

Quando el doctissimo Antonio de lebriza argumenta el arte de la gramática, el latinissimo Ludouico Vives la lengua latina, casta, y natural, el peritissimo y esindiosissimo Erasmo el modo de dezir: no esta abscondido a los doctos. Ciertamente no podemos negar que en nuestros tiempos auemos visto en todas las artes cosas nuevas: las quales los antiguos no tuuierõ. No ay hombre que se acuerde auer visto (por mucho que aya vivido) estar la Música tan subida de color de toda perfeccion: como la vemos el dia de oy. Siempre los excellentissimos varones han pretendido augmentar el arte diziendo cosas allende del: pero ninguno contra arte approuada es razon que hable.

Quando en algun arte viere cosa que no conuenga: ban la de cõfutar, y destruir con authoridades, razones, o demonstraciones. Si ninguna de estas cosas baxen: sino, que con solo vso quieren destruir, lo que los antiguos en Música nos dexaron, no persuaden los entendimientos de los doctos cõ ello. Con la mesma cõsuetud que lo baxen sin probacion: con ella se

puede menospreciar. Assi que, concedido queda los doctos poder augmentar las artes: pero no de zir cõtra ellas, que no seria vfo: sino abuso. Ninguno piense yr esta conclusiõ contra lo que dize el sabio. Ninguna cosa nuaena ay debaxo del cielo, y menos contra lo de el philosopfo, que tiene ser necesario infinitas vezes boluer vna mesma opinion: y mucho menos contra lo de Terencio ninguna cosa se dize, que primero no fuesse dicha. Todas estas autoridades tienen sus exposiciones que no contradizen alo determinado arriba. Vemos pues en la Musica, que poco a poco hã venido augmentando las consonancias: basta en tanto, que ya dan segunda, y septima quasi de golpe, y otros grandes primores que hasta ahora no se han hecho, y en el libro quinto tracta z remos.

Contra algunos

barbaros tañedores. Capi. xliij.

Preciome en este porque ay necesidad argu ry cõtra los tañedores practicos: que hazẽ sin necesidad puntos intensos y sustitãtos. Veamos si bazer esto: es contra arte, o allende de arte.

Tomo vn modo primero: el diatesaron de el qual es re, mi, fa, sol. Algunos tañedores (ahora sus ba este diatesaron de jde D solre, ahora de alami re, o de sus octauas) suben por la tecla negra, que esta entre F faut y G solreut, y por la que esta entre esolfaut y dlasolre. De tal manera suben este diatesaron, que primero hazen dos tonos y a la postre el semitono. A esta distancia llaman diatesaron intenso. Si el que esto inuẽto lo quiso tomar de Boecio, el qual trata de intervalos intensos y remissos: no fue tal intento el de Boecio.

Tracta este solenne doctor de consonancias intẽsas y remissas a otro proposito. Toda consonancia que formayz subiendo (puesta en sus mesmas cuerdas que se pone quando abaxayz) le llama intenso: y la que se forma abaxando (con la mesma condition) le nombra remissa. Por tanto, en Boecio no tienen fauor para los tales pũtos intẽsos. Por dezir re mi fa sol, que es diatesarõ natural, que trae el primero modo, dizen vt re mi fa, y hazen lo de el sexto: los musicos lo juzguen. Si se baze vn diatesarõ en quarto modo, que es mi fa sol la: quieren algunos subir por dos teclas negras, poniendo el semitono tambien a la postre: el qual

hazen de la tercera specie. Tan usada tienen esta tercera specie de el diatesaron, que parece ser articulo jurado de algunos tañedores: de bazer todos los modos sextos: pues que le dan el diatesaron del sexto. Si lo hazen por remordimiento de consciencia, y quieren boluer a este modo por muchas partes: lo que le robarõ en vna: Esto digo, porque nunca se tañe complidamente sexto modo por su fual. El modo que ahora tañen por sexto: es mixtura de octauo y sexto, segun adelante se vera.

Por bazer algunos puntos intensos se corrompe la composicion de los modos, y esta composicio es de arte approuada: luego hazer los tales puntos es contra arte. Las consonancias y diferencias de cada modo llenase lo que es suyo. Tañendo los puntos intensos se quedan muchas teclas baldias y las diferencias de diatesaron primera y segunda son superfluas. Ordenarõ los musicos, que vnie se tantas teclas blancas para los modos naturales, tañendo los puntos intensos no sirven las dichas teclas blancas para el fin que el arte de los sabios ordeno, pues que se quedan sin tañerse en el modo para que se pusieron. Ordenaron mas las tres diferencias de el diatesaron para diferenciar los modos: quieren usar de sola vna, y las otras quedan baldias: luego contra arte son los tales puntos intensos. Algunos a esto me han respondido, que hazen los puntos intensos, porque les suena mejor que los remissos: y que estando acostumbrados alo bazer, lo contrario les dissona. En la respuesta ruego a Dios, que nos entredamos. El habito largo que algunos tienen sin arte ha causado, que en sus palabras aya contradiccion. Si los puntos remissos no les suena bien: porque los hazen tantas vezes en bsi bmi, y en Elami y en todar sus octauas sin necesidad, y contra arte. Confiar vno tãto de su oydo: le parece a Boecio ser grande atreuimiento. Que de vn tañedor (mayormente principiante) tanto credito a su oydo, que toda la judicatura ponga en: allende de ser atreuimiento, es sin fundamento. Semerjantes son los tales tañedores al philosopfo Aristoxemo, que cometia toda la judicatura de las proporciones musicales alo oydo: el qual iustamente de Pythagoras fue reprehendido. Delo ya dicho es author Boecio. Verdad es, que el principio de este iuzzio pertenece alo oydo: porque

sino viese oydos, que juzgassen las consonancias: no auria ciencia de bozes. Tienen pues los oydos el principio del iuzio en la musica: pero la perfeccion de el cogno scimiento y cumplimiento consisten en ciertas reglas: con las quales juzga la razõ. No mirays el error y engaño del oydo que en todos no es yqual, ni en vn hombre esta siempre de vna manera. Parte por naturaleza, parte por accidentes interiores y exteriores, parte por enfermedades o por edad de los hombres se muda. El que totalmente de los oydos se fiare tenga entendido, que errara por ser tan mudables y varios. El oydo es al guazil que prende: y el entendimiento juez que juzga. Todas las artes, dize boecio, tienen vnos instrumentos: con los quales en parte labran con fusamente, y en parte enteramente y perfectamente. De esta manera, el harmonia musical tiene dos partes para juzgar. Vna para juzgar en confuso las diferencias de las bozes: y esta es los oydos. La otra para conyderar complida y enteramente el modo y medida: la qual es el entendimiento. El que hallo las proporciones musicales: no supo atinadamente que eran (aunque las auia oydo) hasta que peso los martillos. Sabido quanto biervo tenia cada vno dellos: entendio las proporciones, que conuenian a la Musica. Assi que, no se satisfizo hasta que la razõ conforme alas reglas de las proporciones en ello entendio. Bien conuede boecio a los musicos criados mucho tiempo con buena Musica, que den credito a sus oydos: pero no a los que no merecen nombre de musicos. Los cantantes que dan credito a sus oydos, y no sabén la ciencia musical: en mas tienen su oydo, que el entendimiento. En muchas cosas podiamos señalar el engaño de las potencias exteriores, y el acertar de la razõ: pero por no salir de la presente materia, demos vn exemplo en Musica. Si tomays vna vibuela que tenga diez, o doze trastes, y la mirays de proposito: hallareys quasi doblada la distancia de el primero al segundo traste comparandolo, ala distancia que ay desde el onzeno al dozeno traste. Pues la vista que en los primeros trastes tiene mayor distancia, que en los vltimos: juzgara que donde ay mas distancia de Arithmetica, aura mayor de Musica. En este caso en gañar se ha la vista. De vn traste a otro es vn semitono: y tan verdadero semitono es el que se forma en la pequeña distancia, que ay desde el nono

al decimo traste: como el que se forma en la grande, que ay desde el primero al segundo. De creer es, que el curioso tañedor holgaria de saber la causa de este secreto. De boecio latigo de sacar: y para decir la manifestare otro primor. Dize boecio en el libro quarto, que quanto la medida de la cuerda assi en longitud, como en el numero fuere mayor: tanto formara el punto mas baxo. Esto podeys experimētatar en vn organo, y en dos vibuelas. Quanto mayor fuere vna: quanto mas profunda y baxa forma la voz. Es esto tan notorio, que no ay necesidad de hablar en ello mas. Si tomays dos vibuelas vna grande y otra pequeña, y las encordays con yguales cuerdas en gordon, estando ygualmente las cuerdas estiradas: por ser las cuerdas de la vibuela menor mas cortas: formaran los puntos mas altos, que las cuerdas de la vibuela mayor. De a donde infiero la causa de subir la cuerda quando la van bollanddo. Quanto mas buellan vna cuerda, mas sube: porque bollandola, se haze mas corta. Pues hollanddo la cuerda se haze menor, hecha menor es mas alta: luego siendo mas alta en menor distancia formara el semitono, que lo formaua quando era grande. Dize que esto se juzgue con sola vista, sin que el entendimiento con las reglas de la Musica en ello entienda: y vereys en que para. Assi que, el principiante que no supiere theorica, y con su oydo cituuiere amancebado: grandes errores contra el arte cometera. Pero ay dolor, que por opprobrio tienen algunos ser theoricos. Cognousco a vn tañedor de vibuela, el qual para motejar a vn musico: dezia ser theorico. Parecia a este tañedor, que bastaua ser vno theorico: para no ser musico. En caso tan claro dada esta la sentençia. No es vno solo, el que en este caso esta engañado. Dizen los que no saben que cosa es theorica, que la practica y theorica son contrarias. Repugnancia, y no pequeña ay en lo que dizen: porque la buena practica de la theorica nasce. La practica que fuere contraria a la theorica: la practica sera mala, y sin arte: lo que parece ser theorica, no lo es. No pueden ser: que todos los que hablan de diapente, diatete: y de otros intervalos son theoricos. Sols aquellos seran theoricos que entendieren de rayz y fundamento a boecio y a otros semejantes, y que por demonstraciones dieren a entender, lo que ellos

traen por conclusiones. De estos músicos pocos a
nemos visto. Si pensays, que basta auer leydo a
Pizcargui y a otros barbaros para ser theoricos:
es engañio. Guiso compara el músico práctico al
pregonero, y el theorico al corregidor. Para que
el pregonero haga bien su officio, no puede dezir
mas, ni menos de lo que mñda el corregidor: desta
manera el músico práctico se deve conformar con
el theorico. Luego la buena theorica conforme
es ala práctica acertada. Sea la conclusion, que
hazer puntos intenos y remisos, fuera de lo que
determina en el capitulo quarenta y ocho de este
quarto libro es barbarissimo en Musica.

Como el tono se puede diuidir por medio. Capi. xv.

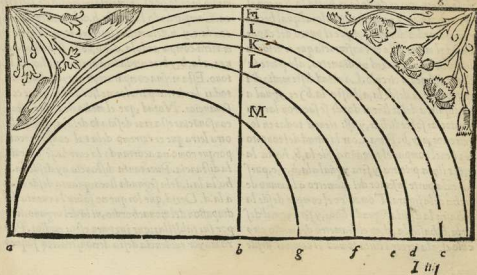
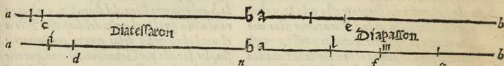
Fabro en el libro segundo en la conclusiõ septima
pruenta, segun auemos visto el tono no poderse di
uidir por medio. En la conclusion veinte y tres
del tercero tiene ninguna consonancia simple pos
derse diuidir por medio. Consonancia simple lla
ma al diapason, y todas las que contiene debaxo
de si. Es imposible por via de arithmetica ballar
el medio de musica a estas consonancias simples:
como hallaremos ala quinzena. Y se puede ver en
la demonstracion siguiente.

Es toda la cuerda desde la. a. hasta la. b. la qual
diuidimos en quatro partes. Es la quinzena desde
la. a. hasta la. c. el medio dela qual es octava, y
formase desde la. a. hasta la. d. La octava es me
dio dela quinzena, y este hallamos por cõpas de
arithmetica. Por ser esta consonancia compuesta,
se halla el medio por arithmetica, y no se puede
hallar en las consonancias simples. Si este medio
en las consonancias simples por arithmetica no se
puede hallar: dize se ha por geometria. Y aunque
esta materia parezca a los músicos ser sin proue

cho: para solo el curioso y amigo del compas la
quiere poner. Note se bien la figura siguiente cõ
su declaracion: en la qual se dira cõcluydo lo que
promete el presente capitulo, y ballar es el tono
el diatesaron, el diapente, y el diapason diuiso
por medio. Cada vna delas quatro lineas puestas
sobre el medio circulo contiene vna consonancia,
y por el medio circulo se saca verdaderamente la
mitad en musica de todas las quatro sobredichas
consonancias. Para entenderlo complidamente se
deue leer con atencion, y el compas en la mano.

b Tono.

h Diapente.



Las quatro consonancias sobredichas se sacaron por Arithmetica. El tono es proporcion sesqui octava y con ella se faco en la linea primera. Tomad el tamaño desde la. a. hasta la. c. en esta linea y hallareys que toda la linea tiene nueve tamaños, y quedara ocho desde la. c. hasta la. b. El diatessaron es proporcion sesquitercia, y se faca de quatro a tres. Tomad en el compas desde la. a. hasta la. d. de la linea segunda, y hallareys que toda la linea tiene quatro tamaños, y desde la. d. ala. b. quedara tres. En la linea tercera esta el diapente. Esta consonancia es proporcion sesquialtera, de tres a dos. Tomad en el compas desde la. a. hasta la. e. de esta linea, y terna toda la linea tres tamaños, y desde la. e. hasta la. b. quedara dos. En la quarta linea esta el diapasos y la quinzena. El diapasos es proporcion dupla, de dos a uno. Tomad en el compas desde la. a. hasta la. f. y vereys que toda la linea tiene dos tamaños, y de la. f. ala. b. uno. La quinzena es quadrupla proporcion, de quatro a uno. Tomad en el compas desde la. g. hasta la. b. y terna toda esta linea quatro tamaños, y quedara uno desde la. g. ala. b. Veys estas cinco consonancias sacadas por arithmetica: pues el medio delas quatro primeras se puede hallar, sino por Geometria. El medio en el tono tiene la. h. el medio del diatessaron esta en la. i. el medio del diapente esta en la. k. y el medio del diapasos en la. l. Para tomar estos medios: hazed lo siguiente. Sacadas vuestras consonancias simples, tomad el tamaño de la linea donde se hazen, que es desde la. a. hasta la. b. y con este compas hazed un medio circulo: al qual hechareys un medio diametro, desde el punto del compas hasta el medio de la circunferencia que es desde la. b. hasta la. n. y hazed un diámetro, ala parte inferior del medio circulo. La mitad deste medio diámetro (que es desde la. a. hasta la. b) es yqual a qualquiera de las lineas donde se sacaron las consonancias sobredichas, y assi tienen todas en los extremos, a, y, b. Para sacar la mitad del tono: tomad en el compas el tamaño desde la. b. hasta la. c, en la linea primera, y sera yqual ala. b, y, c, puestas en la parte inferior del diametro a la mano derecha de la figura. Tomad en el compas desde la. b. hasta la. d, en la segunda linea, y sera yqual desde la. b. hasta la. d, en el diametro del medio circulo. En la tercera linea tomad el compas desde

la. b. hasta la. e, y sera yqual a la. b, y, e, del diámetro. En la quarta linea tomad el compas desde la. b. hasta la. f, y sera yqual a la. b, y, f, del diámetro. Y hecho lo sobredicho en las quatro lineas, hazed quatro medios circulos, el uno desde la. a. del diametro hasta la. c, el segundo desde la. a. hasta la. d, el tercero desde la. a. hasta la. e, el quarto desde la. a. hasta la. f. Tomad el compas y ponelo en la. b, y subid por la linea perpendicular, o medio diametro, y allegad hasta la. h, que es donde hirio el medio circulo de la. a, y de la. c, y aquel compas puesto en la. b, de la linea primera alcançara ala. b, y alli sera el medio del tono. Tomad otra vez el compas por la dicha linea perpendicular, y allegad hasta la. i, que es donde hiere el medio circulo de la. a, y de la. d, y poniedo este compas en la. b, de la segunda linea del diatessaron, alcançara ala. i. la qual sera el medio del diatessaron. Volued a tomar en el compas desde la. b, de la linea perpendicular, hasta la. k, y y es donde hiere el medio circulo de la. a, y de la. e, y ponid este compas en la. b, de la linea del diapente, y alcançara ala. k. la qual es el medio del diapente. Tomad la quarta vez por la dicha linea perpendicular, la distancia que ay desde la. b. hasta la. l, que es donde hiere el medio circulo de la. a, y de la. f, en la dicha linea, y poned el compas en la. b, en la quarta linea, del diapasos, y alcançara ala. l. la qual es el medio del diapasos. Este es el verdadero medio de las quatro consonancias simples, sacado por Geometria: es medio de Musica. Comparando la. a. y la. b. de la primera linea con la. c. y. b. de la mesma linea: es tono. De esta manera comparandola. a. y b. de la sobredicha linea, a la. h, y bies verdaderamente el medio de el tono. Esta mesma comparacion ayesy debazer en todas las lineas para los medios de las otras consonancias. Notad, que el medio de todas estas consonancias esta mas de suñado de la. a, que de la otra letra que es extremo de la tal consonancia por que como va accoriando la cuerda: se abrevia la distancia. Pues tanta distancia ay desde la. a. hasta la. i. de la segunda linea: quanta desde la. i. a la. d. Deid, que los que no saben la cuenta del diapasos del monacordio, ni la del organo, sino por sus tablillas: que juzgan estos medios. Para mayor evidencia desta demonstracion saque

mos en la linea quarta con las proporciones de arithmetica vna quinzena. Ya sabemos la quinzena ser qu adrupla proporción, y el medio della es la octaua. Viendo, que el medio desta proporción quadrupla sacado por Arithmetica viene puntualmente con el medio sacado por geometria: entenderemos el modo de sacar el medio en las consonancias simples por geometria, ser cierto. Diuidis toda la linea en quatro tamaños, y en el vno poners la g. Comparando toda la linea, que tiene quatro tamaños: ala vna parte que es desde la, g, hasta la, b, es quadrupla proporción, y el medio della viene en la, f, y es la octaua. Pues tomad en el compas desde la, g, ala, b, de la dicha linea, y poned el compas en la, b, del diametro: y allegara a la g. Hazed vn medio circulo desde la, a, hasta la, g. Tomareys el compas desde la, b, hasta la m, de la linea perpendicular, que es donde biere el medio circulo de la, a, y de la, g, en la dicha linea. Poned este compas en la, m, de la quarta linea, y alcargara ala, m, la qual, m, es medio de la quinzena, que es la señal de la dupla proporción, y fue la letra, f. Notad, que las letras que señalan el medio de las sobre dichas consonancias puse sobre las dichas lineas, y las que señalan las consonancias a la parte inferior.

Del origē del monachordio. Capitulo. xvj.

ENel segundo presupuesto dixē de la brevedad del instrumento de los antiguos: y del cumplimiento y perfección del nuestro. Antes que estas dos cosas tratemos: es bien declarar vna dubda y no pequeña que del nombre del monachordio se me ofrece. Que tiene que ver esta palabra monachordio, con el instrumento por ella significado: pues que no le contiene. Los nombres, dize el philosofho, han de ser impuestos conforme a las propiedades de las cosas. Esta diction monachordio algunos quieren que se componga de monos palabra griega, que significa solo: y de cordium, que es cuerda: lo qual todo junto dize ser instrumento de vna cuerda. En esta composición se auia de screuir monochordio. Así lo lee Boecio y Stapulense, y Calepino dize auer se de screuir en esta forma trayendo a cornucopia por autor. Otros dizen componerse de monas que significa vno. En

esta vltima composición lo usamos nosotros: pues le llamamos monachordio. Qualquiera de estas composiciones que tengamos: queda la duda en su fuerza. Porque significa ser instrumento de vna cuerda: lo qual no es así, sino que tiene muchas. Respō de Cornucopia, que se llama monachordio, no porque tenga sola vna cuerda: sino, que todas las cuerdas ternian vn sonido, si no fuesen textidas con algunos paños. A mi ver no suelta la dificultad: porque este nombre monachordio en su significación ninguna cosa tiene que hazer con sonido. Es esto torcer el sentido, y significación total del vocablo. Y lo que dize tener todas las cuerdas vn sonido, si no fueran textidas con los paños no es cosa tan aueriguada, que de lo contrario no aya experiencia. Otros instrumentos ay de teclar y teniendo muchas cuerdas, y careciendo de los dichos paños: cada cuerda forma su voz. Y visto a nemos monachordio pequeño estrangero, que solamente tiene las cuerdas de las contras, empuñadas y las otras cuerdas sin paños: y no tienen vn sonido. Dizen algunos, que los paños pusierō para que el sonido de la cuerda no boluiese atras. Experiencia tenemos de lo contrario. Que antes que pusiesen los paños en vn monachordio, siendo berido con los toques: yua el sonido a la mano derecha, y no boluia a tras. Lo que auerignadamente en esta materia se (por testigos dignos de fe en Musica, y por experiencia) es, que quando el monachordio se inuento: sola vna cuerda tenia, y en esta se formaua vn diapason. Andando el tiempo bizieron los musicos, que tuuiese vna quinzena. Testigos desto vltimo son Boecio en el libro quarto y capitulo quarto y Stapulense en el libro quarto conclusion primera: los quales en la formación de este instrumento de vna cuerda ponen la dicha quinzena. Nichomachod octor antiguo y celeberrimo en Musica siete (segun dize Boecio en el libro primero capitulo veynte) que el monachordio de quatro cuerdas duro hasta el tiempo de Orpheo Tbrayco. De este instrumento de quatro cuerdas Mercurio fue inventor. De forma, que antes de Mercurio solo el monachordio de vna cuerda se vso: por que lo inuētō Tubal nieto de Noe mucho tiempo antes del diluio: de el qual instrumento se tomo el nombre que ahora tenemos. No podemos fingir, que Mercurio aya inuentado este instrumento:

porque fue gentil, y grandes tiempos antes de la gentilidad, y de el diluio (segun da testimonio la sacra scriptura) se halló este instrumento. Y si me dejas, que el monachordio de vna cuerda fue inuentado por Pythagoras, y que Aristoteles de ello es autor en los problemas, responde, que Tubal halló este instrumento de vna cuerda, que tenia sola vna octaua. Lo que Pythagoras hizo: fue poner este monachordio en vna quinzena. Pues bien dize el phylosopho, que este instrumento de vna quinzena fue inuentado de Pythagoras.

El yllustre musico Guido en el principio de su doctrina pone la distinción de el monachordio diziendo. El monachordio es vn palo luengo, quadrado, de dentro concauo sobre el qual esta vna cuerda secreta estendida: con el sonido dela qual cuerda apprehendimos la variedad de las bozes. Cosa clara es esta a los que saben hazer el monachordio de vna cuerda, que la sobredicha distincion habla de este instrumento. El summo pontifice dixó. Assi el monachordio es dicho de vna cuerda como tetrachordio de quatro, y dedachordio de diez. Pues ninguno ponga en dubda si vno instrumento de vna cuerda: el qual se llamasse monachordio. Tengo, que se usa toda via el dicho instrumento entre estrangeros: porque Andrea Ornioto parcho moderno en el libro primero capitulo octauo, lo pone con todo el gamaut. Assi que, hasta el tiempo de Mercurio no tuuo este instrumento mas de vna cuerda, y contiene vna octaua. Pythagoras le puso vna quinzena, y ahora tiene vynte pantes. Pues teniendo este monachordio quatro cuerdas: fue llamado tetrachordio. La quinta cuerda en este instrumento fue añadida por Chorebo hijo de Arbis, que despues fue Rey de los lidos y llamo se pentachordio. La sexta cuerda augmentó Hyagnis: llamo se exachordio. Terpandro el sexto puso la septima: y dixose Heptachordio. Estas siete cuerdas son comparadas a los siete planetas. Samio Lycbaon le puso la octaua cuerda y fue llamado Octochordio. Proprasto peritoro le puso la nona: y llamo se Enneachordio. Estia co Caloponio le puso la decima: y llamo se Decachordio. Timotheo Milesio augmentó la vna decima: y dize se Endecachordio. Con estas onze cuerdas se hizieron tres tetrachordios. Digo ser tres tetrachordios: porque la quarta cuerda se cõtana dos vezes. Despues de esto, dize Boecio en el

lugar ya dicho, que ala parte inferior de estos tres distaffarones pusieron vna cuerda: y a la parte superior tres. Assi que en el tiempo del dicho Boecio ya tenia este instrumento quinze cuerdas. vnas cuerdas formauan tono: y otras semitono. Stapulense tiene en la conclusiõ quarta del libro quarto, que a esta quinzena augmentó sancto Gregorio vna cuerda ala parte inferior: la qual corresponde a gamaut. Siempre han procurado de augmentar las cuerdas en este instrumento hasta el tiempo presente: en el qual tiene quarenta y dos cuerdas, y puede tener mas. Segun que ahora tiene cuerdas: se auia de llamar Polichordio, que quiere dezir instrumento de muchas cuerdas: y ha se quedado con el nombre primero de monachordio. Si de ignorancia no procede esto: sera por reuerencia del instrumento primero, que se llamo por este nombre de monachordio. O segun mi sentençia se puede dezir, que antiguamente aunque el monachordio tenia muchas cuerdas: eran puestas en cuenta de vna cuerda. Como abora se puede hazer, y en el organo se haze) y por tanto teniendo muchas cuerdas se llamo monachordio. Digo el organo ser monachordio de vna cuerda: porque el diapason del es sacado por sola vna cuenta, y el de el monachordio que abora se usa por muchas: porque cada vez que comienza cuerda, se allega el trazo de la tecla primera al trazo dela vltima tecla de la cuerda superior: quanto suffice la gordura de la tecla, y por esto es instrumento de muchas cuerdas: lo qual es becho por recoger el juego del monachordio.

Delaperfectiõ del monachordio. Capitulo xvij.

Aunque este instrumento del todo no es perfecto: no carece de algunas perfecciones. Vna y no la menor es, que segun dize Berno cluuiense) ensena rectamente. La causa potissima por que se inuento este instrumento: es para ser juez de las bozes musicales, y de todos los intervalos. Mayormẽte el monachordio de vna cuerda, que cõtine todo el gamaut tiene esta perfeccion. El que quisiere saber ciertamẽte formar todas las cõtsonancias de prieda las por el monachordio. Dize se este instrumento nuestro rudico, que sin saber hablar, haze doctos discipulos. Enseña a los otros lo que el no sabe. No sabe mētir y ciertamẽte enseña.

Para saber si una Musica es verdadera: el monachordio lo dize ciertamente. Lo que los cantantes por tener las bozes buenas, entonadas y cierto el oydó (que no consiente hazer disonancia) no entienden, y cantan lo que no es puntado: el monachordio saca en limpio, y declara la verdad. No ay cosa, con que un cantor porfiado cerrey la boca, sino con el monachordio becho por cuenta cierta: porque en el ballareys la verdad. La causa porque antiguamēte auia tan ciertos cantores, era porque deprendian por el monachordio. Los antiguos no tenian letras, signos deduciones, bozes ni clauas: solamente tenian puestos nombres a las quinze cuerdas. Defortuna, que como ahora deprenden canto llano, de organo, y contra punto sobre el libro: assi en aquel tiempo sobre el monachordio. Por esta razon quedauan los cantores tan ciertos en la entonacion de los intervalos. Mucho se auia de affectar los cantantes, y aun los cantores a este instrumento. Y si alguna falsedad tiene la voz, o ellos en la composicion, y en el oydó: serian alübrados. Y los que son sabios: gozarian cō mayor claridad y experiencia de sus primores, arreuimētos doctos, y de la Musica que tienen buena. Si el cantante deprendiese afirmar el tono, y en ello quedase muy cierto: no darian despues las cuerdas que se dan en los choros cantando las alabanzas diuinas. Deprended pues poco a poco a formar los intervalos, que la medida de todos ellos es: que de en el oydó: que despues facil cosa es de cantar. La principal parte de salir los discipulos sabios es tener modo el maestro en doctrinar y assi ballareys hombres muy sabios, y no han sacado un discipulo que sepa: y algunos sin ser muy sabios por tener modo se ha señalado en sacar discipulos muy doctos.

Comparacion entre los modos antiguos y modernos

Capitulo. xviii.

Los tonos que cantamos se llaman (segun traça Boecio en el libro quarto) modos, tropos, o constituciones. Franchino tiene la mesma sentencia. Grandes variaciones han tenido los modos. Pues mirando la diuersidad de los tonos, o modos que entre los antiguos y modernos sea teni-

do: parecio me ser cosa, que adornaria mi libro, si en el fuesse declarada. Para dar los antiguos contentamiento al oydó: inuetaron los modos diuersos en la musica. Pythagoras puso siete diferencias de modos: al qual todos los antiguos siguieron. Para que tractemos de los modos con mayor claridad: pongamos les nombres numerales. Digan se primero, segundo, y assi de los otros hasta el septimo. Cada vno de estos siete modos fenecia en su cuerda. Todas las cuerdas que los antiguos tenian eran quinze: las quales correspondian desde *A* hasta *a* la mire. Pues que estas quinze cuerdas correspondian desde *A* a su quinzena: tractemos de ellas por los signos de la mano, y entenderemos complicita y facilmente los dichos siete modos antiguos. El primero modo fenecia en la primera cuerda, que ahora es *A*: el segundo en la segunda, que es *B*: el tercero en la tercera, que es *C*: el quarto en la quarta, que es *D*: el quinto en la quinta cuerda, que es *E*: el sexto en la sexta, que es *F*: el septimo en la septima cuerda, que es *G*: el octauo. Cada vno de estos siete modos tenia, segun dize Boecio, un diapason: que desde su cuerda final subia ocho puros.

De forma, que el septimo modo comenzado en *G* solrent grauē: subia hasta *g* solrent agudo. Erantodos siete modos diferentes en el diapason, fenecimiento, y clausulas. Quanto un modo era diferente y diuina de otro en las bozes graues: tanto estauan distantes en las agudas. Delo dicho son testigos Boecio y Staphulose. Los musicos antiguos ymitando a Pythagoras: no pusieron mas de estos siete modos: las dichas cuerdas diferentes porque las otras cuerdas que a estos seguian, eran a ellas semejantes. De la manera que ahora en la mano catado desde *A* solos siete signos ballamos diferentes: en esie caso: assi tenian los antiguos en las cuerdas. Assi que, comenzaua a fenecer en *A*: y se concluyen en *G* solrent. El octauo modo antiguo aumento Ptholomeo, y fenecia en la cuerda octaua. Y aunque este modo no disfina de su primero mas de en el final: dize Boecio no ser inconueniente ser pueño: porque se pueden tañer todas las quinze cuerdas, que feneciendo en la octaua cuerda subiera hasta la vltima. Despues de Boecio parecio a los musicos no bastar sola la letra final, para la diferencia esencial de los tonos: y dixerō (segun tiene margarita) que

no au'a sino quatro modos, o tonos. El primero que fenecia en A e en el diapaſon era ſemejante al octauo que fenecia e al amire, y el que acabaua en D ſolre era quaſi ſemejante a los dos ſobredichos. Pues to dos eſtos tres contaron por vn modo: al qual llamaron Protho. El ſegundo que fenecia en B mi es quaſi ſemejante al quinto que venia a Elami. E los dos contaron por otro: al qual llamo marò Deutero. El ſexto que fenecia en F fauter era ſolo, y tenido por tercero: eſte fue llamado Tritto. El tercero que fenecia e C faut, y el ſeptimo en G ſolrent fuerò reputados por quarto modo: y lla mafe Tetarto. Eſtos quatro nombres ſon grie gos, y numerales. Protho quiere dezir primero, Deutero ſegũdo, Tritto tercero, Tetarto quar to. Tengo gran ſoſpecha por vnas palabras que dize Stapulese, que eſto fue hecho deſpues de ſanct Gregorio. Viendo los musicos modernos eſ tos quatro modos fenecer en quatro letras finales conuene a ſaber el primero en D ſolre, el ſegũdo en Elami, el tercero en F faut, el quarto en G ſol rent, y que caia vno de eſtos modos vna vez ſu bia mas que abaxaua, y otra abaxana mas que ſu bia: diuidieron a cada vno dellor en dos modos, y al que ſubia mas llamaron maeftro, y al que a baxaua diſcipulo. De forma, que puſieron los o cho modos, que ahora tenemos.

Que nombre ter nan eſtas diferentes composiciones Capitulo .xjx.

ALgunos cantores ponen en dubda ſi ſe pue den llamar los modos quatro maeftros: y los quatro diſcipulos. Parece ſer dicho eſto ſin au toridad: y por tanto les ponen otros nũbres. V nos llaman a los que dezimos maeftros conſtituciõ intenſa: y a los otros remiſa. Verdad es que los modos ſon llamados de graues doctores conſtitu ciones: pero llamarse vnos remiſos y otros inten ſos, parece me no poderſe prouar. Bien ſe, que Po ecio en el libro tercero capitulo nono, llamo vnas conſonancias remiſas, y otras intenſas: pero eſto no ſe puede aplicar a los modos. Si cantamos vn diateſaron ſubiendo ſegun fue dicho en el capi tulo quatorze: llamafe conſonãcia intenſa, y ſi a baxando remiſa. Si el tono ſegundo truxeſſe ſiem pre el diapente, y el diateſaron baxa baxo: bien

ſe pudiera llamar conſtituciõ remiſa. Pero vnas vezes ſube, y otras abaxa: luego no ſe puede dezir ma remiſa, que intenſa. Otros cantores ay, que les llaman composiciones. A los maeftros dizen composiciones ſuperiores, y a los diſcipulos com poſiciones inferiores: y affirmã que no ſe pueden llamar tonos. Dan por cauſa, que el tono ſe cõ pone de dos bozes, y las composiciones de ocho. Dos deſſectos tiene eſte nueuo parecer. El prime ro llamar con nombre general a lo particular. Eſta palabra cõpoſicion conuene a todo lo cria do, mayormente alo compueſto de materia y for ma. El hombre, cauallo, y leon y los otros ani males tienen ſus composiciones. Pues como quierẽ lo que es cõmun a todo lo criado: atribuyr a ſos los los modos: Y ſi me dezis que ſe pueden llamar composiciones de modos: digo ſer incõgruo modo de hablar. Porque la composicion del hombre es hombre, y aſſi todos los otros animales. Luego las composiciones de los modos no ſon los mo dos. Lo ſegundo, pone vn error. Dize, que el to no ſe cõpone de dos bozes. Preſupone, que no ay nõbre que pueda ſignificar mas de vna coſa. Biẽ puede vn nõbre por diuerſas conſideraciones ſig nificar diuerſas coſas: como lo ſignifica eſta pala bra tono, y lo veremos en el capitulo primero del libro quinto. Todas eſtas ſon nouedades, y ſin prouecho y fundamento. Siempre oy dezir, que nos modos ſon maefros: y otros diſcipulos. Lo meſmo veo ſcripto en los authores modernos. Los que vieren leydo authores graues en muſica: ba llarã, que al modo primero, tercero, quinto, y ſep timo llamã autenticos. Autetico en griego quiere dezir coſa que tiene authoridad. No ay quien deua tener tanta authoridad: como el maefro. Luego el modo que es autentico: metbaphorica mente hablando diga ſe maefro. Y porque ninũ guno puede ſer maefro ſin diſcipulo (porque ſon correlatiuos, que ſe correſponde el vno al otro) ternan los tales modos autenticos ſus diſcipulos.

Concluſiõ deſtos modos. Capitulo .xx.

LA manera de proceder de los modos moder nos, en parte conuene con las ſobredichas, y en parte ſon diferentes. Conuienen en la prime ra con los diapaſones: y diffieren en los finales.

El modo que fenecia en la cuerda primera: traya su diapason, que tiene el segundo modo: pero el otro fenecia en A re, y este en D sol. De esta manera vñ todos los modos antiguos y modernos semejantes en el diapason: y diferentes en los finales. Tambien nuestros modos cōnienen con la segunda manera en los finales: y diffieren en los diapasones, y en el numero de los modos. Cada vno de estos modos, dizen los modernos cantores, se compone de dos consonancias principales, con niene a saber diapente y diatessaron: las quales son partes esenciales de los modos. Para que el diapente sea parte esencial de el modo, no basta tener cinco puntos: si no que contenga tres tonos y vn semitono menor. Semejantemente digo de el diatessaron, que ha de tener dos tonos y vn semitono menor para ser parte de los modos: y no basta traer quatro puntos. De estas dos consonancias en la Musica muy celebradas es constituydo vn diapason: assi como vn cuerpo de harmonia, formado de el ayuntamiento de estas dos consonancias. Para que la octava en la composicion de los modos sea cuerpo perfecto, y producido, o constituydo de las dos sobredichas consonancias: cōniente tener cinco tonos y dos semitonos menores. Estas son las consonancias de que se cōponen todos los modos. Dezir cada vno de los modos se compone de vn diapente y de vn diatessaron, aunque es cōmunissimo lenguaje: no me satisfaze, y me parece ser incongruo. Para hablar en esta materia castamente diremos cada vno de los modos componerse de vn diapason, y no de vn diapente y diatessaron. La causa desto es, que el diapason es consonancia simple, y si dezimos el modo se compone de vn diapente y de vn diatessaron: confesamos el diapason ser compuesto del dicho diapente y del diatessaron y hablando propriamente no es assi. Propriamente hablando, y de composicion inmediata los modos se componen del diapason: pero impropiamente, y de composicion remota se componen del diapente y del diatessaron.

De la diferencia

specifica de los modos. Capi. xxxj.

Puede el cantor y tañedor de buen entendimiento dudado dezir. Si todos los tonos, o modos se componen de vn diapason, o de vn diapente, y

de vn diatessaron, y todos los diapentes trae tres tonos y vn semitono, y todos los diatessarones tienen dos tonos y vn semitono, y todos los diapasones cinco tonos y dos semitonos: en que diffiere vn modo de otro? Las partes de que se componen los modos son vnas: luego todos ellos seran vno. Todas las cosas que se componen de cuerpo y a una racional: son hombres. No diffieren entre si: los que tienen vna mesma composiçõ. Pues como ay primero, segundo, y todos los otros modos hasta el octavo! No tengan en poco la dificultad. Es verdad, que quando no la sabias: diera mucho a quien me la dixera. De autores graues es menester para la declaracion della pedir fauor. Boccio en el quarto libro de su musica capitulo treze pone con que responder ala presente questio: aunque Stapulese en este caso hablo en la cõclusion nona del libro quarto sobre mas pensado. Dizen pues, que ay quatro maneras, species, o diferencias de diapente, tres de diatessaron, y siete de diapason. En el orden de contar todas estas diferencias diffieren los autores, que a la que vno llama primera, otro nombra segunda: pero en los nombres guardar el orden que tenemos en los modos. Digo, que como la specie del diapente, o diatessaron siruiere al modo: assi le ponemos nombre. La primera specie de diapente contiene vn tono, y vn semitono y dos tonos. Esta se halla en la mano desde el re hasta la. Tiene la segunda manera vn semitono, y tres tonos. Esta se halla del mi de Elami al mi de bfañ: y en otras partes. La tercera diferencia contiene tres tonos, y despues el semitono. Esta se forma diciendo fa, sol, re, mi, fa desde F faut hasta c sol faut, y en otros signos. La quarta specie de diapente consiste de dos tonos, vn semitono, y vn tono. Esta se forma vt, re, mi, fa, sol. Verdad es, que todos estos quatro diapententes tienen tres tonos y vn semitono: pero tanto diffiere el vno del otro, como vn hombre de vn cavallo. La diferencia specifica, que constituyse especie, o manera distinta de diapentes, que aya primera, segunda, tercera, y quarta diferencia: es, por el lugar en que el diapente trae el semitono. Dezimos el hombre no ser cavallo, ambos diffieren: porque el hombre es racional, y el cavallo irracional. Assi la primera especie de diapente no es segunda, ni la segunda tercera, y finalmente vna no es otra: por el lugar en que trae el semitono.

Segun en el grado, o lugar que el diapente trae el semitono: assi es constituyda especie, om auera diferente del dicho diapente. Toda quinta que teniendo tres tonos y vn semitono se uiere en el segundo grado el semitono: sera de la primera especie. *Dezimos re. mi. fa. sol. la. Re* mi es tono, y es el grado primero: *mi* fa semitono, y es el segundo grado: *fa* sol tono, y es el grado tercero: *sol* la tono, y es quarto grado. *Mirad*, que enciucio bozes, dice *Boecio* en el libro quarto capitulo treze, ay quatro grados: porque siempre ay vna consonancia menos que bozes. Trae pues este diapente en el segundo grado el semitono: es de la primera especie. Toda quinta que teniendo tres tonos y vn semitono trae en el grado primero el semitono: sera de la segunda especie. *Dezimos mi. fa. sol. re. mi.* Este diapente en el grado primero forma el semitono. *Mi* fa dezimos semitono, *fa* sol tono, con todos los demas que son tonos. El diapente tercero trae en el quarto grado el semitono: assi como *fa. sol. re. mi. fa.* Si este diapente miran: veran que primero forma tres tonos, y en el ultimo grado el semitono. La quarta especie de diapente trae en el tercero grado el semitono. Si dixemos *ut. re. mi. fa. sol.* En esta consonancia primero formamos dos tonos, *ut* re, y re mi y luego en el grado tercero de *zimos mi. fa.* que es el semitono. En toda la áchura de la *Musica* no puede auer mas de estas quatro especies de diapente: porque diferenciando se esta consonancia por el lugar en que viene el semitono, y los lugares, o grados en el diapente no son mas de quatro: luego no pueden ser los diapentes mas de quatro. Ay mas tres diferencias de diatessaron. La primera forma vn tono, semitono y otro tono: de re a sol. La segunda especie forma vn semitono, y despues dos tonos, de mi hasta la. La tercera especie contiene dos tonos y ala postrer el semitono, de ut hasta el fa. Pues si el diatessaron trae el semitono en el segundo grado, sera de la primera especie: si en el primero, de la segunda especie: y si lo trae en el lugar tercero, sera de la tercera. Discurre por los tres diatessarones ya dichos: y vereys la regla exemplificada. Tambien digo, que solos tres diatessarones diferentes en la especie puede auer: porque solos tres grados tiene esta consonancia. De la manera que estas dos consonancias entre si diffieren, o vna de otra semejante en las bozes es diferente por el lugar en

que viene el semitono: assi es en el diapason. El diapason es consonancia de ocho bozes, si contiene cinco tonos y dos semitonos menores, y tiene siete grados: luego siete diatessarones ay vno de otro diferente. Las dos consonancias del diapente y diatessaron como no tenían sino vn semitono: sola vna diferencia contenian. El diapason por tener dos semitonos: ternan dos lugares, o grados, que le bagan ser diferente. La primera especie tiene vn tono, vn semitono, tres tonos, vn semitono, y vn tono. La segunda especie consta de vn tono, de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y de dos tonos. La tercera contiene vn semitono, tres tonos, vn semitono, y dos tonos. La quarta de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y tres tonos. La quinta especie se causa de tres tonos, de vn semitono, de dos tonos, y de vn semitono. La sexta consiste de dos tonos, de vn semitono, de tres tonos, y de vn semitono. La septima especie consta de dos tonos, de vn semitono, de dos tonos, de vn semitono, y de vn tono. La primera especie se forma desde *D* solre hasta *d* lasolre, la segunda desde *A* re hasta *a* lamire, la tercera desde *E* lami graue hasta *e* lami agudo, la quarta desde *f* mi al mi de *f* submi, la quinta desde *F* faut graue hasta *f* faut agudo, la sexta desde *C* faut a esoluiant, y la septima especie desde *G* solreut graue hasta *g* solreut agudo. La primera especie de diatessaron tiene los semitonos en el segundo y sexto grado: la segunda en el segundo y quinto: la tercera en el primero y quinto: y la quarta en el primero y quarto. Contiene la quinta especie del diapason los semitonos en el quarto y septimo lugar: la sexta especie en el tercero y septimo: y la septima en el tercero y sexto. Todas las diferencias destas tres consonancias es cosa antigua: si algo ay nueuo es el modo. La cosa que mas claridad en *Musica* me ha dado: es la presente. Visto que las consonancias de que se componen los modos son entre si diferentes: facil cosa sera aueriguar la diferencia de los dichos modos. Aunque cada vno de los modos se componga de vn diapente y de vn diatessaron, y todos los diapentes traygan tres tonos y vn semitono, y todos los diatessarones dos tonos y vn semitono: porque entre los diapentes ay diferencia y tambien la ay entre los diatessarones: los modos entre si diffieren especificamente. Entre el modo primero y el quarto ay distancia infinita:

que el primero no puede ser quarto quedando primero. Entre los doctores que excelentemente traxeron esta materia: fueron Franchino y Henrico Glareano en su practica. Por no entender a dos esta materia, y la del genero semichromatico: dizen algunos grandes yerros. Los que dizen a ver quatro diferencias de tono, y vna de tritono, y otros grandes errores que en el libro sexto hallareys consultados la causa es no entender esta materia. Si la proporcion sesquialtaua, que es el tono no tiene semitono: luego no tiene lugar donde trayga el semitono, para que vn tono haga differir de otro especificamente. Luego vt re, y re mi, y fa sol, y sol la no son especies distintas. Lo mismo digo del tritono. La declaracion de los errores causados por no auer entendido este nuevo genero: en el libro ya alegado se pueden ver. Queriendo, que la causa de esta diferencia de los diapentes, diatesarones, y diapassones se notasse: por que en pocos libros la hallaran tan clara. En este he tractado de ocho modos, comunes, y diferentes: en el capitulo quarenta veremos si pueden ser mas de ocho modos.

De la composició

de los modos en particular. Ca. xxij.

Entiendo la doctrina de el philosofio, que manda tractar vna materia comenzando de las cosas vniuersales, y generales: y despues de las particulares. Ya que en los capitulos superiores tracté de los modos en general: cõuenie hablar a bora de ellos en particular. Veremos cada vno de los ocho modos que se llaman: de que especie de diapente, de diatesaron, y de diapason se compone. El primero y el segundo se componen de la primera especie de diapente, que dize, re, mi, fa, sol, la: y de la primera de diatesarones, que es, re, mi, fa, sol. El tercero y quarto se componen de la segunda especie de diapente, que dize, mi, fa, sol, re, mi: y de la segunda de diatesarones, que es, mi, fa, sol, la. El quinto y sexto se componen de la tercera especie de diapente, que dize fa, sol, re, mi, fa: y de la tercera de diatesarones, que es vt, re, mi, fa. El septimo y octauo se componen de la quarta especie de diapente, que dize vt, re, mi, fa, sol: y de la primera de diatesarones, que es re, mi, fa, sol. Aunque los maestros y discipulos se compongan de vnos mismos

diapentes y diatesarones: porque el maestro trae el diatesaron arriba del diapente, y el discipulo abaxo de la letra final, y junto el diapente con el diatesaron se haze vn diapason, y cada vno de los siete diapassones es diferente de otro diffieren los modos (aunque sean maestro y discipulo) vnos de otros. El modo primero se compone de la primera especie de diapason, y el segundo de la segunda, y de esta forma proceden hasta el septimo que se compone de la septima especie. El modo octauo se compone de la primera especie de diapason: de la que se compuso el modo primero. El modo octauo diffiere del primero en algunas clausulas, y en el final. En el monachordio que pinte, entre las teclas negras y las letras del gamant a re hallareys estos ocho diapassones. Mirando las quatro letras finales en cada vna de ellas comienza vn diapason. En D sol re hallareys el diapason de la primera especie entera y cumplidamente, que allega con todas sus bozes hasta d sol re. La tercera especie hallareys desde E mi graue hasta e mi agudo. El de la quinta especie verrey desde F faut graue hasta f faut agudo. El diapason de la septima especie es desde g sol reut hasta su octaua. Estos diapassones sirven para los quatro modos maestros: y así hallareys al principio de cada vno de ellos vn numero de guarismo, que declara el diapason de que tono, o modo es. La vna dize el diapason que a ella sigue ser del modo primero, el numero ternario señala el diapason del modo tercero. Esto mismo digo del numero quinto y septimo: que significan los diapassones del quinto y septimo modos. En frente de cada vno de los sobredichos numeros hallareys otros: los quales significan los diapassones de los discipulos. En frente de la vna dize el numero binario en frente de tres esta el quatro: y en frente del cinco verrey al seis, y en frente del siete se puso el numero octauo. Cada vno de estos numeros esta situado en el proprio signo, que comienza el diapason del discipulo. Donde se cumple el diapente de los diapassones de los maestros ay dos bozes: las quales se doblarõ para hazer diuisõ entre el diapente y diatesaron juntos en vn diapason, y para que contando el diapason del discipulo: entiendan ser cumplido en las dichas bozes dobladas. El que quisiere tañer modos y no monstruos: dara a cada vn modo su diapason.

Si quereys ser alabado por musico: seguid el modo, que començastes, guardando el diapason de que se compone, dexandola misturas inutiles, y sin necesidad. Quales y quantos sean los casos, en los quales pueden quebrantar los dichos diapassones, que dexen de ser seguidos con las bozes señaladas, y les mezclen y pongan bozes de teclas negras: dezir se ha en el capitulo quarenta y ocho de este libro y en los siguientes.

Si el quinto y sex

to modo se tañerá por b mol. Ca. xxiiij.

Quien viere comprehendido lo dicho: enten-
dera quan fuera de verdad es lo que común-
mente se dize del quinto y sexto modos. Quieren
algunos estos dos modos cantarlos, y tañer los si-
pre por b mol: con lo qual quebrantan el diapassó
de ambos. Los que soys amigos del quinto, o sex-
to modo: oyd a platon en el libro de la republica.
Este diuino author reprehuen el modo lido: por
que es lloroso, mugeril, o feminado. T esteigo es
de esto el musico Anára. Por esta causa los se-
guidores de Pythagoras reprehendieron a Ti-
motheo Milesio: porque inuento el genero chro-
matico. Este genero tiene los intervalos muy blã-
dos: porque los intervalos de segundas son semito-
nos, y los de terceras son menores. Puede el cãtor
de buen entendimiento inferir contra mi, que anti-
gnamente el quinto y sexto modos se cantauã por
b mol. No desfiende Platon ser cãtados estos mo-
dos por b mol: sino dize no contentarle este modo
porque es canto blando. Ruego a Dios que me
de palabras con que explique, y declare los conce-
ptos, que en este caso por su infinita bõdad me ha
dado: con lo qual cumplire, lo que algunas vezes
en mis libros he prometido. El hoy toda via en mi
conclusion, que quinto y sexto modos no se hã de
cantar, o tañer siempre por b mol: porque es con-
tra la composicion essencial de ellos. Bien entien-
do, que estos dos modos mas se cantan por b mol,
que por otra propiedad por causas particulares
de cumplimiento de diapente, y de diatessarõ: pe-
ro no siempre. Y mas digo, que el sexto modo mas
vezes trae su diatessarõ de F faut a b si mi: que
otro modo. La composicion del sexto modo que te
nemos ahora, y del que tenian los antiguos (tra-
yendo muchas vezes el tal diatessarõ) repite ex-

cessiuamente el semitono. En tanto grado y mane-
ra haze las dichas repeticiones: que mas es modo
para mugeres, que para varones. Esta es la causa
porque fue reprouado del gran Platon. Si algu-
no dixere que le suena bien esse modo tañendolo
siempre por b mol: responderle he, que tambien a
mi. Pero no me suena sexto, segun el piensa tañer:
sino quasi octauo en F faut. El que esto quisiere
experimentar, tanga vn octauo por F faut: y vea
ra, que aunque no es octauo, porque el diatessarõ
del octauo dize re. mi. fa. sol, y el del sexto ve
re. mi. fa) lo tañe, dela manera que suele tañer el o-
ctauo. Al formar del diatessarõ en el octauo
modo desde D solre hasta G solreut suben por la
tecla negra, que esta entre F faut y G solreut.

De forma, que primero forman dos tonos, y a la
postre vn semitono: como si dixessen ve, re, mi. fa.
Pues este es diatessarõ del sexto. Tañendo siem-
pre el sexto por b mol es semejante al octauo en el
diapente, y ahora he demostrado como los haze
algunos semejantes en el diatessarõ: luego tañen
do el sexto por b mol siempre, semejante es al octa-
uo que ellos tañen. Si los mados diffieren por los
diapassones, y el octauo con el punto intenso trae
el diapasson del sexto tañido siempre por b mol: no
ay diferencia entre ambos modos. Si quereys de-
zir, que vno fenecce en F faut, y otro en G solreut,
y que esto basta para differenciar los. No vale
entre theoreticos y buenos practicos: porque seguir
seya, que todos los modos por D solre tañidos fue-
ssen primeros: lo qual es falsissimo. Puede se ta-
ñer quarto por D solre, y tã quarto sera en lo esse-
cial (guardado su diapasson) como el que fenecce
en E lami. La causa desto es: porque hazen por
D solre, lo que hãria por E lami. Luego si el mo-
do que tañen por F faut, haze lo que el octauo
por G solreut: aquel sera octauo, o el octauo sexto.
Por dezir verdad: ni sera vno, ni otro. Con-
fieso, que tengo deseo de oyr tañer vn modo sex-
to. A señalados tañedores he pedido, que me ta-
gan vn modo octauo por C faut, y despues les pi-
do vn sexto por el mesmo signo: y ninguna cosa
diffiere el vn modo del otro. En las mesmas teclas
que toca el vno: toca el otro, y con las mesmas cla-
ufulas se tañen aõor. Si lo sobredicho puede ser:
miren lo de proposito los sabios cantores y tañe-
dores. Repugnãcia y no pequeña es, que vno sea
modo sexto y octauo. Algunos modos he como

pues o sexto sin bmo l general, y son de sonora
compocion para tañer y cantar, y vno dellos es
vn tuento y lo ballareys con otras cosas compues
tas para tañer en fin deste quarto libro. El resto
de esta materia verays en el tractado primero capi
tulo quinto donde ay cosas nueuas y curiosas, y
razones de gran fuerza, y en el tractado tercero
contra Espinosa.

Alabāça de tañer

dores. Capi. xxxiij.

Suplico a los singulares tañedores, que leyen
do este libro no se apasionen: porque la diffe
rencia que tenemos, es poca. En solos dos puntos
ay apparente contradiccion, y son. Ellos tañen cõ
manmente quinto y sexto por bmo l, yo lo desien
do: hazen puntos intensos y remissos, yo los cõtra
digo. Entre los que tañen organos (a los quales
con iusta razon les cõtiene el titulo de tañedores)
y entre mi scriptura: la diferencia que puede auer
er de nombre. Es me Dios testigo, que en estos dos
casos digo lo que siento. Los puntos intensos y
sustentados que los tales tañedores hazen, y los
modos que tañen por bmo l: me suenā bien. Poco
digo diziendo, que me suenā bien. Merecen ser a
labados los musicos que tales puntos inuentarõ,
y los tañedores que los han perfeccionado: auian
de ser coronados. Es Musica delicada, subida,
y puesta en la cumbre de la perfeccion musical: la
que los sobredichos tañedores usan con las teclas
negras. Se, que me faltaran antes palabras para
dezir las alabanzas de esta Musica: que excelen
cias faltan en ella. Tiene se por grande habilidad
de el que mezcla dos species de cavallo y asna, y
bizo las mulas. Mayor entendimiento fue menes
ter para inuentar la musica, que agora tenemos.
Para demonstrar esta verdad se note lo que o
tras vezes he dicho, que las teclas blancas son de
el genero diatonico, y las negras del chromatico.
De forma, que la Musica delas vnas son de vn
genero, y la Musica delas otras es de otro. Ta
ñer por teclas blancas y negras juntamente, ha
ziendo harmonia: es de dos musicas diferentes cõ
diferencia generica hazer vna compuesta. En po
co se ternā saber mezclar dos species: quando vie
ren en la Musica, de dos generos hecho vno. No
tengo que reprehender en los señalados tañedores,

sino que alabar y deprender: si al modo que tañen
algunos por sexto: le pusiesen otro nõbre, que le
conuiniese, y assi a todos los otros modos: en los
quales hazen puntos intensos. Por esto dixi, que
nuestra diferencia era de nombre. Si el tañedor
(que fuese para ello) biziese vn arte señalando
las species aumentadas, la nueua compocion,
figuras, y clausulas, y a cada modo le pusiese el nõ
bre que le compete: gran merecimiento seria delã
re de Dios. Assi que, mis argumentos y contra
diccion no corren contra los claros tañedores. Cõ
tra los barbaros (que antes de saber el camino lla
no de las teclas blancas: se meten en las breñas de
la musica nueua) arguyo. Estos tales que depreñ
den sin maestro, sin arte, y no sin trabajo, adulte
ran la Musica: los quales tienen por primor, si
tañer vn tono, o modo primero no dexar tecla ne
gra sin reñir con ella. Algunos he oydo: que lle
uan vn tropel en las teclas, que mas parece escura
muça de grato: que consonancias musicales. No
consiste la Musica en correr las teclas, mayor
mente sin arte, sino en dar a cada modo lo que es
suyo, y en otras profundidades que ay. Notado
he en musica llana de excelentes cantores grandes
primores. La Musica apresurada no le conten
ta a Stapulens, ni menos a sanct Augustin.
Los tonos son dichos modos: porque la Musi
ca de ellos ha de ser moderada. No terniades a
vn hombre por modesto, o templado: si le viesdes
andar siempre apresuradamente, o ser acelerado
en sus palabras: assi los modos no seran de Musi
ca graue, quando llenaren mucha priesa. Si mi
ramos, dize Arzafatio, en lo que se tañe y can
ta: ballaremos muchas cosas viles: con las quales
la disciplina musical es abarida, y apocada. Pues
que confessamos la modulacion, o harmonia ve
nir del modo: tener tenemos no exceder, o saltar
el los modos. Assi concluye, que la melodia es vn
na cierta sciencia de mouer congruamente los pũ
tor: lo qual sera hecho, guardado en lo que cõm
pustieremos, o tañeremos el modo.

Delos principios

y clausulas delos modos. Capi. xxxv.

Ay principios, y clausulas principales: y o
tras menos principales. Pueden todos los mo
dos comenzar en el organo en su letra final, quin

ta, octava, dozena y quinquena arriba de el dicho final. Estos son los principios vniuersales, y principales de todos los modos. Algunas vezes puede comenzar quarta arriba de su final: aunque estos modos propriamente seran discipulos, y no maestros. Tienen todos los modos otros principios menos principales, y son tercera arriba de su final, y segunda abaxo del dicho final: aunque de esto segundo no puede gozar el quinto y sexto. Todos los discipulos pueden comenzar quarta abaxo de su final. Todo lo sobredicho no tan solamente se entienda de los modos naturales: pero tambien de los accidentales. Tome el tañedor vna regla vniuersal, y cierta para comenzar en el organo, y es seguir el canto llano. Digo, que el tañedor no tan solamente puede comenzar donde el canto llano tiene su principio: pero deue para ser tenido por buen tañedor seguir el canto llano (ahora sea de psalmodia, ahora sea de canturia llana, o de organo) que lleua el choro. Tambien ay clausulas principales, y son en su letra final, quinta y octava con todas sus compuestas. Muchas vezes los discipulos hazen vna clausula quarta arriba de su final: y algunas vezes los maestros toman la sobredicha clausula, mayormente quando se haze por ymitar el choro. Tienen todos los discipulos por clausula principal quarta abaxo de su final. De adonde infiero, que la clausula que algunos hazen en A re en el quarto modo: mas al proprio sera clausula de segundo, que de quarto. Verdad es, que como el quarto pueda hazer clausula quarta arriba de su final: viene a ser quinta abaxo de el dicho final. Y aun tambien como los discipulos algunas vezes puedan comenzar vna segunda abaxo de su diatesaron: assi pocas vezes podra el dicho quarto hazer clausula e A re. Tienen todos los modos por clausulas menos principales aquellos signos donde pueden comenzar secundariamente, que es tercera arriba y segunda abaxo de su final: aunque de esto segundo no puede usar quinto y sexto. Todos los discipulos algunas vezes hazen clausula tercera abaxo de su final: y otras vezes quinta. El resto desta materia vereys en el libro quinto capitulo septimo.

Delos modos accidentales en general. Capi. xxv.

Despues de auer hablado de los modos naturales: resta ver de los accidentales. Todos los modos que salen delas quatro letras finales, segun fue declarado: son dichos accidentales. El modo accidental para ser perfecto conuiene tener su diapason: como lo tiene el modo natural. Tienen vn modo primero por D solre, el diapason del qual es dela primera especie. Si por C faut quereys tañer el dicho modo primero: auery de dar el mesmo diapason: sino pena de no ser primero. El primero por C faut tiene la mesma composicion que primero por D solre: luego en que diffieren: Digo, que salido el modo de su letra final con gran razon es llamado modo accidental. Diffiere vno de otro no esencialmente, pues traen vn mesmo diapason: sino accidentalmente. Vn modo que guarda el diapason de el primero, esencialmente es primero: mas si le accoecio fenecer en C faut, llamar se ha primero accidental: por el accidente que le sobre vino. Assi que, diffieren estos dos modos no esencialmente: sino accidental. Y porque la diferencia es accidental: se llaman tonos accidentales. El tono, o modo que se tañe comunmente por teclas blancas es dicho natural: y el que se tañe por algunas negras, accidental. Lo primero que se taño fue por las letras finales. Mirad todos los autores antiguos, que hablan de los modos: y ballareys, que no se tañian, si no por sus letras finales. Pues el que se tañe por su letra final va por teclas blancas: y el que va por teclas blancas (por ser lo primero que se taño) se llama natural. Lo que despues se inuentores dicho accidental. Tambien son dichos naturales y accidentales: por que los modos que fenecen en sus letras finales, son mas amplos, y pueden allende de su diapason natural hazer otros puntos diferentes, assi en la contextura del modo, como en las clausulas. Esta diferencia se entendera: quando traxte en el capitulo treinta y cinco las faltas, que tienen los modos accidentales. Hablando absolutamente en la anchura de la Musica, segun que el con sumado musico entiendo: todos los modos por do quiera que se compongan, canten, y tanquen: son naturales en naturaleza de Musica, y essencia, y ser de modos. De essencia de tal modo es, que es ga tal diapason: si este le faltase al modo: no podia ser modo: pues le faltana el diapason, que es de essencia del dicho modo. Los modos que son

dichos accidentales, traen su diapasson natural, conuenible al tal modo: luego absolutamente todos son naturales. Y aunque absolutamente y con verdad todos los modos por tener la composicion esencial de tal modo sean llmados naturales: serrespectiuamente hablando, o por via de cõparacion unos son dichos naturales, y otros accidentales.

En que letras pueden fenecer estos modos. Ca. xxvij.

Estos modos accidentales pueden fenecer en teclas blancas, o negras. De los que fenecen en teclas blancas, tratare primero; y despues de los que fenecen en teclas negras. Necesidad ay, que sean i: formados de estos modos los que quierẽ de prender a tañer: por que el choro no cante uno, y ellos tanguen otro. Esten auisados en esto (por que va mucho en ello) que el mismo modo que el choro cantaba: han de tañer. Si viene a fenecer en su letra final: no ay dificultad, conforme a lo que tengo dicho. Para los modos que vinieren a fenecer fuera de su letra final: es menester poner regla, y no pequeños auisos. Es de notar, que las letras diferentes especificamente en la mano (a ymitacion de las cuerdas del monachordio antiguo) son siete: desde la G hasta la F. De los modos naturales cada dos ocupã la suya. Quedã pues seys: en las quales los modos accidentales pueden acabar. El modo primero y segundo podran venir a fenecer en la G. A. h. C. E. F. El tercero y quarto en la G. A. h. C. D. F. El quinto y sexto a la G. A. h. C. D. E. El septimo y octauo a la A. h. C. D. E. F. Si fuere primero y segundo y vinieren (cantando el choro) a fenecer en el organo en una de las seys letras sobre dichas: sepã, que por sola una no se puede tañer, y es la F. Si fueren tercero y quarto, y el tonedor ballare que el choro acabo en una de las seys letras sobre dichas: por las tres de ellas, que son A. h. D. se pueden tañer, y por las otras tres es imposible por el organo que ahora tenemos. Si el tañedor ballare, que cantando el choro quinto y sexto modo, vino a fenecer en una de las sobre dichas seys letras: por solas tres, que son C. D. G, los puede tañer. Si el modo que el choro canta fuere septimo y octauo, y vinieren en el organo a fenecer en

una de las dichas seys letras: por sola la h. no se puede tañer. Esto hallareys cifrado en el monachordio pintado, por cuenta de guarismo, entre los diapassones de los modos naturales y las letras de los signos. Estos numeros eian puestos desde C faut hasta el mi de bfaumi: con los quales señalo quantos y quales modos accidentales se pueden tañer en cada signo. Lo que digo de aquellos signos: se entienda de sus octauas. De la forma, que en los modos naturales son defendidas las teclas negras: assi en los accidentales, si no fueren las señaladas: en las quales seran de esencia del modo. Quantas teclas negras tomamos presadas para un modo accidental: tantas blancas a nemos de dar al juego del monachordio, que de ellas nos auemos de guardar: por que para el tal modo son accidentales, y no se han de tocar, sino en caso que el modo natural suele tomar las teclas negras. Exempliquemos lo en un modo, primero por C faut. Para este modo tomamos dos teclas negras: la que esta entre D solre y E la mi, y la que esta entre a la mi y el mi de bfaumi. Estas dos teclas negras forman fa. De las dos teclas blancas que estan a delante de ellas, que son la de E la mi y el mi de bfaumi nos auemos de guardar: por que para este modo son accidentales. Las teclas negras en los modos naturales vsamos por falta de consonancia, para hazer clausula, y aynnar vezes por cumplir la melodia. Pues para estas tres cosas podemos vsar de las dichas teclas blancas en los modos accidentales. Para saber de que teclas blancas los tañedores se han de guardar en los modos accidentales: omen este auiso. Si la tecla negra que toman en mi, han de guardar de la blanca, que esta abaxo junto a la tal negra: y si la dicha tecla negra que toman fuere fa, guardar de la blanca que esta arriba de ella. Lo misme pues las teclas negras, que señalare y guardar de las blancas, que defendidas. Entienda se en todas las octauas ser defendidas, o defendidas: las teclas que en un diapasson concedietes, o defendidete. No van solamente se guardaran de las teclas blancas defendidas para herirlas: sino tambien para el redoblar en ellas. Sobre todas las cosas tened auiso en guardar el diapasson del modo: por que es el todo, y lo que mas se mira en los modos accidentales. Solo un punto que a un diapasson le falta, el modo (cuyo fuere el tal diapasson fulto)

no se puede tañer por el signo, que no da cumplimiento al diapasón. Para los que esta breue summa no comprehendieren: miren lo claro y expreso en los capitulos siguientes. De cada vno de los quatro modos tracto en vn capitulo.

Del primero modo accidental. Cap. xxviij.

El modo primero (segun que dicho tengo) accidentalmente se puede tañer por cinco letras. La primera es. C. Pues el primero accidental se puede tañer por Cfaunt, y por todas sus octauas. De essencia de este modo son dos teclas negras: conuene a saber la que esta entre Dsolre y Elami, y la que esta entre alamire y el mi de bfañmi. Guardarse han de Elami y del mi de bfañmi. El que quisiere puntar este modo: use de dos señales de bñol. Vna ponga en Elami: y la otra en bfañmi. Puede se tañer primero modo por Elami: el qual terná dos teclas negras. Vna, que esta entre Ffaunt y Gsolreut: la segunda, entre cofsaut y dlasolre. En estas dos teclas negras formamos mi. Las teclas blancas contrarias de que se han de guardar en este modo: son la de Ffaunt y la de cofsaut. El que por este signo quisiere tañer el modo primero: sepa que ballará todo su diapasón. Excepto que para hazer clausula en octaua y quinta: no tiene puntos sustentados. Puede la hazer en dezena, y en la quinta sin sustentat: o disimularla en la octaua, o de otras muchas maneras que ay posibles: en lo qual de los señalados tañedores podery ser enseñados, y adelante se traxera. El que quisiere puntar primero por Elami: los señales de bñol ha de poner. La vna en Ffaunt: y la otra en cofsaut. El primero modo se puede tañer por Gsolreut. Por este signo es muy común assi para cantores: como para tañedores. De essencia de este modo no tiene necesidad, si no de vna tecla negra: la qual esta entre alamire y el mi de bfañmi. La tecla en este modo contraria es el mi del dicho bfañmi. El que quisiere por Gsolreut puntar primero: ponga vna señal de bñol en bfañmi. Si el modo primero viniere a fenecer en alamire: tañerse ha, teniendo solamente la tecla negra de entre Ffaunt y gsolreut. En este modo se guardaran de la tecla blanca de Ffaunt: por que es la contraria. El que este modo quisiere pu

tar: ponga vna señal de bñol en ffaunt. Si el primero feneciere en bñmi: se puede tañer, porque tiene su diapasón cumplido cō tres teclas negras, y son la de entre Cfaunt y dlasolre, y entre ffaunt y gsolreut y entre gsolreut y alamire. Las tres teclas contrarias de que se han de guardar son Cfaunt Ffaunt y Gsolreut. El que quisiere puntar primero por bñmi: ha de poner tres señales de bñol. Vna en Cfaunt, otra en Ffaunt, y la tercera en gsolreut. Este modo accidental no tiene punto sustentado en la quinta: ni en la octaua. Haga se, lo que dixere en el primero por Elami. En esto de las señales aniso, que todas las dichas, y las que en estos modos accidentales dire: son señales generales, de essencia de los modos, y con ellas no perjudico a los casos particulares: donde por reglas particulares (segun he repetido) se requirer otras teclas, y señales. Como digo las teclas negras, que son de essencia de los modos: assi las blancas de que se han de guardar. Por Ffaunt no se puede tañer primero en el organo que ahora tenemos: porque no tiene tecla negra para formar el fa. Y como el semitono sea la diferencia, para cognoscer que modo es vno: si este le falta, pensad que no teney diapasente. Cosa manifesta es, que si vn tañedor tañesse por alli sin fa, que podría hazer cōsonancias: pero ningun modo seria, lo que assi tañesse. Si el modo es cognoscido por el sitio, o lugar en que trae el semitono, y por Ffaunt no ay fa para formar el semitono del primero: queda concluydo, que por alli no se puede tañer modo primero. Si alguno porfiare, que lo puede tañer: viendo que sera alguna chimera, o cuerpo sin anima en la musica, y no primero modo. El remedio que ahora pueden tener viniendo a fenecer los cantores con vn primero a Ffaunt: es, que lo abaxen a Elami, y como sea vn semitono lo que se abaxa: no se ha de pesadumbre a los cantores. Y aun de tal manera lo podia el sabio tañedor abaxar: que el que lo sintiesse, seria abilissimo y de bñol oído.

Del modo quarto accidental. Capi. xxx.

Dixere, que el quarto modo se podia tañer por tres letras, conuene a saber. D. A. B: por las quales sera accidental. Si feneciere el quarto modo en Dsolre: tiene dos teclas negras, que for

man fa. La primera esta entre Dsolre y Elami: la segunda entre alamire y el mi de bfa hmi. Las teclas contrarias de las quales se han de guardar en este modo son Elami, y el dicho mi de bfa hmi. El que quisiere puntar quarto por Dsolre: ponga dos señales de b mol, una en Elami, y la otra en bfa hmi. El que quisiere tañer el quarto modo en alamire: terna necesidad de una tecla negra: que esta entre alamire y el mi de bfa hmi y es fa. La tecla blanca a ella contraria, de la qual se han de guardar en este modo: es el dicho signo de bfa hmi. El que este modo quisiere puntar: ponga una señal de b mol en bfa hmi. Si el quarto viniere en hmi: terna una tecla negra, que esta entre Ffaüt y Gsolreüt: la qual es mi. Han se de guardar de la tecla blanca de Ffaüt: porque es contraria a este modo. El que quisiere puntar quarto en hmi: ponga una señal de b quadrado en Ffaüt. No se puede tañer este modo por Cfaüt, por Ffaüt, ni por Gsolreüt: porque no ay dõde formar el fa. Desde los tres signos ya nombrados hasta las teclas negras superiores, y propinquas ay seson tonos mayores (segun que se puede ver en la demonstracion que puse del monachordio) y fãltañdolos fa: se concluye no podense tañer. Otras muchas bozes faltaria a este modo, si por los tres signos sobredichos se tañiese: las quales dexo para los abiles y curiosos tañedores. Pues que remedio si viniere este modo a fenecer en vno de estos signos: Digo auer dos remedios. Podrys lo abaxar vn semitono, o subir los otros: aunque de este remedio segundo carece el quarto que feneciese en Gsolreüt. Si en Cfaüt viniere a fenecer este modo podrys lo abaxar a hmi del qual ya he dicho: o subirlo ala tecla negra, que esta entre Cfaüt y Dsolre: de la qual en su lugar hablare. Si en Ffaüt viniere este modo: pueden lo abaxar a Elami natural, o subirlo ala tecla negra, que esta entre el dicho Ffaüt y Gsolreüt. Si feneciere este modo en Gsolreüt: pueden lo abaxar a la dicha tecla negra, que es mi: por la qual se puede tañer quarto, aunque con dificultad. Por la tecla negra que esta arriba de Gsolreüt (aunque es mi) no se puede por ella tañer quarto modo, ni otro alguno: por que no ay tecla entre dlasolre y elami para cumplimiento del diapente. El que quisiere experimentar lo sobredicho: vea el monachordio pintado: y entendera ser dicha la verdad.

Del sexto modo

accidental. Capitulo. xxx.

Las vezes que hablare del modo sexto sin distincion: sepan que tracto del verdadero, y no del que cantan y tañen siempre por b mol: el qual se puede tañer accidentalmente por quatro letras, conuene a saber. c. d. g. a. Si viniere a fenecer en Cfaüt: terna solamente una tecla negra entre ffaüt y gsolreüt. Hã se de guardar de Ffaüt. El que quisiere puntar este modo en Cfaüt: ponga una señal de b quadrado en ffaüt. Si el sexto feneciere en Dsolre: terna tres teclas negras, una entre ffaüt y gsolreüt, otra entre gsolreüt y alamire, y la tercera entre c solfaüt y dlasolre. Han se de guardar de ffaüt, de gsolreüt, y de c solfaüt. Los que quisieren puntar sexto por Dsolre: tres señales de b quadrado pongã en los signos defendidos. Si este modo viniere a fenecer en gsolreüt: terna dos teclas negras, una entre c solfaüt y dlasolre, y otra entre ffaüt y gsolreüt, y guardar se hã de c solfaüt y de ffaüt. Los que este modo quit sieren puntar: pongan dos señales de b quadrado en los signos defendidos. Vniendo este modo a fenecer en elami, en alamire, o en hmi: no se puede tañer. Porque, por elami no tiene mi en el diapente: que lo venia a formar en la tecla negra de bfa hmi. Falta le asimismo el mi del diatessarõ: que lo venia a formar en la tecla negra entre dlasolre y elami, y es fa. Ya diximos en el capitulo veynte y siete, que la tecla negra fa no puede ser mi: y la que es mi no puede ser fa. Por alamire no sepne de tañer: porque en el diapente no tiene mi: el qual se auia de formar en la tecla negra entre dlasolre y elami, y saltale una cõma para formar el dicho punto. Otras grandes faltas tiene este diapasso. Feneciendo en hmi no se puede tañer: por que le falta quasi todo el diapason. El remedio que ay si viniere en qualquiera de los sobredichos tres signos: sera abaxarlo vn semitono mayor, o subirlo otro menor. En este segundo remedio los dos que fenecian en hmi y en elami venian a teclas blancas: y el que en alamire en tecla negra. El que feneciese en alamire no gozaua del remedio primo: por ser infructuosa la tecla de ètre gsolreüt y alamire, y es mi: pero tañerãse si fuera fa. Ya que auemos tractado del modo sexto verdadero: sera bien, que veamos del que ahora tañen por sexto.

Si este modo viene a fenecer en Cfaunt: ninguna tecla negra terna. Si en Dsolre viniere: terna dos teclas negras, la de entre Ffaunt y Gsolreut, y la de entre cfsolfaut y dlasolre. Por Elami no se puede tañer: porque le falta el diapañon. Por gsolreut tiene vna tecla negra, y es la que esta entre ffaunt y gsolreut. Por alamire tiene dos teclas negras, conuiene a saber la de entre cfaunt y dsolre, y la de entre ffaunt y gsolreut. Por hmi no se puede tañer. De que teclas blancas se deue guardar en este modo tañido por los lugares ya dichos: por lo dicho en el sexto verdadero se puede saber.

De lo octauo modo accidental. Capitu. xxxi.

SI el modo octauo viniere a Cfaunt, terna vna tecla negra, y es el fa de bfa hmi. La tecla contraria es el mi del dicho bfa hmi. El que quisiere puntar octauo por cfaunt: usara de vna señal de b mol en bfa hmi. Si feneciere este modo en Dsolre terna vna tecla negra, que esta entre ffaunt y gsolreut. La tecla blanca de que se ha de guardar en este modo es la de Ffaunt. El que por aqui lo quisiere puntar: ponga vna señal de h quadrado en el dicho Ffaunt. Si este modo feneciere en elami: se puede tañer, aunque es dificultoso por tener tres teclas negras, la primera entre ffaunt y gsolreut, la segunda entre gsolreut y alamire, y la tercera entre cfsolfaut y dlasolre. Las teclas que a este modo son accidentales: de las quales se han de guardar: seran ffaunt, gsolreut, y cfsolfaut. Tambien es dificultoso este modo de tañer: porque le faltan pntos sustentados en la quinta y octaua. Hagase en este modo: lo que dixi en el primero por el mismo signo. El que quisiere puntar este modo: ponga tres señales de h quadrado, vna en Ffaunt otra en gsolreut, y la tercera en cfsolfaut. Si el octauo feneciere en Ffaunt: terna dos teclas negras, la primera es el fa de bfa hmi, y la segunda la que esta entre dlasolre y elami. Aun tañido este modo en la sobredicha manera: diffiere poco del que tañen por sexto. Las teclas blancas que este modo tiene contrarias: son el mi de bfa hmi, y elami. El que quisiere puntar este modo: ponga vna señal de b mol en bfa hmi, y otra en elami. Si este modo feneciere en alamire: terna dos teclas negras, la vna entre ffaunt y gsolreut, y la otra entre cfsol

faunt y dlasolre. Las teclas de que se han de guardar en este modo, por ser contrarias: son cfsolfaut, y ffaunt. El que este modo quisiere puntar: ponga dos señales de h quadrado en los sobredichos signos. Si este modo feneciere en hmi: no se puede tañer, porque no tiene donde formar mi. Si en hmi dezimos: vt tiene el re en tecla negra, que esta entre cfaunt y Dsolre, y el mi auia de ser en la otra negra de entre dsolre y elami: y no alcanza a ser tono con vna cõma, porque son dos semitonos menores. Tambien al diatessaron le falta el mi. El remedio si este modo viniere a hmi es subirlo vno semitono, y venia a cfaunt: por donde (segun esta dicho) se puede tañer.

De los modos accidentales en teclas negras. C. xxxii.

NO tan solamente por teclas blancas se pueden tañer los modos accidentales: sino tambien por teclas negras. Quales y quantos modos pueden fenecer en cada vna de las teclas negras: es fin del exemplo del monachordio lo ballar por sus diapañones. Y porque por ventura de iodos no sera cõprehendido: lo quiero en este capitulo claramente tractar. Solos dos modos se pueden tañer por teclas negras: que son el quarto y sexto. Pre supuesto lo que otras vezes he dicho, que vna tecla es fa, y otra mi. Por la que es fa, se tañerá sexto modo: y por la que es mi, quarto. En esta caõta no entra la tecla negra que esta entre gsolreut y alamire: porque es muy estéril, y de poco prouecho. El sexto modo que feneciere en la tecla negra, que esta entre Are y hmi: sola esta tecla terna. Ha se de guardar de hmi: por ser contraria. El que este modo quisiere puntar: usara de vna señal de b mol, en el dicho signo de hmi. El quarto modo que se tañerá por la tecla negra de entre Cfaunt y Dsolre es dificultoso: porque tiene tres teclas negras, y todas sus octauas. La primera es la dicha donde el modo feneciere, que es mi. La segunda esta entre ffaunt y gsolreut: do de forman re. La tercera es la que esta entre gsolreut y alamire: de dese forma mi. Han se de guardar de ffaunt, de gsolreut, y de cfsolfaut. El que este modo quisiere puntar: tres señales de h quadrado ha de poner en los tres signos sobredichos, las quales declarã los puntos en tales signos puef

tos estara adelante en las teclas negras. En la tecla negra que esta entre *Dsolre* y *Elami* pues de fenecer sexto: el qual ternan dos teclas negras. La primera es *d* de fenecio, que es *f* al: y segun da esta entre *alamire* y el *mi* de *b* *f* *u* *m*. Han se de guardar de otras dos blancas, como de contrarias a este modo: las quales son *elami*, y el *mi* de *b* *f* *u* *m*. El que quisiere puntar este modo: use de dos señales de *bmol* poniendolas en los dos sobre dichos signos. En la tecla negra, que esta entre *Ffaut* y *Gsolreut* puede fenecer quarto modo: el qual ternan dos teclas negras. La primera es *d* de fenecio, la qual es *mi*: la segunda esta entre *esolfiut* y *disolfre*, y tambien es *mi*. Las teclas contrarias de que se han de guardar en este modo: son la de *esolfiut*, y la de *ffaut*. Quien este modo quisiere puntar de dos señales de *b* *quadrado* usara: la una porra en *ffaut*, y la otra en *esolfiut*. Solas cinco teclas negras ay en una octava. De estas cinco la una que esta entre *Gsolreut* y *alamire* (aunque es *mi*) por ella no se puede tañer quarto modo, ni otro alguno. La causa desto ya esta dicha. De quatro que restā, por las dos se tañe sexto: y por las otras dos quarto. Lo que ay en esta octava, tienen todas: luego solas las teclas negras señaladas ay para finales de los modos accidentales.

Epilogo de las le tras finales. Capitu. xxxiiij.

Delo dicho en este libro podemos inferir, que cada vno de los modos tiene seys letras finales: una natural, y cinco accidentales. Vn modo primero tiene a *Dsolre* por final natural: y a los cinco accidentales, que en el capitulo veynte y ocho dixe. El quarto tiene por final natural a *Elami*: y tres finales accidentales, que en el capitulo veynte y nueve dixe, y las dos teclas negras que en el superior he tractado. El sexto tiene por final natural a *Ffaut*, y por accidentales *Cfaut*, *Dsolre*, *Gsolreut*, y las dos teclas negras sobre dichas. El octavo modo tiene su final natural, y los cinco signos del capitulo treynta y vno. Claramente se demuestra tener cada vno de los modos seys letras finales. Los diapasones de estos modos accidentales en teclas negras van puestos en lo mas alto del exemplo: mireu los alli, y verā que

vienen conforme a lo que en este se ha tractado. Resumiendo en breues palabras todo lo dicho de los modos accidentales: digo, que pueden fenecer todos los modos arriba de su final, o abaxo. Arriba pueden fenecer vn tono, vn diatessaron, o vn diapente. T todos los modos que fenecieren vna segunda arriba de su final: tienen dos teclas de *b* *quadrado*: vna entre *Ffaut* y *Gsolreut*, y otra entre *esolfiut* y *disolfre*. Los modos que fenecieren vna quarta arriba de su final natural: ternan el *fa* de *b* *f* *u* *m*, que es tecla negra de *bmol*. T todos los modos que fenecieren vna quinta arriba ternan vna tecla negra de *b* *quadrado*, y sera la que esta entre *Ffaut* y *Gsolreut*. Todas las vezes que hablo de tecla negra: se entienda de todas sus octavas. Ningun modo accidental se puede tañer tercera arriba de su final: aora sea tercera mayor o menor. Si abaxo de su final feneciere los modos vna quinta (que es diapente de tres tonos y vn semitono) tienen las mismas teclas negras: que ternan, los que fenecieron quarta arriba. Y si fenecieren quarta abaxo de su final natural: ternan las teclas, que tienen los que fenecen quinta arriba. Pueden fenecer todos los modos vn tono, y vn semitono abaxo de su final. Si fenecieren vn tono no ternan las dos teclas negras, que forman las quales estan entre *Dsolre* y *Elami*, y entre *alamire* y el *mi* de *b* *f* *u* *m*. Si fenecieren tercera menor abaxo de su final ternan todas tres teclas negras, que forman *mi*: las quales estā entre *Cfaut* y *Dsolre*, entre *Ffaut* y *Gsolreut*, y entre *Gsolreut* y *alamire*. Assi que, cada vno de los modos se puede tañer por todos los signos: excepto tercera arriba de su final. T todos los modos que por el monachordio comun se pueden tañer he dicho. Si alguno presumiere dezir, que otros se tañe: por demonstracion le podemos enseñar lo contrario, entendiendo el monachordio pintado. Dixe, que solo vn modo podia fenecer en estas teclas negras. Para mayor euidencia lo quiero demostrar. Tomo la primera tecla que esta entre *Are* y *h* *mi*: por la qual dixe, que se podia tañer solamente el sexto modo. El que primero por ella quisiese tañer, no hallaria *fa*: por que formado en la dicha tecla re, en *Cfaut* venia el *mi*, el *fa* axia de ser tecla negra, que esta entre *Cfaut* y *Dsolre*. Pues desde *Cfaut* ala dicha tecla negra es el semitono mayor: luego no tiene *fa*. Assi mesmo no se

puede tañer por la dicha tecla negra quarto modo: por que le falta el fa y tiene otros muchos de efectos el diapason: los quales por evitar prolixidad no explico. Con la noticia de lo ya dicho puede qualquiera abil entender particularmente las causas, porque en estas teclas no se pueden tañer mas modos de lo ya señalados. Notad, que el modo sexto que por las dos teclas negras se puede tañer es el verdadero: aũque por la de entre A re y hmi se pueden tañer ambos.

Conclusiõn de los modos accidentales. Capitu. xxxiii.

LA causa porque no se puede tañer cada vno de los modos por todas las teclares, que el monachordio como ahora estã no tiene en cada vno de los signos todas las bozes. Tienen ciertas bozes, y otras no. La raziõ de esta limitacion es porque los semitonos mobiles, causados de las diuisiones de el tono: estan ya fixos en el monachordio: por lo qual no pueden componer para tañer: sino como ellos forman el semitono. No poca lãbre daremos en esta materia: si en breues palabras por reglas ciertas dezimos, que bozes no se hallã en algunos signos. Do quiera que en la mano vniere vt naturalino ballareys mi accidental. De adonde infiero, que en Cfaũt, en Ffaũt, y en Gsolreũt no ay mi: y por tanto por los sobredichos signos no se puede tañer quarto modo. Si en la mano vniere mi naturalino puede anersa accidental ni menor natural. De adonde infiero, que en hmi Elami, y en sus octauas no ay fa: y por consiguiente por ellos no se puede tañer modo sexto. De la sobredicha regla se saca quasi por excepciõn ala mire, que tiene mi, y en el se halla fa, tañendo octauo por Elami, sexto por Dsolre, quarto por entre Cfaũt y Dsolre, y primero por hmi. Pero este mi de alamire como sea de el fa de bfa hmi, y el fa sea accidental: tambien el mi lo sera. En todos los signos que ay sa natural: por ninguna via puede anersa, y si el fa fuera de naturalino ay re. De adonde infiero, que el modo primero no se puede tañer por ffaũt: ni el octauo por hmi. Ninguna de las teclas negras que fuere fa, puede ser mi: y la que es mi, no puede ser fa. Concluyo toda la presente materia cõ vna regla: la qual sera epologo, y conclusiõn en este caso. Aquella boz ac-

cidental cõmunmente no ballareys, cõ la que esta en vn signo natural: si por toda lamano no ay mangança de bozes semejantes. Mirad todas las manganças de la mano, y las bozes que be señalado no tener algunos signos, y entendereys con tener esta vltima regla en breuedad de palabras, copia de materia. Todo quanto la presente materia se puede abreniar: queda en esta regla abreniada.

Todo lo sobredicho se entiendo si componeys para tañer en el monachordio, que ahora se vsa. Mas si consideramos los dichos modos para cantar: todos ellos pueden fenecer en cada vno de los signos. De forma, que los semitonos chromaticos que en el monachordio ya estan fixos: componiendo para cantar, los tenemos en la Musica mobile, para que cõforme ala necesidad que de ellos tuuiere mos: ya bagamos a vna parte el semitono menor, y para otro modo, en aquella mesma parte se haga el mayor. Esta libertad no tenemos en el monachordio cõmun: segun auemos visto. De adonde infiero la imperfeccion, que toda via tiene el monachordio. El monachordio antiguo daua cada tecla en vna cuerda, y si fuera assi el de este tiempo: quedaria en este caso mas perfecto: aũque trabajoso, y no seria para todos los tañedores.

Pues podemos componer para cantar quarto por Cfaũt, Ffaũt, y Gsolreũt: primero por ffaũt: sexto por hmi y Elami: y octauo por hmi. La mesma libertad que tenemos de cõponer para cantar: ay para componer en instrumentos nuevos.

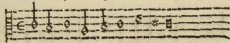
Que faltas tienen los modos accidentales y como se remediaran. Capitu. xxxv.

Los sobredichos modos accidentales que diximos poderse tañer: tienen lo esencial de los modos naturales, que es el diapason cumplido. Pero veamos, si pueden hazer los modos accidentales: todo lo que pueden los naturales. Tañidos los modos por sus letras finales tienen composiciõ esencial, y algunas cosas accidentales. Hablando de la composiciõ esencial, por do quiera que el modo se tanga: la ha de tener: so pena de no ser tal tono. Digo, que el que pretendiese tañer octauo modo por hmi, como por este signo no tenga el octauo modo diapason, que es lo esencial de los modos: seria imposible. De los puntos accidentales

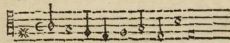
es que los modos naturales pueden tener: aemos de tractar de cada vno de los modos accidentales, si los tienen. El modo primero natural algunas vezes tienen necesidad del fa de bfa mi. Si este modo se tañe por Cfaut: no tiene el dicho fa el qual falta a todos los modos quando se abaxa un tono de su final natural. Quando el tal fa viniere, se haga mi: y en la quinta arriba (si por ello se aua puesto fa) diremos tambien mi. Este modo primero por Cfaut es cumplido en todo lo demas con toda la perfectiõ accidental de clausulas que tiene por Dsolre. Y si se tañe por bmi, o por Ela mi: no tiene clausulas de sustentado en la quinta, y octaua. Quando viniere en el canto (pues que en el monach ordio con puto sustentado no se puede hazer se remedien, en la octaua haziendola en dezena, y el tenor dara de golpe en octaua con el tiple, o de otras muchas maneras segun en los exẽplos, y artificio adelante puestos se vera. El modo primero por Are no tiene en la clausula de la quinta sustentado. Si en este modo el tenor viere de venir en quinta con el contrabaxo: no sea con tercera, sino con octaua: segun se contiene en el exemplo siguiente.



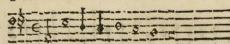
Cantus del primero por Are.



Altus.

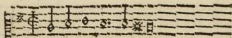


Tenor:



Bass.

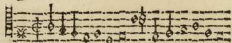
Si la dicha quinta se hiziere cõ tercera: sea de golpe, acudiendo el contra alto, o el tiple con vna octaua: segun en el exemplo siguiente se puede ver, que el punto del tenor puesto en Dsolre no se puede sustentat.



Cantus.



Altus.



Tenor.

Bass.

El quarto modo accidental por todas las partes que dezimos poderse tañer, esta cumplido en las clausulas: excepto el que se tañe por la tecla negra, que esta entre Cfaut y Dsolre. Este modo le falta vna clausula de sustentado quarta arriba de su final con la voz que da quinta abaxo correspondiente ala clausula de alambre. Si este modo se tañe por Dsolre: le falta vn fa accidental. Este es el fa, que señale en el primero por Cfaut. El sexto modo por todos los seys lugares señalados se puede cumplidamente tañer, ahora sea el que tañen por sexto, o el que se deue tañer: excepto, que el sexto que se tañe (yendo por la tecla negra de entre Dsolre y Elami) no tiene fa, y no teniendo lo no se puede tañer por la dicha tecla negra. Este tal se tañera por alambre. De forma, que el sexto verdadero se puede tañer por la dicha tecla negra y no por alambre: y el que ahora se tañe por sexto (que es quasi octauo) no se puede tañer por la sobredicha tecla negra: sino por alambre. Y ten si el que ahora se tañe por sexto quisieren tañer por alambre, en la clausula de quinta no tiene sustentado. Haga se lo que dixere del primero por el mesmo signo. El octauo por Are no tiene clausula de sustentado en la quinta, y por Elami no la tiene en la quinta, ni en la octaua. Remedien se estas clausulas: segun fue dicho en el modo primero por Elami y por bmi, o segun los curiosos tañedores os puede enseñar. Los exemplos de la musica siguiente son los modos, que no tienen clausulas de puros sustentados. El exemplo primero es del modo primero por Elami, y el segundo es primero por bmi, y el tercero es octauo por Elami.

Libro quarto

Cantus del primero por Elami.

Musical staff for Cantus del primero por Elami.

Musical staff for Cantus del primero por Elami.

Altus.

Musical staff for Altus.

Musical staff for Altus.

Tenor.

Musical staff for Tenor.

Musical staff for Tenor.

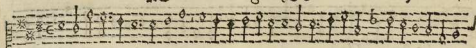
Bass.

Musical staff for Bass.

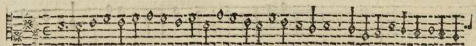
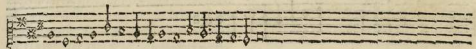
Musical staff for Bass.

Detallar el organo

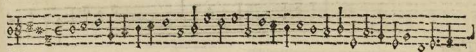
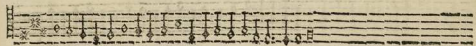
fol. lxxvij.



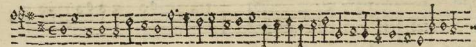
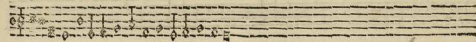
Cantus del primero por l'uni.



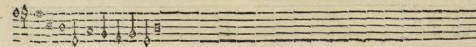
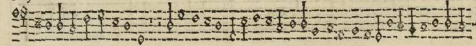
Altus.



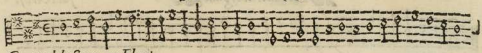
Tenor.



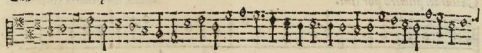
Bass.



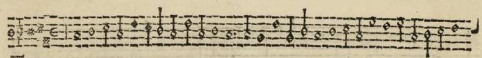
Libro quarto



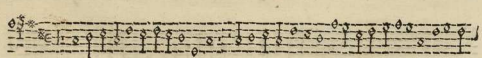
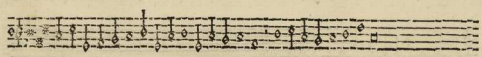
Cantus del octavo por Elami.



Altus.



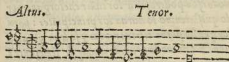
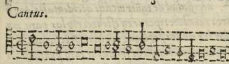
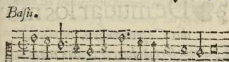
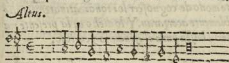
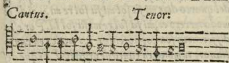
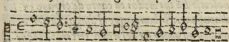
Tenor



Bass.



El tañedor que por artificio quisiere saber hazer todas las clausulas de todos los modos que no tienen puntos sustentados: tome el auiso siguiente. En el capitulo quarenta y ocho de este libro hallareys la practica de los puntos sustentados, y la excepcion quando no se pueden hazer. Todas las vezes que viene fa cantra mi en consonancia perfecta, no se puede sustentat el punto. Pues al hazer delas clausulas de estos modos accidentales que no tienen sustentados: hazed, que la vna voz de consonancia perfecta (mayormente si es octaua) con el punto que auia de ser sustentado: y vereys como no se puede sustentat. Este auiso tengo en mucho por ser general para todos los modos, y por ser regla facil para los que saben vn poco de composicion. En los dos exemplos siguientes hallareys la sobredicha regla exemplificada.



Puse Estos dos exemplos naturales: porque facilmente gozen todos del artificio, y para que los puedan mudar indifferente mente por Elami, o Bmi: y en los tres exemplos superiores de los modos accidentales hallareys tambien la sobredicha regla exemplificada en todas las partes que hazen clausulas porque se haze sin poderse sustentat.

Si ay differencia en tre el modo maestro y discipulo.

Capitulo. xxxvi.

EN todo quanto de los modos hasta ahora a uemos tractado en este quarto libro: indifferente mente a uemos hablado de los dos modos que necesitan puntos. Del modo primero, del quarto, del sexto, y del octauo ha sido la materia: y no del segundo, del tercero, del quinto, y del septimo: por las causas dichas en el libro segundo. Conuene a hora que veamos (para los que debean ser músicos) la differencia del modo discipulo y del maestro, y en que se cognoscieran en canto de organo. Que el modo maestro no sea el discipulo, ni el discipulo maestro: en el ultimo capitulo del libro quito se prouara. Por ser los diapasones de los dichos modos distintos: tienen los tales modos distincion especifica. De forma, que el modo primero no puede ser segundo quedando primero ni el tercero puede ser quarto quedando tercero: y assi de todos los otros maestros y discipulos. Y por que algunos no cognoscan los modos en canto de organo: primero los enseñare a cognoscer, y despues a distinguir el maestro del discipulo. Porque las bozes de canto de organo algunas vezes fenecen en signos disparatos por causa de las consonancias: es menester tener cuenta con el final del tenor, o del tiple, y algunas vezes con ambas bozes. Si el tenor viene a fenecer en D solredo de muchas vezes hizo clausula, y el tiple en d lasolre: sera este tal tono, o modo primero, o segundo. Si el tenor viene a Elami graue, y el tiple a elami agudo sera tercero, o quarto. Algunas vezes el contrabaxo guarda su fenecimiento natural acabando en un signo con el tenor, o quedado el solo en un signo: como acasce en modo primero y octauo, que puede el contrabaxo en el modo primero quedar en D solre y el tenor en alamire. quedando el contra alto en d lasolre, y el tiple en el sustentado de ffiant agudo. Lo mismo digo del modo octauo. Si el contrabaxo haze la clausula final en gamaut, el tenor la puede hazer en D solre, el contra alto en G solre graue, y el tiple en el mi de b f a b mi, o en sus octauas arriba. Lo mismo digo del modo sexto. Quando el tiple queda en derena del contrabaxo guarda el contra alto solamente la letra final de su modo: y por tanto pocas vezes para co- noscer

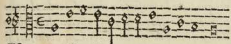
los modos ternery cuenta con el dicho contra alto. Lo que dicho tengo de los modos naturales podery practicar en los accidentales: teniendo consideració alas señales, que cada vno puede tener. Viendo vn modo cō señales vniuersales de hquadrado, o de bmoientenderys ser accidental. Mirad el fenecimiento conforme a la sobredicha regla: y cognoscereys ser maestro, o discipulo. Sabida pues la letra final de qualquier modo natural, o accidental: para cognoscer si es maestro, o discipulo tomad quatro reglas. La primera es la siguiente. El modo de cognoscer los modos en canto de organo es facil: al que los entiende en canto llano, y mira las clausulas. El modo primero è cãto llano haze clausula è Dsolre, en alambre, y en dlasolre: las quales clausulas son principales. El segundo tiene clausula en su final y en Are y en Gsolreut. Pues cognoscereys los discipulos de los maestros, que los discipulos hazen clausulas vn diatefaron abaxo y otro arriba de su final: y los maestros en el diapente arriba. Luego el modo que vierdes hazer clausula en Are y en Gsolreut feneciendo en Dsolre: sera segundo y no primero. Segunda regla. No tan solamente los discipulos siguen el dicho diatefaron en ambas partes para hazer las clausulas: sino en su profecucion y cõ textura y artificio de composicion traè los dichos diatefarones. De forma, que si vn modo feneces en Dsolre, y veys que su profeguir es desde Dsolre hasta alambre, que de vn salto haze esta quinta sera primero: porque el segundo por marauilla la haze, mayormente de salto: aunque seguida la dicha quinta bien la puede hazer: pero no al principio. Si veys que desde Dsolre a Gsolreut sube de vn golpe y guarda este thema: sera segundo feneciendo en Dsolre. La diferencia que señalo entre vn modo primero y segundo: se entienda entre todos los maestros, y discipulos, y es el sobredicho modo de cognoscer el principal. Lo tercero se distinguen el maestro del discipulo por las sequencias, que algunos compondores guardan en la contectura de su composicion. Bien sabemos quã distinta es la sequencia del modo primero a la del segundo: por que la vna comienza en alambre y la otra en Ffaut. Pues en el modo que vierdes seguida la sequencia del primero: sera primero, y asi de todos los otros modos. Y aunque todos los compondores no siguen esta diferencia sequencial

formalmente, que pongan todos los puntos de la sequencia del modo que componen, porque no es de necesidad de buena Musica seguir la siempre en el comenzar de las fugas: lo señalan. Si vn modo feneces en Dsolre, y las fugas comiençan en alambre: no segundo, sino primero le llamaremos: porque el segundo las auia de comenzar ordinariamente en Ffaut. Si fenecen en Elami, y las fugas comiençan en alambre: sera quarto modo, y no tercero: porque el tercero las auia de comenzar en esolfaut. Lo dicho de estos quatro modos se entienda tambien de los otros quatro. Notad que lo dicho de las fugas en el principiar es ordinario, y cõmuni: pero no tienen los cãtores atada las manos para principiarlas en otros signos. En todos los signos que los modos tienen licencia para principiar: pueden las fugas comẽsar. Lo quarto, cognoscerse hã los modos en canto de organo en las diatassiones. Sabemos, que el diatassion del modo quarto no puede ser del modo tercero: porque el del quarto dize mi fa sol mi fa sol re mi, y el del modo tercero es, mi fa sol re mi fa sol la. Por esta diferencia son cognoscidos los modos en canto llano: y tambien en canto de organo. Los que asste modo de cognoscer los tonos atinaren: usualmente acertaran. Y lo dicho en la presente materia basta para el estudioso y curioso.

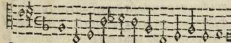
De mudar los modos. Capitu. xxxvii.

Porque los tañedores de organo tienen mas necesidad de tañer modos accidentales, que otros tañedores: porue en este tres reglas para mudar los modos, segun que tuieren necesidad. Y si los excelentes músicos firmudar en lo puntado los modos: son poderosos a los tañer en organo por do quisieren: no lo baran los principiaes: para los quales porue ciertas reglas y se lean cõ atencion. Todo modo se puede mudar de semejante è semejante, que es de regla en regla, y de spacio en spacio: o de cõtrario en contrario, que es de regla en spacio, o de spacio en regla. Si se muda el modo de semejante en semejante: mirad quãtos puntos es mas alto, o mas baxo el final del accidental, que el del natural: y tãto abaxareys, o subireys las clausulas. Digo, si el final accidental es tres pũtos mas baxo que el del natural: tãto subireys las clausulas.

Si el final accidental estuviere cinco puntos arriba de su final natural: tantos puntos abaxareys: las claves. En tal caso mudadas las claves, y puestas señales, que cada vno de los modos accidentales ha menester: con quedar se puntado como estava, queda mudado: como parece en el siguiente exemplo, que con la primera clave es primero en D solre, y con la segunda es primero en alamine.



Esta manera de mudar tonos sirve para los que se mudan vna tercera, o quinta abaxo, o quinta, o septima arriba de su final. Quando se muda de contrario en contrario: hablo con distinción. Si el modo se puede mudar octava abaxo, o arriba de el final accidental que avia de llevar: con mudar las claves, y poner las señales, segun dicho es: queda mudado, quedando puntado como esta. Si un modo primero natural quereys mudar accidental por G solre: como D solre este en regla, y G solre en espacio: no se podia mudar accidental por G solre sin puntarlo de nuevo: pero por su octava abaxo, que es gamaut (el qual esta en regla como D solre) se puede mudar, con quedar se puntado: si tiene teclas para poder se tañer. El exemplo siguiente si lo cantays por la clave primera de c solfant, sin señales: sera primero en D solre. Si se canta con la clave segunda, y con las señales de b mol: sera primero en gamaut.



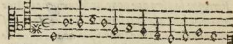
Lo mesmo digo de los modos accidentales que tienen el final abaxo del final natural: los quales pueden mudar a los finales naturales, o a las octavas de los accidentales o naturales. Si los sobredichos modos: no tuieren teclas para poder se tañer por la octava del modo accidental, assi en la parte inferior, como en la superior: han sede puntar todas las bozes de nuevo. En tal caso mirad quãtos pũtos esta abaxo el final accidental del natural: y tantos abaxareys toda la obra. Lo mesmo digo para los modos que se han de subir. Puer tantos puntos subireys todas las bozes: quantos estuviere mas alto el final accidental, que el natural. Quereys mudar un tono quatro por D solre, y

no puede yr por dfa solre, porque no tiene teclas: mudarse ha todo el vna segunda abaxo de donde estava puntado naturalmente. Quereys mudar un primero modo por G solre, y no puede venir por gamaut, porque no ay teclas por donde se tangaz mudar lo bey: todo vna quarta arriba de su final natural. De forma, que en esta manera de mudar los modos, todos los puntos que estauan en regla vienen en espacio: y los que estauan en espacio, vienen en regla.

De mudar los mo

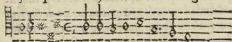
dos en otra manera. Cap. xxxviij.

Quando el tañedor (pues que tiene necessidad de tañer modos accidentales) quisiere poner vna obra accidental, y no la tiene, sino natural: mude la primero de natural en accidental, pũtandola con sus señales, conforme a las reglas en este libro puestas. Si el canto ballare accidental y lo quisiere mudar natural: tambien lo puede hacer con las mesmas reglas. Todos los modos que tañen y cantan en este tiempo por sextos, que vñ siempre por b mol, feneciendo en su letra final: se pueden mudar octavos por D solre, quedando se puntados como estauan. Estos tales modos sũdo quasi octavos: apoca cosa quedaran octavos perfectos. Si a estos tales modos mudare el tañedor todas las claves tercera arriba, y pusiere vna señal de b quadrado en ffaut: queda octavo por D solre. Si el exemplo siguiente cantamos por la primera clave, y con la señal de b mol: sera el sexto modo que se usa. Pero si lo cantamos cõ la segunda clave, y con la señal de b quadrado: sera octavo en D solre.



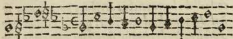
El quarto modo natural se mudara para tañer lo por la tecla negra, que esta entre C fant y D solre, sin puntarlo de nuevo: si le suben todas las claves vna tercera, y le ponen las señales, que ha menester. Mudando a este modo las claves tres puntos arriba, viene a fenecer en C fant. Poniendo a este modo vna señal de b quadrado en C fant, otra en F fant, y la tercera en G solre, y en todas sus octavas: queda puntado para tañer se en la dicha tecla negra de entre C fant y D solre.

En el exemplo siguiente hallareys verificada la presente regla. Cantando este exemplo con la primera claua, y sin señales es quarto natural. Y si lo cantays con la segunda claua, y con las señales: sera a quarto en la sobredicha tecla negra.



Anima me a dominum.

El modo sexto que ahora se canta por b mol, sin puntarlo de nueuo, se podía tañer por la tecla negra que está entre A re y H mi, poniendo le sus señales, y mudando las clauas. A este modo se ha de mudar todas las clauas cinco puntos arriba, si vnieste reglas para ello sino, la claua que es de c sol faut hazerla de F faut, y la que es de G sol re ut, poner la de c sol faut y el canto que tuuiere la claua de ffaut poner tercera abaxo la de gamaut y venria a fenecer a H mi. Con poner a este modo vna señal de b mol en H mi, y otra en Elami, y en todos usos octauas: que daua complidamente puntado, y señalado para tañer se por la dicha tecla negra. Si el exemplo siguiente cantays con la primera claua, y con la vna señal de b mol en b fa H mi sera el sobredicho sexto en ffaut. Pero si se cantare con la segunda claua, y con las dos señales de b mol sera el sobredicho sexto en la dicha tecla negra.



Algunos tañedores dessean, que la Musica para tañer aude en muchos puntos, y porque ay al guna buena, y anda en pocos puntos: me parecio para los tales poner vn auiso. El tañedor que qui siere que la obra que pone, aude en muchos pñtos abaxe, o suba algunas bozes octaua de donde estan puntadas. Quando vn tiple abaxa cerca de el contra alto: lo pueden subir octaua arriba. Y si las tres bozes no quedaren en disposicion para ser tañidas con la mano yzquierda: puede subir el contra alto otra octaua. Quando el contrabaxo sube cerca de el tenor: lo pueden abaxar vna octaua. Y si las tres bozes no quedan en disposicion para ser tañidas con la mano derecha: abaxe el tenor otra octaua. El que esta abilidad, o contentamiento vniere de vsar: de tal manera abaxe, o suba alguna, o algunas bozes: que no se ate las ma

nos para hazer los redobles, y que pueda yr tañendo algunos compases por lo mudado. Quiero de xir, que mudar solo vn compas, o dos no pareciera bien: sino han de ser muchos de vna vez. Quien esta manera de mudar supiere poner en practica, y obra con curiosidad: dara gran contentamiento a los desseos de tañer por todas las teclas. No se puede dar esto a entender complidamente por exemplo: por la diversidad de casos particularer que tiene la presente materia. Queda el cumplimiento de esta regla a disposicion de la abilidad, y estudio de los tañedores. Las obras del señalato musico baltasar T ellez son buenas para esta manera de mudar: porque es Musica recogida en pocos puntos, y de buena ley.

Dela tercera ma

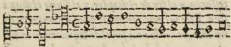
nera de mudar los modos. C. xxxix.

Las ba que me fatigaua vn ymaginacion a cerca de mudar los tonos, y en si era posible vn modo hazerlo otro. No ay quien dude, si vn tono primero que feneca en D sol re, lo pueden mudar por C faut, o por otras partes que se puede tañer con todos los otros tonos accidentales. Es la duda, si vn tono primero sin quitarle los puntos que tiene, pueda ser hecho sexto, o qualquiera otro, o alguno de los otros modos sea conuertido en otro modo distinto, ahora se quede puntado en el final que estaua, o se mude al final natural, o a otros finales por donde puede yr. Algunos dias me parecia ser imposible: y era por la gran dificultad, que tenia la materia. Pero como el trabajo continuo vence todas las cosas: sacar lo he con el diuino fauor en limpio, y ponerse ha por tales palabras, que todos lo entiendan. De la manera que la sacra scriptura compara a Dios al maestro de hazer vasos: assi podemos comparar a todo artifice. Nuestro omnipotente Dios puede de vn mesmo principio hazer vn hombre y vn cauallo: y despues de hecho el hombre, hazer lo cauallo, o lo que el fuere seruido. No digo que puede ser vno hombre y cauallo juntamente: por que esto implica, o trae consigo contradiccion. Sino, que destruydo al que es hombre: de la mesma materia puede hazer cauallo. Tanta distancia ay en lo natural de el hombre al cauallo: quanto en lo artificial entre el modo primero y quarto.

Lo que Dios haze en lo natural puede el sabio artifice en lo artificial, y assi imita aríe en quanto puede a naturaleza. Esta posibilidad mostrare con lo que hazen cada dia los buenos tañedores, que quasi mudan los modos. Si esta mutacion no es total, que todo el modo no se muda: es en parte, comienza a saber en las clausulas, diatessaronnes, y en otras distancias. No vemos, que la clausula de el tono primero y de el octauo: que eran de to no sol fa, la tienen hecha de semitonos? Pues clausula de semitonos del sexto modo es. No veys el diatessaron dela primera especie, que dize re mi fa sol, lo hazen dela tercera, que es vt re mi fa y algunas vezes el dela segunda especie, que es mi fa sol la, lo hazen dela primera, y otras vezes de la tercera. Por estas cosas que cada dia vemos hazer a los buenos tañedores: cognosceran todos ser possible esta tercera manera de mudar los modos. Si de primero quereys hazer quarto modo: haze todos los puntos que en el primero forman mi, que forman fa y quedara quarto. Si lo dexays puntado en D sol re: poned vna señal de b mol en Elami y otra en b fa ut mi, y quedara quarto an D sol re. Si lo quereys hazer natural: subildo todo vn pñto arriba. Si de primero lo quereys hazer sexto: los puntos que en el primero forman fa: en el sexto formaran mi. Luego poniendo en vn modo primero vna señal de h quadrado en f fa ut, y otras en C sol fa ut: queda hecho el que tañen y cantan por sexto. Si lo quereys hazer sexto verdadero: con las dos sobredichas señales aueys de poner otra en G sol re ut. De forma, que este tal modo tiene todas las tres teclas negras, que forman mi. Si el primero quereys hazer octauo: el fa de el primero en el diapente hareys mi para octauo, poniendo vna señal de h quadrado en f fa ut. Si el quarto modo quereys hazer primero: conuertid los faes del quarto en mies para el primero, poniendo vna señal de h quadrado en f fa ut, y otra en c sol fa ut. Si el quarto quereys hazer sexto perfecto: conuertid los mies del quarto en faes para el sexto, poniendo dos señales de b mol, vna en Elami y otra en b fa ut mi. Si el quarto quereys hazer octauo: las bozes que en el quarto forman fa, en el octauo serán mi, poniendo dos señales de h quadrado, vna en f fa ut y otra en c sol fa ut. Con las sobredichas dos señales poned otra en G sol re ut. Assi que, para mudar este modo de quarto en octauo: todas tres

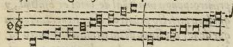
teclas negras (que forman mi) son menester. El que quisiere el sexto que ahora se vsa, conuertir lo en primero: ha de hazer el mi de el diapente y del diatessaron fa. Este no puede quedar puntado en f fa ut, si le ha de tañer: porque no tiene tecla el mo nachordio común para formar el fa. Si quereys hazer lo quarto: conuertid todos los faes en mies. Entiendo por fa el punto final, y el fin de el diatessaron, y el fin de el diapente, y el fin de el diapason. Este tal modo se puede quedar puntado, como esta, poniendo vna señal de h quadrado en f fa ut, y quitandole la de b mol, y poniendo otra de h quadrado en c sol fa ut. Si lo quereys hazer octauo: poned en Elami vna señal de b mol. Formara este modo el mi en Elami: para ser octauo, formara fa por la señal sobredicha. Si fuere verdadero sexto: mayor dificultad tiene para conuertirlo en los otros. Sexto verdadero llamo: al que tiene fa sol re mi fa. El que por sexto se conpone es mixtura de octauo y sexto: por lo qual con vna señal sola se conuertio en octauo. Para conuertir el verdadero sexto en primero tres señales eran menester de b mol: vna en alamire, otra en b fa ut mi, la tercera en Elami. Este tal modo no se podia tañer en el organo que ahora tenemos, quedado se puntado: porque no tiene fa entre G sol re ut y alamire. Este fa era señalado por la señal de b mol, puesta en alamire. Pero con mudarle todas las claves tercera arriba, y sin poner señal alguna: quedaua primero natural. Para hazer este sexto quarto y octauo mirad lo sobredicho en el que se tañe por sexto, y tened consideració al mi que aeste sexto ponemos: y si a los sobredichos modos quarto y octauo sirve: queda se, y sino sirve: muda se en fa. El que quisiere conuertir el octauo en primero: ponga vna señal de b mol en b fa ut mi, y quedara perfecto primero en G sol re ut. De forma que donde el octauo dezia mi: dira el primero fa. Si quereys vn octauo hazer lo quarto natural: mudad todas las claves tercera arriba. Si quereys conuertir el octauo en el sexto que ahora se vsa: poned vna señal de h quadrado en f fa ut. El octauo no dezia fa en f fa ut: y el sexto dira mi. Y si lo quereys hazer sexto verdadero: poned otra señal de h quadrado en c sol fa ut. El que esta manera de mudar tonos quiere de vsar: ha de saber de composicion de canto de organo: porque entienda, quando viene las bozes (por auerlas mudado) a dar fa

contra mi en consonancias perfectas, y con otros defectos de clausulas, y de mal ayre lo qual se ra maestro re nedar se. Es solo el exemplo siguiente se entendra el dicho modo denudar los tonos: porque cantado con la primera claua es segundo, y con la segunda es quarto, y con la tercera y la señal de bmo es el que dizen sexto, y con la quarta es octauo.

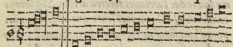


Delas mezclas de los modos. Cap. xl.

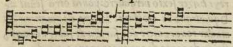
NO tan solamente se contentan los buenos tañedores de seguir los modos simples, cada uno por sí (segun ya es dicho) sino, que los mezclan, y misturan. El modo primero lo mezclan con el segundo: segun se usa en algunos cantos ecclesiasticos, como en la salme regina. Este modo y los semejantes que suben a la perfection de maestro, y abaxan ala de discipulo, es otro modo distinto de ambos: a dor como en la composicion de ellos se puede ver. Por semejante manera digo, que puede mezclarse el tercero y quarto, como esta en el responso tercero de el bien auenturado sanct Fracisco, que comienza Dum pater. Tambien el quinto se puede mezclar con el sexto, que allegue a la perfection de el uno y de el otro, como se puede ver en muchos graduales del comun, specialmente en uno que comienza Difusa. Puede se mezclar el septimo y el octauo como lo hallareys en el responso septimo de sanct Francisco, que dize Car mispicam. Siguen se los exemplos destos modos.



Mistura de segundo y primero. De quarto.



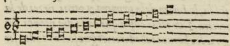
y de tercero. Sexto y quinto.



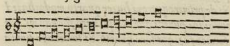
Octauo y septimo.

Ay otra mistura menos principal de modos, y es

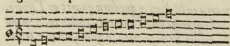
quando se mezcla el maestro perfecto con el discipulo imperfecto, o siendo el discipulo perfecto: el maestro no allega a su perfection. Si vn modo que fenese en Elami subiese a elami agudo, y abaxe a Cfant graue: este tal allegaua a la perfection de el maestro, y no a la del discipulo. Y si otro modo feneciese en Dsolre, y abaxase hasta Are y subiese a cfsolant: allegaua ala perfection del discipulo, y no ala del maestro. Estos modos pueden ser ocho: segun cada uno por los exemplos inferiores puede contar. Porque los libros estan llenos de las sobredichas ocho misturas: no señalo lugar donde las hallareys. Siguen se los exemplos de los sobredichos ocho modos.



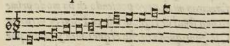
Primero con segundo.



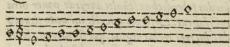
Segundo con primero.



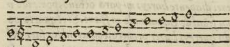
Tercero con quarto.



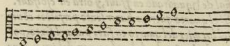
Quarto con tercero.



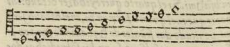
Quinto con sexto.



Sexto con quinto.



Septimo con octauo.



Octauo con septimo.

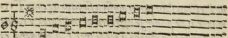
Ay unas quatro misturas, que no salen de los ocho puntos de la composicion, y ambito que fue

ten tener los modos perfectos: pero mudan las species. Muchas vezes los tañedores mezclan el tono primero con el quarto: porque dan el diapente del primero, que dize re mi fa sol la, y el diatesaron del quarto que dize mi fa sol la. Esta composicion guarda Góberit muchas vezes: porque pone al modo primero un bmo general en bfa mi. Otras vezes mezclan el modo primero con el sexto. Esto se haze: quando guardando el diapente del primero dan diatesaron de el sexto. Si formãdo el diatesaron de este modo no tocan en c sol fa ut, sino en la tecla negra que esta entre c sol fa ut y d la sol re: sera hecha esta mistura, si guardaren el diapente de el primero. Mezclan lo siempre cõ el sexto en las clausulas de octava, y muchas vezes al subir del diatesaron, haziendolo del modo sexto. Y si quisiesen por todo el modo guardari en la mistura de primero y sexto. Algunas vezes este modo primero lo mezclan con octava, haziendo el diapente del octavo. Si por todo el modo guardaren este diapente: de primero lo conuierne en octavo. Porque para hazerlo octavo, no tiene necesidad, sino mudar el diapente. Si en algunas partes mudaren el dicho diapente: se causara la dicha mistura. Nunca el modo primero se tañe en este tiempo sin mezcla: por las clausulas del sexto modo que tiene. Suelen algunos tañedores mezclar el quarto con el primero. Dan a este modo diapente de quarto y diatesaron de primero. Para formar el diatesaron de este modo mistura do: suben por la tecla negra que esta entre c sol fa ut y d la sol re. Poniendo el semitono en el segundo lugar: tanto es como dezir re mi fa sol. Puede tambien mezclarse con el octavo haziendo el diapente de octavo, y el diatesaron del quarto. Otros tañedores del modo quarto haze mistura de octavo y primero. Hazen el diapente del octavo, y el diatesaron del primero: y queda hecho octavo. Las misturas en este modo quarto pocos tañedores las usan: porque el modo que mas simple se tañe, es este. El modo que se tañe por sextos: es compuesto de octavo y sexto. Tiene este modo el diapente del octavo, y el diatesaron del sexto. El que es sexto modo verdadero: natural se puede tañer simplicissimo sin tocar en tecla negra: sino fuesse en casos particulares. Tambien mezclan algunos tañedores el octavo modo con el sexto: haziendo diapente de octavo, y diatesaron de sexto. Pa-

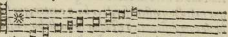
ra hazer esta mistura tiene necesidad de subir por la tecla negra que esta entre F fa ut y G sol re ut. Esta es la mistura, que guarda el modo que dizen ser sexto: porque trae el diapente de octavo, y el diatesaron de sexto. Algunos tañen este modo octavo simple: excepto que lo mezclan en las clausulas de quinta y octava con el sexto. Afficionaron se tanto los tañedores el diatesaron y clausulas del sexto: que en todos los modos (excepto en el quarto) las usan.



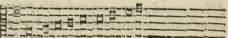
Primero y quarto.



Primero y sexto.



Quarto y primero.



Octavo y sexto.

El que de proposito mirare en lo que anemos dicho en la materia de los modos: ballara, que aue mos tratado de veynte y quatro modos misturados, y ocho naturales, que son todos treynta y dos. Todos los que os pareciere auer de mas: se re duzen a este numero. No he puesto estos modos, con deseo que los autores en su composicion los imiten, o los tañedores los sigan: si no, para que se guarden de ellos. Porque algunos he visto seguir algunas de las misturas sobredichas, assi en la tecla como en la composicion, y otros piden por abilidad modos misturados: los he declarado. El que me consygo quisiere tomar: no se exercite, sino en los ocho modos simples: y no salga, si posible fuere, un punto de su composicion natural: si quiere boluer a la honestidad de la Musica antigua, y que los modos tengan sus effectos. Es imposible, que estas misturas siendo de species contrarias: tengan virtud. Que virtud terua la medicina, si è poniendola en la llaga: la quitar, y poner otra contraria: Es al proprio en los modos misturados. Tañey: un modo primero para alegrar a los oyes.

en si lo mezclay con vn sexto, que es para bazer
 llo. r. no terná virtud el tal modo. Pues la parte
 de del primero pídira ala del sexto y la del sexto
 ala del primero. Para sola vna cosa se deue exer
 citar el tañedor en las sobredichas misturas, espe
 cialmente en las quatro vltimas: y es, para algu
 na oposició, o para satisfacer a ruegos de amigos

Como se pornaẽ
 el monachordio. Cap. xli.

Todo quanto auemos dicho basta ahora es
 para venir a este fin, de poner canto de orga
 no en el monachordio. No se puede vno llamarla
 ñe de rrisio no sabe poner musica suya, o azena. Tres
 maneras de poner se offrecen al presente: y todas
 las demas se reduzen a estas tres. La primera es
 teniendo el libro de canto de organo delante. El
 que tañedor quisiere ser, si es buen cantor, que sa
 be de composicion: cõ estudiar lo ya dicho en este
 libro, y entender el monachordio: puede poner en
 el obras, con solamente tener delante el libro.
 Esta manera de poner es muy trabajosa, porque
 llenan mucha cuenta mirando todas las bozes: pe
 ro es gananciosa. Hazen con ella grã caudal de
 Musica. Si de composicion no sabe, y no esta e
 xercitado en poner, sino que comienza, o no quies
 re tribaxar tanto: ha primero de virgular el can
 to de organo, ala forma de lo que yo dexo encima
 de las cifras, en el capitulo siguiente: y assi repar
 tido por sus compases, puesto delante sobre el mo
 nachordio, de manera que no impida las cuerdas,
 lo puede poner. Estas dos formas de poner en el
 monachordio son cõmunes y buenas para los ya
 señalados. La tercera manera es poner por cifras.
 Muchas cifras se han usado para el monachor
 dio, vnas mas primas, que otras. Las que yo usas
 ri: son las siguientes. Aueys de poner el numero
 de las teclas de el monachordio por su orden,
 como ellas van: segun que yo lo puse en el exẽplo
 del monachordio. Pues sobre cada vna de las te
 clas poned su numero. Sobre la primera vna vni
 dad, sobre la segunda vn dos: y assi de todas las o
 tras hasta el cabo. El orden que llena el mona
 chordio en subir: a quel guardarse en los nume
 ros, que les aueys de poner. Estos numeros se han
 de poner en las teclas blãcas y negras. De forma
 que como el monachordio cõmun tiene quarenta

y dos teclas por todas: tantos numeros aueys de
 poner. Algunos tañedores quieren que se cuẽten
 solamente las blancas, y quando punto viere de
 tecla negra: ponerse ha con el numero de la tecla
 blanca, y cõ vna señal. Si fuere tecla de bñadra
 do con esta señal. X: y si fuere de bñol cõ vna, b.
 Este modo guardaran los que bazen organos en
 el diapasõ. Para el tañedor que ya tiene cuenta
 ta con las teclas blancas, y por regla no sabe que
 punto es tecla negra: no es menester tener mas de
 la cuenta de las teclas blancas. Y quando las ci
 fras fuere tañendo, viendo vna ser tecla negra: po
 ner le ha su señal. Para el que de nueno deprien
 de, y es cierto por regla, que pũto es tecla negra:
 mejor es poner en cuenta las teclas negras. Con
 uiene saber al amire agudo tener el numero diez y
 ocho, y el sustenido de fñant: grane quinze, y assi
 de todas las otras teclas blãcas y negras. Antes
 que comience a cifrar: reparta la musica por sus
 compases: para que mas facilmente y con certidã
 ñe sepa que puntos dan con quales. Esto hecho,
 mire en la obra las consonancias perfectas: para
 saber qual es tecla negra, cõforme a la regla que
 despues dire en el capitulo quarenta y ocho. A
 cada vno de los puntos que ha de ser tecla negra:
 ponga su señal. Quanto bozes tuuiere, lo que ci
 frar quereys: tantas rayas aueys de bazer de baxo
 de lo virgulado, y en cada vna destas hazes cifra
 rez vna boz. Poned al principio de cada vna de
 las dichas reglas: que boz va por ella. En la supe
 rior regla poned el tiple, en la segunda el contra
 alto, en la tercera el tenor, y en la vltima el cõtra
 baxo. La virgulado este sobre las dichas rayas:
 en las quales ha de ser cifrado. Las virgulas que
 diuiden los compases en lo puntado: diuidan tam
 bien las cifras. Entre virgula y virgula poned vn
 semibreue, si lo aueys de tañer a compas: siete: pero
 si a compas largo, porney vna breue. En tanto
 que no sabey de memoria la cuenta de las teclas:
 por el monachordio donde las posibles, cifrareys.
 Mirando el punto, que cifra quereys, viẽdo que
 numero tiene el signo del dicho punto: al numero
 porney en las cifras. Si quereys llenar cifrando
 todas las bozes puntas: pues que teney virgula
 dos los compases: bien podeys. No olvidẽys al
 gun compas en alguna de las bozes: porque ter
 neys necesidad de boluer acifrarlas todas de nue
 no. Mirad particularmente los puntos que dan

Libro quarto.

no a uria mar mol que no quebra sse que
me ba ra el cora gon decar ne pa ra quei da

Porque a los puntos syncopados del tenor y del contra alto no sepudieron poner por la justificacion de las cifras los calderones, que despues determinare auerse de poner: se pusieron vna vez a la parte inferior, y otra a la superior. Pnes do quiera que viniere el dicho calderon: mirad las bozes que tuuieren cifras semejantes en fin y principio del compas: y las tales cifras seran de punto syncopado.

Al principio de la endecha punte todas quatro bozes: para que vean los que han de cifrar como han de poner el canto de organo antes que lo cifren. Debaxo de aquestas quatro bozes van las cifras, que contienen las mesmas quatro bozes. Si el tañedor quisiere puntarla vna boz sobre las cifras: seruirá para que fuesse tañendo todas las quatro bozes de las dichas cifras, y cantando la vna. De esto se pueden aprouechar: quando fue re a cinco, o seys bozes, lo que tañer quereys. Es vn motete a cinco, quereys lo tañer por curiosidad, o por otra causa a quatro y cantar la vna: cifras las quatro, que aueys de tañer, y dexays la otra puntada para cantar. En cada vno de los re partimientos de caño de organo va vn semibreue.

Todas las vezes que viniere vn longo: en el reo partir del canto de organo se diuida en quatro semibreues, siendo a compasete, y poned vn calderon encima de todos quatro: a de notar, que aunque vale quatro compaseter: no tiene mas de vn golpe. Lo mesmo guardareys en lo cifrado. Todas las vezes que viniere vn breue: se diuidira en dos semibreues, y se ponga vn calderon encima de ambos: el qual dira ser ambos puntos solo vno, y por consiguiente manera en las cifras no terná mas de vn golpe. Todas las vezes que viniere vn semibreue syncopado: se diuida en dos minimas, y se pongan encima vn calderon para el sobredicho effecto. A cerca del puntillo de augmentacion se noten dos cosas. La primera, que siendo puntillo de se

miembre, en lo puntado se porna de la otra parte de la virgula; y tambien en lo cifrado. Lo segundo, que no se pone para que lo pronuncien en lo puntado, o lo hiray en lo cifrado; sino para que cantando, tengays la boz queda basta que paxe el valor, y tanedo este el dedo queda en la propria tecla donde dio el golpe de el dicho semibreue. No tenays por curiosidad pronunciar el puntillo. Todo punto no tiene mas de vn golpe: aunque sea longo. Pero en aquel golpe ha de passar todo su valor. Si fuere longo passara valor de quatro semibreues, o de mas segun fuere el tiempo en que esta, y assi de todos los puntos. Todo puntillo es vn punto con el punto que esta junto: y por consiguiente no ternan mas de vn golpe. Todas las vezes que en lo cifrado vierdes vn puntillo es de augmentación: y denota, que se estara quedo el dedo en el golpe que dio: basta que paxe el valor de el dicho puntillo. Todas las cifras que hallays: vnas enfrente de otras: piden ser heidas juntamente. Si alguna cifra estuviere sola: sola sera heida. El que cifrar quisiere: ha de poner las cifras, como dan los puntos. No puede tener vn golpe en el monachordio mas de dos cifras. Las cifras que hallades diuisas con la virgula, y sobre ellas vn calderon: significan punto sincopado, y que no aueya de dar mas de vn golpe. Los que sobre las cifras quisieren poner puntos, o algunas otras señales que digan el valor de las cifras: pueden lo hazer imitando a las cifras de la vibuela. Si para mi hiziesse cifrar: no ponria tantas señales porque me parece gran pesadumbre poner señales sin necesidad. Si mirar se quiere con buen entendimiento pocas vezes ay necesidad de señales. Si entre virgula y virgula veo vn golpe en lo cifrado entedes ser semibreue, si dos ser minimas, y si quatro ser seminimas. Quando vienen tres, sera la vna minima y las dos seminimas: o la vna minima con puntillo y las dos corcheas. En tal caso por ser las cifras dudosas es menester poner señales. Pues poniendo sobre la cifra que es minima, vna minima, y la que tiene valor de minima con puntillo, y na minima con puntillo: quedan las otras dos cifras claras. Tantas señales auer de poner, que las cifras queden claras para todos: y no sea pesadumbre a los abiles. Algunos tañedores despues que han visto esta manera de cifrar: dizen que han inventado otras: y a mi ver son las mesmas: sino que

las visten de otra librea. Y o pongo cifras de guarismo, segun que en la vibuela se usa: y ellos ponen las letras que usa la Musica. Como no es artificio nuevo cifrar con letras de guarismo: ni lo seria cifrar con letras de cuetra llana, ni con letras musicales. El cifrar cada vna de las bozes de canto de organo en su linea, o regla, como yo lo uisore solo vn artificio, de qualquier manera que a las cifras quisierdes baptizar, o poner nombre. En estas cifras no pongo grandas. Bastara en la linea no ver cifras: para entender que aguarda la boz que por la tal linea va. En algunos repartimientos de las cifras ay solo vn golpe de señado de la primera virgula del repartimiento, y es señal ser golpe de minima, y que todas las bozes aguardan vna minima. Para hallar todas las condiciones ya diehas: no tan solamente auer de mirar las sobredichas cifras: sino las que por si en vn libro pongo. Allí hallarays los curiosos otros mayores auisos: donde me remito, como a conclusion y remate de cifrar. El que no supiere las cifras de guarismo con el infra scripto alphabeto las entendera.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 0 La primera de las letras significa vno, y la segunda dos, y assi de todas las otras basta la nona. La vltima letra, que es 0 otro significa en guarismo: pero augmenta a las letras que antes quedan. Si vna letra sola de las sobredichas nuene se pusiere: tal tecla tocara, y qual el numero significare. Si dos dellas estuuieren juntas: la primera significa diez, y la segunda vno. Pues si la primera fuere vn tres: significa ra ser treynta, y si la segunda fuere otro tres: diu todo junto el numero treynta y tres. La 0 que en guarismo se dize zero haze al numero que antes queda, si auia de valer vno: que valga diez. El que no quisiere cifrar por letras de guarismo, porque no las sabe, ni las quiere aprender: cifre por cuetra llana. Para el que esta no supiere: por ne otras dos maneras de cifras faciles: las quales son las siguientes.

C.	D.	E.	F.	G.	A.	B.
c.	d.	e.	f.	g.	a.	b.
c.	d.	e.	f.	g.	a.	b.

✠	a	b	c	d	e
f	g	h	i	l	m
n	o	p	q	r	s
t	v	u	x	y	z

Las que supieren vn poco de canto: pueden usar las cifras del quadrado primero: las quales son se m j a r e s a las letras de la Musica. Cada vna de las letras se ponga en su tecla blanca, con la figura diferente que lleua. Entiendo las dos teclas negras primeras ser blancas y assi de uñ poner en ellas letras. Vna letra pongo demas en estos dos quadrados, que el monachordio comū tiene teclas blancas: porque assi sale la cuenta justa de las letras, poniendo las de siete en siete, y es pero presto ver monachordios, que tengan la dicha tecla demas. Si el punto que cifrar quereys: fuere tecla negra de quadrado, encima de la cifra pomeys esta señal. ✠. Y si fuere tecla de bmoñ poned vna b pequeña. Y si por tener las dichas cifras b pequeñas, que significa signo, uiere alguna confusión: ponga se otra señal. Yo ponia la mitad de la señal de quadrado, en esta forma. X. Pantillo para differenciar letra no se pōga: por que no pierden ser punto de aumentacion. Para cumplidamente entender estas dos maneras de cifras, puestas en los quadrados: es menester entender la declaraciō de las cifras primeras. Qual quier tañedor estudioso puede inuentar a ymitacion de estas otras cifras: las quales el solo entēdera, y a quien el las declare. El que no supiere cosa alguna de canto: puede usar las cifras del segundo quadrado.

De algunos auifos para los tañedores. Cap. xliij.

Exercitando se el tañedor en poner en el monachordio, no haga el oyo a mala Musica porque alo que se hiziere a los principios, querra acabar con ello. Ponga pues obras de excelentes varones. No es de poner buena Musica: basta que este facilitado a tañer por todas las teclas a las negras como blancas, en todos los modos que en el monachordio ahora se puedē tañer. Ha de pensar el que este officio tomare, que totalmente en ello se deue ocupar, y tomelo continuo, y con

gran teson. Aunque en todos los modos se exercitenga vno por familiar, que para muchas cosas puede seruir. Para todo esto deue señalar ciertas horas del dia, en las quales ponga obras de nuevos y otras para estudiar lo y apuesto, porque no se oluide: y otras para granjear manos. El que aprouechar quisiere, busque vnos pasos difficultosos de hazer: con los quales exercitara las manos. Poner los ha con la mano derecha, por todos los signos que se pudieren tañer: y lo mesmo hara con la mano yzquierda. El tañedor sobre todas las cosas tenga vn auifos; es, que al poner la Musica no beche glosas, sino de la manera que esta puntado: se ha de poner. Si la Musica de la ley vieja por su pesadumbre auia menester glosas: la de estos tiempos no tiene necesidad.

No se yo como puede escupar vn tañedor poniendo obras de excelentes hombres de mal criado, y gnorante, y atreuido: si las glosas. Viene vn Christoval de Morales, que es luz de España en la Musica, y vn Bernardino de Figueroa, que es vnico en habilidades, y sobre estudio gastan mucho tiempo en componer vn motete, y vno que no sabe canto llano: porque vn dia supo poner las manos en el organo: y le quiere enmendar. Que otra cosa es echar glosas a vna obra: sino pretender enmendarla: Ponen puntos demasiados: los quales el componedor no puso. Que otra cosa es esto: sino prestar le al componedor Musica: Sa ben los que de veras son cantores: que se tiene por afrenta entre los hombres de crianca bechar vna voz a la obra de otro. Y si los ministriles, o cātorres della tienen necesidad: piden licencia al que hizo la tal obra, y usan de otros complimentos. Y esto no es enmendar: sino suplir, o cumplir ruegos de amigos. El tañedor que echa glosas va enmendando, o por mejor dezir borrando, todas las voces. Entendido tengo, que algunos las bechā por que no gustan del harmonia, y trauazon que lleva la Musica de estos tiempos. Confieñā en ello su grande ygnorancia, de haziendo con importunas glosas la buena Musica, quitandole el buen ayre, y las graciosas fugas. Pocos tañedores tienen tan suelta lamaro y zquierda, que toda la glosa que dieron al tiple: la pongā en el contrabaxo. Pues si vienen a glosar el tenor con dedos torpes assi como el pulgar mirado como remedara a la glosa, que hizo con los dedos liberales. Que de

re de los atreuimientos sin fundamento, que toman glosando. Dan dos consonancias perfectas semejantes en dos bozes, dan fa contra mi en lugares defendidos, ponen dissonancias fuera de su lugar dan consonancias peregrinas sin necesidad, y finalmente para dezir conplidamente los males que hazenmas tiempo auia de tener. La excelencia por el tañedor es, que tenga limpio: para que los cantores que le oyeren, gusten dello que tañe. Es tan disminuyda y bolada la Musica de este tiempo: que ella es texto y glosa. Si algun tañedor fuere desbocado de manos, y le pareciere, que la Musica es pesada: puede la tañer tan apriesba (por su consolacion y contentamiento) quel breve haga semibreue, y al semibreue de valor de minima. De forma, que en lugar de comparsa no goze baxa compafete, y burtarse ha de correr. Si el tañedor fuere suficiente para bechar glosas, por que es buen compoedorino la ponga en obras de otros. Haga Musica de sacaudal, quite, y poga quantos puntos quisiere: como en cosa de su casa. Permite se un redoble, y tan disimulado que apenas se sienta. El redoble es como cantor que haze de garganta: lo qual sino es bueno, tan mal parece lo uno, como lo otro. El aniso tercero serapara quando viniere fa contra mi. Guardando los diapasones de los modos, puede venir en todos ellos fa contra mi en quinta, o en sus compuestas: lo qual si se guarda, se, baria gran dissonancia. Si tomays el mi de bñati mi con el fa de fñant agnudo en todos los modos: sera fa contra mi. Esto se deue remediar para que no sea dissonancia. Pude ser remediado, o con hazer la boz de bñati mi fa, o la de fñant mi. Es la duda qual de estos dos remedios tomaremos: o si ambos se pueden vsar.

Respondo, que en todos los modos assi naturales, como accidentales se deue remediar el fa contra mi con la boz baxa. Si el tenor hiere en el modo quarto en bñati mi aunque aya subido por via de diapente desde elami y el triple en fñant agnudo: el tenor dira en el dicho bñati mi fa, y no mi. De forma, que el fa de fñant es del dicho tono, y tañ bien el mi de bñati mi: pero en la boz baxa se corrö para la specie del diapente, y no en la boz alta.

Assi lo hazen los notables tañedores. Y aunque bastaua por regla, digna de ser imitada hazer lo buenos tañedores: con desseo de sacarlo de fundamento, dire la causa. Digo, que no se puede re-

mediar en la boz superior, sino en la inferior: por que como el fa y el mi sean del modo, si la boz superior se perdiere, que se siente mas presto por ser aguda: seria muy notable la falta en la cõpõsiciõ de el modo. Pierde se el mi de la boz inferior, para que no distiene la quinta imperfecta: y siendo boz graue, no parece la falta. Pues oydo la boz superior con la qual comunmente tienen cuenta los oyentes: que guarda la cõpõsicion de el modo, y que las otras bozes con ella consueñan: parecen todas las bozes una cõpõsicion natural de el tal modo: aique el fa inferior fue accidental.

Donde dexara el

tañedor para que tome el choro

Capitulo xliiij.

Sabiendo algunos tañedores, que hazia este libro: me importunaron a poner el canon, o regla para el final dello que tañen respondiendo el choro. Lo mas dificultoso que ay en Musica (sino me engaño) es lo que pide: porque todos los organos no son yguales, y todos los choros no cantan y igualmente. Vos sochãtres, o cantores quieren tomar mas alto, que otros. Como se suffriere hablar por scriptura en la presente materia: tractare lo que piden. Lo primero que se ha de notar para la claridad desta materia es, que los organos cõmunes de choros donde no ay capilla de cantores de canto de organo (y mayormente de frayles) son en dos maneras. Los organos que tienen siete palmos, y quatorze son de una mesma entonacion. Y aunque no tengan siete, y alleguen a treze y medio, los quales siendo un poco mas altos: suffriran la mesma entonacion, aùn que sean yguales en la archura. Si tañieren seys palmos y medio, y treze: passen por la mesma regla todos, aunque sean un poco mas altos que los primeros: porque la pequeña diferencia biẽ la suffre el choro, por guardar el modo quel tañedor sigue. Aunque el choro padezca algũ trabajo, por cõformarse cõ el organo, guardãdo el modo ãbor: se auia de tener por bien epleado. En los sobredichos organos el modo primero cõmumente queda en su letra final. Si el tal primero subiere ocho pãtos, y fuerẽ los organos de seys palmos y medio, o de treze: puede quedar primero cõ fñant

El tañedor que por estos organos quisiere tañer següdo por elami si lo sabe tañer quedaria è buè tono. A no saberlo tañer por Elami, o que el se gundo no abaxa sino a Cfaüt: dexelo en su final Es grande yerro, cantando el choro següdo modo: dexar el tañedor en ffaüt. El modo tercero tañera por Dsolre. El quarto y sexto cõmumente pueden quedar en sus finales. El quinto y septimo tañer se han por Cfaüt. Y el que por el dicho signo los tañer: haga diferencia entre umbos. El octauo modo quedara en ffaüt: sino sabe mas de cinco puntos. Si subiere sey: o siete: en Dsolre viene bueno. Esto que he dicho de los modos: se entienda auerse de guardar en los chyries, san ctus, agnus, y hymnos. Si los psalmos quisiere tañer: guarden este orden. Todos los modos que suben aia mediación como son següdo, tercero, quinto, septimo, y octauo: tanganse por ffaüt. Y los que abaxan (que son primero, quarto, y sexto) en Golrent. Aunque los psalmos vayan por los dichos dos signos: entienda el tañedor la diferencia de cada vno para guardarla en el dicho modo. En el cantico de magnificat simple guardẽ esta mesma regla. Si pareciere al choro, que puedẽ subir sexto, primero, y quarto hasta alamire, y lleuarse sin trabajo: el tañedor los dexa en sus finales. Esto vltimo entiendo en la psalmodia y canticos de Magnificat, Nunc dimittis, y de Benedictus simplex. Si el cantico de Magnificat fuere solenne, guarde se en la primera regla: excepto que el tercero y octauo tañeran vt en Dsolre. Acerca del següdo modo deste cantico de Magnificat solenne se haze vn yerro no pequeño. Cõmumente tañen este modo re en Dsolre: Y el choro toma en el dicho signo vt. Si tañese vt en Dsolre: algun tanto se suffriria tomar el choro a lli, y formarian al final dela sequencia re en Elami. Lo que en este modo se aua de hazer, es tañer següdo en Dsolre: y que el choro tomase vt en Cfaüt. Aunque desta manera fuese un poco baxo, se aua de suffrir: porque se guardase el modo, viniendo el choro a fenecer en el dicho Dsolre. El tañedor que este següdo modo supiese tañer en Elami: daria descanço al choro, y a los buenos oydores melodia. En todos los modos que he dicho auerse de mudar, o salir de sus letras finales: se entienda, que los tañedores han de guardar los diapasones de los dichos modos tañendo

accidentalmente. Otra manera ay de organos, que son vn diatesaron mas alto, que los sobredichos. Estos contienen nueue palmos y medio, que es la sesquitercia proporcion con quatorze: y nueue es casos, que vienen en la dicha proporcion con treze complicados. Estos y los que tonieren la misma diatesaron han de tener otras reglas. En tales organos, todo lo ya dicho dexaran vn diatesaron abaxo, delo que mandan las dos reglas superiores. Demanera, que si en los primeros organos vn modo primero que daua en Dsolre: en estos quedara en Are. Si en cfaüt por aquellos: en gamaüt por estos y assi todos los demas. Ay tercera diferencia de organos, que (aunque son pocos) con ninguno de los sobredichos vienen. Estos son de tan mala entonacion, que apenas se puede tañer modo perfectamente. En su letra final ninguno viene: pero ni accidentales se pueden tañer, sino que vengancient mas cient menos. Pues para estos no puedo poner cierta regla: sino, que tomen un tono cõuenible. Si los tañedores pudieren guardar el modo que canta el choro tañendo accidentalmente: guardarlo han. Y si en tecla viniere a buallar el tono de el choro, por la qual el modo no se puede guardar: tangan por ella, aunque no se guarde el modo o mande hazer organos de buen tono.

De otra manera

mas clara para lo mesmo. Ca xl v.

Ay algunos que las reglas vniuersales no saben aplicar a los casos particulares: por tanto soy compelido para los tales a hablar en este modo particular. Suelen tener algunos tañedores vnas tablillas en sus organos, vnas mas erradas que otras para todo lo que ha de tañer. Dexaran los chyries del doble mayor quarto en Dsolre, los Sanctus primero en Dsolre, los Agnus quinto en cfaüt. Los chyries del doble menor tañeran primero en Dsolre, los Sanctus octauo en ffaüt, y los Agnus octauo en Dsolre. Esto entiendo si cantan el següdo agnus. Porque si dixen el primero: quedara octauo en ffaüt. Los chyries del semidoble mayor dexaran septimo en Dsolre, o en ffaüt. Si cantan alguno que sube ocho puntos: quedara en Dsolre, y sino en ffaüt. Los sanctus y agnus del sobredicho semidoble tañeran quinto en Cfaüt. Los chyries del semidoble

menor octauo en ffaunt, los sanctus sexto è ffaunt, y los agnus suelen algunos tañedores dexar en el mesmo ffaunt, y no puede ser: porque ellos son del segundo modo, el qual no se puede por alli tañer. El que no lo supiere tañer por Elami: tañer lo ha por su final, que es Dsolre. Kyries sanctus y agnus de el domingo dexaran primero en Dsolre. No poco yerran los que dexan è los sanctos en ffaunt. Porque allende de no poder se tañer en el organo cõmun primero por ffaunt: ay otro particular inconueniente, que tomando el choro Dominus deus forman fa: donde el organo dixo mi, y no ay buen oydo que lo pueda sufrir. Los Chyries solenes quedarán octauo en ffaunt, sanctus segũdo en Dsolre, y agnus octauo en ffaunt. Chyries de nuestra señora primero è Dsolre, sanctus y agnus segun se dixeren. Chyries, sanctus, y agnus de los angeles quedarán quinto en Cfaunt. El to no del hymno primero del aduinto è quarto, y se puede tañer por su final. El hymno del nocturno y laudes son del octauo, y tañerse hã por su final. Christeredemptor de la natiuidad de Christo primero en Dsolre. El hymno de las laudes quarto è su final. Hostia herodis de la epiphania octauo en Dsolre. Quis este modo supiese tañer por Elami: daria descauso al choro. Audi benigne de quaresima primero en Dsolre. Aures ad nostras octauo en Dsolre. Los tres hymnos de la dominica in passione primero en su letra final. Los otros tres de la resurreccion octauos en Dsolre. Iesu nostra redemptio de la ascension quarto en su final. Eterne rex de la mesma festiuidad octauo en Dsolre, y si el organo fuere muy baxo, por ffaunt se tañera. Veni creator del spiritus sancto octauo en Dsolre. Los dos hymnos de el nocturno y laudes de la mesma festiuidad primero en su letra final. Imagostatis de la trinidad quinto en Cfaunt. El del nocturno y laudes segundo en su letra final. Pangelingua del sanctissimo sacramento quinto en Cfaunt. Sacris solennis quarto en su letra final se aia de tañer, y porque le hazen fenecer en Cfaunt: tañerse ha por este signory el de las laudes segundo en Dsolre. Doctor egregie de sancto Pablo, quodcũq; de sancto Pedro, y iam bone pastor de las laudes, y aurea luce y petrus beatus del mesmo sancto Pedro todos estos son quartos modos en su letra final. Los tres hymnos de sancto Ioan baptista son segundos. Si el tañedor no los sa

be tañer por Elami: dexa los en su letra final. Los hymnos de la transfiguracion se cantan por los del sanctissimo sacramento. Aue maris stella de las primeras visperas de nuestra señora primero por su letra final. En algunos organos se puede tañer por Cfaunt. Si fuere el de las segundas visperas es quarto por su letra final. Los dos hymnos del nocturno y laudes se tañerã octauo por ffaunt. Tibi Christe, y Christe sanctorũ de sancto Miguel primero en Dsolre. Los dos hymnos de todos los sanctos venían octauo en Dsolre: aunque ya los cantan cõmunmente primeros, como el de la natiuidad. Exultet celum de los apõstolos es quarto en su final. Eterna Christe del nocturno es octauo en Dsolre. Deus tuoru de vn martir quarto en Elami, y el de las laudes sexto en su final. Sanctorum meritis de muchos martires quarto en su letra final, el del nocturno octauo en Dsolre, y el de las laudes sexto en su final. Iste confessor de los confesores octauo en ffaunt, y el de las laudes sexto en su final. Iesu corona de los confesores no pontifices, y de las virgenes sexto en su letra final. Virginis proles del nocturno cõmunmente se canta por viquaet laxis, o por Iste confessor. Los dos hymnos de la dedicacion de la yglesia algunas vezes estan puntados por Elami, y otras por Dsolre. Ani ver han de ser primeros en Dsolre: como son los dos de la dominica in passione. Todo lo contenido en esta tabla se entienda con dos condiciones. La primera que hablo con los que cantan romano. Y la segunda que se entienda en los organos primeros: porque en los segundos, quedará todo lo sobre dicho vn diatesaron a baxo de lo señalado.

Auiso para los que rigen el choro. Cap. xlvj.

Los que rigen los cantos en los choros: esten auisados, que en la psalmodia, o canticos simples tomen donde el organo dexa. En todo lo de mas, oyendo donde el tañedor dexa: tengan consideracion quantos puntos esta mas baxo, o mas alto el punto primero de lo que cantan: que el final del dicho canto. Pues tantos puntos abaxaran, o subiran de adonde el organo dexa. Cantan vn hymno del quarto modo: sea en lo romano Iesu nostra redemptio. Este hymno siendo

tengase de
petro acostag
sa y lxxxvj

quarto, quedara en el organo en su final, y comiẽ
 fa en ffaut: luego al tomar el choro sera vn semi
 tono arriba, de adonde dexo el organo. El modo
 primero solenne de magnificat dize el principio
 fa sol la, que cõmiengã en ffaut. Si el organo el
 modo primero dexa en D sol re: no dõ de el organo
 dexa: sino tercera menor arriba tomaran. En este
 caso se haze vn yerro, y no pequeño: y es causado
 de los tañedores. Quando tañen este modo, tienen
 por vno de los finales la tecla negra que esta en
 tre Ffaut y G sol reut: con la qual hazen dezena
 mayor. Pues como el choro ha de tomar tercera
 menor, para dezir fa sol la, y halla el organo en
 el mi, en la tecla negra: tomãdo en ella dize mi fa
 sol, ore mi fa. Asit que en lugar de lleuar por a
 lamire la: lleuan fa. Puede se esto remediar: con
 quitar los tañedores en este caso aquella dezena,
 y poner otras consonancias. Por los dos exẽplos
 sõbedichos entedereys todo lo demã. Aunque
 parece baxeza dar este aniso: crean me, que no lo
 pusiera, si no fuera menester. La experiencia me
 ha en señado: que algunos vicarios de el choro de
 ello tienen necesidad. Quando los que entienden
 poco, hallaren algunas palabras, que no entiẽdã
 piensẽ, que a otros aprovecharan: para los quales
 se scriuieron. Si los musicos encontraren con al
 gunas baxezas, y poquedades (de las muchas que
 ay en mis libros) crean que para otros son menes
 ter. Deudor se haze el que scriue a todos: razon es
 que ya hable con vnos, ya cõ otros. Principalmẽ
 te dene proueer a la mayor necesidad, que es ense
 ñar a los que saben poco: lo qual en todos mis li
 bros de intento he pretendido. Esta ha sido la cau
 sa, que algunas vezes digo cosas replicando, alar
 gando me en ellas, y prouando: que si para solos
 doctõs fuera, engendrara fastidio. Los baxos in
 genios no sufren materias grandes. Perdonen
 pues los doctõs en los casos semejantes. Cosas
 ballarã en este libro y en los demã: de las quales
 (segũ tenemos experiencia) se puedẽ aproueebar.

Del genero semi chromatico. Capitulo xl vij.

Mucho tiempo estune engañado en lo que ta
 ñen, aun buenos tañedores: porque mirando
 a los tres generos de Musica: deya que ninguno
 dellos era, y en verdad que me fatigaua el entendi

miento. Sonaba bien a los oydo: y reclamaua el
 entendimiento. Andaua a buscar alguno que de
 la tal Musica scriuiesse, y no lo ballaua. A los
 tañedores que preguntaua, porque hazian puntos
 intensos y sustentados: respondian lo que yo sa
 bia, que le sonauan bien. En fin por mucho que a
 ñia leydo, y preguntado: toda via estaua con mi
 scrupulo. Quiso Dios, que componiendo vna po
 ca de Musica en el genero chromatico: balle las
 clausulas de los sustentados y de los intensos, que
 ahora usan los buenos tañedores. Mirando a lo
 que hazen los señalados tañedores, y los tres ge
 neros de musica: balle infaliblemente, que tienen
 compuesto vn nuevo genero del diatonico y cõro
 matico: el qual se puede llamar semichromatico. A
 poca costa podemos prouar este no ser alguno de
 los tres generos antiguos. No es genero diatoni
 co: porque vsa de teclas negras. No es chromati
 co: porque vsa de algunas distancias del diatoni
 co, como son vn tono en post de otro, y no vsa cõ
 münemte del semitono mayor. No es enarmonico:
 porque no vsa de la diuision del semitono para ba
 zer los diesis. Es genero cõpuesto del diatonico y
 chromatico: y asit le puse semichromatico, quasi
 chromatico imperfecto. Cõ desseo de dar algun ali
 bre en este nuevo genero a los que tuuieren necesi
 dad: me parecio poner el presente capitulo, y los
 quatro siguientes. Poco sera lo que aqui dire: por
 que no ay caudal ni tiempo para dezir mas. Ya
 que en esta materia me pudiera alargar: no lo hi
 ziera, por dexarla a los buenos tañedores: los qua
 les de ella darã mejor cuẽta cõ sus buenas abili
 des y experiencia, que yo. Tãbiẽ tractare poco en
 esta materia: porque esto bastara para los que po
 co saben. En este nuevo genero algunos hazen vn
 na tercera de dos semitonos: la qual distancia es
 del genero chromatico. Acaece, que haziendo
 fu en bfa hmi viene con clausula al signo de alas
 mire, sustentãdo primero el pũto de G sol reut: que
 da formadala dicha tercera. Esta tercera a dedos se
 mitonos fue del genero chromatico: porque el dia
 tonico nũca tal intervalo vsõ. No ay otra diffe
 rencia entre lo antiguo y moderno: sino que anti
 guamite aquella tecla negra de entre alamire y
 G sol reut era fa, y ahora es mi. Por lo qual los anti
 guos despues del semitono menor del fa de bfa hmi
 basta alamire ponã vn mayor, que era desde alam
 ire a la tecla negra abaxo: el qual ahora es menor.

Destos dos semitonos vsé enel hymno de la natiuidad de christo, que dize Christo redemptor, y lo podeys ver enel exemplo siguiente, en el tiple des de la minima puesta en g solreut con la señal de h quadrado hasta el semibreue de bfa hmi con la señal de b mol.

Cantus

Tenor.

Alto.

Bass.

Hallareys enel tiple enel semibreue puesto è c sol fa fa contra mi en quinta da con el contra alto, y el contra alto el mismo punto da con el tenor un tritono con un semibreue en c sol faut. De muchas maneras se puede preparar esta tercera; pero dire la causa porque aqui se hizo. El tiple hizo clausula de octava con el tenor con sexta mayor para lo qual se hizo el sustentado de g solreut: luego dio una quinzena el tiple en alambre con el cō trabaxo en Are, y esta se hizo con diez y sepeña y para ser menor se puso el fa de bfa hmi porque el contrabaxo no tenia punto sustentado en gamant, y dado que lo tautera: no se podia sustentar porque el contra alto dio un semibreue en g solreut agudo, y siendo quinzena con gamant no podia sustentarse el dicho punto de gamant. Assi que, para hazer la tal tercera de dos semitonos se requiere muchas preparaciones. El que estos dos semitonos quisere vsar que son intervalos particales de este genero nuevo y este amilado, que en la voz baxa cō que haze clausula de octava no diga fa: porque segun fue dicho enel libro terçero capitulo diez y ocho) seria hazer dos septimas

una en pos de otra. Para que esta tal clausula venga en sexta mayor, como las otras de clausula: contiene diez mi en la voz baxa, como yo lo di en el tenor en bfa hmi. Otra consonancia se vsa en este nuevo genero, que es una quarta de un tono y dos semitonos menores: la qual se vsa en los distesirones de los puntos sustentados. Esta fue tomada del genero chromatico. Differere en el vsō, que los antiguos la vsaron por tercera: y los de nuestro tiempo por quarta. En el genero chromatico communmente se hazia en dos intervalos: el uno era de un semitono menor, y el otro de tres semitonos. Algunas vezes la podian hazer en tres intervalos, que vernan a ser quarta: si entrava en ellos el tono de se de Are a hmi, o de se de alambre a hmi de bfa hmi. Esta quarta de un tono y de dos semitonos menores generalmente vsa el genero semichromatico: por lo qual es propria suya. En muchas partes de mis libros hallareys exemplificado cada la dicha quarta. Los puntos intensos que a hora se vsan: tambien son del genero chromatico. Este genero nuevo de semitono haze tono. Algunas vezes diciendo el canto mi en Elami, y fa en ffant, que es semitono: ponen el fa en la tecla negra, que esta entre ffant y G solreut. Esto hazia el genero chromatico: sino, que en el era tercera, y los musicos deste tiempo la haze segunda mayor. Los puntos remissos de la manera que ahora se vsan: se guardauan en el genero chromatico. Por que como las segundas que comunmente se vsan enel genero chromatico eran semitonos, y el punto remisso sea de tono hazer semitonos: sin differencia alguna son unas mismas distancias. Los sustentados que ahora se vsan en las clausulas: son del genero chromatico. Ay otra segunda de este genero de un tono y un semitono mayor: la qual es del genero chromatico. Poned que un abox da en ffant, y la otra en D solre. Suve a G solreut aquella, y abaxa a hmi esta, y tienen a hazer clausula en alambre y Are. Aquella distancia de ffant y G solreut sera de un tono y un semitono mayor por el punto intenso para hazer la clausula. De forma, que el punto de g solreut se por na en la tecla negra. Lo sobre dicho se entiende si por fuerza tocar en ffant por estar la otra voz en octava. Si este caso particular no viene el punto de ffant tambien se por na en tecla negra: como el de g solreut. Exemplo de la dicha segunda.

Cantus.

Altus.

Tenor.

Bass.

Bass.

El quarto semibreue del tenor puesto en Gsolreut tiene una señal de quadrado, y deuota la tecla negra arriba de Gsolreut y el semibreue de Ffant ha de dar en la blanca: porque el tiple da o tana con el. Subiendo desde Ffant ala dicha tecla negra es la segunda de un tono y un semitono mayor. Al herir las consonancias en el genero chromatico auia una tercera que le faltaua una cõma para dos tonos. En el monachordio chromatico se hallara este intervalo desde la tecla puesta despues de Cfant basta Ffant: la qual contiene el monachordio cõmün en el lugar ya señalado. Este intervalo es proporciõ sesquiquarta. El que diuidiese una cuerda en cinco tamaños: los quatro ternian hasta ffant y cõn el vno allegariã a la sobredicha tecla negra. Desta consonancia usa el genero semichromatico: en un tiempo muy distimulada, y ahora claramente: porque la consonancia que es dicha ditono, o tercera mayor, en el monachordicõmün (mayormente la que se haze con tecla negra, como es desde Dsolre ala tecla negra que esta entre Ffant y Gsolreut no contiene dos tonos. A este intervalo falta una cõma para tener dos sesquioctauas, que son dos tonos. Es pues este intervalo que ahora usa el genero semichromatico: el que tenia el genero chromatico: el qual se haze cõ la dicha proporciõ sesquiquarta. Estas y otras nouedades ay en este nueno genero, o por mejor dezir consonancias resuscitadas: que de poco tiempo aca han sacado los buenos tañedores y cãtores a luz. Lo que en este caso se desear: dire en el libro quinto capitulo treinta y dos.

Quando tocaran

en tecla negra. Capitulo xl viij.

Toda la difficultad pusey en este genero: es saber quando de tono se deue hazer semitono y de semitono hazerlo tono. Esto es saber porque regla cierta: quando ha de ser puto intenso, quando sustentado, y remiõso. Muchos bã trabajado de poner reglas para la certidãbre de los dichos puto: pero tienen grandes instancias. Algunos tañedores he oydo dezir, que al subir deuen y por las reclas negras: y al abaxar por las blancas. Porque algun principiante vio una vez haberle parecido ponello por regla. Mas vezes daremos la dicha regla falsa: que verdadera. Ha llareys, que subido berrey: la tecla blanca quasi siempre: y en ella tocareys al abaxar, y aun algunas vezes en la negra. Por no ser cosa cierta la sobredicha regla: de ella no bagamos caudal. Otra pone Tonar, y aũque al parecer algunos piensan ser buena: no lo es. Porque es falsa y corta: que no comprehende todos los puntos de teclas negras. Dize assi. Nunca la clausula de consonancia perfecta deue acabar en dos tonos: sino la un aboz formara tono, y la otra semitono. Tambien podiamos dezir, que nunca acabaran dos bozes en clausula de consonancia perfecta con semitono: sino que necesariamente la una formara tono y la otra semitono. Toda esta regla se funda en lo que dizen cõmunmente los tañedores, que todo puto de clausula ha de ser tecla negra. Allende de ser esta regla particular: tiene excepciõ, segun que despues diremos. Andrea puso en su musica una regla, y aproueche se de Francino para hazerla, y es la cosa mejor a mi iuziõ que en esta materia he leydo. Dize assi. A las concordancias imperfectas siempre se siga la consonancia perfecta mas cercana, contiene a saber a la tercera imperfecta unisonus, a la tercera perfecta la quinta, y a la imperfecta sexta la quinta, y a la sexta perfecta la octaua. Son palabras formales las dichas del sobredicho autor: segun se puede ver en el latin siguiente. Imperfectas concordantias semper sequatur proximior perfecta: para imperfectã tertiam unisonus, perfectã quintã, imperfectã sextã, quintã, perfectã octauã, vt Capb ornus. Para la inteligencia y uso desta regla presupongo muchas cosas. La primera, un puto puesto en

qualquiera de los signos (que son teclas blancas) se puede poner en tecla negra: excepto el puto puesto en *D* solre, o en alambre. Los puntos que en estos dos signos estuviere: siempre se han de poner en teclas blancas. Presupongo que entre las cinco teclas negras que tiene la octava: las tres son de *H* quadrado, y las dos son de *bmol*. Las tres de *H* quadrado sirven a los puntos intensos y sustentados y las dos de *bmol* para los puntos remissos y caydos. Digo lo tercero, que un mismo punto es el intenso y sustentado: y otro el remisso y caydo. Quando subiendo de semitono hazeyz tono: se dize punto intenso, y quando abaxando de tono hazeyz semitono: se dize sustentado. Si subiendo de tono hazeyz semitono: se dize remisso, y si abaxando de semitono hazeyz tono: se puede llamar punto caydo. El punto intenso y sustentado se pone: tañendo natural mente en las tres teclas negras, que forman *mi*: y el remisso y caydo en las que forman *fa*. Digo mas, que como aya tercera mayor y menor, y sexta mayor y menor: este doctor alas mayores llama perfectas en comparacion de las menores: y a las menores imperfectas en comparacion de las mayores. Estos mesmos nombres les pone *Clareano* author moderno. Presupuestas estas cosas la regla es manifestada. Todas las vezes que quiere de dar *unisonus*, o alguna de sus compuestas, viniendo de tercera, o de algunas de sus compuestas: no verna de tercera mayor, que es perfecta: sino de la menor, que se dize imperfecta. Mas cercana esta la tercera menor de *unisonus*, que la mayor. Luego si en el canto estuviere puntada una tercera mayor, viniendo a *unisonus* no la haremos cantando, o tañendo. Comúnmente quando viene esta tercera mayor, y ha de ser menor: se remedia en la boz inferior poniendo el tal punto en la tecla negra, que esta arriba del signo donde estuviere puntado. Este mesmo *juzyzio* sea ando viniendo a octava de dezena, y a quinzena de dezisetenas. Si biziere una quinta, y viniere a ella de tercera: sera de la mayor, que es dicha perfecta. Esta tercera mayor es mas cercana a la quinta: que la tercera menor. Si en lo puntado estuviere la sobredicha tercera mayor (como des de *Fa* ut basta alambre, viniendo a *F* la *mi* y al *mi* de *b*) *Fa* *mi* guardarse ha segun que estuviere puntado. Si la tercera fuere menor: remediarse ha en la boz superior, subiendo a la tecla negra mas cercana

de donde esta puntada. Si en esta tecla negra no viere algun impedimento por alguna octava: remedie se en la boz inferior con tecla negra, que forma *fa*: aunque algunos no quieren usar deste remedio, porque les parece el tal *fa* no ser del tono. A mi *juzyzio* si hablan de tono simple en el genero diatonico toda tecla negra es *es*: *ra*: *in*: pero mirando a las consonancias perfectas dentro del genero compuesto que usamos: tan de esencia es la tecla negra *fa*: como el *mi*. Y por tanto todas las vezes que è una parte falta el remedio: se puede dar è la otra, y es segun arte. Comúnmete se guarda esta regla de la tercera mayor: quando de tercera venimos a formar octava. Si de quinta salimos a sexta, para boluer a la mesma quinta: haremos la sexta menor (que es imperfecta) porque esta mas cercana de la quinta. Y si la boz superior biziere el movimiento de la sexta, y en lo natural no la quiere menor: baxarse ha con una tecla negra. Y si el dicho movimiento biziere la boz inferior, y en teclas blancas viere la sexta menor: a quella se baxa, y si no la tuviere el canto: baxarse ha con una tecla negra, que es *mi*: la qual esta arriba del signo donde estuviere puntado. Y aun que la boz baxa no sulga de quinta, como dicho he, sino de octava, a sexta y quinta: la tal sexta sera menor. Quando bizieremos octava, ahora sea en clausula o de *brayda*, viniendo de sexta: sera hecha con sexta mayor la qual es dicha perfecta, y es mas cercana de la octava, que la sexta menor. Viniendo mayor è lo puntado no ay que remediarse pero si fuere menor remediarse ha en la boz superior con tecla negra, que es *mi*. Y si desta manera no se pudiere remediar por causa particular: remediarse ha en la boz baxa con una tecla negra, que es *fa*. En tal caso haremos clausula de quarto modo: concluyendo la clausula en la boz baxa con semitono, y en la alta con tono. Lo que en estas consonancias simples se practica: se guarda en las compuestas. *Unisonus* se dio con tercera menor: la octava sera con dezena menor, y la quinzena con diez y septena menor, y assi de todas sus semejantes. La quinta se dio con tercera mayor: luego la dozena se dara con dezena mayor, y la diez y noventa con diez y septena mayor, y assi de todas sus semejantes. La octava se dio con sexta mayor: la quinzena se dara con trezena mayor, y la veyntey dos con la veyntena mayor, y assi de sus compuestas.

Lo que dixere de la tercera mayor y sexta menor, por la quinta: se entienda de la dezena y trezena, y todas sus compuestas, bolviendo a la consonancia perfecta donde salio. Esto que digo de teclas negras, la una que es mi y la otra fa: se entienda en los modos naturales. Poned lo por obra è los modos accidentales: conforme a las dichas distancias. Quiero dezir, que como toda tecla negra sea esencialmente defendida en los modos naturales: y concedida accidentalmente: assi toda tecla blanca que esencialmente fuere defendida a los modos accidentales, en casos particulares las tales teclas blancas son concedidas a los modos accidentales. Pues en casos que las teclas negras son concedidas a los modos naturales: en aquellos son recibidas las teclas blancas, defendidas en los accidentales. Todo lo sobredicho se guarde, no tan solamente en las clausulas: pero todas las vezes que nintieren alas consonancias perfectas de qual quier manera que sea.

De la excepciõ de esta regla. Capitulo xlxx.

La sobredicha regla por ser de varon excelente de la musica, y practicada de semejantes: se debe guardar, exceptados algunos casos. El primero es, si por guardar la sobredicha regla, diere el canto fa contra mi en consonancias perfectas. Consonancia perfecta llamo en este caso quinta, octava, y todas sus compuestas. Pues en tal caso no guardando la sobredicha regla sera buena musica, por evitar mayor mal, conuiene a saber disonancia causada de fa contra mi en consonancia perfecta. Assi que el tal punto se poga en el mesmo signo que estuviere puntado: specialmente viniendo a dar octava. No ay preparacion suficiente para dar fa contra mi en octava: como la ay para lo dar en quinta. Aunque venga fa contra mi è quinta: si por regla particular la podes dar: se debe, y se guarde en tal caso la regla principal, y no la excepcion. Pues entiendo ser excepcion en parte donde no se puede dar fa contra mi en quinta. El segundo caso es particular para la quinta y sexta. Quando una voz sale de quinta para hazer sexta, y la otra voz va tras ella, y la alcanza en la quinta: tal sexta dareys, qual pide la otra voz para que venga a ser quinta. Sale una voz de alami

re y va a bsuñmi, estando la otra en Dsolre: la qual voz puesta en Dsolre va a Elami. Pues la sexta que estas dos bozes dieren, sera mayor: por que assi lo pide la quinta que despues viene desde Elami a bsuñmi. El exemplo destas excepciones se hallara adelante en el capitulo cinquenta y uno. En el capitulo treynta y cinco sirue esta excepciõ por regla principal para hazer las clausulas que no tienen punto suitentado: y es oraculo en la sobredicha materia, y de hombres sabios muy extimado.

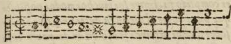
De la causa desta regla Capitulo l.

La causa porque se mezclaron las consonancias conforme ala sobredicha regla: de desear en los curiosos saber. Para satisfazer a los tales tengo necesidad de tomar larga lacarrera. La razõ porque se combinaron las consonancias en la forma que las usamos, conuiene a saber que no se den dos octauas, ni dos quintas una en pos de otra, dez Philolao, fue una alta consideraciõ de las cosas naturales. Vemos que el gusto se recrea y ceua con el dulzor, y la vista con el color, y el olfato con el olor: assi el oydõ con el sonido. Todas las potencias se quietan en lo mas perfecto de su objeto. Una de las cosas cõ que se cognosce esta perfeccion: es por sus contrarios. Cognoscereys la cosa dulce facilissimamente por la amargura. Para que el oydõ cognosciese por esta via la perfeccion de la quinta y octava: las mezclaron con las cõsonancias imperfectas. Y para que gozase de la perfeccion de las terceras y sextas: en bueluen las con las disonancias. Cognoscida pues por el oydõ la perfeccion de la quinta y octava, quando de alguna de ellas ha de salir, o aellas ha de boluer: de aquella imperfecta usara, que este mas cercana a su perfeccion: lo qual es conforme a razõ. Pues apartandose de su perfecciõ, oyendo a ella no se deve mas apartar, o estar menos distante, de quanto fuere menester para el cognoscimiento de la tal perfeccion. Todos quantos en Musica cõponen: pretenden la perfecciõ de la sonoridad, y melodia. Pues de tal manera mezclaron las consonancias, que ahora pongan consonancias perfectas, imperfectas, o disonancias: siempre querriã, que el sonido de todas ellas fuese perfecto por ser blanco y parado de del oydõ.

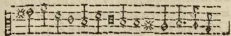
De la

Dela practica de la sobredicha regla Capitu. ij.

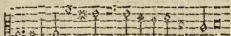
En los siguientes exemplos ballareys y verificala da la sobredicha regla.



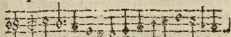
Tiple. Por quinta. Por doze



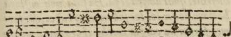
na. Por octaua.



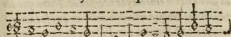
Por quinta. Y dozena



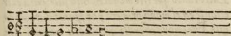
Contra. Por octaua.



Por unisonus. Por quinta.



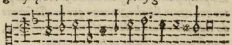
Por dozena.



Por octaua.

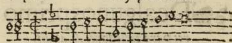
La primera vez que la contra bario en Cfa#
Lur: es punto sustentado, y assi tiene vna señal
de hquadrado. El punto siguiente que en la mes-
ma voz esta en Dsolre viene a dar octaua con el
semibre del puntillo puesto en el tiple en dlasol
re. Pues viniendo octaua desde dezena: ha de ser
con dezena menor, que es imperfecta. Y como ella
este puntada dezena mayor: ha de ser remediar con
tecla negra: lo qual significa la sobredicha señal
puesta en el dicho punto puesto en Cfa#. El pu-
to primero que el tiple tiene en c#solfa#: es vna
minima, el qual tiene puesta vna señal de hqua-
drado. La seminima que adelante de la sobre di-
cha minima esta en dlasolre, viene a dar vna quin-
ta cõ la minima que tiene la contra en C#solreut.

Pues viniendo de tercera a quinta: ha de ser terce-
ra perfecta que es mayor, y como en lo puntado
no estaua sino menor: tuue necesidad de poner la
sobredicha señal: para que de tercera menor bizie
semos tercera mayor. A la primera minima que
el tiple tiene en c#solreut: le puse vna señal de h-
quadrado. Fue la causa: porque la minima que se
sigue en alamire forma dozena cõ vna minima pue-
sta en la cõtra en Dsolre. Viniendo de dezena a
dozena, no sera de dezena menor (como ella esta
na pitada) sino de mayor: y por esto se puso la
sobredicha señal. La señal puesta en la contra,
debaxo del punto que esta en c#solfa#: se puso
porque viene a dar unisonus de tercera: y ha de
ser menor. La señal que puse en vna minima pue-
sta en C#solreut en la sobredicha contrates: porque
vamos a quinta desde la sexta, y ha de ser sexta
menor. La señal puesta en el tiple, en la minima, en
c#solfa#: es: porque van a octaua desde la sexta: y
ha de ser hecha con sexta mayor. La señal pue-
sta en la minima de C#solreut graue en el mesmo ti-
ple se puso: porque adelante della damos quinta,
y viniendo de tercera: ha de ser mayor. La seña l
puesta en el mesmo tiple en la minima de c#solreut
agudo: se pone por causa de la quinzena, que se si-
gue. Y la señal puesta en la cõtra en Cfa# es
por la dozena, que luego se sigue. Al baxo de
la clausula final en el tiple no puse señal en la mi-
nima de c#solfa#: (la qual cõmunmente suelen po-
ner en tecla negra) porque en la voz baxa bize b
mol. Vno de los casos, segun dixes, donde no pue-
den sustentarse puntos: es el presente. Si baziendo
la voz baxa b mol, sustentassen el punto en la voz
alta: darian dos septimas: vna en pose de otr as, se-
gun se puede ver en el exemplo siguiente.



Tiple.

No se puede bazer



Tenor.

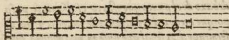
No se puede bazer.

Si lo sobredicho como es puntado se tañesse: ter-
cia dos deffectos. El vno, que el tiple haria vna
tercera de dos semitonos menores: al baze de la cla-
usula sin preparacion: y el segundo, que abas bo-
zes dariá dos septimas, y no se permite. La vna se

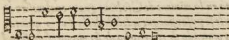
prima dio en el sincopado, la qual es común en las clausulas de octava y la otra en el punto sustentado. Digo, que las vezes que compelido por necesidad el punto baxo hiziere fano puede sustentar el punto superior. Los puntos que por la sobredicha regla se han sustentado: por la excepcion los veyes en el exemplo siguiente sin señales, y que no se pueden sustentat.



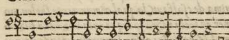
Tiple.



Tenor.



Contra.



Con bazer que dießen en los puntos sustentados octava, o quinta: se quitaron las señales del exemplo superior: en el qual mirareys todos los puntos que tienen señales, y veyes que en este segundo exemplo vienen a dar consonancias perfectas, y no se pudieron bazer en teclas negras.

De algunos primos para tañedores. Cap. lii.

Vna de las grandes necesidades que los tañedores de capillas de canto de organo tienen es tañer el modo primero por Ffant. Por Gsolrent en muchas capillas no tienen tiple para cantar lo y si lo tañen por D sobre faltan los contras baxos. Piden los maestros que se tañga este

modo por Ffant. En los organos como estan nose puede tañer: porque le falta el fa entre Gsolrent, y alamire, y todas sus octavas. Los organos de la capilla real de Granada lo tenían en el tiempo del musico Velañuez, y el que ahora tienē: no es cumplido fa. Entre los muchos modos posibles que para poner el dicho fa ay: vno que en los sobre dichos organos se vso. Han de poner en la mistura de lo fiantado, en los sobredichos lugares dos caños: vno que forme fa, y otro mi. El que formare fa deve ser mayor vna cōma, que el otro.

Quanta distancia sera esta cōma: el que leyere mis libros sera de ello cierto. Por nax subiero al caño, que formare fa: como lo tiene ahora el que forma mi. Quando le viniere al tañedor el modo primero a Ffant, o el maestro de capilla lo pidiere (como muchas vezes el maestro figueroa lo demāda) cerrara todos los registros, y dexando lo flautado abierto, quitaralos hierros de la tecla negra que esta entre Gsolrent y alamire y todas sus octavas: y en las mismas teclas negras poner el otro hierro el qual abra el fa. En sola vna mistura bastara poner los sobredichos caños, que formen fa: por no cargar mucho el organo. Aunque en los organos otras habilidades se pueden bazer la sobredicha es de mayor necesidad. Para que los tañedores tengan monachordio en que se exercite en este modo primero por Ffant: y en otros: en fin del tratado sexto pongo un monachordio nuevo.

Entre tanto que este monachordio sale, para exercitar se en el modo primero por Ffant: dare vn aviso. En el monachordio que ahora tenemos esta la tecla negra de entre Gsolrent y alamire tā baxa: que quasi es fa. De la manera que passa por mi, no siendo lo podia ser tañida por fa, y passar imperfectamente. Pero quien quisiere bazer la sobredicha tecla negra ser fa perfecto: nunca la toque sin que primero aya herido en Ffant, y se este el dedo quedo en el dicho ffant y pocas vezes toque en la tecla negra entre gsolrent grave y alamire: sino en la aguda y sobre aguda. Digo, que briendo primero en Ffant agudo y sobre agudo y teniendo el dedo quedo, leuanta la cuerda, y como las dos sobredichas teclas negras hieran en la cuerda que Ffant bieran quedā las dichas teclas negras hechas fa perfecto. La tecla negra que esta entre Gsolrent grave y alamire en algunos monachordios: biere en la cuerda de Ffant.

Eneste caso vsarse ha el remedio sobredicho. Quando en otra cae da hierre la dicha tecla nes grave ella esta tan baxa, que quasi es fa. En talmo n. abordio bien se, que puntualmente no versia fa; pero tocandola pocas vezes bien puede passar: mayormente sino da de golpe con Esaut grave.

Auisos particula

lares para cifrar. Capi. liij.

EL que quiere de mudar el canto de organo en alguna de las sobredichas maneras, para cifrar es menester tener consideracion a la octaua primera del monachordio, que esta recogida con nueue teclas. Si por mudar vn modo, tuuiere necesidad de formar alguna voz del contra baxo en vn a de las teclas que faltan: este auisado el tañedor que no puede, porque no las tiene. Luego en tal caso ay necesidad de remedio particular. Quando es passos semejantes vays cifrando, o virgulado para poner en el monachordio comun: remediad los tales passos con ponerlos en otros signos, que puedan dar, si cõtra punto sabeyn: o dexaldos por poner, si las otras bozes lo consienten, ponga se en la octaua arriba. Tambien vayã auisados al cifrar modos accidentales, en las bozes accidentales, que al tal modo faltan: como son sustentados de clausulas y los puntos intensos y remissos por consonancias perfectas. Al cifrar allende de saber de memoria los numeros de todas las teclas, o tener delante el monachordio: doy vn auiso para mayor facilidad. Si la distancia del semitono es sabido: o aumentareys vna vidad, y si abaxare: quitarla beys. El mi grave estreze: luego Esaut sera quatorze, que es vna mas. Si Esaut es nueue luego hmi sera ocho. Si la distancia del tono subiere: aumentareys dos, y si abaxare: quitar los beys. Si Dsolre es onze: luego Elami sera treze. Y si alamire agudo es diez y ocho: Gsolreut gra ne sera diez y seys. Si la distancia de tercera menor subiere: aumentareys tres, y si abaxare: sera disminuydos. Si alamire agudo son diez y ocho: luego esolfaut seran veynte y vna. Si sifaut agudo es veynte y seys: luego dlasolre sera veynte y tres. Si la distancia de dos tonos subiere: aumentareys quatro, y si descendiere: seran disminuydos. Al diatesaron son cinco, al tritono seys, al diapente siete, a la sexta menor ocho, a la sexta mayor nue

ue, a la septima menor diez a la septima mayor onze, y al diapason doze. Esta cuenta se entiendo de: de Are hasta la vltima tecla del monachordio. Las cinco teclas que estan antes de Are: sola vna vidad se aumenta (si sube el canto) o se disminuye si abaxaren qualquier segunda que sea: por que no tienen diuision de tonos. Sea la regla de todo lo dicho en este caso y de otros intervalos, que mireys quantos semitonos tiene la distancia que cifrar quereys, y tantas vidades aumentar eys: si subiere, o le quitareys: si abaxare. Desde Are a delante se entiendo esta regla. Estuy en Are, y es seys: sube el canto ocho puntos, la octaua tiene cinco tonos y dos semitonos, y los cinco tonos son diez semitonos. Luego la octaua tiene doze semitonos. Pues al seys, que es Are aumentade doze, y seran diez y ocho. Pues este es numero que tiene alamire agudo. Sabed ciertamente quantos semitonos tiene cada distancia y podeys facilmente cifrar. El que cifrare las distancias de los puntos intensos y sustentados: tenga auiso, que el punto intenso aunque este puntado semitono: en el cifrar tiene cuenta de tono, y assi aumentareys el dos, porque siempre se haze subiendo. Y al cifrar de los sustentados: tened cuenta de semitono: aun que ellos esten puntados tonos. A estos puntos quitareys vna vidad de la cuenta del punto superior: porque son semitonos, y siempre se hazen descendiendo. El punto remisso aunque tiene de distancia de tonos: el semitono es la medida, y por tanto sola vna vidad aumentareys a la cuenta del punto inferior. El punto dimisso se haze distancia de tono, siendo el semitono: por tanto las vezes que se offreciere: se disminuya en la cuenta vn dos. Luego comience a cifrar hasta entender desde el capitulo quarenta y vno a este. Estos capitulos hablan de los puntos de teclas negras: en los quales consiste la dificultad del cifrar. No basta saber los numeros de los signos: sino entendedes quando el punto pide mayor numero de su signo, o menor. Es de notar, que todo punto puesto en d, y a, no se puede aumentar ni disminuir los numeros de las dichas letras: sino aquellos cifrareys, que las tales letras tuuieren. El punto puesto en c, f, o g, puede ser aumentado el numero de su letra, o agmētado: pero nunca disminuydo. El punto puesto en e, h, puede ser disminuydo, o no disminuydo: pero no aumentado.

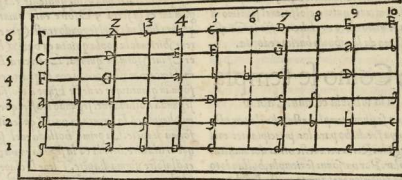
Comiença el arte dela vihuela

Para el lector



L que en todos mis libros he pretēdido, que es primero declarar y poner por arte lo que hazen los musicos practicos, y despues si ay alguna cosa nueva dezirla para los que la quisieren seguir: assi lo hare en la materia dela vihuela. Los curiosos tañedores de vihuela en vna de dos maneras se han en esta materia. O mudan la musica para el instrumento: o mudan el instrumento para la musica. Digo, que como es vn organo solo, y los signos tiene fixos, y por ser la Musica fuera de tono para responder en el choro, o por otra cosa que parece al tañedor mudan la musica: assi ay algunos tañedores de vihuela, que siempre imaginan la vihuela de vna manera, y si la musica no viene conforme ala y imaginacion que tienen dela vihuela, porque sale fuera delos trastes: mudan la Musica por signos, que descansadamente se pueda tañer. Este arte de tañer vihuela antigua mēte se vsaua mas que ahora, y aua tañedores con mayor facilidad: aunque no era extensamente tan sabios: como los que vsan en este tiempo muchas vihuelas. Tracto esta materia debaxo la presente ymaginacion en el capitulo ochēta y dos. Los que no supierō mudar los trastes. vsaron esta manera de poner en la vihuela, y para los tales era buena. Ay ahora musicos, que no cōtentos con mudar la musica para la vihuela: sino dexan estar la como la hallā, y mudan las vihuelas, que no siempre ymaginan la sexta ser vn signo: pero segun sube, o abaxa la Musica: assi fingē ser la sexta en vazio. Y imaginā pues vnās vezes començar la vihuela en gamant, otras en Are, y assi proceden por todas siete letras diferentes, y aun por diuisiones de tono comiençan algunas vezes. Esto vsan buenos tañedores, y en las cifras de España, y estrāgeras lo hallareys. Cognoscere y vsar los buenos tañedores de muchas vihuelas: por que no siempre ponen la clauē en vn traste. En los titulos que tienen las cifras vna vez dize, la clauē de solfaut esta en la tercera en el traste tercero, y es vihuela de gamant, otra vez en el primero de la dicha tercera, y es vihuela de Are. De forma, que como mudan las vihuelas por do cifras: assi señalan el lugar dela clauē. Tracto esta materia segun la presente ymaginaciō desde el capitulo siguiente hasta el ochenta y dos. Si yo tuuiera officio de tañer me ocupara en ambas maneras (teniendo tiempo para ello) por saber mas extensamente la Musica. En fin delos capitulos ya alegados tracto dela vihuela cōmū, y de vna de siete ordenes en toda la perfeccion possible a mi capacidad.

Exemplo de la vihuela común



Los números puestos al principio de este exemplo significan y declaran los nombres de las cuerdas. Pues el seis, dize la cuerda que enfrente de esta ser la sexta, y el quinto ser la quinta, y así de los otros. Comienza en esta demonstracion la cuerda sexta en vazio segun nuestra y maginacion en gamant: por lo qual tiene al nascimiento una g griega, que se dize ser gamant. Lo que digo del nascimiento de la cuerda sexta: se entienda de todas las otras, que las letras puestas al nascimiento de las dichas cuerdas, junto a los números significan estar en vazio en tales signos: quales las dichas letras señalan. Entiendo estar una cuerda en vazio quando es herida sin hollar algun traste. Dize pues la g que esta al principio de la sexta: que la tal cuerda en vazio es gamant. La c que esta al principio de la quinta dize ser Cfaut la tal cuerda en vazio. La f en la quarta es Ffaut, y la a en la tercera al amire, y la d en la segunda es dlasolre, y la g en la prima es gsolreut agudo. De adonde infiero, que toda vihuela común, bien tēplada desde la sexta hasta la prima tiene quinze puntos. Los números que estan en la parte superior de la vihuela pintada desde vno hasta diez señalan el orden de los trastes. De forma, que sobre el traste primero esta vna vuidad, sobre el segundo ay dos, y así procedo hasta el decimo traste. De la manera que en las letras de la Musica y de las consonancias de cāto de organo podemos proceder en infinito: así en los trastes de la vihuela. Diez trastes puse en la demonstracion, que es un

m dio bueno: el qual usan comúnmente los tañedores. Començado pues la sobredicha vihuela en gamant desde este signo al de Are ay vn tono, y para formar lo, son menester dos trastes. Siend' pues gamant en la sexta en vazio: Are sera en el segundo de la dicha sexta, así formaremos vt en gamant, y re en Are. De re a mi es vn tono: formando el re en el segundo traste, el mi se ballara en el quarto. Notad que en los signos donde ay b, así como en hmi, y en sus octauas: pongo dos. La vna pequeña que señala fa, la qual se pone vn traste delante de la a: porque forma semitono. Pongo otra quadrada en esta figura b, y por formar tono se pone adelante de la a dos trastes. Ordenadamente procede esta cuerda en el quinto Cfaut, en el septimo Dsolre, en el nono Elami, en el decimo Ffaut. Para entender facilmente lo que yo dize do: sacad primero en vn papel la vihuela sobre que yo hablando. La quinta cuerda en vazio es Cfaut, en el segundo traste Dsolre, en el quarto Elami, en el quinto Ffaut, en el septimo Gsolreut en el nono al amire, en el decimo el fa de bfa hmi. La quarta en vazio es Ffaut, en el segundo Gsolreut, en el quarto al amire, en el quinto el fa y en el sexto el mi de bfa hmi, en el septimo csolreut, en el nono dlasolre. La tercera en vazio es al amire, en el traste primero el fa y en el segundo el mi de bfa hmi, en el tercero csolreut, en el quinto dlasolre, en el septimo el ami, en el octauo ffaut, y en el decimo gsolreut. La segunda en vazio es dlasolre, en el traste segundo el ami, en el tercero ffaut, en el quinto gsolreut, en el septimo al amire, en el octauo el

fa y en el nono el mi de *bs̄* *h̄* *mi*, y en el decimo c *solfa*. La prima en *vazio* es *gs̄* *solreut*, enel segun do *traſte* *alamire*, enel tercero *fa* y en el quarto *mi* de *bs̄* *h̄* *mi*, enel quinto c *solfa*, enel ſeptimo d *laſol*, en el nono *ela*, y en el decimo *ffaut*. Cō eſte vltimo ſigno da la vibuela buelta redonda.

Como ſe templa ra la vibuela cōmun. Capi.lv

Como ſe puede templar eſta vibuela por oſta *uas* ya fue dicho para los principiantes enel libro ſegundo. Reſta ver en eſte otras dos maneras de templar. Por vn ſonus ſe tiempla, bollandoto da cuerda inferior enel quinto traſte, herida con la ſuperior que eſta a ella junto en *vazio* ſeran vn ſonus. Cuerda inferior llamo a la mayor en numero, y ſuperior ala menor en numero. Las cuerdas que en la vibuela tienē el lugar mas alto, ſon mas baxas en la entonacion: y las que tienen el lugar mas iſtimo, ſon mas altas enel ſonido. Pues bollando la ſexta enel quinto traſte, y tocando la quinta con ella en *vazio*: eſta vn ſonus. Vna cuerda de otra eſta vn diateſſaron, que ſon cinco ſemitonos, y cada vn traſte forma ſu ſe nitono.

Luego para hazer que la cuerda inferior venga vn ſonus con la ſuperior: enel quinto traſte ha de ſer bollandada. Para que la quinta cuerda venga vn ſonus con la quarta ha de ſer bollandada la dicha quinta en el quinto traſte, y aſi todas las demas excepto que como deſde la quarta a la tercera a ya ſolomēte dos tonos, que ſon quatro ſemitonos) bollando la quarta enel quarto traſte: viene vn ſonus con la tercera. Eſto cognoſcereys claramēte por las letras pintadas en la vibuela: que ſiempre la letra que eſta en el quinto traſte de la cuerda inferior, eſ ſemejante ala que eſta en la cuerda ſuperior en *vazio*: excepto la quarta con la tercera, que la letra que tiene la quarta enel quarto traſte es la meſma que tiene la tercera en *vazio*. Otra manera ay de templar la vibuela, y es por quintas. Toda cuerda ſuperior bollandada enel ſegundo traſte con la inferior en *vazio*: vienē a formar vna quinta perfecta, que es vn diateſſe: excepto la tercera que ha de ſer bollandada en el tercero traſte, para formar la dicha diſtancia. Pues bollando la quinta enel ſegundo traſte, y hiriendo la ſexta en *vazio* con ella: baze diateſſe. Por

las letras cognoſceran perfectamēte lo ya dicho: pues la ſexta en *vazio* tiene vna .g. y la quinta en el ſegundo traſte vna d: las quale. le vas ſenalan *gamaut* en la ſexta y *Dſolre* en la quinta. La quarta bollandada enel ſegundo traſte (que es *Gſolreut*) hiriendola con la quinta en *vazio* (la qual es *Cſaut*) forman quinta. La tercera bollandada enel tercero traſte, tocada con la quarta en *vazio* forman quinta: que es deſde *Fſaut* a *cſolſaut*. La ſegunda bollandada enel ſegundo traſte (que es *ela* *mi*) herida cō la tercera en *vazio* (que es *alamire*) forma diateſſe. La prima bollandada enel ſegundo que es *alamire*, herida cō la ſegunda en *vazio* (que es *dſolre*) forma diateſſe. Tiene la clauē de *Fſaut* è la quarta en *vazio*: y la de *cſolſaut* è la tercera en el tercero traſte. Para que vno ſepa la mano ſe guida en eſta vibuela de *gamaut* que yo pinte, y en las demas que en eſte temple, y en otros ſe hã de pintar: note la regla ſiguiente. Todas las cuerdas o comienſan en boz que forma tono, o en boz que concluye ſemitono. Si la cuerda comienza en ſigno que forma tono: ſiempre ſubiremos a ella en la vibuela cōmun deſde el tercero traſte de la cuerda inferior: y ſi formare ſemitono del quarto traſte: excepto a la tercera, que ſi ſubimos con tono ſera deſde el ſegundo de la quarta: y ſi con ſemitono, deſde el tercero. Eſta meſma conſideracion ſe tiene en las otras vibuelas al ſabir delas cuerdas inferiores a las ſuperiores. Deſta forma yran dixido el *gamant* haſta que lleguen al: prima: por la qual diſcurriran haſta el nono traſte, y en la vibuela que yo pinte formara enel dicho nono *ela*, y en todas las otras vibuelas compliran en el dicho traſte la mano cōmun del canto. Los traſtes que demas delos ya dichos tiene la vibuela: ſon baldios. Paſieron ſe para que ſi en vna Muſica dos bozes viniere vn ſonus: tuieſſemos donde ponerlas ambas. Eſte primor falta al organo. Paſieron ſe, para que la prima tuieſſe traſtes por donde ſe acabare el *gamaut*: y mas vn ſigno que es *ffaut*: con el qual la vibuela queda en modo circular: que comenzando en qualquier letra la ſexta verna enel decimo traſte de la prima la letra que viene antes de la letra en que comenſo la ſexta de la tal vibuela. Pues ſi vna vibuela comieſa la ſexta en genel decimo de la prima ha de tener vna *f*: y aſi todas las demas. Aunque la obra tēga veynete y vn puto: ſe tañera en eſta vibuela.

Tantos puros tiene este instrumento desde la sexta hasta el decimo de la prima.

Del modo que se

ha de tener para pintar tres vibuelas. Capitulo lviij.

NO tan solamente de la vibuela que dexo pintada tienen necesidad los tañedores; sino que ala forma de ella, mudados los signos, pinten otros tres seys. Començara cada vna dellas en su letra final. Como la que yo pinte començo en gamaut: la segunda començara en Are, la tercera en h o mi, la quarta en C faut, la quinta en D solre, la sexta en Elami, la septima en F faut, o en su octaua. Para que mas facilmente las dibuxe y pinte cada vna las pone a telare en capitulo ochenta y vno y ochenta y dos: aunque en cuenta mas prima, que aqui van puestas: de adonde las puede sacar para entender complidamente lo que tracto en este. Y para mayor abundancia lo quiero dezir por palabras. En la vibuela de Are ponga en la sexta iuto al nascimie to della vna a, en el primero traste vna b pequeña, en el segundo otra h quadrada, en el tercero vna c, en el quinto vna d, en el septimo vna e, en el octauo vna f, en el decimo vna g. En la quinta cuerda iunto al nascimie to ponga vna d, en el segundo traste vna e, en el tercero vna f, en el quinto vna g, en el septimo vna a, en el octauo vna b pequeña, en el nono otra h quadrada, en el decimo vna c. En la quarta cuerda iunto al nascimie to ponga vna g, en el segundo traste vna a en el tercero vna b pequeña, en el quarto otra h quadrada, en el quinto vna c, en el septimo vna d, en el nono vna e, en el decimo vna f. En la tercera cuerda al principio della se ponga vna h quadrada, en el primero traste vna c, en el tercero vna d, en el quinto vna e, en el sexto vna f, en el octauo vna g en el decimo vna a. Al principio de la segunda se ponga vna e, en el traste primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto vna a, en el sexto vna b pequeña, en el septimo otra h quadrada, en el octauo vna c en el decimo vna d. Al principio de la prima se poga vna a, en el traste primero vna b pequeña en el segundo otra h quadrada, en el tercero vna c, en el quinto vna d, en el septimo vna e, en el octauo vna f, en el decimo vna g. Todas las letras que pongo en esta vibuela y en las demas significan el gamaut are; segun que ya fue dicho. En esta vi

buela esta la claua de F faut en el traste tercero de la quinta y la de c solfaut en la tercera en el traste primero. Para pintar la vibuela de h mi, que la cuerda sexta en vazio y imaginemos ser h mi: poga vna h quadrada iunto al nascimie to de la dicha sexta, en el traste primero vna c, en el tercero vna d, en el quinto vna e, en el sexto vna f, en el octauo vna g, y en el decimo vna a. En la quinta cuerda al principio pongan vna e, en el traste primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto pongen vna a en el sexto vna b pequeña, en el septimo otra h quadrada, en el octauo vna c, en el decimo vna d. Al principio de la quarta cuerda se ponga vna a, en el traste primero vna b pequeña, en el segundo otra quadrada, en el tercero vna c, en el quinto vna d, en el septimo vna e, en el octauo vna f, en el decimo vna g. En el principio de la tercera cuerda se ha de poner vna c, es señal de h quadrado: por que denota aquella cuerda en vazio aunque tiene la letra c, que es c solfaut estar arriba del dicho c solfaut por vn semitono mayor en la tecla negra. Asi se ha de señalar: porque segun ya fue dicho desde la quarta ala tercera ay dos tonos. La quarta en esta vibuela comiença en alami re, y desde alami re a c solfaut ay vn tono y vn semitono menor: luego para hazer esta distancia de dos tonos: se ha de poner la dicha señal. En el traste primero sepoga vna d, en el tercero e, en el quarto vna f, en el sexto g, en el octauo a, en el nono vna b pequeña, y en el decimo otra quadrada. En la segunda cuerda se ha de poner vna f con señal de h quadrado: para que allegue a su distancia, y en el traste primero vna g, e el tercero vna a, en el quarto vna b pequeña, en el quinto otra h quadrada, en el sexto vna c, en el octauo vna d, y en el decimo vna e. Al principio de la prima se ponga vna h quadrada, en el traste primero vna c, en el tercero vna d, y en el quinto vna e, en el sexto vna f, y en el octauo vna g, y en el decimo vna a. En esta vibuela esta la claua de F faut en la quinta en el traste primero y la de c solfaut en la quarta en el traste tercero. La quarta vibuela es de C faut: y ordena se desta manera. Al principio de la sexta se pone vna c, en el segundo traste vna d, en el quarto vna e, en el quinto vna f, en el septimo vna g, en el nono vna a, y en el decimo b pequeña. Al principio de la quinta se poga vna f, en el segundo traste vna g, en el quarto vna a, en el quinto b pequeña,

en el sexto otra quadrada, en el septimo vna c, en el nono vna d. Al principio de la quarta se ha de poner vna b pequeña, en el traste primero otra quadrada, en el segundo vna c, en el quarto vna d, en el sexto vna e, en el septimo vna f, en el nono vna g, y en el decimo no ay letra que poner.

Al principio de la tercera se ponga vna d, en el segundo traste vna e, en el tercero vna f, en el quinto vna g, en el septimo vna a, en el octauo vna b pequeña, en el nono otra quadrada, y en el decimo vna c. Al principio de la segunda poner se ha vna g, en el segundo traste vna a, en el tercero vna b pequeña, en el quarto otra quadrada, y en el quinto vna c, y en el septimo vna d, y en el nono vna e, y en el decimo vna f. Al principio de la prima se ponga vna c, en el segundo traste vna d, en el quarto vna e, en el quinto vna f, en el septimo vna g, y en el nono vna a, y en el decimo vna b pequeña. Esta vibuela, comenzando en C faut la sexta en vazio, viene en el quarto traste de la prima a formar ella, quedan quatro letras (para dar la buelta redonda) que son f, g, a, y b pequeña. Si alguno le pareciere, que le falta vna b quadrada, que es mi para hazer la buelta redonda: digo que esso seria dar la buelta en semitono, que el decimo traste de la prima acabasse en mi, y començasse la sexta en vazio fa: pero la buelta circular que haze es de tono. Deforma, que si ymaginassemos subir circularmente desde el decimo traste de la prima: hasta la sexta en vazio: tono quitamos de su dir. Pues como en esta vibuela el vltimo traste de la prima acabe en b pequeña, que es tecla negra è tire A y b, y desde la dicha tecla negra battia C aya un tono: luego en buelta circular queda esta vibuela, como todas las otras. En esta vibuela la clave de F faut se pone en la quinta en vazio: y la de c sol faut en la quarta en el segundo traste.

Como se pintará

otras tres vibuelas. Capi. liij.

La quinta vibuela ymaginamos començar en D solte la sexta en vazio, y ordena se desta manera. Al principio de la sexta se ha de poner vna d, en el segundo traste vna e, en el tercero vna f, en el quinto vna g, en el septimo vna a, en el octauo vna b pequeña en el nono otra quadrada, y en el decimo vna c. Al principio de la quinta se ha

de poner vna g, en el segundo traste vna a, en el tercero vna b pequeña, en el quarto otra quadrada, y en el quinto vna c, en el septimo vna d, en el nono vna e, y en el decimo vna f. Al principio de la quarta vna c, al segundo traste vna d, al quarto vna e, al quinto vna f, al septimo vna g, al nono vna a, al decimo vna b pequeña. Al principio de la tercera se põga vna e, en el traste primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto vna a, en el sexto vna b pequeña, en el septimo otra quadrada, en el octauo vna c, y en el decimo vna d. Al principio de la segunda se ha de poner vna a, en el traste primero vna b pequeña, en el segundo otra quadrada, en el tercero vna c, en el quinto vna d, en el septimo vna e, en el octauo vna f, y en el decimo vna g. Al principio de la prima se ha de poner vna d, en el segundo traste vna e, en el tercero vna f, en el quinto vna g, en el septimo vna a, en el octauo vna b pequeña, en el nono otra quadrada, y en el decimo vna c. Començando esta vibuela en D solte en la sexta en vazio: viene a formar en el segundo traste de la prima el vltimo signo de la mano comun. Quedan pues cinco letras las quales conclu y en el circulo, y son f, g, a, b, c. Esta vibuela tiene la clave de F faut en el tercero traste de la sexta: y la de c sol faut en la quarta en vazio. La sexta vibuela que comiça en E clam: se odena desta manera. En la sexta al principio se pone vna E, è el traste primero vna F, en el tercero vna g, en el quinto vna a, en el sexto vna b pequeña, en el septimo otra quadrada, en el octauo vna c, y en el decimo vna d. En la quinta al principio se pone vna a, en el traste primero vna b pequeña, en el segundo otra quadrada, en el tercero vna c, en el quinto vna d, en el septimo vna e, en el octauo vna f, y en el decimo vna g. En la quarta al principio se pone vna d, en el segundo traste vna e, en el tercero vna f, en el quinto vna g, en el septimo vna a, y en el octauo vna b pequeña, en el nono otra quadrada, y en el decimo vna c, en la tercera se pone al principio vna f, con señal de b quadrado, que denota la tal cuerda en vazio començar no en ffaut agudo donde señala la dicha f, sino en la tecla negra que esta entre ffaut y g solteat. En el traste primero se ha de poner vna g, en el tercero vna a, en el quarto vna b pequeña, y en el quinto otra quadrada, y en el sexto vna c, en el octauo vna d, en el decimo vna e. En la segunda al principio se pone vna b qua

drada, en el traste primero vna c, en el tercero vna d, en el quinto vna e, en el sexto vna f, en el octavo vna g, y en el decimo vna a. En la prima al principio se pone vna e, en el traste primero vna f, en el tercero vna g, en el quinto vna a, en el sexto vna b pequeña, en el septimo otra quadrada, el octavo vna c, en el decimo vna d. Començado esta vibuela en Elami, vino a formar eela en la prima è vazio: y quedaron en los trastes dela dicha cuerda seys letras que son f g a b c d para concluir la buelta redonda. Tiene esta vibuela la clauze de F faut en la sexta en el traste primero: y la de c solfaut en la quinta en el tercero traste. La septima vibuela ymaginamos començar en F faut: y ordena se desta manera. La sexta en su nacimiento tiene vna f, en el segundo traste vna g, en el quarto vna a, en el quinto vna b pequeña, en el sexto otra quadrada, en el septimo vna c, en el nono vna d, en el decimo no tiene letra. La quinta cuerda a su principio tiene vna b pequeña, y dize començar la dicha cuerda en la tecla negra de b f a b mi, en el primero traste esta vna b quadrada, en el segundo vna c, en el quarto vna d, en el sexto vna e, en el septimo vna f, en el nono vna g, en el decimo no tiene letra. La quarta cuerda tiene al principio vna e eõ señal de b mol: a de notar que la cuerda en vazio no comiença en elami sino en el f a abaxo dela tecla negra, en el traste primero vna e, en el segundo vna f, en el quarto vna g, en el sexto vna a, en el septimo vna b pequeña, en el octavo otra quadrada, è el no vna c, en el decimo no tiene letra. La tercera cuerda al principio tiene vna g, en el segundo traste vna a, en el tercero vna b pequeña, en el quarto otra quadrada, en el quinto vna c, en el septimo vna d, en el nono vna e, en el decimo vna f. La segunda cuerda tiene al principio vna c, en el segundo traste vna d, en el quarto vna e, en el quinto vna f, en el septimo vna g, en el nono vna a, y en el decimo vna b pequeña. La prima al principio tiene vna f, en el segundo traste vna g, en el quarto vna a, en el quinto vna b pequeña, en el sexto otra quadrada, en el septimo vna c, en el nono vna d, y en el decimo se põe vna e con señal de b mol. Hallarse ha en la sexta en vazio la clauze de F faut: y la de c solfaut en la quinta en el segundo traste. Muchas vezes hallareys cifras por la octava abaxo delas sobredichas vibuelas: specialmente dela vibuela de D solre y Elami.

De algunas curiosidades en esta materia. Ca. lviij.

Otras vibuelas puede pintar el curioso tañedor, que comiencen en teclas negras: y seran dos. Vna que comience en fa, y otra en mi. Esto digo, porque algunas obras hallareys cifras das, que no corresponden a alguna delas sobredichas siete vibuelas: por lo qual dize, que podia pintar otras que fuesen medias. De forma que en ninguno de los sobredichos siete signos començen las vibuelas. Por evitar prolixidad no pone estas dos vibuelas por extenso: si se quisiere poner las siete. El que leyere y bien entendiere lo sobredicho de las vibuelas: sabra pintar estas dos. Antes que començey a cifrar: sacad estas vibuelas, y eludi aldar: porque es buen principio para ser vno cõsumado tañedor. No estrañen los tañedores, que por estas vibuelas no han tañido, tanta muchedumbre de vibuelas, que esto se haze para que tengan instrumento por do se tanga toda musica por do quiera que estuviere puntada) descansadamente, y por imitar a los famosos tañedores que lo sobre dicho han usado. Que vibuela eligiere: para elçãto que auere de cifrar: quando bable del modo de cifrar, se dira. Teniendo compas para poner los trastes, y arte para cifrar, segun adelante tracharemo: toda vibuela es natural. Los principiaes è Musica no oren mas dela vibuela de gamaut: y quando mucho la de are. Ya saben los tañedores este instrumento, que todos los trastes no pueden ser de vna cuerda porque fregarian las cuerdas en ellos. Esto se entiende haziendo el cuello dela vibuela que venga de quadrado con la caxa. Pero si se labrasse el dicho cuello vn poco acollado no ay duda, sino que se podra toda entrar en vnã cuerda. Oficiales ay tan sabios en dar la regla ala vibuela: que pueden poner todos los trastes de vna cuerda. El resto queda para el lugar ya çitado.

Delas vibuelas nuevas en general. Ca. lxx.

Haçta ahora auemos hablado dela vibuela comun, y delas particularidades que tiene: es razon cumplir lo prometido, declarando la posibilidad que ay de hazer otras vibuelas. Entiendã los que desey ser tañedores, que la profundi

tercera menor. De adde infero tener estabue
la los doze puntos: los quales quedan en tal dispo-
sición, que bueridas todas las cuerdas en vazio:
buzen consonancia. Para affinar esta vihuela:
guarde se el orden siguiente. Huellen vna cuerda
de inferior enel quarto traste, y otra enel tercero
y buerida con la superior en vazio forman vnisono
nuxcepto que para que la quarta sea vnisonus
con la tercera, ha de ser bollada enel quinto. Di-
go lo por palabras mas claras. Hollad la sexta
en el quarto traste, y sera vnisonus con la quinta
en vazio. Hollada la quinta enel traste tercero
con la quarta en vazio viene vnisonus. Hollan-
do la quarta enel quinto traste viene vnisonus co-
la tercera en vazio. Hollando la tercera en el
quarto traste forma vnisonus con la segunda
en vazio. La segunda bollada en el traste tercero
vne vnisonus con la prima en vazio. La causa
de venir las cuerdas inferiores bolladas en lostras-
tes ya dichos con las superiores vnisonus: el que
tuuiere en la memoria lo dicho en este libro la da-
ra. Tiene en la vihuela la clau de Ffant en la
quarta enel traste tercero: y la de c solfant en la se-
gunda enel traste primero. Mirad bien como des-
pues de las letras pueñan al principio de las cuerdas
dus, que significan en que signos comienzan las
dichas cuerdas: por los trastes han de yr otras le-
tras que expliquen el gamant. Quando la letra
forma tono, dexareys vna traste en medio de am-
bas letras: y si fuere semitono ninguno quedara en
medio. Este es el orden que auys de guardar en
todas las vihuelas quitarras, b. indurrias, y rabe-
les que pintaredes. Y porque alguno terna neces-
sidad de mayor informacion: digo que enel segun-
do traste de la sexta ponga vna a, en el tercero b
pequeña, enel quarto otra quadrada, enel quinto
c, enel septimo d, en el nono e, y enel decimo f. En
el primero de la quinta se ponga vna c, enel terce-
ro d, en el quinto e, enel sexto f, enel octauo g, y
enel decimo a. Enel segundo de la quarta ponged v-
na e, enel tercero f, enel quinto g, enel septimo a,
enel octauo b pequeña, enel nono b quadrada, y
enel decimo c. Enel segundo de la tercera sepõga
vna a, enel tercero b pequeña, enel quarto b qua-
drada, enel quinto c, enel septimo d, enel nono e, y
enel decimo f. Enel primero de la segunda se põga
vna c, enel tercero d, enel quinto e, enel sexto f, en
el octauo g, y enel decimo a. Enel segundo de la

prima ponged vna e, enel tercero f, en el quinto g,
enel septimo a, enel octauo vna b pequeña, en el
nono otra quadrada, y enel decimo c.

Para pintar seys

vihuelas de este temple. Capitulo. lxxj

Necessidad tiene el tañedor que deste temple
de vihuela quisiere vsar de pintar seys ala
manera de la sobredicha. Y porque entre los hom-
bres ay mas abiles, y menos, y algunos puede auer
que con todo lo dicho no atinen a pintarlas: con
desseo de ayudarles pues principalmente para es-
llos seruiro las porre por extenso: como lo hize
en las vihuelas comunes. Miren, que el artificio
de esta vihuela es tercera mayor, tercera menor,
diatessarõ, tercer a mayor, y tercera menor. Pues
tales letras, y señales se han de poner al princio
pio de las cuerdas: que signifiquen y declaren es-
tas consonancias. Para hazer la segunda vibue-
la, que comience en A: se pone seba al principio
de la sexta vna a, que significa A: real principio
de la quinta vna c con seña de b quadrado, que
significa la dicha cuerda comenzar entre Cfant
y D solre: al principio de la quarta vna e, que di-
ze comenzar en E lamit al principio de la tercera
vna a, que es al amire agudo al principio de la se-
gunda vna c con seña de b quadrado, que signi-
fica la tal cuerda estar entre c solfant y al a solre
al principio de la prima vna e, que significa el a-
mi agudo: y assi quedan las medidas conformes a
la vihuela sobre dicha de gamant. En el traste
primero de la sexta desta vihuela ponged vna b pe-
queña, enel segundo otra quadrada, enel tercero c,
enel quinto d, enel septimo e, enel octauo f, en el
decimo g. Enel primero de la quinta ponged vna d,
enel tercero vna e, enel quarto f, enel sexto g, enel
octauo a, enel nono b pequeña, y enel decimo vna
b quadrada. En el traste primero ponged vna f, en
el tercero g, enel quinto a, enel sexto b pequeña, en
el septimo otra quadrada, enel octauo c, y enel de-
cimo d. En el primero de la tercera ponged vna b
pequeña, enel segundo b quadrada, enel tercero c
enel quinto d, enel septimo e, enel octauo f, y en
el decimo g. Enel traste primero de la segunda pon-
ged vna a, enel tercero e, enel quarto f, enel sexto
g, enel octauo a, enel nono b pequeña, y en el deci-
mo b quadrada. Enel traste primero de la prima

poned una f, en el tercero g, en el quarto a, en el sexto b pequeña, en el septimo h quadrada, en el octavo c, y en el decimo d. Quedan en esta vibuela los trastes en buena disposición: por lo qual si deste tipo se fassiere una vibuela de Arpe por familiar. Tiene esta vibuela la clau de F faut en la quarta en el traste primero: y la de G solfaut en la tercera en el traste tercero. A la vibuela de hmi poned al principio de la sexta cuerda una h quadrada, que dize ser hmi, en el principio de la quinta vna d con señal de h quadrado, que significa estar la tal cuerda entre D solre y Elami: y aunque esta voz no ay en el organo común: la vibuela la tiene, como sea instrumento copioso. Al principio de la quarta se ponga una f con señal de h quadrado, que denota la tal cuerda comensar entre F faut y G solre graues. Al principio de la tercera se ponga una h quadrada, que dize el mi de bafmi: al principio de la segunda se ponga una d con señal de h quadrado, que denota comensar la tal cuerda entre d lasolre y elami agudo. Al principio de la prima se ponga una f con señal de h quadrado, la qual dize estar la dicha cuerda entre f faut y g solre agudos. Poned en el primero de la sexta c, en el tercero d, en el quinto e, en el sexto f, en el octauo g, y en el decimo a. Al primero traste de la quinta poned una e, en el segundo f, en el quarto g, en el sexto a, en el septimo b pequeña, en el octauo h quadrada, y en el nono c. Poned en el traste primero una g, en el tercero a, en el quarto b pequeña, en el quinto otra quadrada, en el sexto c, en el octauo d, y en el decimo e. Poned en el traste primero de la tercera una c, en el tercero d, en el quinto e, en el sexto f, en el octauo g, y en el decimo a. Al traste primero de la segunda poned una e, en el segundo f, en el quarto g, en el sexto a, en el septimo una b pequeña, otra quadrada en el octauo, y en el nono c. Al traste primero de la prima poned una g, en el tercero a, en el quarto b pequeña, en el quinto una quadrada, en el sexto c, en el octauo d, y en el decimo e. Tiene esta vibuela la clau de F faut en la quinta en el segundo traste: y la de G solfaut en la tercera en el primero. En la sexta cuerda de la vibuela de C faut al principio se ponga una c, que significa el dicho signo de C faut: en la quinta una e, que es Elami graue: en la quarta una g, que es G solre: en la tercera una c, que es C solfaut: en la segunda una e, que es

lamiaudo: y en la prima una g, que es G solre agudo. En el traste segundo de la sexta desta vibuela poned una d, en el quarto e, en el quinto f, en el septimo g, en el nono a, y en el decimo b pequeña. Al traste primero de la quinta poned una f, en el segundo g, en el quinto a, en el sexto b pequeña, en el septimo h quadrada, en el octauo c, y en el decimo d.

Al segundo traste de la quarta poned una a, en el tercero b pequeña, en el quarto h quadrada, en el quinto c, en el septimo d, en el nono e, y en el decimo f. Al segundo de la tercera poned una d, en el quarto e, en el quinto f, en el septimo g, en el nono a, y en el decimo b pequeña. Al traste primero de la segunda poned una f, en el tercero g, en el quinto a, en el sexto b pequeña, en el septimo otra quadrada, en el octauo c, y en el decimo d. En el traste segundo de la prima poned una a, en el tercero b pequeña, en el quarto otra quadrada, en el quinto c, en el septimo d, en el nono e, y en el decimo f. Tiene esta vibuela la clau de F faut en la quinta en

el traste primero: y la de G solfaut en la tercera en vazio. Para la quinta vibuela se ha de poner al principio de la sexta una d, que significa D solre en la quinta una f con señal de h quadrado, que dize comensar entre F faut y G solre graues: en la quarta una a, que es alamire agudo: en la tercera una d, que es d lasolre: en la segunda una f con señal de h quadrado, que dize estar entre f faut y g solre agudos: en la prima a, que es alamire sobrazgado. Para debaxar copliadamente esta vibuela y la siguiente de Elami basta lo dicho. Tiene esta vibuela la clau de F faut en la sexta en el traste tercero: y la de G solfaut en la quarta en el tercero. Para la sexta vibuela poned en el principio de la sexta cuerda una e, que significa Elami graue: en la quinta una g con señal de h quadrado, que denota estar entre G solre y alamire: en la quarta una h quadrada, que significa el mi de bafmi agudo: en la tercera una e, que es elami agudo: en la segunda una g con señal de h quadrado que significa estar entre g solre y alamire: en la prima una h quadrada, que significa el mi de bafmi. Esta vibuela tiene la clau de F faut en la sexta en el primero traste: y la de G solfaut en la quarta tambien en el primero. La vltima vibuela se dize de F faut: en la sexta cuerda se ponga una f: a la quinta se ponga una a, que dize ser alamire: a la quarta poned una c, que es C solfaut: a la ter

cera vna **F**, que es ſſaut agudo: a la ſegunda vna a que es almirre: a la prima vna **c**, que es ceſoſſa. Poned en el traſte ſegundo de la ſexta vna **g**, en el quarto **a**, en el quinto **b** pequeña, en el ſexto **b** quadrada, en el ſeptimo **c**, en el nono **d**. En el primero de la quinta poned vna **b** pequeña, en el ſegundo de otra quadrada, en el tercero **c**, en el quinto **d**, en el ſeptimo **e**, en el octauo **f**, en el decimo **g**. En el ſegundo de la quarta poned vna **d**, en el quarto **e**, en el quinto **f**, en el ſeptimo **g**, en el nono **a**. En el ſegundo de la tercera poned vna **g**, en el quarto **a**, en el quinto **b** pequeña, en el ſexto **b** quadrada, en el ſeptimo **c**, y en el nono **d**. En el traſte primero de la ſegunda poned vna **b** pequeña, en el ſegundo otra quadrada, en el tercero **c**, en el quinto **d**, en el ſeptimo **e**, en el octauo **f**, en el decimo **g**. En el ſegundo de traſte de la prima poned vna **d**, en el quarto **e**, en el quinto vna **f**, en el ſeptimo **g**, en el nono vna **a**. Tiene eſta vihuela la **cl** que de **F** ſſaut en la ſexta en vazio: y la de **c** ſoſſaut en la quarta en vazio. Todas las ſobre dichas letras auays de poner en las cuerdas ſeñaladas: porque ſignifican ianta les cuerdas como ſi en vazio en las tales letras, y las de los traſtes declarar en el gamut: como en las otras vihuelas. El que eſtas vihuelas pintare: no me los auiſos dados: e las otras vihuelas pitadas.

De vna vihuela

de ſiete ordenes de cuerdas. C. lxxij

VNA vihuela de ſiete ordenes de cuerdas vſan algunos tañedores, y es, que ſobre las ſiete cuerdas que tiene la vihuela común, ponen vna que forma vn diateſaron ſobre la prima. En algunas obras cifradas de el claro Guzman hallareys eſta manera de vihuela. A otros buenos tañedores ſe la be viſto vſar. El que quiſiere vſar la para obras de muchos puntos: podrá mas deſcanſadamente tañerlas. Quiero poner otra vihuela de ſiete ordenes por tener mayor temple, y ſeruir para obras de Gombert, y otras bechas apoſta para el organo. En eſta vihuela ſe pueden poner obras acinco: ſi ſaben tomar los ſignos que dā en vazio. Primeramente para declarar eſta vihuela: es de ſaber, que ala cuerda mas baxa paſe ſeptima, y ala otra ſexta, y aſi van diminuyendo los numeroſ hasta la prima. Buſquen cuerdas a propoſito de las conſonancias que ay de vna cuerda

a otra buſcando para la ſeptima vna cuerda mas gruesa que ſe ſuel epouer por ſexta en la vihuela común, y para la prima otra mas delgada. Eſtas ſiete ordenes de cuerdas no ſe deuen poner: ſino en vn tenor grande, y por neceſſidad de obras particulares, o por vna curioſidad. Todas las cuerdas deſta vihuela quedas en tal diſpoſicion, que ſiendo horridas juntas en vazio hazen harmonias por lo qual vernas muchos golpes en vazio. La diſpoſicion en que eſtan las ſobre dichas cuerdas es la ſiguiente. Deſde la cuarta inferior ala ſuperior en vna diſtancia ay diapente, y en otra ay diateſaron: y ſiguiendo eſte orden, vn tiene mas cañta. Declaro lo ya dicho. Deſde la ſeptima cuerda hasta la ſexta ay vn diapente, que ſon ſiete ſemitonos. Deſde la ſexta ala quinta ay vna diateſaron, que ſon cinco ſemitonos. Deſde la quinta ala quarta ay vn diapente: deſde la quarta ala tercera vn diateſaron. Deſde la tercera ala ſegunda ay vn diapente: y de la ſegunda a la prima vn diateſaron. Para templar eſta vihuela por vn ſonno hollareys la vna cuerda inferior en el ſeptimo traſte, y la otra en el quinto. Pues hollada la ſeptima en el ſeptimo es yzual con la ſexta: y la ſexta en el quinto viene con la quinta: y aſi procede hasta la prima. Mas facil ſe templara por octauas. Templad la quarta y con ella la tercera, o quinta: ſegun es dicho con la quarta: y templad las otras por octauas. Con la quarta viene la ſexta y ſegunda: y con la quinta ſeptima, tercera, y prima todas en vazio. Aſi hallareys, que pintando eſta vihuela la letra que tiene la quarta: tienne la ſexta y ſegunda, y la letra de la ſeptima es de la quinta, tercera, y prima. Tiene en vazio veynete y dos puntos: y hollados los diez traſtes de la prima, allega a veynete y ocho. Pintado eſta vihuela poned en la ſeptima vna **g**, en la ſexta **d**, en la quinta **g**, en la quarta **d**, en la tercera **g**, en la ſegunda **d**, y en la prima **g**. En la ſeptima en el ſegundo **a**, en el tercero **b** pequeña, en el quarto **b** quadrada, en el quinto **c**, en el ſeptimo **d**, en el nono **e**, y en el decimo **f**: las quales letras auays de poner en la quinta, tercera, y prima. Aſi que tienne correſpondencia eſtas quatro cuerdas en las letras de el principio, y tambien de todos los traſtes. En la ſexta cuerda auays de poner en el ſegundo traſte **e**, en el tercero vna **f**, en el quinto **g**, en el ſeptimo **a**, en el octauo **b** pequeña, en el nono **b** quadrada,

y en el decimo vna c. Estas mesmas letras ha de tener la quarta y segunda. Esta vibuela tiene la clave de F faut en la sexta en el traste tercero: y la de c solfaut en la quinta en el quinto traste.

Para pintar feys

vibuelas en este temple Ca. lxxij.

Poca musica verna que por sola la vibuela se bredicha no se pueda cifrar: porque es la distancia en que anda grande. Por esto parece que se podia passar sin pintar otras. Mas si fuere menester: conforme a lo ya dicho se hagan, comenzando vna en A re, otra en B mi, basta cumplir el numero de siete. Para mayor facilidad pongo el modo. En la vibuela de a re se ponga en la septima vna a, en la sexta e, en la quinta a, en la quarta e, en la tercera a, en la segunda e, en la prima a: las quales letras significan los signos en que comienzan las cuerdas en vazio. Tiene esta vibuela la clave de F faut en la sexta en el traste primero: y la de c solfaut en la quinta en el tercero. En la vibuela de B mi ala septima se ponga vna h quadrada, ala sexta vna f con señal de h quadrada, ala quinta vna h quadrada, y por este orden proceda hasta la prima. Tiene esta vibuela la clave de F faut en la septima en el sexto traste: y la de c solfaut en la quinta en el primero. En la vibuela de C faut se ponga en la septima vna c, en la sexta g, en la quinta c, y asi procedan hasta la prima. Tiene esta vibuela la clave de F faut en la septima en el quinto traste: y la de c solfaut en la quinta en vazio.

En la vibuela de D solre en la septima se ponga d y en la sexta a, y asi proceda hasta la prima. Tiene la clave de F faut en la septima en el traste tercero: y la de c solfaut en la sexta en el mismo traste.

En la vibuela de E lami se ponga en la septima e, en la sexta h quadrada, en la quinta e, y procedan conforme a lo ya dicho. La clave de F faut tiene esta vibuela en la septima en el traste primero: y la de c solfaut en la sexta en el mismo traste. A la vltima vibuela de F faut se ponga en la septima vna f, en la sexta c, en la quinta f, y asi de todas las otras. En la septima en vazio tiene la clave de F faut: y la de c solfaut en la sexta tambien en vazio.

Para pintar estas feys vibuelas he dicho poco: porque me parece para todos bastar, y aun para algunos abiles sera fastidio y sera menester supli-

car les que perdonen mis prolixidades, pues para otros seran menester. Asi que, todos seran suficientes (si bien lo estndian) para complidamente pintar las dichas vibuelas, y poner todas las letras: asi las que yo dize, que se ponē al principio de las cuerdas: como las que se han de poner en los trastes. Para esta vibuela que tiene vnyte y dos puntos en vazio se note, que ella es de mayor sale fuera de la mano común del canto: quanto mas sera hollados los trastes de la prima. Contiene con los diez trastes vnyte y ocho letras. Auey pues de ymaginar proceder por sus octauas: como el monachordio. Queda esta vibuela en figura circular, que da la buela redonda de adonde començo con quatro octauas. Desta forma viene el organo que yo pongo: porque le augmento vna letra a la parte superior, y baze la dicha buela redonda, o circular.

De otra vibuela

de siete ordenes. Capitu. lxxij.

Porque la vibuela que en los dos capitulos precedentes he tratado anda en muchos puntos, y por ventura no todos los tañedores hallaran cuerdas para hazerla del sobredicho temple. Aunque es bueno por estar en quintas y en octavas, quiero poner otra: la qual tambien tenga siete ordenes, y que ande en menos puntos, y tenga temple, que quasi todas las cuerdas dando en vazio: barā consonancia. Tiene esta vibuela en vazio diez y nueue puntos, que es quinta sobre quinta: el temple dela qual es el siguiente. De la septima ala sexta ay vn diapente, dela sexta a la quinta vn diatesaron, dela quinta ala quarta vn ditono, dela quarta ala tercera vn diapente, de la tercera ala segunda vn diatesarō, y dela segunda a la prima vn semiditono. Para templarla por vnisono se tenga este orden. Templada la septima en el tono que las otras cuerdas puedan sufrir: puesto el dedo en el septimo traste viene con la sexta en vazio a ser vnisono. El diapente tantos trastes pide. La sexta hollada en el quinto traste, herida con la quinta en vazio: vienen a ser yguales. La quinta hollada en el quarto traste, herida con la quarta cuerda en vazio: forman vnisono. La quarta cuerda hollada en el septimo traste, herida con la tercera en vazio: forman vnisono.

La tercera hollada en el quinto traste, bebida cō la segunda en vario: vienen a ser unisonn. La segunda hollada en el tercero traste, bebida con la prima en vario: formavan unisonn. Las consonancias que ay desde las cuerdas inferiores alas superiores: tantos trastes como he nombrado son menester, para ser formadas. Por esto y por lo ya dicho otras vezes podra el curioso, y studioso, ya bil tañedor templar de muchas maneras esta vihuela, y saberla pintar, y otras seys si fueren menester, entendera donde estavan las claves en todas ellas, y finalmente sabiendo cifrar en una vihuela delas otras: cifrara en todas, si las tiene de lante pintadas. No tengan en poco este artificio los sabios tañedores: porque ellos no lo han menester. Y los que no saben cifrar: no les espante el no entender la vihuela, ni por dichos de grandes tañedores desconfien. Yo les prometo que va el arte para entender este instrumento muy claro. En menos tiempo sabran por el cifrar: que yo estuve en hazer lo, si lo sabē estudiar. El que aprouechar quisiere en estas vihuelas nuevas: no deve entrar en ellas hasta que entienda bien la vihuela cōmun, y sepa para ella cifrar. Despues de biē cursado en lo que se vsa: puede tomar esta vihuela nueva para obras particulares. El que quisiere el temple de esta vihuela repartirlo en una guitarra y en una bandurria: seria buena curiosidad. La guitarra ternia las quatro cuerdas inferiores, cō niene a saber la septima, sexta, quinta, y quarta de la dicha vihuela. Y la bandurria avia de tener tercera, segunda, y prima: puestas en el mesmo temple que la vihuela las tenia. No seria dificultoso hazer esta vihuela repartida en los dos instrumentos ya dichos. El que quiesse de hazer este primer: era menester que pintasse la guitarra y bandurria en el temple ya dicho, y cifrasse en el vn instrumento las dos bozes, y en el otro las otras dos y assi tañerian dos tañedores una obra a quatro y aun a cinco en dos instrumentos. Quien esto vure de hazer ha de ser buen cantor, que sepa Musica, y compas.

De las guitarras

que se vsan ahora. Ca. lxx.

Despues de aver hablado de la vihuela cōmū y puesto la cumplida declaracion de los mo-

dos de cifrar, y de los diversos temples: pareciome (porque mi intento es aprouechar a todos) pintar la guitarra, y declararla: para que sepan los tañedores tambien cifrar en guitarra como en vihuela. De mayor habilidad se puede mostrar un tañedor con la inteligencia, y uso de la guitarra: que con el de la vihuela, por ser instrumento mas corto. Por lo qual es de saber, que se vsan doumaneras de guitarras: y son la que dizen a los nuevos y a los viejos, a los altos y a los baxos: delas quales dos diferencias tractare en el presente capitulo. Las guitarras tienen cōmunmente quatro cuerdas. Suelen llamar a la cuerda mas baxa quinta, yo le llamaria quarta, y a la mas alta prima. Baxa y alta llamo en comparacion de la Musica: y no del sitio, o lugar que tienen en el instrumento. La guitarra a los nuevos tiene todas quatro cuerdas en el temple, y disposicion de las quatro de la vihuela cōmū: que serā, sacadas la sexta y prima. Digo, que si la vihuela quereys hazer guitarra a los nuevos: quitalde la prima y sexta, y las quatro cuerdas que le queda: son las de la guitarra. Y si la guitarra quereys hazer vihuela: ponedle una sexta y una prima. Suelen poner ala quarta de la guitarra otra cuerda, que le llamā requinta. No se, si quando este nombre pusieron ala tal cuerda: formava con la dicha quarta vn diapete, que es quinta perfecta: y por esto tomo nombre de requinta. Ahora no tienen este temple: mas forman abas cuerdas una octava: segū tiene el laud, o vihuela de Flandes. Este instrumento teniendo las tres, o quatro ordenes de cuerdas dobladas, que forman entre si octava: dizen tener las cuerdas requintadas. Tiene esta guitarra a los nuevos en vario nueve puntos: y ordenan se en la manera siguiente. Desde la quarta a la tercera ay vn diatesarō: por lo qual el tañedor que la quisie pintar ha de poner en la quarta una g, que es gamut, y en la tercera una e, que es Caut. Desde la tercera ala segunda ay una tercera mayor: por lo qual la segunda ternia una e, que significa E mi. Desde la segunda ala prima ay vn diatesarō: y assi en la prima ha de ser puesta una a, que significa a lamire. Despues destas letras puestas al principio de las cuerdas: y ran segundā todas las otras por los trastes, que significan los signos: en la forma y manera que se pusierō en la vihuela,

conviene a saber las letras que significan tono es-
 taran dos trastes vna de otras: y las que dizen semi-
 tono, solamente vno. Pongan se en la guitarra
 diez trastes: como è la vibuela. Los cortos, o abre-
 uados en Musica no le ponen mas de cinco, o
 seys. Para templar esta guitarra por vnisonus:
 se guarde el orden siguiente. Hollada la quarta
 en el quinto traste herida con la tercera en vazio:
 son yguales. La tercera bollada en el quarto tra-
 ste: viere con la segunda en vazio a ser yqual. La
 segunda para que allegue ala prima: ba de ser bo-
 llada en el quinto traste. En los lugares ya señalada
 dos ballareys letras semejantes: y por tanto serã
 vnisonus, que es ser yguales. El que fuere músico
 sabra templar por quintas, y octauas: mirãdo las
 letras, o signos que forman quintas y octauas.
 En el libro segundo capitulo treynta y quatro
 queda dicho el modo de tẽplar la guitarra por o-
 ctuauas. Terna la guitarra de gamaut la claua de
 Ffaut en la segunda en el traste primero: y la de c
 solfaut en la prima en el tercero. Para la verdade
 ra inteligencia desta guitarra, y para saber cifrar
 en ella: aprouecha lo dicho en la vibuela, y lo pri-
 cipal es: que tenga el principiante siempre vna gui-
 rarra pintada delante: para cifrar la Musica.
 Cõmnimẽte sepõgã en esta guitarra musica dedu-
 o: y pocas vezes a tres: la qual no pafte de quin-
 z: puntos, y quantos menos tuuiere sera mejor.
 Necesidad ternan los tañedores de pintar notã
 solamente la guitarra de gamaut, dela qual bas-
 ta ahora he tractado: sino otras seys del mismo
 temple, de letras diferentes. Y porque los princi-
 piãtes no trabajen tanto en sacar las, o pintar
 las: quiero poner vn breue modo para ello. Comẽ-
 çara la segũa guitarra en Are, la quarta della
 sera Are, la tercera Dsolre, la segunda Ffaut
 con señal de hquadrado, que quiere dezir comen-
 çar la tal cuerda en la tecla negra de entre Ffaut
 y gsolreut, la prima sera el mi de bñami. Desfor-
 ma, que ala quinta se ponga vna A, ala tercera
 vna D, ala segũa vna f cõ señal de hquadrado
 y ala prima vna hquadrada. Ala tercera gui-
 rarra se ponga en la quarta vna hquadrada, en la
 tercera vna E, en la segunda vna G con señal de
 hquadrado, y en la prima vna c cõ señal de hqua-
 drado. Para la guitarra de Cffaut ponga se a la
 quinta cuerda vna C, ala tercera vna F, ala segũa
 da vna a, y ala prima vna d. Para la guitarra

de Dsolre pongan en la quarta cuerda vna d, en
 la tercera vna g, en la segunda vna hquadrada, y
 en la prima vna e. La sexta guitarra comienza è
 Elami. Ponga se ala quarta vna e, ala tercera v-
 na a, ala segunda vna c, con señal de hquadrado
 ala prima vna f con señal de hquadrado. Para
 la vltima guitarra se ponga al principio de la
 quarta vna f, ala tercera vna b pequeña, ala segũa
 da vna d, ala prima vna g. En estas guitarras hã
 de seguir el gamaut are con todas las particulari-
 dades que yo puse è las vibuelas. Esta mesma gui-
 rarra suelen tañer alos viejos: y noay otra differẽ-
 cia entre ambar: sino, que en la delos viejos abaxã
 la quarta vn tono. Suele estar en la guitarra a
 los nuevos la cuerda quarta vn diatessaron de la
 tercera: en la delos viejos esta vn diapente, que son
 siete semitonos. Pues para templar esta cuerda
 quarta en la guitarra a los viejos: hã de bollar la
 dicha quarta cuerda en el septimo traste, y sera v-
 nisonus: o hollada la segunda en el primero verna
 octaua. Esta guitarra a los viejos anda en vna
 dezena mayor en vazio: y contando diez trastes è
 la prima allega a diez y seys puntos. El estudio
 so tañedor por la inteligencia delo ya dicho asit
 en las vibuelas, como en las guitarras: puede pintã-
 tar siete en este temple de los viejos.

De vna guitarra antiquissima y de otra nueva. Capitulo lxxvi.

ANdãdo a buscar el primero que uso la vibue-
 la, o guitarra despues del inuentor Tubal
 (delo qual datestimonio la sacra scriptura) delas
 palabras de Boecio en el capitulo neynta del li-
 bro primero saque, lo que desçeaua. Dize este su-
 cto doctor trayendo por testigo a Nichomacho
 antiguo, que Mercurio fue el inuentor de poner
 la musica en quatro cuerdas a imitaciõ de los qua-
 tro elementory duro esta manera de instrumento
 basta el tiempo del gran musico Orpheo. Dize
 mas el dicho Nichomacho (author es Avãre) que
 quando la Musica començo no sabian cantã-
 tar Musica concertada: sino a solã vna voz.
 Delas palabras de Boecio saco, que Mercurio
 uso guitarra: y Orpheo la augmento, y la hizo vi-
 buela. Delo que Nichomacho dixo: infiere la
 variedad delos tiempos que la musica ha tenido,

y aunque la Música ahora ha venido a tanta perfeccion que tangan a cinco y a seys bozes, y canten a ocho y a mas, no por ello se han perdido los instrumentos que tañen a vna boz. De tal manera los instrumentos perfectos de este tiempo auemos de conseruar, y augmentar quanto pudieremos: que sepamos los que los antiguos usaron. Por lo qual me parecio resuscitar la guitarra del gran Mercurio. La distancia de este instrumento en vazio es vn diapasón: la qual se ordena desta manera. Desde la quarta ala tercera ay vn diatesaron, desde la tercera ala segunda vn tono desde la segunda ala prima vn diatesaron. Quié bien mirate esta guitarra: vera que tiene dos diatesarones y dos diapasés, vn tono y vn diapasó. Desde la quinta ala tercera y desde la segunda ala prima son los diatesarones: desde la quarta a la segunda y desde la tercera ala prima los diapasés: desde la tercera ala segunda el tono, y desde la quarta ala prima el diapasón. Tiempla se por vnifonuz en la forma siguiente. Hollada la quarta enel quinto traste viene y gual con la tercera en vazio. Hollada la tercera enel segundo traste queda y gual con la segunda en vazio. La segunda se ha de hollar enel quinto traste: para que venga y gual con la prima. El que de proposito mirare las distancias sobredichas la entendra facilmente y la sabra pintar, y otras a ella semejantes: que seran menester para estrar. No pié se el auer tañedor de vihuela, que los tēples que ahora se usan en estos instrumentos solamente se han usado, y no otros: si leydo fuessemos, y los libros de Música rebeluiessemos: hallariamos los antiguos auer tenido diuersos temples. Ocasionalmente dela guitarra de Mercurio, viendo ser cómo forme a Música: puse rātos temples de las vihuelas. Lo mesmo digo dela guitarra. No es razón quedar este instrumento con solo dos temples. Podemos lo ensanchar: con quanto temples quisiere mos. La guitarra de Mercurio se puede hazer dentro del ambito, o distancia del diapasón que tiene en mejor temple: que sea mas al tiempo. Abaxando la tercera vn semitono: formara la dicha tercera con la quarta vna tercera mayor: y la tercera quedara con la segunda vna tercera menor. Las consonancias que todas las cuerdas han en este temple son tercera mayor, y tercera menor, y ambas son diatētes: y luego vn diatesa-

ron. De forma, que todas quatro cuerdas heridas en vazio: hazen musica. En tantos pūtos que da esta guitarra: como la de Mercurio. Por ser cosa facil de hazer: no las pinto.

De otra guitarra nueva. Capítu. lxxij

De la manera que enel genero de las vihuelas (no solamente enel temple, sino enel numero de las cuerdas) puse vihuelas nuevas: assi enel genero de las guitarras me parecio hazer. Ya puse guitarras de quatro ordenes nuevas y viejas: que ro poner vna nueva en el orden y numero de cuerdas. Puede se hazer vna guitarra de cinco ordenes en tal temple, que heridas todas las cuerdas en vazio hazen Música: la qual en vazio tiene doze pūtos, y enel quinto traste dela prima se cūple vna quinzena. Es buena para obras de a tres que ayden hasta quinze, o diez y seys pūtos. Los nombres de las cuerdas seran desde la quinta sucesiuamente basta la prima. El temple desta guitarra es el siguiente. Desde la quinta a la quarta ay vn diatēte, que son siete semitonos. Hollada pues la quinta enel septimo traste es vnifonuz con la quarta: o hollada la quarta enel quinto forman octaua. Desde la quarta a la tercera ay vn diatesaron, que son cinco semitonos. Hollada la quarta enel quinto traste es vnifonuz cō la tercera: o hollada la tercera enel septimo forman octaua. Desde la tercera ala segunda ay vnditono, y son quatro semitonos. Pues hollada la tercera enel quarto es vnifonuz con la segunda: o la segunda hollada enel octauo viene a ser octaua. Desde la segunda ala prima ay vn semitono, y son tres semitonos. Pues hollada la segunda enel traste tercero es vnifonuz cō la prima: o hollada enel nono formara octaua. Lo dicho de las vihuelas, y guitarras: assi en la diversidad de los temples, enel numero, en las cuerdas, como en todo lo demas: es poco en comparacion de lo que se puede hazer en los instrumentos. Solamente he puesto principios del arte de estos instrumentos. El que fuere aficionado a la vihuela trabajara de entender muy deueras todo lo dicho: y sera poco en breue tiempo pasar adelante de todo ello cō el exercicio. Los que sabios dessea ser basta ponerlos enel camino, que teniendo ellos abilidad y

de sero de saber: caminara[n] largo. Los que en ma-
fica fueren sabios: leyendo este libro se hara[m] mas,
tomando del occasion. Assi lo dize el sabio Sa-
lomon. Da occasion al sabio: y sera aumentada
enel la sabiduria. En seña al justo: y dar se ha prie-
sia a tomar y recibir la doctrina. O de golpe, o
de recudida siempre depreiende el sabio: sino menos
precia leer, y ver las obras de los otros.

Dela bandurria

comun. Capi. lxxvii.

Para cumplir con lo prometido en este libro:
falta hablar de las bandurrias. Este instrumē-
to de algunos tañedores es muy estimado: por lo
qual quiero del tractar enel presente capitulo.
Comunmente tiene la bandurria tres cuerdas en
la forma del rabel. No es de essencia, que este ins-
trumento tenga solas tres cuerdas: pero hablemos
de las que ahora tiene, y luego de las que puede te-
ner. Los nombres destas tres cuerdas son tercera,
segunda, y prima. Esta vna cuerda de otra por dis-
tancia de vna quinta perfecta: segun el temple de
algunos tañedores. De forma, que la bandurria
en vazio tiene vna noena. Quisieron los tañedo-
res que deste temple vsan abreniar la guitarra en
el tamaño, y cuerdas: y hizieron la bandurria. Tã-
tos puntos tiene este instrumento en tres cuerdas:
quanto la guitarra en quatro a los nuevos. Al-
gunas vezes tienen este instrumento sin trastes: y
aunque algunos tengã por primor tañer sin ellos
tengo entendido, que por muy diestros que estẽ en
tañer: no formaran tan buenos puntos: como con
los dichos trastes. Otras vezes le ponen seys, o
siepte trastes: y aun no bien puestos. Han de po-
ner los trastes en este instrumento de la manera que
los tiene la vibuela. Quiero dezir, que de vn tras-
te a otro aya vn semitono: porque en algunas bã-
durrias los he ballado tã mal puestos, que ya for-
man cerca de vn tano: ya mas que semitono. Vna
bandurria entrastada de vn vibclero vi: que en
quatro trastes formava vn diatesaron. Por ser
este instrumento de cuerdas pequeñas pocas vezes
se acierta a entrastar. Tanto trastes se puden en
el poner: quanto en el cuello cupieren puestos a
compas de semitono. Si diez trastes pudiere tener,
tanto los pongan: porque es buẽ medio. Pues pue-
sios diez trastes si se suffre, tres cuerdas en quin-

ta vna de otra: pueden se refinar enel temple por
octauas, o por vnisonus. Si por octauas, hollada
la superior enel quinto traste: y si por vnisonus,
la inferior enel septimo. La segunda en este ins-
trumento esta de la tercera vna quinta. Para ha-
zer la subir a vna octaua, se falta vn diatesaron:
luego hollada enel quinto traste subira el diates-
aron, y assi formara con la dicha tercera vna o-
ctaua. La prima esta de la segunda vna quinta:
hollando la enel quinto traste le hazen subir vn
diatesaron, y assi formara con la dicha segunda
vna octaua. Puede se tẽplar por vnisonus en esta
manera. Hollada la tercera enel septimo traste
viene con la segunda vnisonus: y la segunda enel
mesmo septimo forma vnisonus cõ la prima. Estas
tres cuerdas que en este temple tienen distancia de
nueue puntos en vazio: se pueden poner en vna o-
ctava. Abaxando la prima vn tono: formara cõ
la segunda vn diatesaron, y con la tercera vn dia-
passon. Para afinar la en este temple: buellen la
segunda enel quinto traste, y formara octava con
la tercera, y vnisonus cõ la prima. Este seria muy
facil temple y bueno. Esta bandurria tiemplan o-
tros tañedores de otra forma: y es temple antiquis-
simo, y el comun que ahora se vsa. Ponen todas
tres cuerdas en vna octava: pero no como acabo
de dezir. Desde la tercera a la segunda hazẽ vn
diatesaron: y desde la segunda a la prima vn diapẽ-
te. De forma, que todas tres cuerdas en vazio for-
man el diapasson: pero tiene el diatesaron entre
el contrabaxo y el tenor: lo qual no cesaran ha-
zer sin differencia los componedores deste tiempo.
Lixe ser temple viejo: porque el diatesaron no
nen por baxo y fundamento del diapente. Tãno
grã preeminencia entre los antiguos el diatesaron:
el qual tuvieron por consonancia perfecta. Por
esta perfection que tenia entre los antiguos: podi-
an vsar de ella indifferente quando venia
con el diapente. Para refinar esta bandurria se
huelle la tercera enel quinto traste: y la segunda
en el septimo. Formaran desta manera tercera cõ
segunda, y segunda con prima vnisonus. Por res-
uerencia de los antiguos podemos vsar este tẽple:
pero mejores son los dos ya dichos. Si algunos ta-
ñedores vsan en este instrumento otros temples, yo
no lo se: y por tanto no los declaro. Pueden lola-
zer, y es biẽ hecho: porque ay muchos temples po-
sibles: de algunos de los quales hablare.

Devnas bādurri

as nueuas. Capi. lxxj.

SI estas tres cuerdas que tiene este instrumento las quisieren poner una de otra un diatesarō a imitacion dela vihuela; seria buen temple por remedar a su origen, que es la vihuela. La distācia en este temple seria vna septima en vazio. Tē plar se ha en tal caso desta manera. Hollada la cuerda inferior en el quinto traste: formara vniso nus con la superior. La tercera es inferior dela segunda, y la segūda dela prima. Hollada la cuerda superior en el septimo traste: forma octaua con la inferior en vazio. Este tēple seria la mitad de vna vihuela. El tañedor si quiere puede hazer dos bandurrias, cada vna con tres cuerdas en este temple: que fuesen vna vihuela entera poniendo cuerdas diferentes. Si ala vna bandurria le pusiese tres cuerdas: las quales correspondiesen a la sexta, quinta, y quarta dela vihuela: y en la segūda bādurria pusiesse otras tres cuerdas mas de las quales correspondiesen a la tercera, segūda, y prima dela vihuela; seria complida vihuela con tal condicion que desde la prima dela primera bādurria hasta la tercera dela segūda auia de auer vna tercera mayor: como la tiene la vihuela desde la quarta cuerda hasta la tercera. Puestas las cuerdas proporcionadas en estas dos bandurrias, templar primero la que tuuiesse las cuerdas mas gruesas, segun que dixepordiatēsarones hollando la cuerda inferior en el quinto traste: el qual orden tambien se guarde en la segūda bandurria: sino que, para ponerla en tono se ha de hollar el quarto traste dela prima dela primera bādurria, y en aquel tono han de templar la tercera. Por estas dos bandurrias templadas en lamazera ya dicha podian tañer vna obra a quatro bozes. Auian de cifrar para la vna bandurria las dos bozes: y para la otra las otras dos. Conuiene los dos tañedores juntamente tañer con las dos bandurrias guardādo el compar: para que snene bien la Musica: la qual se auia de hazer aposta, que el contrabaxo y tenor fuesen recogidos, y el contra alto cō el tiple. La musica que para estas dos bādurrias se ha de hazer, puede andar desde quinze a diez y nueue pūtor: pero el cōtrabaxo y tenor termin los diez, y a necesidad onze. Todo lo que el contra alto y tiple pueden abaxar sera hasta

los diez pūtor: y aun a los nueue, si es nouena mayor. Solo vn punto que abaxasse mas vna de estas dos bozes: no tiene donde se ponga en la segunda bandurria. Entendido tengo, que de qualquier manera que estuuiere la Musica a quatro bozes, se puede cifrar para estas bandurrias: pero de los musicos experimentados. Sabra el musico quando el tenor subiere mas delos pūtor: ya dichos: cifrar lo en la segūda bandurria: quando el contra alto abaxare, mudar lo a la primera. Assi que, algunos golpes tañera vna bādurria tres bozes, y la otra vna: otros golpes al contrario.

El hazer la Musica a postates para los aprendizes. Pueden poner en la bādurria quatro cuerdas, y mas: si lo suffriere la anchura del cuello, y lo mesmo digo de los trastes. De indias han traydo bandurria con cinco cuerdas: y en andaluzia se ha visto con quinze trastes. El modo de cifrar en este instrumento es pintar lo con las letras del cāto: como fue dicho en las cifras de vihuela: lo qual basta para que cifren no solamente en bandurrias de tres cuerdas, y temples cōmunes: sino para de quatro, o cinco cuerdas, y en temples nuevos y diuersos. Esto que dixep concertar dos bandurrias y cifrar para ellas: se entienda para qualquier instrumento. Pueden templar vna vihuela, vn discāte, y vna guitarra: vn discāte, vna guitarra, y vna bandurria: y finalmente instrumentos de diversas maneras los pueden poner en tono que lo suffra las cuerdas, y cifrar para ellos, y tañer entres instrumentos a seys bozes y a ocho. El concertar de las vihuelas que algunos usan: va fuera del arte de Musica. Es salga lo que saliere. Empero si tres musicos artistas se concertassen con tres vihuelas, o con otros tres instrumentos pūstos en buen temple: tañerian atinadamente. Si templese vn discāte vn diatesarō arriba dela vihuela, que la sexta del discāte viniess con la quinta dela vihuela, o de otras muchas maneras: y la guitarra en octaua dela vihuela, que viniess la quinta dela guitarra con el segūdo traste dela quarta dela vihuela: y conforme a este tēple pintasen los dichos instrumentos, y cifrasen algunas obras a seys bozes de las dos misas vltimas del libro primero del delissimo Christiano de Morales, o algunos motetes de muchos buenos que ay a seys y a siete: segun lo hizo el excelente musico Anriquez) seria musica de gozar. Los que fueren mu

ficos deuenas, o tuuiereu principios en la Musica y buen entendimiento, y en el estado no fueren remissos en ellas pocas palabras entenderan que diferencia ay desta Musica de concierto, ala que tañen algunos solamente de oydó.

De algunos presu

puestos para cifrar. Capitu. lxx.

Quando el tañedor quisiere comēçar a cifrar: delante de si ponga la musica en vna parte, y en otra la vibuela pintada por do ha de cifrar. La musica ha de tener repartida por sus compases distintos con vnas virgularas quales diuidirán los compases, assi en lo cifrado: como en lo pintado. Conuene pintar se en la manera sobredicha, antes que se cifre: porque con mayor facilidad y certidumbre lo puedan los principiantes cifrar. Mirando en lo virgulado el punto en que signo esta, buscando lo en la vibuela en la cuerda y traste que se hallare, tal cifra poned que lo declare. El que quisiere dar a entender bien las cifras: dexa puntadas las bozes sobre ellas, y no sera menester poner señales de valor. El que no quisiere dexar todas las bozes sobre las cifras: solamente ponga el tiple que vaya cantando, o la hoz que suele cātar. Al pintar y repartir los compases pongan siempre el contra alto junto al tiple. Al principio de cada voz se pōga el titulo della. En tre virgula y virgula aya vn semibreue, o su valor: si se ha de tañer a compase. El que estuuiere exercitado en cifrar: baga los repartimientos de breues: aunque se tanga a composete. Lo que digo, que se pūte virgulado antes de cifrar: es para los principiantes, que comiençan a cifrar, y no son componedores de canto de organo, y si lo son no quieren trabajar mucho en hazer las cifras. Los exercitados en cifrar, y los buenos musicos, y los que quieren tomar vn poco de trabajo con gran provecho: basta les el libro delante para de puntos hazer cifras. El tañedor que sin virgular la musica biziesse cifrar: seria cosa mas prima, y le daria gran ser en el arte de tañer. Posible es, que el musico exercitando se a cifrar por el libro: biziesse a tanta perfeccion en la inteligencia y uso de la vibuela: que tañese puesto el libro de canto de organo delante de si. En el spacio primero de las seys reglas que se hazen para cifrar: se pon

gan las clauas. Si alguna dellas viniere en la entrada en vazio, en ella se pōga sin otra señaly si fuere bollado traite, ponga se en la tal cuerda, y el numero del traste delante della. Antes deste spacio en frente donde se pusieron los titulos de las bozes se ponga el numero de las cuerdas: para que uera ya muy claro y distinto lo cifrado. De manera, que en el principio de la sexta se ponga vn seys, en el de la quinta vn cinco, y assi de todas las otras cuerdas. Para mayor claridad del que hallare lo cifrado: ponded al principio de ello, porque vibue la va aquello cifrado, poniendo el signo en que començo la sexta en vazio. Pongan mas sobre la obra el autor de ella: porque el titulo le da grafer y qualidad. Digan que tono es. Si fuere natural (que fenecce en las quatro letras finales) basta dezir tal tono es: mas si fuere accidental, deuē dezir, no solamente el tono que fuere: mas donde fenecce. Primero en C faut, quarto en D solve, y assi de todos los otros accidentales: que son muchos. Vna dificultad ay grande en la materia de saber cifrar (y no se si terne palabras para en ella declarar) y es, por qual de las vibuelas cifraremos. Si aya Musica que por todas siete vibuelas pintadas se pueda cifrar: o si de tal manera se cifrara por vna, que no por otra. Si qualquier musica por sola vna se puede cifrar: baldia seria tanta. Digo, que para los tañedores en el arte de cifrar alomenos siete vibuelas son menester. El que quisiere començar a cifrar tome tres años. El primero es, que mire el contrabaxo de la obra que quisiere cifrar: y el signo mas baxo del dicho contrabaxo, se ponga en la sexta en vazio. Quiero dezir, que por tal vibuela cifraremos: qual fuere el signo mas baxo de la contra. Si el contrabaxo allegare hasta gamaut, tomareys la vibuela que yo pinte, que comienza en gamaut: si abaxare hasta A re, tomareys la segunda que comienza en A re: y assi de todas las otras. Esto se entiende: si la obra que cifrays anda en mas de quinze puntos. El segundo año dara mucha lumbre. Toda Musica que anda en doze puntos: podeys poner el mas baxo punto en la quinta en el tercero, o quarto traste: y alcançara en la prima en el mejino traste, que en la quinta tomastes. Si anduuiere en treze puntos començara el mas baxo en la mesma que en el primero, o segundo traste. Si anduuiere en quatorze puntos: ponerse ha el mas baxo en la quinta en va

xió. Si arduiere en quinze puntos: puede ser puesto el mas baxo en el tercero, o quarto traste de la sexta. Si la obra anda en diez y seys puntos: en el segundo, o en el tercero de la dicha sexta sea puesto el mas baxo punto: y si en diez y siete, en el primero, o segundo: y si en diez y ocho, el mas baxo ponga en la dicha sexta en vazío: y allegara al quinto traste de la prima. Si segun esta cuenta, alguna vez no hallaredes vibuela de signo semejante a la obra que querays poner: tomareys la vibuela de su octava. La necesidad hara alguē como se cifra: para entender lo ultimo deste auiso. El tercero sera, que podeys poner la obra que suba hasta el quinto traste de la prima: y si fuere necesidad, al sexto y septimo. El que quisiere tañer buena Musica y descansar: pudiendo lo hazer y no paxa del septimo traste de la prima: aunque carezca de las alabancas de los aldeanos. No alaba la gente popular por tañedor: sino al que anda todos los trastes. Para el que quiere hazer la mano yzquierda muy facil, y presta bueno es andar todos los trastes: pero la Musica no gana, mayormente siendo puestos los trastes a beneficio de oydo. El que se exercitare en cifrar: la experiencia le enseñara, que lo dicho es para principiantes: y de tal manera medira la Musica que quiere decir, que ande por las mejores cuerdas, y que de los mas golpes que pudiere en vazío (porque es mas descanso para la mano yzquierda) y que el cifrar no se aparten tanto los trastes: que lamano no los pueda alcanzar, y otras cosas que amfalan palabras para darlas a entender: las quales solo el exercicio enseñara.

De ciertos auisos

para la conclusion del cifrar. Ca. lxxj.
EL que quisiere cifrar guarde los puntos susitados, teniendo en la memoria los presupuestos ya dichos, y determinacion del capitulo quarenta y ocho hasta el cinquenta y uno: y entendiendo los auisos del presente capitulo. Por muy poco que uno sepa tañer siflo alegado entendiere: sabra ciertamente cifrar, y aun con mucha presteza y descanso. Los modos de cifrar son buenos cada uno en su manera: pero otro usaria yo. Puesto el canto de organo en sus repartimientos con las virgulas: mitad si algunos puntos vnifuenan en dos

bozes: los quales estan en vn signo. Ordenad (si posible fuere) que venga ambos en vazío: porque el vno poniendolo en la cuerda que viene en vazío, el otro se ponga en la inferior exel traste que haze vnifoun con la cuerda superior. Sera quinto, o quarto traste: segun que ya esta declarado. Sino pudieren venir en vazío las dichas bozes, y el tañedor no pudiere alcanzar cinco trastes (donde son menester) para formar las ambas: pongase en vn lugar, como en el organo se haze. Y si en lo cifrado los quisiere poner en trastes que no se puedan alcanzar: puede se hazer por la claridad del canto de organo. Algunos curiosos y destros tañedores quando viene algun passo, que no se puede con la mano alcanzar: ponen la vna boz en vna cuerda en vazío, y la otra en la compañera desta cuerda hollada en el tercero, o en otro traste que la tal Musica pide. Tigo lo por buena habilidad: aunque es menester mucho tiempo para el exercicio. El numero de las cifras comienza desde vno por la cuenta de guarismo: hasta nueve. Mirad el punto que cifrar querays por lo irregular, y mirad en la vibuela pintada en que traste esta aquel punto: y tal numero porrey en lo cifrado: qual tiene el traste de la vibuela pintada. Pues si hallare vn punto en alambre agudo, y yo cifrando por la vibuela de Arc porrey vn dos en la quarta cuerda, que significa estar el tal punto en el dicho alambre. Deforma, que para señalar el primero traste de qualquiera cuerda: porrey vna vnidad en la mesma cuerda. Para señalar el segundo: porrey vn dos, y asi de todos los numeros hasta el nono. Para dezir que vn punto esta en vazío: suelen poner sobre la cuerda donde esta vn zero. Si yo hiziesse cifras no guardaria esto: sino el golpe en vazío señalarlo con el mesmo punto no impedido las otras cifras. Si fuere breue el punto niendo en vazío: ponerlo breue en lo cifrado, y assi de todos los otros. Los puntillos de augmentacion si estuviere en el mesmo compas que el punto con quien estan puntados: pongan se junto a la cifra, o con el punto si diere en vazío: porque tienen, que el puntillo ha de ser vn golpe con el mesmo punto en que esta. Si el tal puntillo entra en otro compas: pongase el puntillo despues de la virgula, en el compas que se sigue, y no se cifre, ni que de abscondido. Porque no se pronuncie, y que de concluydo en el golpe del punto en que esta paxa

to se pōga de la manera ya dicha. De forma, que viendo vn puntillo en vna cifra, punto, o de la otra parte de la virgula: se señale, que esta conlamef ma cifra que atras en la cuerda queda. Los pñtos syncopados para que se entienda la syncopa, au que con la virgula se diuidan se pñten, y cifren en dos partes. Ponga se vn calderon sobre abas partes, ubi en lo cifrado, como en lo puntado: el qual significara, que aquellas dos cifras han de ser solo vn golpe. Miren por lo virgalado los puntos que dan vnos con otros: por que las cifras a ellos correspondientes han de estar vnis enfrente de otras. Si alguna vez pastiere dos puntillos para de clarar que cifras se corresponden, y dan juntas: tened auiso (si poneys puntillo de augmentaciō) de no poner alguno de los sobredichos puntillos de guia sobre las cuerdas. Presupongo otros auisos que son cōmunes, y para el que no los viēra visto adelante los declararemos: los quales ay a durar mucho para cifrar. Algunos desean cognoscer las bozes en las cifras, para yr cantando la boz que quisiesen, o para gozar mejor de la musica viendo como dan vnas con otras. No faltan auisos y señales con que cada vna de las bozes faesle cognoscida: pero todos quantos he experimentado, y las que puedo imaginar: mas cōfunden, que dan noticia. Parece me, que la mejor se ñal para esto es puntar el canto de organo sobre las cifras. La Musica que aūey de comenzar a cifrar: seran vnos villancico: (primero duos, y des pñes a tres) de Musica golpeada, que cōmūnmente dan todas las bozes juntas. Para cifrar estos quasi no ay trabajo: porque como los pñtos que dan vnos con otros se ñ de yqual valor, y las cifras en los compases vernan y iguales en numero. Quien quisiere tomar mi consejo: destas cifras no se aproueche para tañer: porque no es Musica de cudi cia, y no se haga el oydō a ellas. Los villancicos golpeados no tienen tan buen fundamento en musica: que sean bastantes para edificar, y grangear buē ayre de fantasia. Pues tomen se para ensayar se, o imponerse el tañedor en el arte de cifrar: que no son para mas. Des pñes que por estos villancicos estuuiere el tañedor en alguna manera instruy do: busque los villancicos de Inan varquez que son de Musica acertada, y las obras de vn cario sō musico que se llama Baltasar Tellez. Las obras de este estuadio y sabio author tienen qua

tro condiciones, para que en este lugar dellas ba ga memoria. La primera, son graciosas, que cada vna por si se puede cantar, y con tanta sonoridad que parece auerse hecho aposta para cantarse sola. De a donde infiero la segunda condicion, que seran faciles de cantar, y tañer: pues que son graciosas. La tercera es, que tienen muchas falsas bien dadas: lo qual suena en la vibuela muy bien. La vltima condicion es, que es Musica recogida ni anda en muchos puntos, ni se aparta mucho vna boz de otra al dar del golpe. En las missas del egregio musico Cbristoual de Morales ballareys mucha Musica que poner con tantas, y tan buenas qualidades que yo no soy suficiente a explicarlas. El que a esta Musica se diere, no tan solamente quedara sabio: pero deuoto contemplativo. Pocos componedores ballareys, que guarden las qualidades, y diferencias de las letras. Y entre los pocos, es vno el sobre dicho author. Entre la musica estrangera que hallareys buena para poner en oluideys: la de el grā musico Iusquin que conmigo la musica. Lo vltimo que aueys de poner sea Musica del excelente Gombert. Por la dificultad que tiene para poner en la vibuela, por ser derramada: la pongo en el vltimo lugar. Mucho yerrā los tañedores, que comenzando a tañer quierē salir con su fantasia. Aunque sus piesses contrapunto: (sino fuese tan bueno como el de los sobredichos musicos) no auian de tañer tā presto fantasia: por no tomar mal ayre.

Noticia de las ma

neras que ay de cifrar. Ca. lxxij.
Poner quiero todas las maneras de cifrar que basta oy han usado. Porque si las cifras hallare fuera del libro del author sin declaraciō: las entienda, y si quisiere imitar alguna dellas: por este lo pueda hazer. Tambien lo bazo: porque si el tañedor no se contentare de alguna destas maneras de cifrar: ocasionado de dō inuente otra. No se auia de contentar el de buen entendimiento cō lo que oye de su maestro: sino trabaxar por si. No digo, que condeveya las cifras viejas, que es inuencion de buenos entendimientos: sino que, teniēdo en mucho a los que las inuentarō, hā usado y cōseruado, tomē todos los primores que en ellas ay trabajado de poner mas, baziendo adiciones.

Asi lo han hecho los que las cifras no comu-
nicaron. Ni digo, que no creays a los maestros:
antes aconsejo lo que Pythagoras mandava a
sus discipulos. Este gran philosopfo tenia tan
disciplinados sus discipulos: que dello que dezia
no le pedian razon. Era tanto el credito que los
discipulos tenian de Pythagoras, que su dichote-
nia por demonstracion. Conuiene que todo dis-
cipulo de credito a su maestro: si alguna cosa qui-
siere saber. Pero sobre lo que su maestro le dixere
estadie, y imagine, y sobre todo pida a Dios com-
plimiento de sciencia. Asi que, para ocasionar
a los estudiosos tañedores que vayan adelante:
pone las maneras de cifrar. Tres diferencias de
cifras he visto de las quales en este tractate. Acer-
cade esta materia dos cosas ay que dezir. Vna es
cõmun, que a todas las cifras conuiene: y la otra
es particular, que algunos compete. El que todas
las cifras de vihuela ha de entender: primero de
ue saber, que cosa es cifra. Los contadores de gua-
rismo vsaron vnas señales: para en breues pala-
bras contar gran suma. Siguen se las señales. o. x
2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. No tienen mas de estas se-
ñales: y bastan ellas solas para contar. La prime-
ra se llama zero, la otra es vna unidad, la tercera
vale dos, y asi van segundas hasta allegar ala de-
cima cifra, que vale nueue. En qualquier cuerda
que hallardes el zero: dize, que ha de ser tocada
la tal cuerda en vazio. Algunos tañedores llan-
man en lleno a lo que yo nombro en vazio: y to-
dos queremos dezir vna cosa por diuersos nõbres.
Decimos etal caso, que sera berida aquella cuer-
da sin que traste de ella sea bollado. En la cuerda
que estuuiere la unidad: denota la tal cuerda
ser bollada en el traste primero. En la cuerda que
estuuiere el dos: dize ser bollada en el segundo tra-
ste. Lo que de estar tres cuerdas señaladas cõ las
dichas cifras digo: se entienda de todas las demas.
De forma, que tal traste sera bollado, y tal cuer-
da berida qual fuere la señal, y la cuerda sobre
que esta puesta la tal señal. Asi hallareys seys
rayas, o reglas sobre las quales se ponen estas se-
ñales, o numeros: las quales rayas significã las
seys cuerdas. Pocas vezes passa la composicion
al decimo traste: y cõmumente no tiene la vibue-
la necesidad de mas de diez trastes. Si al decimo
traste passare la obra: hallareys vn diez llano en
esta figura x: y si allegare al vndecimo, hallarlo

beys desta manera xj. Estos dos numeros por la
claridad de las cifras se ponen en cuerda llana. Ca-
da cifra es vn golpe. Todo puntillo entra en el
mesmo golpe del punto con el qual esta puesto.
Esto entiendo ahora el puntillo entre en el cõpas
del punto en que esta, o en otro distinto. Dema-
nera, que la cifra de punto y puntillo es vna: co-
mo todo junto es vn punto. Crean los que no sa-
ben contrapunto, que si algunas vezes se suffre
pronunciar el puntillo distintamente del punto
con que estauo todas las vezes, ni siempre que el
cantante quisiere. Todo punto avn que sea lõgo
no tiene mas de vn golpe. Estas cifras toman el
valor y quantidad de las señales que encima lepo-
nen. Sobre todas las cifras no se ponen señales,
que den valor a todas ellas. La cifra que no lo tu-
uiere: tomar lo ha de la señal que a tras de ella
queda. Qualquier señal que se pusiere, sirve has-
ta que venga otra que la prinẽ. Cõmumente to-
dar las cifras se tañen por vno de tres tiempos,
que en fin del capitulo treinta y seys del libro
tercero puse: donde me remito. Muchas vezes ha-
llareys al principio de las cifras el punto porque
se tañen y quando no estuuiere, fue de cuydo del
trãsumptador. Entẽ de vey en tal caso porque tiẽ
po se tañen: por las figuras que encima tuuieren.
Pocas vezes hallareys la musica en cifras a com-
pas largo, sino fueren cifras estrangeras. Otras
vezes se ponen en vna de las proporciones que en
el libro tercero traste. Ay vnos pũtillos que quã-
an las cifras: los quales dizen, que las tales cifras
asi quãdas han de dar juntas: y las otras que es-
tuuieren apartadas, cada vna por si. En esto mire
mucho el nuevo cifrador, que todos los pũtos que
dã juntos, las cifras a ellos correspondientes se
pongã vnas enfrente de otras. Hallareys vnas ra-
yas, o virgulas que atravesã las dichas seys cuer-
das: las quales no sirven de otra cosa, sino de diui-
dir los compases. En esta diuision cognoscereys
quando quãtar cifras ay en el tal repartimẽto o
diuision: y que valor tiene cada cifra. Hallareys
algunas vezes dos rayas, que ocupã dos espacios:
y son repeticion de villãico, o chançoneta. Señã-
ladamente digo estas dos cosas: porque les suelen
poner la tal señal. La señal que se pone sobre el
cõpas virgulado de las cifras, no dize siempre to-
dos los puntos que estan en el dicho compas: ento-
dar las bozes ser tã diminuydos: como es la señal.

Pone se vna señal de seminima sobre vn repartio miêto: acaece que la vna boz tiene sola vna cifra, y sera semibreue: y si la otra tiene dos, seran mini mas. Deforma, que la tal señal no demuestra el valor è todas las bozes: sino el dela boz que mas cifras tiene: por lo qual en este tal exemplo la tercera boz terná quatro cifras: para que cada vna dela boz en el tal intervalo virgulado venga a tener vn compasete. Muchas vezes en vn repartio miêto estã las cifras en todas las bozes y iguales y en tal caso la señal seruirã para todas: pero esto no es de essencia dela Musica. Demanera, que siempre mirareys la señal, y viendo la boz que tiene mas cifras: cognoscereys tener en si vn compas, y segun las otras bozes tienẽ mas, o menos cifras: assi juzgareys el compas en todas las bozes. Añ que en las cifras no digan que tono es, o dondette ne la clauè: facilmente lo podeys saber. Mirad en qualquiera delas cuerdas donde se forma el semitono: y por el cognoscereys lo sobredicho. Digo, que si en la tercera viniere vn zero, y luego vna unidad, o despues en la dicha cuerda: entendede reys que las dos cifras forman semitono: luego la tercera en vazio esta en mi. Cifrose la tal Musica por la vibuela de Are: en la qual viene la tercera en vazio en el mi de f#u#mi. Si en la prima ay vn semitono: venid contando por los trastes a baxo hasta que halley en que boz comengo en vazio: y assi juzgareys porque vibuela pntada se cifra la tal Musica. Si dixere en las cifras donde traen las clauè: como algunos carrosos lo ponẽ) bastante seria esto para saber porque vibuela se cifra. Algunas vezes (como estas cifras han sido transuntadas mucho) lo que dixẽ delas clauè esta errado: por tanto no se deuen siempre fiar de la tal scriptura. El musico que entendiere las vibuelas que yo pintare, y quisiere specular los libros de cifras: no tan solamente las entenderã, si no sabrà sacarlas en canto tan fielmente como estava pitado antes que se cifrasse. Si los buenos componedores de canto de organo que ay en España supiesen sacar, y mudar las cifras en punto: verian la Musica que algunas llenan, indigna de nombre de Musica. Digo verdad, que contrapũto de tañedor de vibuela (y no delos mal asumados) puesto en cifras, he sacado en punto: que se ha reydo entre cantores no poco. Y porque no tẽgo officio para dezir mal: callo el nombre del tal

tañedor. Quise apuntar esto, para que los que comiençan a tañer cifras: entiendan no todas con tener buena Musica. Vna delas causas porque es bien sobre lo cifrado poner las bozes puntadas: es, para que los cantores (aunque no sepã tañer) viendo lo puntado daran fe delas qualidades de las cifras. Y si solas las cifras estuuieren: el que las supiere sacar dirã la verdad de engañando a los tañentes, que no saben de composicion. Digo que es cosa muy facil sacar las cifras en punto, y que el estu-dioso por este arte lo bara.

Delas cosas parti

culares delas cifras. Capit. lxxiij

Las cosas particulares delas cifras son las siguientes. Las cifras que, a mi ver, son mas viejas tienen sobre los compases por valores vnas señales. Para denotar ser vna cifra de semibreue: se pone esta señal, s, para la minima esta, s, para a minima con puntillo es esta, s, para la seminima esta, s, para la corchea esta, s, para la semicorchea esta, s. En esta primera manera de cifrar no se pone señal para el breue: por que lo divide en dos golpes quando viene. La segunda manera de cifrar no diffiere dela primera: sino en las señales, que en lugar delas sobredichas vsa puntos. De forma, que la cifra del breue tiene sobre si vn pũto breue, y assi de todos los otros. Tambien, que pone las clauè en las proprias cifras en las cuerdas que han de estar. Algunas vezes delante las dichas clauè pone el numero del traste donde se bã de poner las clauè: otras vezes cõ auer dicho en que traste estan: no pone delante las clauè el numero del dicho traste. La tercera manera de cifras que he visto es mas moderna, y tiene mas primores, y muchas señales que declarar. Algunas vezes sobre las cifras pone vna boz para cantar. Sepan, que no siempre va cifrada. Quando en las cifras ay vn rasgo pequeño en esta forma s, entendede reys la tal cifra ser dela boz para cãtar, y que va por las cifras dela dicha señal. Quando que ra que sobre vn punto se pusiere vn calderon: significa acabar alli la tal obra. Algunas vezes se pone el mesmo calderon quando ay punto synco-pado, o quando el punto tiene puntillo: para denotar que el medio punto dela synco-pa, o el pũtillo entra en el cõpas siguiente. En la boz que esta

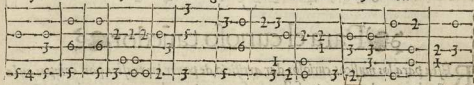
manera de cifrar pone para cantar, algunas vezes hallateys una estrella pequeña: y denota, que el punto sobre que estuviere, sera menester por causa de la letra alguna vez pronunciar lo uno, y otra vez dividirlo. Encima de algunas cifras has llaveys esta señal: la qual se pone para que el de do este quedo todo el compas, si se pone al principio del compas; y si en fin del dicho compas se pusiere la tal señal, estara quedo el dedo hasta la mitad del compas siguiente, y otras vezes hasta la quarta parte. El que quisiere començar a cifrar imite alguna de las sobredichas maneras de cifras o vea los libros de los señalados musicos Anriquez de valde ranaño, y de Miguel de fuenllana; y vera grandes primores para saber elegir modo primo y claro para las cifras que biziere. A qual sera buen modo de cifrar, que el que lo usare

entiende por el todas las bozes de la obra cifrada, y las diere a entender a los otros con todos los secretos de facilidad, de certidumbre, y de habilidades que en toda la anchura de cifras el auedor puede descubrir. Lo que ami ha sido posible decir de la vihuela común: fielmente he dicho.

Exemplo de cifras

Capítulo lxxxiij.

Porrazon de exemplificar loya dicho en el arte de cifrar: pongo las cifras siguientes, y es un romance viejo del modo quarto, y va por la vihuela de Are, y por tanto tiene la clave de ffant en la quinta en el traste tercero, y la de c solfant en la tercer. en el traste primero. No pongo valores sobre las cifras: porque basta el cato de organo.



Las cifras siguientes son para la vihuela de siete ordenes, y es el romance superior.



Para entrafstar la vibuela común. Cap. lxxxv

Este instrumento tiene el diapasón en los trastes. De la manera que los monachordos tienen los diapasones señalados en unas tablas para que las teclas hieran a proposito de las consonancias que han de formar, la flauta en los agujeros, el sacabuche en las tiradas, y otros instrumentos en otra forma: así la vibuela en los trastes, y auia de tener para ser del todo perfecta las deduciones segundias así como las tienen los otros instrumentos. Una de las cosas que en las vibuelas he hallado no bien acertada, es la postura de los trastes. Apenas hallareys este instrumento bien entrafstado: sino son los que vsan los singulares tañedores, que los ponen a cõpas de su buen oydõ. Es grande la differencia en la Musica puestas los trastes con solo oydõ: con arte juntamente con el oydõ. Para que todos los que tañen la vibuela común (y aun los que no lo saben) entiendan puntualmente como se han de poner los trastes: noten una breue informacion. Desde vn traste a otro ay vn semitono. De forma, que el semitono se forma en dos trastes, el tono en tres, el semiditono en quatro, el ditono en cinco, el diatresaron en seys, el tritono en siete, el diatrente en ocho, la sexta menor en nueue, la sexta mayor en diez, la septima menor en onze, la septima mayor en doze, y el diapasón en treze. En esta cuenta va numerada la cejuela de la vibuela por traste: porque formado se en ella la boz en vazio, tiene el mesmo officio de traste. Mirad, que consonancia quereys formar, y contad quantos semitonos tiene: que tantos trastes le aueys de dar, y mas la ceja de la vibuela. El diapasón tiene cinco tonos y dos semitonos, y los cinco tonos son diez semitonos. Pues átez y dos son doze, y mas la ceja de la vibuela treze. Digo mas, que aunque el semitono se forme de vn traste a otro, y todos los semitonos en la vibuela común esten quasi yguales en compas de Musica: menor compas y cuenta se forman vnos, que otros. Poner estos trastes a beneficio de oydõ: no todos los oydos son para ello suficientes y padecen trabajo, y en fin no van tan ciertos como por la cuenta de las proporciones. El tañedor que cierta, y facilmente quisiere poner por arte los trastes en la vibuela tome la regla siguiente.

Divida lo largo de las cuerdas en nueue tamaños yguales: que se entienda desde la puente de la vibuela hasta la ceja. Para hazer todos los reparamientos que en este libro tracto: tomad el tamaño de las cuerdas en vna regla bien labrada, en la qual repartireys las consonancias con cartabon quadrado. Diuiso puee el dicho espacio, en el punto primero de la diuisión, cercano ala ceja, porne y vn traste, y sera segundo: en el tercero punto de la diuisión poned otro, y sera el septimo. Bolued a diuidir el espacio que ay desde el dicho segundo traste hasta la puente en otros nueue tamaños, y en el punto primero de la diuisión poned vn traste, y sera quarto: y en el punto tercero de la diuisión poned otro, y sera el nouo. Diuida se luego toda la cuerda en quatro tamaños, y el primero terna desde la ceja al quinto traste. Otra diuisión se haga semejante de quatro desde el quinto traste hasta la puente, y el tamaño primero alcançara al decimotrase. Para poner en medio de estos trastes otros que formen semitonos, que seran primero, tercero, sexto, y octauo: tomad este aniso. En medio de los trastes que forman tono poned vnos: y si fuere fa, auia de ser llegado hazia la ceja: y si fue re mi, allegado ala parte de la puente. Si el tono se diuidiera en la vibuela común en dos semitonos mayor y menor: como en el organo (en el sentido ya declarado en este libro) auia mucho que decir. No se divide la vibuela, segun la cuenta común, sino por medio poco mas, o poco menos en cõpas de Musica. Si el tono en la vibuela se diuidiera en compas de arithmetica: facil cosa fuera poner los trastes medios. Pero esta diuisión no seria la mitad del tono por compas de Musica: segun en otra parte es declarado, que en Arithmetica el medio superior conternia mayor distancia en musica, por ser mas corta la cuerda que el inferior. Por tanto para hazer estos trastes medios venir a tener el medio del tono en compas de Musica: aueys de quitar al medio que esta ala parte superior vna poca de distancia, y darla ala parte inferior, y desta manera quedaran los dichos trastes quasi en medio en compas de musica. Este arte de entrafstar vibuelas no va puntualmente en toda la perfectiõ que puede yr: porque le falta muchos quilates. Puse lo aqui en el lugar primero, y en modo no primos para los que saben poco, y por comẽsar de lo imperfecto a imitacion de naturaleza.

De vna nueva y perfecta vibuela Capitulo lxxvj.

PResupuestas todas estas verdades de grãtes doctores liquidadas porfundamento: concludy re el intento principal deste libro. En algunas partes de mis libros hal'areys, que alabo (y con gran razon) al inuentor de los traistes como ahora estas puestas. No alabo como los ponen algunos feminados de bozes mugeriles, que todas las distancias tienen gran falta. Apenas hallo traistes (de muchas vibuelas que he requerido) quando estan cortos. No allegar a dar la compida composicion de las distancias. Como canta cada vno assi pone los traistes. Los que los traistes de tono tienen coplido el tono, y las distancias diuiden medio a medio poco mas, o menos el dicho tono: estos son dignos de ser alabados, y el inuentor del tal primer de mayor alabanga. Realmente en la vibuela común no ay semitono mayor, ni menor: pero quedan ambos en tal disposicion: que se pueden tañer. Muchas vezes vienen a ser los dos traistes mas que tono: y otras vezes de vno octo mas que semitono. Tambien pueden acacer lo contrario. Si compidamente no tienen las distancias todas las cõmas que han menester, o quedan otras largas, con tal que no allegue ayna cõmano cau fura de sabrimiento al oydo. Dixo Boecio, que la minima distancia que en la Musica se siente: es la cõma. Lo que anda repartido en los traistes de mas o de menos es media cõma: luego esta falta, o exceso no se conoçera. Por lo qual tengo muy grã razon de alabar al inuentor, que dexo vn instrumento de la vibuela capicissimo. Paralos que poco saben, que no atinarã al mudar los traistes: fue gran provecho esta habilidad. Si diessimos vibuelas, que compidamente tuuiesse todas las distancias, de mayor perfection seria. Ninguno me puede negar, que el sonido sea objeto y blanco de lo ydo, y quanto el sonido es mas perfecto, mas se delecta el oydo. Lo que en la vibuela ahora se tañe tiene su perfection: con la qual se delecta el oydo. Si la vibuela se pudiese entrastrar en todo coplimiento, y perfection de Musica, quedando tal largo instrumento como estan no ay duda, sino que mas delectaria el oydo, y seria pasar adelante en este instrumento. Si vibuela vniere de usar de vna que he inuẽtado (no sin falta de estudio)

principalmente usara, por ser de gran certidumbre, facilidad y perfection. El que ha de tener cuenta con la vibuela que ahora se usa ha de ser buen cõtador. Mire se bien, que es menester para cifrar en esta vibuela memoria de angel: y para ser cõsumado tañedor abilidad mas que de hombre. La causa porque tan pocos tañedores ay en este tiempo: es, las muchas cuentas que en el dicho instrumento se traia. Pongamos en la vibuela fixo el gamaut are. Como lo tenemos en la mano: lo ymaginemos en la vibuela. Para esto se han de poner siete ordenes de cuerdas, y cada vna formara su deducion. La septima cuerda sera la deducion primera, la sexta la segunda, la quinta la tercera, y assi procedera hasta la prima: la qual sera septima deducion. Distara vna cuerda de otra, lo que dista vna deducion de otra. Esta vibuela viene a tener en vazio la quinzena, que contiene la vibuela cõmun. Todas las cuerdas estan vna de otra quatro puntos, como en la cõmune: excepto la quarta con la quinta, y la prima con la segunda quedistan por vn tono: segun esta Gsolreut de Ffaut graue y agudo. Pues sea la septima en vazio gamaut, la sexta Cffaut, la quinta Fffaut graue, la quarta Gsolreut graue, la tercer cfoffaut, la segunda fffaut, y la prima Gsolreut. La septima en el segundo traiste sera Are, la sexta Dsolre, la quinta Gsolreut, la quarta alamire, la tercera diajolre, la segunda gsolreut, y la prima alamire. En el quarto traiste la septima es hmi, la sexta Elami, la quinta alamire, la quarta el mi de bffahmi, la tercera elami, la segunda alamire, y la prima el mi de bffahmi. En el quinto traiste es la septima Cffaut, la sexta Fffaut, la quinta el fa de bffahmi, la quarta cfoffaut, la tercera fffaut, la segunda el fa de bffahmi, y la prima cfoffa. En el septimo traiste es Dsolre, Gsolreut, cfoffaut, dlasolre, gsolreut cfoffa, y diajol. En el nono traiste seran Elami, alamire, dlasolre, elami, alamire, diajol, y ela. En el decimo traiste seran Fffaut, el fa de bffahmi, el fa de elami, fffaut, el fa de bffahmi, el fa de ela, y fffaut. Los quatro traistes que no auemos nombrado son primero, tercero, sexto, y octauo, y en algunas cuerdas son diuisiones de tono: seran vnos de sustentados, y otros de fuec conforme a lo que esta en el monachoordio. En el sexto traiste el mi de bffahmi agudo y sobre agudo, y los sustentados de cffaut, de fffaut, de cfoffaut, de fffaut, y de cfoffa

El traste primero sera sustentado de todos los si- gnos que estan en vazio. Los signos del traste se- gundo terminan su fa en el traste tercero. Y porque en el traste quarto estan alumire agudo y sobre a- gudo, y tienen necesidad en el signo inferior de punto sustentado, y en el traste tercero no queda: quando acaciere venir, pueden lo hazer en el traste primero en la cuerda superior de a donde venia a ser en el tercero. El remedio de otras faltas apa- rentes en el capitulo setentay ocho sera visto.

Para poner los

trastes en esta vihuela. Cap. lxxvij

EL modo de poner los trastes scriuen Boecio y Stapulense en modo diff. cultoso: pero cierto. Dezirlo he por las mas claras palabras, que pu- diere. Diuidid el spacio que ay desde la puente de la vihuela hasta la ceja en quatro partes, y en el punto primero de la diuision cercano a la ceja po- ned el quinto traste: en el qual se formara diatesa- ro. Diuidid el spacio desde la ceja hasta el quin- to traste en quatro tamanos, y subid desde el di- cho quinto hacia el nacimiento de las cuerdas co- tres, y donde viniere el punto de los dichos tres: se- ra el decimo traste. Queda otro diatesaron desde el quinto al decimo. Diuida se el spacio que ay desde el quinto traste hasta la ceja en tres tama- nos, y poned el compas en el dicho quinto: y do- de alcançare sera septimo. Para prouar si este septi- mo queda bien puesto: tome el dicho compas, sin a- brirlo, o cerrarlo, y diuida desde el nacimiento de las cuerdas hasta el dicho septimo, y si viniere en justos ocho tamanos: queda bien puesto. Buelua adiudiv desde el septimo ala ceja en tres, y ponien- do el compas en la dicha ceja: donde alcançare se- ra segundo traste. Para examinar si este segundo queda puntual mente puesto: tomad el dicho com- pas como esta, y medid desde el nacimiento de las cuerdas hasta el dicho segundo ocho tamanos: y si viniere en gnales, en su perfeccion esta. Diuida se el spacio que ay desde el segundo al septimo en tres tamanos, y poniendo el compas en el dicho sep- timo: alcançara al nono. Para ver por demonstra- cion si queda bien puesto: hazed lo sobredicho de los ocho tamanos desde el traste hasta el nascimie- to de la cuerda. El spacio que ay desde el segun- do hasta el nono se diuida en tres tamanos, y ponien-

do el compas en el segundo: alcançara al quarto. Examinaldo si queda bien puesto: segun ya es dicho con ocho tamanos. Toda la mano queda puesta excepto el fa de bñami y de su octava e una par- te, y en otra el mi: las quales bozes se han de po- ner en dos trastes, de quatro diuisiones de tono que resta de poner. La vihuela que tiene diez tra- stes: tiene dos diatesarones, y ha de tener quatro tonos. Luego los quatro trastes que nos faltan por poner: son diuisiones de tono, correspondien- tes alas teclas negras del monachordio. El pri- mero y sexto y octauo forma mi: y el tercero fa.

Para poner el traste tercero pone Fabro una re- gla, y es la siguiente. Poned el compas en el quin- to traste, y diuidid el spacio, que ay desde el di- cho quinto hasta el nacimiento de las cuerdas en ocho tamanos. Poned el un pie del compas en el sobredicho quinto traste, y donde alcançare co- el otro: sera el tercero. Para formar el primero, sex- to, y octauo, que son miz: menester otra regla. El spacio que ay desde el nacimiento de las cuerdas hasta el quarto traste diuida se en nueue tama- nos, y donde allegaren los ocho: sera el traste sex- to. Diuidid desde el dicho sexto hasta el nascimie- to de las cuerdas en nueue tamanos: y en el punto primero de la diuision poned el octauo. Diuida se otra vez desde el sexto hasta el principio de las cuerdas en tres tamanos, y puesto el compas en el dicho sexto: donde alcançare sera traste primero. Si teniendo disposicion la vihuela de tener mas de doze trastes, y el rañedor los quisiere poner: guar- de la regla siguiente. Puestos los doze trastes, to- me el compas, y diuida en dos tamanos: y gnales el espacio que ay desde la ceja de la vihuela hasta el traste primero, y un tamaño de los dos formara semitono despues de los doze, y sera traste tres- ce. Y si se diuidiere la distancia desde la ceja al segundo traste en otros dos tamanos: el uno dellos formara tono despues de los dichos doze, y es traf- te quatorze. Y por este orden podere: y formar do semitono: y tonos, y todas las otras consonancias. Assi puede el curioso rañedor proceder en infini- to guardando en las octauas su dupla proporcion. Corresponde pues el tamaño primero de semi- tono al tamaño tercio decimo, el segundo tamaño al quatorzeno, y assi de todos los otros trastes. No quise poner la manera de entrestar en tanta cuenta de arithmetica, como la vihuela lo pedia.

porque no se aprouecharan dello todos. El arte de entrarlar es cierto y ueneno. Digo ser cierto, porque los musicos antiquissimos lo vsarõ, y ahora se ha experimentado. Digo ser ueneno, por el modo y estylo en que va puesto. Si en España al guuro lo ha vsado: yo no lo he visto, ni oydo. La principal causa porque en algunas vibuelas ay mala musica: por los trastes. El que vsare deste arteficio deue hollar con todo uniforme, que nolo acuelte a vna parte, ni a otra. Si la vibuela que aueris de entrarlar, y no tiene las cuerdas de quadrado, como las vibuelas de arco: poned vna regla que pañee, o haga haz con las cuerdas, por la qual tomeys el compas de los trastes: o porque de otra manera no salencabales los tamaños. No os contentey de auerlos puesto conforme a lo ya dicho, sino requeridos vna vez y otras: porque en tendays si los errastes. Pensado he, que si estos trastes fueren de azero, o se hiziesen de palo, o de guesso: que causarian mejor musica. Teniendoõ pas para ello bien se podian poner. Y si dezis auer cuerdas semitonadas, y que no formã tono en el compas que las otras cuerdas ban menester: a las tales llamo yo malas: y de qualquier manera que fueren puestos los trastes: son indignas dela vibuela. Poniendo pues cuerdas buenas: es posible lo que digo. Estoy persuadido, que siendo los trastes de azero, o de marfil causarian mejor musica. La humedad del traste, specialmente entiem po humido causa gran imperfeccion en la Musica: de lo qual seria privilegiado lo que se tañesse con los sobredichos trastes.

De la perfectiony

temple desta vibuela. Cap. lxxviij

Ahora queda la vibuela mas perfecta que el monachordio. No tan solamente se pueden por ella perfectamete tañer los modos naturales: sino tambien los accidentales, y mejor que en el organo. Puede se enesta vibuela tañer el modo primero por todos los signos: el quarto por hmi, D solre, Elami, Gsolreut, y alamire: sexto por Are Cfaunt, D solre, Ffaunt, y Gsolreut: y el octauo por todos los signos. Assi que, quarto por Cfaunt y por Ffaunt, sexto por hmi y por Elami no se pueden tañer enesta vibuela con todo lo ya dicho. Como la dexamos es mas perfecta que el mo

nachordio comũ: porque primero por Ffaunt, quarto por Gsolreut, y octauo por hmi no se pueden tañer en el monachordio, y en la vibuela si. Coniene perfeccionarla del todo, y complir lo prometido. Lo dicho basta ahora quede en su fuerza y vigor, y no se mude cosa alguna. Y pues tenemos compas para poner los trastes (segun que los antiquissimos tañedores vsaron) no tengamos pesa dumbre de cõplir lo que falta en la vibuela. Quando se pusieren los quatro trastes sobredichos, que son diuisiones de tono: hazed vnas rayas, o trazas con cartabor, o con regla de parte aparte: por que seran menester. Otras quatro auemos de formar contrarias delas sobredichas. Quiero dezir, si la raya del traste formaua mi: baxemos otra a baxo, que forme fa: y si formare fa, hazed otra arriba, que forme mi: para lo qual es menester dar reglas. El traste primero (que es la primera diuision) forma mi. Poned el compas en el traste tercero, y diuidid la distancia que ay desde el dicho tercero hasta la puente en ocho tamaños: y poniendo el compas en el tercero, donde alcançare la buelta baxey vna señal: la qual sera traste primero que forme fa. Quando quisierdes tañer quarto por Cfaunt, Ffaunt, o por Gsolreut: abaxareys el traste primero, que era mi, a la señal cercana donde formara fa. El traste tercero es la segunda diuision de tono: y es fa. Si fuese menester hazerlo mi para tañer mas complidamente vn octauo por hmi: tened hecha su señal. Diuidase el intervalo que ay desde el traste primero, que forma mi, hasta el nascimiento delas cuerdas en nuene tamaños, y poniendo el compas en el sobredicho traste, donde alcançare sera la señal del dicho mi, traste tercero. El sexto traste es la tercera diuision, y forma mi. Para bazer vna señal abaxo del, que forme fa, para quando fuere menester: diuidid el intervalo que ay desde el traste primero, que es fa, hasta el nascimiento delas cuerdas en quatro partes: y iguales, y poniendo el compas en el dicho traste primero, donde alcançare baxey vna señal: la qual formara fa. El octauo traste es la quarta diuision: y formara mi. Para bazer vna señal abaxo del, que pueda formar el fa: se diuidid el espacio que ay desde el traste tercero, traste que era fa, hasta el nascimiento delas cuerdas en otras quatro partes, y poniendo el compas en el dicho tercero donde alcançare baxey la señal para el fa traste octauo:

Estos quatro trastes que ahora he puesto son contrarios a los quatro que antes auíamos puesto. Digo, que el traste primero que al principio se puso, fue mi; y el primero que ahora se pone, es fa. El tercero que primero se puso, es fa; y el tercero que ahora ponemos, es mi. El sexto que primero se puso, fue mi; y el sexto de ahora es fa. El octauo puesto primero fue mi; y el octauo de ahora es fa. Los vnos seran menester para vnos modos, y los otros para otros modos; segun de lo dicho se puede colegir, y en el capitulo siguiente se vera mas claro. Todos los sobredichos trastes, y los que despues dres: se han de poner que pañeen y esten yzuales cō el trazo. Quiero dezir, que dadas las dos bueltas del traste, descubra la scñal, otra ço del compas a la parte de la puente, y sea tā ma lues que apenas se vea lo qual se haga cō como por pequeño, y de puntas subtiles. Tēgo esta nueua vihuela por cosa muy primicierta, perfecta, copiosa, y para la mano yzquierda descansada. Los dos examinadores deste libro en granada la prouaron, y cognoscieron en ella los primores ya sumados, y otros muchos que por razon de breuedad no declaro. Pnes no se pueden explicar los primores desta vihuela en breue tiempo. Vno de ellos, y no el mas infimo es la facilidad que en tēplarse tiene. El temple desta vihuela es conforme

a las siete deduciones del canto. Templada la quarta con ella templareys la septima y la prima todas en vazio. La prima esta vna octaua arriba de la quarta, como esta çsolreut agudo de Çsolreut graney la septima otra octaua abaxo, como esta çgamaut de Çsolreut. Hollada la quarta en el quinto traste, que es çsolfaut, tēplareys la sexta vna octaua abaxo, que es Çfaut, y viene la tercera vnisonu con el sobredicho quinto de la quarta. Hollada la tercera en el quinto, que es çfaut agudo, templareys la quinta en vazio octaua abaxo, y la segunda vnisonu. Demanera, que con vna cuerda templamos dos. En esta vihuela segun tenemos por experiencia anda la mano yzquierda muy recogida, da muchos golpes en vazio, y hallan se las consonancias a manos. Entendido tengo, que esta era materia de mayor tractado. Para los que de ella se han de aprouechar: lo dicho con buen estudio basta. La demonstracion de esta vihuela es la siguiente. V a pintada para tenerla delante quando cifrey: en la qual cognoscereys el çgamaut, y las diuisiones de tono que usa el monachordio. Tomad el compas, y experimentad en esta demonstracion todo lo dicho: y çofor me a ello podeys hazer instrumentos. Bu eluo a dezir, que entre hōbres doctos y curiosos en esta profesion es tenuta en mucho la dicha vihuela.

Demōstraciō de la vihuela de siete ordenes

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
A										
C		D		E	F		G		a	b
f		G		a	b		b	c	d	e
G		a	b	b	c		d	e	f	g
c		d	e	e	f		g	a	a	b
f		g	a	a	b		b	c	d	e
g		a	b	b	c		d	e	e	f

Si tiene alguna falta

esta vihuela. cōmun. Capi. lxxix

YA que auemos tractado la perfeccion de la vihuela de siete ordenes bien que veamos si la dicha vihuela tiene alguna imperfectiō. Lo

que los otros pueden poner por falta: yo lo quiero descubrir, y entenderan todos: lo que parece falta, ser gran perfeccion. Parece tener esta vihuela en el traste tercero dos faltas de pñtos sustitidos que no los tiene. Vna es la quinta; y otra en la segunda. En el octauo traste parecē tres faltas.

Este traste auia de ser fa para la septima, quarta, y prima; y esta becho mi para todas las cuerdas. Pues vibuela que tiene cinco faltaxno deue ser alabada de perfecta. Qualquier musico que de proposito mirare en los sobre dichos lugares señalados: vera, que auian de ser puntos sustentados, que formasse mi; y forman fa, y en los tres se auia de formar fa; y forman mi. A todo aquel que audiencia me diere, mostrarle los sobre dichos lugares no ser faltax: sino perfection y muy grande desta vibuela. Presupongo como cosa cierta, que la tecla negra de entre Gsolreut y alamine antiguamente era fa y ahora sine de mi. Entenderez: auer sido fa; porque la artezicas de canto llaro señalan alli la quinta conjuncta por señal de bmol. El estilo que en este caso tienen los cantores: es, que si la conjuncta, o diuision de tono señalan de bquadrado, es mi laboz que señalan; y si dizen ser de bmol, denotax ser fa. Pues que esta quinta cõjuncta señalã de bmol: luego la tal diuision es fa. Andrea Ornitoparcho en el libro primero desu practica en el capitulo octauo, traxta de del monachordio de vna cuerda: ponela sobre dicha tecla negra por señal de bmol. Y por todas las reglas generales que hablan de la diuision de tono: denota ser fa. Ahora la tenemos en el monachordio cõmun becha mi. Auia necesidad de ser fa para todos los modos, que se abaxan vn tono de su final natural. Primero por Cfaul, quarto por Dsolre, sexto por la tecla negra de entre Dsolre y Elami, y octauo por Ffaul algunas vezes tenian necesidad de este fa; y para otros modos accidentales era menester, que es accidental a todos ellos: el qual corresponde al fa de bfaumi en los modos naturales. Para las clausulas de alamine ay necesidad, que sea mi. Deforma, que la dicha tecla negra vnax vezes ay necesidad de ser fa; y otras de ser mi. Por esto en algunos monachordios de Flandes viene la dicha tecla de manera, que forme fa y mi. Tiene se por primor y perfection esto en los tales manachordios. Es la conclusion delo sobre dicho ser perfecto el instrumento, que en el lugar ya dicho tuuiere fa y mi. El monachordio tiene necesidad de la tecla negra de entre Dsolre y Elami fa como esta para todos los modos que se abaxaren vn tono de su final. Tambien auia necesidad que fuesse mi para vn modo octauo por hmi, en que formasse el mi, y para vn primero

y octauo por Elami para hazer clausula de sustentado. Cierto es, si diessimos instrumento que en el dicho lugar formasse fa y mi: seria perfectissimo. Si lo vno y lo otro damos en la vibuela de siete ordenes: quedara concludido ser perfecta. Traxtemos primero las faltas que pareciã en el traste tercero. En la cuerda quinta y en la segunda en el tercero traste dixere ser fa, y auia de ser mi para corresponden al organo. Este no es defecto: sino gran perfection. Porque queda la diuision de tono de entre Gsolreut y alamine en vna parte becha fa, para quando sea menester: y en otra mi. Ambas bozes son menester para la perfection delo instrumetos. En el sobre dicho traste tercero esta becha fa; y en el octauo en la sexta y en la tercera estan mi, y assi mesmo en la quarta y en la prima en el traste primero forma mi. Pues no basta dar dos vnisonos del sustentado de Gsolreut: como lo damos en esta vibuela. El organo tiene solo vn punto sustentado de Gsolreut, y lo tenemos por perfecto: de mayor perfection es mi vibuela: pues yo le doy dos vnisonos. Para hazer los puntos sustentados de las clausulas son los lugares señalados, cõtinue a saber en el octauo en la sexta, y en el primero en la quarta; y en el octauo en la tercera, y en el primero de la prima: los quales forman mi. Para tañer vn modo primero por Ffaul, vn quarto por Gsolreut, el que ahora llaman sexto por la tecla negra de entre Dsolre y Elami, y para otros accidentales que tenían necesidad del fa entre gsolreut y alamine: lo puse en el traste tercero en la quinta, y en la segunda. Diximos lo segundo, que parecia faltar en el octauo traste tres faes, en la septima, quarta, y prima. Este traste es fa mi; y no se pueden en el formar el fa de Elami, el de su octaua, y quinzena. El fa que dezimos faltar en la septima en el octauo, lo tiene en la sexta en el tercero: y el fa de elami agudo lo tiene la quinta en el decimo, y la tercera en el tercero; y el fa de eia en la prima tiene la segunda en el decimo. Quedan los tres lugares señalados en el traste octauo bechos mi: para tañer vn modo octauo por hmi, y tengan donde forme el mi: para vn primero y octauo por Elami, y tengan donde sermi el punto sustentado de la clausula. Damos, que se puedan tañer mas modos en esta vibuela, que en el monachordio poniendo vna diuision de tono en vna parte fa, y en otra que sea mi: luego mas perfecta es esta vibuela

huela que el monachordio. Otra mayor perfecta
on damos en esta vibuela, que todo lo ya dicho: y
es saber poner los trastes por compas. Si las diui
siones de los tonos de su cõsca pueden ser fa y
mi, porque son semitonos mobiles, y do compas pa
ra ello: luego esto es lo perfecto. Quando fuere
menester uno de los quatro trastes señalador ha
zer lo fa, siendo el mi: obazerlo mi, siendo fa: cõ
pas teney hazeldo. Los trastes que en esta vibue
la puse: fue imitando con mayor perfection al mo
nachordio: pero no afo las manos o los tañedores
y assi les doy compas el qual basta ay en Espa
ña no se ha visto.

Para perfectionar la vibuela común. Ca. lxxx.

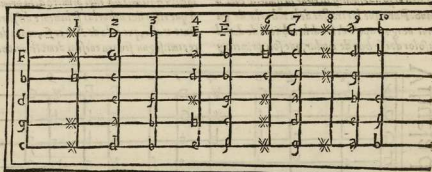
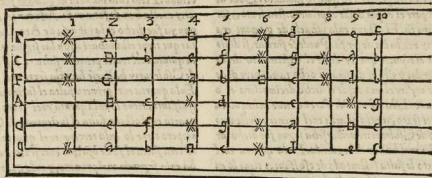
La vibuela que hasta ahora he tractado: es
perfectissima, facilissima, y tan presto pueden
en ella poner sabiendo el arte de cifrar: como en la
común. Pueden pues cifrando primero, poner en e
lla, y facilitaros, como lo estays en la común: y se
ra mas perfecta la Musica. Tenga pará mi, que
esta vibuela fue la que vsaron los grandes musi
cos, y parecio a los modernos que era demasiada
dos consonancias de un tono, que son de ffaut a
Gsolreut graves y agudos: y que se podia pasar
con seys ordenes de cuerdas, poniendo las cuerdas
que estan en segunda en una tercera. Assi que
todas las cuerdas se quedaron en diatesaron co
mo estan las deduciones: excepto la quarta cõ la
tercera que venia següda, y por grãear una cuer
da: la pusierõ en tercera mayor, que es dos tonos.
De forma, que los dos tonos que formavan en
quatro cuerdas: ahora los forman dos Se, que ay
hombres amancebados con lo que deprendieron en
su puericia, y que de cowards no quieren pasar
adelante. Para los tales soy cõpellido a buscar
modo puesto en cuenta de Arithmetica: con el
qual sea perfectio nada la vibuela. Las vibuelas
superiores puse sin cuenta de Arithmetica por
que hablauan para todos: y en este para los sabios
y desseosos de aprouechar. Tractare de todas las
vibuelas que alli puse, y veremos la diferencia
que entre si tienen en los trastes. Traster ay que
baxiendo la sexta gamaut, no viene con hazer la
hmi, o vno de otros signos. Es menester saber que
trastes estaran fixos, y quales se deuen mudar y

que tantos. Si atencion y estudio poner en este ca
pitulo grande prouecho sacaran. Siepte vibues
las puse, que son desde gamaut hasta ffaut. To
dar estas siepte vibuelas podemos poner entres di
fferencias. La vibuela de gamaut, de Cfant, y
de ffaut se parecen mucho: porque todas tres tie
nen una manera de proceder, conuene a saber que
son los diatesarones de la tercera specie. Prime
ro forman dos tonos y luego un semitono en am
bos diatesarones. La diferencia que ay entodas
tres vibuelas: al poner de los trastes se vera. La
vibuela de Are y la de Dsolre se pareciẽ muchos
y la de hmi y la de Elami son semejates. Para po
ner los trastes en la vibuela de gamaut: se guarde
el orden siguiente. Diuida se en quatro partes: to
da la cuerda (segã otras vezes es dicho) y en el pri
mero punto de la diuision pongan el quinto tras
te: el qual en la sexta sera Cfant, en la quinta F
fant, en la quarta el fa de bfa hmi, en la tercera d
la solre, en la segunda g solre ut agudo, y en la pri
ma c solfa. Diuida se en quatro tamaños el spa
cio que ay desde la ceja de la vibuela hasta el di
cho quinto traste: y poniendo el cõpas en este tras
te den tres tamaños, y donde alcançaren sera el
decimo traste. Este traste sera en la sexta Ffant,
en la quinta el fa de bfa hmi, en la quarta el fa de
elami, en la tercera g solre ut agudo en la segunda
c solfa, y en la prima ffaut. Diuidid el espacio des
de la ceja al quinto traste en tres tamaños y ponie
do el cõpas en el quinto traste: dõde alcançare se es
primõ: el qual en la sexta es Dsolre, en la quinta
Gsolreut, en la quarta c solfa ut, en la tercera el
mi, en la segunda al amire, y en la prima al sol. Di
uidid el espacio que ay desde la ceja basta el septi
mo traste en tres tamaños, y poniendo el compas
en la ceja, donde alcançare sera el següdo traste:
el qual en la sexta sera Are, en la quinta Dsolre,
en la quarta Gsolreut, en la tercera el mi de bfa h
mi, en la segunda elami, y en la prima al amire. Di
uida se el espacio que ay desde el segundo traste
basta el septimo en tres y poniendo el compas en
el dicho septimo, donde alcançare sera el nono: el
qual sera en la sexta Elami, en la quinta al amire,
en la quarta d la solre, en la tercera no tiene signo,
en la segunda el mi de bfa hmi, y en la prima el a.
Diuidid el espacio que ay desde el segundo traste
basta el nono en tres tamaños: y poniendo el com
pas en el dicho segundo, donde alcançare sera el

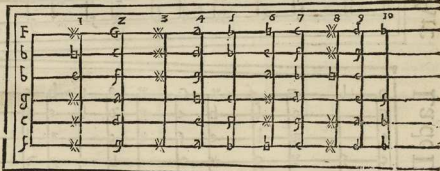
quarto el qual en la sexta es *hmi*, y la quinta *Ela mi*, y la quarta *alamire*, en la tercera el *susitado* de *csolfaut*, y la segunda el *deffaut*, y en la prima el *mi* de *bsahmi*. Para ver si estos trastes queda bien puestos: hazed lo siguiente. Tomad en el compas el espacio que ay desde la ceja hasta el segundo traste y ha de aver nueue tamanos desde el nascimiento de las cuerdas hasta la dicha ceja. Lo mesmo hazed desde el quarto al segundo y desde el septimo al quinto y desde el nono al septimo. Estos seys trastes quasi en todas las vihuelas estan fixos. Quedan ahora por poner las quatro dituiso uerde los tonos que son primero, tercero, sexto y octauo trastes. El traste primero es *mi*, y sera sustentado de los quatro signos que estan en el segundo y el tercero es *fa* de los cinco signos que estan en el segundo. El sexto es *mi*, y sirve de sustentado para los cinco signos que estan en el septimo traste. El octauo auia de ser *fa* por la cuenta del monachordio, y porque ay necesidad que sea *mi* para ciertos sustentados que en esta vihuela faltan, y en otros trastes ballaran los *faes*, que el auia de formar: me parecio ponerlo *mi*. El modo de sacar estos trastes es el siguiente. Tomad en vn compas desde la ceja hasta el segundo traste, y poned el dicho compas en el nono, y donde alcançare sera el sexto. Para requerir si este sexto esta bueno tomad el compas desde el sexto al quarto, y si ay nueue tamanos desde el nascimiento de las cuerdas hasta el dicho quarto: bueno esta el sexto. El espacio que ay desde este sexto hasta el nascimiento de las cuerdas se diuida en nueue, y donde vinierren los ocho tamanos: poned el octauo traste: el qual queda por necesidad (como dicho he) *mi*. Repartid en tres tamanos el espacio que ay desde el nascimiento de las cuerdas hasta el traste sexto y donde alcançare con el quarto tamaño: sera el traste primero. Repartid el espacio que ay desde el nascimiento de las cuerdas hasta el traste quinto en ocho tamanos, y boluendo el compas: donde alcançare sera el traste tercero: el qual formara *fa*. Las faltas que la vihuela de *ganant* tiene son. El octauo traste auia de ser *fa* del septimo que es *Dsolre* en la sexta, y queda hecho *mi*. Este *fa* lo balarey en la quinta en el tercero traste. El tercero traste en la quarta auia de ser *mi* para el sustentado de *Gsolreut*, y es *fa* por cumplir otras necesidades. Este sustentado quando fuere menester se

ballara en la quinta en el octauo. En el traste primero en la tercera falta el *fa* de *bsahmi*: ballar se ha en la quarta en el quinto. En el octauo de la tercera le falta el *fa* de *Ffaut*; pero tienelo la segunda en el tercero. El primero traste en la segunda queda hecho *mi*, y auia de ser el *fa* de *elami*. Quiere deste *fa* tuuere necesidad, no lo ballara en toda la vihuela como auemos puesto los trastes: sino fuere en el decimo de la quarta. Si en este decimo traste no pudiere formar el dicho *fa*, porque esta ocupado para la quarta, o porque ay otro impedimento: formar lo ha en el sexto en la tercera, o en el primero de la segunda: con tal condicid que buelle muy atras del traste y floxo: para que de *mi* venga a ser *fa*. El como en esta vihuela de *ganant* quedan puestos los trastes es fundamento para todas las vihuelas, y por consiguiente sirven para la de *Cfaut*. Mudadas solamente las letras faltarle ha en el traste tercero dos sustentados: en la quinta el de *Gsolreut*, y en la quarta el de *csolfaut*. Faltan mas en el octauo en la sexta y quinta. Faltan mas en la tercera en el primero el *fa* de *elami*: ballarse ha en la quarta en el quinto. Falta mas en la tercera en el octauo el *fa* de *bsahmi*: ballarse ha en la segunda en el tercero. Es falta en la segunda en el octauo que no tiene el *fa* de *elazel* qual esta en la prima en el tercero. Tambien sirven los trastes como quedan puestos para la vihuela de *Ffaut*: excepto, que tercero en las superiores vihuelas es *fa* en esta ha de ser *mi*. Para mudar este traste tomad el compas que ay desde el primero traste hasta el nascimiento de las cuerdas, y diuidase en nueue tamanos: y el vno de ellos darey desde el dicho primero al tercero. Desta manera, de *fa* lo balarey *mi*. Esta vihuela de *Ffaut* en el quinto de la quarta le falta el sustentado de *Gsolreut*: ballarse ha en la tercera en el primero. Falta mas en la tercera en el tercero el *fa* de *bsahmi*: puede ser ballarse en el septimo de la quarta. Falta totalmente en la tercera en el octauo, y en la segunda en el tercero el *fa* de *elami*: remediese al bollar con el dedo segun fue dicho arriba. Para que la demostracion de estas vihuelas se entienda: ymaginad, que las cuerdas que parecen en este papel: es la mitad del tamaño que tienen las cuerdas de la vihuela. Los trastes que formamos tienen señal de *h* y *q* de *cuadrado*, y los que *fa*, *bmol*. Dode no tuuere letra, o señal ay falta. Siguen se las tres demonstraciones.

Vihuela de gamaut. De C faut.



De F faut.



Mirad estas tres vihuelas quanta semejança tienē en la postura de los trastes. Solamente diffiere la de F faut en el tercero que es mi, y en las otras dos es fa.

Delas otras vihuelas. Ca. lxxxj.

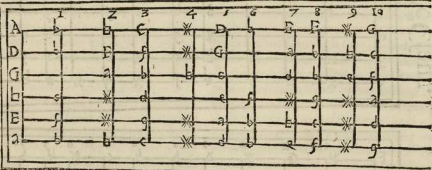
En las dos vihuelas semejantes (conviene a saber la de Are y D solre) los seys trastes que pusimos primero: estan fixos, quando ay necesidad de mudarlos: pero algunos de los otros se mudarā

El traste primero en la vihuela de gamaut fue mi: y en la de Are es fa. Poned el cōpas en el tercero, y diuidid el espacio que ay desde el nascimiento de las cuerdas hasta el dicho tercero en ocho taños: y donde alcançare con un compas: sera el primero, y formara fa. Mudareys el sexto, si poniendo el compas en el primero: diuidierdes el espacio que ay desde el nascimiento de las cuerdas bas

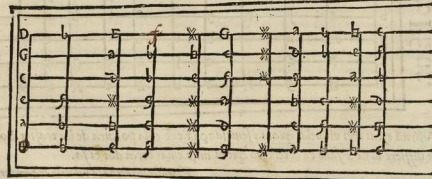
ta el dicho primero en quatro tamaños. Dóde al cargar el copas desde el primero: sera sexto, y formara fa. El octavo en la vibuela de gamaut era miy en la ba de ser fa. Puede se formar, si diuisar el espacio que ay desde el nacimiento de las cuerdas hasta el decimo en ocho tamaños: y dóde al cargar el vno desde el dicho decimo: sera el octauo. Esta vibuela de Are no tiene en la quinta en el sexto, ni en la quarta en el primero sustentado de G solreut: remediarseba segun fue dicho arriba en el boliar dela cuerda. En la quarta en el sexto le falta sustentado de esolfaut, y tiene lo en la tercera en el segundo. La tercera en el quarto le falta el fa de elami: y lo tiene la quarta en el octauo. Para que los trastes dela vibuela de gamaut pengan apelo de los dela vibuela de D solre: solos dos se han de mudar, que son primero y

octauo. Estos en la vibuela de gamaut formauan miy en esta ban de formar fa. Mudar se han segun ya fue dicho en la vibuela de Are. Las falas que tiene esta vibuela son las siguientes. En la quinta en el traste primero falta el sustentado de G solreut: y ballarse ha en la sexta en el sexto. En la quarta en el primero falta el sustentado de esolfaut: y tiene lo en la quinta en el sexto. En la quarta en el octauo falta el sustentado de G solreut: pero tiene lo en la tercera en el quarto. En la tercera falta el fa de bfa hmi en el sexto: ballarse ha en la segunda en el primero, y en la quarta en el decimo. En el sexto dela segunda falta el fa de elami: y ballarse ha en el primero dela prima. Así que estas dos vibuelas solamente diffieren en el sexto traste, que en la de Are es fa, en la de D solre es mi: segun se vera en estas demóstraciones.

Vibuela de Are



La de D solre.



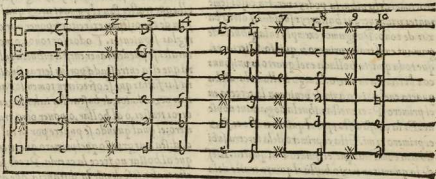
Para las otras dos vibuelas que restan se han de mudar tres trastes a cada vna. En la vibuela de hmi mudar se han tres diuisiones de tono, conuiene a saber el traste primero, sexto, y octauo. En la vibuela de gamaut formauan estos tres mi: y en esta ban de formar fa. El como se ban de mudar ya

fue dicho en la vibuela de Are. Tienen necesidad de mudar se en esta vibuela de hmi vno de los trastes fixos, que es el quarto: y para los curiosos que deshearan saber la causa: la dare. Esta vibuela en el primero dela quinta forma fa: y en el quarto dela tercera tiene su octauo. Pues si este

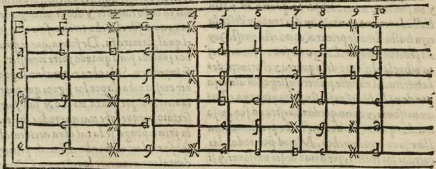
fuesse mi, como lo tienen las otras vibuelas: no sería octava. Para hazer lo fa, se diuita en ochota maños desde el nascimiento de las cuerdas hasta el sexto, y donde allegare es vno: sera el quarto. A esta vibuela de Elami falta el quarto de la quinta el sustentado de G solreut, y en la quarta el de c solfaut: ballarse han en el nono en la sexta y quinta. Tambien en la tercera en vazio ballare y el sustentado de c solfaut. En la tercera en el segundo falta el fa de Elami: ballarse ha en la quarta en el sexto. A la tercera en el nono le falta el fa de b fa b mi: y tiene lo la segunda en el quarto.

La segunda le falta en el nono el fa de elami: y lo tien la prima en el quarto traste. Para la vibuela de Elami se mudaran las mesmas tres diuisiones de tono que se mudaran en la de b mi. A la quarta de esta vibuela falta en el sexto el sustentado de G solreut: y lo tiene la tercera en el segundo. En la tercera en el quarto le falta el fa de b fa b mi: y lo tiene en el octauo de la quarta. En la segunda en el quarto no tiene el fa de elami, y esta mesma voz falta tambien en el nono de la tercera. Demõstracion destas dos vibuelas: las quales diffieren solamente en el traste quarto.

Vibuela de b mi



De Elami



De dos auifos. Ca ochenta y dos.

A Los curiosos con toda instancia suplico, que noten dos puntos. El primero que las sobre dichas faltas algunos pretenden remediarlas con poner los trastes donde estan. Las dichas faltas a costados, sacándolos del quadrado. Do por exemplo el traste primero de la vibuela de gamant, el qual es mi para quatro cuerdas, y auia de ser fa para la tercera y segunda. Y para hazer el dicho

fa ponen el tal traste en vna y pierde la prima vn poco, y las otras que lo auia menester mi. Que este no sea remedio sino emplasto en las demõstraciones sobredichas puede ser visto. Tomad vn traste donde ay alguna falta que el sea mi para vnas cuerdas, y auia necesidad para otras de ser fa y b allarey: viajando el traste, que puntualmente en ninguna cuerda viene. Pongan se puez todos los trastes de quadrado, y remedien se las faltas en la manera sobredicha: si querays tañer musica perfecta. Lo segundo que se deue notar es

un error no pequeño que entre algunos tañedores de vihuela se practica cada dia. Dizen auct. cuerdas subidas de tono, y otras baxas de tono. Auntes que las dem. instrucciones de los trastes supiesse no lo podia entender. Deuenas nunca entro enmi entender mi to, que siendo una cuerda buena podia ser subida, o baxa de tono. El ballar las subidas, o baxas no esta en las cuerdas siendo ellas dignas de ser puestas en la vihuela; sino en los trastes. Acaete, que un traste es mi, y ha de estar assi para quatro, o cinco cuerdas, y para la una, o dos aua de ser fa. segun que en muchas partes de las dem. instrucciones de la vihuela podeys ver. En casos semejantes unas cuerdas hallareys subidas y otras baxas de tono. Pongamos exemplo en la vihuela de gamaut en el traste primero y quinto. Cierta es, que toda quarta bollada es el quarto es unisonus con la tercera en vazio. Luego bollada la dicha quarta en el quinto aua de venir con la tercera en el primero. Pues en esta vihuela de gamaut no viene. Es la causa desto, que el quinto traste es fa, y es primero es mi. Esta el primero de la tercera subido una cõma mas que el quinto de la quarta. Desde la quarta en vazio hasta el quinto traste de la dicha quarta ay un diatesarõ, que son dos tonos y un semitono menor. Desde la quarta en vazio hasta la tercera en vazio ay dos tonos, y desde la ceja hasta el traste primero (como esta puesto) ay un semitono mayor. Luego no son unisonus en esta vihuela el quinto de la quarta y el primero de la tercera. Si el traste primero allegassen a la ceja que de mi lo hiziesse fa; sin falta ninguna estarian unisonus, y como quedan puestos no son unisonus. Lo que en estos dos trastes se practica: hallareys en otros muchos. Mirad por todas las cuerdas los trastes, que auian de ser unisonus, y si tuviere letras, o señales semejantes es unisonus, y sino las ay, no lo es. Al contrario de lo practicado es la cuerda que dizen baxa de tono. Algunos tañedores practican esto en una orden de cuerdas, que templadas en vazio en perfecto unisonus y despues que las huellan, no dizẽ. A esto respõdo la una ser mala, indigna de la vihuela. Son estas cuerdas semejantes a los christianos malos de secreto, que no parece su maldad: hasta que les ponen la mano encima, o el traste sobre que asienta la cuerda no es yqual, o el tañedor no aprieta el dedo yqualmente, quando la huella.

De la vihuela con muñ que rēga los signos fixos. Ca. ochenta y tres.

Para los que no quieren tener tanta cuenta con las vihuelas sobredichas: pueden hazer una la qual tenga los signos fixos, como la tiene el monachordio, y sea lo ordinario, y cõm la vihuela de gamaut. Por esta vihuela se tañeran todos los modos naturales y accidentales guardando lo contenido en este capitulo. Entendida esta vihuela como primero se puso, y cognosciendo en ella que trastes son el gamaut are, y qual es division de tonos: sepan exercitar y poner por obra las reglas siguientes. Todos los tonos, o modos naturales se pueden tañer en esta vihuela en la manera que esta entrastada por sus letras finales. Para las faltas que se ofrecieren tomen las auises o tras vezes dados, de buscar las tales bozes en los otros trastes, o al bollar, o poner otro traste primero: el qual quando se pusiere por la tal necesidad: sea mas grueso que el primero que tiene: por que al bollar no frice la cuerda. Puede se poner este traste, si se divide la distancia que ay desde el tercero traste hasta el nascimiento de las cuerdas en ocho tamaños, y donde alcanzare el cõpas con uno desde el dicho tercero: sera este primero, el qual formara fa. De forma, que se queden ambos vueltos para quando fuere menester, que no se impediran. Si la obra natural no se pudiese poner en esta vihuela por los signos que puntada estuviere, porque abaxa mucho, y sale fuera de la sexta: o porque sube mas que todos los trastes de la prima: ponga se la tal obra accidental, segun se usa en el monachordio. El modo primero accidental comunmente lo tañen por C faut, G solreut, y alamire. En esta vihuela primero se puede tañer por C faut, que es la quinta en vazio, y tiene su diapason, y punto intensos y sustentados: y aun tiene mas que el organo una cosa. Que si el primero en C faut por el organo tiene b mol, cõrõ respondiente a la de b fa: b minor tiene tecla negra donde se ponga. Esta boz de b mol venia a la tecla negra de entre G solreut y alamire, y esta es mi. Luego en ella no pueden formar fa. Esta vihuela de gamaut tiene el dicho fa en la quarta en el tercero. Tãbiẽ para tañer se este modo primero por g solreut, y alamire: no ay impedimẽto alguno

Si tañendo lo por *Csolreut* tañiere *bmol*, corres pondiente al *fa* de *bsol* *hmi* en lo natural: se ponga en el traste primero que puse postizo para formar el *fa* de el *mi* en la segunda. Si primero por alas mire tañiere también *bmol*: tiene el contra baxo la quinta en el quinto: y para el tiple en la segunda en el tercero. Tiene mas este tono en esta vibuela sustentados de clausula en quinta: que no los tiene el organo, y seran en la segunda en el primero, que es mas cercano a *Elami*. Algunos tañedores partícules tañen primero por *hmi*, y el *mi* en el organo: y con mayor perfeccion se puede tañer en esta vibuela: por que tiene clausulas de puntos sustentados. El quarto se tañe por *Dsolre*, *alamire*, y *hmi*: por los quales signos mas excelentemente se puede tañer en esta vibuela, que en el organo se tañe. Sexto modo verdadero, y el que por sexto se suele cantar, tañeran en esta vibuela: como en el organo. El octavo se puede tañer en esta vibuela, como en el organo por *Csaut*, *Dsolre*, *Elami*, *Fsaut*, y *alamire*. Y aun este modo por *Elami* se tañera mas perfectamente en esta vibuela, que en el organo: por que tiene sustentados. Primer por *Fsaut*, y octavo por *hmi* se pueden tañer en esta vibuela: y no por el organo. En el organo no se puede tañer quarto por *Csaut*, *Fsaut*, y *Csolreut*, y en esta vibuela como queda se tañera razonablemente: por que el quarto en *Csaut* y *Fsaut* forma el *mi* en el traste primero (de los dos el mas cerca) no ala ceja de la vibuela en la quinta y quarta. Y porque en la octava sera menester tambien el *fa* y no lo tiene remedio se al bollar como dicho es, o ponga se otro quarto traste, que forme *fa*, y sera un poco a tras del que tiene. Y si el quarto por *Csolreut* se tañere formara el *fa* de el *mi* en el sobredicho traste primero. El sexto modo en el organo no se puede tañer por *hmi*, ni por *Elami* &c. Por concluir en breue, digo que esta vibuela como queda es quasi uniuersal. En cifras que han traydo de Italia se sabe la tercera un semitono mas dela que nosotros usamos. De forma, que nosotros tenemos la tercera de la quarta una tercera mayor, y la segunda de la tercera un diatesarō. Aquellas cifras se tañen, que este la tercera de la quarta un diatesarō, y la segunda de la tercera una tercer a mayor. El que este temple quisiere usar en la sobredicha vibuela así en rústadas: que daría mas perfecta, es specialmēte para tañer el mo

do que dizen sexto: porque muchos golpes en vazio. Mi parecer final en esta materia es, que el que no quisiere usar Chuyendo el trabajo de la vibuela de siete ordenes y de todas las siete: se de una, y sea la de *gamaut*, o la de *Elami* que tiene menos faltas fixos los signos, y mide la *Musica* para ella conforme alas reglas superiores.

De otra mayor

perfection en la vibuela común. Ca. ochenta y quatro.

Todo quanto de la vibuela tengo dicho es lo que hasta oy los muy sabios músicos prácticos han usado. Pero no faltan angustias y trabajos en mudar trastes para cada vibuela, de tener cuenta con tantas vibuelas, y guardarse de golpes que no puedan dar, como es el traste que era mi no podian en el formar *fa* y al contrario, y las terceras mayores quedā de dos sesquioctavas y otras cosas que hazian grandes dificultades. Por lo qual acorde de hazer vibuela que los trastes se pusiesen a cōpar, y que puestos de una vez siruan para toda *Musica*, y que en cada traste aya todas seys bozes, como las ay en los nuevos instrumentos de tecla hechos por mi cuenta. No se yo si la vibuela puede subir a mayor perfeccion que la sobredicha, y sera muy grā descanso para los tañedores. Elija pues el tañedor sola una vibuela, como dicho tengo, y si la *Musica* saliere fuera de la tal vibuela: mudara la tal *Musica*, conforme a lo que determine el capitulo superior, y como fueren los signos fixos y perpetuos puede hazer que lo sean los trastes. El tañedor que quiere tener vibuela, o guitarrā que todos los semitonos se tangan, y todos los intervalos y consonancias queden perfectos: ponga los trastes por las reglas y modo que se pone en la vibuela de siete ordenes: lo qual hallareys practicado en el capitulo ochenta y seys.

Para perfeccionar

algunos instrumentos. Cap. ixxxv

Las guitarras, bandurrias, y todo instrumento de cuerdas se pueden perfeccionar poniendo las cuerdas en las deduciones, conforme a lo que a

uemos hecho en las vibuelas: en los quales instrumento; pueden poner los trastes por el compas y razon de Musica. Los tañedores que trastes vniere de poner en algunos de estos instrumentos tengan tal auiso, que no solamente los trastes queden de quadrado (segun fue dicho en el capitulo ochenta y dos) pero para quedar perfectos, han de estar los instrumentos de quadrado. Entiendo los instrumentos ser de quadrado: quando todas las cuerdas son de un tamaño. Si antes de poner las cuerdas en un instrumento estuiesse de quadrado la ceja y puente: puestas las dichas cuerdas se perderia. Es manifestto, que mas distancia ocupa el nudo, o ligadura de la cuerda sexta por ser gorda: que la de la prima que es delgada. Pues si la ceja y puente de la vibuela estuiesse de quadrado, como al poner de las cuerdas la sexta, quinta y quarta quedassen mas cortas, que la tercera, segunda, y prima: seguirse ya, no quedar todas las cuerdas de quadrado. El official que la puente pusiere: deue tener consideracion que tanto ocupa para mas el nudo de la sexta, que el de la prima: y aquello dara de viaje ala puente. De forma, que puestas las cuerdas queden todas de un tamaño. Miden se las cuerdas en lo que formã las bozes. Forman las bozes desde las ligaduras hasta la ceja de la vibuela. Todas las cuerdas ternan una mesma distancia, dando de viaje ala puente el exceso que haze la ligadura de la sexta, al de la prima: porque quanto mas delgada es una cuerda: menos espacio ocupa con la ligadura, y assi que daran todas las cuerdas de quadrado, y perfecto el instrumento desta parte. Bien entiendo, que baziendo lo contrario de lo sobredicho no se sentiria la falta por ser pequena, y repartida en todos los trastes: pero esto es lo que pide la perfeccion de la Musica, y medio cabello de imperfeccion no quiere sentir en los repartimientos, y traça de los instrumentos: porque menos preciando muchas faltas pequenas, que cada vna por si no se siente: viene a ser una grande muy sensible. Pueden hazer una guitarra de cinco ordenes correspondientes a cinco deduciones: y serian Ffaut y Gsolreut graues, c solfaut, ffaut, y g solreut agudos: y quedaria en la nonena mayor que agora tiene la guitarra de quatro ordenes a los nuevos, o se pueden y maginar las dichas cinco cuerdas en otras cinco deduciones, que diuiesse a tener una onzua. Te

niendo esta de cinco ordenes los signos fixos, y los trastes puestos a compas, conforme a lo dicho en las vibuelas: podã en ella tañer tonos, o modos no solamente naturales, sino accidentales, y ganaria mucho la Musica en el instrumento. Acerca de esta guitarra de cinco ordenes no me quiero a largar: porque si alguno la quisiere usar, se, que bastara lo dicho, y lo demas engendraria fastidio. La guitarra que se usa, puede ser perfeccionada si la ymaginamos que la quarta comienza en G solreut, la tercera en c solfaut, la segunda en eia mi, y la prima en alambre. Los seys trastes (que son segundo, quarto, quinto, septimo, nono, y decimo) se pongan por la cuenta dicha en todas las vibuelas. En las quatro diuisiones de tonos (que son primero, tercero, y sexto, y octauo traste) se guarde este ordi. La primera diuisiõ sea mi, la tercera, sexta, y octaua fa. Antes del traste primero que forma mi: se ponga otro, que forme fa para el fa de ffaut en la segunda, y para el fa de ffaut mi en la prima. El que bien estudiare esta guitarra, y acertare a poner los trastes en ella: las faltas que en algunos trastes ay, las suplira en otros. El sexto en la quarta auia de ser el sustentado de c solfaut, y no lo tiene: hallarse ha en el primero de la tercera. El sexto de la tercera no tiene el sustentado de Ffaut: y esta en la segunda en el segundo. En el octauo de la tercera le falta el sustentado de G solreut: hallar se ha en el quarto de la segunda. De las faltas que en estas vibuelas he demonstrado: entenderan los curiosos auer diferencia en bollar en unos trastes, o en otros. Como las cuerdas en la vibuela y en la guitarra del temple comun esten fuera de las deduciones: acaee, que una cuerda en un traste forma mi, y lo ha menester: y otra cuerda en el mesmo traste necessariamente ha de formar el dicho mi: y auia menester fa. En las vibuelas pintadas en este libro hallarays muchos exemplos: para verificar lo sobredicho. Mirad en la vibuela primera de gamaut, y hallareys que el traste primero es mi, y lo han menester la sexta quinta, quarta, y prima. La tercera y segunda en el dicho traste teniã necesidad de formar fa, y no viene en tal caso el mi con el fa por distancia de una cõma, que es quasi la nonena parte del tono. Quien entendiere las proporciones de la musica, y supiere formar el diapason del monachorãno, y vibuela: gozara de esta materia, y cognoscera lo

subtiliza della, y el gran provecho de la musica. Tenga pues el tañedor por auiso particular, que es los trastes primero, tercero, sexto, y octavo que son diuisiones de tono, correspondientes a las teclas negras del monachordio: no forme ni en el traste que es fa, ni fa en el traste que es mi. Lo sobredicho se entienda en los instrumentos de cuerdas comunes: pero en mi vibuela tambien se halla el fa como el mi. Las tales bozes que los instrumentos comunes no tienen en vnos trastes, se busquen en otros, si las quiere: y si en todo el instrumento no las ay, se remedien con mudalle el traste, o con el dedo al hollar, ode otra manera que el experimentado tañedor hallare. El temple común de la bandurria es puesto por las deduciones. Si ymaginamos la tercera de la bandurria en C solreut, y la segunda en esolfaut, y la prima en g solreut agudo: sera conforme a lo que se usa en este instrumento. Es pues la bandurria en el temple común cercana ala perfeccion musical. Si ponen a este instrumento los trastes con el sobredicho compari quedara perfectissimo teniendo buena regla. Elra bel esta puesto en quintas. Si ymaginásemos la cuerda tercera de este instrumento en F faut, la segunda en esolfaut, y la prima en g solreut agudo: seria el temple que muchos usan, y todas las bozes en cada vna de las cuerdas yrán bien seguidas: por quedar las dichas cuerdas puestas en las deduciones. En fin no ay instrumento alguno, que (mirando lo de proposito, y estudiandolo con razonable abilidad) no fuese perfeccionado de los que entienden que cosa es Musica. Teniendo los tañedores en mucho lo que los antepassados han descubierto, assi en hallar instrumentos, como en primores musicales, y queriendo trabajar: passaran adelante de todos ellos: porque gozan de los entendimientos de los muertos sabios, y de los suyos propios. Pues ninguno pape al trabajo, ni piense que todos los primores estan descubiertos en la Musica ni sea tan acreditado de su entendimiento y saber, que venga a creer no ser cosa posible sino lo que el sabe: antes crea, que lo menos de la musica sabe: y aun de lo descubierto (y por los autores graves assi latinos como griegos escripto) mucho dello y ignoramos. Confesso verdad, que ha ocho años bien cumplidos que principalmente estoy ocupado en estudiar los dichos autores: y que me pone en admiracion lo mucho bueno, que en Mu-

sica nos dexaron: lo qual antes del dicho tiempo (aun que me tenia por practico y theorico) no sabia, ni auia visto, ni pensava tales cosas estar escriptas. No he sacado en este libro todo lo que he visto: sino cosas particulares, que ami parecer al presente cōueniá, esperando tiempo para lodemas y vna es. El que quisiere tēplar dos vibuelas vnifonur, si estuviere solo, o por curiosidad: tiemple la vna primero vnifonur con la primera: y templada ponga la sobre vna mesa. Ponga encima de las cuerdas desta vibuela templada vna pajita muy sutil, y tome la otra vibuela y tiemplela. Hallara por experiencia, que todo el tiempo que la segunda vibuela no estuviere vnifonur con la primera: no se mouera la pajita que esta encima de las cuerdas de la primera vibuela, y en allegando a ser vnifonur tiēbla la pajita: porque se menca la cuerda. Vn maestro diego que en valencia hazia instrumentos: templaua las dichas vibuelas sin poner la pajita encima de alguna. Templando la que queria, y mirando la otra que templada estauaren allegando la que templaua: dicen que la otra templada hazia sentimiento. Por experiencia se ha lo sobredicho alcanzado: pero en ningun autor he hallado razon de este primor: aū que de proposito lo he buscado. La causa dello se rala con conformidad y cōcordia del vnifonur. Es tan amiga naturaleza de la semejança, que aun las cosas insensibles (como son las cuerdas) se gozan con ella.

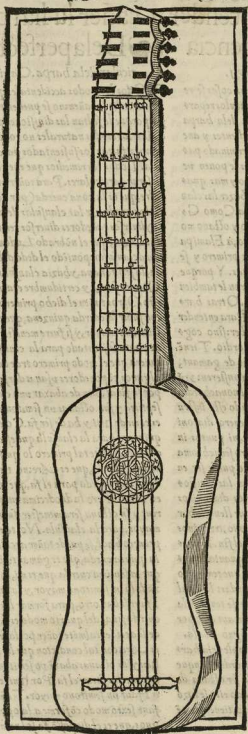
De la vihuela de

siete ordenes que se tanguen todos los semitonos. Capitulo .lxxxvij.

Segun tengo entendido, y practicado en los capitulos superiores la vihuela de siete ordenes puesta en el temple de las siete deduciones es perfecto instrumento mas que la vihuela comun, y poniendo ahora los trastes en nuevo modo y manera, haremos que en cada vno de los dichos trastes tenga todas las seys bozes, que es lo sobredicho poderse tañer todos los modos por cada vno de los trastes, y tañerse todos los semitonos: sera perfectissimo. El modo que è este pusiere de poner trastes: no serua para sola la vihuela de siete ordenes, sino para todo instrumento de cuerda y trastes. Notad las reglas y auisos siguientes.

Tomad en una regla bien labrada y derecha el tamaño de las cuerdas de vuestro instrumento, y hazed una linea derecha sobre la regla: por la qual lleuays el compas en los repartimientos que hizierdes, y porque mejor se entienda: lo yre practicando en las lineas puestas en el margen desta pagina. La vibuela que yo quiero entrafar tiene las cuerdas del tamaño destas dos lineas. Es pues la cuerda desde la *b*, hasta la *l* la qual diuido en quatro tamaños, y con vno alcança desde la *b*, a la *c* la qual *c*, es el quinto traste. Diuido otra vez desde la *l*, hasta la *c*, en otros quatro tamaños y alcançara con los tres ala *f*, y sera decimo traste. Estos dos trastes son fundamento de toda la vibuela. Si en el instrumento cupieren doze trastes con los quatro primeros compases sacareis y el traste dozeno, y sera con los dos tamaños que allegara ala *g*: donde es el dozeno traste. Esto hecho diuido toda la cuerda en nueue tamaños y con ocho allegara a la *A*, y diuisa otravez desde la *l* hasta la *A* en nueue tamaños, allegara con ocho ala *b* quadrada. Pues quedax dos sesquioctauas en esta cuerda una desde la *b*, hasta la *a* y otra desde la *a*, a la *h*, y porque son muy subidas: dos sesquioctauas para una tercera mayores: menester preparar la dicha tercera con quitar cierta cantidad a cada vna de las dos sesquioctauas, y puesto el traste segundo en la primera sesquioctaua preparada y el quarto en la segunda: con estos dos trastes preparados sacaremos todos los demas. Hazed vna diuision desde la *l*, hasta la *b* de cinco tamaños y con quatro allegareys adelante de la señal de la *h*. La distancia que ay desde la *h*, ala sobredicha señal es vna cõma, la qual se diuida en tres tamaños, y dexando los dos ala parte de la *b*, que es la cesuela de la vibuela: bareys vna señal quedando el vn tamaño cercano ala *h*: la qual señal sera el quarto traste. Sea diuisa la cuerda desde la *l*, hasta este quarto traste en ocho tamaños, y donde alcançare con vno hazia la *b*: bareys vna señal, y sera vn poco adelante la *a*. El espacio que ay entre la dicha señal y la *a*, se diuida por medio y la señal que en este medio se pusiere sera el traste segundo. Desde este traste segundo se diuida el resto de la cuerda hasta la *l*, en quatro ta-

maños, y en el punto primero de la diuision sera el traste septimo. Hazed otra diuision de quatro desde el quarto traste hasta la *l*, y en el punto primero de la diuision poned el traste nono. Los trastes ya puestos son del genero aiatonico, y assi llenan las letras musicales. Faltan por poner quatro diuisiones de tono y sera primero, tercero, sexto, y octauo trastes, y sacar se han en la forma siguiente. Diuida se desde la *l*, hasta el decimo traste en dos tamaños, y donde alcançare con vno hazia la cesuela sera el traste tercero. En quatro tamaños se diuida desde el dicho traste hasta la *l*, y en el punto primero de la diuision sera el octauo traste. Para sacar el traste primero y el sexto son menester algunas diuisiones perdidas. Sacad vna sesquioctaua desde el traste quarto hasta la *l*, y donde alcançare la sobredicha sesquioctaua hazed vna señal. Luego diuidid desde la *l*, hasta el segundo traste en cinco tamaños, y donde alcançaren los quatro bareys vna señal: y sera vn poco adelante de la otra de las dos sesquioctauas hazia la cesuela. Diuisa en tres partes la distancia de las dos señales: la primera cercana al setimo traste, sera el sexto. Diuidase desde la *l*, hasta este sexto traste en tres tamaños, y donde alcançare con el quarto sera el traste primero. Estos trastes que dan ahora en tal disposicion y con tan gran artificio que todas las quintas salen perfectas, y los dos los semitonos se tañerã, y todas las terceras. El que deste artificio quiere de usar tenga auiso quando templan en vazio la tercera cõ la quarta en la vibuela cõmun de seys ordenes, que suba la dicha tercera todo quanto el oydõ la puriere sufrir. Digo mas, que al afinar de las cuerdas las suba, o abaxe segun que ellas pidieren, y no toque en los trastes. El que el sobredicho modo de preparar las sesquioctauas supiere exercitar en el lazer del organo: sacara el organo que se tangã todos los semitonos. Y note se, que aunque son menester muchas cosas para que en el organo se tangã todos los semitonos: la portissima y principal es la sobredicha preparacion, de quitarle a los dos tonos primeros la tercera parte de la cõma. Y si la mitad de la cõma le fuere quitada a la sobredicha tercera mayor quedara vn mas sabroso: todas las terceras mayores, y sera tan pequeña la perdida de las quintas, que el oydõ las juzgara por consonancias perfectas.



¶
 Demonstración de la vihuela de siete ordenes que se tangan
 todos los semitonos estando fixos los trastes.

Arte de entender y tañer la harpa

Dela inteligencia Dela perfectiõ par

dela harpa. Cap. lxxxvij.

Para entender la harpa muchas cosas se requieren saber, que en ciertos capitulos reparare. En este tractate la inteligencia dela harpa es algunas otras cosas a esto dependientes y anexas. No ay numero de cuerdas determinado para este instrumento. Algunas vezes le ponen veynete y quatro, que son toda la mano y mar quatro cuerdas abaxo de gamaut para hazer las clausulas los modos naturales es octaua. Como Gsolreut tenia a gamaut para septimo y octauo modo: diero a ffaut para quinto y sexto, a Elami para tercero y quarto, a Dsolre para primero y segundo cuerdas que formassen octauas. Y porque Cfaut osauan en octauo modo: dieron le tambien cuerda que formasse octaua abaxo. Otras harpas traen veynete y siete cuerdas. Para entender las tales cuerdas, no ay mas que saber: fino coger el juego blanco del monachordio. Tienen las quatro cuerdas ya dichas abaxo de gamaut, y tres arriba de ella. Si mas cuerdas pusieren: yrã multiplicando las ietras, segun en el monachordio pueden proceder en infinito. Quando este instrumento se hizo: distinto tañian el genero diatonico, ni auia clausulas de sustentado, ni puntos intensos. Ahora que se tañe el genero semichromatico, para tañerle por la harpa: no puede ser en el temple que tiene: porque le faltan las diuisiones de los tonos. Solos los semitonos diatonicos tiene este instrumento. El orden que lleva laburpa es dos tonos seguidos y vn semitono, tres tonos y vn semitono, y assi procede basta el fin. Proceyendo desta manera, podeys poner quantas cuerdas suffriere la harpa. En la harpa que teneys: pon en la cabeza la cuenta de las cuerdas: la qual es menester para saber cifrar. Deue se tener en la memoria estos numeros, como el gamaut are: por que en viendo la cifra, sepa a que signo señala. Bueluo otra vez a dezir, que el temple de la harpa era el juego blanco del monachordio: aunque algunos piensan la primera cuerda ser octaua de Ffaut, y no es sino de Cfaut. Quando ella se hizo perfecta quedo, mudando se el canto, tiene este temple grandes imperfecciones.

ricular dela harpa. Capitulo. lxxxviij.

Todos los modos accidentales que en el monachordio se tañen: no se pueden tañer en la harpa: porque se faltan las diuisiones de los tonos. Ann los modos naturales no todos se pueden tañer: por faltar los sustentados para hazer clausula. Todos los remedios que en este capitulo direseran particulares. Para tañer primero por Dsolre, que es la nona cuerda (por no tener sustentado para hazer las clausulas de octaua y quinta) diuersos tañedores: diuersos remedios: han usado. Dizen, que el nõbrado Ludonico quando venia a clausular: poniendo el dedo de baxo de la cuerda, la semitonaua, y bazia clausula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto. Otros tañen el dicho primero por Dsolre, con subir la cuerda quinzena, que es c solfaut vn semitono mayor, y si fuere menester su octaua: tiene punto sustentado para la clausula. Quando quiera que el modo primero trae b mol, segun que algunos coponedores usan a dar selo: tañendo lo por su final, han de abaxar vna cuerda, que es la septima y sus octauas vn semitono mayor. Ella es el mi de hmi: y ha de ser fa. Con esta, y con la quinzena para la clausula que este subida: se puede tañer. Si este tal primero lo quisierẽ tañer por la sexta cuerda, que es Are: nõ ternan necesidad de abaxar cuerda para el fa, que lo tiene natural en Ffaut. Pero la duodecima cuerda, que es g solreut y su octaua sera menester subir vn semitono mayor, para la clausula. No teniendo el modo primero b mol, se puede tañer accidentalmente por la quinta cuerda, que es gamaut: es tal condicion que la septima cuerda que es mi, la hagan fa abaxado la vn semitono mayor, y la duodecima, que es Ffaut saban otro, para formar las clausulas. La cuerda final del quarto modo es la decima. Puede de accidentalmente tañer por la sexta cuerda, que es Are: con tal condicion que la septima, que es hmi y sus octauas abaxẽ vn semitono mayor: para que en ellas forme el fa. Por hmi se tañera, si sube a Ffaut vn semitono mayor. Tãnerse ha por Ffaut sexto modo es forme a la opinion de los antiguos, que es el diapason fa sol re mi fa, xi re mi fa

con tal condicion que en bñami no lleuase fa en ningun passo. Si todo se cantava por bñol, segun que ahora se usa, por Cfiut (que es la octaua cuerda) lo pueden seguramente tañer: porque tie ne su diapasson, y clausula de semitono. Tambien se puede tañer por la septima cuerda, que es hñi: con tal condicion que la dicha septima cuerda y sus octauas abaxen vn semitono mayor, para que en ellas formen el fa: y estando assi abaxadas se puede tañer por su final. Pueden tañer el modo octauo por su cuerda final, que es la dozena: con tal condicion que suban la cuerda diez y ocho, que es Ffiut ayudo y su octaua vn semitono mayor para el sustentado de la clausula. Tambien se puede tañer este octauo modo por la cuerda nona, que es Dsolre: con tal condicion que la cuerda undecima, que es fñant suban vn semitono mayor, para formar en ella el mi: y la quinzena suba otro, para el sustentado de la clausula. Estos remedios son muy cortos y particulares, que aunque por ellos pueden tañer algunas piezas: no todo lo que esta pñtado. Scruto los para que los que quisieren aprender a tañer por la harpa tengan alguna lumbre sabiendo, porque cuerdas pueden caminar. Note se, que en estos remedios se usa mucho la cuerda de hñi abaxandola, hazerla fa. Tanto esta en vsu, que algunos tañedores piensan comenzar la harpa en gñant. Tienen la septima cuerda (hecha fa) por Ffiut graue, que en la mano es septimo signo.

De otra perfecti on mas general. Capitulo .lxxxix

Los auisos del capitulo preterito son manuales: pero cõtiene grandes imperfecciones. La primera, que ninguno de ellos da para clausula de quinta punto sustentado. Cosa es comun aun a los que saben poco tañer, que muchas vezes viene la clausula del tenor en quinta con el contrabaxo y quiere ser punto sustentado, mayormente viniendo en syncopa. A todos los modos que deste punto tienen necesidad, les falta en algunas partes donde son menester: como si por cada vno discurremos lo podemos ver. El primero natural no tiene el dicho punto: porque la cuerda que esta abaxo de la trezena que es el alambre forma tono con la dicha trezena, y como la clausula de sustentado se

haga con semitono no se puede hazer desde la cuerda trezena a la dozena, que forman tono, por qualquier parte que se tangua le falta el dicho sustentado de la quinta. Tambien le falta al quarto modo: viniendo a hazer la clausula en Gsolre ut, o en Are, y en otras partes, que la puede hazer. El sexto haziendo clausula fuera de su final assi como en Cfiut tiene necesidad del dicho punto sustentado en la quinta, y no lo ha: y en todos los remedios dados. Pues el octauo solamente en los accidentales que se pueden tañer en la harpa, sino en el natural por Gsolre, que es duodocima cuerda: no tiene el dicho punto. La segunda imperfeccion es, que dando clausula de octaua en el primero y octauo en sus letras finales sino les suben la cuerda baxa para el sustentado, no se puede hazer la dicha clausula: y si la suben para la clausula: sera menester estar baxa para otros puntos del mismo modo, como estava de primero.

Pues si el tañedor de harpa tiene las cuerdas subidas para hazer las clausulas: faltar le tienen cuerdas para los mismos puntos fuera de clausula. Por estos inconuenientes digo otra cosa a los que de la dicha harpa quisieren vsar: y es que pidan a los cantores, hagan Musica al proposito de la harpa. Deforma, que sabidos los puntos y bozes que este instrumento no tiene: se guarden de ellos, y assi hagan canto proporcionado con la harpa. Porque todos entiendan ser posible lo sobredicho: dire particularmente que puede hazer cada vno de los modos. El que quisiere componer vn modo primero para la harpa: lo primero que deue guardar es, que no llene tñol en bñami, si se quiere de tañer por su cuerda final. No pudiendo llevar este modo bñol: siquiese que se deue guardar del fa del fñant, quando formaren el mi de hñi: por no dar fa contra mi en quinta. Clausula de sustentado no pueden hazer: pero seran hechas segun que en otra parte le declare hablado del monachordio. Si quisieren hazer clausula de sustentado: quedaran ligados, que fuera de la clausula no puedan poner pñto que nega en la tal cuerda, sino es intenso, o sustentado. En tal caso subiran en el modo primero la cuerda duodocima para la clausula de la quinta: y la quinta decima para la clausula de la octaua, y sino fuere punto intenso, o sustentado: en las tales cuerdas assi subidas para las clausulas en ninguna manera se deuen poner

El que compusiere modo quarto para esta harpa: en ninguna manera haga clausula fuera de su final, o de sus semejantes. Semejantes llamo aquellos signos que vienen a hazer clausula con semitono en la voz inferior. Toda voz baxa que con semitono haze clausula: la voz alta de quinta, y octava la bura es tono. Por lo qual se puede muy bien tañer en la harpa. Conforme a lo ya dicho no hara clausula el quarto en A re, en G sol reut, o en sus octavas: si es para la harpa comun.

Deue se tambien guardar en este modo del fa de b fa b mi: porque como alli no tenga la harpa mas de vna voz, si se tiempla en vna obra mien a quella no puede ser fa. El sexto modo si lo quierẽ con poner por b quadrado: se tañera bien en la harpa por su caerdã final. Pero no puede hazer clausula en alambre, ni en D sol re. Podra hazerla en F faut, y en C faut. En ninguna manera puede llevar fa en b fa b mi: tañendo se por la cuerda final y lleuando la composicion ya dicha. Si lo quisieren componer por b mol, tañer se ha por la cuerda octava: con tal condicion que en la quinta no haga clausula de tenor, que viene a ser G sol reut: porque en las cuerdas onze y diez y ocho no tiene sustentado. El que octavo modo compusiere para la harpa: quasi las condiciones del primero deue guardar, que si clausula de octava hiziere no sea de sustentado, y si la haze: se guarde en toda la composicion de poner en el dicho pũto que fue sustentado, otro que no aya de ser intenso, o sustentado. No puedo dar tantos auisos en este caso: quantos son menester, ni los puedo todos tener tãto en la memoria, que componiendo de proposito para este instrumento: no hallasemos mas. Por tãto do vno general y sera, que conuiene el cantor que quiere decomponer para la harpa, entenderla muy bien y assi entendida cognoscera, que pũta se suffries poner en la composicion para la harpa.

De vna imperfecta

tiõ dela harpa y del remedio. C. xc.

Segun se ha visto, la harpa en el temple que ella se hizo que es el juego del monachordio blanco es imperfecta para la Musica que aborra se usa: porque ella esta para el genero diatonico, y lo que en este tiempo se tañe es genero semitromatico. Todo lo dicho en los dos capitulos

pasados, mas es buscar Musica proporcionada a la harpa, que perfeccionar ala dicha harpa. Veamos los defectos que tiene, y si es posible remediar los con plidamente: de manera que el dicho instrumento quede generalissimo. Dos imperfectiõnes no pocas tiene este instrumento: las quales remediadas quedara tan perfecto, quanto es el monachordio perfeccionado. La primera imperfectiõ es acerca del numero de las cuerdas: porque le faltan los semitonos del genero chromatico, que eran menester para muchas cosas. Quiero dezir los remedios que en este caso he pensado, visto, y oydo, los quales son factibles: para que los officiales de este instrumento elijan el que mejor les pareciere, o los tañedores ocasionados desto y maginẽ otro que sea mas facil. Para ser tan perfecto instrumento este, como el monachordio le falta en cada octava cinco cuerdas: las quales auian de corresponder alas teclas negras, que tiene el monachordio. Estas cuerdas de diuersas maneras se suelen poner en la harpa. El que quisiere hazer vna harpa manual, y que no le impida mucho, para tañer los modos por sus cuerdas finales, conuiene a saber primero y segundo en la nona, tercero y quarto en la cuerda decima, quinto y sexto en la undecima septimo y octavo en la duodecima: es seys cuerdas que pusiese entremetidas con las otras, lo baria. Para tañer primero, segundo, septimo, y octavo por sus cuerdas finales, auia necesidad de cuerdas nueuas que formassen puntos sustentados en las clausulas. Para el primero y segundo son menester poner tres cuerdas, vna entre la octava y la nona, otra entre las cuerdas quinzena y la diez y seys, y la tercera entre las cuerdas veynte y dos y veynte y tres. Para los modos septimo y octavo son menester otras tres cuerdas nueuas. La primera se ha de poner entre la onzena y dozena, la segunda entre la diez y ocho y diez y nueue, y la tercera entre la veynte y cinco y veynte y seys. Estas seys cuerdas son para las clausulas de las octavas. El que quisiere pũtos sustentados en las clausulas de las quintas: para el septimo y octavo seriran las que posimos en el primero y segundo: y para las quintas del primero y del segundo pueden poner dos. Vna entre la cuerda duodecima y octa decima: y la otra entre la diez y nueue y veynte. Todas estas ocho cuerdas se auian de poner que tuuiesse el semitono menor ala parte superior

Para que las sobredichas cuerdas fácilmente se enguense empuñan de ser coloradas. De estas cuerdas se auian de guardar de todo en todo: si no fuese en clausula, para lo qual eran puestas. Ocho cuerdas y en algunas harpas serian menos y bien se podian poner tan a compas repartidas entre todas, que no se pareciesse la disminució de los interuálos é las otras. Deforma, que ellas puestas a compas, y repartidas: pudiesen los dedos venir en todas sin impedimento. En breue tiempo se baria la mano, y seria cierta en guardarse de las dichas cuerdas, y berrlas quando fuese menester. Esta manera de perfeccionarla harpa es breue, y no dificultosa para vsarla. Y bastaria que lo modo se tañessen por sus cuerdas finales: y no era menester tañerlas accidentales. Si el organo tuuo necesidad de tantas teclas negras: fue, porque los cántores ya cantá baxo, y alto, y sacá los modos de sus finales: y era menester que el organo les ascuadiesse. La harpa no tiene esta necesidad. Luego como componer las dichas ocho cuerdas para las clausulas bastaria. Para templar estas cuerdas no ay dificultad: porque templada la cuerda que es la entre el solfaut y el solfote por tercera mayor, como suele ser templar la cuerda quinta decima para la clausula del primero en la harpa: cõ la qual templaran todas las otras por quintas y octauas. Otros tañedores no contentos con este instrumento así perfeccionado, por quedar corto: lo han alargado tanto como el monachordio poniendo en cada vna de las octauas cinco cuerdas de nuevo, cõforme acinco teclas negras que tiene el monachordio. Deforma, que si le ponen a la harpa veinte y siete cuerdas correspondientes a otras tantas teclas blancas que tiene el monachordio: le hã de poner otras diez y nueue, o alomenos quinze conformes a las teclas negras del dicho monachordio.

De otra imperfeccion y remedio. Capitulo .xcj.

LA segunda imperfeccion que tiene la harpa es lo menor es acerca de los tamaños de las cuerdas. Por hazer las harpas de la forma que ahora tiene: quedaron las cuerdas desproporcionadas, y cõ mala harmonia. Cuerdas he visto en este instrumento tan violentas, y fuera de buena

Musica: que auian de estar tres, quatro, y siete cuerdas abaxo de adonde estan. Triple ultimo vi en harpa, que auia de venir en su octaua abaxo, segun buena proporcion. Pues para hazer subir esta cuerda ocho puntos cõ violencia: mirad si lo suffiria, que no quebrasse, y si algun dia estuuiesse sin quebrar: que musica baria siendo muy lentada. Vna harpa vi muy prima en la obra de las manos, que tenia siete triples tan violentas: que no auia oydo musico, que lo suffriesse. Semeyante cosas es errar las proporciones de las cuerdas en los instrumentos: a la Musica cantada cõ bozes estrãnas. Si hiziesedes el cõtrabaxo llenar el triple, y al tenor el cõtrabaxo: ya veys, que no seria este canto para oyr. Pues no es mas ni menos la harpa hecha fuera de las proporciones musicales. Si la harpa fuesse para ver y no para oyr: biẽ seria que le procurassen vna hermosa figura. Lo principal que en este instrumento se ha de pretender es la proporcion en la Musica: y lo accessorio es la figura. Mejor es que se diga de la harpa, aylda y no la veays, pues que es para oyr: que no de cir della, veida y no la oyrays, pues que no es para ver. El como se baria la harpa queda para el septimo libro.

Del modo de cifrar para este instrumento. C.a. xcij.

Muy pocos tañedores ay de harpa, y a penas ay hombre señalado. No procuran de perfeccionarla, ni estudian para saber profundidades en ella: quedan se los mas, como dizen, a media talla. El tañedor que solamente vsa lo que deprendio, y no passa adelante: tenga se por bõbre de miserable entendimiento. Perfeccionada la harpa puede el que la entendiere, y supiere un poco de canto de organo: poner en ella buena Musica a quatro y acinco bozes, y esto de muchas maneras. Primeramente puede poner en la harpa cãtode organo por cifras: como è todos los instrumentos. El que esta manera quisiere vsar: guarde el modo siguiente. Vistas las bozes que tiene la obra que así poner quiere: bary: tantas reglas, o rayas, en las quales cifraran las tales bozes. Cada boz ha de yr cifrada en su regla. La mas baxa regla es para el cõtrabaxo, la otra para el tenor, la tercera para el cõtra alto, y la quarta para el triple.

Sila musica fuere amas de quatro bozer: de tal manera la compassareys y ponerays en las reglas, o rayas, que siempre la boz mas alta este en la regla mas alta. El que no fuere componedor, o estuuiere exercitado en poner en vibuela, o en organo: repara primero los compasses en cima de las reglas donde han de yr las cifras: los quales estan diuisos con unas virgulas amañera de lo que dixen en la vibuela. Puesta una harpa pintada con sus letras y numeros: miren el punto en que signo esta, y vean que numero corresponde a quel signo: y a quel mesmo numero pongan. Exemplo. Si un quarto modo comienza el contrabaxo en E: ami graue el tenor en el m de bfa: mi, el contra alto en el am: agudo, y el tiple en g sol re ut agudo: en el contrabaxo ponga el numero de diez, en el tenor quatorze, en el contra alto diez y siete, en el tiple diez y nueve, y assi de todos los otros puntos. Menester es para saber cifrar que entiendan donde es punto sustentado y donde intenso: para que se cifre conforme a lo que menester es. Si cifraren para labar pa comũ: sobre las cifras se ponga que cuerdas ha de abaxar, o alzar el dicho semitono mayor. Si tu niere la harpa las seys, o siete cuerdas coloradas para los dichos puntos: pongan se las cifras con el numero del signo en que los tales puntos estan: pero sean hechas con alguna color, o cierta señal con la qual entiendan los que vienen las dichas cifras, que ha de ser cuerda nueua. Si cifra ren para harpa compñida, que tenga tantas cuerdas como el monacordio teclar: pongan el numero seguido de las cuerdas, conforme al qual cifra ra. Otros auisos son menester para esto, y porque estan dichos en otra parte: parece que daria asof rido, si los pusiessse: por tanto a los otros libros me remito. Necesariamente los han de ver todos para compñidamente saber cifrar en la harpa. Otra manera de cifras usan algunos, y son que haze tantas rayas quantas cuerdas tiene su harpa, y por alli señala los golpes. Estas y otras maneras ay posibles: el que buen entendimiento tu niere sabra juzgar, y aun inuentar qual sera mas prima forma de cifras. El que pusiere canto de organo en la harpa sin cifrar, con solamente tener el libro de canto de organo delante: gran trabajo seria, mayormente sino fuesse muy exercitado en compo sicion, o en exercicio de poner en instrumento: ipe ro seria grande el provecho y habilidad que gran

tearia. Enele instrumento pueden mostrar los tañedores habilidades, aunque no tantas como en la vibuela y monacordio: por ser tan abreviado y corto. Vna puede ser, y no la menor que se a ta ñer con el destemplado. Para baxar esto primero se deve cifrar la Musica y poner le un canon: pa ra que conforme al dicho canõ tiemple la harpa. Seria esta subtiliza, y buena habilidad. Si yo qui siesse cifrar una poca de Musica para este instra mento: tomaria primero un canon, o regla de mu chos que ay, y sea para exemplificarlo un dicho del sabio, que dize. Oportet preuenire solẽ. Esta regla dize que auays de preuenir, o ante venir el sol. Pues para guardar el dicho canon: tomaria todas las cuerdas que forman sol que son D sol re, C sol re ut, y todas sus octauas y las abaxarias un tono, que viniessen a formar fa y las que estan abaxo de las que formã fa, subiria otro tono, que formassen sol. D forma, que las cuerdas que estan en C, fa, ut, C, fa, ut y en todas sus octauas: ternã el sonido de las que comúnmente estan adelante, que forman sol. Esto es preuenir al sol: ponerlo en una cuerda, antes que el auia de venir siguiente do el orden de la harpa. Pintado un instrumento de siete tiple cifraria para el una poca de Musica y aunque fuesse difficultad mudar los dedos acos tumbados: seria mostrar habilidad. Otros mu chos canones, o reglas ay en la sacra scriptura, y fuera della para que conforme a ellas destemplas sen algunas cuerdas, y tañessen por cuenta y razõ: y quedasse la Musica en su melodia. Al estudio so y subio tañedor, no solamente lo dicho que es poco, sino otras mayores cosas son posibles. Los que poco sabemos, y menos estudiamos: luego nos agoramos, que a tres palabras nos hallan pie. El tañedor deste instrumento que fuesse artista, de buen entendimiento, y con algun estudio: podero so seria para perfeccionar la harpa tanto: quanto el monacordio. Los entendimientos de España son muy grandes: pero ay pocos perseverantes en el estudio. Y la causa porissima porque algunos tienen por imposible las novedades que oyen ser hechas es, ver que ellos con tener buen entendiẽ to no las han inuentado: y no miran su poco estu dio. Cada uno perseverare en la vocaciõ que Dios le llamo, y siga su inclinacion natural en los ofi cios y artes liberales: y en breue tiempo seran los unos y los otros perfeccionados.

De cinco preguntas comunes en Musica. Ca. xc. iij.

S Velen algunos tañedores dudar, si sea licito sea Musica tañendo vn modo primero darle diapente, o diatessarou, principio, o clausula de quarto. Y parece no poderse hazer: porque en mis libros hallareys determinado lo contrario. Digo no sola vna vez, que guarden los modos sus proprias species, o diferencias de diapente, y de diatessarou, y que no les den las agenas. Sea la respuesta, que vna cosa es hablar delo esencial del modo, y otra delo accidental. Tomo por exemplo vn modo primero. El diapason deste modo es remi fa sol la, re mi fa sol. Para ser modo primero, a hora se tañga por D sol re, ahora por otro signo conuiene tener el sobredicho diapason. Por que como de essencia y ser natural del modo primero sea este diapason: si este le falta, no puede ser primero. Lo mesmo que digo del diapason: entiendo de las clausulas, y principios. El tañedor que esto guardare en el dicho modo: bura que sea perfecto y sabroso al oydó: puer da al modo que tañe, lo que es de su essencia. Digo juntamente con esto, que no impide lo esencial de vn modo: a lo accidental quando viene a proposito. Parece muy bien lo accidental quando conuiene. Cosa adorna tiua y hermosa es poner en modo primero: vn diapente de otro modo, si primero le hazen lugar, o asienro. Grande habilidad es menester tener para hazer la dicha mistura. Si en vn rostro hermoso de vna y magen poneyes vna poca de color: pue de ser acre centada o diminuyda la hermosura. No pequeña sciencia es menester para saber poner esta color: que ni sea mas, ni menos delo que conuiene, que tã proporcionado quede en el rostro, que parezca ser color natural. Desta manera dene el tañedor v ser lo accidental en lo natural, que le haga tan buen asienro, que parezca todo ser natural. El que esto biziere, donde, y como conuiene: no ygnorante, sino sabio se mostrara. Si sera licito, dizẽ algunos musicos, por el ayre corromper el arte en la Musica. Tienen muchos, que si. Cosa es, dicen, que cada dia vemos hazer, y hazemos. Damos su contra mi en consonancias perfectas hallamos en authors graues segundas, quartas, y septimas, y siendo todo esto contra arte, suena bien: luego mas anemos de mirar al oydó, y buen ayre

que al arte. Salua paz de los que esto dize, me parece, que no se puede hazer cosa contra arte. Todo lo que los buenos musicos hazen, o es conforme al arte, o es la propinquo a el. El arte salio del uso de los excelentes hombres. Pues que mas arte que reys para dar vna segunda, quarta, y septima: que verlas usar a los excelentes musicos. Si en los artizcos de romance esta scripto, que no se den usar estos inter uallos, porque son dissonancias. Miran, que en romance no han scripto, sino la cartilla en Musica. Lean lo mucho que ay en latin (sin) supieren griego, que fue la fuente de la Musica) y veran, que poniedo las dichas dissonancias en su lugar: vienen a ser consonancias, y se pueden usar segun arte. Esta es la causa, porque conte los sobredichos inter uallos en casos particulares por consonancias. La resolucion desta question sea, que todo lo que los doctos musicos usan es conforme al arte aprouado, y si hazen alguna nouedad, que en arte no es puesta: por ser hecha de los tales, se puede poner en arte. Del uso de los tales varones se hizo el arte. Basta pues, por arte el uso de los hombres doctos. Si los tañedores daran credito a su oydó. Y parece que si: pues que no se usa otra cosa. Lo primero que dize vno en començando a tañer, si le preguntan de algun inter uallo, es responder porque suena bien lo bago. Error de principiaes es dar credito a su oydó. Dar vno total credito a su oydó es de hombres criados en Musica, y fundados en reglas ciertas: segun dize Boecio en el libro primero y quinto. Quando el tañedor quiere de venir a dize, esto bago, por que suena bien: dene primero auer pasado (como dizen) por las ruedas de las nauajas. Lo que acaece a los no gramaticos presuntuosos, que tomã consejo con sus oydos: assi lo hazen algunos principiaes en Musica. Dize nuestro maestro, que tomemos consejo si suena bien: pero entienda se, que auemos de tomarlo con los oydos de los latinos: y no con las orejas de los barbaros. Los oydos de los musicos pueden tomar por niuel, y regla de las consonancias: y no los de los principiaes. El principiante que con su entendimiento se amancebare, y a su oydó diere credito: no poco errara. Pronado auemos ser la principal causa de sonar bien vn inter uallo: auer lo oydó muchas vezes. Aunque vna distancia no sea proporcion musical: tãtas vezes la puede vno sufrir, que le suene bien.

Podemos con gran congruencia el oyo de los tales principiantes comparar ala consciencia de los peccadores. Tanto tiempo puede vno sufrir peccados pequeños, que venga no tan solamente a no remorderle la consciencia: sino a defender los peccados. Los principiantes (que el oyo hecho con canto de barbaros, no corregido por sabio maestro, y por si solamente exercitado) propinquo es tan a este error. Casen se pues con las reglas de los verdaderos musicos, no esten amancebados con sus oydos, y depriendan de los excelentes varones: y seran libres de tan grande error. Estas tres cosas son camino de saber, y pasando el principiante por ellas: puede dar credito a su oyo. Suelen preguntar algunos si los instrumentos tienen diapason, y dado que lo tengan, por que se llama diapason. Algunos dicen, que ningun instrumento tiene diapason: porque el perfecto diapason es el oyo. Dize pues no ser menester para hazer vnos organos, monachordio, o qualquier otro instrumento cuenta de copas: porque al afinar (despues de toda cuenta) cortan, añaden, e sanchan, o en sangostan los caños. Dexad este parecer, y otros que en este (por evitar proximidad) no pongo: digo vna conclusion vniuersal. Todo instrumento da en el libro septimo. Necesariamente deue saber el official (para sacar puntualmente todas las distancias en los instrumentos) las proporciones musicales en el modo que en este tiempo en los instrumentos se usan. El que ciertamente no las sabe: es el que despues al afinar corta, y remienda los caños. Este tal para remediar la falta del compas: tiene necesidad de aprouechar se del oyo. Cier to es ser el compas mas verdadero comunmente: que el oyo. Quien oyo tuuiese cierto, y fuese

señor del compas: obraria con doblados instrumentos. Ambas cosas son menester: y tengo por mejor el compas. Fundado esta el compas de las proporciones musicales en el buen oyo de los que las escriuieron. O por mejor dezir, el buen oyo tiene fundamento en la cuenta cierta del compas: con el qual breuemente es hecho. El official de instrumentos, que las distancias de las consonancias puntualmente supiere: allende de ser los instrumentos dulces de bozes, no gastadores de cuerdas, y con otras buenas qualidades: ternan poca necesidad de afinacion. Esta el diapason en los instrumentos en el tamaño de las cuerdas, y de los caños: lo qual deue ser hecho conforme al sobredicho. A este poner de cada cuerda y caño en el tamaño que conuiene: llaman los practicos diapason. Diapason en Musica es proporción de pla, o octaua perfecta, que tiene cinco tones, y dos semitones menores. Porque toda la musica instrumental procede por octauas, y la octaua se llama diapason: parecio a los maestros de hazer instrumentos que el modo de cortar las cuerdas y caños se llama se diapason. Aunque parezca ser nombre im puesto por voluntad de los practicos: es puesto conforme al officio que tiene, y propiedad del vocablo. Diapason es nombre griego, y quiere dezir por todas. Y porque la cuenta verdadera de los instrumentos ha de ser hecha en todas las cuerdas: con justa razon la tal medida se puede, y deue llamar diapason. Si es conforme al arte de composicion: quedado vna voz en dezena, que sea mayor. Los doctos en el arte de composicion determinan, que acabemos en consonancia perfecta, y porque la dezena mayor se llama perfecta en comparacion de la menor: de aqui es, de necesidad de buena musica la tal dezena ha de ser mayor.

Para el lector

Bien tengo entendido auer en España mucha y buena musica de la qual se pueden los tañedores aprouechar, y assi no auia necesidad de la mia: pero he sido importunado de amigos, que imprimiesse alguna hecha aposta para tañer, mayormete que de indiar me han rogado por ella: y pareciome cosa justa hazerlo. Digo esta musica ser hecha para tañer, y no para cantar, y que se ha de tañer por donde va puntada: porque amudar se vna vez faltaran teclas, y otra vez manos. Las señales de teclas negras llenas puestas. El puto que tuuiere señal se porna en la tecla negra, y el otro no: aunque este en vn signo.

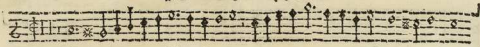
Ave maris stella.

Altus.

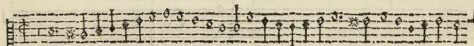
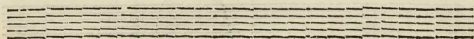
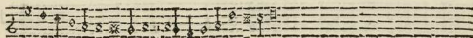
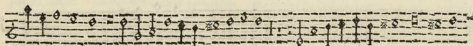
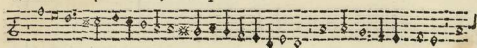
Tenor.

Bass.

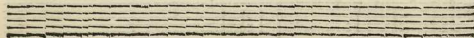
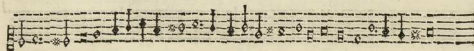
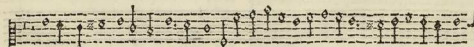
Libro quarto.



Cantus del modo primero con resabios de quarto

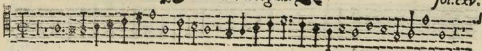


Altus.

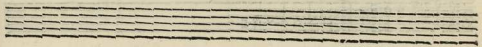
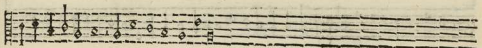
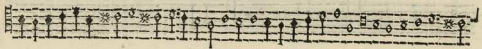
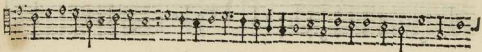


De tañer el organo

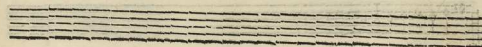
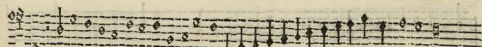
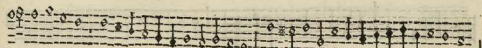
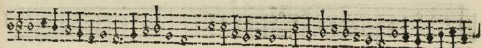
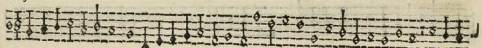
fol. cxv.



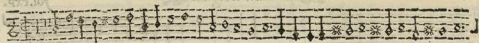
Tenor.



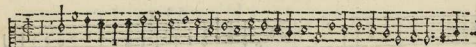
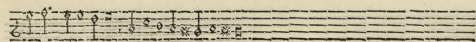
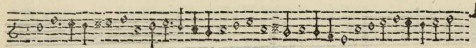
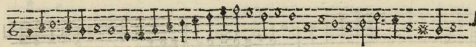
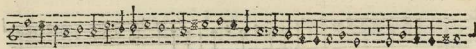
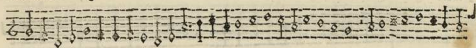
Bass.



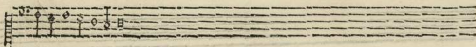
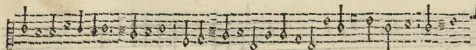
Libro quarto.



Cantus del modo quarto.

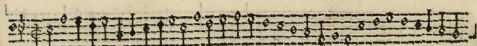
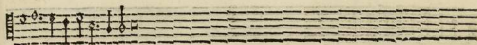
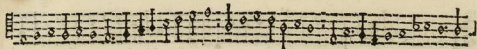
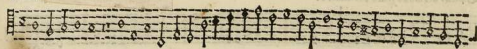


Altus.

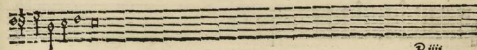
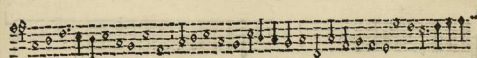
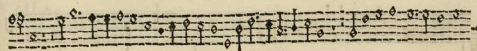
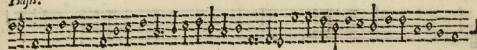




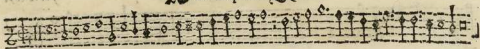
Tenor



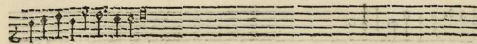
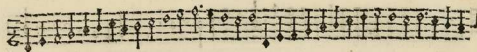
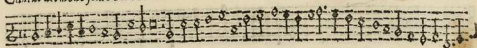
Bass.



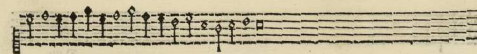
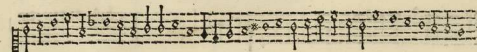
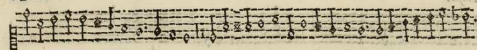
Libro quarto

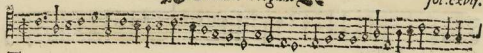


Cantus del modo sexto verdadero.

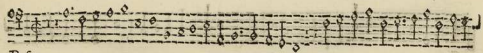
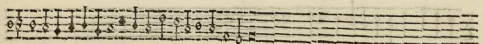
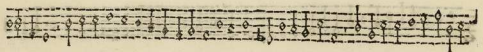


Alta.

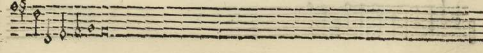
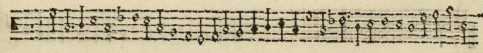
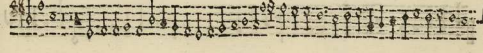




Tenor



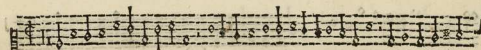
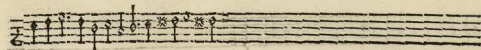
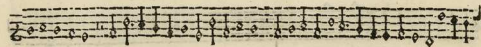
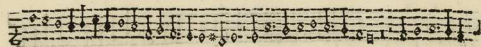
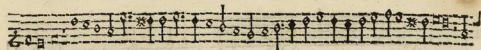
Bass.



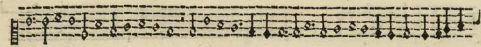
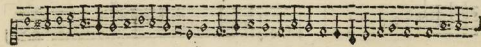
Libro quarto.



Cantus del modo octavo.

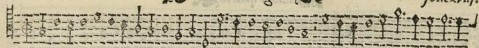


Altus.

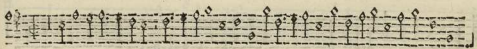
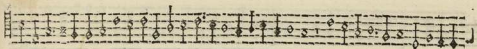
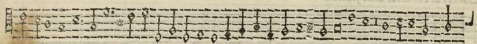


Detañer el organo

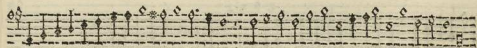
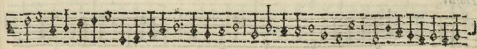
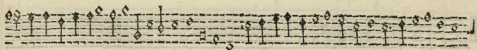
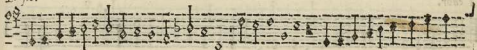
fol. cxviii.



Tenor.



Bass.



Cantus de conditor alme siderum

Musical staff with notes and rests.

Two empty musical staves.

Altus.

Musical staff with notes and rests.

Two empty musical staves.

Tenor.

Musical staff with notes and rests.

Two empty musical staves.

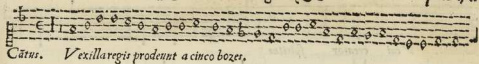
Two empty musical staves.

Bass.

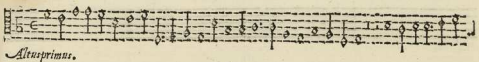
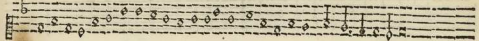
Musical staff with notes and rests.

Two empty musical staves.

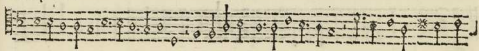
Two empty musical staves.



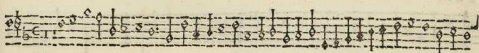

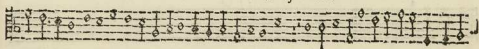
Catus. *Vexillaregis procedunt a cinco bozes.*



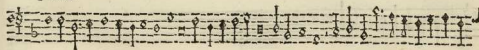
Altus primus.



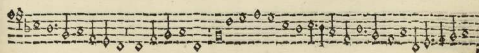
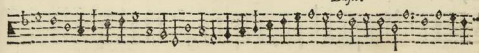
Altus secundus.



Tenor.



Bass.

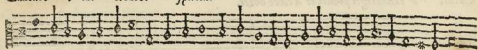


Libro quarto

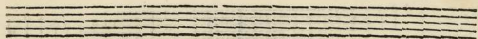


Cantus. *Veni creator spiritus*

The first staff of music for the Cantus part, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes.



The second staff of music for the Cantus part, continuing the melody from the first staff.



Two empty musical staves, likely for a second voice part or accompaniment.

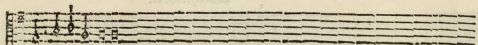


Altus.

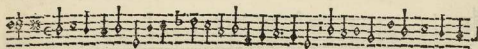
The first staff of music for the Altus part, featuring a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes.



The second staff of music for the Altus part, continuing the melody from the first staff.



Two empty musical staves, likely for a second voice part or accompaniment.

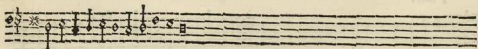


Tenor.

The first staff of music for the Tenor part, featuring a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes.



The second staff of music for the Tenor part, continuing the melody from the first staff.

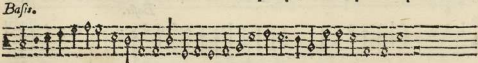


Two empty musical staves, likely for a second voice part or accompaniment.

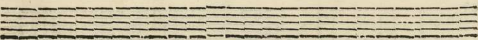


Bass.

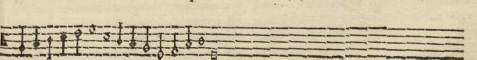
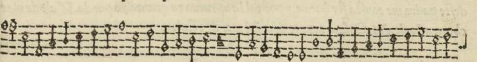
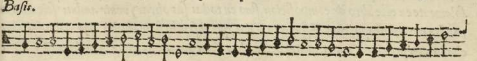
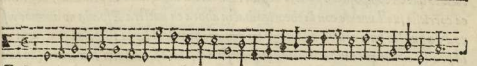
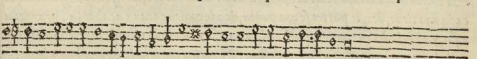
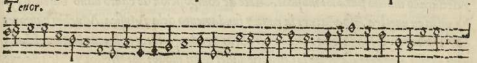
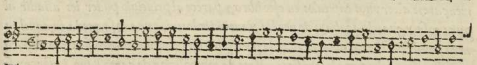
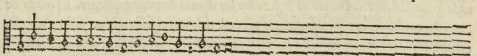
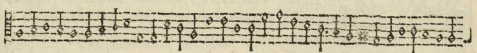
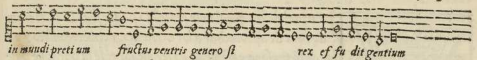
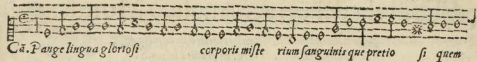
The first staff of music for the Bass part, featuring a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody begins with a quarter rest, followed by a series of quarter and eighth notes.



The second staff of music for the Bass part, continuing the melody from the first staff.



Two empty musical staves, likely for a second voice part or accompaniment.



Fin del libro quarto

Epistola del egregio musico Morales

Christoual de Morales maestro de capilla
del señor Duque de arcos al prudẽte lector. S.



ENDO el deſſeo que el muy reuerẽdo padre fray Iuan Bermudo tiene de apronechar a los cantantes, y el merecimẽto y valor de ſu perſona, entendiẽdo no ſer menor el de ſu obra: me puſe al trabajo de ver y examinar el arte preſente. Y deſpues de auer lo començado auer: cognoſci por experiencia no ſer trabajo leer tan fruictuofa obra, y ſublimada materia: ſino grã deleyte y regozijo de entendimiento y eſpĩritu. El eſtylo que lleva es ſufficiente a poder voluntad y animo de leer lo con alegrĩa. Las coſas que yo note: con toda breuedad dire. Aunque no ſe, ſi todas las dignas denotar explicare. El modo de proceder entendi ſer artificioſo: porque procede de lo imperfecto a lo perfecto, como naturalẽza. Tanto es mas perfecto vn arte: quanto imita y contrabaze a lo natural. Començareys a leer vnos capitulos en eſte libro, y parece al principio poder les añadir alguna coſa, y quando acabays de ver los, y entender los: ninguna coſa queda en aquel genero por dezir. De tal manera dize lo poco para los pequeños en Muſica: que explica y declara lo mucho para los muſicos. Arte de compoſicion de canto llano haſta oy ſe ha viſto en nueſtra Eſpaña: y es la rayz y fundamento de la Muſica. Muchos cantores por carecer deſte fundamento. lleuan ſus obras grãdes faltas, y niſturas inuiles. Hallareys en eſta arte extenſamente las propiedades de los modos, los effectos y efficacia que cada vno tiene, de que partes ſe componen, donde començaran y acabaran, grandes auifos, y habilidades en canto llano. Leed con auifo y cuydado eſte libro: y hallareys en el todo lo que en compoſicion podeys deſſear. Theorica engañada en practica, y la practica corriẽſe juntamente con la theorica: haſta ahora en nueſtra Eſpaña no auemos viſto. No pueden pues con verdad dezir los muſicos practicos ſer la theorica contraria a la practica: pues que tan excelentemente muestra el padre fray Iuan Bermudo (no tan ſolamente en eſte libro de compoſicion, ſino en todas ſus obras) venir ambas ſciencias a conſonancia y proporcion. Espero en Dios, que el fruicto y pronecho que de las ſobre dichas obras ſe ſacara (mayormente deſte libro) ſera grande: porque la voluntad y obra deſte padre me conſta ſer buena, y por tal la aprueno en quanto yo puedo. Vale de mi chena año de. M. D. L. a veynete dias del mes de octubre.

Comienço



Omieça el libro quinto de la declaracion de los instrumentos musicales: en el qual hallareys las propriedades y efectos de los modos, arte de componer cãto llano, de hechar contrapunto, y componer canto de organo, y vereys practicados los primores que los cantores han hecho, y puestas las causas dellos, y de clarado todo por sus exemplos con artificio profundissimo, y grã certidumbre: compues- to por el muy reuerendo padre fray Iuan Bermudo.

De la diuision y significaciõ de esta palabra tono. C. 1.

Odo nombre, dize el philosopho que significa muchas cosas, si del se trata sin diuidirlo: causa gran confusio. En este capitulo auemos de hablar de la composicion de los modos, è lo que toca a los componedores: porque para los cantores y tañedores sufficientemente auemos hablado en el libro tercero y quarto. Y por que vayala materia mas clara, conuene primero saber quantas significaciones tiene esta palabra tono, y qual de ellas en este se ha de tractar. Tono llaman los musicos a la proporcion sesquioctaua: el qual forma de vt a re, y de sus semejantes. El comenzar de vn cantor se llama tono. Aspi dizen al cãtor que al principio entona: a mitad, que nos deya buen tono. Lo mesmo dizen al tañedor. Tãbitè se dize cõmunmente tono, el que tiene en su composicion vn diapasson. Algunos dudan, si tal composicion se pueda llamar tono: y pareceles, que no. Porque llamandose la proporcion sesquioctaua tono: no se puede llamar con este mesmo nombre la constitucion, o composicion de vn diapasson. Corta vista tienen los tales. Como si vn mesmo nombre no pudiese significar muchas cosas. Cada dia lo vemos en los terminos, o introducciones de la logica. A esta duda dezimos, que la tal cõposicio se puede llamar tono: lo qual pronare cõ razõ y autoridad. Tono, dize Guido, es vna regla o cognoscimiento del principio, medio, y fin de qualquier canto: con el qual cognoscimiento es juzgada la subida, y descendida del canto. Au- drea refiere lo sobredicho en el libro primero. Dize mas Boecio en el capitulo quatorze del libro quarto. De las species del diapasson se componen los que se llaman modos, y por otros son dichos

tropos, o tonos. Segũ parece, la opiniõ de Boecio es, que se llamen modos: y aunque otros les dizen tonos, Boecio no lo reprueba. Los ambrosianos segun entendemos de la practica de franchino les llaman tonos. Dize en el libro primero capitulo octauo, que sancto Ambrosio dio de licencia a los modos solo vn punto a la parte superior del diapasson, y ellos tenian ocho. Por tener pues cada vno de los modos nueue puntos: se quedaron con este nombre de tono. Muchas vezes auemos dicho el tono ser proporciõ sesquioctaua, de nueue a ocho, y porque cada vno de los modos tenia ocho puntos de arte, y vno de licencia ambrosiana: llamado tono compuesto quasi de esta proporcion sesquioctaua. Luego no es inconueniente a la tal constitucion llamar tono. Destos modos, o tonos en los quatro libros copiosamente he hablado, y el resto dexo de proposito para este lugar de lo qual se aprouecharã los cõponedores.

De los modos o tonos en general. Cap. ij.

Los modos, o tonos antiguos, y simples son ocho, y no pueden ser mas. Quisieron los musicos modernos, a ymitaciõ de los peritissimos en el arte de la Musica (no sin falta de razõ) que los modos fuesen ocho. Fue, dize Guido, esto hecho a semejança de las ocho partes de la oracion, Cosa congrua es dize el sumo pontifice Ioan vicesimo segundo, que toda la Musica se cantase e uocho modos: pues todo lo que se dize, tiene ocho partes de oracion. Estos modos dize Francbino, a cerca de los autores se llamã por estos nombres. Al primero llaman Dorio, al segundo Hypodorio, al tercero Phrigio, y al quarto Hypophrigio. Al quinto Lidio, al sexto Hypolidio al septimo Mixolidio, y al octauo Hypomixoli

dio. Ellos nombres son griegos, y conuenien al o-
rigen de los tales modos. Diuersas gentes, dize el
sumo pontifice, diuersos trages vsan, en diuersos
manejos se deleytan, y diuersos modos tienen en
cantar. Los hombres cōuersables, y tratables en
su conuersacion vsan de modos blandos: los tris-
tes se deleytan con musica triste conforme a su in-
clinacion. Ciertamente, dize Boecio, el coragon
lasciuo y sensual se ceua cō musica femtate. Bus-
can pues los tales vnos modos para cantar, que
los prouoquen, y combiden alas torpes obras, y a
ellos desbonestos. El coragon duro y aspero se go-
za con modos inflamatiuos, o despertadores dela
yrazon los quales se haze mas aspero. De aqui
es que los modos tomaron los nombres delos inuē-
tores, y tales qualidades tenían los que inuenta-
ron y vsaron los dichos modos: quales cognosce-
mos tener los tales modos. Regla es infalible: con
la qual podeys adiuinar la inclinacion y proprie-
dad del componedor: si mirays la qualidad delo
compuesto por el. El que fuere varon, cantos vas
a femina romiles comporna: y el que fuere fementido, cūtos
afeminados, y mugeriles sacara de su officina.

Dela inuenciō de los modos. Capitulo. iij.

Tomaron pues los modos la propiedad delos
inuentores. Esto sienten los musicos: especial-
mente Boecio en el libro y capitulo primero. El
arbol lleva fruta conforme a su naturaleza: assi
los que inuentarō los modos, procedieron en ellos
conforme a su natural. El modo Dorio, que es el
primero, fue inuentado en grecia en vna regiō cer-
cana al lago maliaco, y tiene dela otra parte el
monte atlas la qual se llama Doria, y los morado-
res dorense. Estos nombres tomaron de vna ciu-
dad en ella principal, que se dezia Doris. Esta
fue gente tractable, alegre, y de buena conuersa-
cion: por lo qual el modo que ellos inuentaron,
o en el se deleytaron: tiene estas propiedades. Es
te modo Dorio se dize auer lo inuentado T bami-
da tracio, y que lo vsaron los dorense. El modo
sigundo se dize Hypodorio. Hypo es preposiciō
griega, y significa Sub. Dize pues el segūdo mo-
do ser inferior del primero. Este modo es grane,
porque abaxa mas que el primero. Los griegos la
maron al modo tercero Phrygio: el qual fue inuē-

tado por Marsias phrygio y vsado de los mora-
dores dela prouincia de Phrygia: la qual esta en
las partes de Galacia en la Grecia. Fue esta gen-
te variable, loca, y soberuia: como parece por la
epistola que sanct Pablo les escriuio en el capitu-
lo tercero. Fueron terribles para acometer, y espe-
rar. Mas eran gente para guerra: que para con-
uersacion. Assi el modo tercero que ellos vsarō:
es mas para inflamar los coragones en la guerra:
que para cantar en el cboro. Es pues este modo te-
rrible, espantoso, nario, y prouocatiuo ayra. Al
modo que nosotros llamamos quarto: dixeron los
griegos Hypophrygio. Precede este modo con
autoridad no ofensible, y es agradable cātando
se cō bozes rezias. El modo que nosotros dezimos
quinto: se llama en su principio Lidio dela regiō
o prouincia dicha Lidia: la qual es en Assia la
mayor. Fue la sobre dicha prouincia assi llama-
da de Lidio, hijo de Hercules. Los moradores
de aquella prouincia vsaron el modo Lidio, y fue
inuentado por Amphion. Por la propiedad de
este modo cognosceres la d. los inuentores del.
Mas tiene este modo de humanidad, que de spiri-
tu. No se vsaua el sobredicho modo: sino en co-
sas lasciuas, y sensuales. Assi dize Boecio en el
lugar ya alegado que los modos tomaron nōbres
de los inuentores: como parece en el modo Lidio
y Phrygio. El modo que nosotros tenemos por
sexto: fue dicho de los griegos Hypolidio, y pro-
uoca a lagrimar el qual modo vsauā los antiguos
y se dene ahora vsar en las obsequias, y ayunta-
miētos llorosos. Fue dicho el modo que nosotros
tenemos por septimo Mixolidio: la qual diction
viene de Mixos, que significa eminēcia, y de Li-
dio. De forma, que esta diction Mixolidio quie-
re dezir, que el septimo tono, o modo sube mas que
el quinto: assi en el final, como en lo alto del dia
passon. Fue inuētado el sobredicho modo de Ter-
pandro lesio: el qual procede por saltos de terce-
ras, quartas, y quintas mas que otros modos: y pa-
ra cantario, es menester bozes rezias por el mi de
elami y de bñami: de los quales tiene muchas ve-
zes necesidad para hazer las clausulas. Podia
se dezir el modo que nosotros tenemos por octauo
Hypomixolidio. No es este el modo, que dize
Boecio en el libro quarto y capitulo diez y seis,
que se puede poner: porque nuestro modo octauo
fenece en C solreut y el otro en alamire.

De las propiedades de los modos. Cap. ii.

Digo el modo primero ser alegre, pronocativo a buena conuersacion, y a toda honestidad, el segundo grave, el tercero terrible y pronocativo a ira, el quarto adulador y balagueño, el quinto sensual y despertador de tentaciones, el sexto triste incitativo de lagrimas, el septimo fuerte y soberbio, y el octauo tiene parentesco con todos los otros modos. Acerca destas propiedades desdize mas Castiodoro en una epistola que es enuio a Boecio, y resume lo Celio en los libros de las antiguas lecciones libro quinto capitulo veynte y dos. Dorio es dador de prudencia, y obrador de castidad, Phrygio despierta las renzillas, y la voluntad infiamos a furor. Lidio afila y abilita el entendimiento a los hombres botes y bastos, a los apesados con deseos terrenos trae a desfiar las cosas celestiales, y en fin es excelente obrador de bienes. Platon en el libro tercero de la republica mucho reprehueua el modo sexto: lo uno por ser lloroso, y lo otro afeminado. Empero aprueua el modo Dorio: lo uno por ser modo de hombres, y lo otro por deleytar los varones fuertes: y el mi xolidio, por quitar las tentaciones del corazon, y causar quietud y tranquilidad a los desoposicionados. El que accidentalmente quisiere componer de cada uno de los modos la letra que pide y compo ga segun el effecto que desea hacer. Mirad pues la letra, y ella os dira que modo le auerá de dar. Si la letra es alegre: terná sus effectos, si la compo neys del modo primero. Y si es triste: compuesto la sexto terná effecto. Pues dando a cada letra el modo que pide: monera al hombre, y prodeziará su effecto. Cuenta el gran Basilio, que Pythasgoras estando oydo tañer a un su discipulo, vio a caso vnca hombres sensuales, ebrios con luxurias, y mando al tañedor mudar el tono, o modo. Ex xando el discipulo el modo que tañia: començo a tañer un modo primero. Dize se, que los sensuales con la honestidad deste modo se dexaron de la cura començada, y quitadas las coronas de rosas que en las cabeças lleuauan: se fueron confusos a sus casas. Guido en el Micrologio capitulo tre zedize. No es maravilla la variedad de los sonidos recibir el oydio: pues que con la diversidad de los colores se goza la vista, y con la muchedü

bre de los buenos olores es mantenido el olfato, y mudados los sabores la lengua se alegra. Por esto to deue el musico ser muy cauto en disponer el canto en aquel modo: en el qual cognosce deleytar se mucho los oydos, que le oyen. Si por ruego de algunos mancebos compusiere, cantare, o tañere alguna cosa: sea juvenil y rezojizada. Pero si fuere para oydo: ancianos: sea Musica grave, y se uera. Tañey para oydos populares: basta el cõ de claros de Musica golpeada. Y si oydos delicados fueren: tañed profundamente, guardado el modo que conuiene. Tambien si la letra fuere terrible: como sentencias de iuryzo: monera: si lacõ poneys del modo tercero, y así de todas las otras letras y modos por consiguiente digo. El que haze vna comedia, si al que representa vn auariento diese dichos de mancebo sensual: seria cosa de risa. Desta manera, si el cantor en cosa triste, cantasse modo alegre: y en alegre, lacrimable y llo rosas: seria muy gran desatino. Pues para que el modo sea hecho a proposito: necessario es saber las propiedades de los modos. Lo de suso es de Guido. Para componer arriadamente los sobredichos anisos se deuen guardar siempre: pero fueren en dos casos. El primero, quando la letra es alegre: tenia ser modo primero (segun es dicho) pero si la tal letra se haze para cuyo lamentable: sera sexto. Lo segundo donde no se guardara, es, quando vno compone de improviso. Qualquier le tra (que aeste tal le diere) sera del modo: e i qual estuviere exercitado. Conuiene al componedor aunque en todos los modos sepa componer, que en solo vno se exercite, y este en el facilitado: el qual modo tenga por familiar para los tiempos de necesidad. Tenra desca dos cosas: guarde se lo ya dicho, y lo del capitulo siguiente: y terná el canto los effectos, que antiguamente leemos tener.

De las mesmas propiedades segun Ciceron. Cap. v.

EL autor que en breues palabras mas hablo en la materia de las propiedades de los modos: fue Ciceron en el libro sexto de la republica: el qual compara el modo primero al Sol, el segundo a la Luna, el tercero a Mar, el quarto a Mercurio, el quinto a Iupiter, el sexto a Venus, el septimo a Saturno, y el octauo al ultimo cielo. Es

ta mesma sentencia dize Plato n y della no se a p rta Bocio, quando compara las siete cuerdas finales a los planetas. Conuene poner las propriedades de los modos extensamente segun la comparacion sobredicha. El modo primero dize T u lio ser comparado al sol. Como el sol tiene dominio y señorio sobre todos los planetas assi lo tiene el modo primero sobre los otros modos. El sol seca las cosas humidas, y de la tierra, las tinieblas de la noche: este modo lança la pereza, tristeza, espan to y confusion del sueño: las quales cosas proceden de la flema. Por esto es dicho tener e' modo primero precipado sobre la flema, que la mueue. Todo hombre que fuere apasionado de flema, y se exercitare en oyr, o en cantar este modo: sera exce lentissim amante de despertado, y abilitado a toda a legria y expeculacion. Por lo qual este modo con uene a los claros varones, y de buen ingenio. No he visto cantor componer mucho en el modo primero: que no sea de gran suzyo, y aun de buena conuersacion. Toda letra jocosa, alegre, o graciosa señalamos conuenir a este modo. El modo segundo es comparado ala luna, y de ella es regido: por que como la luna es humida, y a todos los planetas inferior: assi el modo segundo es lloroso, y gra ue por ser inferior a todos los modos. Este modo tiene propiedad contraria al primero: porque trae y causa sueño ligero, y quieto. Por lo qual fue e' tre los pythagoricos costumbre muy comun, quando yauan a dormir (para desbechar los enyudados y tomar el sueño) usar deste modo. Propriamente conuene este modo a los miserables, perezos, y tristes. Especialmente es modo de precatiuo, para suplicar alguna cosa: porque el ruego muchas vezes se haze con palabras humildes, y con lloro.

Toda letra que induze tristeza, que prouoca a lloro, o significa redempcion, captiuerio, seruidumbre, caluicia, y angustias: a este modo se deu dar. El modo tercero es senero, incitatio, o prouocatio a la yra: por lo qual es comparado al planeta mars. Como este planeta con su yra pretende destruyr todos los bienes del mundo: assi el modo tercero a los soberuos, ayrados, eleuados, cruales, y colericos (los quales con el se deleytan, y a ellos propriamente conuene) ynduz, y combida a yra y rcor. Por lo qual tiene señorio sobre la colera. Pues toda letra aspera y de batallas espirituales o temporales con gran congruencia se comporta

en este modo. El modo quarto es comparado a Mercurio. Este modo es de los lisongeros: los quales tienen por officio alabar y gualmente a los viciosos, buenos, sabios y no sabios. Combida este modo a lloro y alegria, a yra y a mansedumbre: segun el modo con que se mezcla. La naturaleza de mercurio es ser buero con el buen planeta: y con el malo ser pessimo. Quando el modo quarto se ayunta con el tercero, prouoca a yra, y a discordia: quando con el sexto, a blandura y lagrimas: y quando con el primero, es alegre. Es dicho este modo ser blando y parlero porque (segun diximos) con gran congruencia es comparado a los aduladores. El adulador, o lisongero con palabras blandas alaba en presencia: y en ausencia biere y llaga. Toda letra que significa blandura, amonestacion, mitigation, engaño, y detraction es propria a este modo. El quinto modo tiene dominio sobre la sangre: por lo qual es comparado a jupiter. Como este planeta haze los hombres sanguinosos, beneuolos, mansos, y jocundos con su influencia: assi este modo a los que lo oyen. Es dicho el modo quinto del bien auenturado sancto Augustin deleytable alegre, y modesto: el qual a los tristes y angustiosos alegras: y a los cansados y desisperados buelo ue a su estado primero. Dize mar Bocio de el modo quinto, que a los alegres y jocundos alegras en extremo. Pues toda letra que denota gozo, o a legria, y la que cuenta alguna victoria a este modo se dara. El modo sexto con gran congruencia es comparado a venus. Como este planeta con su influencia haze a los hombres piadosos, y los prouoca a lagrimas: assi el modo sexto combida a piadosas lagrimas de deuocion, y de alegria spiritu al. Pues este modo conuene a los que facilmente son inclinados a lagrimas, mayormente quando son de pura deuocion. La diferencia entre este modo sexto y segundo en la propiedad de las lagrimas es muy clara. Porque el lloro y lagrimas causadas del modo segundo son tristes, y angustiosas al que llora: pero a las que combida y prouoca el sexto modo son deuotas y alegres. El modo septimo tiene las propiedades de saturno: y assi dicen tener virtud sobre la melancolia. Los hombres que debaxo de saturno nascen: son naturalmente tristes y flojos. Este modo tiene parte de lasciuia y a legria, parte de incitacion a bien y a mal. Tiene diuersos saltos a manera de modo representante.

Toda letra que conuene al modo tercero, quarto y quinto, y aun al octauo: en parte se puede atribuyr a este modo. Todas las palabras que significan cerimonia se pueden componer en el modo septimo. El octauo modo tambien mueue la melancolia como su maestro. A los hombres tristes y floxos con su melodia lieua y arrabe a mediana alegria. Este modo es comparado al cielo estrella do: porque sobre todos los modos tiene vna dulce dumbre natural con hermosura, y es ageno de todas las qualidades viciosas. Por lo qual algunos dizen, que representa la gloria. Sanct Ambrosio dize deste modo ser suauo, y conuenir a los hombres discretos, de subtil ingenio, y bien a condicionados. Es dicho este modo de precatiuo y exoratiuo: el qual auemos de vsar, quando pedimos alguna felicidad, o gloria. Pues toda letra que trata de cosas profundas, y celestiales: deue ser cõpuesta en el modo octauo. Los que mas propriedades quisieren saber de los modos: entiendan los effectos y virtud de los planetas, y por ellos, y por lo dicho en esta sabran explicar, y poner por obra en la composicion.

Del ambito o distanciancia de los modos. Cap. vi.

EL que atinadamente quiere cõponer en cada vno de los ocho modos: conuene tener muy en la memoria las diferencias del diatesaron, diapente, y diasson: de las quales largamente en mis libros he tratado. Quedo concluydo cada vno de los modos poder tener ocho puntos de arte. Dize el melisivo Bernardo en el prologo de su Musica ser concedido acada vno de estos modos andar en diez puntos. Esta opinion siguen los gregorianos. Estos dos puntos que ahora damos demas son los que dizen puntos de licencia. Algunas composiciones de cantores modernos andan en onze y doze puntos, como podeys ver en los officios de los sanctos de nuestra orde: no las seguays, que son sin authoridad, y fuera de proporcion humana. Qualquier voz canta diez puntos descansadamente: y los demas con pena de pecho, y con otros peligros, y en fin no es cãto gracioso. Como cosa descomulgada en Musica se euiten las misturas de los modos. En solo vn caso ha lugar mesclarse el maestro con el discipulo, o al contrario.

Si componiendo vn modo discipulo, viniere en medio de la letra vn passo, que significasse, o dixese subir, assi como clamauit iesus voce magna, y otros semejantes: tenia licencia de mesclar los modos. Si yo esta tal letra compusiese en mĩca la haria discipulo, sino maestro: por huyr de tan gran vicio en Musica: excepto sino estuuiese impositibilitado. Lo qual de claro. Si viniere vna letra que segun regla de Musica auia de ser quinto, o septimo modo: si en medio del canto venia vna sentencia, que auia de ser baxa: la tal letra seria cõpuesta en modo maestro, y la dicha sentencia conuenia abaxarse hasta el lugar del discipulo. En este lugar lo dicho no seria vicio: sino conforme a leyes de Musica, y a buena rhetorica. Sanct Bernardo dize. Que abominable licencia es aquella, que los cantores ayuntan las cosas oppositas y contrarias, como son maestro y discipulo, pasando los limites naturales: en lo qual haze injuria a naturaleza. Pues ciertamente son locos, los que suben el discipulo ala perfeccion del maestro y los que abaxan el maestro hasta los limites del discipulo. Notad, que los dos puntos dados de licencia a los sobredichos modos: son para bazer la clausula. Pues que para esto se concedio la licencia: nunca se auia de extender, o ampliar: que seria vsar de lo no concedido. Quando los tales puntos se vieren de vsar fuera de las clausulas: sea pocas vezes. El ambito y distancia del modo proprio es desde C faut hasta elami. Los puntos que el modo segundo puede tener: son desde gamut hasta hfa hmi. Todo el ambito del modo tercero es desde D solte hasta faut. Algunas vezes en responsos y graduales hallarã este modo abaxar a C faut. Licencias tomadas, y no dadas son las tales: y por tanto no se deuen immitar. La distancia del quarto modo es desde Are a c sol faut. En todo lo que he visto puntado de canto llano: no me acuerdo hallar quarto modo, que abaxe hasta Are, y pocas vezes a hmi. No ay inconueniente para que este modo no corra todos sus diez puntos. Por tanto el componedor quando quisiere: se lo puede dar. La distancia, o ambito del modo quinto es nueue puntos, conuene a saber desde E faut hasta g sol teut. Parece, que si este modo se cantase por h quadrado, como se auia de cantar: no seria inconueniente darle vn punto de licencia abaxo de su final, como lo tienen los maestros pa

va hazer las clausulas. Y si lo cantasse por bmo, viniendo desde alamire: tambien se podia dar el dicho punto. El componedor que este punto de Elami quisiere dar al modo quinto: mire si evita el semidiapente, que puede hazer con el fa de bfa hmi, diciendo mi en Elami: o evita el fa del gesso nero chromatico de Elami. Y si desfor dos pelis gros se libra: puede dar el dicho punto de Elami para hazer la clausula. En muchos graduales hallareys este modo abaxar a Dsolre, y aun a Cfa ut: licencia es indigna de ser imitada. El ambito del modo sexto es nueve puntos, conuiene a saber desde Cfa ut hasta dlasolre. El antiphona de magnificat delas primeras bisperas de sancta Clara es del que llaman sexto modo, y abaxa a hmi, que es el punto de licencia: y comunmente la yerran en el sobre dicho punto. Aun que este modo se cante por h quadrado: no se puede dar el dicho punto de hmi. Porque si este punto hazereys mis causas: semidiapente con el fa de Ffa ut hasta el dicho mi la qual distancia es quinta imperfecta, y por consequente defendida. Si hazereys fa en el dicho hmi es canto de conjunta, y de festinoso, y trabajo para los principiantes. Si por evitar alguna conjunta, o diuision de tono suelen mudar la clausula a vn canto, como adelante diremos: quanto mas se deve evitar estando en la mano del componedor. En solo vn caso se puede usar el dicho mi de hmi y es quando en Cfa ut hizieremos clausula, siendo la penultima breve, y no abaxando de Ffa ut. El ambito del modo septimo es desde Ffa ut hasta alamire. Verdad es: que algunas vezes abaxa este modo en responsos y graduales a Dsolre, y pocas vezes a Cfa ut, y sube menos vezes arriba del sobredicho alamire vn punto: pero no se dene seguir. La licencia de los barbaros no es regla para seguir: sino para bnyr. Podra el quinto abaxar a Cfa ut, y el septimo a Dsolre en el caso determinado al principio deste capitulo: fuera del qual es cregia en musica. Desde Cfa ut hasta elami es el ambito del modo octauo. Guarde loya dicho el que quisiere hazer modos. El cantor que en diez puntos de canto llano no hiziere bemosos passos diferenciados, y sabrosos al oyo: no es prerey: que los bara en treze. La composicion de diez pitos es de sancto Gregorio. Franchino en el libro primero no quiere seguir, sino la composicion de Boecio, que es dar cada modo ocho puntos.

Donde puedē los

modos comenzar y clausular. Ca. vij

Para componer atinadamente en qualquier modo que se asse de ne cōsiderar principio, medio, y fin. El principio es para saber en que letras puede cada vno de los modos comenzar. Puede el modo primero comenzar en C, D, F, y a, segū dize Guido: y Margarita tiene en E, y G pocas vezes. El segūdo modo puede comenzar, dize Guido, en A, C, D, F, y G: pocas vezes en E tiene Margarita. Puede comenzar el tercero en E, F, G, y c: y algunas vezes en a. Tiene el modo quarto seys letras iniciatiuas, conuiene a saber C, D, E, F, G, y a: e tempo la a es pocas vezes. Tiene el quinto quatro letras, dize Franchino, en las quales puede comenzar: y son F, G, a, y c. La G pocas vezes se balla. Dizen mas Franchino y Guido, que el sexto modo tiene quatro letras iniciatiuas y son C, D, F, y a. Algunas vezes, dize Margarita, puede comenzar este modo en G. Tiene cinco letras el septimo, en las quales puede comenzar: y son G, a, b, c, y d. Pocas vezes comienza en F. Puede el modo octauo comenzar en D, F, G, a, y c. Algunas vezes se ballara, dize Margarita, comenzar en C, y en E. Allende de estos lugares particulares ay otros comunes: y son que toāos los maestros pueden comenzar en fin de su diapason, y los discipulos en fin de su diapente en la parte superior. No entiendo esto absolutamente: sino con distincion. Si vn modo (sin a ser precedido alguna cosa de canto) comenzasse en los fines altos del diapason: seria contrarhetorica. Seran las dichas dos letras iniciatiuas: quando precediendo vn gradual, y se siguiese el verso. En estos dos casos puede el Benedictus, y el verso del gradual comenzar en fin del diapason. Lo dicho en estos dos casos: se entienda en los semejantes. Acerca de las clausulas se note lo siguiente. Hablando estrechamente, clausula llamo a la que los griegos dizen peribodo, que es fin de sentencia. Ay otras, que en la musica pueden hazer clausulas, y son en medio de sentēcia, la qual los griegos dizen collum, y los latinos membrum, o parte principal de la oracion: y los musicos llaman punto de mediacion. Solemos hazer este punto en medio de todos los versos del psalmista. Al

guras vezes en la musica sirve por clausula la c³ ma, o inciso. Nunca el cantor deve hazer clausula en el canto que compone: sino en uno de los tres lugares señalados. Gran necesidad tiene el compondor de ser latino: para saber dōde bara clausula, para guardar el accento, y para que entendiendo la letra: sabra que modo leba de dar. No poco yerran, los que componē una letra por el pūto de otra. Visto he destas composiciones, donde la letra haze pausa, y el punto no concluye: y al contrario. Pues lo principal que el cātor deve mirar: es hazer clausula en el punto donde la letra la pide. Tres clausulas principales tienen todos los modos: y son en su letra final, en fin del diapente, y en fin del diatesson. El tono primero ternā estas tres clausulas en Dsolre, en alamire, y en d lasolre. El segundo en Dsolre, en alamire, y en Are. Conforme a estos dos exemplos entendē todos los demas en cada vno de los modos. Nctad, que los discipulos mas vezes hazen clausula vn diatesson arriba de su final: que no en fin del diapente, mayormente quarto y octauo. Ay otras clausulas menos principales: y son tercera arriba, y algunas vezes quarta arriba de su final. Vn punto abaxo de su final suele el modo primero, segundo, septimo y octauo hazer algunas vezes clausula. Muy pocas vezes tiene esta clausula el tercero y quarto. Para que los modos bayan graciosos al oydo, y conformes al arte: esto se deve guardar. Los que en Musica scriuierō dize lo sobredicho: y es lo que hallamos puntado en el canto que usa la yglesia romana. Hazer otra cosa es canto de mezelas. El que quiere usar de mezelas: muy sabio deve ser. Poner vn passo extraño eslabonado, y jurzido, que todo parezca una pieza: es de pocos. Lo que mas adorna vn canto, assi llamo, como de organo: es hermosas clausulas. Por lo qual muy sobre estudio auian los cātōres de studiar diuersidad de clausulas galanas. Assi dize Ioānes tintor, que la clausula es particula dela cantilena, o canciō: en fin dela qual es ballada la quietud, o perfection dela tal composicion.

De las letras finales

les de los modos. Capi viiij.

Tenga ansio el cātor, que fenezca el modo en la letra, que pide la tal composicion. Estas

son las quatro letras finales: muchas vezes repetidas. En canto llano nunca el cantor sigue los modos de las quatro letras naturales: sino fuerē por evitar alguna conjuncta, o diuision de tono: por que componiendo de improuiso, se halla en parte que no pudo venir a fenezcer alas finales. Si el gradual de requiem eternam puntan con la clau de Ffaut: fenezce en Dsolre, y tiene con esta clau vn fa entre Dsolre y Elami, y vn vt entre Are y Hmi, que ambas bozes son teclau negras, y diuision de tono, y el tal cāto es defseido por se defectuoso. Por evitar estas dos teclau negras: ponen le la clau de esolfaut, y fenezce en alamire. Pues si por sacar vn canto de alguna delas letras finales, evitays alguna conjuncta: jera acertado sacarlo. Y si al contrario se haziere gran yerro. Quiero dezir, que si vn canto llano estando puntado en la letra final, es canto natural, y no usa de diuision de tono, ni sale del ābiro de las diez y seys letras: no se puede sacar de su letra natural: si ha de quedar con alguno de los sobredichos dffictos. De adde infiero ser yerro notable en el arçobispado de Granada tener el Te deum laudamus puntado fuera de su final natural. Si lo puntan como lo usa la yglesia romana quarto natural por Elami: ni usa de diuision de tono, ni sale del gamaut are. Porque el tañedor algunas vezes: tiene necesidad para los cantores de canto de organo sacar el modo de su letra final natural: no por ello en cāto llano se auia de quedar mudado. En el segundo caso que por excepcion saque, no seria yerro notable: si el cāto que acaesse en alguna de las letras que dizen con finales: guardada la composicion del tal modo. Si vn cantor compusiesse, y guardasse composicion de modo primero, viniendo a hazer la vltima clausula, si no la pudiesse hazer en Dsolre: recon hazer la en alamire se remediaua: segun vemos en los cbyries del doble menor, que son de lwo do primero, y el vltimo fenezce en alamire. Aun que en este caso por ser sobre pensado: yerro notable. El caso que yo saco es: quando se compone de improuiso. Fuera de estos dos casos fenezcā los modos primero y segundo en Dsolre, tercero y quarto en Elami, quinto y sexto en Ffaut, septimo y octauo en Gsolreut. Los modos accidentales en cāto llano dizen tener tres letras, que es primero y segundo en alamire, tercero y quarto en el mi de bfa hmi, quinto y sexto en esolfaut: aunque yo no he

Dicho lo mas de primero y segundo en alaire. Pe
 ro para los dos casos sobredichos bien podian sa
 ran los otros quatro alus otras dos letras. Estas
 tres letras de los modos accidentales llaman confi
 nales, o *affines*. Confinales, porque son junta
 mente con las quatro finales y *affines*, por el pas
 rente se que tien en con las finales. La a. acciden
 tal parece ala. D. natural en el proceder por ellas
 el canto, la. b. a. la. E. la. c. a. la. F. Y porque la
 d. no parece ala. Guo pueden fenecer septimo y o
 ctavo en d. la. solfe. Para saber encanto de organo
 donde pueden fenecer los modos accidentales, y que
 finales generales, y quantas ban menester: miren
 el libro tercero y quarto, y seran copiosamente in
 formados. Por solos dos casos deue el compones
 dor de canto de organo sacar la musica de sus fi
 nales naturales. El primero, porque el organista
 para dar buen tono a los cantores tiene necesidad
 de tañer accidental. Pues por tal signo compo
 nua: por el qual el tañeder ha de tañer. El caso se
 gundo sera pa mostrar alguna habilidad.

Epilogo de auisos

para componer. Capi. ix.

Lo primero que deue saber el componedor es
 la diuision de los modos naturales y accidenta
 les. Deue estudiar las letras finales para los mo
 dos naturales: y todas las que pueden tener los ac
 cidentales, y que faltas pueden tener estos modos
 componiendo para el organo. Materia es la pre
 sente, que copiosamente se puede hallar en mis li
 bros. Lo segundo sepa, que composicion tiene ca
 da vno de los modos: assi en lo accidental, como en
 lo natural. Trabaje el principiante que quisiere
 componer gractosamente: no saltar dela compo
 sicion natural del modo. Poner en vn modo passos
 accidentales no es de todos: solos los muy sabios
 lo pueden hazer sin offender los oydos de los mu
 sicos. Sepa ciertamente en quantas letras puede ca
 da vno de los modos comenzar y baxer clausulas,
 y quantas diferencias puede auer de clausulas, y
 quando se bara la clausula de punto baxo, y qua
 do la de punto alto. Todo lo que en este capitulo
 presupongo en otra parte sufficientemente se di
 ze. Tenga el que acertar quisiere a componer fue
 ras autores, y muy estudiados: a los quales que
 da imitar. Como el que de ruy n maestro de priéde

atañer, queda siempre con mal ayre: assi el que co
 mençare a seguir mala musica: con aquel arte y
 manera de componer se quedara. Lo que en canto
 llano, a mi ver, ay acertado: es lo que hizierò los
 factos. Los comunes, que otros dizè cinco histori
 as, y el officio de quarta que la yglesia romana
 usadizè los curiosos ser cõpuessto de sanct Grego
 rio. Lo que llaman canto roledano (y es mucho
 delo que tiene la yglesia de Seuilla) hizo sanct
 Ysidoro. Lo que se canta en el arçobispado de
 Milan: compuso el doctissimo y bien auenturado
 Ambrosio. Ningun canto delo ya dicho esta
 en su perfection y hermosura: porque trasuntan
 do lo muchas vezes, y al sacar de vna regla en cin
 co lo vicieron. De tal manera quedo amanzilla
 do, que en parte parece ser perdido el verdadero
 original. Todo ello tiene necesidad de lima de
 hombre, que entendièse el pbrasu, o estylo de los
 sanctos: para per lo poco que esta en su criçè pri
 mero: se atinasse a enmendar el resto. Tambien or
 deno cãto sanct Augustin, sanct Hylario, sanct
 Basilio, Albino, y Gelasio papas que fue des
 pues de sanct Gregorio. Con ver lo que los san
 ctos compusieron, y entendièdo las clausulas, prin
 cipios, y suauidad que guardaron en su composi
 cion: tengan la Musica que sanct Bernado escri
 uio, y la de Guido aretino, y la de sanct Grego
 rio. Con tales autores y maestros yo fiador que
 compongan bien canto llano. Para componer cau
 to de organo tuue yo por maestro las obras de A
 driano, de Christoual de morales, y de Gèberth.
 En España ay excellentes músicos, cuyas obras po
 deys imitar. Con tener obras buenas de cãto de
 organo que seguir trabaja de auer la practica
 de Franchino, la de Berno abad, y la de Ioannes
 tintor. Si el que compusiere canto de organo tu
 uiere letras y habilidad para entèder autores the
 oricos: sacara dellos muy grandes primores y no
 uedades. Puede tener a Boecio romano, y a Iaco
 bo Fabro. Mucho yerrã los músicos, que no que
 ren leer libros de Musica, mayormente si fueron
 bechos por los sanctos. En toda doctrina de se
 tener por maestros a los sanctos: porque allède de
 la verdad que en ella se contiene: ni e olor de san
 ctidad. Pues que nuestro señor en toda virtud nos
 dio a los sanctos por exèplo: no los excluyamos en
 esto: si queremos acertar. Los que quisieros atina
 damente componer, miren los autores ya dichos,

y con su buen entendimiento y exercicio sabran ele-
gir las flores de la musica antigua, y descubrirã
mas musica en un mes: que por si sus maestros alcã
garan en un año. Aunque todos los authores y
otros muchos mas vea: elija y tenga alguno parti-
cular que mas le cõtentare por familiar. Mucho
valen los buenos maestros, y pues España, tales
la tiene: el cantor de estos tiempos se tenga por dis-
cípulo, y aproueche de dellor. Tome por auiso lo
que en el libro tercero del cognoscimiento de los
modos dixere. Allí hallara muchas cosas, que a
prouecharã para composició. Especialmẽte guar-
de lo de las clauas dando a cada modo su claua. Si
el canto subiere, o abaxare mucho: puede mudar la
claua de la linea donde se puso al principio: mas
no poner otra claua. Si alguna vez tuuiere necesi-
dad de mezclar el modo maestro con discipulo, y
no bastare la claua con que començastes: puede
le dar la claua que pide el modo que sobre vino, y
luego salido de la dicha necesidad: bolued a la
claua primera. Y aun me parece debaxo de mejor
parecer que quando se offreciese una mezcla de
maestro y discipulo, que tienen diferentes clauas
como son tercero y quarto, quinto y sexto) de ne-
cessidad se auia de mudar la claua: para que por el
mudamiento manifesto de la claua: se cognosciese
la tal mezcla. Las consonancias en canto llano
no usadas cuita de hazer: assi como quartas, sex-
tas, y septimas. Quando alguna destas se quiere
de hazer de salto, no la bagan: basta que grada-
tin, o por consonancias faciles al dicho signo: as-
y tocado. Ceuado una vez el oydó en un signo:
pueden despues boluer al dicho intervalo de golo-
pe. Exemplo del presente auiso.



La quarta que hize desde Elami hasta alamide:
primero toque con el punto tercero y quarto en a
lamide. La sexta que hize desde Elami a esolfaut
primero auia tocado en esolfaut. Este mesmo au-
iso se guarde al hazer de las clausulas, que nunca
se haga clausula: si primero no uiniere tocado en

el signo, donde se deue hazer la tal clausula. To-
me por auiso, que assi guarde el arte en el proceso
de la composicion, en el diapente, diatessaron, y en
las clausulas: que en lo demas se aconseje con el oy-
do exercitado en buena musica. Canto llano de
mal ayre, y de subrido al oydó no se auia de cano-
tar. Los que en composicion de canto llano po-
nen un diapente, y un diatessaron en parte que de
necessidad se ha de correr por el uno dellor: dos des-
fectos haze. Vno, que dan consonancias peregrina-
nas al modo sin necesidad: y el segundo, que no se
puede todas las vezes cantar sin de sabrimiento del
oydo. En el modo primero se hallara muchas vez-
es, que subiendo el canto desde Elami hasta bfa
hmi por via de diapente, y abaxa a ffaunt por via
de diatessaron. Como quiera que lo cãterez: se pi-
erde una de las consonancias, o auerz de cãtar por
diuision de tono. Si quereys guardar el diapente,
hazeyz tritono: y si quereys guardar el diatessa-
ron, hazeyz semidiapente. Por tanto el cãter que
quisiere componer canto sonroso: se guarde des-
tos incõnientes. El canto que no es uiere muy
exercitado y cierto en componer modos accidenta-
les, por aquellos signos que ellos se pueden tañer,
y por aquellos que se ñan cãtar: abaga los prime-
ros naturales, y despues facilmente los puede mudar
y poner las seãales que cada uno ha menester: cõ-
forme alas reglas puestas en el libro quarto. Au-
que este auiso es facil, y de algunos usado, no sea
menospreciado: porque los nuevos en musica tienẽ
del necesidad. El ultimo auiso sea, que todo lo
que dize la letra, que con el canto se puede contra-
hazer: se contrahaga en la composicion. Composi-
tiendo Clamauit Iesus uoce magna, ha de subir
dõde dize Uoce magna: martha uocant mariam
sororẽ sua silentio, donde dize silentio, ha de aba-
xar tãto el cãto, que apenas se oya. Descendit
ad inferos, abaxara: scẽdit ad celũ, subir. Tãbien
si fuere una palabra triste deue poner un bmo. Si
fuere una doctrina, que suspende: tales puntos se
deuen poner: que en todo y por todo se an muy cõ-
formes ala letra. El que fuere gramãtico, poeta, y
rhetorico: et dera mas de lo que en este cajo digo.
El que algun tiempo cõpusiere, la experiẽcia le da-
ra mayores auisos, y ciertos: que los que otro pue-
de escreuir. El que no se descuydare en leerlo que
esta escripto, y quando fuere cãtando pusiere mu-
cha atenciõ: que no se le pase primor, de fãcto de



composicion, y yerro de puntante que no sea nota de quiedara facilitado para grandes primores.

✠ Que cosas se requie

ren para pñtar cãto llano. Ca. x.

Las partes de que se compone el canto llano son seys, con uenie a saber regla, clauet, punto plica, virgula, y quion. Quando sancti Gregorio y sancto Ambrosio compusierõ el cãto ecclesiastico: de vna regla lo hizierõ. Y en muchas partes de ytalia, y en algunas de España se esta cõ sola vna regla. Ahora en España cõmunmete tiene cinco reglas. Estas cinco bastan para todo el ambito del tono, o modo, y todas son menester. Pues el que quiere de componer: use de cinco reglas.

Las clauets que en el canto llano son menester, y bastan: son dos la de fñant, y esolfñant. Cada vna delas sobredichas clauets sirve (segun otras vezes es dicho) a quatro modos. Lo sobredicho se guarde en los modos naturales: y en los accidentales aquella de reys, que mas espacio os diere para el ambito del modo. Los puntos vnos son sueltos, que hablan: y otros son ligados, que son mudos. El punto suelto, que habla ha de estar siempre sobre la vocal. Assi, que toda letra vocal tiene vn punto suelto: y lo mesmo digo del ditongo. Algunas vezes el punto suelto tiene dos plicas baxa baxo, y vale dos compases en cãto llano: a vn que pocos lo guardan. Los curiosos que quieren en canto llano guardar los pñtos intñsos y remissos: en el modo de puntar lo dizen. El pñto que se auia de cantar donde esta puntado: lo ponian quadrado. El punto intñso, ala parte superior quadrado, y ala inferior estava en medio circular: y el punto remisso, al contrario del intñso. Ay dos maneras de ligadura, vna mayor: y otra menor.

La ligadura mayor se haze de puntos quadrados o alfabados, en dos puntos y mas, subiendo, o descindiendo, o juntamente lo vno y lo otro. Quando quiera que en ligadura de puntos quadrados se offrecieren solos tres, que el vltimo (subiendo, o abaxando la ligadura) estuviere ygual con el primero: siẽpre en la tal ligadura se poga vna alpha. Si el segundo punto abaxo, el alpha sera desde el primero al segundo: y si el segundo subio, el alpha sera del dicho segundo hasta el tercero. Esto mayormente se guarde quando es entre segundas:

y pocas vezes en otra parte se ponga la dicha alpha. Si en fin de vna ligadura viniere tres puntos semejantes a los ya dichos: pueden en ellos poner la dicha alpha. Ay otra ligadura que se llama menor: no porque los puntos sean de menor valor, sino por ser hecha con puntos amañera de semibreues. La tal ligadura no se puede hazer: sino quando ay mas de dos puntos ligados: y hazia baxo. De forma, que el punto primero de esta ligadura se haze quadrado, y los siguientes han de ser dos o mas, y de figura de semibreues. En ninguna manera se use la sobredicha ligadura subido. Empero si fuere mixta, que primero subiere, y despues abaxare: en lo que abaxa se puede hazer: siẽdo mas de dos puntos. Tenga se auiso, que si esta ligadura viniere en fin de renglon, de tal manera que no se puede poner mas de los dos puntos que abaxan: en tal caso no se deve hazer, sino de puntos quadrados. Assique, los dos puntos que acaban en el vn renglon ligados: y los que al otro renglon bueluen serã quadrados. Si fueje la ligadura de quatro, o mas puntos: y en fin del renglon se pudiesen poner los tres: en los tales tres se podia guardar la sobredicha ligadura de semibreues: y los dos puntos que en el siguiente renglon se pusiesen: serian quadrados. Vñ sabe mas vnos rasgos, que sullen de los puntos, y se llaman plicas: los quales se ponen vnas vezes por bermoscar lo puntado, y otras vezes por necesidad. Toda ligadura tiene vna plica. Si abaxa, la terna el punto primero: y si sube, el vltimo. Quando la ligadura es de puntos quadrados, abaxando terna la plica el punto primero a la mano yzquierda: y si fuere ligadura menor, terna el dicho punto primero la plica ala mano derecha. Si fuere ligadura mixta, que primero abaxa, y despues sube: terna la tal ligadura dos plicas, vna en el punto primero ala mano yzquierda: y otra en el vltimo ala mano derecha. Nunca en vn punto solo se ponga plica: sino fuere en el que dixere valer dos compases. Algunos de los cantores modernos (porque este punto de dos plicas no se usa, al menos no es de todos entendido, pues no le dan su valor) en su lugar ponian dos pñtos, el segundo vn poco menor, y con vna plica a la mano derecha. En cãto llano todas las plicas son baxa baxo. Vnas rayas usa el cãto llano, y se llaman virgulas. El officio destas es dividir las partes. Siẽpre entre diction y diction se ponga vna,

no teniendo consideracion que sea de pocas, o muchas syllabas. Esta virgula toma cõmunmete dos espacios: y es muy delgada. Ay otras virgulas grandes, que se ponẽ en fin del canto: las quales toman todas cinco reglas. Estas mesmas virgulas suelen poner en el alleluja, en el lugar de adõs de bueluen a repetir la dicha alleluja. Algunos curtos se suelen poner las sobredichas dos virgulas, quando a los principios de los cantos, en el lugar donde el cantor dexa, y comienza el choro acantar. Siẽpre las vsaria yo: aũque no tomassen todas cinco reglas. La ultima parte de lo puntado es guion: y pone se en fin de cada vno de los renglõnes. Guion se llama: porque nos guia, en que signo esta el pũto primero del renglon siguiente. Exemplo de todo lo dicho en este capitulo.



De algunos primeros en canto llano. Cap. xi.

Despues que el cantor quiere vsado composicion de canto llano: exercite se en algunas habilidades. La primera sea cãtar por la mano, que es composicion de improviso. Sirue esta habilidad a muchas cosas. Allegay: ay en lugar, vays ay na hermita, quereys cantar vna missa, o vsperas por deuocion, o por obligacion, y no ay libro: tãto sirue la mano del que esta habilidad tuuere: como el libro. Para venir a tener la sobredicha habilidad: se requiere en muchas partes. El que esto quisiere hazer, es menester primero auer compuesto mucho canto llano, estar cierto en las entonaciones de todas las distancias, y que se aya dado acomponer particularmente ay un modo: del qual sepa passos particulares de tiradas, mediaciones, y clausulas finales, y en tal modo este tan diestro: que no aya primer en el puntado, que no lo sepa. Digo, que todo cantor deue tener un modo por familiar para estos casos. Queriendo pues cantar qualquier cosa por la mano, si los que con el ban de cãtar, en

tienen bien el canto: puede yr señalando por los signos de la mano. Empor si no saber mas decantar de vno (segun es con lumbrẽ entre los ecclesiasticos) ponga la mano llana, y desuadador un poco los dedos. Seruiran los dedos por reglas, y la distaricia que ay entre dedo y dedo por espacios.

Diciendo en que dedo se pone la clauer, y que clauer e: i: ten teran que vno señalar, en que signo es el punto, y si ban de hazer segunda, o tercera. Guardando pues la composicion del modo: pues de proceder ciertamente, y los otros seguirle. A cãtor he visto muchas vezes hazer esta habilidad y se infaliblemente yr mas cierto, que por el libro. Quando canta por el libro se puede descuydar, o faltarle la vista: y quando por el modo, no escuydad, y con la vista del estardimiento. Si quiere el cantor de los otros ser seguidor: antes que tenante el dedo para señalar, ha de saber donde señaalar. Donde acometiere a señalar alli señaalar.

Porque si acomete a señalar a vna parte, y despues va a parar a otra: causa gran confusion. Si le acaeciere al que assi compone tosterido, escuypiendo, o descansando no hazer los otros el pũto que le señaalar: acuda sin perder el compas, y sin turbaciõ alguna a señalar donde los otros estã, y buelualos al tono que compone escuydo el punto extraño con la composicion del tal modo, y assi no aura disonancia. Si quisiere dar a entender quando es punto suelto, o ligado, quando habla, o no tenza tal auiso, que el punto suelto señaale con un dedo: y el ligado con dos. Experiencia tengo, que siendo la composicion llana, y sabrosa al oydor mejor se dice por la mano, que por el libro: si el canto del libro tiene mala composicion. Buena habilidad es la sobredicha, y facil para los exercitados. Otra habilidad siento yo ser mucho mayor y mas dificultosa de poner en obra: la qual tambien es cõposicion de improviso, y sin pensar: pero de otra manera. Esta es componer misturado, como niene a saber tomar parte de lo que esta puntado, y hazer otra parte de nuevo. Tomays vn alleluja, y tiene ciertos passos desgraciados, o que os dicen desde tal punto a tal pũto: o hazed vn passo de nuevo, lo qual os señalan en dos, o tres partes: tẽgo lo por mayor habilidad, que hazerla toda de nuevo. El que desta manera cõpone: es hechar remiõs, que no se parecen, es semejarẽ al glosar coplas, y alude, o parece al contrapunto forçoso.

Mi mayor habilidad y saber es menester para surzir vn remiende que no se parezca: que para coser de nuevo vna vestidura. Muchos ay, que hazen coplax y pocos son los que hechan glosas. No es de tanta dificultad hechar contrapunto suelto: como yr ligado con vn passo forçoso. *Abilidad es menester para componer vn canto de nuevo: y mayor para hazerlo è parte: porque el que de nuevo lo haze lleua muchos lugares donde puede hazer la clausula, y el que vn pedaço quiere poner: en solo vno puede hazer la pausa, y sera en el signo que venga a proposito delo que se sigue. Tal pedaço pues deve poner de nuevo, que venga a consonancia del canto que antes queda, y del que se sigue. Sea la tercera abilidad señalar por la mano el canto que otro compusiere de improuiso. Si vn buen cantor compusiese de nuevo, y cantasse vn modo seguido, y acertado, que verdaderamente guardasse su composicion: no seria mucho otro cantor señalarlo por la mano. Pero si lo compusiese vno que no sabe cantar, no guardando el modo, si no diziendo lo que le viniere ala boca: difficulto su cosa seria señalar lo. Posible es esto, y musicos ay, que lo hazen. Para allegar el cantor a la sobredicha abilidad, se deve exercitar en cantar, en componer toda musica, en oyr cantar lo que esta puntado, cognociendo que tono es, y que puntos dizen en cada vno delos monimientos. Despues es de todo lo sobredicho con buen oyd, y abilidad natural puede venir a entender, y medir, y señalar lo que no entiende el que canta sin arte, sin medida, y sin saber lo que hecha por laboca. Del exercicio desta abilidad verna agrangear otramayor, que sera saber sacar cierta y facilmente quantos cantareicos se dizen. Ya he visto a buenos cantores querer sacar el canto llano de vn cantareico, o de algun romance, aunque sea común: vnas vezes errarlo, y otras con gran dificultad sacarlo: porque les falta el sobredicho exercicio. Solo el cantor exercitado sabra sacar con certidumbre qualquier canto llano de los tales cantares, y entendera que modo tañen en el organo. No se tenga en poco esta abilidad, que a muchos la be visto desear y a pocos tener.*

Para saber que tono tañe vno sin ver lo. Capitu. xij.

Para saber y entender facilmente que tono, o modo oys cantar, o tañer, sin ver el libro, o las manos del tañedor: tomad vn auiso. Todo modo se distingue y diffiere de otro por el lugar donde trae el semitono. La diferencia entre el tono y semitono es tan notable, que poco que se paxs cantar, si atento est notays, la entenderays, y cognoscereys por ello (assi en lo tañido, como en lo cantado) que modo es el que oys. Juzgar con solo oyd si el tañedor va por teclas negras: en solos tres casos es possible. El primero, yido el tañedor cient mas, o cient menos, que haze grandes dissonancias como si quisiese tañer primero por ffaut, o seguir otros modos que en el organo común no son cabales. En tal caso por las grãdes imperfecciones que oye: cognosceran yr por teclas negras. Lo segundo es, si el que oye el organo: tiene cierta noticia dela entonacion. Sabiendo quan alto sonido tiene D solo, y oyendo vn modo primero: entendera porque signo se tañe. Por este exemplo podeys sacar todos los otros modos porque signos van, y por consiguiente si tocan en teclas negras. El caso tercero es, quando en el modo accidental ay falta de alguna tecla, la qual eide estricta de las clausulas del modo natural, o alguna tecla accidental la qual tiene el modo natural. Oyendo tañer vn modo primero sin punto sustentado en la clausula de octaua, o de quintas: entenderays yr por b mi, o Elami. Si vno tañesse algun modo primero, y no le diese satisfacciõ de necesidad: correspondiente al fa de bfa h mi: se entenderia yr el tal modo por C faut. Lo mesmo digo del modo primero y octauo, y del que dizen sexto por alambre, que les falta la clausula del punto sustentado en la quinta. Pues por las sobredichas faltas, y por las que declare en el libro quarto: entenderemos por do va el tal modo que oymos tañer.

De la diferencia

que ay entre todo lo puntado. Cap. xij.

EL que ha de componer gracioso canto llano conuiene tener noticia dela diferencia que ay entre todo lo puntado en canto llano: porque todo lo que se cõpone no llena vna magestad, ni è todo se guarda vna composicion. Es cosa maravillosa (porque nse dela sentençia del venerable Guido) que el sanctissimo Gregorio, summo pontifice

viendo en los maytines estar los ecclesiasticos y el pueblo christiano opressos y pesados con el sueño: compuso las antiphonas de los nocturnos, responsos, y laudes con musica despertadora del sueño: y prouocatoria ala vigilia. En las antiphonas del dia llana y suavemente suena: empero en los introytos de la missa quasi con voz de pregónero nos llama al officio diuino. La Musica de las alleluayas y versos dellas parece combidarnos a diuino júbilo. Los graduales son compuestos de tono humilde y llano. En las offrendas y cõmunicandas ay alguna elenacion, extension, y duplicacion. Allende de lo sobredicho es de notar, que la composicion de los introytos de la missa es de magestad, semejante alas alleluayas y offrendas. Los graduales van un poco mas decorrida: semejanter a las cõmunicandas, y a los responsos de los maytines. Las antiphonas tienen el extremo, que quasi vā puto por syllaba: excepto elus de Magnificat y Benedictus que son algo solenes. En estas tres maneras de componer se pueden poner pũtos y passos tan nuevos, quanto cada vno supiere: por que tienen los cantores para esto larga licencia, guardadas las reglas musicales en la tal composicion. En la cõposicion de los inuitatorios no puedẽ inouar el tono, o modo: sino guardada la composicion de vno de los ya hechos, poniendo o quitando puntos intermedios: se han de componer. La causa de esto es, que se ha de guardar el modo del venite exultemus, el qual pide el tal inuitatorio. Assi que, vno por otro se suele componer: pero quien bien lo supiesse contrabazer, que guardasse el modo y melodia, y fuesse nueva composiciõ: de alabar seria. En los responsos breues de las horas, que de nuevo se bizieren: se han de componer por los otros ya hechos. Cõmumente los tales versos son del modo sexto: segun que la yglesia romana tiene de uso. Assi lo acõtumbrã el ordinario romano, que todos tengan vna composiciõ: sino es en el aduiento, que mudan el tono. En la cõposicion de los tractos como todos los vea del segundo, o del octauo modo: acõsijaria a los cantores, que los biziesse de vno de estos dos, y que guardassen la mesma composicion: de los ya compuestos. El verso de los responsos, y de los introytos de la missa ha de yr conforme a los ya hechos, y del proprio tono, o modo: sin quitar punto que sea de essencia del tal verso. Entre lo romano y se

uillano ay algunos puntos diferentes en los dichos versos. Tenga auiso, el que algun responso o missa compusiere, que sepa las diferencias, que entre lo vno y lo otro ay: para componer conforme a lo que cada vno tiene y canta. La causa por que los dichos versos de la missa han de guardar la composicion antiguaz, que siempre estos versos son del psalmista, y antiguamente se cantaua todo el psalmo en fin del introyto, y se dezia solene, del mesmo tono del introyto. Quedo vn verso en lugar de todo el psalmo. Conuiene pues, en este verso guardar su modo que sanct gregorio le dio: por el qual verso cognoscereys de que tono es el introyto. Pues auer de contrabazer estas dos maneras de versos en los principios, medios, y fines: aunque los puntos y yguales seran conforme a lo que pide la letra. Si compusiere vna antiphona por otra (lo qual es mas usado, que otro genero de musica: mayormente en algunas del quarto del septimo, y del octauo) vaya auisado el cantor de no hazer mezclas de antiphonas, o a los tales tonos no bechar remiendos nuevos, sino siga la melodia de la antiphona que començo: porque el oydõ en la tal exercitudo no sifre remiendo, o pedago extraño. Si el antiphona que de nuevo quiere componer es yqual, o quasi en la letra con la otra compuesta: puntara vna por otra quitando, o poniendo pocos puntos guardado el artificio del trasunto. Mas si el excojo de la letra es en notable cantidad: bagase toda el antiphona de nuevo, sin tomar de otras parte notorio. Si no fuesse muy sabio el componedor: no auia de hazer vn cãto por otro. Donde mas yerro suele auer en lo cõpuesto de canto llano es en el caso presente. Entodo lo que de nuevo se compusiere, os podẽys aprouechar de las clausulas, poniendo las que fueren breues en las antiphonas: y las clausulas solenes en todo lo demas. Tened passos particulares y graciosos de memoria, de cada vno de los modos: para quãdo sean menester. Sobre todas las cosas guarde el componedor el accentõ: si quiere, que el canto tenga gran ser, y de toda parte quede gracioso. Por esta causa conuiene al cõponedor ser latino. Y para saber quãdo ha de subir, o abaxar cõ el canto: es menester ser rhetorico. En fin por no tener las partes que para officio tan alto se requieren: ay composiciones barbaras en los officios nuevos, indignas del officio diuino.

Dela diferencia delas sequencias. Cap. xiiij.

Con estudio he buscado la causa de las diferencias de las sequencias, o cadencias de las antiphonas. Dize el romano pontifice, que las diferencias en los modos no fuerō halladas por los musicos doctos: sino por los indollos. Pues no es de effencia de los modos tener muchas sequencias. Que en modo primero tēga seys diferencias en la sequencia: mas es vso, que authoridad de algū musico. Assi auult Bernardo no aprueba las sobre dichas diferencias: porque causan cōfusiō, y error è los discipulos. El canto ambrosiano, se gun dize Henricho glareano, no usa estas diferencias. Verdad es, que algunos granes doctores las usan (como se hallaran en Margarita, y en Franchino) pero en ninguno he visto la causa.

El que no quisiere usar de las dichas diferencias pze de dezir no auer authoridad sufficiente para ello, y que confunden. El que de las quisiere usar diga ser en vso, y que basta per authoridad el vso aprobado por muchos musicos. Vemos vna antiphona, que es del modo primero comenzar en D solre, y tiene cierta sequencia, y todas las que comienzan de aquella manera: la tienen, y siempre guardan vna regla. Luego aunque no sepamos la causa de las dichas diferencias: bien se pueden imitar. Algun curioso musico, a mi parecer, las deuo de inuentar: porque acabado el psalmo de cantar, desde el vltimo punto de la sequencia basta el primero del antiphona, quedasse en tal disposicion que facilmente se entonasse la dicha antiphona. Esto tengo: porque veo antiphonas con vna sequencia tener suauē entonacion, y con otra ser muy mala y desfabrada.

Quantas sequencias tiene cada modo. Ca. xv.

Necesario sera sacar en limpio cada antiphona, que sequencia le daremos. Tiene el modo primero seys maneras de sequencias. Si comienza rec como la siguiente: trayra vna sequencia.



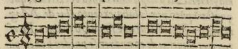
Qui me con fessus. Seculorum amen

Si el antiphona comenzar en alamire: trayra la sequencia que dize la la sol fa sol la, y todos seys puntos babilan. Y si comenzar en C faut, o en G solreut de la manera infra scripta: indifferente puede traer vna de las dos siguientes.

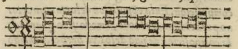


Francis cus. Sanctifica uit.

Seculorum amen. Seculorum amen. El antiphona que comenzar en H faut, si luego abaxa a D solre (como Pueri hebreorum) trayra la primera sequencia: y si subiere a G solreut, sera la siguiente. Exemplo de ambas cosas.

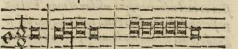


Domine quinque talenta. Seculorum amen. Si el antiphona comenzar en D solre, y de salto subiere a alamire: trayra la siguiente sequencia.

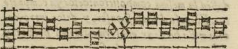


Fontei. Seculorum amen.

El modo segundo tiene solo la vna sequencia, que dize fa fa fa mi vt re. El tercero y quarto tienen muchas sequencias vnas son solennes, y otras simples. Las sequencias solennes se deuen poner en los canticos de Magnificat, y Benedictus, y en otros psalmos de dias principales: y las otras è lo demas. Cognocerse ha ser solēne en los muchos puntos, y ser simple en los pocos. Excepto el quarto comienza en G solreut (ahora sea de feria, ahora sea de festiuidad) siempre se porna la siguiente sequencia. De las antiphonas ay muchas.

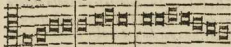


In mandatis. Seculorum amen.

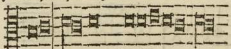


Del modo quinto. Del modo sexto.

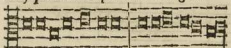
El quinto y sexto modos cada vno tiene sola vna sequencia: aunque algunas vezes quitau o ponen ciertos puntos: pero no mudan lo esencial de ellas. Como yo las dexo puntadas: se deue catar. El modo septimo tiene cinco sequencias. Si comēzare en Gsolreut, de la manera infrapūtada: trayra la siguiente sequencia.



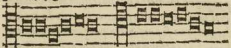
Dirupsisti domine. Seculorum amen.
Si la antiphona comēzare en bfabmi: trayra vna sequencia, y si en Gsolreut, y de vn golpe subie se a dlasolre: se deue poner otra. Exemplo.



Serue bone. Seculorum amen.
An gelus. Seculorum amen
Si comēzare la antiphona en dlasolre: trayra otra sequencia. Exemplo de la dicha rezla,



Ecce sacerdos magnus. Seculorum amen.
La quinta sequencia del modo septimo es semejante ala primera, que no le falta sino el vltimo punto de alambre, y trae la sobredicha sequencia vna antiphona de las segundas bisperas de la natiuidad de christo, que dize Exortum est. Tengo sospecha ser yerro de puntante: y por esto no hago mucho caso della. El octauo modo tiene dos sequencias: vna que se llama alta, y otra baxa: las quales se siguen.



Seculorum amen. Seculorum amen.
Si el octauo modo comēzare en cfoisaur: trayra la sequencia alta, que es la primera. Y todas las otras antiphonas doquiera que comēzaren: trayran la segunda: la qual regla es infalible. Si otra cosa se ballare puntada en las dichas sequencias sera yerro de puntante.

De contrapunto

en general. Capitulo xvj

Venta Nichomacho, que la musica primitiua fue tan simple, que en solo vn tetracordio de quatro cuerdas, y de vn diapasson estaua encerrada. No tañian sino a sola vna bozy cantauan solamente las alabanzas de los mayores en los versos. Tambien afirma esto Phylipo Beoroldo en los comentarios de Apuleyo: y añade mas, que era muy falta de melodia. Despues diuersos autores, en diuersas tierras la fueron aumentando: assi en el monacordio, como en la composicion. La industria que estubo causado: llaman los musicos contrapunto. El contrapunto hablando en general no es otra cosa: sino ciencia inuentina de ballar las partes de lo que se ha de componer. O es contrapunto en breues palabras hablando padre de la melodia. Francino en el libro tercero capitulo primero dize, que es arte de inclinar, o traer a proposito los sonidos cātables con dimension proporcional, y medida de tiempo. De la manera que el barro es sujeto alas manos del artifice: assi la constitucion del canto en la mano del cantor. Ay arte de contrapunto, y de composicion. Diffieren estos dos nombres en alguna manera, que ala composicion llaman coleccion, y ayuntamiento de muchas partes discretas, y distintas de harmonia, con particulares concordancias, y especiales primores. El contrapunto es vna ordenacion improvisa sobre canto llano, con diuersas melodias. Ay hombres en ello tan expertos, de tanta cuenta, y erudicion: que assi lo hechan a muchas bozes, y tan acertado, y fugado, que parece composicion sobre todo el estudio del mundo. En la extremada capilla del reuerendissimo arçobispo de toledo, Fonseca de buena memoria vi tan diestros cantores hechar contrapunto, que si se puntara: se vendiera por buena composicion. En la no menor religiosa que doctissima capilla real de granada ay tan grandes habilidades en contrapunto: que otros oydos mas delicados que los mios eran menester para cōprehēderlas, y otra pluma para explicarlas. Pues elos primores que en las yglesias, y cortes de nuestra España en este caso se hazen: quien los acertara a explicar: De aqui es que algunos no quieren este arte se llame de contrapunto: sino de composicion.

Dize se contrapunto (según quiere B.icho) qua si contrapuestas las bozes en vna concordancia concertada con arte aprouada. O quiere dezir contrapunto, yr vn punto contra otro: lo qual se entiene comúnmente en las species perfectas. En estas consonancias perfectas son los mouimientos de las bozes contrarios, que la vna voz sube y la otra abaxa: o al contrario. Principalmente se deue guardar esta regla en la octaua en la qual no sera arbitraria, sino legal. Si dos bozes saliesen

de qualquier consonancia, y fuesen a octaua, o a qualquiera de sus compuestas de golpe con mouimientos semejantes: no seria buena Musica. Generalmente es prohibida la tal octaua abaxando, o subiendo: excepto en clausula, o en modo de clausula que se puede muy bien hazer: segun se puede ver en el exemplo siguiente. Como se entienda la sobredicha regla: a delante se vera en la declaraciõ deste exemplo: la qual se note, y se tenga en gran estima por dar grã lumbrẽ en la composiciõ.

Tiple. No vale. Vale. No vale. Vale Tenor. No vale

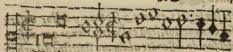
Vale. Contra. Vale. No vale

La primera minima que el tiple tiene en el solre, da octaua de golpe con otra que tiene el tenor en el solre, y porque ambar bozes abaxan: no es musica para imitar: sino para cuitar y buyr, y por esto dize en los dos lugares señalados: no vale. Otra octaua dan desta manera el tiple y la contra abaxando ambar bozes. La primera minima que el tiple tiene en el solfaut, da contra otra que el contra tiene en el Cfaut: de la qual musica os auer de guardar: como de barbarismo en gramatica. Y lo que digo de las octauas descindiendo ambar bozes: entended de las octauas subiendo juntamente. Los nuevos en musica se guarden deste error, y de otros semejantes, aunque los hagan algunos tenidos por musicos: porque no es dado a todos (como dize el prouerbio) yr a chorinto. Quiero dezir auer algunos tenidos por musicos, y hã de prendido sin maestro, y con gran trabajo: y son faltos, y saben pocos primores. Especialmente ay esta pestilencia en tañedores. Dixo me vna vez el egregio musico de buena memoria Christoual demorales. Silo que haze algunos tañedores de organos: se sacasse en limpio: grandes faltas ballariamos. Y tu no gran razon para dezirlo: porque pueden dar dos octauas y dos quintas, y no sentirse: como cantando se ballaria la tal falsedad. El musico de buen oyo puede oyr dos quintas en el organo: pero saber si aquellas las dieron dos bozes, o si se trocaron y fueron tres bozes: las que hizieron la dicha quinta se atiuara por ser las bozes del

organo tan semejantes. La diferencia del metal de las bozes humanas haze manifesta la consonancia, y se entiene quando la quinta vna emposit de otra la hazen dos bozes, o tres. Digo, que si tres bozes la hazen, se puede dar y si dos, no se suffice. Exemplo de ambas quintas.

En el segundo compas parece dar dos quintas, y porque no las dieron dos bozes: son bien dadas, y en el sexto compas la primera voz con la tercera las dan, y no se pueden dar: porque las dieron dos bozes. En la octaua no es assi, que ni la puede dar dos bozes, ni tres. Ya se entiene dos bozes: no poder dar vna octaua en post de otra: pero ni tres bozes, que seria con mouimientos semejantes dar octaua de golpe fuera de su lugar y casa. Vna tañedor de organos y no delos mal afumados la dio en vn Ave maria stella: segun se sigue en el exemplo infra scripto.

Tiple



Tiple.

Contra.

Sobre el breue primero del tiple da el semibreue tercero y quarto de la contra. Pues está el tiple en la solre y el contrabaxo en G solreut sabiēdo ābas bozes dar octaua el tiple es al anire sobre a grado, y el contrabaxo en el agudo. Pero hazer gran tractado no puse todos los exemplos que en este caso halley basta este para que los nuevos componedores se guarden delo sobredicho. Dēde se puede hazer, es en clausula, o en modo de clausula: segun de clarare en el exemplo primero deste capitulo. Si dar de la clausula el tiple en vn semibreue (que tiene en la solre) da vna octaua de golpe con vna minima del tenor en D solre y por ser en clausula es bien dada, y dize Vale. En el punto ultimo de la clausula el tiple y el contrabaxo sabiēdo dan octaua de golpe, y por ser en clausula es buena musica, y de todos los doctos usada.

Todas las vezes que a imitacion de clausula dieremos octaua de golpe, aunque no fuere en clausula: sera bien dada. En el exemplo superior la contra con el semibreue que tiene en F faut graue da octaua con el tiple en otro semibreue en ffaut agudo. En la tal octaua por ser a imitacion de la octaua hecha en la vltima clausula del exemplo: fue bien dada y por tanto dize en ābas bozes vale. Octaua hecha a imitacion de clausula en este caso llamo: quando la voz baxa portener mouimiento de quarta y la voz alta de segunda dan vnisonus octaua, o alguna de sus compuestas sabiendo ābas bozes. Pues quando las dos bozes dan en tercera, dezena, o alguna de sus compuestas, y tienen los mouimientos de segunda y quarta: alcançando se en vnisonus, o en octaua es buena musica. La sobredicha tercera, o sus compuestas de adon de salen las sobredichas dos bozes seran mayores si la voz alta no tuuiere impedimento de octaua, que no le dexa sustentar el punto dela dicha tercera. Si para dar la octaua subiēdo ābas bozes, su baxa la voz superior que la inferior (como si estádo el tenor en D solre subiesse a E lami, y el tiple en al anire subiesse a elami agudo) o con otros mouimientos de semejanza a los declarados en la regla: no es buena la tal musica. Tambiē digo, que si la voz inferior abaxa cinco pūtos, y la superior

vna y viene de quinta a octaua de golpe, aunque esta composicion no venga en clausula: sera en modo de clausula, semejante a la octaua que el tiple y el tenor dieron en el exemplo superior al hazer de la clausula: la qual octaua serā bien dada. Yendo pues a la octaua fuera de estos dos casos particulares: yran de mouimientos contrarios. De tal manera son los mouimientos, que vn pūto es contra otro: por lo qual es dicho contrapunto.

De la diuision del

contrapunto. Capi. xvij.

A Y dos maneras de contrapunto. Vno es llano: quando sobre cada punto de canto llano va otro de contrapunto: segun se puede ver en el exemplo siguiente a tres.



Tiple.

Tenor.



Contra.

El segundo contrapunto (que es dicho diminuydo) se podia llamar de semejanza: el qual es en muchas maneras. Ay contrapunto de maximas, de longos, de breues syncopados, de semibreues, de minimas, y de seminimas. Ay otros contrapuntos mistos de todos los sobredichos puntos. Contrapunto de passo forçoso vsau los exercitados en este arte. Puede ser, que digan vnos mesmos puntos, en diuersos signos: pero no siempre de vna qualidad. Si vna vez hazen vn pūto breue, en otra parte lo ponen semibreue: y el que vna vez es semibreue, en otra parte lo dizen minima. Si en passo forçoso el cantor dixesse siempre los puntos de vna mesma qualidad: vn yor habilidad seria. Si a vno le diēse vn passo forçoso de seys puntos: seria forçoso en numero de puntos: Si le dixessen, que los dos auan de ser breues, y los quatro semibreues, o los dos semibreues, y los quatro minimas: no tan solamente seria este passo forçoso en numero de puntos: sino tambien en qualidad. Los que todo esto hazen, tambien vsan tomar el canto llano de vn villancico, y hecharlo sobre vn canto llano, p

R

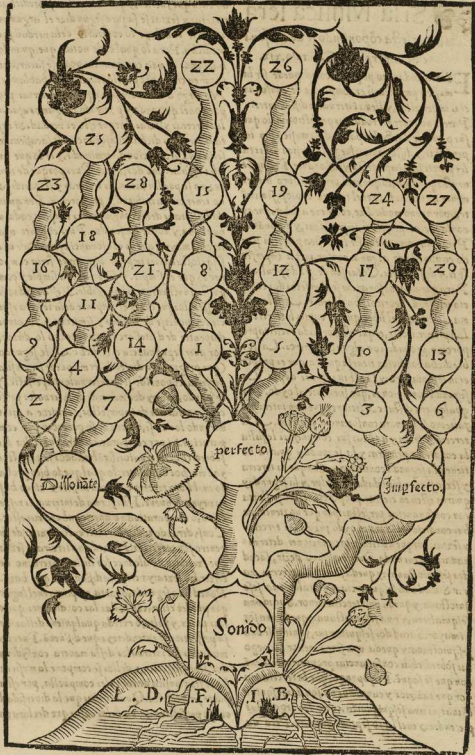
fohra tres bozes de canto de organo. Orros canto res ponen de improniso a vna boz de canto de organo vn canto llano; y otros dos. Mayor abilidad seria a quatro bozes de canto de organo poner vn canto llano de improniso. Ay contrapunto concertado a tres y a quatro bozes. Muy gran des partes se requieren para hazer la dicha abilidad. Todo lo sobredicho, y otras cosas mayores nascen del arte del contrapunto, o dela Arithmetica. Vnos hombres componen por cuenta; y otros por contrapunto. El modo mas vsado, y acertado es componer por contrapunto. Pocos hombres auemos visto componer sin contrapunto, y los que por sola cuenta componen carecen de otras abidades, que tienen los que componen por contrapunto. El compositor que por ambas vias compusiese: seria facil, cierto, y gracioso en su composicion. Pero el contrapunto da grã ser a los cãtores.

Delas cõsonancias

as de contrapunto. Ca. xvij.

Para que tengan facilmente todas las consonancias en la memoria, y sepan qual consonancia nasce de qual: las puse en el arbol siguiente cõ esta declaracion. Para la intelligencia del qual arbol consonancial se note lo que dize Boecio en el libro primero capitulo tercero, que la consonancia es mezcla de dos, o mas bozes, y que la boz no puede ser sin sonido. Pues el fundamento y rayz de las consonancias y dissonancias es el sonido. Por lo qual en la rayz deste arbol puse sonido. Desta rayz nascen tres ramos, y en cada ramo ay vn intervalo, y son perfecto, imperfecto, y dissonante. Lo que en el libro tercero no dixen estos intervalos: se quedo de proposito para este lugar. Las especies perfectas para el contrapunto son vnisonus, y quinta. Estas son dos ramos que nascen en el arbol del sonido perfecto: y cada vno delos dichos ramos va procediendo por sus intervalos compuestos. De forma, que las consonancias semejantes suben por vn ramo. Las consonancias imperfectas son tercera y sexta. Estos intervalos proceden del ramo, que dize sonido imperfecto, y son seguidos por dos ramos a la mano derecha del arbol: tales se ponẽ las consonancias imperfectas. Cada vna delas consonancias imperfectas cõpuestas sigue a su simple. Los intervalos simples disonan

tes son segunda, quarta, y septima: y dellos nascen sus compuestos, segun en los tres ramos que nascen del sonido dissonante a la mano siniestra del arbol: se puede ver. Todos los intervalos que entre sitienen parentescos quedan puestos en vn ramo del dicho arbol. Siepte son los ramos, y cada ramo tiene quatro intervalos ascendientes: que son por todo veynte y ocho. Pongo diez y seys consonancias, ocho perfectas, y ocho imperfectas, y doze dissonancias. Aunque los que en la presente materia han hablado, cõmunmente suelen poner doze consonancias, conuiene a saber seys perfectas, y seys imperfectas, los pocos que hablan de dissonancias auer nueue, y ponga yo mayor numero: todos salimos a vna cuenta. Ellos triplicado todos los intervalos allegan al dicho numero: yo lo multiplique quatro vizes. Esto hize para dezir a los nuevos en la musica no auer consonancias, ni dissonancias es numero determinado: sino los siete intervalos simples, puestos en el principio delos siete ramos del dicho arbol. Puede cada vno delos ramos proceder en infinito. En fin que en allegando con la cuenta delas consonancias al diapason: hazed cuenta ser vnisonus, y comenzad a contar de nuevo. Como acabe elos numeros, que allegado a diez bueluen a vno: desta manera en la musica en haziendo octava y imaginad ser vnisonus si arriba della auer de subir. Los pythagoricos no pasaron en las consonancias de vna quinzena. No que ellos nieguen auer mas de quinze: sino porque aquellas consonancias basta para la obra humana, y porque sus instrumentos no tenian mas bozes, y por otras razones en mis libros ya dichas. Los monachordios deste tiempo tienen veynte y siete bozes, y algunos veynte y nueue: luego bien quedan puestas las sobredichas consonancias, que son cõforme al monachordio que agora se vsa. En tanto numero pueden ser aumentadas las bozes, o consonancias: quanto lo suffrieren las bozes humanas, los instrumentos, o qualquier otra necesidad particular. Qualquiera delas consonancias se causa de dos bozes: aunque otras se pueden con ellas mezclar. En tal caso se tiene cuenta con las bozes delos extremos: segun fue dicho en el ultimo capitulo del libro tercero. Toda quanta musica ay se compone delos tres intervalos, conuiene a saber de consonancias perfectas, imperfectas, y dealgunas dissonantes puestas en su lugar y casa.



Sila Musica fera

perfecta cõponiendo se de consonã
cias in perfectas. Capitulo. xix.

ES una duda y no pequeña, como puede ser la musica perfecta si es compuesta de consonancias imperfectas, y lleva intervalos disonantes. Parece no tener en todo mas perfeccion: delo que sus partes le dá. Si las partes della musica son imperfectas, y disonantes: luego la musica della tales partes sera imperfecta, y disonante. Presupongo esta question, lo que en el presente libro brevemente he tratado, y en el tercero copiosissimamente, y por nuevo modo dire, conuense a saber, que ay consonancias perfectas, imperfectas, y disonantes. Pregunta como puede ser la musica perfecta si es compuesta de algunas consonancias imperfectas, y disonantes. Cosas son de grã dificultad. Para que vnã consonancia sea perfecta dos condiciones se requieren: y he teoricos yba de tener. Assi lo afirma Anãrea en el libro quarto capitulo tercero. La primera, dize, es que este fundada en cierta proporcion, probada con algunos numeres. La sobredicha condicion tienela quinta, que es proporcion sesquialtera: y la octaua, que es dupla. La segunda condicion es, que suene bien al oydõ. Por qualquiera destas condiciones que ayn intervallo falte: no se llamara consonancia perfecta. A la tercera, y sexta y a todas sus compuestas le falta la condicion primera: y la segunda y quarta no tienen la segunda condicion. Aunque la tercera y sexta suenen bien dadas de golpe, y la segunda y quarta esten en ciertas proporciones: no se llaman consonancias perfectas: por que no tienen ambas condiciones. Solo el oydõ juzga las terceras y sextas: porque no tienen proporciones determinadas, que las mida. Puede alguno dezir, sacad dos sesquioctauas y queda sacada la tercera mayor: y sacad una sesquitercia, y quitale una sesquioctaua, y queda una tercera menor. Sacad una sesquialtera, y una sesquioctaua: y queda una sexta mayor. Sacad dos sesquitercias, y quitale una sesquioctaua: y queda una sexta menor. Luego las sobredichas consonancias proporciones tienen con que se saquẽ. Presupongo, que la tercera mayor que tanemos y cantamos no son dos sesquioctauas, ni una sesquiquarta, como los organistas pretendeny en el libro septimo prouare. Pero da

do caso que fueran, y que todas las sobredichas terceras y sextas se saquen segun dize el argumen to: no se concluye lo contrario della verdad sobredicha. Para lo qual es de uotar, que quando hablamos de vnã consonancia poderse sacar, uno sacar en cierta proporcion: della sola hablamos. No niego auer modos para que por ciertas proporciones quitados y poniendo reuigamos a sacar las terceras y sextas: porque esto es verdad. Si desta manera las dichas consonancias se sacassem no seria vnã proporcion determinada, y es lo que arriba afirmẽ: sino dos, o tres. Pues porque de una vez no se pueden sacar las terceras y sextas: indigo no tener cierta habitud, o proporcion. Ten quando hablamos de las consonancias simples, cada una es una, y no pueden ser dos. Pues cõponer una tercera mayor (que es consonancia simple) de dos sesquioctauas: es imposible, porque seria compuesto lo que es simple. Y ser vnã cosa simple y compuesta juntamente es imposible. Si esta verdad supiesen, los que dizen el diapente della tercera especie componerse de tritico y semitone, y los otros diapentes de d atesaren y de tonono lo dirian, por auer repugnancia en el dicho. A le segundo (que preguntaua diciendo, como puede ser musica perfecta: cõponido se de intervalos imperfectos) respondo, que ay dos maneras de intervalos perfectos, y otras dos de imperfectos, conuense a saber mirando los en si, dentro de su genero: o por comparacion. Si por comparacion miramos todos los sobredichos intervalos: serã ballados imperfectos yañ muchos disonantes: lo qual quedo bien probado en el libro tercero capitulo veynte y cinco hasta veynte y nueve. Esta forma de intervalos respectiua, o comparatiua no auemos abora menester. Considerando todos los intervalos dentro de su genero son perfectos. Hazed una tercera, o sexta que exceda, o no alcance los limites, o termino de tercera, o sexta: y retoy la disonancia que haze. Poned una segunda, quarta, o septima en el lugar que pueden estar, con todas las condiciones que ellas piden, y falte, o exceda qualquiera dellas de su perfeccion: y entenderey que disuenã. Pues como todos los intervalos desta manera considerados, sean perfectos, y dellos se compone la musica: sigue sela musica de los tales compuesta, por esta parte ser perfecta. Quanto mas que la diversidad causa perfeccion. Vna de las cosas que declara la

perfectiõ del mudo: es la diuersidad de las cosas. Mirad las estrellas en el cielo, los arboles, yeruas y piedras en la tierra, y los peces en el mar: y cognoſcereys la perfectiõ del mudo en la diuersidad. Esto mismo acontece en la Musica. Despues de una quinta days una sexta, luego una octaua, y asy vnay componiendo con diuersas cõcordancias. Quanta mayor fuere la diuersidad de consonancias: tanto sera la musica mas perfecta, y de mayor sonoridad, y melodia. Item la perfectiõ de las cõsonancias perfectas se declara y manifiesta excessiuentemente con las imperfectas, y los intervalos diſtendidos puestas en su lugar y casa. Sale lo blanco muy blãco puesto cerca delo negro. Pues que la perfectiõ de qualquier cosa mas se muestra y parece en la presencia de su cõtrario, que si ella sola estuuiſſe: digamos tener lustre, y ser de perfectiõ las consonancias en presencia de las diſsonancias. Digo en conclusiõ no auer intervalo deſendido puesto en su lugar: y ninguno es concedido (aunque sea de los perfectos) si lo sacan fuera de su casa: lo qual se prouea en los tres capitulos siguientes.

Del vſo de las consonancias perfectas. Capit. xx.

Tratando del contrapunto en general puse las diferencias, y algunos primores que en el se vsan. No por ello quede obligado alas enseñar en particular. Son cosas aquellas que los excelentes maestros enseñan sobre el libro: pero no cae de baxo de arte, por ser casos particulares. Para saberlas es menester ser enseñados de sabio maestro, que el discipulo tenga buena abilidad, y que lo vſe mucho tiempo. Lo que de contrapunto se puede ſeruir: son reglas determinadas, y generales, y aſi dixo el philoſofo no auer ſciencia de los casos particulares por ser infinitos. Pues como el cõtrapunto sea arte: no pueden ser los preceptos infinitos. Auemos de dar el vſo de las consonancias de baxo de ciertas reglas. La primera regla que los antiguos pusieron de contrapunto dize. Auemos de comenzar y acabar en consonancia perfecta. Esta ley, dize andrea en el libro y capitulo quarto, es arbitraria, o voluntaria. Dize Franchino en el libro tercero de su practica. Ciertamente este mandamiento primero no es de necesidad, sino de voluntad: porque la perfectiõ en todas las cosas

no se deve dar al principio: sino al fin. Segun sienta Franchino y en la regla octaua claramente lo dize, antes se auia de guardar la regla de acabar en consonancia perfecta: que la ley que manda comenzar siempre en perfecta. Hombres doctos de España conformando se con Franchino no guardan esta primera regla por la parte primera. Pues dizen, que bien podemos comenzar en consonancias imperfectas: pero acabaremos siempre en las perfectas, segun parece en el exemplo siguiente.

Tiple

Tenor.

Comenzaron estas dos bozes en tercera, y acabaron en unisonus. No se, que inconueniente ay en ser toda esta regla arbitraria. Pues digamos cõ Andrea, que como podemos comenzar en consonancia imperfecta: podemos acabar en ella. Mayormente siendo tercera mayor: la qual tiene grã perfectiõ por el vſo, que apenas ay clausula de a quatro bozes que la una no quede en dezena mayor. Queda toda esta regla en la voluntad del cãtor: no tan solamente al comenzar, si no al acabar. Mirad el exemplo siguiente, que tambien acaba en tercera: como comengo.

Tiple

Tenor.

La regla segunda es. Dos cõsonancias perfectas de una mesma especie, siguiendo se una a otra, no pueden ser puestas: y si de diuersas especies fueren, bien pueden. Una octaua en post de otra, y una quinta despues de otra quinta no se pueden poner: pero una quinta despues de una octaua, o una octaua despues de una quinta bien se compadecen. Franchino dize en el libro tercero, que dos octauas, o dos quintas se pueden dar una en post de o

tra: con tal condicion, que procedan de movimiento contrarios, o desemejantes: vna boz subiendo y otra abaxando. Si el tenor estuviere en *Elami*, y el contrabaxo en *Are*: podia abaxar el tenor a *D solve*, y el contrabaxo subir a *alamire*: segun en el exemplo siguiente se puede ver.



Contra
Aunque esto se pueda hazer, no se tiene por primor en musica: mayormente muchas vezes, o de golpe. Donde mas suele ser hecho, es en clausula final: segun se vio en el exemplo superior. El dar dos octavas como dize Franchino, que se trueque las bozes: es modo barbaro. Si el contra alto esta en *disolve*, y el tenor en *D solve*: abaxar de golpe el contra alto a *D solve*, y subir el tenor a *disolve*: se tiene por mala musica. Puede ser dar dos octavas con distancias desemejantes: segun parece en la fuga presente.



Sea la regla, todas las vezes que dos octavas se dan de golpe con intervalos semejantes, no es buena musica: pero si no fueren semejantes, tiene se por primor. Mirad en este exemplo, que puesta la boz segunda en *Are*, y la primera en *alamire*: sube la segunda boz a *csolfant*, y abaxa la primera a *Cfant*. Aunque sean estas dos octavas, se tiene por primor: porque la vna boz subio dezena, y la otra abaxo sexta. La regla de no dar dos consonancias perfectas juntas, se entide con dos condiciones. La primera, que sean de vna mesma especie, y la segunda que sean de movimientos semejantes: porque de diuersas especies, y con movimientos contrarios se pueden dar con los limites ya dichos. Muchas

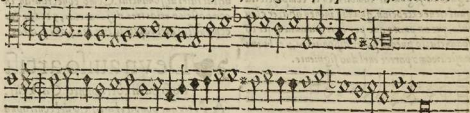
consonancias perfectas de vna mesma especie sien do immobiles: se compadecen. Dize vna boz tres o quatro pñtos en *Cfant*, y otra en *Gsolve* otros tantos: lo qual es dar tres quintas, o mas vna en post de otra, y por darse en vnos mismos signos: se llaman consonancias immobiles, y se puede dar. Esta segunda regla en la manera ya entendida es legal, y no arbitraria: y ninguna excepcion tiene. Algunos piensan, dize Franchino, poderse dar dos quintas subiendo ambas bozes, o descendiendo con tal condicion que la vna sea perfecta, y la otra imperfecta: lo qual segun mi sentençia es falso. Porque quitando ala quinta perfecta vn semito no mayor: no ay quien dubde ser distancia incongrua y disonante para el contrapunto. Lo de suyo es de Franchino. En el tiempo del sobredicho author no sabian preparar la quinta imperfecta para que no disonasse: pero ahora que ay musicos tan sabios, para poner la que no disuene: bien se puede dar vna en post de otra. De manera, que las consonancias defendidas son las semejantes. Como se pueda dar esta quinta imperfecta: adelante en el capitulo treinta y vno se dira. La regla de las consonancias perfectas principalmente se ordeno por la octava, y sus semejantes. Gran barbarismo seria en musica dar dos octavas. En musica de buenos cantores auemos visto dos quintas perfectas aunque otras cosas tengan dignas de ser imitadas: esta yo no la seguiria.

Del vso de las consonancias imperfectas. Capi. xxj.

La regla tercera del contrapunto sera de las consonancias imperfectas. Dos consonancias imperfectas se pueden poner iunctamente descendido, o subido las bozes. Esta regla no tiene excepcion: sino, que no deuen poner tantas semejantes: que hazgan defabrida la musica. El modo que en la composicion se dene tener, es, que de tal manera payan las consonancias perfectas combinadas, o mezcladas con las imperfectas: que ni las perfectas de fastidio, ni las imperfectas de sabrimiento al oydo. Los buenos glotonos porque los manjares no les den nançea, o fastidio: de tal manera los simbolizan y conuisturan: que siempre les queda deseo de boluer acomer. Assi lo deuen hazer los cantores en las consonancias. Tiene algu

nos por primor en estas consonancias imperfectas: de no poner en estas dos en semejantes movimientos que sean de una misma especie. Quiero dezir, que si pone dos terceras una en post de otra, o dos sextas: la una es mayor, y la otra menor. Ciertamente a mi oydó esta es buena musica: por ser los movimientos diversos. Nunca se mudan dos bozes con yguales movimientos. Si en terceras, o sextas abaxan, o suben: quieren, que la una boz haga tono, y la otra semitono, o algunos otros movimientos diferentes. Si para hazer esto quiere bozes naturales: sino con accidentales lo hazen, sustentando algunos puntos, o dexando otros caer. Pues si dá una tercera mayor, y despues viene otra tercera: no quieren que sea mayor, sino menor. Si dan una sex-

ta menor, y despues viene otra sexta: dize, que sea mayor. Y como differa las dos terceras, y sextas que la mayor no sea la menor, ni la menor mayor: guardan en estas consonancias imperfectas la condicion de las perfectas. En toda la mano se guarda naturalmente lo sobredicho: sino es desde Ffa ut al mi de ffa ut mi, que ay tres tonos: donde vienen dos terceras mayores, y suele se remediar con el fa de ffa ut mi, o cõ el sustentado de Ffa ut. Do quiera que vinieren dos terceras menores: tambien lo remedian con teclas negras. Por que en compositiõ de musicos estudiosos balle este primor: lo que se señalar para el que lo quisiere immitar. En el exemplo siguiente ballareys exemplificada la presente regla: la qual queda a vuestra election.

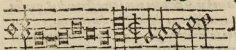


El que quisiere guardar la sobredicha regla: en algunas clausulas, y en ciertos passos no lo deve hazer: porque no se suffre, segun se puede ver en la clausula de este exemplo, que tiene dos terceras mayores una en post de otra.

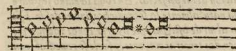
Del uso de las dissonancias. Capi xxij.

POner dissonancias de golpe generalmente en toda buena musica es deffendido: lo qual se prueva por la diffinicion de la dissonancia. Dissonancia, dize Boccio, es sonido aspero y duro, de dos sonidos junctos, que no se pueden mezclar en una concordancia. O es mistura, segun dize Ioannes tintor, de diversos sonidos: que naturalmente offenden los oydos. Da una dissonancia de las tres ya dichas, o de sus compuestas de golpe, y sin preparacion: y vereys como disuenan. Pueden usarse estas dissonancias en minima, o en otro cuerpo menor de breu. Puede acacer en uno de los puntos ya dichos venir segun da, quarta, septima, o alguna de sus compuestas, y hazer consonancia: porque la falta de la dissonancia se absconde, no dando a las bozes de golpe, y no caufa en el oydó

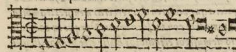
dissonancia de bozes, que no se pueden mezclar: porque cada una allego sola al oydó. El que esto usare, guarde se no ponga dos dissonancias, o mas juntas: ni una en post de otra: assi como desde una septima dar nouena. La dissonancia del breu, o del semibreu (aunque fuese de breu) no la usaron nuestros antepasados: y en estos tiempos ay quien se atreua a poner los tales intervalos, que siendo de su cosecha dissonancias: que dan sin offender el buen oydó. Quando se pusieren estas dissonancias en breu: se deve mirar, que las pongan en los pares: porque las buenas vayan en los nones. Quiero dezir, que los nones de necesidad han de ser buenos: y los pares son indifferentes. Si sobre un breu puesto en D solre, hechan quatro minimas desde F fa ut hasta el mi de ffa ut mi: començo la buena en tercera, y fue la primera minima: la tercera minima fue buena en un alme: la segunda minima que dio en G sol teat, hizo quarta: y la quarta minima fue sexta mayor. El contra punto que llenasse las malas en los nones: no seria acertado. Para que ambas cosas se entiendan: se note el exemplo siguiente. Sobre un canto llano van dos contrapuntos: el primero que no vale, y el segundo es bueno, y se puede immitar.



Canto llano. No vale este

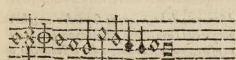
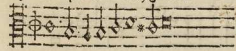


contrapunto.

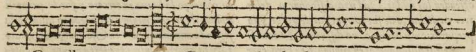


Este contrapunto vale.

La regla de pares y ones que en el compas largo se guarda se guarda tambien en el compasete: la qual tiene excepcion, quando vienen abaxer clausula, que en punto que por la regla auia de ser cõsonancia: lo pueden poner disonancia, y es buena musica: como parece en el duo siguiente.

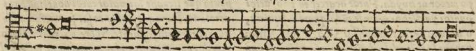


La seminima dela cõtra en Flami da septima con el semibreue del tenor en clausula, y por ser nones auia de ser buena, y porque señala clausula: se pudo dar malo. Quando en vn compas vier en tres figuras, que las dos tienen valcer dela una segun se diron en el dicho compas dela contra: se cõtuen por quatro. Isto se note: porque algunas, por ygnorar lo, grauemente yerrã. Puede alguno dezir, que por venir a clausula con la vltima seminima parece la tercera seminima poderse dar malo, y las vezes que assi niuiere: se podra dar septima sin perjudicar el ouen oydo. Digo no darse la tal falsa



Canto llano.

Contrapunto de tiple vale.



El mismo con tra punto en con tra no vale.

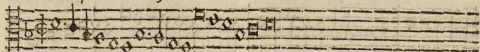
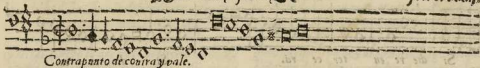
por la octaua siguiente, sino por la clausula: con la qual fal'a hazen buen asiento a la otra septima clausada con el semibreue de Flami. Si en el cõtrapunto de compasete no se tiene cuenta con la quarta seminima: porque puede ser buena, o mala: porque se podia dar la septima primera por la quarta seminima: Si dela tal no se haze caso: porque se auia de hazer caso para cosa tan grande, como es dar septima antes della: Como se da redoble accidental esperando el punto accidental: assi podemos dar la primera septima. Tambien se: jã las disonancias en synco-pa: mayormente en clausula, donde ponemos septima, quarta, y segunda. La synco-pa destas puntos enclure la fultedad destas tales disonancias. Como concordaran en composicion estas tres disonancias, y todas sus compuestas en el capitulo treinta y dos se dira.

De vn auiso artifi

cioso para cõtrapunto Ca. xxiiij.

Antes que ponga el artificio del contrapunto: se noten dos cosas. La primera es, que ay vn contrapunto de tiple, y otro de contra, y el tercero mixto. Las vezes que el cõtrapũto va arriba del canto llano: llamo al presente contrapunto de tiple. Si el contrapunto ponen abaxo del canto llano: se dice contrapunto de contra. Pero si vnas vezes fuere becbudo arriba, y otras abaxo del canto llano: se llamara contrapunto mixto.

Esta tercera manera de contrapunto se haze: quando el canto llano anda en muchos puntos, como el alleluia primera de nuestro seraphico padre sancti ieronimo. La segunda cosa que se deue notar es, que las cuentas del cõtrapũto de tiple, y cõtra son diferentes. La cõtrea que en el tiple tiene a quinta con el canto llano: es quarta en el cõtra: y el tiple de la cõtra, y la que è el tiple es sexta: a la cõtra es tercera, y al cõtrario. Exemplo dello sobredicho.

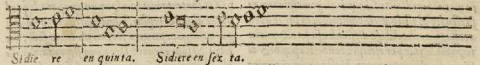
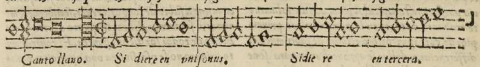


Pues que un contrapunto es bueno en el tiple, y malo en la contra, y al contrario: aiso sera menester tener, y por ser cuentas distintas: ábas de prè dereys. El canto llano que al principio deitos quatro exemplos pusiese de todos quatro.

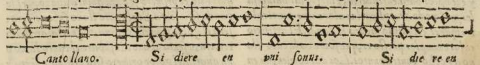
do mirare, que punto se sigue en el canto llano, al punto sobre el qual estoy. Porque si abaxa el canto llano: un passo pide, y si sube: otro. Si segunda se sigue en el canto llano: un contrapunto de mada ra, y si tercera, quarta, o quinta dar le hemos co tro. Deue el contrapuntante tener gran vista: no tan solamente al punto sobre el qual hecha con trapunto: sino a los puntos que despues se siguen. Lo tercero sea saber de memoria los passos que puede hechar a dos segundas de canto llano, y a dos terceras, y asi a todas las otras distancias, as si subido el canto llano: como descendido. Si he chado contrapunto de tiple, y viniessen dos puntos segundas descendientes en cato llano, y me ballasse unisonus, tercera, quinta, o sexta, o alguna de sus compuestas: abaria los passos siguientes.

Del modo de ense ñar contrapunto. Ca. xxxij.

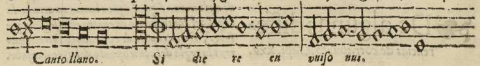
Cada vno de los maestros tiene su modo de en señar contrapunto: y aunque yo no merezca ètre ellos ser cõiado: porne como en señara a prin cipiantes. Tres cosas mirare en el contrapunto. La primera en que cõsonaia dox el golpe prime ro: porque un passo hare si fue unisonus, y otro si tercera, y otro si quinta, y otro si sexta. Lo segun



Si viniere tres puntos en segundas descendientes, y me ballare unisonus, &c. son estos exemplos.



Si el canto llano abaxare quatro puntos en segundas, y me ballare unisonus, &c. son estos exemplos.



Si die re en ter ce ra. Si die re en quin ta. Si die re en sex ta. Canto llano.

Si el canto llano abaxare cinco puntos en segundas, y me ballare en vnisonus, &c, es lo siguiente.

Si die re en vniso nus. Si die re en tercera. Si die re en quin ta. Si die re en sex ta.

El intento principal porque pongo estos exemplos: es para dar a entender a los principiantes el artificio puesto en este capitulo. Pues no tan solamente trabaxen de tener en la memoria estos principios de contrapunto: sino estudie de saber muchas diferencias, y dellas se aprouecharan para semejantes cantos llanos. Guarde el principiante en su estudio el estilo de este capitulo: y en breue aprouechara mucho. Cosa dificultosa seria (y aun imposible) dar por escrito todos los pasos, y diferencias de contrapunto. Basta poner el camino y exemplos para entenderlo, y las reglas vniuersales, y el modo de aplicarlas a los casos particulares: que el estudio sacara lo demas. El artificio en los exemplos puesto es, que sobre cada canto llano ay ocho contrapuntos. Los dos comienzan en vnisonus, los dos en tercera, los dos en quinta, y los dos en sexta: los quales pueden comenzar octaua arriba. Si el contrapuntista supiere muchos pasos de buena musica: quando hebre contrapunto: se rará bueno, como la musica hecha de proposito.

De algunas diferencias de contrapunto. Capi. xxv.

AY contrapunto forçoso, y libertado. Forçoso llamo: al que se haze de puntos semejantes, conuenga saber de longos, breues, semibreues, minimas, o seminimas. El contrapunto libertado es hecho de todos los dichos puntos. El contrapunto primero no se vsa: sino en una oposicion, o para dar contentamiento a algun amigo: para lo qual pone algunas reglas. Para contrapunto de longos miraremos primero si el canto llano sube, o abaxa. Si sube el canto llano una segunda: darey el golpe primero sexta arriba, y el segundo niene quinto: o el primero se dara quinta abaxo, y el segundo sera sexta. Si el canto llano sube tercera: sera el golpe primero octaua, o quinta arriba: o tercera, o sexta abaxo. Si subiere el canto llano una quarta: el golpe primero sera octaua, o sexta arriba: o tercera, o quinta abaxo. Quando el canto llano sube una quinta: os porre, y tercera arriba, o sexta abaxo. Quando el canto llano fuere descendiente: se bara todo al contrario de lo sobre dicho, conuenga a saber, si hebay contrapunto de triple en una segunda: que abaxo: tomaremos la regla del contrapunto de contra en la segunda que sube. Y si el contrapunto de contrabaxo fuere: tomaremos la regla del contrapunto de triple, que sube.

Lo dicho desta segunda de descendiente entienda se de tercera, quarta, y quinta. Item lo dicho destas consonancias simples: entenderemos en las como puestas. Luego lo que trato de tercera arriba en reu de dezena, y assi de las otras. **Ay** contra pñto de breues del qual trahe en el capitulo diez y siete del qual vsan los principiares. Es cõtra punto de semibreues: quando sobre vn breue de cãto llano hechamos dos semibreues de contrapñto. **Tambien** ay contrapunto forçoso de minimas: quando sobre vn pñto de canto llano hechã quatro minimas. Si fuesen todas quatro minimas buenares mas difficultoso de hazer, y pocos a ciertã a hechar lo con graciosidad. **Ay** contrapunto de seminimas: y es, quando contra vn breue de canto llano van ocho seminimas. **Ay** otras maneras de contrapunto, y son ternarias, que sobre vn breue de canto llano hechan tres semibreues, o tres minimas, o seys minimas, o nueue seminimas. Este modo de cõtrapunto se dize de proporcion. Si van tres semibreues contra vn pñto breue (que vale dos semibreues) es proporcion sesquialtera, y si van seys minimas contra el breue (que vale quatro) tambien se dize sesquialtera. Quieren algunos, que el canto llano sea todo semibreues, y hechar sobre cada punto tres minimas: y es tambien sesquialtera. Quando van nueue seminimas contra el breue (que vale ocho) se dize sesquioctava proporcion. Pocas vezes el contrapunto forçoso queda gracioso: por tanto aunque vno se exercite en estas maneras de contrapunto para casos particulares: vsese el contrapunto misto, por ser gracioso, y da gran ser de musica al que bien lo sabe vsar.

De contrapunto

concertado. Capitu. xxvj.

EL vltimo genero de contrapunto, y de quien se haze mucho cadaal, es el concertado, y es quando dos cantores sobre vn canto llano bazen de improvisio musica concertada, y para venir a este fin son menester ciertos medios. Reglas particulares para este contrapunto concertado yo no las se dar: sino son las dichas en los capitulos superiores, y los auisos vniuersales puestos en el presente: los quales se siguen. El primero sera, que el cãtor sepa bien las leyes del contrapñto, y las aya puestas muchas vezes por obra. El que solo no tiene ex-

periencia de hechar contrapunto: mejor y doneo sera para hazerlo acompañado. Cõtiene lo segũdo dar se mucho a la composicion de canto de organo: porque sepa muy de memoria los golpes que cada vna de las bozes puede hazer, y quando la vna diere en ciertos signos: la otra en que signo, o signo puede ser puesta, y a tal passo del tiple que puede hazer el tenor, o contralto. Pnes del exercicio dela composicion de canto de organo, que es composicion sobre pensado: se granjea el contrapunto concertado, que es composicion de improposito. Lo tercero y muy principal que se requiere es, que los cãtores se cognoscan, y sepa el vno los ternarios que el otro tiene en el hechar contrapuntos para que lo sepa aguardar y seguir en los pasos que lediere. Visto anemos dos excelentes hombres en cõtrapñto, y por no cognoscerse me concertar se en el contrapunto. Pnes hecho el oyo en oyr todas las bozes, y medir las consonancias, siendo diestro en cõtrapunto, y cierto en la composicion: es ydoneo para hechar contrapunto concertado. Para mayor hermosura deste contrapunto etren las bozes en fuga. Vnas vezes guardaran la fuga del canto llano: cõtrando el canto llano ala postre: y otras vezes entre la vna boz de contrapunto junto con el canto llano, y aguarde la otra boz: la qual seguira la tal fuga. Es cosa curiosa: y las bozes del contrapunto contrabazien do el canto llano. Tiene se por primor en este genero de contra punto en medio de vna alleluia llevar el canto llano callado algunos compases. Para esta manera de contrapñto, no tan solamente miran los cantores el cãto llano, sobre el qual van cantãdo (aunque callado) sino que el vn contrapunto deue ser fundamento del otro, y algunos intervalos podian cantar sobre el canto llano cantado: que no se pueden poner en el cõtra punto concertado, siendo el dicho canto llano callado.

De algunos auisos

para cõponer cãto de organo. C. xxvij.

ALgunos que no saben contrapunto, y quieren comengar a componer con sola cuenta de consonancias: suelen virgular el papel pautado por no perderse en la cuenta. Y aunque este modo sea barbaro: porne exemplo del para los que tuvieran necesidad, y quisieren seguirlo.

Contra.

El punto syncopado en lo virgulado se puede poner en dos maneras, cōviene a saber en dos semibreues (siendo breve) y en dos minimas, siendo semibreue; y con un calteron arriba de a boz: o que se que de breve, o semibreue diuiso por medio con la virgula. El que atinadamente quisiere componer, no tan solamente ha de mirar, que las bozes den en cōsonancias, que guarden las fugas, y que lleuen entre sí otros primores, que los musicos suelen hazer: però sobre todo mire la graciosidad, y ayre de la musica. Ha de quedar cada vna de las bozes de canto de órgano tan graciosa, que si por canto llano la quisieren cantar: suene bien. Por tanto poner consonancias, o intervalos en una boz, así como septima, nona, y otros semejantes: no se deve hazer, si no fuere gran necesidad, y pocas vezes, y que aya dado en el mismo signo la tal boz otros golpes, y desta manera estando el oyo del cātano te cenado: sera facil de cantar el dicho intervalo. Antes que comience a componer: mire la letra de que tono, o modo deve ser, y contemple en quāta partes el tal modo puede hazer clausulas, y donde han de comenzar las bozes, y si ay signos para seguir las fugas, y donde tiene en las bozes naturales fa contra mi en quinta, y el termino en que puede andar cada boz para saber que clave ha de tener, y en que linea se porna, y finalmente visto todo lo que en el tal modo se puede hazer: comiense a componerlo. Algunos cantores en sus composiciones guardan un estilo: con el qual componen breue, y ciertamente. Toman el papel pautado, y puestas las claves en todas las bozes, los tiempos y señales que al principio han menester: hazen las fugas en todas las bozes. Despues dexan un poco por puntar, y pasando adelante hazen en todas

las bozes clausula y fuga: y desta forma lo lleuan hasta la fin. Segun es la letra mas, o menos así hazen las fugas y clausulas: las quales bechar, todos los spacios medios son faciles de hazer. Este es un modo facil de componer: però faltale la graciosidad, y hermosura de la musica acertada. El que atinadamente componer: todas las bozes lleua juntas, y en cada vna pone la letra: porque el punto vaya conforme a ella. El compositor que acertar quisiere: entienda primero la letra, y haga, que el punto sirua a la letra: y no la letra al punto. Pues el punto se ha de hazer para la letra: y no la letra para el punto. Los que este aniso no guardan: siempre lleuan un estilo en su composicion. Vnos cantores ay, que todo quanto componen, es regozijado: otros, todo triste: y otros, todo profundo. Digo, que con poca lumbre de musica cognosceran las composiciones de los tales: sin que tengan titulo. Si la letra es alegre, triste, denota, y profunda: así sera el canto. Es menester yr componiendo sobre la letra en todas las bozes. Así hazer de las fugas mire, que lleuen pocas guardas. Hazer fugas con muchas guardas: qualquier cātante es suficiente. La excelencia es, que quasi se vayan alcançando las bozes. Si antes que unas bozes acabassen de clausular, comenzasse otra la fuga: seria cortar guardas. En toda composicion se deve recoger la musica (que aunque ande en tres octavas) y no se derrame de tal manera: que las tres octavas den juntas. Lo ya dicho en tiendo en la Musica para cantar: porque en la compuesta para tañer: no es inconniniente. Quede el tenor con todas las bozes en tal disposicion y consonancias, que si fuere menester cantar solo el tenor con cada vna de las bozes: por la mayor parte suene bien.

Tened por aviso principal, de aprender cōtrapū ro de hombre que lo sepa bien, y que tenga buen oyrre, y buscad buenos libros, que dello hablen. Y esto no aprouechara tanto: como ver obras demu sicos excelentes. Creed, que ningun hombre sabto paro practico puede dezir tanto por letrar: quan to descubriera en la composicion. Los que tuuieren por particular exercicio, y continuo estudio mirar con mucha atencion obras de grandes musicos: sa bran bien componer, y pues que en nuestra Espa ña al presente los ay muchos y extremados: no a prouecharse el discipulo gran culpa sera suya.

Mirareys los puntos que consonancias dan ento das las bozes, dōde comienzan, con que puntos, y es que signos hazen clausulas. Allí vereys atre uimientos, nouedades, primores, y todo dechado de buena musica. Tened por aviso particular hu yr el canto golpeado. La composicion de ahora en cuenta años, y aun la que se vsaua quando yo me creideauan cōmunmete todas las bozes jūstas. Musica es esta, que se deuen guardar della como de barbarismo en grāmatica. El canto de ahora va eslabonado, y tan asido, que a penas da una boz juntamente con otra. Esto se deue guardar particularmente entre las bozes, que firmaren, o diercn consonancias perfectas. Pues quando una boz se mudara ay necesidad de mudarse las o tras. A una consonancia immobile se pueden apli car muchas mobiles. En las consonācias perfectas nunca se ponga boz de hquadrado contra boz de bmo. Puede se poner boz de bmo. contra boz de bmo. y de hquadrado contra otra de hquadrado o alomenos que sea de natura. Las bozes natura les son neutrales: que unas vezes vienen con las de hquadrado, y otras con las de bmo. Si componer quereys sobre algun canto llano, y para ser tenor estauiere baxo: mudese una quinta, o quarta arri ba de adonde esta puntado. Acerca del valor de los puntos en canto llano, quando sobre el compo nent: dizeys cantores diuersas maneras vsan. Vn os los ponen todos breues y otros los hazen semibreues. Por mayor primor se tiene entre hom bres eruditos en el arte de composicion: hazer la boz de canto llano, boz de canto de organo. Pa ra hazer los puntos de canto llano: que son vno forme: que vno sea breue, y otro semibreue, vno semibreue con puntillo, y otro minima, y que pon gan todos los puntos, que tenia el canto llano, y

quede acompas. y con buen ayres y graciosidad: grande habilidad es menester. Tēgo ser mayor a bilidad poner el canto llano compasso forçoso en el numero de los puntos. El que tomase vn canto llano, y cierto numero de puntos fuesen largos, y otros tantos breues, y aquel mesmo numero guar dase en todas las figuras por su orden, y quedase la boz graciosa: seria buena habilidad. Deue tener el componedor cognoscimiento de los puntos sus tentados: porque no de su contra mi en consonan cias perfectas. Todo punto intenso y sustentado de qualquier manera que se ombreies mi en el oyd o y medida. Pues si contra este punto pones en quinta, o en octaua vn fa fuera de su lugar: es ma nifiesta la disonancia. Sobre todo guarde el com ponedor el decho y hermosura en la letra. Lo primero en conformar el punto: segū fue dicho en la composicion de canto llano: quanto fuere pos sible con la letra. Dar pues acada letra el punto que pide es hermosura. Lo segundo se deue guar dar en la profundidad. No todo lo que compusi erdes: sea de ygual profundidad. Seguid en vnestra composicion: el estylo del genero que compo ners. Vn estylo tiene el villancico, y otro la cha çoneta, y cada cosa guarde su estylo y profundi dad. El cantor que compusiese vn villancico tan profundo como el motete, y una çansoneta como la missa: no seria atinada composicion. Guarde se lo tercero en la grauedad. La musica no haya tā aprehurada, que parezca liviana: ni tan pesada, que sea pesadūbre de ley vieja. Esta cōdicō trā tte è el capitulo veynte y quatro del libro quarto

Donde puedē dar

las bozes todos los golpes. C. xxviii.

Si el tiple estuuiere vnisono cō el tenor: el con trabaxo dara tercera abaxo, y el cōtralto ter cera arriba. Si la baxa conegare quinta abaxo: la alta quarta arriba. Si la baxa hiziere octaua abaxo: la alta tercera arriba, o quarta abaxo o ce cupara. Si la baxa formare decima abaxo: la boz alta tern a la tercera arriba, o tercera, o sexta aba xo. Quando el tiple estuuiere tercera sobre el te nor: el contrabaxo estara otra tercera abaxo, y el cōtra alto sexta arriba, o vnisono. Pero si el contrabaxo tuuiere la octaua abaxo: el cōtra alto no quinta arriba, si no quarta abaxo ocupara.

Si la voz baxa tuviere la decima abaxo: el alto terna la tercera, o sexta abaxo. Si el tiple sobre el tenor acaciere dar quinta, lo qual pocas vezes baxa y el baxo terna sexta abaxo, y el alto tercera arriba, o quarta abaxo. Pero si el contrabaxo die sse octava debaxo: el alto terna la tercera arriba o quarta abaxo. Si el tiple diere sobre el tenor sexta: el contrabaxo daria quinta, y el contra alto tercera abaxo, o quarta arriba ocuparia. Si el cō trabaxo tuviere la octava, el contra alto en sola la tercera arriba concordara. Empero si ocupa re la decima, el contra alto terna la tercera arriba, o la mesma abaxo. Puede tambien el dicho cō tra alto tener abaxo del tenor octava y sera treze na con el tiple, y tercera del contrabaxo. Si el ti ple en octava sobre el tenor fuere puesto: el cō tra baxo en tercera abaxo, y el contra alto tercera, o sexta arriba, o quinta abaxo concordara. Si el cō trabaxo se pusiere la mesma quinta abaxo: el con tra alto en la quarta, o en la sexta arriba, o en la tercera abaxo sera colocado. Y si el contrabaxo formare octava abaxo: el contra alto tercera, o quinta arriba sea puesto. Si formare el contraba xo decima: el contra alto en tercera, o sexta arriba, o qualquiera destas dos abaxo puede ser pues to. Todas las vezes que el tiple estuviere en deci ma sobre el tenor: el contrabaxo en tercera abaxo y el contra alto en tercera, o sexta arriba seran puestos. Si el contrabaxo se bailasse tercera arri ba, el contra alto tercera abaxo, o quinta, o vna octava arriba podia estar. Empero si el contraba xo estuiesse arriba del tenor quinta (la qual no puede tener debaxo) el contra alto terna tercera arriba, o abaxo octava. Si el contrabaxo estuies se octava abaxo: el contra alto quarta abaxo, o tercera, o quinta arriba podia ser puesto. Quan do el tiple estuviere en dozena sobre el tenor: el cō trabaxo en la octava abaxo puede ser puesto, y el contra alto en la tercera, quinta, o en la octava a rriba concordara. Si el contrabaxo estuviere ter cera arriba: el contra alto quinta, octava, o decima puede tener. Si el tiple fuere puesto sobre el te nor en quarta el contrabaxo quinta abaxo, y el contra alto sexta arriba, o tercera abaxo pueden ser colocados. Si el contrabaxo fuere puesto ter ce ra abaxo: el contra alto sexta arriba, o quinta a baxo puede ser puesto. Todas estas ocho reglas van fundadas sobre el tenor. Solos aquellos goza

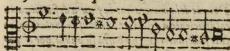
ran dellas que entendieren el artificio. Son para componer a quatro bozes. La primera regla comi ença el tiple unisonus del tenor, y en la segunda tercera arriba, y assi va subiendo hasta en la septi ma regla, que da dozena sobre el tenor, y en la re gla octava puse la consonancia quarta.

Delas partes dela

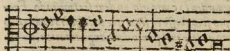
compficion y delas clausulas. Cap. xxxix

La musica antigua no tuvo tantas partes: co mo la de nuestros tiempos. Son muchas las par tes, o bozes que ahora usan los componedores, cō viene a saber Canto, Discanto, Tenor, Boz me dia Tenor agudo, Boz concordante, Boz vaga Contratenor, y Bassus, o por mejor dezir Bassus. Canto se dice el que en España llamamos tiple. Dize tintor, que el discanto es cōto constituydo, y ordenado de diversas bozes. Los antiguos a to das las bozes juntas llamaban discanto: pero los modernos lo tienen por el tiple segundo, quando ponen dos tiples en alguna compoficiō. El tenor es la boz media de qualquier cantilena. O es, se gun quiere franchino fundamento de todas las bo zes. Es pues dicho tenor de tener: porque tiene en si respectivamente las consonancias de todas las otras bozes. La boz media es el tenor segundo. El tenor agudo es la boz que nosotros llama mos contra alto: a la qual algunos estrangeros di zen hermosa de cōtrabaxo por ser boz que adre na, y acompaña el contrabaxo, y por esto al can tar tiene el contra alto a sus oydos el cōtrabaxo. Boz concordante llaman los estrangeros al con tra alto segundo. Llaman la boz vaga que no tie ne cuenta ordinaria con otra boz en el dar de los golpes: si no es puesta en qualquier signo de socu pado. Contra tenor puede ser dicho el contra ba xo menos principal. A la vltima boz dize en Es paña Bassus, y entiendo estar corrupto el vocablo. No se denia llamar Bassus, que es latin bar baro: sino Bassus por ser fundamento, o boz infi ma. Algunos estrangeros llaman a esta boz Ba riton, abari palabra griega, y quiere dezir graues por ser esta la boz mas baxa. Para compoficion regular quatro bozes han menester, conviene a sa ber Cāntus, Tenor, Altus, y Bassus: y si vnaboz quinta alguna vez quisieren poner: el nombre ter ce ra qual fuere la tal boz. Toda cantilena deue ser

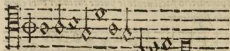
ador nada de muchas clausulas, y algunas vezes
 paños largos le pueden poner. Tanto es mas sua
 ve el canto: quanto abun dare de clausulas. Tan
 ta fuerza tienen las clausulas, que por razon de la
 perfeccion que en si contienen: hazen a las disonã
 cias consonar. Sepamos, pues que de clausula aue
 mos de tractar: que cosa sea. Es clausula (segun
 tiene Tinctior) particula de la cantilena, en fin de
 la qual se baila quietud, o perfeccion. O es ayun
 tamiento de diversas bozes en consonancia perfe
 ctas. Toda clausula tiene tres pñtos vltimo, pe
 nultimo, y ante penultimo. Cõmunmente la claus
 ula del tiple que contiene tres pñtos: el vltimo
 termina alto, y el del tenor sera baxo, y el del cõtra
 baxo vnas vezes sera puẽsto arriba del tenor, y o
 tras abaxo, y algunas vnisonus. Exemplo de la
 clausula cõmun de quatro bozes.



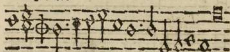
Cantus.



Altus.

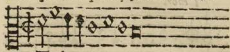


Tenor.

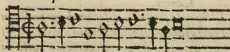


Basis.

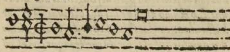
Puede quedar en quinta si fueren tres bozes.



Tiple.



Tenor.

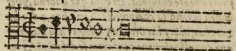


Contra

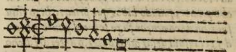
Notad, que el pñto nltimo del contra alto es ar
 bitrario, vnas vezes queda abaxo del contrabaxo
 y otras vezes arriba: porque la tal boz puede cõ
 monimientos varios, o diuersos. Porque en el exem
 plo primero el contrabaxo subio a almirre, el con
 tra alto se puõ en Ffaur: pero si el contrabaxo pu
 sieramos vnisonus con el tenor: quedarã el cõtra
 alto en almirre. Para el punto penultimo se nos
 da la regla segunda. Este pñto en el tiple pide sex
 ta del tenor, como en el exemplo primero se viõ: o
 quinta, si el contrabaxo occupasse sexta. Exemplo



Tiple.

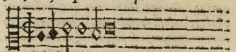


Tenor.

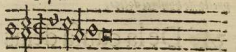


Contra

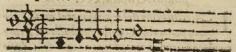
Nunca en este penultimo punto se pongan el te
 nor y la contra en sexta: si luego no se sigue en
 octava: segun diõ en el exemplo superior. Pues
 haciendo el contrabaxo la clausula del tenor, y
 el tenor la del tiple: el penultimo del tenor ter
 mina la sexta. Cõmunmente este pñto penultimo tiene
 el tenor quinta sobre el contrabaxo. Si la clausu
 la del tenor se hiziere en mi, asi como en el quarto
 modo, o en otro qualquiera: el penultimo de la
 contra no dara quinta, sino tercera abaxo del tenor,
 y la final sera quinta. Exemplo.



Tiple.



Tenor.



Contra.

El punto ante penultimo de la clausula es arbitrio, y tiene muchos lugares donde puede ser colocado. Allí lo pone el compositor: donde viga más a propósito para la dicha clausula. Los lugares donde los modos pueden hazer clausulas: ya los señale en la composición de canto llano, y en el libro quarto capitulo veintey cinco: allí mereció. Algunas vezes las bozes truncan las clausulas. Si el tenor tomare la clausula del tiple: el tiple hará la del tenor, clausulando de decima en octava, o de tercera en unisonus. Si el contrabaxo tomare el modo de clausular del tenor: el tenor tome la clausula del tiple. Y si el contrabaxo tomare la clausula del tiple: el tenor guardará su modo. Algunas vezes no bagan todas las bozes juntamente clausula. Es cosa que a torna, y berrnossea mucho la composición: si una voz, o dos hazer clausulas y las otras no allegar a la hazer, y aun con ello algunos cantantes se desatinan. Guardar los doctores en el arte de composición el sobre dicho primero, quando hazer que primero hizo clausula: ha de comenzar fuga sobre el punto ultimo de la clausula de las otras bozes, o antes del dicho punto. Otras vezes desimulan la clausula en alguna voz: viniendo juntamente a clausular. Aun que todas las bozes señalen una clausula, suelen dexar la una voz sin hazerla: mayormente quando esta voz assi dexada, sale a comenzar fuga sobre el ultimo punto de la clausula. También se suelen hurtar las bozes las clausulas, que señalando una voz su clausula natural: o entra de nuevo una voz, y le hurta el punto de la clausula, que la otra avia de hazer: oyendo todas seguidas, y cantando, una toma la clausula de la otra. Y porque ay muchos exēplos para verificar lo sobredicho: aqui no los pongo. Para entender copiosamente qual es clausula de tiple, qual de tenor, y qual de la contravitarays de proposito (no tan solamente los exemplos en este pueño, pero) todo lo compuesto de hombres doctos.

De la causa de las pausas. Capitu. xxx.

La institución de las pausas en el canto de organo por muchas causas fue ballada. Primeramente fueron inventadas por razón de la dificultad. Acaece de bozes venir en buena conso-

nancia, y con buen ayre donde la tercera no puede venir en concordancia. En tal caso para que cesse esta imposibilidad, o alomenos dificultad: solemos poner pausas. También se ponen, por curtar los intervalos defendidos, y las bozes fingidas del genero chromatico. Si una voz diessse en F fa ut, y la otra no tuviessse donde dar sino en G mi, que seria dar fa contra mi, y es defendido, o aviamos de hazer fa en G mi, yes voz fingida: en tal caso se tiene por mejor algunas vezes poner una pausa, que caer en uno de los dos inconuenientes: excepto si el tal fa no es de esencia del modo, como acaece en los modos accidentales. Ponen se lo tercero las pausas por no dar dos consonancias perfectas semejantes una en post de otra. Mediando una pausa se pueden poner las tales consonancias con tal condición que no sea pausa de seminima. Porque de la manera que la figura de seminima no es suficiente a deshazer dos consonancias perfectas semejantes: assi no basta su pausa, por el pequeño y quasi insensible spacio: aunque algunos guarden lo contrario, no deve ser imitado. Excepto sino fuesse en señal que vale medio compas: como acaece en el punto de la augmentacion, puesto en el tenor, del qual en el libro tercero habile. Lo sobredicho facilmente se puede entender en el exemplo siguiente.

El segundo semibreve del contrabaxo puesto en F fa ut grave, da en octava con una minima del tiple, y aunque la dieron con nonena, no basta la nonena de seminima para deshazer las dos octavas. Lo mismo digo de las dos octavas de F fa ut hasta a la mire en las sobredichas dos bozes, y de las dos quintas que el tenor da en ese lugar con el contrabaxo. La tal composición se deve huyr, como barba

barbarísima en gramática. Iteen en las octavas sobredichas ay otro defecto, que son octavas de golpe con movimientos semejantes: dello qual hablé en el capitulo diez y seys deste libro. Es duda si la tal quarta seminima no es suficiente para desbarzar las dos quintas: luego no sera causa de dos quintas, si la una se dio con ella. En este exemplo se practicara la sobredicha dubta. Las quatro seminimas desde Dsolre hasta Gsolreut en el contrabaxo dan contra vn semibreue del tenor en dlla solre, y viene la quarta seminima puesta en Gsolreut en quinta con el dicho semibreue, y luego suben ambas bozes vn tono, y assi se dá dos quintas. Parece poderse dar las sobredichas dos quintas: por causar se con la tal quarta seminima. Pues que con ella no se tiene cuenta para impedir dos quintas: luego no tememos con ella cuenta en las tales dos quintas. Digo (debaxo de mejor parecer) no poderse dar las tales dos quintas, aunque algunos se atreuen a las dar: porque realmente sō dos quintas semejantes, y sensible: y es contra la regla de la quinta. Demanera, que saliendo de quinta, y dando vna seminima en sexta, y viniendo luego otra quinta no se puede hazer por ser quasi dos quintas semejantes en una mesma de otra. Pues la tal seminima puesta en sexta no impide, que los tales golpes no sean de quintas: porque para impedir las dichas dos quintas es quasi insensible el espacio: pero la otra quarta seminima puesta en Gsolreut causa realmete las dos quintas. Assi que la tal quarta seminima siendo sexta no es poderosa para impedir las dos quintas: y puede hazer las. Es la causa del discrimen, o diferencia, que la quinta es mas sensible, que la sexta: y por tanto la sexta no impide, y la quinta obra. Lo quarto

se suelen poner las pausas para formar las fugas. Es la fuga vna successiva distribución de vna mesma clausula en principio, o en qualquiera otro lugar de la cántilena: o es repetición de clausula. Admiten se lo quinto en el contrapunto por razon de respiracion, o descanso: porque por el canto apresurado no falte resuello al cantante, o por no poder descansar, en el canto acarezca alguna confusión, o desgracia. Tambien se ordenaron por las muchas bozes que llena vn canto. Componiendo a cinco, a seys, o a siete bozes si todas cántasen siē prefatigarían el oydó, y antes causarían confusión, que suauidad de musica.

De algunos primores en Musica: Capi. xxxj.

ES de notar, que de muchos primores que usan los doctos cantores: dire los pocos, que yo alcauso. Franchino pone vno, y por ser facil y util para todos: le do el lugar primero. Sabeys cōtra punto, y no teney libro de canto de organo, o no ay cantores: podey hazer que vn triplē lleue siempre vna dezena sobre el canto llano, y hebaray vn tenor. Quien esto hiziere, séga auiso no de cōninguna boz dos tercetas, porque con la otra dara dos octavas: ni dos sextas, porque con la otra dara dos quintas. Franchino dize ser este celebrissimo modo de contrapunto, y serlo ha, para quien lo supiere hechar: porque buyendo los dichos in conuinentes, pocas vezes daran las consonancias de golpe. Sera pues esta musica eslabonada y al tiempo. Si en vna boz de canto de organo se guardasse lo sobredicho: podia vno mōstrar se de buena habilidad. Exemplo de la habilidad sobredicha.

Tenor. *Benedictus qui uenit in nomine domini*

Contra. *Benedictus qui uenit in nomine domini*

Tripl. *sacado Adloquum.*

Entré las cosas dignas de notar (que en composiciones estrangeras he hallado) es la siguiente.

Algunas vezes hallaua al parecer dos quintas vna en post de otras y causauan de desabrimiento en el entendimiento. Parece me (debaxo de la correccion de doctos) que estando libertoado vn cantor, no auia de poner dos consonancias perfectas de vna mesma species por la reuerencia de nuestros ma-

yores que lo ordenaró. y aun porque hazen de esta brida musica. Son comparadas las consonancias perfectas a la miel. Los manjares resciben sabor, y dulcedambre de la miel: pero tanta puede ser, que haga al manjar insipido. Mirando pues las sobredichas consonancias, que pareciá ser quintas en la verdad las hallé no ser. Y porque bablemos sobre libro: miren el exemplo siguiente.

Algunos juzgaran (porque parece) dar el tiple tres vezes dos quintas con el tenor: las dos en las clausulas que el tenor haze en *disolre*, y la tercera en *esolfaut*. Sobre el punto primero que tiene el tiple en *esolreut*, y es breue, dan la minima primera, el semibreue, y la minima segunda del tenor, puestas en *esolfaut*. Pues desde la dicha minima *esolfaut* hasta el breue del tiple es quinta. Puestas estas dos bozes en quinta, ábas bozes sube desde pues de la dicha quinta, y solamente suben una segunda: luego dan dos quintas vna en post de otra. No poca fuerza me hiziera este argumento en otro tiempo. Estas dos quintas no son de las defendidas. Las quintas que se defiende vna en post de otra: son las que contienen tres tonos y vn semitono, y son las perfectas. Las dos quintas que pñtadas quedan no son semejantes. La primera como tiene dos tonos y dos semitonos menores: que es desde el sustitadode *esolfaut* hasta *esolreut* agudo. La segunda tiene tres tonos y vn semitono menor y es causada desde *disolre* hasta *aalamire*. Que estas dos quintas sean desemejantes: se prueba, porque el tiple sabe vn tono, y el tenor vn semitono. Luego me uimicito: desiguales son estos. Lo mesmo se diga de las dos quintas que abaxado las sobredichas dos bozes: dá desde *aalamire* y *esolreut*, a *disolre* y *esolfaut*: y de las otras de *faut* y *esolreut* del tiple, abaxami y *esolfaut* del tenor. Así que, de las dos quintas juntas la vna es perfecta, y la otra imperfecta: la qual por ser en clausula preparada no diuena. Pues como las

Contra.

quintas sean desemejantes: compadecen se vna en post de otras: sin quebrantar la regla segunda. El que tuuiere noticia de los puntos sustentados, y entender las señales de *hquadrado*, y mirare este exemplo: entenderá con facilidad el dicho primor. Cosa muy usada es componer a quatro en dos bozes con dos canones, que por cada vna voz vá dos en fuga. Tambien componen a quatro en dos bozes: sino que cada voz tiene dos claves. Pues vno cantando por vna clave, otro tiene cuenta con la otra. *Christoual* de morales hizo dos primores en vn *hymno* del *spiritu sancto*, cada vno es vn verso. Puso vn canon, que el contralto va cantando en el tiple, y dice solos *semibreues*, y guarda sus pausas: y lo quedize, es el canto llano del dicho *hymno*. Va pues entrexerido el canto llano en la voz de canto de organo. En otro verso canta el contra alto en la voz del tiple solamente los puntos: y no guarda pausa. En vn verso de *Sacriso lensi*: puso dos cantos llanos. Cada voz lleva el suyo, y es gran primor poder yr complidamente sin encontrarse. Ay vn modo de componer, que yo llamo *cangrejados*, que unas bozes cantando del reyes proceden a manera de *cangrejo*. Vn cantador haze a dos bozes vn *villancico*, y cantando quatro: los dos comienzan al principio cada vno por su voz, y los otros dos en fin de las bozes, y cantando vnos contra otros: se encuentran en la mitad del tal *villancico*. El cantor que en este genero compusiere tenga a niso al hazer de las clausulas, que en tal disposicion que enen compuestas: que

puedan servir alas dos bozes quedando con gracia y consideracion terna en todos los puntos dela tal obra: aunque particular sera en las clausulas. Tenga por primor, y buena abilidad trañer vn passo forçoso por todas las teclas que se puede tañer. Digo ve jam i re: tañer se ha por b, C, D, E, G, y a. Si se cõpusiere para cantar, o tañer en los instrumentos nuevos: començara el tal passo en todas las teclas blancas, y nes

gras. El que la dicha abilidad quiere de usar, tenga aviso de hazer primero coma y asietto al tal passo. Para que no dissiuene entrar siempre vn semitono, o tono arriba: lo deve reparar, dearte que parezca todo vna contextura, y vn passo sin costura. Otra abilidad ay semejante a esta y es, que en vna composicion ponẽ clausulas de todos los modos, y tãben asietudas, que todas parecen ser de vn modo: segun se vera en el exemplo siguiente.

Clausula del primero, del sexto,
del quarto, del octauo, del primero.

Acabo este modo en clausula del primero: en la qual auia començado. El modo de hazer diuersas clausulas en vna contextura, y que no dissiuene: es poner antes dellas los puntos que ellas piden, y como se preparan con los tales puntos, que son de essencia dela clausula siguiente: no dissiuenan. En conclusion deste capitulo digo, que el cantor que componer quisiere: tiene mucho fauor para hazer grandes primores: porque los libros estan llenos dellos. Pues a poca costa puede ser vno consumado cantor: porque ay excelentes maestros, assi muertos, como vivos: no solamente en las naciones extrañas: pero en nuestra España.

Del vfo delas dissonancias Cap. xxxi,

Los intervallos, o consonancias defendidas puestas en el libro tercero en el capitulo veynte y ocho son las siguientes. El primero fue la segunda. Tres maneras hallo de segundas en la composicion de canto de organo, y puestas cada vna en su lugar es consonancia. La primera es de tono, y la segunda de semitono menor: las quales dos se pueden dar en clausula de vnisonus, o de sus compuestas: segun se contiene en el exemplo siguiente.

Tenor
Contra.

Pueden ser tãben dar estos dos intervallos de huyda: segun fue dicho en el capitulo veynte, dos. El vfo de estos intervallos es, que la voz superior alcãce a la inferior con la segunda, o etiendo vnisonus

suba a la segunda. Hazer la voz baxa el tal mouimiento no lo tengo por inconueniente: mayormente dando se con preparacion en los intervallos compuestos: segun se ve en el exemplo siguiente.

Tiple.
Tenor.
Basis.

El semibreue primero que el tenor tiene en gama ut da diez y seysena con el semibreue syncopado del tiple puesto en alambre: la qual dissonancia se preparo con dos cosas. La primera, que con el dicho semibreue de gamaut da el contra alto vna octaua en G solbreue, y como la octaua sea perfectissima consonancia, y se ponga en el tal exemplo por fundamento: encubre la falsedad de la dissonancia aguda. La segunda, que el contrabaxo cō vn semibreue puesto en hmi dio con el tiple vna quarta torzena, y parecio querer dar clausula en Are cō el tiple en alambre: la qual dissonancia es cōmū en las clausulas de quinzena. Puestas pues las otras dissonancias en los lugares que se suelen dar, asi das con las consonancias perfectas: podremos dar dissonancias, que no se han dado. Y si lo sobredicho en razon queremos poner: hallaremos auer la, y muy grande para que la tal segunda compuesta se de. Si en las clausulas de octaua cōmunmente la voz inferior da septima, y se suffre esperando a la sexta mayor que luego le sucede: mejor se puede dar esta segunda esperando al unisonus que luego acude. De forma que la sobredicha segunda se dio al contrario de lo ordinario. Lo que dicho

tengo desta dissonancia: se puede practicar en la quarta y septima, que si la voz inferior suele hazer el mouimiento para dar la quarta en la clausula de quinta, y para dar la septima en la clausula de octaua: assi las bozes superiores pueden hazer los tales mouimientos para dar las dichas dissonancias, siendo primero preparadas. Lo sobredicho bastara para dar motiuo al curioso aprouechante en composicion, que estude como dara estas falsas, no solamente como se suelen dar: sino al contrario, y sera cosa nueua en Musica: y terna gran ser, y perfeccion lo que assi cōpusiere. Los oydores ancianos no sean offendidos con esta nouedad tan bien fundada y pronada, y los aprouechantes la tengan en mucho, porque ay razon para ello. La tercera manera de segunda es de semitono mayor. El modo de usarlo (no por via de consonancia, sino por mouimiento de vna voz: como se vso en el genero chromatico) es remosado, y en España no se ha vsado, ni lo he visto formalmente scripto: aunque me cōsta auer se vsado, como dize, en el genero chromatico. Siendo biē preparado podemos usar del sobredicho semitono mayor: segun en el exemplo siguiente puede ser visto.

Cantus.

Tenor.

Altus.

Bass.

Quien con atencō mirare el exemplo sobredicho hallara, que tres vezes damos el semitono que dize n incantable. Para saber como este semitono se preparo, y como se puede dar todas las vezes que quisieremos: se noten tres cosas. La primera, que no se dize semitono incantable, porque no se puede cantar en toda la anchura de la Musica: sino dize se incantable en el genero diatonico. Pues como lo que ahora se tañe, y canta en composicion sea mixto del genero diatonico y chromatico: ay lugar de hazer el tal semitono mayor. Presupongo

lo segundo, que viniendo a vna octaua de sexta: sera con sexta mayor, y no menor: sino ay algun impedimento. Digo lo tercero, que quinta de quatro tonos no se puede dar: mayormente en la que ha de ser buena. Presupuestas estas tres cosas: el exemplo es manifestissimo. La primera minima del tenor, puesta en esolfaut, aua de ser susientado, y porque el contrabaxo da otra en Esfaut en quinta no se puede susientar: que seria en vna quinta dar quatro tonos. La tercera minima del tenor puesta en dlasolre forma octaua con el semibreue del

contrabajo en *D* solre puesto, y viene desde sexta (que es desde *E* lami a *c* solfaut) la qual ha de ser mayor. Luego la segunda minima del tenor, puesta en *c* solfaut: se perna en tecla negra. Pues poniendo la primera minima en tecla blanca, y la segunda en negra se tañe el semitono mayor. Y por este artificio se tañe y aun es cantado de algunos sin que lo entiendan en la segunda minima del contralto en *ffaut* agudo, y en la segunda del tiple en

cc solfa. Pues siendo puntados vnos mesmos puntos en vn signo (por diuersas causas) el vno se pone en tecla blanca, y el otro en negra. No se escã daltzara de lo sobredicho: el que supiere que es musica chromatica. El segundo intervalo defendido fue vna quarta de vn tono y dos semitons. Y como los cantores tengan becho el oydo, oyendo lo en vna voz: lo usan en composición, si primero se prepara: segun en el exemplo siguiente se dio.

Musical notation for three voices: Tiple, Tenor primero, and Tenor segundo. The notation is on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are diamond-shaped and connected by stems. The Tiple part is on the top line, Tenor primero on the middle line, and Tenor segundo on the bottom line. The music consists of a sequence of notes and rests, with some notes marked with an asterisk.

Contra. Tengo por primor en los bmoles vniuersales, que algunas bozes los lleuen vnaz vez, y otras bozes no los tengan: segun lo bize en este exemplo, y en otro que adelante pongo. El tenor primero tiene vna minima en *C* fant con señal de *b* quadrado la qual da con el brene de *ffaut* en el tenor segundo. Esta mesma distancia de vn tono y dos semitons menores usan algunos tañedores en sola vna

voz de salto (aunque cõ serupulo y temor) porque les parece ser contra arte aprouada bazer movimiento de quarta, vno tener acs tonos y vn semitono. Para quietar a los tales, y enseñar a los principiantes, digo poderse bazer, y si es contra arte diatonica: no lo es cõtra arte semichromatica, que es la musica que al presente usamos. Y porque me por se entienda: miren el exemplo siguiente.

Musical notation for three voices: Cantus, Altus, and Tenor. The notation is on a five-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are diamond-shaped and connected by stems. The Cantus part is on the top line, Altus on the middle line, and Tenor on the bottom line. The music consists of a sequence of notes and rests, with some notes marked with an asterisk.

Bajis. El contralto y el tiple bizen la dicha quarta, y se bizo: por que el contralto acometio clausula con el contrabajo, y sela tomo el tenor, y el tiple acometio clausula con el tenor, y sela tomo el contralto. Assi que, el contra alto bizo la dicha

quarta desde el sustento de *c* solfaut hasta *ffaut*, y el tiple desde el sustento de *g* solreui a *cc* solfa. No ay consonancia mas usada, que esta quarta, yendo el canto gradatin, o seguido: y se baze todas las vezes que es vna quarta sustentamos: el pã

to inferior. Deste intervalo tralle en el libro primero capítulo treze. Ya que tanto es en uso gradatim: no se conciniente porque no se ve de salto, mayormente siendo preparado con clausula disimulada: como parece en el exemplo superior. Pongo por regla cierta a aquel movimiento poderlo hacer una voz de canto de organo de un golpe (mayormente en el organo, donde se puede ciertamente formar) que se hizo gradatim: siendo preparado. Pues tal punto de golpe podrey hazer que si su biera punto apunto hizierades. Mi contra fa en quarta mayor, o menor, y mi contra fa en quinta puede una voz sabiendo, o abaxando hazer: si primero se preparo. Mirad como se prepara la distancia de un tono y dos semitonos menores, y el trito

no, y el semidiapete de dos tonos y dos semitonos menores para que se de, yendo seguida: y desta manera la podrey preparar para dar la de un movimiento. En una quarta seguida hazer: un tono y dos semitonos sustentando el punto baxo por razon de clausula, o de unisono: pues por la mesma causa la podrey hazer de un movimiento. Lo que digo desta distancia defendida: se entienda de las otras. Tened por infalible la regla, que siendo el tal movimiento: se pueden todos muy bien dar, y es conforme al arte semichromatico, que es la musica que en estos tiempos se tañe, y en composicion se canta. En el exemplo siguiente se dieron todos tres intervalos, y de necesidad de buena musica se dieron.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cantus' and contains a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The middle staff is labeled 'Alto' and contains a similar sequence of notes. The bottom staff is labeled 'Tenor' and contains a sequence of notes. The notation includes various note values (minims, crotchets) and rests, illustrating the intervals discussed in the text.

El triple hizo un movimiento desde c solfa al sustentado de ffaut agudo, y fue de semidiapente. Suficiente el dicho punto por que fue a clausula con el tenor a g solrent, y unia de ser sexta mayor. En el exemplo del semitono mayor tiene el contralto este movimiento. Tritono de un golpe hizo el contra alto desde d usolre al sustentado de g solrent: porque fue a octava con el tenor en alambre. También hizo quarta de un tono y dos semitonos: y era vino a clausula con el contrabaxo a D soire. También la quarta de dos tonos y un semitono es intervalo defendido, y se puede usar en una de

tres maneras. En syncopa, teniendo ala parte inferior una tercera, o una quinta. Apenas ay clausula de quinta, que antes no tenga una quarta en syncopa. La quarta desta manera es cosa notissima y por tanto no doy exemplo dello. Nunca esta consonancia se ponga de golpe: sino le podrey fundamento de tercera, o quinta, o de otra manera preparada. La tercera quarta defendida es tritono, que son tres tonos, desde ffaut al mi de baxo mi: y en todos tres generos fue intervalo defendido. Suele se dar comunmente en este quarto genero con una tercera menor: en la forma siguiente.

The image shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Cantus', the second 'Alto', the third 'Tenor', and the bottom 'Contra'. Each staff contains a sequence of notes with various accidentals and rests, illustrating the intervals discussed in the text.

La segunda minima del contralto es tritono con el semibreve primero del tenor, y por dar el contrabaxo octava en C fant con el dicho contralto en c solfa, y siendo con sexta, ha de ser mayor: se sufre el dicho tritono. Y si alguno le pareciere el semibreve primero del tenor se ponga en tecla negra entre ffaut y G solrent por causa de la quinta que luego se sigue con el contrabaxo, y así ha

riamos diatesaron: mire, que el semibreve primero del triple no lo consiente: porque se da en tecla blanca, y de necesidad no puede ser en tecla negra el del tenor, y por consiguiente haremos tritono. Es pues el uso común del tritono de buya: mayormente si va a buscar la octava. La contra mi en quinta es intervalo defendido: del qual usan comúnmente en clausula, como parece en el exemplo siguiente.

Cantus. Altus.

Bafis.
Particularmēte usan algunos esta quinta en la usula burtada. Que la voz que da fa contra mi no haze la clausula, que parecia pretender, siuo otray vna delas otras bozes le toma la clausula, que pretendio hazer, y es el exemplo signiēte.

Cantus Tenor

Altus. Bafis

Fuera destes casos la usan algunos particularmēte. En obras de Gombert hallareys fa contra mi muchas vezes: pero en minima. Quien mejor, a mi ver, ba preparado el sobredicho intervalo de fendido: es el excelente musico Christoual de morales en vna missa de Requiem que hizo para el señor Conde de Vruēna en el verso del introyto, que dize Te decet, en la palabra Votum in bieru salem, y diola segun se sigue.

Cantus. Tenor.

Altus. Bafis.

Fue preparado el sobredicho intervalo (que el tenor y el contrabaxo dan) con dos cosas, conuene a saber con la octaua que dieron el contralto y el contrabaxo, y constarse el tenor en f# ut mi. Por

no tener el tenor mudamiento de consonancia quādo da el fa contra mi: quasi no es de golpe, y queda no muy sentible. Viene la octaua del contralto con su perfeccion y melodia, y haze que ningun desfabrimiento que de. Todo cantor que la quinta imperfecta cō estas dos cosas preparare: la puede dar excelentissimamente. Y no se tenga en poco este primor: por que es el mas delicado, y primo que en Musica yo he visto. Notad, que fa cōtra mi en quinta (como auemos visto) se da: porque el tal intervalo se puede preparar. Pero fa contra mi en octaua no tiene preparacion: porque auemos de guardar la verdadera composicion del vnisonus. De adonde infiero, que todas las consonancias pueden tener mas, o menos sin desfabrimiento del buen oydor: pero la octaua y sus semejantes no lo suffren. El vltimo intervalo defendido fue septima: el qual damos cōmunmente en syncopa de clausula. Apenas se haze clausula de octaua, que no tenga vna septima en syncopa. Es la clausula tan perfecta: que con su perfeccion se dissimulan muchas falsas. Algunas vezes dan authores graues la sobredicha septima quasi de golpe. Exemplo.

Cantus. Altus.

Tenor. Bafis.

No es propriamente este golpe: porque la minima de alambre con la qual se da la septima y no tuuo mudamiento de signo. En el mesmo signo que esta ya la minima del compas precedente: dio la septima. Si tuuiera mudamiento, que subiera de otro signo a dar la dicha septima: fuera de golpe, y no se pudiera dar sin gran preparacion. Fer lo qual dixese dada quasi de golpe. Lo que destes intervalos simples he tractado: se entienda de los compuestos que preparados tambien se pueden dar. Si todos los sobredichos intervalos fueron defendidos en el genero diatonico, y algunos en todos tres generos: son concedidos en el genero semichromatico en la manera ya dicha. Los musicos doctores usan los dichos intervalos segun es declarado.

De ciertas pregu

tas en Musica. Capi xxxiiij.

Si es bien usar de los terminos y palabras, que en los libros de Musica se ponen: conuenia a saber diatesaron, diapente, y otros semejantes: Parece algunos no deuen ser: porque estos nombres son griegos, y como no se tiene por cosa a certarla escriuendo en castellano poner alguna palabra latina: por mayor desatino se deue tener de ir la en griego. Lo que en palabras claras se puede enseñar: para que son las difficultosas. Digo de baxo de mejor parecer que es bien poner selos tales terminos, o palabras. Lo primero, aunque escriuamos la Musica en romance, deuenos poner las sobredichas palabras griegas: para que entienda mos la Musica auer venido de los griegos. De la manera que poniendo las letras de musica usamos de la g. griega, que es gama en esta figura. Γ , en lo qual de uimos venir no la Musica de los griegos assi auemos de usar de los principales terminos, que ellos tenian. Tambien se haze porque cada una de las ciencias tiene sus propios terminos: es razon que la Musica los tuuiera. Lo ultimo digo, que no deuen ser todas las cosas de una ciencia faciles: porque seria menospreciada. Teniendo pues la Musica algunas palabras difficultosas, y obscuras combidara a los músicos a mucho estudio. Porque pusieron las letras finales de los tonos en las graues, y no en las agudas: Responde Franchino en el libro primero capitulo octauo ser por la quietud, y descanso de los cantantes. La voz humana si la suben demasiado, es fatigada: diere las letras finales, y las inciatinas que fueren graues. Desta respuesta entendera, el que vn cãto ha de entonar: quando tomara baxo, y quando alto. Si en letra graue començare: tomara baxo, y si al grana vez ouiere principio en las agudas tome alto. Porque las consonancias son denumeros de semejantes: Mas de todos los numeros de que se componen las consonancias, y bullareys ser d' semejantes. Trahta pues la Musica de proporciones de desigualdad. Responde Platon, que si las consonancias al pronunciar son de terminos desiguales: en el oyo son yguales. Para entender este dicho de Platon se note, que quando se pronuncian las dos bozes de una consonancia como la vna sea graue, y la otra aguda, siempre el aguda allega pri-

mero al oyo, segun su sentencia. Pues como la voz aguda llega primero, y hiriendo en el oyo ha de reflexion, con la qual reflexion de boze aguda se haze graue: quando allega la voz graue al oyo, ya la aguda por la reflexion estava bechagra ue: ayudando se las sobredichas bozes en el oyo son semejantes. Luego bien dize Platon, que al pronunciar son de numeros desemejantes: pero al juzgar del oyo son semejantes. Nichomaco de otra manera respondera a la sobredicha duda: por que acerca del numero de las consonancias es de sententia y parecer contrario a Platon. Dira ser naturalza de algunos numeros desiguales producir consonancia, como son dos a vno, y tres a dos, y assi de todos los otros numeros desiguales, que constituyen las proporciones musicales. Si fuera propiedad de los numeros desiguales producir consonancias: todas las proporciones la tuuiera. Vemos unas proporciones ser musicales, y otras no lo son: luego digamos esto ser propiedad de ciertos numeros combinados y proporcionados.

Por que cae el altera en el segundo punto, y no en el primero: Suelen responder algunos ser voluntad de músicos, que assi lo ordenaron, y no auer otra razon. A mi ver no es suficiente respuesta la sobredicha. Los que esto ordenaron fueron sabios, y auian de tener causa para ello. Dos causas pone Franchino en el libro segundo de su practica a esta pregunta. La primera es. Partido, dize, qualquier intervalo de una cuerda en dos partes yguales con el compas: siempre ay mayor proporcion en la parte segunda, que en la primera. La parte segunda es fin en comparacion de la primera: y portanto tiene esta perfeccion, que el fin suele tener. Claramente se vera lo dicho ser verdad: si tomaye vn cõpas, y diuidis por medio la cuerda del diapason. Hualareys en la tal diuision la mitad inferior tener vn diatesaron, y la superior (a la qual llama Franchino segunda parte) vn diapente. Vey de dos partes yguales en cõpas, y la segunda tiene mayor perfeccion. Desta manera, en las dos figuras yguales en genero de figuras (por que abas minimas, o semibreues) no en la primera deua caer el altera, por que deue ser menor que la segunda: si no en la segunda parte, como en mayor. Tãbit podemos dezir, que como el altera se inuento para el cumplimiento de la perfeccion ternaria, y en dos semibreues, o en dos minimas no queda cumplida,

si alguno de los dos no haziamos altera: no auia de caer en el primero, porque la falta del numero ternario no estaua manifestada sino en el segundo, donde ya era cognoscida y declarada. Puede al guino dezir: no se ven alteras, que es cosa difficultosa de entender: sino el punto semibreue que auia de ser altera: sea breue, y la minima que sirve de altera: pongan la semibreue, y asi de todos los puntos alterables. Esto no puede ser: porque en el caso presente es menester el tal punto ser dos: y si lo pautasen como pedis: serian tres. Pongo dos semibreues en medio de dos breues en tiempo perfecto: si el segundo semibreue (que es altera) se pautasse breue: seria perfecto, y auia de valer tres semibreues. Y como no sean menester mas de dos semibreues para el cumplimiento del numero ternario: luego no puede ser el dicho segundo punto breue, si no semibreue. Como se cantaran las figuras negras en la proporciõ sesquialtera: En esta questiõ se duda: pues las figuras negras basta para ser proporciõ sesquialtera, que es cantar tres figuras en un compas, y esta mesma propiedad tiene la señal de la dicha proporciõ, puesta en la forma siguiente. $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$: quando en la sobredicha señal se pautieren las figuras negras: que virtud ternã. Comùnmente en España se canta como si fuesse sola una proporciõ. Digo, que de la manera que cantan las figuras negras fuera de la proporciõ, y las figuras blancas en la proporciõ: assi cantan las figuras negras en la proporciõ. Que lo sobredicho sea error: qualquier musico de iuzio razonable lo puede juzgar. Cada vna de las dos cosas sobre dichas es proporciõ sesquialtera: luego ambas juntas otra proporciõ es, o sea vna mesma cosa: en vano se pone ambas, pues la vna de las basta. Nunca ayuntareys dos proporciones, que no salgan otra distinta de las dos que ayuntastes. Ayuntad dos proporciones duplas (que es cada vna de las un diapasõn) y de ambas sale vna quinzena. Luego juntas las dos proporciones sesquialteras no puede salir proporciõ sesquialtera. De otra manera se han de cantar las figuras negras puestas en la proporciõ sesquialtera. Dize *Audrea* en el quarto libro de su practica, trayendo a *Franchino* por testigo. Son algunos catõres, que en las figuras puestas en la proporciõ sesquialtera, ponen coloris al contrario, que en las figuras negras ponen la señal de la proporciõ sesquialte

ra. Estos tales (testigo *Franchino*) caen en un vicio, que piensan de dos sesquialteras juntas ser dupla sesquialtera: y no es sino dupla sesquiquarta. No se, si terne palabras para explicar y declarar totalmente el dicho deste musico. Todas las vezes que ayuntamos dos proporciones: tenemos cuenta (para ver que resulta de las juntas) con los numeros extremos de las dichas proporciones. Ayuntado vna proporciõ sesquialtera, que es un diapasõn, a vna sesquitercia, que es un diatesarõ: y de ambas resulta vna dupla proporciõ, que es octaua: segun se puede ver en los numeros siguientes, 6. 4. 3. Si comparo el seys al quatro es proporciõ sesquialtera: y comparando el quatro al tres es sesquitercia. Pero si cõparo el seys al tres, que son los numeros extremos, es dupla proporciõ. Vey: como la proporciõ que resulta de dos: no es ninguna de las dos. Pongamos los numeros de dos proporciones sesquialteras: y veremos, quando resulta vna sesquialtera, como cantan en España: ni dos sesquialteras, como dicen algunos en Alemania. Sean los numeros de las dos sesquialteras los siguientes, 9. 6. 4. Comparando nueue a seys es vna proporciõ sesquialtera: y seys a quatro es otra. Pues si los extremos comparo (que son nueue y quatro) ni es vna, ni dos sesquialteras: si no dupla sesquiquarta. Porque el numero mayor que son nueue, contiene al menor, que son quatro, dos vezes, y sobra vno al nueue: el qual vno es quarta parte del numero menor. Si la proporciõ sesquialtera esta en sola vna boz, en tiempo de medio: cantã en la tal boz seys minimas en un compas, y en las otras quatro: y asi es hecha la proporciõ de seys a quatro. Si en todas las bozes estuviere esta proporciõ: cantaran en todas las bozes seys minimas en un compas. Ental caso se ha hecho la proporciõ de las seys minimas que cantan en las quatro del tiempo que cantaran. Si en la tal proporciõ se ponen figuras negras (que es otra proporciõ sesquialtera) cosa manifesta es no deuenirse cantar: segun se cantaua: pues que a nosos visto, que ayuntando dos proporciones resulta otra distinta. Los que dicen ser dos proporciõs sesquialteras: cantan doze minimas en un compas. Que tambien lo sobredicho sea yerro, y no pequeno engaño: parece claramente por los numeros extremos puestas arriba en las sobredichas dos proporciõs, que fueron nueue y quatro

Sea la resolucion de la presente materia. Todas las vezes que las dichas dos proporciones vienen juntas, en sola una voz cantaremos en la voz que estuieren en nueue minimas en un compar, siendo en tiempo de por medio y en las otras bozes quatro. Si en todas las bozes estuieren las sobredichas dos proporciones: todas las bozes diran nueue minimas en un compar. En tal caso se causan las dichas proporciones de las nueue minimas que cantan alas quatro contenidas en el tiempo. Si estas proporciones fueren hechas en tiempo entero: las que en el tiempo de por medio son minimas: en el entero seran seminimas. Si algun cantante dixere, que cantado los dos proporciones, como si fuese una: suena bien y la cuenta sale justa. Digo no ser tal la intencion del componedor. Porque si quisiera, que se cantara como una proporción: sola una pasiera, y no dos. Y por evitar las tales proporciones en todas las bozes, sale justa la cuenta: lo qual no suffriera, si en sola una voz estuiera. El cantante que quisiere guardar en el sobredicho caso: la intencion del componedor: deve cantar nueue contra quatro. Vnas vezes seran minimas, y otras seminimas. Si el modo primero es segundo: Quiere esta question inuestigarse: si ay tanta distincion, o diferencia entre el modo primero y segundo: quanto ay entre el primero y quarto. La causa de la presente duda es. Por una parte parece no aver diferencia entre el modo primero y segundo: porque se componen de unas mesmas species de diapente, y de diatessaron. Entre los que traen unas mesmas partes esenciales: no ay diferencia. Porque no diffiere específicamente un hombre de otro: Porque se componen de unas mesmas partes, que son anima racional, y cuerpo. Si el modo primero se compone de la primera specie de diapente, y primera de diaressaron, y de esta se compone el modo segundo: luego parece el modo primero ser segundo. Por otra parte parece aver diferencia: porque los doctores en Musica los tienen por modos distintos, y diffe-

rentes, y así les pusieron diuersos nombres. Si entre estos dos modos no viera diferencia: el tener nombres distintos antes engendraría confusión, que sciencia. Luego modos distintos y diferentes son. La respuesta de la presente duda es, que tanta diferencia ay del modo primero al segundo quanto ay del segundo al quarto. Para probacion y declaracion de lo sobredicho es de notar, que los modos tienen dos partes en su composición: unas remotas, y otra propinquas. Las partes remotas de la composición del modo son diapente y diatessaron en si consideradas: y las propinquas son las dichas dos partes de tal manera ordenadas que constituyan un distincto diapason. Verdades es el modo primero y segundo componerse de unas mesmas partes remotas. Pero esto no basta para ser semejantes: siendo diferentes en los diapasones. El diapason del primero dize re mi fa sol re mi fa sol: y el del segundo dize re mi fa sol re mi fa sol. Estos diapasones son diferentes, y del uno de ellos se compone el modo primero, y del otro el segundo: luego el modo primero y segundo son diferentes. Según lo sobredicho ay ocho modos simples en canto de organo que uno diffiere de otro específicamente. Y si alguno dixere no aver mas de dos modos: porque no ay mas de dos maneras de clausula, conuene a saber o se haze con tono, o con semitono: responderle be no concluir el argumento. Verdades es, que el tercero modo y quarto quando hazen clausula en la voz baxa con semitono: que la voz alta la haze con tono, y todos los otros que hazen en la voz baxa clausula con tono: que en la voz alta se haze con semitono. No vale este modo de arguyr, son los seys modos semejantes en las clausulas: luego en todo son semejantes. Ya lo veen, los que saben logica, y los que tienen buen entendimiento no ceden y este modo de arguyr. Aunque sean algunos semejantes en las clausulas: ay otras cosas en que diffieren: segun que de mis libros se puede saber de rax.

El author al cudicioso musico. S.



OSa justa fuera (pues que muchas vezes lo auia prometido) imprimir en este volumen el libro sexto, y si no lo viera prometido, mirado la necesidad que del auia para quitar en España algunos barbarismos en musica, y enseñar a los curiosos musicos el secreto de las proporciones musicales, exercitado y practicado por cuenta cierta, y otros primores que en el dicho libro ay: conuenia imprimirlo. Y aunque muchas causas ay para que ahora no saliesse: las dos potissimas explicare. Es la primera, para dar tiempo a los escriptores en Musica de ninar sus obras de proposito, y las enmienden. Y si esto no hazen: no se quejaran de mi con razon, diziedo que primero no les amoneste. Tengan pues esto por amonestacion fraterna. Es la segunda, la falta y caristia del papel, que subio tanto, que en otro tiempo costaua la tercera parte menos el impresso: que ahora lo blanco. Plaziendo a Dios en auiendo abundancia de papel se imprimira el libro es que por si puede ser impresso. Quanto mas que auiendo copia de limosna se imprimira el septimo libro con el sexto, y entre tanto gozad de mis vigiliias y trabajos puestos en estos cinco libros. Rogad a Dios si con mi vida es seruido me la de para concludir y acabar los dos libros que por imprimir quedã. Vale.

Los yerrõs que en este libro al corre

tor se han passado son los siguientes, y los demas son faciles de enmen-
dar, y se hallaran en pocos pliegos.

- ☞ Folio xxxij. coluna tercera linea veynte y ocho dize Ave, y auia de dezir hmi.
- ☞ Folio xxxix. coluna quarta linea tercera dize tercero, y ha de dezir quarto.
- ☞ Folio xcij. coluna segunda linea quarenta y siete dize se ponga nua e, y ha de ser f.
- ☞ Folio c. j. en el renglon segundo de las cifras de la vibuela de siete ordenes en el compas decimo ay vn dos en la prima, y ha de ser zero.
- ☞ Folio c. viij. coluna primera linea quinta donde dize Elami, ha de dezir hmi. Iren en la vibuela de hmi el septimo traste es mi, y por consiguiente auia de estar mas cercano al octauo, que al sexto.
- ☞ Folio c. jx. coluna quarta linea. xxj. dize de las dos sesquialtauas, y dira de la sesquialtaua.



Fin de los cinco libros de la declaraci

on de los instrumentos musicales los quales compuso el muy reuerēdo padre
 fray Iuā Bermudo de la ordē de los menores de obseruācia, de la provin

cia del ādaluza, natural de la muy noble y leal cibdad de Ecija ē el

Arçobispado de Sevilla, y fuerō impresos ē la villa de Os

una por Iuan de Leo impresor de libros de la insigne

Vniuersidad del Illustrissimo seņor dō Iuā Tellez

Giron cōde de Vruēna etc. Y acabārōse de

imprinir atreze dias del mes de Iulio sien

do bispera de sanct Buenauentura

Año de . M . D . L . v .

