

DE LA
MUSICA THEORICA Y PRATICA
DEL R. D. PEDRO CERONE DE BERGAMO,
LIBRO QUINTO.

EN EL QVAL VAN PVESTOS VNOS
Auisos muy necessarios en Cantollano: -



Declaracion de los xx. Signos, que ay en la mano; que sirue para
leer con buena orden. Cap. Primero.



Nos discipulos ay, mas deffesos de conocer las cosas por menu-
do que otros, los quales quieran saber que cosa sea *mano grande*
ò en vulgar, a quienes en este Capit. dare satisfacion; y digo que
otra cosa no es esta mano que diz-n, q̄ vna antigua declaracion
de los Signos: y es la mejor de quantas ay para deprender de-
coro la deriuacion de las Deduciones, por ser la mas clara, y la
mas facil de entender. Començando pues en el cabo del dedo
pulgár de la yzquierda mano diremos, que en *Vt* ay vna letra
y vna voz, *V* es la letra, *vt* es la voz: este *vt* se canta por la Pro-

Mano grande
de ò en vulg,
gar que sea

I. Deduccion

priedad de *V*, porque es principio de la primera Deduccion, assi como dezimos *Vt*:
y aduertan que la voz *Vt*, siempre es principio; y assi ella no le tiene de otra parte.
En Ar, ay vna letra y vna voz, *A* es la letra, y *Re* es la voz: la qual se canta por *H*
que nace del *vt* de *Vt*, assi como dezimos, *Vt Re*. *En H* mi, ay vna letra y vna
voz, *H* es la letra, y *mi* es la voz: el *Mi* se canta por be quadrado, porque nasce
del *Vt* de *Vt*, assi como dezimos, *Vt re mi*. *En C fa vt*, ay vna letra y dos bo-
zes: *C* es la letra, *fa* y *vt* son las voces: pero à diferencia, porque el *Fa* se canta por
be quadrado, y nace del *vt* de *Vt*, assi como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Vt*, se can-
ta por natura, porque es principio de la segunda Deduccion, assi como dezimos, *Vt*.
En D sol re, ay vna letra, y dos voces: *D* es la letra, *sol* y *re* son las dos bozes: el *Sol*,
se canta por be quadrado, porque nace del *vt* de *Gama vt*, assi como dezimos, *Vt re*
mi fa sol: Mas el *Re*, se canta por natura, porque nace del *Vt* de *C fa vt*, assi como
dezimos, *Vt re*. *En E la mi*, ay vna letra y dos voces: *E* es la letra, *la* y *mi* son las vo-
zes; el *La* se canta por be quadrado, porque nasce del *Vt* de *Gama vt*, assi como dezi-
mos, *Vt re mi fa sol la*: Mas el *Mi*, se canta por natura, porque nasce del *vt* de *C fa vt*,
assi como dezimos, *Vt re mi*. *En F fa vt* ay vna letra y dos voces, *F* es la letra, *fa* y *vt*
son las voces: el *Fa* se canta por natura, porq̄ nasce del *vt* de *C fa vt*, assi como dezimos,
Vt re mi fa: Mas el *Vt*, se canta por b, porque es principio de la tercera Deduccion assi
como dezimos, *Vt*. *En G sol re vt*, ay vna letra y tres voces, *G* es la letra, *Sol re* y *vt* son
las voces. El *Sol*, se canta por natura, porque nace del *Vt* de *C fa vt*, assi como dezimos,
Vt re mi fa sol: el *Re*, se canta por b, porque nace del *Vt* de *F fa vt*, assi como dezi-
mos, *Vt re*: Mas el *Vt*, se canta por be quadrado, porque es principio de la quarta
Deduccion, assi como dezimos, *Vt*. *En A la mi re*, ay vna letra y tres voces: *A* es la le-
tra, *la mi re* son las tres voces: el *La* se canta por natura, porque nace del *vt* de *C sol*
fa vt

I. Deduccion

II. Deduccion

Per be quadrado

III. Deduccion

IV. Deduccion

- fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Mi*, se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi*: Mas el *Re*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re*. En *b fa* H *mi*, ay vna letra y dos voces, *b* H es la letra (señalada con diuersos caracteres para la diuision del tono) *Fa* y *Mi* son las voces. El *Fa* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, assi como dezimos. *Vt re mi fa*: Mas el *Mi*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi*. En *c sol fa ut*, ay vna letra y tres voces; *C* es la letra; *sol fa* y *ut*, son las voces. El *Sol* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol*: el *Fa* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Vt*, se canta por natura, porque es principio de la quinta Deducion, assi como dezimos, *Vt*. En *d la sol re*, ay vna letra y tres voces: *d*, es la letra, *la sol* y *re* son las voces. El *La*, se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Sol* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol*; Mas el *Re*, se canta por natura, y procede del *Vt de C sol fa ut*, assi como dezimos, *Vt re*. En *e la mi*, ay vna letra y dos voces; *e*, es la letra, *La* y *mi* son las voces. El *La*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de G sol re ut*, diziendo; *Vt re mi fa sol la*; y el *Mi* se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi*. En *ffa ut*, ay vna letra y dos voces; *f*, es la letra, *Fa* y *ut* son las voces. El *fa* se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, assi como dezimos *Vt re mi fa*: Mas el *Vt* se canta por *b*, porque es principio de la sexta Deducion, assi como dezimos, *Vt*. En *g sol re ut*, ay vna letra y tres voces: *g*, es la letra; *Sol re* y *ut* son las tres voces. El *sol*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol*: el *Re*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de ffa ut*, assi como dezimos, *Vt re*: Mas el *Vt*, se canta por *be* quadrado, porque es principio de la septima Deducion, assi como dezimos, *Vt*. En *a la mi re*, ay vna letra y tres voces: *a*, es la letra; *La mi* y *re* son las voces. El *La*, se canta por natura, porque nasce del *Vt de c sol fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: el *Mi*, se canta por *b*, porque nasce del *Vt de ffa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi*. Mas el *Re* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re*. En *b fa* H *mi*, ay vna letra y dos voces (como dicho es) *b* H es la letra, *Fa* y *mi* son las voces. El *fa*, se canta por *b* porque nasce del *Vt de ffa ut* assi como dezimos, *Vt re mi fa*: Mas el *Mi*, se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi*. En *c sol fa*; ay vna letra y dos voces: *c*, es la letra, *Sol* y *fa* son las voces. El *Sol* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de F fa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol*: Mas el *Fa* se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa*. En *d la sol*, ay vna letra y dos voces: *d*, es la letra, *La* y *sol* son las voces. El *La* se canta por *b*, porque nasce del *Vt de ffa ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol la*: y el *Sol* se canta por *be* quadrado; porque nasce del *Vt de g sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol*. Finalmente en *e la*, ay vna letra y vna voz, *e*, es la letra; *la*, es la voz; la qual se canta por *be* quadrado, porque nasce del *Vt de g sol re ut*, assi como dezimos, *Vt re mi fa sol la*.

5. Deducion.

6. Deducion.

7. Deducion.

Aquí las letras son un senzillas y no duplicadas por abreviar.

De las Mutanças. Cap. II.

Mutança que/ca.

Siguese agora tractar mas por extenso de las Mutanças, con las cuales se passa de vna Propriedad à otra, y de vna Deducion à otra: y es cierto, que vna de las cosas que hasta agora à muchos ha hecho dificultad e impedimento para saber cantar Cantollano y de Organo, ha sido las Mutanças, como por experientia vemos cada dia. Trabajare pues en replicar vna reglas para este effeto, en estos Capítulos que figuen, las cuales seran para cumplimiento de las pocas se dixeron en la parte del Cantollano, y seruiran para saber solfear con perficion qualquiera canto. Para lo qual se ha de saber primero, que: *Mutatio est alicuius vocis vel nota vnus pro-*

proprietatis in alteram eiusdem soni , atque loci varietate acceptio . O affi: Mutatio est dimiffio vnius vocis propter aliam sub eodem sono . O verdaderamente diremos; Mutatio est variatio nominis vocis feu nota , in eodem fpacio, linea & sono . Y deriuua este vocablo mutatio, del verbo muto mutas; porque, sub vno figno, vnam in aliam mutamus proprietatem: y affi le quadra muy bien esta otra diffinicion; Mutatio est commutatio vocis ex vna cum alia proprietate. Mutança es trocar vna voz que fea de vna Propriedad con la voz de otra Propriedad; que es quando cantando por natura, passamos à b mol ò à be quadrado; ò al contrario . Esto es mudando el nombre de la voz, y no el tono, para tener lugar de mas subir, ò mas baxar: de donde se figue que es neceffario bazer mutança, quãdo subiere el canto del La arriba, ò baxare del Vt abaxo.

Quando es neceffario bazer mutança.

Tres cosas se han de notar para las mutanças . La primera es, que siempre al subir del canto se ha de tomar *Re*; y al baxar *La* . La segunda cosa es, que al subir, solamente se puede tomar el *Re* en tres Signos diferentes, que son *D la sol re*, *G sol re vt*, y *A la mi re*; y en todas sus Oçtauas . Affi mesmo al abaxar, solamente se puede tomar el *La*, en otros tres Signos diferentes, que son *A la mi re*, *D la sol re*, y *E la mi*; y en todas sus Oçtauas: y la razon desto es, porque en ningun otro Signo ay *Re ni La*, si no en los sobredichos . La tercera cosa es, que al subir siempre el *Re* se ha de tomar tras el *Fa* affi, *Fa Re*; ò tras el *Sol*; affi, *Sol Re*; y al baxar siempre el *La*, se ha de tomar tras el *Fa*, affi como *Fa La*; ò tras el *Mi*, affi *Mi La* . De donde se figue que al subir del canto, las mutanças se hazen en el *Sol* ò en el *La*, esto es que en lugar del *Sol* ò del *La*, se dize *Re*: affi como, *Vt re mi fa re*, ò *Vt re mi fa sol re* . Y affi mesmo al abaxar del canto las mutanças se hazen en el *Mi*, ò en el *Re*, esto es que en lugar del *Mi* ò del *Re*, se toma *La*: affi como *La sol fa la*, ò *La sol fa mi la* .

Quantas y quales cosas se han de notar para bazer las mutanças.

Re, para subir en tres signos, *D, G, A*.

La, para baxar en tres signos *A, D, E*.

Mas es mucho de aduertir que quando al subir del canto se cantare por be quadrado y natura, se ha de tomar el *Re* en *D sol re* y en *A la mi re*, y en todas sus Oçtauas; como en estos tres exemplos ver se puede: y paraque todo esto se entienda mas claramente, yra señalada de color blanco la nota, que haze la mutança .

Mutanças para subir.

Exemp. del subir por be quadrado, y natura.

Y quando se cantare por b mol y natura, en tal caso se ha de tomar el *Re* en *D sol re* y en *G sol re vt*, y en todas sus Oçtauas .

Exemplo.

Exemp. del subir por b mol, y natura

De manera que la diferencia esta solamente entre los dos Signos *G sol re vt* y *A la mi re* y sus Oçtauas: porque quando se canta por be quadrado, se toma el *Re* en *A la mi re* y en todos sus Oçtauas; el qual se toma despues del *Sol* de *G sol re vt*, diziendo *Sol re* . Y quando se canta por b mol, se toma el *Re* en *G sol re vt* y en todas sus Oçtauas; el qual *Re* se toma despues del *Fa* de *F fa vt*, diziendo *Fa re* . Lo qual no es affi en *D sol re* y en todas sus Oçtauas: porque affi cantando por be quadrado como por b mol, siempre se toma *Re* en *D sol re*, y en todas sus Oçtauas . Pero haze de aduertir que este sobredicho *Re*, quando se canta por be quadrado, se toma despues del *Fa* de *c sol fa vt*, diziendo *Fa re*: y quando se canta por b mol, se toma despues del *Sol* del mismo *c sol fa vt*, diziendo *Sol re*; y de la mesma manera en todas sus Oçtauas . De lo dicho se figue que al subir del canto, las mutanças se hazen de solas dos manera: la vna es diziendo *Fa re*; y la otra, *Sol re* .

Diferencia.

Nota.

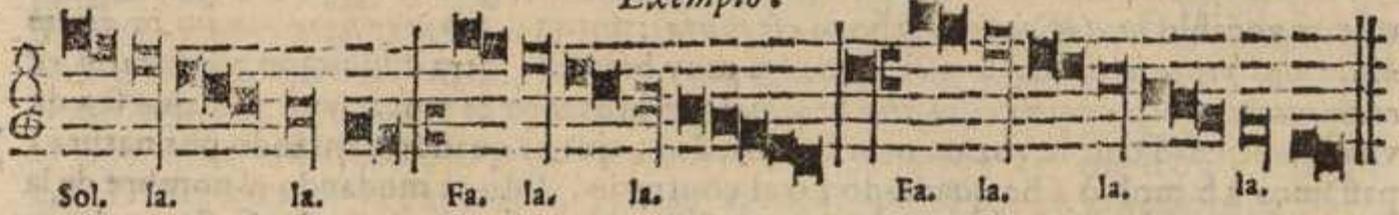
Affi

*Mutanga pa
ra baxar.*

Assi mesmo quando al baxar del canto, se cantare por be quadrado y natura, en tal caso se ha de tomar el *La* en *E la mi* y en *A la mi re*, y en todas sus Octauas.

Exemplo.

*Exemplo del
baxar por le
quadrado y
natura.*



Mas cantando por b mol y natura, se toma el *La* en *D sol re* y en *A la mi re*, y sus Oct.

*Exemplo del
baxar por b
mol y natura*



Diferencia.

De manera que la diferencia esta entre los dos Signos que son *D la sol re* y *E la mi*, y sus Octauas: porque quando se canta por be quadrado, se toma el *La* en *E la mi*, y en todas sus Octauas; el qual *La* se toma despues del *Fa* de *F fa vt*, diziendo *Fa la*: y quando se canta por b mol, se toma el *La* en *D la sol re*, y en todas sus Octauas; el qual se toma despues del *Mi* de *E la mi*, diziendo *Mi la*. Lo qual no es assi en *Alamire*, y en todas sus Octauas: porque assi cantado por b, como por \natural , siempre se toma *La* en *Alamire*. Pero hase de aduertir q̄ este sobredicho *La*, quando se canta por be quadr.

Noten.

se toma despues del *Mi* de \natural *mi*, diziendo *Mi la*, y quando se canta por b mol, se toma despues del mismo \flat *mi*, diziendo *Fa la*; y de la misma manera en todas sus Octauas.

Ojo.

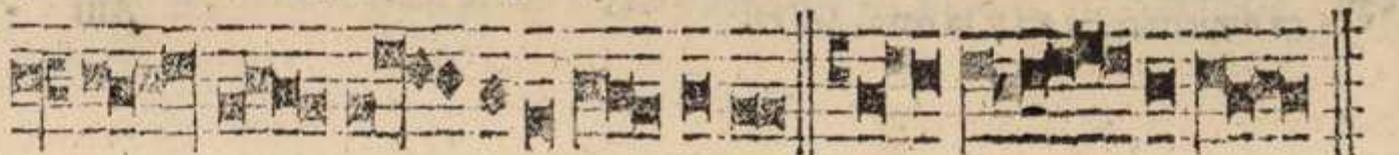
De todo lo dicho se figue, que al baxar del canto las mutanças se hazen de solas dos maneras: la vna es diziendo *Mi la*, y la otra diziendo *Fa la*. Van puestos algunos exemplos con Clau de *G sol re vt*, no porque en Cantollano sea necessaria semejante Clau, si no porque estos mismos auisos hayan de seruir tambien para los que deprenden C. de Organo; no obstante se den en su proprio lugar sus particulares reglas.

Mutanças violentas ò de salto, llamadas por otro nombre, Mutanças tacitas: y de los tres mouimientos considerados en Cantollano. Cap. III.

MAs porque no siempre se hazen las Mutanças assi naturalmente seguidas, subiendo ò baxando la solfa todos los puntos arreo inmediatamente vno tras otro, como estan en los exemplos de arriua, si no que muchas vezes se hazen violentamente, es à fauer saltando, bien es damos algun auiso particular para esto. Quando quiera pues que el canto subiere ò baxare, saltando de vn Signo en otro sin intermedias voces, como es saltando con salto de tercera, de quarta, de quinta, ò de otro qualquier salto, en el qual se ouiere de hazer mutança, entonces es menester para hazerla tener auiso de poner à cada voz el nombre que le conuiene, como si caminasse con bozes continuadas y seguidas ò arreo: de tal manera, que dexados en silencio los nombres de la voces intermedias que faltaren, se han de nombrar las que ouiere, atrauessando de vn Signo à otro. por passar de vna Propriedad à otra, y entonando al respecto de las voces que se presuponen, como ver se puede al tercero siguiente exemplo.

Estando todo esto assi, aduerto que en el arte de Cantollano ay tres mouimientos, vno se llama *Deducional*, otro *Ygual*, y otro *Disjunctiuo*. *Mouimiento Deducional*, es aquel que anda cantando por vna Deducion ò por qualquiera dellas, sin hazer mutança: como aqui en este primer exemplo, que canta siempre por la 2. Deducion, que es por natura: y como en el segundo exemplo, que sin salir della, canta siempre por la quarta Deducion, que es de be quadrado.

*Exempl. del
mouimiento
Deducional*



Mouimiento yqual es aquel quando se haze mutança tacita ò virtual en vn Signo ò posicion de la mano, ayuntando y discudiendo dos voces de diuersas Propriedades en vn mesmo Signo; que es, a la entonacion de vna voz, tomar otra para subir ò baxar: mudando el nombre de la nota, y no el tono de la voz. Como en D sol re (que ay Sol y re) que al tono del Sol, que canta por be quadrado y por la prim. Deduc. tomamos alli mismo Re en voz yqual, para subir y cantar por la Propriedad de natura, que es 2. Deducion. Y al contrario, al tono del Re pronunciaremos Sol, para baxar de vna Deducion alta en otra mas baxa, sin que mudemos la entonacion de la voz, si no solo el nombre, assi,

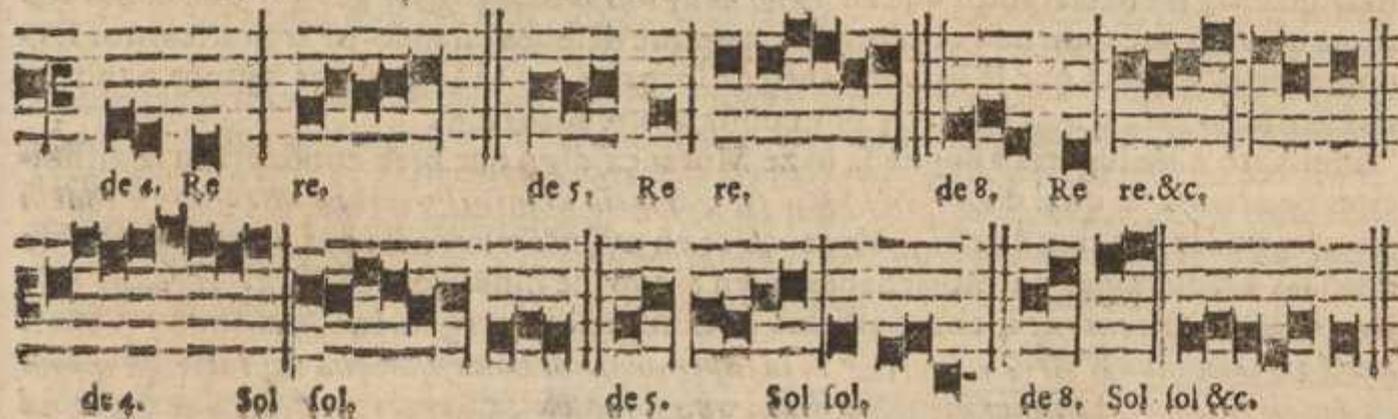
Mouimiento yqual.



Exemplo del mouimiento yqual.

Mouimiento disjunctiuo es aquel, que se causa quando quiera que passamos saltando de vna Propriedad en otra, con vna mesma nota, enquanto al nombre, mas con diuerso tono: assi como de vn Re saltamos à otro Re, o de vn Sol à otro Sol, ò de vn Fa à otro Fa &c. assi alçando como abaxando,

Mouimiento disjunctiuo.



Exemplo del mouimiento disjunctiuo.

De las Disjunctas, Cap. IIII.

PVes tenemos hecho mencion del mouimiento *Disjunctiuo* bien es antes que procedamos mas adelante, digamos de como en Cantollano se consideran los de mas saltos con nombre de *Disjuncta*. A la qual definiendo breuemente diremos con Pythagoras; *Disiuncta est transitus vehemens de proprietate vna in aliã*. Declaramonos diziendo, que *Disjuncta* se llama el subir ò baxar de vna Propriedad en otra de vn golpe, es a fauer sin puntos intermedios; si no que ha de ser seguido con salto de quarta, ò de quinta en Cantollano ordinario: de sexta mayor y menor, y de octaua, cantando en Compas binario ò ternario, como vemos en algunos Credos y Hymnos,

Nota que esta Disjuncta es lo que oydia llamamos, mutança violenta y de salto, &c.



Y en otras muchas maneras: verdad es que leyendo la solfa como de muchos es vsado oyendia, no tenemos tanta variedad de *Disjunctas*, ni tanto numero de mouimientos *Disjunctiuos*. Y noten que esta suerte de mutança violenta y la del mouimiento *Disjunctiuo* se llama *mutança tacita, virtual ò imaginada*: à diferencia de la mutança seguida que se llama *mutança expressa, formal y effectual*; que es la contenida en el seg. Cap. passado. Quando vinieren algunas *Disjunctas* y saltos dificultosos, y imaginad si vinieran puntos en medio, y como hizierades al cabo de la tal *Disjuncta*, assi lo hazeys quando no lo huuiere. Ay otro termino musical llamado *Conjuncta*: lo que sea, siendo Dios seruido, veremos mas adelante.

Mut. tacita ò virtual: expressa y formal &c.

Nota.

E e e



Quando se ha de hazer la mutança en Cantollano, segun la opinion de Guido y de otros authores: y en quantos lugares de la mano se haze mutança. Cap. V.

Lucid. en Mu-
fica opin. 3.
lib. 1. y Comp.
cap. 4.
Cap. 2. l. br. 1.

En su Compr.
à plan. 12.

Mutança se
ha de hazer
por necesidad
en Cantollano;
y por comodi-
dad en Canto
de Organo.

En quantos
lugares de la
mano se haze
Mutança.

En quantos y
quales luga-
res de la ma-
no ay mutan-
ça.

En Gamaut y
en E la, quan-
do ay mutan-
ça.

En b fa Be mi
no ay mutan-
ça y porque.

Compendio
Mus. e.
Lib. 1. cap. 4.
sue prat.

Cap. de mut.
volum.

Pedro Aaron de Florencia no quiere consentir, que en Cantollano hagamos mutacion, combidados de la comodidad (como se haze en Canto de Organo) si no forçados de la necesidad. Y para esto, se firue de Guido Monge Aretino, el qual en su Musica dexo escrito: *Nunquam debemus mutationem facere nisi constricti necessitate.* Y el Reuer. Blas Roseto dize; *Notandum est, quod causa necessitatis inuenta fuit mutatio; unde quodcumq; possumus operari per has voces, Vt re mi fa sol la, debemus semper mutationes euitare; non quia totaliter possit euitari, sed dum euenerit necessitas, ibi fiat.* Y assi todos vnidamente concluyen diziendo: *Mutatio Cantus plani fit ex necessitate, mensurabilis vero ex comoditate.* De modo que en Cantollano, quiere el dicho Aaron y los de mas, no se haga Mutança alçando, en otro lugar que en la postrera voz de la Deducion, que es el La, y baxando en el Vt; expressa ò tacita que sea. Esto es conforme à lo que cadadia vamos mostrando à los principiantes Cantollanistas, quando les declaramos que en *D sol re ay dos mutanças Sol y re*, y que el Sol se toma quando decendiendo el canto &c. aunque despues estando en la pratica, nos feruimos de la manera que se vsa en Canto de Organo: y es la que mas agrada à todos, por ser mas clara y mas breue, y por configuiente mas facil.

Enquanto à los lugares adonde se haze Mutança, digo que bien considerada la diffinicion de arriua, la qual dize: *Mutatio est variatio nominis vocis in alterum in eodem sono* (cuya explicacion es esta; Mutança es vn ayuntamiento de dos voces y guales de diuersas Deduciones y Propriedades en vn signo) se infiere que en *Γ vt, Are, Be mi*, y en *E la*, no ay mutança; como afirma el Compendio pergameno, diziendo; *Nota quod in Gamaut, Are, Be mi, & E la super acutum non est aliqua mutatio: quoniam in quolibet istorum Signorum non est nisi vna sola vox; & oportet ut sint due voces ad faciendam mutationem.* La razon desto es porque: *Mutatio est variatio nominis vocis, seu notæ in eodem spotio, linea, & sono.* La regla desto dize, *Γ vt Are Be mi, sola vox nequit variari.* Esto es conforme la orden establecida de la mano, ya bastante para el Cantollano: mas si en el Canto de Organo se hallaren vnos puntos subir de E la arriba, ò baxar de *Γ vt* abaxo, en este caso, tambien aura mutança en estos Signos que tienen vna sola voz; porque el tal Signo passara por el juyzio de su Octaua, haziendo cuenta que *Γ vt* sea *G sol re vt*. *Are A la mi re*, y *E la E la mi*: andando assi de mano en mano aumentando la cantoria. De mas de la pratica, tenemos la autoridad del doctissimo Gafforo; el qual tractado de la Mutança en el pr. de su Prat. Cap. 4. dize: *Syllaba quæ vel lineam vel spacium sola occupat, mutationi non congruit. Quare in Γ vt, in Are, in Be mi, & in E la, nusquam fit mutatio: quod cum fieri necessitate contingeret, Exachordorum conglutinatorum pristinum ordinem iterabis.* Lean el Cap. 50. de las Curiosidades. y veran que la mano (aunque tiene fin) es fin fin. Aduiertan tambien que de aquella palabra de la sobredicha diffinicion, que dize y guales, se sigue que en ninguno b fa \square mi ay mutança: por que las dos bes que ay en ellos Fa y Mi, no estan y guales: que la \square vna es vn Semitono incantable mas subida de la otra.

Que no aya mutança en sem-jante lugar, lo dize Roseto; *Similiter mutatio fit propter rationem, scilicet propter b rotundum & h quadrum, quæ in b fa \square mi sunt; & quia sunt voces inæquales & Signa diuersa, mutatio fieri nõ potest.* Franquino à este proposito dize: *In b fa Be mi, quia ambe syllabæ non sunt eiusdem soni, nullam posse fieri mutationem plerique consentiunt: maiore enim Semitono ab inuicem sunt disiunctæ: nam cum b fa à mi de A la mi re, minore sit Semitono disiuncta in acutum ac Be mi quæ re eiusdem A la mi re sit tono acutior. Cumque tonus minus Semitonium maiore Semitono vincat, constat Be mi maiore Semitono, quam Be fa, esse acutiorem.* Mas la pergamena dize en esta manera: *Sciendum est quod in b fa Be mi nulla est muta-*

mutatio, quia omnis mutatio debet fieri sub vno Signo: sed in b fa be mi sunt duo signa, scilicet b rotundum & ♯ quadrum, quae habent magnam differentiam, ut hic b ♯. Ideo nulla est mutatio, nam sicut differt b rotundum à Be quadrum, ita differt Fa à Mi, & Mi à Fa; quia nunquam in eodem sono possunt proferri sine Semitono. Et quia sicut dictum est, mutatio debet fieri in eodem sono, ergo propter inaequalitatem, non potest fieri mutatio. Siendo cosa muy sabida que en semejante caso: Vox non mutatur in vocem per intensionem aut remissionem, sed syllaba in syllabam, & proprietates seu qualitates in qualitates. Y si à caso queremos dezir que à vezes en el dicho b fa be mi, y en otras posiciones tambien, dexamos Fa y tomamos Mi; no por esto se llamara mutacion si no permutacion, que es en lugar de vna cosa, tomar otra diferente cosa. Para esto, traygo por authoridad à Franquino y à Roseto: el primero dize. Permutatio (ideest mutatio irregularis & indirecta) est mutua qualitatis & quantitatis inuicem variatio: fuit inuenta ad euitandum dissonum transitum. El otro dize: Permutatio est variatio vocis seu nota in eodem spacio, vel linea, in diuerso sono. Fit enim permutatio vbi tonus diuiditur, propter consonantiam aut dissonantiam, in Diatonicum & Enharmonicum, aut Chromaticum & Diesis, vel è conuerso.

Lib. 1. c. 4.
Permutacion que sea.
En 14. Signos. baz. muta.

Y sepan que solamente en catorze posiciones de la mano, se hara mutança: es à fauer en C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, C sol fa vt, D la sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, C sol fa, y D la sol. Et nota quod vbi sunt due nota, ibi sunt due mutationes ambe perfecta: & vbi sunt tres nota, ibi fiunt sex mutationes. Aduiertan primeramente que en las posiciones ò Signos que tienen dos notas ò voces hazersehan dos mutanças, y en las que tienen tres notas, seys mutanças, como por exemplo. En C fa vt (primera posicion de las catorze) ay dos mutanças: la primera es, que dexamos el Fa y tomamos el Vt, para subir de la Propriedad de Be cuadrado graue, en la de natura graue; y la otra mutança es al contrario, dexamos el Vt y tomamos el Fa, para baxar de la Propriedad de natura en la de Be cuadrado.

Adonde ay seys mutanças, y adonde solamente dos.

beq.n. n.beq.
Pri. mut. Seg. mut.
fa vt. vt fa.

C fa vt 2. mut.

Mas en C sol fa vt, porque ay tres notas, Sol fa y vt, se hazen seys mutanças. En la primera dexamos el Sol y tomamos el Fa, para subir de b mol en Be cuadrado: mas en la segunda hazemos lo contrario, pues texando el Fa tomamos el Vt, para baxar de Be cuadrado en b mol. La tercera mutança hazemos callando el Sol y cantando el Vt, para subir de la Propriedad de b, en la de natura: y en la quarta dexamos el Vt y tomamos el Sol, para baxar de natura en b. La quinta mutança hazese desta manera, se dexa el Fa y cantase el Vt para subir de la Propriedad de Beq. en la de natura: Mas la sexta es al contrario, porquanto dexamos el Vt y cantamos el Fa, para baxar de natura en Be cuadrado.

C sol fa vt. 6. mut.

b.beq. beq.b.
Pri. mut. 2
sol fa. fa sol.
b.n. n.b.
3 4
sol vt. Vt sol.
beq.n. n.beq.
5 6
fa vt. Vt fa.

E ce 2 Con

Con la guia destas dos posiciones, podran de si mismos imaginar las demas posiciones. Y aduertan que toda mutança segunda es contraria à la primera, la quarta à la tercera, y la sexta à la quinta.

De las Conjuntas. Cap. VI.

Diatheffaron
y Diapente
perfectos.

Conjunta por
que se puso en
arte y que se.

Cap. 6.

En E la mi,
ay Fa por
conjunta, etc.

1. Conjunta.

2. Conjunta.

3. Conjunta.

4. Conjunta.

5. Conjunta.

6. Conjunta.

Para que el Diatheffaron (que son quatro puntos de vno à otro extremo, expressos ò subintelectos) sea perfecto en su composicion, que es de dos Tonos y vn Semitono cantable; y tambien para que el Diapente (que son cinco puntos) assi mesmo tenga su perfecta composicion y termino, que es de tres Tonos y vn Semitono, los primeros Musicos Cantollanistas pusieron en arte vnas Deducciones accidentales, à las quales pusieron nombre Conjuntas. Que sea Conjunta lo dize en su tractado de Musica Nicolas Vbolicio, cuya diffinicion es esta: *Coniuncta est toni in semitonium, vel è contrario, facta transpositio*. Para dezirlo mas claro, sepan que la Coniuncta es vna voz dada accidentalmente adonde no ay naturalmente, hecha por necesidad de consonancias: porque en vn Signo adonde no ay voz de Mi, hazemosle por accidente: y en otro adonde no ay Fa, tambien le hazemos por accidente: y callando la voz natural, dezimos la accidental. Y assi en E la mi graue ay algunas vezes señal de b mol, para que digamos Fa: de modo que fingimos realmente en H mi; Vt; en C fa vt, Re; en D sol re, Mi; en E la mi, Fa; en F fa vt, Sol; y en G sol re vt, La; no auiendo en ninguno destes Signos tales voces, cantando naturalmente. Estas diuisiones de tono son diez, la cinco se cantan por b, y las cinco por be quadrado: las que se cantan por b, son las impares, es à saber Primera, tercera, quinta, septima y nouena: y las que se cantan por be quadrado son las pares, es à fauer Segunda, quarta, sexta, octaua y decima.

La primera conjunta se assigna entre A re y be mi, y por señal de b, hazemos alli Fa: tiene el principio de su Deducion en F fa vt retropolex, q̄ es en la primera conyuntura tras del dedo pulgar, digo vn punto mas baxo de vt: formando desde la dicha conyuntura, *Vt re mi fa sol la*, como en este exemplo vemos. Adonde se deue considerar, que allende de las siete Deducciones ordinarias de la mano, se añade esta que es semejante à la Deducion de F fa vt, por la diuision del tono, entre A re y H mi, segun que se halla en algunas composiciones de Cantollano.

La segunda diuision de tono, se forma entre C fa vt y D sol re, por señal de be quadrado, hazemos alli Mi; tiene el principio de su Deducion en A re, formando, *Vt re mi fa sol la*; del modo que el exemplo nos muestra.

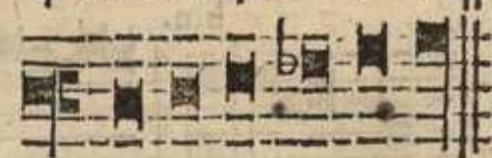
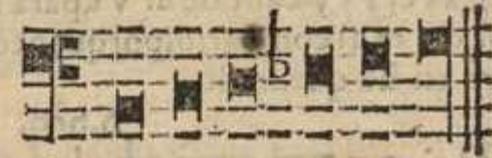
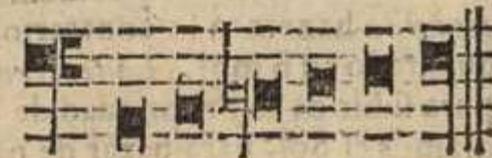
La tercera conjunta, se assigna entre D sol re y E la mi; por señal de b, hazemos alli Fa; y tiene principio su Deducion en Be mi, formando, *Vt re mi fa sol la*, como se vee.

La quarta diuision de tono, se forma entre F fa vt, y G sol re vt; por señal de be quadrado hazemos alli Mi: tiene principio su Deducion en D sol re, formando desde ay, *Vt re mi fa sol la*,

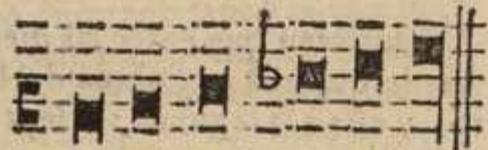
La quinta conjunta se assigna entre G sol re vt y A la mi re; por señal de b mol, hazemos alli Fa: y tiene el principio de su Deducion en E la mi, formando, *Vt re mi fa sol la*.

La sexta diuision de tono, se forma entre C sol fa vt, y D la sol re: por señal de be quadrado hazemos alli Mi, y tiene el principio de su Deducion en A la mi re, formando *Vt re mi fa sol la*.

La



La feptima conjunta se affigna entre D la fol re y E la mi; por feñal de b, hazemos *Fa* alli, y tiene la Deducion fu principio en b fa be mi, formando, *Vt re mi fa fol la*.



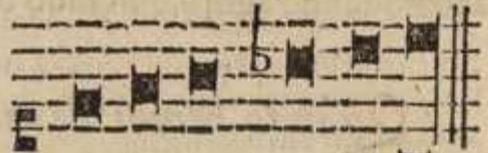
7. Conjunt.

La octaua diuifion de tono, se forma entre F fa vt y G fol re vt: por feñal de be quadrado hazemos alli *Mi*, y tiene fu principio la Deducion en D la fol re, formando desde ay, *Vt re mi fa fol la*.



8. Conjunt.

La nouena diuifion de tono, se forma entre G fol re vt y A la mi re: por feñal de b, hazemos alli *Fa*, y tiene el principio de fu Deducion en E la mi, formando, *Vt re mi fa fol la*.



9. Conjunt.

La decima conjunta se affigna entre C fol fa y D la fol; por feñal de be quadrado, hazemos alli *Mi*, y tiene fu principio en A la mi re: formando dende alli, *Vt re mi fa fol la*. Nota que los Muficos de Canto de Organ, en semejantes ocasiones, en lugar de ♩ , vfan el ♩ .



10. Conjunt.

De vnos auifos para cantar las Conjuntas. Cap. VII.

YA que en el Capitulo passado se dixo quales y quantas sean las Conjuntas, y se pufieron en exemplo apuntado, agora seguiremos en dar vnas reglas particulares para las saber poner en pratica, cantandolas ordenadamente: fiendo que al libro no se hallan escritas estas ♩ dos bes en semejantes lugares, y affi digo que

Todo canto, que se cantare por natura, y descendiere de F fa vt hasta be mi, y no mas baxo, fea de salto, ò passando por la poficion de D fol re, ò por la de C fa vt ò por entrambas, y de alli subiere al mismo F fa vt, cantarfeha por la primera Conjunta, que es dezir *Fa* en *Be mi*: de modo que aunque no se halle escrito esta feñal de b mol, se entiende, por causa de la Conjunta, como abaxo al num. 1. se vee. Y si antes que descienda à *Be mi*, subiere à *E la mi*, boluiendo à subir al dicho F fa vt, el mesmo passo cantarfeha por la tercera Conjunta, diziendo *Fa* en *E la mi*, y *Vt* en *Be mi*. num. 2.

Auifo primo.

Todo canto que se cantare por b mol, y descendiere de b fa be mi à *E la mi*, fin tocar en *A la mi re* y en *F fa vt*, y de alli subiere al dicho b fa be mi, affimesmo cantarfeha por la tercera Conjunta. num. 3. Todo canto que se cantare por be quadrado y subiere de *G fol re vt*, ò de *A la mi re* à b fa be mi, y de aqui baxare à *F fa vt*, tal canto se cantara por la quarta Conjunta, diziendo *Mi* en *F fa vt*, y *Vt* en *D fol re*. nu. 4.

Auifo 2.

Auifo 3.

Todo canto que se cantare por b mol por la tercera Conjunta (por la causa arçiuu dicha al segundo auifo) y açare despues de *E la mi* hasta à *A la mi re*, y tornare à decender al dicho *E la mi*, cantarfeha por la quinta Conjunta, diziendo *Fa* en *A la mi re*, y *Vt* en *E la mi*. nu 5. Todo canto que se cantare por b mol ordinario, y subiere de b fa be mi à *E la mi* agudo luego descendiere al dicho b fa be mi, tal canto cantarfeha por la feptima Conjunta, que es dezir *Fa* en *E la mi*, y *vt* en b fa be mi.

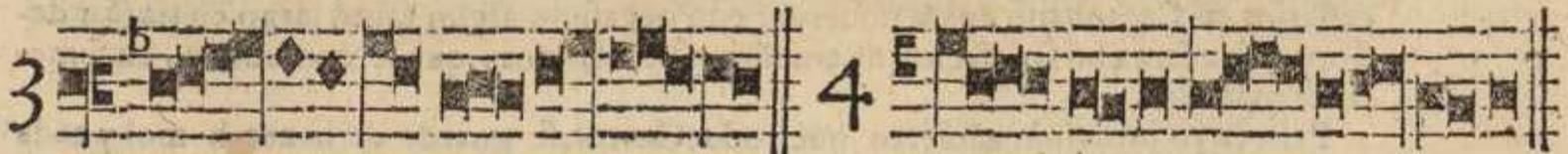
Auifo 5.

Auifo 6.



1 Fa fa. fa la fa. fa mi la fol fa,

2 Re. fa re vt mi fol, &c.



3 Vt re fa la fa fol fa re fa.

4 Sol fol la fol fa mi fa, &c.



5 Sol. fa re vt. vt mi. fa la fol vt

6 Fami. vt re. mi fa la

Aduiertan que entre las diez Conjuntas ninguna ay que se parezca con la primera⁹ siendo que ella es Octaua del b ordinario; però la decima en todo se parece à la sexta, y esta à la segunda: la septima à la tercera: la octaua à la quarta; y la nouena à la quinta; por quanto la vna corresponde en Octaua à la otra; de modo que vna mesma regla sirue, y vale para dos Conjuntas. Y assi concluyo que estos pocos exemplos que aqui van puestos, bastan para saber cantar las de mas que ay en Canto llano: aunque oydia muy poco se vsan por su dificultad; que por esta causa, segun entiendo, estanle acomodando agora, quitando todas sus dificultades; en particular esta de las Cõjuntas.

*Cantollano
reformado en
tiempo de Pa-
pa Pablo V.
en el año
1609.*

*Quando hemos de cantar por b: y de la contrariedad de las dos
propiedades b mol y \square quadrado. Cap. VIII.*

*Contrariedad
grande entre
b mol, y \square
quadrado.*

*La causa de
esta contrarie-
dad.*

*Fr. Thomas
de S. Maria
en su arte de
tañer santa
fia.*

ES muy notorio à todos los Musicos, que de las tres Propiedades que ay en Musica, las dos que son Be quadrado y b mol, son repugnantes entre si y en tanto grado, que por ninguna via pueden conuenir, ni conformarse vna con otra; ni tampoco la vna tras la otra, si no fuesse por particular necesidad de cumplir alguna *Diapente* ò *Diathefaron*; ò por escusar alguna difonanci de *Fa* contra *Mi* ò de *Mi* contra *Fa*. Y assi cantando por Be quadrado, necessariamente hemos de huyr de cantar por b mol: y por la misma razon cantando por b mol, necessariamente hemos de huyr de cantar por Be quadrado. La razon y causa desta contradicion y repuñancia es, porque (como mas vezes tengo dicho) el canto bemolado es vn canto blando, dulce y suaué; y por el contrario, el canto bequadrado es vn canto duro, rezió y aspero. Y assi como lo duro y lo blando, es cosa manifesta ser opuestos y contrarios; assi por esta mesma razon, el canto bemolado y bequadrado son opuestos y contrarios: de donde se sigue, solamente poderse cantar por dos Propiedades, (es à saber) por Be quadrado y natura; ò por b mol y natura, conformandose muy amicablemente con qualquiera dellas. La razon y causa de esta conueniencia y conformidad, es porque cada vno de los ocho Tonos, se forma y compone de ocho voces, que es vn *Diapason*: para cuyo cumplimiento y perfeccion es necessario passar de vna Propiedad à otra, por quanto cada Propiedad en particular no tiene mas de seys voces naturales, que son, *Vt re mi fa sol la*. Y porque dos dellas (como dicho es) son entre si repuñantes y contrarias; la qual contradiccion, que es solamente de Be quadrado à b mol, y de b mol à Be quadrado, en ninguna manera se sufre, en ninguno de los ocho Tonos. Por tanto fue necesario, que para passar destas seys voces naturales, esta Propiedad de natura fuesse tan conuenible, que facilmente se pudiesse acomodador ayuntar à qualquiera de las otras dos contrarias, para que qualquiera de los ocho Tonos, con cumplimiento de todas sus ocho voces, se pueda cantar sin contradiccion de \square y b. Y assi la Propiedad de natura, es medio y temperamento y concordia dellas; y por esto es dicha, *proprio canto natural*, sin la qual ningun Tono, y con la qual todos los Tonos pueden cumplir sus operaciones perfectas. Mas porque auezes se comete error en no saber cantar por b mol à sus tiempos, ocasiones, y necessidades, cantando auezes por b mol, lo que hauia de ser cantado por Be quadrado; y por Be quadrado, lo que de razon y arte ha de ser por b mol, daremos acerca desto algunas reglas particulares, fundadas en buena razon. Digo, que por ser tan comun este incoueniente, y de muchos mal entendido, en quanto hemos de cantar por b mol, quise poner este presente Capitulo entre los de los Auisos necessarios en Cantollano, para poder ser con ocasion, algun tanto largo en tractar desto, y quiza sera con satisfacion de muchos especulatiuos, que se confunden, en semejante materia.

Para cuyo principio aduerto que todo Cantor se guarde de hazer b mol y toda Conjunta, aunque sea en Quinto ò Sexto Tono, si no fuere para cumplimiento del *Diapente* ò *Diathefaron* en Cantollano; ò por no dar *Fa* contra *Mi* en lugares defendidos

en

en Canto de Organo, ò porque la buena conſonancia lo pide y la canturia lo deſſea. Que como dicho tengo en otros lugares. *Inuentum eſt autem b rotundam ad temperandum Tritonum, qui ſupernaturaliter inuenitur: ubi enim cantus aſterior ſonat, b rotundū loco ¶ quadrati, ad temperandum Tritoni duritiā, furtim interponitur. Sed ubi cantus ad ſuam naturam recurrerit, ſtatim debet auferri Igitur quia b rotundum eſt accidens, & accidens poteſt ad eſſe vel ab eſſe ſine corruptione ſubiecti, ubi neceſſarium fuerit apponatur.* Eſtas conſideraciones tuuo San Bernardo y las aduirtio à ſus Frayles diziendoles. *Digna coſa es los que prometieron viuir regularmente, tengan ſciencia de cantar rectamente. Pero ay dolor que lo que cantan algunos no es Muſica, ſi no tiene ſemejança de Muſica: y es que apartan los puntos ligados, ayuntan los ſueltos y contrarios: dizen Fa, donde los otros pronuncian, Mi; y Mi adonde ay Fa: alçan quando ſe ha de baxar; y baxan quando han de alçar. De tal manera tractan, deſmiembran, y tiranizan à la martirizada Muſica, que como les guia ſu tontedad, comiençan, acaban, abaxan, ſuben, componen y ordenan, y no como conuiene.* Quien bien notare las palabras del glorioſo Santo, de principal intento es reprehender à los Eccleſiaſticos y diotas, mayormente los que profeſſan dezir el Officio diuino cantado. Aſſi que à los malos Cantores repr. hende San Bernardo, que no ſabiendo mudan el canto, y no à los Muſicos que guardan las reglas y leyes muſicales, y como ſabios augmentan la Muſica en muchas maneras. Abreuiando pues, digo que todas las vezes que el Cantor hallare cinco puntos por via de Diapente ò Quinta, que es gradatin ò de ſalto, darles ha tres Tonos, y vn Semitono, que es ſu cantidad perfecta. Mas ſi en el Genero Diathonico no huuiere eſtos tres Tonos y Semitono, ſuplaſe del Chromatico ò accidental, haziendo b mol ò be quadrado con eſte ſtenido, en el Signo que por el Genero Diathonico no ay be quadrado, como auertimos en el Capitulo paſſado. Tambien es de notar, que todas las vezes que hallare quatro puntos por via de Diatheſſaron ò Quarta, darles ha dos Tonos, y vn Semitono cantable, que es ſu perfecta cantidad. Mas ſi en el Diathonico no lo huuiere, ſuplaſe con el Chromatico; aſſi que (noten) nunca cantemos por diuifion de Tono ò Conjunta de b mol ò de be quadrado, ſi no para cumplimento deſtas dos conſonancias. Noten que quando dixere, que aunque fueſſe Quinto ò Sexto tono, no ſe hauià de cantar por b mol, ſi no que todos paſſaſſen por vna regla, lo dixere por reſpecto de ſu natural Diapente: porque de eſſencia del Quinto y Sexto en el Diapente, es be quadrado. Por lo qual es de notar que el Diapente de eſtos dos Tonos, es dela tercera eſpecie; la qual (como aduerimos en el meſmo Capitulo arriua alegado) tiene ſu Semitono en el quarto eſpacio ò diſtancia. Formate pues eſte Diapente con eſtas notas, *Fa ſol re mi fa.* Los que totalmente y ſiempre cantan los dichos Tonos por b, corrompen ſu Diapente y compoſicion natural ò eſſencial: y hazen Diapente de Vt à ſol, diziendo: *Vt re mi fa ſol*, que es del Setimo y Octauo Tono. Verdad es, que en eſtos dos Tonos, mas vezes ſe haze b mol. que en otros; por cauſa del Diapente desde b fa be mi à F fa vt agudos, y del Diatheſſaron desde F fa vt graue al dicho b fa be mi: y de otro Diapente harto ordinario en eſtos Modos, dende Be mi à F fa vt: de forma que para euitar Semidiapente (que es Quinta falſa) ò Tritono, ſe haze el tal Fa. Pero, ſi en alguna parte del Cantollano ſe cantare de fuerça por b mol, por cumplir alguna eſpecie de las dos ſobredichas conſonancias, aduertate que cumplida la eſpecie, y ſalido el Cantor dela neceſſidad del Fa, dexere luego la dicha Propriedad de b mol, porque el Tono no tome ſemejança dela compoſicion de otro Tono; que podria ſer, ſi ſe cantate mucho por b. No quere paſſar en ſilencio vn dicho del melifluo Bernardo, que haze mucho à eſte propoſito, dice pues: Quando huuiere neceſſidad de vna voz de b mol, ſe tome caſi hurtada; porque no parezca tomar el canto y Tono, ſemejança de otro Tono y de otro Canto.

S. Bernar. lib.
1. cap. 8. de ſu
uſ.

Noten los Ca-
tores Eccleſia-
ſticos.

Noten

Mal uſo.

Tocar y paſſar
ſin parar en
el b mol.

S. Bern. nota.

Que

Que no todas vezes se ban de cantar por b mol los passos, que suben de F fa vt à b fa ♯ mi, ni los que baxan de b fa ♯ mi à F fa vt. Cap. I X.

*Prim. excep-
cion.*

Aduertase otra cosa y es, que aunque se dize que todos los cantos que subieren de F à B, ò decendieren de B à F, se cantan por b mol por esquivar Tritono, no por esso hemos de entender que siempre aya de ser assi, si no las mas vezes: porque acontece cantarlos à vezes por be quadrado; y sera quando encontrare vna destas quatro excepciones. La primera excepcion es, que cada canto que hiziere clausula en A la mi re, y que juntamente con ella acabe la dicion ò la sententia dela letra, cantarse ha por be q. diziendo Re mi re. Mas si el Tono fuere Quinto ò Sexto, entonces sera por b, y dezirse ha La fa la. ò Mi fa mi (que es lo mesmo.) Porque de su propria composicion es, que alli sea la clausula con Semitono; y tambien por ser su especie menor, aunque no sea en sus cuerdas naturales. Este es el comun parecer delos buenos Maestros: y no va tan fuera de razon, que no se pueda aprobar; porque haziendo clausula, acabose la sententia en el tal punto; luego es razon que se acabe tambien el canto. Comiença sententia; y el canto en el punto primero despues de la pausa, comiença à formar otra consonancia: por tanto pierde ser Tritono, y se toma el semejante passo por dos partes, y no por vna sola. Exemplo,

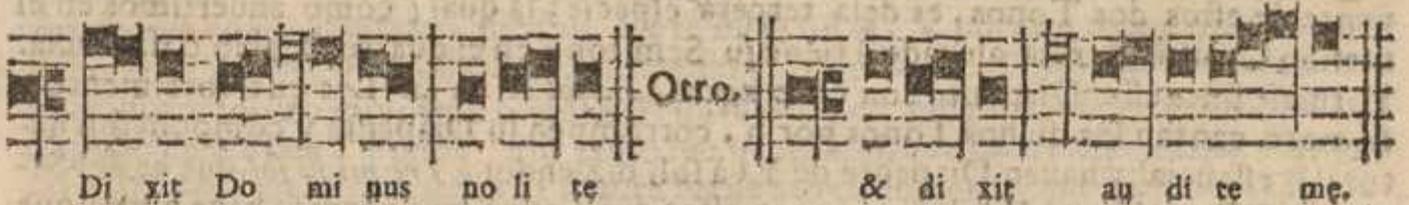
En el Offer. del quin. Dom. de Quares.

En el Introy. del Dom. de los Ramor.



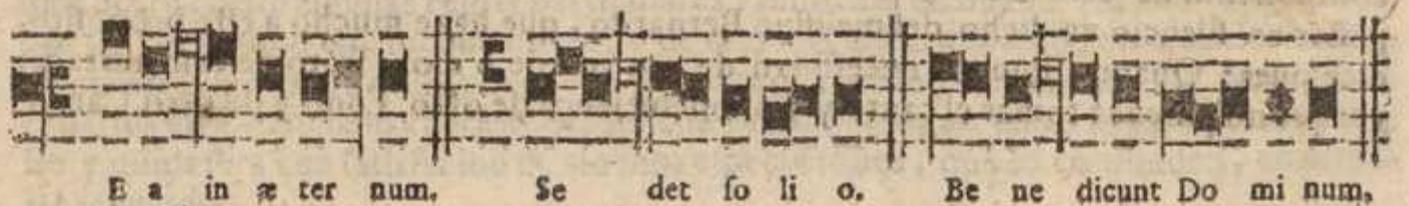
Excep. 2.

La segunda excepcion sera, que aunque el canto suba de F fa vt à b fa be mi; si subiendo antes de llegar à b fa be mi, ò baxando antes de llegar à F fa vt, huviere vna virgula grande, la qual denota que el cantar se detenga y pause (lo qual hazer no conuiene, si la palabra no esta acabada) digo q̄ el tal canto cantarse ha por beq. y no por b.



Excep. 3.

La tercera excepcion es, que muchas vezes acontece que el Cantollano del Tercero y Quarto, Septimo y Octauo tono, de tal manera abaxa de B fa be mi à F fa vt; y sin detenerse ay en F fa vt, luego sube à G sol re vt, que es menester cantar el punto de B fa be mi por be q. y el de F fa vt sostenido (cantando por la quarta Conjunta) como si tuuiera la presente ♯ señal de ♯ quadrado, haziendo mudamiento de Tono en Semitono: de modo que el Semitono que hauian de hazer desde B fa be mi à A la mi re, diziendo Fa mi por b, hazenle desde G sol re vt à F fa vt, como en estos exemplos se vee.



Ojo.

Aduertan pues que hallando este Tritono en Cantollano, que acabe en G sol re vt, deshazerscha con sostenido imaginado ò subintellecto de la parte graue. Aduertan tambien

bien que en el principio de esta excepcion dixese esta palabra, *Como situuiera, &c* por que el sostenido à de ser subintellecto, y no puntado. Que el Cantollano no sufre en escrito otra señal de be quadr. que esta H ; la qual, como mas vezes hemos aduertido, escriuiese solamente en B fa be mi. Aunque otros mas sabios ay, que por quitar el inconueniente menor de señalar à F fa vt en el sobre dicho passo con esta figura X de be quadrado, cometen otro mayor, señalándole con esta otra figura H de be quadrado; y con este singular y peregrino remedio vienē à descubrir sus igno rancias; saltando como el otro Lazerado de Tormes hazia, del relampago en el trueno, y de la farten en las brasas. Hase de tener por regla infalible que en Cantollano nunca jamas se escriue esta X señal, ni esta H otra tampoco, fuera de su posicion: Ni tampoco ay los tres puntos, que dizen, sostenidos en este Genero de Musica.

En exemplo se concede, mas no en obra. G sol re ut, F fa vt y C fa ut, son los tres puntos sosten.

La quarta Excepcion sera quando el canto haura subido en B fa be mi, y antes que baxe en F fa vt, vase trateniendo y tardando en A la mi re y en G sol re vt, por lo menos cinco ò seys notas, este tal canto se ha de cantar por be quadrado y no per b mol: que ya no tiene forma de Tritono, y el oydo por la distancia del Fa, sufre sin mucha pesadumbre la entonacion del Mi. Exemplo.



Vo ca uit il lum De us. Et om nes An ge li e ius.

Verdad es que la regla quiere, que el subir ò baxar del Diathessaron no sean mas de quatro puntos, y estos seguidos; con todo esto, por la dissonancia que causa el Mi de B fa be mi con el Fa de F fa vt si se hallan cerca, aunque en el dicho discurso aya dos puntos juntos ò queramos dezir duplicados, digo que semejante passo siempre yra cantado por b, por ser tan poca su distancia; que como dizen: *Quod parum distat, nihil distare videtur; & proximo accingente habetur pro accincto.* Lo mesmo sera abaxando: como aqui por exemplo vemos.

Nota.



Se deuen cantar por b, por euitar disson. de Tritono.

Lo propio se ha de obseruar, aunque el canto suba à C sol fa vt y mas; como haze el postero exemplo. De modo pero que entre los dos puntos (es à saber F fa vt y B fa be mi) no aya diuision de pausa, ni terminacion de clausula; que entones cantarse han con sus entonaciones naturales, como queda declarado.

Del Diapente y Diathessaron viniendo juntos. Cap. X.

HAy vna duda muy antigua y no sin confusion, entre los que professan cantar regolandamente Cantollano, y es que si à caso vinieren juntos (como suelen venir, y mas de lo que el nueuo Cantante quisiera) vn Diapente y vn Diathessaron, en parte que no se pueden ambos guardar, qual dellos se ha de quebrantar, y qual hemos de conseruar. Como por exemplo, si subiesse vn canto de E la mi à B fa be mi por via de Diapente, y baxasse luego à F fa vt, à modo de formar Diathessaron; ò al contrario, que subiesse por via de Diathessaron de F fa vt al dicho B fa be mi, y de alli mesmo boluiesse baxar à E la mi. En este caso se ha de distinguir, y ver si la vna destas dos especies es del Tono en que esta, ò ninguna. Que si la vna dellas fuere del Tono, sea agora el Diapente ò sea el Diathessaron, aquella se guardara siempre en qualquier lugar que viniere; lo qual si bien miramos, acontecera de ordinario en el Tercero y Quarto, Quinto y Sexto tono.

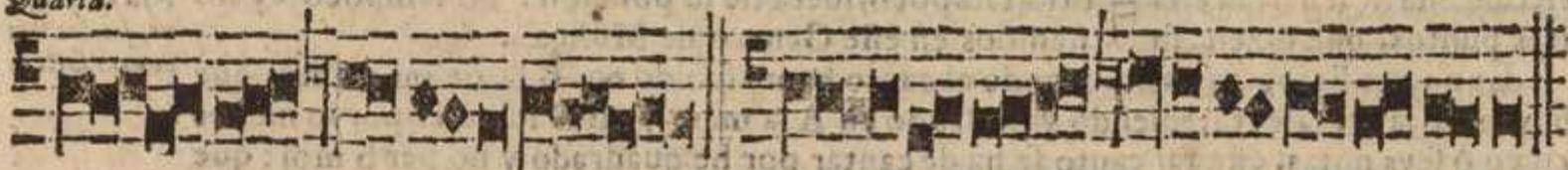
Qual de la dos especies à ò 5. se ha de quebrantar y perder, viniendo juntas.

F ff

Diremos

Diremos pues que en el Tercero y Quarto Tono, si se ofreciere hazer Fa en B fa be mi, para cumplimiento del Diatessaron que ay desde F fa vt à B fa be mi; y desde B fa be mi baxare luego vna Quinta, que es hasta à E la mi, claro esta que nos veremos obligados à cumplir el Diapente: ni con razon podremos hazer Fa en B fa be mi, ni dexar de tocar Mi en E la mi; en la qual posicion naturalmente fenecen el Tercero y Quarto. Y si esta naturaleza no se les guardasse à estos dos Tonos, seria perder toda composicion: por tanto somos obligados, à sustentar Mi, en las dichas posiciones de B fa be mi y de E la mi; guardando el Diapente que pertenece al III, y IIII: y quebrantando el Diatessaron, que pertenece al V. y VI. Exemplo.

En 3. y 4. tono
guardamos la
Quinta y que-
bramos la
Quarta.



Mas si estos exemplos de especies juntas se ofrecieren en canturia que sea del Quinto ò Sexto tono, sera mejor y mas conueniente cosa quebrantar el Diapente, que causar Tritono: assi por ser el Tritono en estos dos Tonos naturalmente dulces, mas intolerable que la Quinta remissa, como porque antes se conoce el defecto en la menor cantidad, que en la mayor; assi como de lexos no se conoce tam presto la falta, como de cerca. Y tambien porque la Quinta menor ò falsa, es especie mas llegada, y confina mas con el Diapente ò Quinta perfecta, que el Tritono: y assi menor dissonancia causa la Diapente imperfecta, que el Tritono. Demas de todo lo dicho, somos forçados formar su Diatessaron (aunque este fuera de sus naturales cuerdas) que es el de la tercera especie, es à saber Vt fa; y si esto no se obserua, les sera imperfeccion muy grande, y destruyrse ha su natural composicion: portanto sera necessario dezir Fa, en la posicion de B fa be mi, guardando el Diatessaron que pertenece al Quinto y Sexto tono. Aduertan pues que los mesmos exemplos de arriba, aqui van cantados de otra manera, pues destruymos la Quinta que no es del Tono, por conseruar la Quarta que es del Tono.

Ma en 5. y 6.
tono guarda-
mos la Quar-
ta, y quebra-
mos la Quinta



Ma si ninguna dellas fuere del Tono, si no que ambas sean estrangeras, entonces guardarse ha la que primero viniere: sea agora la especie mayor ò la menor, no haze al caso, y la otra destruyrse ha: que en su ser, tanta perficion tiene la Diatessaron con dos Tonos y vn Semitono, como el Diapente con tres Tonos y vn Semitono, (aunque aduerto muy bien, que en esto ay Maestros de contrario parecer, los quales quieren se tenga siempre cuenta de la especie mayor.) Pues este primero exemplo siguiente, por no ser las especies del Tono, hallandose en vn Primero, Segundo, Septimo ò Octauo tono, hazemos el Diatessaron perfecto, porque viene primero, y destruymos el Diapente, que sigue. Mas en el segundo exemplo, hazemos lo contrario; formamos el Diapente perfecto porque viene primero, y quebrantamos el Diatessaron que sigue.

En el 1. 2. 7. y
8. tono canta-
mos la Quar-
ta porque vie-
ne primero.



Excepcion.
nota bien.

Sola vna Excepcion ponemos in contrario de lo dicho, y es esta; que quando la vna de las dos especies fuese de salto y la otro no, (venga agora en que Tono ella quisiere, y sea primera ò postrera en venir) formaremos siempre la de salto. Diremos pues en esta manera, que si aconteciere venir el Diatessaron de salto, y el Diapente de gra

de grado ò en qualquiera manera de mediado, en tal caso còpliremos el Diatheffaron y destruyremos el Diapente, causando Quinta imperfecta con intermedias voces, por formar la Quarta perfecta: la qual en salto tritonal, es incantable.

En todos los tonos (aunque sea 3. ò 4.) destruyamos la Quinta y cantamos la Quarta por ser de salto.



Diremos tambien, que si aconteciere venir el Diapente de salto y el Diatheffaron compuesto y con voces intermedias, en tal caso no se puede dexar de cumplir el Diapente (sea primero ò postrero en venir) y dexar el Tritono en pie; estando que el cumplimiento de la vna destas dos especies, esta en el quebrantamiento de la otra: y conuiene destonar la Quarta, formando Tritono con intermedias voces, para formar el Diapente; el qual seria incantable haziendo de otra manera. Es el mesmo exemplo.

En todos los tonos (aunque sea 5. ò 6.) destruyamos la Quarta y cantamos la Quinta por ser de salto.



Aduertimos pero que pudiendo, se guarden y conseruen ambas consonancias, que sera justo; lo qual hazerse ha cantando accidentalmente, y esto solo en el Quinto y Sexto Tono (à causa que viene à formar su especie mayor) y no en todos los Tonos, como dicen algunos authores: y en el Tercero y Quarto; siendo que con ello se forma su especie menor. En Quinto y Sexto Tono pues, nos seruiamos de la Tercera Conjunta; y en el Tercero y Quarto, de la quarta. Exemplo.

En 5. y 6. tono ambas especies conseruadas, con la 3. Conjunta.



Y en 3. y 4. con la 4. Conjunta.



Y es de notar, que para ser vn passo especie de Diatheffaron ò de Diapente, ha de yr seguido; que por otro termino se llama gradatin, ò arreo: ò ha de ser sin intermedias voces, dicho en otra manera, especie incompuesta ò de salto; porque qualquiera consonancia, ò multitud de notas que con los dichos passos se mezcle, los deshaze. Aduiertan tambien que estas tres señales b. H X puse a los puntos que van cantados conforme lo dicho, solo para dar à conocer el efecto que han de hazer, y la distancia que han de tener los dichos puntos ò notas, y no porque por fuerça hayan de ser señalados. Que sin las señales, los dichos puntos han de hazer el mesmo efecto: y por fuerça (vsando del Arte) cantarlos hemos de la misma manera; costreñidos de los terminos y reglas musicales. Mas porque no todos los Cantores saben todas las reglas, y todo termino musical, por esso se ponen las señales cerca de los puntos: digo para darlumbre al canto y aclararle; que es alumbrando al tuerto y lagñoso Cantante: y assi no sin causa à estas b. H X cifras, algunos Escritores las llamaron, Señales de ignorates.

Nota quando vn passo es especie, ò no.

Muy bien, se acuerda el aush. lo que escribio despues de la Tercera Excep. del Ca. 9.

Señales de ignorantes.

Si quieren saber los efectos destas dos b. H X y la diferencia que ay entre estas dos señales de be quadrado H X , vean el Cap. 20. 21. y 23. de los Fragmentos musicales, que es el XIII. Libro.

De los puntos ò notas, llamadas comunmente figuras, usadas
en Cantollano. Cap. XI.

Assi como para saber escriuir es menester saber leer muy ben, assi para saber cantar con buena y perfecta orden la letra, es menester cantar bien la sol fa: y no se puede cantar totalmente bien, si no se sabe lo que se ha de detener en algunos puntos, y apresurarse en otros; y para esto segun algunos ay nueue diferencias de puntos en figura, y son estos: *Punto Alphado, punto ligado, punto de ligadura, punto doblado, breue, semibreue, semibreue alphado y semibreue atado.*



Declaracion.

Los quales en sustancia son solamente de tres diferencias; es à sauere, Alphados^o Quadrados, y Triangulados. Los dos postreros, que son los semibreues alphados, y los semibreues atados, sirven solamente en las Sequencias, Hymnos y Credos, y en otras canturias apuntadas en libro de Cantollano, las quales por mas gracia y donayre cantanse à Compas binario ò ternario, segun la disposicion de la composicion. Y aduertan que los antiguos no nombrauan si no à tres descripciones de figuras cantables: y eran estas, *Nota simple, nota compuesta y nota mediana.* Assi leemos en la pratica de Franquino en el 2.lib. *Fit notularum triplex descriptio, simplex, composita, & mediocris.* Lo mesmo escriue Blasio Roseto (sin los otros muchos authores) en su tratado de *Rudimētis Musicos*, à hojas viij. La nota simple es aquella q̄ no esta sujeta à otra nota, ni esta atada con otra nota, si no sola y de porsi; como es la nota quadrada ò doblada. La nota compuesta es aquella que esta sujeta à otra nota, y esta atada con otra nota, y nunca sola. Mas la mediana es la triangulada, la qual (en Cantoll. ordinario) nunca se escriue sola si no siempre acompañada con otra ò con otras trianguladas.

Nota simple, compuesta y mediana.

Valor delas notas alphadas, trianguladas y quadradas.

Conclus.

El punto Alphado nunca vale mas de dos puntos, que es el vn extremo y el otro. El punto triangulado quieren que paffe mas apresurado, y se cante con mas velocidad, que los que son simplemente quadrados (assi con plica como sia ella) ò alphados: los quales dos puntos cantanse como si valieran vn Compas. Finalmente en vn punto quadrado con dos plicas, como se vee en la segunda nota de los dos puntos luengos, quieren que el Cantor se detenga tanto y medio, que en los otros quadrados.

Quien usare destas y otras diferencias de valores, hara segun algunos modernos; y quien cantare todos los puntos indiferentemente (hablo en lo que es Cantollano comun) con la misma medida y valor, y con yqual tiempo, guardara la orden de los antiguos: y confirmara ser verdad, que el Cantollano es canto firme, vniforme, e inmensurable; como queda dicho en el Cap.7. de las Curiosidades: y que es vna simple e yqual pronunciacion de figuras, las quales (segun S. Bernardo) ni se pueden aumentar, ni disminuir.

De como se escriuen y ayuntan los puntos de Cantollano en las figuras quadradas, alphadas, y trianguladas. Cap. XII.

EN el Cap. passado se dixo de quãtas maneras de puntos ò notas ay en Cantollano, lo qual firue para los Cãtores; mas en este de agora (como cosa q̄ pertenece fãber à los Compositores y Escritores) bien es digamos como se cõponen y ayuntan, es à fãuer como se ordenan y escriuen las notas de Cantollano, segun la orden regulada: pues confidero que tambien en este particular ay mucha imperficion en los libros de España. Esto acontece porque todos quieren componer (ò por major dezir escriuir) Cantollano, pensando ser cosa muy facil de hazer: aunque yo confieffo, que para hazerlo bien, es muy dificultoso y trabajoso.

Pues, el modo de ayuntar y componer los tres principales y diferentes puntos que ay en Cantollano, es à fãber *Alphado*, *Quadrado* y *Triangulado*, es de tres maneras, *Simple*, *compuesta* y *mediana*. La nota simple se haze de cuerpo quadrado en forma de Breue, es à fãuer fin plica ò con plica que abaxa à modo de Longo, y auezes con dos plicas: la qual nota se escriue distinctamente de las otras notas, y siempre lleva nueva sylaba: como ala letra A se vee.

La nota compuesta, se ayunta con otra nota; mas esto se haze diuersamente, porque subiendo la segunda, la primera no tiene plica: vean B. Y baxando la segunda, la primera tiene plica hazia baxo de la mano yzquierda; sea despues la ligadura de nota quadrada ò alphada, no haze al caso, como a la C. Mas la postrera ligada ò compuesta, puntase en tres diferentes maneras. La primera es quando la dicha nota postrera esta mas baxa de la penultima, que entonces se escriue quadrada y fin plica D. La segunda manera es, quando la postrera nota ligada sube: la qual (no acabando sylaba) escriue se sobre de la penultima perpendicularmente y enfrente, y fin plica como a la E. La tercera manera es quando la nota postrera sube, la qual (acabando sylaba) se escriue mas à fuera con cuerpo quadrado e ygual, y con la plica hazia baxo. F.

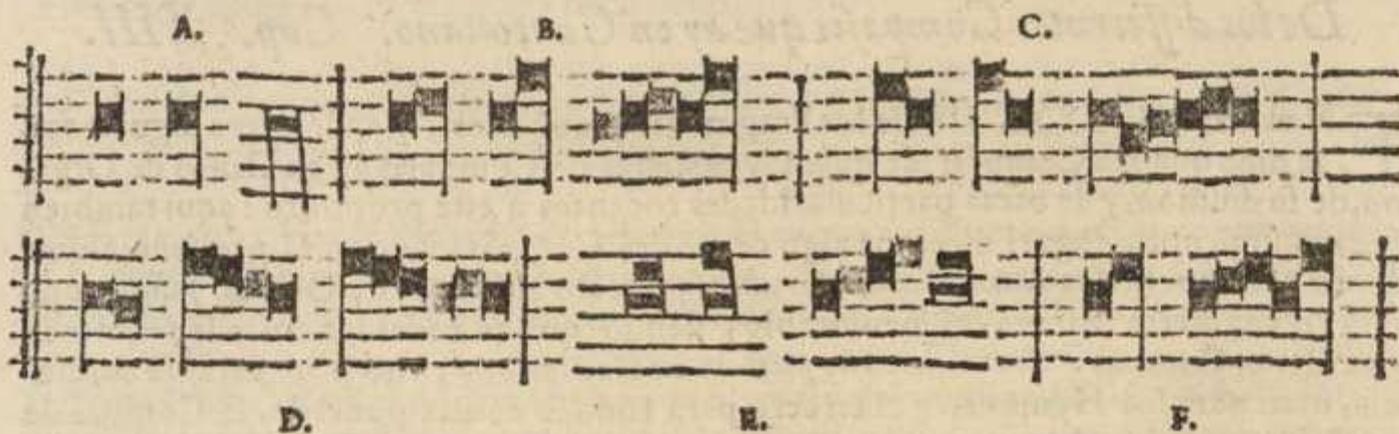
Tres maneras de ordenar las figuras en Cantollano.

Quando la primera nota compuesta tiene plica, y quando no.

Postrera fin plica, porque abaxa.

Postrera perpendicular y fin plica, porque no acaba sylaba.

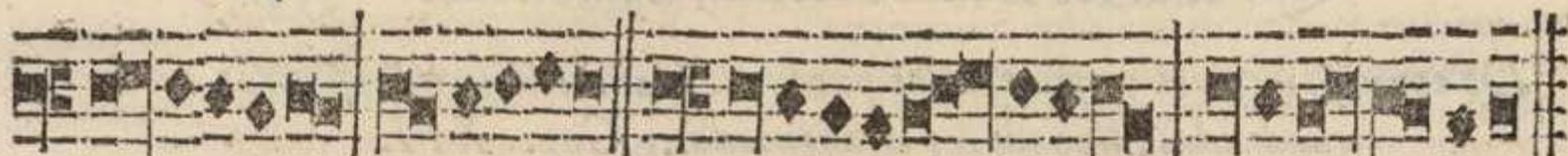
Postrera con plica porque sube y termina sylaba.



Aduiertan que por falta de moldes, no pongo puntos alphados en la composicion de las ligaduras: y sepan que los alphados abaxan siempre, y nunca suben: de mas desto se ponen en el principio y medio de la ligadura, y nunca en fin, y auezes se vsan dos puntos alphados arreo, pero entrambos baxando y con plica hazia baxo, esto es no siendo atados.

El punto Triangulado (que firue de punto ligado ò atado) viene siempre descendiendo y nunca sube, si no en algunos Hymnos y Credos, los quales (como tengo dicho) no guardan las reglas del Cantollano, por quanto su compostura es como de Canto de Organ. Han de ser siempre dos, tres, ò mas puntos, y nunca vn solo. Han de ser arreo, y no de salto. Finalmente digo que el punto quadrado que estuviere delante del primer punto triangulado, ha de ser en posicion mas alta, y no de otra manera: como en los libros bien apuntados ver se puede.

El punto Triangulado firue de punto ligado.



Affi, por que baxan los triangul.

Y no affi, porque suben los triangulados.

Affi, porque son mas que vno los triangulados.

Y no affi, porque no ay mas que vn punto triangulado.



Affi, porq los triangulados son ordenados gradatin.

Y no affi, porq falta: aun- que esto es poco error.

Affi, porq el pri. pun. quad. es mas alto del trian.

Y no affi, que el punto quad. es mas baxo del triangulado.

Quatro partes ba de tener el punto triangulado para ser bien escrito.

Aduiertan, que cada exemplo es considerado solamente en el particular auiso que doy, y no mas: no obstante que tenga todas quatro partes que ha de tener el dicho punto, para ser rectamente ordenado: y es que los puntos triangulados abaxan, son mas que vno, siguen gradatin, y estan mas baxos del primer punto quadrado. Faltando vna destas partes la anotacion sera falta, y no acepta à los buenos Compositores Cantollanistas; y contraria à las obseruaciones de los apuntadores antiguos. Mas dexamos yr esto, y digamos lo poco que falta, para conclusion desta materia.

Notas de medio de la ligadura como se ordenan.

La nota de medio, se haze con vna, ò con todas tres formas de puntos, es à saber ò con punto Quadrado, ò Alphado ò Triangulado. De la nota mediana triangulada, hemos dicho à suficiencia, y lo que basta, en los exemplos de arriba: solo nos queda dezir, que la nota quadrada y alphada, puesta en medio de vnas ligaduras, no varian en cosa ninguna; y affi se escriuen sin diferencia.

Ha sido menester poner todo esto con exemplos para que se entienda mejor lo que escriuiendo voy; pues mi intencion es, que el que lee entienda lo que lee, y se aproueche de su lición.

De los diferentes Compases que ay en Cantollano. Cap. XIII.

Cantollano con ser canto inmensurable, es mensurable.

El Compas de los Salmos.

Compas de los Hymnos.

EN el Capitulo LXXXIII. de los Fragmentos musicales, y en los tres siguientes, se dize que sea Compas: de quantas maneras de Compases ay en Canto de Organo, de su diuision, y de otras particularidades tocantes à este proposito: aqui tambien (como su proprio lugar) diremos algo cerca del Compas usado en Cantollano; el qual canto presupuesto sea llano e inmensurable (respecto al Canto de Organo) con todo esso en vna cierta manera, es mensurable, siendo que en todas las cosas se requiere, guardar el Compas. Tres Compases pues ay en Cantollano, vno sirve para la Salmodia, otro para los Hymnos, y el tercero para todo lo demas puntado. El Compas de los Salmos no mira hazer todos los puntos yguales, si no va midiendo todas las syllabas breues y longas, segun las reglas Gramaticales: de forma que tanto tiempo gasta en vna longa, como en dos breues, poco mas ò menos. El que en la Salmodia huuere de llevar el Compas, no solamente à de ser buen Cantor, si no tambien buen latino: entiendo esto de Compas yguales, y los puntos desiguales. Vna vez entran en vn Compas dos puntos, otra vez tres. En todo y por todo en la Salmodia se deue guardar el acento, especialmente en la demediacion de los Versos, y en las Sequencias. Esten muy auisados en esto los principiantes, porque algunos descuydandose, hazen grandes yerros, quebrantando los acentos, sin proposito ninguno.

El Compas de los Hymnos, en algunos es desigual, es à sauere à Proporcion ternaria, adonde (por dezir affi) entran tres Semibreues en vn Compas: aunque en muy pocas partes estan bien apuntados los tales Hymnos. Esto digo, porque casi todos los puntos tienen quadrados; aunque la palabra, el oydo, el uso, y la practica costringen al Cantante cantarlos segun se deue, y conforme su composicion. Los Hymnos que tienen el

Compas

Compas ternario son los siguientes: primeramente el de Aduiento, *Conditio alme syderum*: de la Resurreccion, *Ad cenam agni prouidi*, y *Aurora lucis rutilat*: del Sacramento, *Sacris solemniss*, y otros semejantes. Otros *Hymnos* se cantan en tiempo de pormedio ò binario; porque ya se dize vn punto en vn Compas, como si fuera vna breue: y à dos, à manera de dos Semibreues ò de vna Semibreue con puntillo y vna minima: y à vezes à tres, como si fuera vna semibreue con dos minimas. Estos son los *Hymnos*: *Aures ad nostras*, de Quaresma: *Pange lingua* y *Lustris sex*, de Passion: *Veni creator Spiritus*. *Iam Christus astra ascenderat*, y *Beata nobis gaudia*, del Espiritu Santo. *Verbum supernum*, del Sacramento: *Vt queant laxis*, *Antra deserti*, y *Onimis felix*; de San Juan Baptista: *Tibi Christe*, y *Christe sanctorum*, de San Miguel: *Sanctorum meritis*, de los Martyres: *Iste confessor*, de los Confessores: *Vrbs Hierusalem beata*, y *Angularis fundamentum*, de la Dedicacion de la Yglesia. Casi todos los demas *Hymnos* leuan el Compas comun del Cantollano, el qual (como luego diremos) en cadauno de los puntos, se gasta vn Compas. Muchos *Credos* ay que se cantan con esta misma medida binaria, particularmente el *Credo mayor*, por otro nombre llamado, *Credo Cardinale*. El Compas verdadero del Cantollano, es entero, indivisible y siempre vno: y asi no tiene mas que vna parte, que es el herir de vn golpe (sin parar, digo en la parte alta ò baxa) y luego leuanta: como quien sacude vna ropa cõ vna varra, que tiene si no el baxar de la mano; y todos los puntos son yguales, digo q̄ tanto tiempo se pierde en cantar vn punto quadrado con dos plicas, como otro con vna; como el punto alphado ò como el triangulado: aunque (como dicho es, y somos para dezir) por ser las figuras differetes, van algunos hazer alguna poca diferencia, dãn mas tiempo à vn punto que à otro, y menos à vno que à otro: pareciendoles que las tantas variedades no han sido formadas en balde; no aduertiendo estos Señores, que los Cantollanistas las tomaron prestadas del Canto de Organo, solo para comodidad de sus canturias, como dize en fin del Cap. 64. de las Curiosidades à planas 298. Aduertan finalmente que los dichos *Hymnos* y *Credos*, no se pueden llamar cõ razon Cantollano, si no de Organo: ten aduertan que en Cantollano, aunque se nombran los Compases, no se entienden como en Canto de Organo: porque alli se rigen por Modo, Tiempo y Prolacion, y aca no ay nada desto.

Hym que van cantados à Compas ternario.

Hym. que van cantados à Compas binario.

Credo mayor ò Cardinale scõ à Compas binario.

Compas verdadero en Cantollano.

Nota.

Para cantar bien la letra con el punto, y del mal uso que ay en cantar las palabras que tienen Neuma. Cap. XIII.

PARA cantar bien la letra ha de aduertir el nueuo y discreto dicipulo, que en cada punto quadrado que no estuviere atado, (ecetuando pero algunas vezes en los *Hymnos* y *Credos*, digo quando van cantados con Compas binario ò ternario, que entonces (como dicho es mas vezes) no es Cantollano, si no de Organo.) se ha de poner vna sylaba: deteniendose algo mas en el punto que tuuiere plica; y casi el doblado en el de dos plicas. Donde tambien es necessario mirar los puntos en que se hazen y alargan los accents de la letra: auisando desta manera, que los puntos sueltos que tuuieren à la mano derecha vna virgula (esto es vna raya ò plica) siruen para detener en ellos el accentto: y los otros puntos que no tuuieren virgula, son para las otras syllabas donde no se haze accentto. Si se deue guardar el accentto en Cantollano, ò no; y adonde se deue guardary adonde no, dezirle ha en el Cap. 19 deste libro. Toda ligadura no lleva con sigo mas de vna sylaba; y assi diremos, que en los puntos atados ò ligados, sean agora dos tres, quatro ò quarenta y quatro, solamēte en el primero punto se pone la sylaba, con cuya vocal se cantaran los demas puntos ligados en aquel passo, y concluyricha (tuuiendola) con la consonante de la sylaba. Lo mesmo se dize del punto Alphado. Ni tampoco en los puntos Triangulados, se pondra letra; porque estos siruen de puntos ligados, y son para adornar la canturia, y para cersar mas la escritura.

Todo punto quadrado y suelto lleva su sylaba.

Esto es segun el uso moderno.

Toda ligadura lleva vna sola sylaba.

Punto triangulado no lleva sylaba.

Pun. alpha siendo solo vna sola sylaba lleva: mas en medio de otros puntos sirve de ligadura.

Al uso en cantar la palabra con Neuma.

Tambien para cantar perfectamente la letra, conuiene aduertir que nunca el Cantollano repite la palabra, ni la sylaba, (como haze el de Organo) mas siempre va segun-

siguiendo su Oracion cō nueva letra Y no esta bien el hazer, como hazen vnos singulares Cantollanillos, los quales à manera de tantos Sacristanes de aldea, van replicando la letra tantas vezes, quantas ellos quieren. Y assi para cantar con ligadura larga ò con neuma esta palabra *Domine* (ò otra qualquiera) cantarla à pedaços, y estos remedados. Por hablar mas claro digo, que en lugar de yr cantando con la sylaba *Do*, hasta à la penultima nota, y ay pronunciar *mi* luego en la postrera *ne*: ellos como muy Cortesanos dicen dos, tres y mas vezes *Do do do Domine*. Como à dezir.



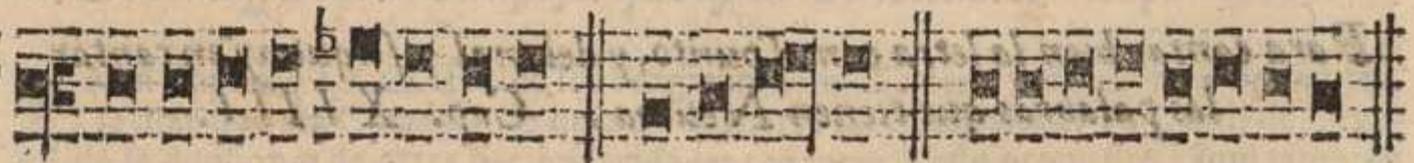
Quando se ha de detener el canto, y pausar.

Tambien se acostumbra para cantar con buena orden la letra, *detenerse siempre en la palabra que acaba sentencia*; aunque la nota este sin plica. Donde huviere vna raya grande que abraça todas las reglas (que es la pausa), como veremos en otro Capitulo) la qual esta entre los puntos, de nota lo mesmo: es à saber, que el Cantante se detenga y tome espiritu. Aunque aduerto, que no siempre se halla en sus propios lugares; porquanto ha de ser puesta solamente donde el punto haze clausula, ò la letra acaba sentencia.

De como se cantan los Diphtongos, y que no siempre se deve dar punto à las dos letras, *i*, y *u*. Cap. XV.

Tambien conuiene advertir, que al Diphtongo, aunque tiene dos letras vocales, no le daremos mas de vn punto solo; porque à la verdad es vna sola sylaba; y los Diphtongos son estos, *ae, oe, au, eu, ei*: segun en estos pocos exemplos se puede ver.

Diphtongos tienen solo vn punto.



Ae ter ne re rum con di tor. Ex Ae gy pto. Coe li De us san ctus si me.



Gau de te o mnes. Au fer te. Stephanus au tem. Eu ge ser ue bo ne.

Diphtongos incorporados.

Verdad es que las mas vezes, y casi siempre, las letras de los dos primeros diphtongos se juntan en vn cuerpo solo, assi *a*: *eterne*, *Aegyptum*, *sape*, *hac*: y assi *ae*; *fenum*, *caelum*, &c. ò assi por mas claredad y breuedad: *eterna*, *egyptum*, *sepe*, *hac*, *fenum*, *caelum*, &c.

Consonante.

Lo mesmo hazer se ha cantando las sylabas que tienen *I* ò *V* en officio de consonante, como *uenio*, *uiuo*, *verbum*, *reuelo*, *saluo*, &c. en las quales palabras, aunque en la escritura parecen ser mas vocales, en effeçto de la pronuçiacion no ay tantas: porque la *u*, haze officio de consonante y no de vocal; y por effo à ella, y à la vocal que le sigue, se les da vn punto solamente, incorporandolas ambas dos en vna sylaba. Assi es tambien en estas otras palabras; *Iudex*, *iam iucundare*, *adiutorium*, *Hierusalem*, &c. adonde la *I* es tomada por consonante y no por vocal: y por la mesma razon se dixo de la *V*, ella con la siguiente, cantarse ha de baxo de vna mesma nota: como à dezir.

Ecce



Ecce ve ni et. Vi uo e go. Propter verba. Re ue la. Sal ue.



De us iu dex. Iucun da re. Hie ru falemgau de. Iam lu cis orto fy de re.

Lo dicho entenderseha no tan solamente de las dicciones arriba dichas, mas de otras muchas, que la platica (à los que no son Gramaticos) les enseñara facilmente; la qual firue de Maestra en todas las acciones.

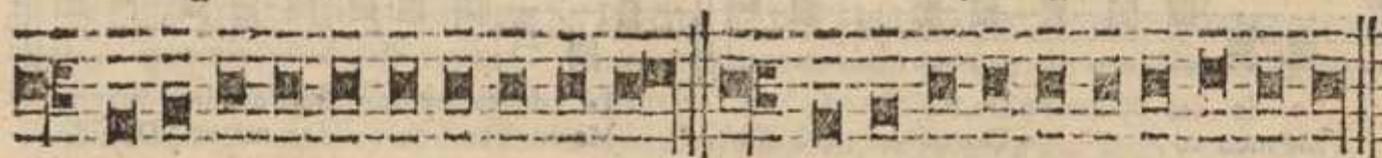
De como se median los Versetes de los Salmos, que terminan con monosilaba. Cap. XVI.

EN el Cap. xxxiiij. del iij. Libro van puestas las entonaciones de los Salmos, las quales siempre son las mesmas, excepto las que abaxan en la demediacion; como es la entonacion del Segundo, la del Quarto, la del Quinto, y la del Octauo: las quales entonaciones, abaxan dende la penultima nota de la demediacion à la postrera, diciendo *Sol fa*. Todas vezes pues que en vno destos quatro sobredichos Tonos, en el demediar del Versete acontece ser la postrera palabra de vna sylaba (llamada diction monosyllaba) como es en vna destas; *tu, te, me, spe, sunt, &c.* siempre la demediacion se quedara suspensa en el penultimo punto, que es el *Sol*, digo sin baxar al *Pa*, como las demas demediaciones: Mas el Quarto se queda en el *Mi* de b fa H *mi*: como aqui se vee.

Aplan. 359.

Assi van cantados,

y no assi.



Cre di di propter quod lo cu tus sum. Cre di di propter quod lo cu tus sum.

Segundo tono quando demedia con monosylabo.



E xur ge do mi ne ad iu ua nos: E xur ge do mi ne ad iu ua nos:

Quarto con monosyl.



Iu di ca do mi ne no cen tes me. Iu di ca do mi ne no cen tes me.

Quinto con monosyl.



De us De o rum do minus lo cu tus est. De us De o rum Do mi nus lo cu tus est.

Octauo con Monosyl.

Para los que antes de agora saben que cosa es Monosylabo, y para los que son de buen juyzio, basta lo aduertido, para cantar bien la dichas demediaciones: mas para los que no son tales, les quiero poner aqui en buena orden todas las diuersidades de Versetes que demedian con monosyllaba: à fin à vezes puedan passarlos, para hazer la platica:

Todo esto se pone para los seglares, y torpes de ingenio.

Ggg y can-

y cantarlos despues sin trabajo. Para principio desto, digo que todos los Versetes que demedian con Monosylabo, assi los de los Canticos como los de los Psalmos (por quanto muy puntualmente tengo obseruado) demedian con vna destas 23 dicciones. *Da, Fel, Nox, Fac, Rex, Sic, Tunc, Spe, Hic, Hæc, Hoc, Huc, Se, Tu, Te, Vos, Sum, Es, Est, Sunt, Sint, Me, y Nos:* como parte de todo por su orden veremos aqui seguido.

Da. Deus iudicium tuum regi da: psal. 71. Fel. Et dederunt in escam meam fel: ps. 68. Nox. Tuus est dies, & tua est nox: ps. 73. Fac. Deus in nomine tuo saluum me fac: ps. 53. Rex. Domine in virtute tua letabitur Rex: ps. 20. Sic. Non sic impij non sic: psal. 1. Tunc. Parata sedes tua ex tunc: ps. 92. Spe. Quoniam tu domine singulariter in spe: ps. 4. Hic. Ideo cõuertetur populus meus hic: ps. 72. Hæc. Et sciant quia manus tu hæc. ps. 108. Hoc. Existimabã vt cognoscerẽ hoc: ps. 72. Huc. In omnibus his peccauerũt adhuc: ps. 77. Se. Custodit dominus omnes diligentes se: ps. 144. Tu. Adiutor meus & liberator meus es tu: psalm. 96. Te. Et latentur omnes qui sperant in te: psal. 5. Vos. Adyciat dominus super vos: psal. 113. Sum. Miserere mei domine, quoniam infirmus sum: psal. 6. Es. Tu autẽ dñe susceptor meus es: ps. 3. Est. Tota die verecundia mea contra me est: ps. 43. Sunt. Tribulationes cordis mei multiplicatae sunt: psalm. 24. Sint. Deficient peccatores à terra & iniqui ita vt non sint: ps. 103. Me. Domine ne in furore tuo arguas me: ps. 6. Nos. Fiat misericordia tua domine super nos: psalm. 32. &c.

Estos pocos sirven de exemp.

De como se demedian los Versetes de los Psalmos, que terminan con nombre proprio. Cap. XVII.

EN los mesmos Tonos de arriua se haze la mesma mediacion, todas vezes que el Versete del Salmo demedia con nombre proprio Hebreo, como à dezir *Hierusalem, Sion; Dauid, Israel, &c.* y muchos otros.

Exemplo.

Assi se deuen demediar.

y no en esta manera.



Te de cet hymnus De us in Sy on.
Me men to ——— Do mi ne Da uid.

Te de cet hymnus De us in Sy on.
Me men to ——— Do mi ne Da uid.

Pongo estos pocos por exemplo.

Principes congregati sunt cum Deo Abraham. psalm. 46. Moab & Agareni, Gebal & Amon & Amalec: psalm. 82. Seon regem Amorrhæorum, & Og regem Basan: psal. 134. Aperta est terra & deglutiuit Dathan: psal. 105. Memor esto domine filiorum Edom: 136. A templo tuo in Hierusalem: psal. 67. Et fecerunt vitulum in Horeb: ps. 105. Et scient, quia Deus dominabitur Iacob: psalm. 58. Et repulit tabernaculum Ioseph: psalm. 77. Benigne fac domine in bona voluntate tua Syon: psalm. 50. Quoniam Deus saluam faciet Syon: psalm. 68. Pone principes eorum sicut Oreb & Zeb: psal. 32. &c. y estos pocos basten, aun para los muy gonços y muy grosseros.

Que no todas vezes es conueniente de Zir, Dicit Dominus, ni in æternum, en fin del Canto que tiene Aleluia. Cap. XVIII.

CAntores ay que muy poca pratica tienen de las cosas del Cantollano, y assi de ordinario, siendo en tiempo de Aduiento ò de Quaresma (que es tiempo sin Alleluia) y aconteciendo cantar (como muchas vezes acontece) algunos cantos que tengan en fin el Alleluia, truecan el Alleluia con estas palabras, *in æternum;* ò con estas otras, *Dicit dominus.* Esta costumbre no siempre me parece buena: buena fuera siempre quãdo su intencion dellos fuera de dezir, *Dicit dominus, ò in æternum, &c.* mas hazien-

dole

dolo ſolamente con intencion de cumplir aquellas notas, del Alleluia, digo que no ſiempre es buena. Con parecer pues de otros eſcritores, particularmente del R. Padre Ayguino, declaro que en ſemejantes tiempos y en tales cantos no ſiempre ſe han de dezir tales palabras, ſi no algunas vezes: y la regla ſera eſta. Quando en aquellas pocas notas del Alleluia, ay alguna eſpecie mayor ò menor del Tono que cantamos, de razon hemos de dezir todas aquellas notas con la addicion, *Dicit dominus* (ſiendo las palabras del Euangelio) ò con *In aeternum*, ſiendo de otra parte: ò verdaderamente conuiene vamos cantando con la vocal de la penultima ſylaba de la poſtrera palabra hafta à la fin, por no hazer agrauio à la compoſicion; y al arte muſical. De mas deſto cantarſe ha de la miſma manera hafta à la fin, quando que la poſtrera palabra terminare en vna nota, y el Alleluia en otra: que haziendo de otra manera parecera muy malo. Que cantando (digo aſſi por exemplo) del Primero Tono, el qual ha de terminar en D ſol re, y concluyendo la poſtrera palabra en E la mi y quedando ay, no ſonaria nada bien. De modo que en eſtas ocasiones tambien hemos de cantar todas aquellas notas del Alleluia, con *Dicit dominus*, ò con *In aeternum*; para terminar comodamente en el proprio lugar del Tono.

Mas ſi la poſtrera palabra acabare en nota, que ſea ſometida à la final del Tono (quiero dezir que acabaffe ſegun el nueſtro exemplo, en D ſol re, que es terminacion natural del Primero Tono) en tal ocasion hemos de terminar ay del todo, ſin hazer caſo de las notas del Alleluia, ſi no dexallas en ſilencio como ſuperfluas, y fuera de propoſito enquanto à la fuerza del Tono; pues ſe puede conocer claramente por via de la poſtrera nota, ſubjeta à la poſtrera palabra que eſta antes y junto del Alleluia.

*De la pronunciacion, que ſe ha de guardar en Cantollano:
y quando nos conuiene guardar el Acento; Cap. XIX.*

Creo que el que lee y confidera lo que lee, aura aduertido que en el principio, nos fue manifeſto por Sant Auguſtino que la Poefia pertenecia à la Muſica: y pues que el Poeta tracta de Acento, ſepamos ſi ay diferencia entre el Acento y el Canto. Parece que tractando el ſobredicho Doctór de la Ygleſia Santa, indiferentemente de ambos, que no pone diferencia. Comunmente ſe dize el Acento y el Canto ſer hermanos: para prouar eſto, trahen los Muſicos cierta parabola, diziendo.

El Sonido ſiendo Rey de la Harmonia Eccleſiaſtica, engendro dos hijos; vno de la Gramatica y otro de la Muſica: El primero es el Acento, y el ſegundo fue el Canto. Como el padre vieſſe crecer eſtos dos hijos en todo el Mundo, y que cada dia eran mayores y ſe ſeñalauan en nouedades y primores, no conocia entre ellos ſuperioridad ni exceſſo; ſi no que cadauno en ſu genero era ſeñalado. Miraua pues el Rey al mayor de ſus hijos el Acento, y ueyalo ſer graue, facundo, pero ſeuero, y de mageſtad: por tanto era poco amado da la gente comun, y anſi ſeguro eſtaua el Rey, que el no leuantaria comunidad. Al contrario el Canto era alegre, jocundo, bermoso, amable, y à todos gracioſo: mas queria ſer amado que temido, y con eſto era muy querido de todo el pueblo. Diuerſos pareceres auia à cerca de ambos hijos, qual de ellos reynaria. Viendo pues el padre los pareceres del pueblo, queriendo coronar à vno dellos por Rey, no ſabia à qual de los dos dieſſe el Reyno Eccleſiaſtico. Manda para eſto el Rey llamar à todos los principales de ſu Reyno, los quales ſon Gramaticos, Poetas, Oradores, Philoſophos morales, Cantores, Contrapuntistas, y à los Regidores del officio diuino: todos eſtos deſpues del Rey tenian el lugar primero. Como fueſſen ayuntados delante del Rey començo à hazerles vn razonamiento, diziendo. Criados y amigos mios, yo conozco la deuda que os deuo; aueys padecido por mi grandes trabajos de los Barbaros, y en fin mi honra teneyſ en pie, por lo qual quiero tomar vueſtro conſejo en vn caſo, que deſſeo concluir. Sabeyſ que tengo dos hijos, el Acento y el Canto; y mas de cien años eſtuuieron (no ſin trabajo mio) caſi deſterrados de mi reyno. Muchas gracias os doy porque los aueys buuelto à mi Corte con grande honra. Querria mucho à vno dellos hazer Rey: Qual queueys que ſea coronado en la Ygleſia? Viendo los principales del Reyno que era coſa

*En ſu Illuſ:
lib. 1. Cap. 21.*

*Quando ſe
han de cantar
las notas del
Alleluia en
tiempo diſtue-
dado.*

*Quando ſe
han de dexar
à fuera las no-
tas del Alle-
luia.*

*Tap. cap. 7.
tod.*

*El Acento y el
canto ſon her-
manos: hijos
del Sonido,
Rey de la
Harmonia.*

*Acento graue
pero ſeuero.
Canto alegre
y à todos gra-
cioſo.*

*Razonamien-
to que haze el
Rey Sonido à
los Gramati-
cos, Poetas,
Cantores, etc.
ſus vaſallos y
ſubditos.*

ardua, y que si errauan seria à su costa, començaron à consultar à qual le conuenia el Reyno. Entre los electores auia diuersos pareceres y sentimientos contrarios, como es uso y costumbre; que por marauilla ay eleccion, que no aya afficion y particularidad. Comunmente dan los votos à los de su vando, à aquellos de quien esperan fabor: son

Razones de los Gramaticos, Poetas y Oradores en fabor del Acento.

Razones de los Cantores Contrapuntistas y Rectores del culto diuino en fabor del Canto.

Cyganla sentença de la causa.

Diuisión del Reyno Ecclesiastico en dos partes.

Quando la Gramatica es ferua de la Musica.

Musica es ciencia como la Gramatica.

En quales partes se ha de sufrir la mala pronuncia del Accto.

En quales se ha de guardar infaliblemente.

Franceses y Eccles ay, q pronuncian muy malamente los Acentos.

Acento y Canto juntamente han de reynar en la Yglesia.

pocos los que en este caso, miran al seruicio de Dios y de su Yglesia. Los Gramaticos, Poetas y Oradores pedian por Rey al que nacio de la Gramatica: digo al hijo llamado Acento. Dezian que à el conuenia el Reyno por ser mas antiguo y Maestro del Canto: y que el Reyno al primogenito se deue, y no al segundo. La Cathedra del regimento en qualquiera cosa, al Maestro se ha de dar y no al Dicipulo. Mas por otra parte los Philosophos morales, los Cantores y los Rectores del culto diuino, pedian por Rey al que nacio de la Musica, digo al otro hijo llamado Canto, diciendo. Es tan graue y pesado el Acento, que si reyna no quedara hombre en el reyno. Mas ha seruido el Canto à Dios que el Acento, luego al Canto conuiene el Reyno Ecclesiastico. Los mas supremos regidores del officio diuino (cerca de los quales estan los derechos del Reyno) mirando esto con mayor consideracion, dieron por parecer que ninguno de los dos fuesse desechado, si no que el Reyno se diuidesse y ambos reynassen en la Yglesia, porque eran menester, y solo vno no bastaua. Esta sentença fue aprouada por el Rey, el qual mandò que inuio- lablemente se guardasse: assique diuidieron el Reyno; y los Hymnos, Antiphonas, Responsos, Versos, Introytos, Alleluias, Offertorios, Comuniones y todo lo que se canta por punto, assi en las Missas y Visperas, como en todos los officios, dieron al Canto.

Mas las Oraciones, Lecciones, Prophecias, Epistolas, Homelias, Euangelios, Psalmos, y todo lo de mas que no se canta por punto, dieron al Acento.

Aduiertan bien à esta parabola y veran que consona con lo que dize Blas Roseto en su obra, intitulada *Libellus de rudimentis Musices*: adonde reprehende à los que cãtando, siendo la sylaba breue, la pronuncian por luenga: y quiere que vna semejante discordancia ò licencia, se vse solamente en los cantos que tienen ligaduras, neumas, y especies de coniunciones, como es en los Introytos, Graduales, Responsorios, &c. Y esto en tales cantos se concede; porquã: *Debemus implere omnes colores Musicae: hic (segun dize) Gramatica ancilla est Musica, sicut affirmauerunt vates sapientissimi: (y figue diciendo) Architas namque & Aristoxenus, subiectam Musica Gramaticen dixerunt.* Y en verdad, buenas me parecen estas opiniones; porque si bien consideramos, es cosa muy dura de sufrir, quando vno no es señor en su casa alomenos; y que de otros aya de ser echado della contra razon, y sin justicia. Si la Musica (como sabemos) es Ciencia y Arte liberal tanto como la Gramatica, porque no ha de tener sus derechos cumplidamente? porque ha de derogar à sus leyes y ordenes por mantener à las de la Gramatica? Esta pues determinando que lo vno y lo otro se haga de modo, que cadauno de los subditos obedezcan à su Rey; es à fauer que los Gramaticos, Poetas, y Oradores sufran lo que manda y ordena el Canto se guarde en sus Prouincias, que es en los Introytos, Alleluias, Offertorios, Graduales, Comuniones y en todo lo demas que se canta por punto; aunque sea cosa contra las leyes de su Señor.

Por otra parte, que los Cantores, Sochantres, y Rectores del culto diuino, tengan por bien lo que ordena el Accto se obserue y guarde en los Psalmos, Oraciones, Lecciones, Epistolas, Euangelios, y en todo lo demas que no es punto; como partes y Prouincias suyas: sujetas à su mando y dominio. Por dezirlo mas claramente: En Cantollano se ha de guardar la regla de los Acentos en las cosas q se cantan fin punto: como en las Oraciones, Epistolas y Euangelios &c. Si caso (dexando la buena pronuncia de España) no quisiessen tomarse à los barbarismos de Francia; cuyos naturales suelen defenderse muy à proposito, diciendo: *Nos Gallici non curamus de numero syllabarum.* Pero en las cosas que son cantadas por punto, no se ha de guardar, si no pronunciar se deuen las notas como estan apuntadas, breues ò luengas que sean, por causa de las ligaduras ò Neumas. Aduertiendo se dixo en la palabra de arriua; que los juezes del officio diuino dierõ por parecer que ninguno de los dos hermanos Acento y Canto fuesse desechado, sino que el Reyno se diuidiesse, y ambos reynassen en la Yglesia; porque eran menester, y que solo vno no bastaua. Que se haya de obedecer al Canto, los Concilios

y De.

y Decretales llenos eſtan de mandamientos: y los que quiſieren ſaber que obligacion ay para guardar en la Ygleſia el Acento, lean la diſtincion 36. 37. y 38. del decreto, y complidamente de ello ſeran informados. Siendo pues *tan neceſſario el Canto* en el oficio diuino *quanto el Acento*, aſi lo vno como lo otro es reuerenciado de los ſabios Cātollaniſtas. Mas ahy dolor, que de muchos Eccleſiaſticos ſeculares, y aun de algunos religiosos, es tan mal tratado el Acēto (con mētiras y barbariſmos en lo q̄ leen, y cātan ſin punto) que en lugar de prouocar la gente à deuocion, no ſolamente con la turpe pronūciacion impiden el feruor de la deuocion, mas los prouocan à riſa y à diſolucion: y vemos que muchos por no ſentir eſtos defabridos barbariſmos, ſe ſalen à gran priefſa de la Ygleſia; y mucho mas que los açotados perros. Y ya que los aquien toca no lo remedian; los que tienē zelo de Dios, lo deuen llorar. No por eſſo digo yo. que eſtos tales y los ſimples ſacerdotes ſean deſpreciados de los doctos, conforme ſe lee en el c. 24. del Exodo; *Dix non detrahes: y aſi dize Sant Auguſtino: Non irridebunt ſi forte aduerterint aliquos Antiltites & miniſtros Eccleſie, vel cum barbariſmis & ſolaciſmis Deū inuocare, vel eadem verba quæ pronunciant non intelligere, perturbateq; diſtinguere: ideo quia talia corrigenda non ſunt, ſed quia ſunt pie à ſcientibus toleranda.*

Diſ. 38. c. In dignum.

Noten los moſ feadores.

Los Eccleſiaſticos, con lo que leen (rezado ò cantado) hauian de prouocar al pueblo à deuocion: y no ſolamente con ſus malos acentos y pronunciacion impiden el feruor de la deuocion, mas aun (como dicho es) les prouocan à riſa y à diſolucion. Es en los hombres la ignorancia tan torpe, quanto el hombre diſñere del bruto, y merece mas que beſtia ſer llamado. Si en todos los hombres es torpe coſa, en los Eccleſiaſticos (por que tienen mas obligacion de ſaber) ſera turpiſſima: pues ſi miramos el canto en el oficio diuino, que hauia de ſer para encender la fe de los fieles, que abraſe con amor para despertar la deuocion de los pueblos, y combidar à todos al ſeruicio y alabanças de Dios, vemos que por no oyrlo ſe van huyendo de ſus Ygleſias. Que facilidad de Quidio, que ſubtilidad de Virgilio, que grauead de Oracio, que dignidad de Homero, que eloquencia de Ciceron, baſtaran ò acertaran à dezir los barbariſmos que à vezes ſe dicen en el Choro? Digo q̄ à vezes ſon tan grandes, que la boca de vn horno por grande que ſea, no los dixera. Vſen eſtudio, lo mas que fuere poſſible, en recitar las coſas de Dios con mucho cuydado, y mucha diligencia: y tengan ſiempre à memoria que eſcrito eſta: *Maledictus homo qui facit opus Dei negligenter.* Quien deſſea ſaber la diferencia que ay entre las *tres maneras de Acento* es à ſaber *Gramatico, Rhetorico y Muſico*, lea el XIII Cap. del VIII lib. de los Suppl. Muſ. del R. Zarlino.

A los Eccleſiaſticos.

Exo. cap.

Tres maneras de Acentos.

Mas porque algunos ay tan eſcrupuloſos, que (por dezir aſi) tienen a pecado, y no pequeño, el pronunciar las ſylabas gramaticalmente breues, con acento largo, por cauſa de las ligaduras y neumas ò puntos atados eyguales: y los quales para ſatisfazer à ſus opiniones, y moſtrarſe por hombres muy entendidos, y por grandes letrados, ſe ponen a hazer el Corector de las eſtampas viejas, cantando los puntos y las palabras à ſu modo dellos: con que à vezes vienen à deſconcertar todo el canto. Però à eſtos tales, aqui les daremos el modo que han de tener, para que en ſemejantes ocasiones queden ellos ſatisfechos, y el canto concertado. Quando viniere pues vna *ſylaba breue* à ſer cantada con punto ſuelto y ſimple, no ay que hazer mas, ſi no à la ſylaba precedente tenerla vn tantico mas larga de ſu ordinario, como ſi fuera de valor de vn Compas y medio, pronunciando luego de preſto la ſiguiente ſylaba breue, como ſi fuera la nota de medio Compas. Mas ſiendo *con Neuma ò ligadura*, entonces todos aquellos puntos atados, cantar ſe han con la ſylaba precedente (aduertiendo de detenerſe algo mas en la poſtrera nota de la ligadura) añadiendo deſpues vna nota de *Semi-breue*, en la meſma poſicion ò cuerda de la poſtrera ſylaba breue. Como de los Exemplos que aqui ſe figuen ſe puede venir en conocimiento de todo eſto.

Modo de quitar los barbariſmos de repente en las ligaduras de C. llano.

En lugar de decir aſi.

Domi ne clamaui Tribus mi ra cu lis. Dixit dominus

Aſi decimos.

Domi ne clamaui Tribus mi ra cu lis. Dixit do minus.

En lugar de
dejar assi.



Assi diremos.



Nota.

Esto pongo assi para satisfazer à los muy perfumados, y no porque haya razon que lo pida: que sea verdad tenemos por testimonio à Sant Augustino que fue intelligente de Musica y de Gramatica; el qual en el 3. lib. de su Musica, tracta de las sylabas, verso y metro; haziendo diferencia entre verso y prosa, mas no hallaran que diga que en tales cantos se hagan las sylabas, del modo que ellos dizen y quieren; que como Cantollano ha de valer lo que vale, y no ha de dar lugar siempre à la Gramatica, si no en las ocasiones que arriba se dixeron.

De la diferencia que ay entre las entonaciones feriales y las solennes. Cap. X X.

La diferencia de los principios entre los Tonos solennes y feriales es facil de conocer.

EN los Salmos se consideran tres cosas; principio, medio, y fin: que es la entonacion, la mediacion y la terminacion. La diferencia que ay entre la entonacion de vn Tono ferial à otro festiuo es harto facil de conocer: porque los primeros dos ò tres puntos que ay variados en los solennes, no los ay en los feriales: pues ellos comiençan en el tercero punto de los solennes que es en el principio del *Saculorum amen*, como se dixo en el Cap. 41. de Cantollano à plan. 353. De mas desto los feriales cantan de presto con puntos fuertes y defatados: y los solennes van mas de espacio, y con mas grauedad; vsando algunas notas ligadas.

Abuso en la entonacion de Sesto festiuo.

Hemos de aduertir otra diferencia que ay entre las entonaciones y mediaciones de los Tonos solennes, digo de los que van por vna mesma regla; como son el *Primero* y el *Sexto*, que van por *Fa sol la*, &c. y como son el *Segundo*, el *Tercero* y el *Oçtauo*, que van por *Vt re fa*, &c. La diferencia que ay en la entonacion del *Primero* y *Sexto*, es que el *Primero* haze la suya con los dos puntos atados, es à saber atando el *Segundo* y *Tercero*, diziendo: *Fa sol-la*: y el *Sexto* los haze fuertes, atando pero los dos primeros, diziendo: *Fa-sol la*. Aunque digo verdad, que en todas partes lo he oydo entonar, como el *Primero*, defatando el *Fa sol*, y atando el *Sol-la*. Y este mal uso es tan arraygado, que sospecha tengo que para siempre se quedara assi: de modo que no aura mas diferencia, entre la entonacion del *Primero* à la del *Sexto* festiuo. La diferencia despues que hazen entre este dos Tonos en la demediacion, es q̄ la del *Primero* comienza con estos puntos *Sol la fa* atados, y luego otro *La sol*; y finalmente acaba en alto en el *La* de *A* la *mi re*: mas la del *Sexto* comienza con *La fa*, y luego con *La sol* atados y finalmente acaba en baxo, en el *Fa* de *F* *fa vt*. La diferencia que ay entre los tres Tonos, que entonan por la regla de *Vt re fa*, es que el *Segundo* comienza su *Vt* en *C* *fa vt*; y el *Tercero* y *Oçtauo* en *G* *sol re vt* los suyos: mas la diferencia que ay despues entre estos dos, es que el *Tercero* canta atados los dos puntos *Re fa*, y el *Oçtauo* los canta defatados. En la demediacion algunos hazen el *Segundo* y *Oçtauo* con estos puntos, *Fa fa fa sol fa*. Lo qual no me parece proceder bien assi, porquanto en los Originales antiguos hallamos que el *Segundo* canta, *Fa fa fa sol fa* en la mediacion: el *Tercero*, *Fa sol fa mi re fa*; mas el *Oçtauo*, *Fa mi fa sol fa*. Los demas Tonos que entonan de por si, tienen todo variado; de modo se puede conocer facilmente lo vno de lo otro: en la demediacion solenne en algunos, puntos ay, que los diferencian de la mediacion

Los Tonos que entonan por la regla de *Vt re fa* como se diferencian.

eion ferial, como bien examinados los exemplos que van pueſtos en los Cap. 41. y 44 de Cantollano, conoſcerſe ha con facilidad. De modo que aſſi los que enſeñan, como los que eſcriuen, que las mediaciones ſon comunes y las meſmas, aſſi en las Fieſtas dobles, ſemidobles y ſolennes, como en las ſimples y feriales, merecen nombre de Maeſtros no muy platicos en Cantollano. Conoſcēſe tambien en las diferencias de la terminacion de los Pſalmos, que es la tercera coſa conſiderada en eſta materia: y es la que comunmente es llamada, y de todos nombrada el *Saculorum amen*, *E u o u a e*: el qual caſi ſiempre ſe halla diferente en vn meſmo Tono: y porque en cada fin de Antiphona ponen el que ſe ha de cantar, no pongo aqui los que ay diuerſos; mas los ponre (para ſatisfazer à muchos) en otro Capitulo apartado.

A plan. 353. y
355.

Del tono y de la entonacion mixta del Inexitu dominical. Cap. XXI.

EN el Canto Eccleſiaſtico, ay otro Tono de mas de los ocho ordinarios, al qual vulgarmente llaman *Tono irregular*: otros le llaman tambien, *Tono mixto*: y algunos otros le dan nombre de *Tono peregrino*: y es aquella Antiphona, *Nos qui uiuimus*, que no ſirue mas de para el Pſalmo *In exitu Iſrael de Aegypto*, quando ſe haze el officio, ò por dezir mas claro las *Viſperas de Dominica per annum*; y no todas vezes ſe dize el Inexitu. Eſto digo porque ay vnos que piengan, que ſiempre el dicho Salmo ſe haya de cantar en eſte Tono mixto: laqual opinion es muy erronea y falſa: porque no cantando la ſobredicha Antiphona, *Nos qui uiuimus*, tampoco hemos de entonar el Inexitu mixto ò irregular. Mas ſiempre conuien cantarle, conform: fuere el Tono de ſu Antiphona; como en las *Viſperas* de la fieſta de la Santiffima Trinidad, que ſe canta del 5. Tono: porque tambien ſu Antiphona es del Quinto, y dize otras diferentes palabras de las ordinarias, que ſon; *Ex quo omnia*. Y como en las del dia de Paſcua de Reſurreccion, adonde ſe canta el dicho *Inexitu* del Oſtauo, que de tal Tono es ſu Antiphona, que dize: *Reſpondens autem Angelus*: y en las *Viſperas* del Domingo in *Albis*, cantafe del Septimo Tono, por ſer del Septimo el Antiphona Alleluia. Tengan pues por regla firme de cantar el Pſalmo Inexitu, del Tono de que fuere ſu Antiphona y no de otra manera, cantandole ſiempre por la regla del irregular: que antes de agora ſabemos, que del meſmo Tono que es la Antiphona, es tambien la entonacion del Salmo: y eſto baſte para aduertimiento de la intonacion mixta ò irregular.

Tono peregrino, ò mixto ò irregular que ſea, y quando ſe ha de cantar.

Quando el Salmo Inexitu ſe ha de cantar con el tono mixto, y quando de de otra manera.

Inexitu cantafe del 5. 7. 8. etc.

Boluiendo à nueſtro propoſito de lo que yuamos diziendo, digo que à eſte pobre canto cadauno le haze del Tono que quiere, pues vnos ay que dizen que es Oſtauo, y dan dos razones para eſto: la vna es, que el Antiphona acaba en *G ſol re ut* (y eſto acontece, porque algunos eſcritores, la tienen abaxado vna quinta de ſu verdadera compoſicion; como luego veremos) donde ſenece el Oſtauo naturalmente. La otra es, que la *Sequencia* ò *Saculorum* acaba en *D ſol re*, que es ſu Diatheſſaron, y donde tiene ſus clauſulas naturales el Oſtauo: y lo que importa mas es, que no ſube de ſu final al termino de vna quarta, parte menor que da ſer al Tono. Otros quieren que ſea del *Segundo natural*, diziendo que ſenece vna Oſtaua mas en alto de ſu terminacion ordinaria, que es en *D* la *ſol re*. en lugar de *D ſol re*; y eſto por mayor comodidad. Otros quieren que ſea *Noueno* ò *Segundo irregular*, y que ſenezca en la confinal, que es en *E* la *mi*: dan la razon y dizen, que algun eſcritor muy ſabido, por antojo, le quiſo traſportar en otras poſiciones diferentes de las originales. Otros dizen que es del *Septimo imperfeto* de vn tono, y hazē que tenga ſu principio en ſu cuerda confinal, que es *D* la *ſol re*: yo tambien, tomandome al parecer de los mas graues authores y mas antiguos, le tengo por tal. Otros dizen que es *Primero*, y otros que es *Tercero* Tono, cuyas razones dexo en la pluma, por no dar occaſion de reyr, à quien tiene gana de llorar.

Diferentes pareceres: cerca al tono del Antiphona *Nos qui uiuimus*, &c.

Vnos dizen que es Oſtauo.

Otros Segundo. Otros, Noueno.

Otros, Septimo.

Otros Primero y otr. Terc.

En la margen del Cap. 36. de Cantollano ſe notò (y en el 92. deſte lib. ſe confirma à pl. 351.) q̄ ay dos maneras de Tonos irregulares: los vnos ſon los q̄ tienen ſu compoſicion natural y regular, mas tienē la final irregular, pues terminan vna quinta mas en alto de ſu

Nota.

su terminacion regular: y los otros son los que tienen su composicion y terminacion irregular. Esta Antiphona pues, *Nos qui uiuimus*, es vna de las de los Tonos irregulares de la primera manera: y es del Septimo, porque tiene su composicion desde G sol re vt graue à F fa vt agudo, que es cõposicion natural del Septimo Tono imperfecto de vna voz; y tambien porque termina en D la sol re, que es su cuerda confinal y terminacion irregular. Concluyremos pues, que la dicha Antiphona es del Septimo Tono irregular, por causa de la terminacion, y no de la composicion: y aduertan que su verdadera eseritura es en esta manera.

7. Tono irregular por causa de la terminacion y no composicion.



Mas los puntados con vna destas tres maneras, estan malamente escritos; y son contra la voluntad de su autor y reformador.

En todas estas maneras tambien se halla escrito; y malamente.

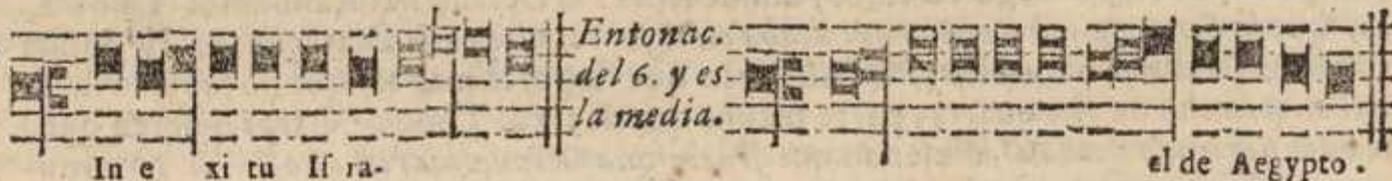


La entonacion del Inexitu dominical, esta sacada del 4. 6. 7. y 8. Tono y por esto se llama mixta.

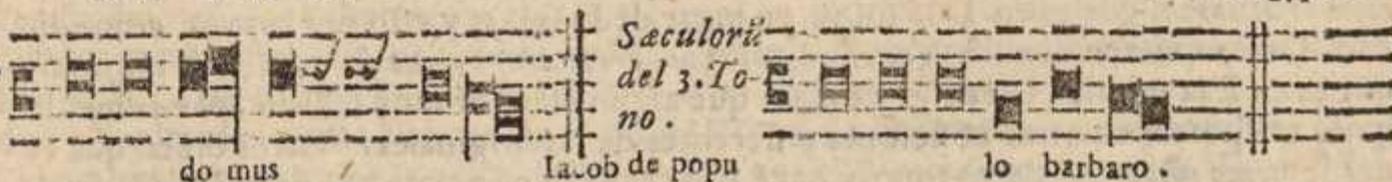
Nota.

La entonacion de su Psalmia (que es el Inexitu) no es del Septimo. ni tampoco de ninguno de los otros Tonos: mas tiene para su particular seruiicio vna mixta ò mezclada entonacion. Digo mezclada, pues tiene tomado de quatro entonaciones algunos puntos, para formar la suya: y es que en el principio tiene del Quarto, diciendo: La sol la (aunque corrompido le tienen, que en lugar de baxarle al Sol, alcanle al Fa, diciendo La fa la.) En el medio tiene del Sexto, diciendo Fa la sol fa. En la final tiene del Septimo y del Tercero; del Septimo en el principio de su *Saculorum*, diciendo en D la sol re, *Sol la sol*: y del Tercero en el fin del mesmo *Saculorum*, diciendo en A la mi re, *Re fa mi re*. Y para que se conozca mas facilmente toda esta mixtura, en las dos entonaciones y en los dos *Saculorum*, de adonde se faco la entonacion que dezimos; pongo los puntos de que se forma la psalmia del Inexitu con puntos negros y llenos, dexando los demas que no firuen vazios y blancos.

Entonacion del 4. tono.



Saculorum del 7. tono.



Todo junto.



Le tienen corrompido y dicen assi.



Pues concluyremos, que la dicha Antiphona *Nos qui uiuimus*, no es Primero, ni Segundo, ni Tercero, ni Oçtauo, ni tampoco Noueno, fi no Septimo Tono: y que al dicho canto vnos le llaman, Tono irregular; otros, Tono peregrino; y otros, Tono mixto. *Tono irregular*, porque termina la Antiphona en su letra confinal e irregular, que es D la sol re; y no en la final regular, que es G sol re vt. Llamase assi mesmo *Tono peregrino*; porque assi como es proprio del peregrino yr solo, assi solo el Psalmo *Inexitu*, va cantado con la regla por su seruicio particular ordenada. Y aunque es mucha verdad, que ningun Psalmo se canta con la entonacion del *Inexitu*, con todo esto aduertan que el *Inexitu*, en los dias solennes, se firue de la entonacion ordinaria de los otros Salmos; y esto segun fuere el Tono de su Antiphona, como arriba se dixo. Finalmente se llama *Tono mixto*; porque esta formado y compuesto de los materiales de quatro Tonos: mezclando algunos puntos de vn Tono, con algunos otros de otro diferente Tono, para con ellos formar su estraña entonacion; como todo esto se viò muy distintamente en los exemplos arriua puestos.

Conclusion:

Porque la entonacion del *Inexitu* se llama Tono irregular, peregrino y mixto.

De las 14. especies que ay dentro del espacio de ocho bozes. Cap. XXII.

LA Oçtaua consonancia perfeta, compuesta de ocho voces, incluye en si xiiij. especies diferentes: y son, *Vnifonus*, *Semisono*, *Tono*, *Semiditono*, *Ditono*, *Diatheffaron*, *Tritono*, *Semidiapente*, *Diapente*, *Exachordo menor*, *Exachordio mayor*, *Eptachordio menor*, *Eptachordio mayor*, y *Diapafon*.

Nota que las espec. de salto pueden ser tambien gradatin.

Aduertan pero que estas catorze especies, se entienden ser en el dicho interualo, en quanto à los terminos extremos, y no porque sean passos cantables; particularmente las entonaciones de salto: porquanto en Cantollano no se usa salto de Sexta, menos de Septima, ni tampoco de Oçtaua. Aunque en los Hymnos y Credos, que van cantados a Compas, y à razon de Canto de Organo, auezes es usado el salto de Oçtaua: y en alguna composicion mixta perfeta. De razon no ay mas de tres saltos en Cantollano, digo para bien cantar; que es el de Tercera, el de Quarta, y el de Quinta perfeta. Vean en los Fragmentos musicales (que es el xiiij. lib.) los primeros xvi. Capítulos.

Salto de Oçtaua en Cantollano, doue se use.

Tres saltos en Cantollano.

De la Quarta ò Diatheffaron, especie menor con que se compone el Tono. Cap. XXIII.

PARA la composicion de los Tonos, ay vna suerte de passo, que se dize Diatheffaron, llamado vulgarmente Quarta, que es vn termino de quatro bozes. Tenemos pues tres especies de Diatheffarones ò Quartas. La primera se forma de la posicion A la mi re à la posicion de D la sol re, con estas voces seguidas, *Re mi fa sol* ò de salto, diciendo; *Re sol*. La segunda especie nace de la posicion de b fa be mi à la de E la mi con estas sylabas arreo, *Mi fa sol la*, ò assi de salto; *Mi la*. Ma la tercera especie se forma desde C sol fa vt à F fa vt, diciendo gradatin, *Vt re mi fa*; ò de salto *Vt fa*. y todas

3. espec. de Quartas.

H h h

das tres estas especies, seran las mesmas en la Oétava de abaxo, para seruicio de los Tonos Plagales ò Dicipulos. De modo que todas vezes que hallaremos vn passo seguido ò de salto que diga *Re sol*, diremos que sera la primera especie de Diathessaron, y diziendo *Mi la*, sera segunda especie: mas *Vt fa* sera la tercera. Vean en los Fragmentos musicales al Cap. 8.

Lib. 13.

Lo mesmo sera abaxando, y en sus Oét.



1. especie.

2. especie.

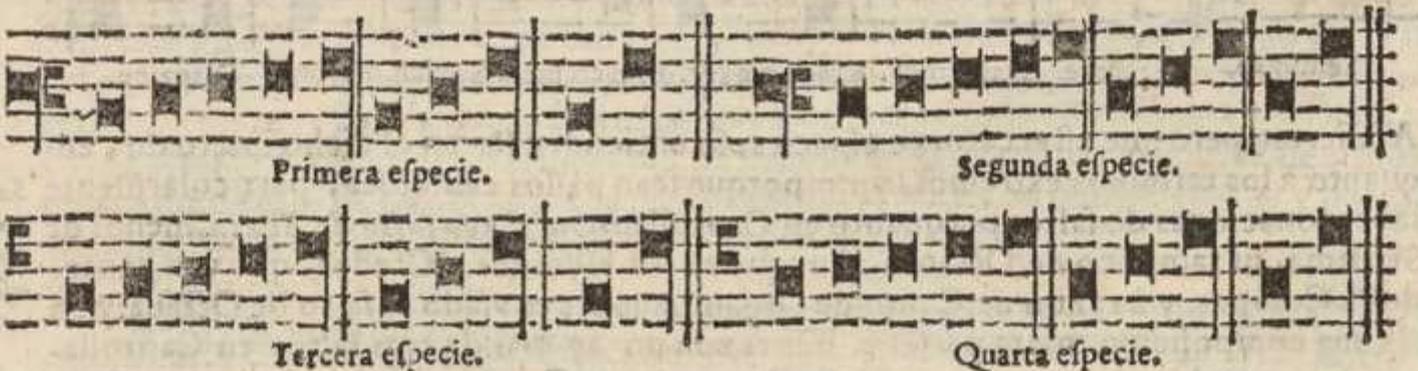
3. especie.

De la Quinta ò Diapente, especie mayor con que se compone el Tono. Cap. XXIIII.

4. Especies de Quintas.

Para lo mesmo tenemos otra suerte de passo, que se dize Diapente ò Quinta, por ser vn termino de cinco voces. Ay quatro especies de Quintas ò Diapentes: la primera se forma de la posicion de D sol re à la posicion de A la mi re, con estas cinco voces seguidas, *Re mi fa sol la*: ò con estas dos de salto, *Re la*: ò assi demediada *Re fa la* (y auezes con otro punto en medio) que todo cae à vno. La segunda especie se forma de E la mi à b fa H mi, cantando arreo *Mi fa sol re mi*: ò mediada diziendo, *Mi sol mi*, ò de salto assi, *Mi mi*. La tercera especie nace de la posicion de F fa vt graue à C sol fa vt agudo, con estas cinco sylabas, *Fa sol re mi fa*: ò mediada assi, *Fa re fa*: ò de salto diziendo, *Fa fa*. La quarta especie se forma desde G sol re vt, à D la sol re con estas notas seguidas, *Vt re mi fa sol*: ò assi, *Vt mi sol*: ò de salto assi diziendo; *Vt sol*. De modo que la 1. especie de Diapente, es *Re la*: la 2. *Mi mi*: la 3. *Fa fa*: la 4. *Vt sol*. Vean el Cap. ix. del xiiij. lib. que ay leeran esta materia mas por menudo: y aduertan que siendo demediada la Quinta, no tiene tanta fuerça ni tanta autoridad, como la de salto, y mas siendo atada.

Las 4. especies de Quintas ò Diapentes por punto, y en platina.



Primera especie.

Segunda especie.

Tercera especie.

Quarta especie.

Nota.

Las condiciones que ha de tener vn passo para ser especie.

Aduertan adonde comiençan y adonde acaban estas especies, para que con facilidad puedan entender lo que somos para dezir de la composicion de los Tonos. Y es de saber (como mas vezes tengo dicho) que la medida justa, y verdadera cantidad del Diathessaron, es de dos Tonos y vn Semitono: y la de la Diapente, de tres Tonos y vn Semitono. Mas, se ha de aduertir que para ser vn passo Diapente ò Diathessaron, ò de otra especie de Consonancia ha de venir seguido ò de vn salto, ò con algunos puntos justos sin mas numero de notas: y que no aya otros puntos en medio que la fuerça à vna parte ni à otra: porq̄ desta manera, ya no seria especie, ni auria que tractar della.

De la composicion de los Tonos. Cap. XXV.

EN la parte de Cantollano se dixo que sea Tono, del numero, de los nombres, de la diuision, y de las letras finales y con finales de los ocho Tonos Ecclesiasticos: agora

agora quedanos dezir de la composicion de los Tonos en general, y en particular. Se componen (digo) los dicho ocho Tonos, y cadauno dellos, de vn Diapason que es consonancia de ocho voces; que comprehende en si vn Diapente y vn Diatheffaron. Pero differentemente, porque los que deximos ser *Maestros* ò *Autenticos*, forman el Diapason desde su letra final arriba: y los *Discipulos* ò *Plagales*, trahen su Diapason desde la letra confinal à baxo; puesque desde su letra final arriba forman el Diapente, y desde la mesma letra abaxo, el Diatheffaron. Y parece que los *Dicipulos*, usando de su proprio natural, han de cantar con sus especies al contrario de sus *Maestros*; y mas el Diapente para differenciarle quando esta al seruicio del Maestro, y quando del Discipulo: que el Diatheffaron, aunque dize lo proprio subiendo, conosece todavia por la posicion donde comienza. De mas desto se note que los extremos puntos de los Diapentes son principio de los Diatheffarones: que de otra manera el Diapason se compusiera de nueue voces; porque si bien miramos, cinco puntos del Diapente y quatro del Diatheffaron hazen nueue; y el Diapason que comprehende las dichas dos especies, se compone solamente de ocho puntos: diziendo Boecio: *Diapente & Diatheffaron formant Diapason*. Para cuya inteligencia se note que en el mesmo Signo en que acaba el Diapente, en esse mesmo comienza el Diatheffaron en los Maestros: mas en los *Dicipulos*, comienza en el mismo Signo en que comienza el Diapente.

Composicion de los Tonos Maestros.

Composicion de los Tonos Discipulos.

Dicipulos proceden con las especies al contrario de los Maestros.

Veán el Cap. 19. del 13. lib.

Nota.

De la composicion del Primero Tono en particular. Cap. XXVI.

EL Primero Tono se compone de la 1. especie de Diapente, que es la que forma en los extremos, *Re la*; del Re de D sol re al La de A la mi re: y de la 1. especie de Diatheffaron, que forma *Re sol*, del Re de A la mi re, al Sol de D la sol re. De modo que viene à formar su Diapason, desde el Re de D sol re al Sol de D la sol re: que es la Quarta especie en la orden de los Diapasones ò Octauas. Exemplo.

5. Re la.
4. Re sol.



Exemp. de las espec. y comp. del Pr. Tono.

De la Composicion del Segundo Tono. Cap. XXVII.

EL Segundo Tono se compone de la mesma Diapente del Primero su Maestro, y de la mesma Diatheffaron, mas situada Octaua en baxo, que es desde A re, à D sol re (aunque naturalmente procede por motu contrario.) De modo que viene à formar su Diapason del Re de A la mi re al Re de A re: que es la Primera especie en la orden de las Octauas ò Diapasones. Exemplo.

5. La re.
4. Sol re.



Exemp. de las espec. y comp. del Seg. Tono.

De la Composicion del Tercero Tono. Cap. XXVIII.

EL Tercero Tono se compone de la 2. especie de Diapente, que es la que forma en los extremos *Mi mi*, desde el Mi de E la mi graue, al Mi de b fa be mi agudo: y de la 2. especie de la Diatheffaron, que forma *Mi la*, del mi de b fa be mi al La de

5. Mi mi.
4. Mi la.

Hhh 2 Ela

El *mi* agudo. De modo que viene à formar su Diapason del *Mi* de *E* la *mi* graue, al *La* de *E* la *mi* agudo: que es la *Quinta especie*, en la orden de los Diapasones.

Exemp. de las espec. y comp. del 3. Tono.

Species. Composicion.

De la Composicion del Quarto Tono. Cap. XXIX.

3. *Mi* *mi*.
4. *La* *mi*.

EL Quarto Tono se compone de la *mesma Diapente* del Tercero su Maestro, y de la *mesma Diatbessaron* aunque proceda contrario, y este situada en diferentes posiciones, que es desde *E* la *mi* graue à *Mi*. De modo que viene à formar su Diapason del *Mi* de *B* *fa* *be* *mi*, al *Mi* de *Be* *mi*: que es *Segunda especie* en la orden de las *Octauas*.

Exemp. de las espec. y comp. del 4. Tono.

Species. Composicion.

De la Composicion del Quinto Tono. Cap. XXX.

3. *Fa* *fa*.
4. *Vt* *fa*.

Nota.

EL Quinto Tono se compone de la 3. especie del *Diapente*, que es la que forma en los extremos *Fa* *fa*, desde el *Fa* de *F* *fa* *vt* graue, al *Fa* de *C* *sol* *fa* *vt* agudo: y de la 3. especie de *Diatbessaron*, que forma *Vt* *fa*, del *Vt* de *C* *sol* *fa* *vt* al *Fa* de *F* *fa* *vt* agudo. De modo que viene à formar su Diapason del *Fa* de *F* *fa* *vt* graue, al *Fa* de *F* *fa* *vt* agudo: que es la *Sexta especie* en la orden de los Diapasones ò *Octauas*. Aduiertan que la especie mayor deste Tono se conuierte muchas vezes en 4. especie por la *Propriedad* de *b*, que forma *Vt* *sol* desde *F* *fa* *vt* à *C* *sol* *fa* *vt*.

Exemp. de las espec. y comp. del 5. Tono.

Species. Composicion.

De la Composicion del Sexto Tono. Cap. XXXI.

3. *Fa* *fa*.
4. *Fa* *vt*.

EL Sexto Tono se compone de la *mesma Diapente* del Quinto su Maestro, y de la *mesma Diatbessaron*: aunque proceda al contrario, y este situada en diferentes posiciones; que es de *F* *fa* *vt* à *C* *fa* *vt* graue. De modo que viene à formar su Diapason desde el *Fa* de *C* *sol* *fa* *vt* al *Vt* de *C* *fa* *vt*: que es la *Tercera especie* en la orden de los Diapasones.

Exemp. de las espec. y comp. del 6. Tono.

Species. Composicion.

De la Composicion del Septimo Tono. Cap. XXXII.

EL Septimo Tono se compone de la 4. especie de Diapente, que es la que forma en sus extremos *Vt sol*, del *Vt* de *G sol re vt* al *Sol* de *D la sol re*; y de la prim. especie de Diatessaron que forma *Re sol*, del *Re* de *D la sol re*, al *Sol* de *G sol re vt*. De modo que viene à formar su Diapason desde el *Vt* de *G sol re vt* graue (segun nuestra diuision de la Mano) al *Sol* de *G sol re vt* agudo: que es la Septima especie en la orden de las Octauas.

Exemp. de las espec. y comp. del 7. Tono.

Especies. Composicion.

De la Composicion del Octauo Tono. Cap. XXXIII.

EL Octauo Tono, se compone de la mesma Diapente del Septimo su Maestro, y de la mesma Diatessaron, aunque procede naturalmente por motu contrario; y esta situada en diferentes posiciones, que es de *G sol re vt* graue à *D sol re* graue. De modo que viene à formar su Diapason del *Sol* de *D la sol re*, al *Re* de *D sol re*: que es Quarta especie en la orden de los Diapasones ò Octauas. Y aduertan que es la mesma del Primero Tono; solo diffieren en la diuision; porquanto aquella esta diuidida Harmonicamente, y esta Arithmeticamente. Para entender estas diuisiones, acudan en el postrero Cap. de los Fragmentos Musicales, ò al 2. de los Tonos de Canto de Organo.

Exemp. de las espec. y comp. del 8. Tono.

Especies. Composicion.

Ya deuen auer aduertido, de como los Maestros y los Discipulos tienen los Diapentes femejantes, desde el Signo donde fenecen à la parte alta: mas à los Diatessarones tienen los Maestros desde el Signo donde cumple el Diapente subiendo, con lo qual cumplen el Diapason; y los Discipulos tienenlos desde el Signo donde fenecen, descendiendo; con que ellos tambien cumplen el Diapason. De todo lo sobredicho se sigue, que para cantar los Tonos con todo rigor y perfeccion, se ha de tener cuenta con que los Maestros se entonen baxos, porque suben mucho mas que los Discipulos; y que los Discipulos se entonen altos, que baxan mas que los Maestros.

Del Tono perfeto. Cap. XXXIV.

TEnemos diuersas maneras de Tonos (como à dezir) Tono perfeto, Tono imperfeto, Tono mixto, Tono commixto, Tono irregular, &c. *Toni perfecti sunt illi (sive sint autentici sive plagales) qui seruant regulam eis ab authoribus datam: & non transeunt terminos nec in ascensu nec in descensu, &c. Roset fol. xx.* Tono perfeto es aquel canto, que en el processo de su composicion, sube desde su final ocho puntos, (que es el termino de vn Diapason) digo siendo Maestro; y siendo Discipulo, por fuerza ha de subir por lo menos cinco puntos desde su letra final, y baxa quatro; que es el termino perfeto de vn Diapason, como se puede ver en el Introyto del iij. Domingo de Aduento, *Rorate cali desuper*, que es Primero perfeto: y aquel otro en la Missa de N. Señora: *Vultum tuum deprecabuntur*, que es Segundo Tono: y como veremos en los exemplos que figuen.

Del

Del Tono imperfeto. Cap. XXXV.

Imperfectus Tonus siue authenticus siue placalis, est qui non implet propriam Diapason figuram deficiens vel ex parte Diapentes, vel ex parte Diatessaron, vel ex parte utriusque. Gaff. cap. 8. lib. 1. sua pract. Tono imperfeto es aquel canto, que carece de la composicion sobredicha: siendo Maestro, no subiendo desde su letra final arriba, ocho puntos: y siendo Discipulo, no baxando quatro y no alçando cinco puntos de su final; como parece en el Introyto de la tercera Missa de la Natiuidad de N. Señor. *Puer qui natus est nobis*, que es 7. Tono imperfeto: y en *Gaudeamus omnes*, &c. Marcheto de Padua autor antiguo, en el Cap. 2. del 11. Tract. de su Musica, quiere sea imperfeto; mas en esto no tiene razon. Lean el Tractado de Cantollano del R. P. Ayguino, al Cap. 6. del 2. lib. de la *Illuminata*.

Auisos cerca à la perfeccion y imperfeccion del Tono. Cap. XXXVI.

Adviertan que no tuviendo el canto en su processo los dichos ocho puntos, de la manera y con la ordẽ que queda dicho, sera siempre imperfeto; aunque (digo) tẽga los extremos de su compostura de nueue ni de diez puntos por otra via. Adviertan tambien que los Maestros nunca pueden ser imperfetos por la parte baxa, por respeto de su final; mas los Discipulos pueden ser imperfetos de entrambas partes, alta y baxa; es à saver del Diapente que tienen por arriba de la final, y de la Diatessaron que tienen debaxo de la mesma final.

Nota.

Para los principiantes.

Pues concluyremos que la imperfeccion del Tono otra cosa no es, que quitar algun interualo de la Diapente ò del Diatessaron; ò verdaderamente de su Diapason, que todo viene ser lo mesmo. Tambien advierto, que porne pocas notas y poco numero de exemplos, por no gastar tanto papel en cosa tan facil de entender, y puedo dezir lo hago contra mi voluntad; con todo esso no puedo dexar de hazello por los moços y por los principiantes, à los quales todo se les haze dificil (no siendo declarado en exemplos) aunque muy facil sea.

De la perfeccion e imperfeccion del Primero Tono. Cap. XXXVII.

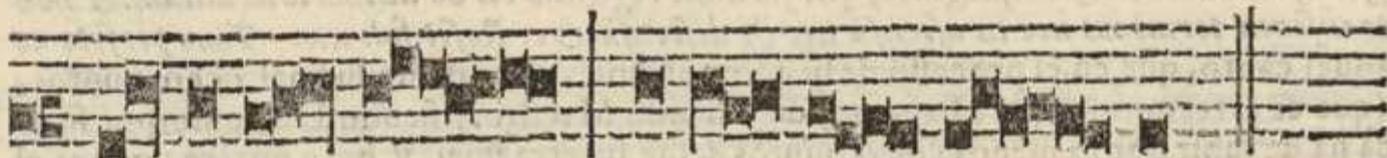
EL Primero Tono para ser perfeto tiene de subir cinco Tonos sexquioctauos y dos Semitonos cantables, començando de la posicion de D sol re hasta à la posicion de D la solre; q̄ es el termino de vna Octaua perfecta: y faltandole alguna nota de la parte superior, es à saver que no suba à D la sol re, sera llamado Primero imperfeto: y esta imperfeccion sera de tanta cantidad, de quanta fuere la falta para llegar à la perfeccion, como aqui en estos quatro exemplos se vee.

Nota.

Demostracion del Primero Tono perfeto.



Primero Tono imperf. de un Tono Sexq.



Primero Tono imperf. de un Semiditono.



Para



Pr. Tono imp.
de un Ditono

La mesma regla se ha de guardar en los demas Tonos Maestros, que son *Tercero, Quinto y Septimo*. De los cantos compuestos por *Quinta* y por *Quarta*, tractarseha por aparte, dando para ellos otra particular regla.

De la perficion y imperficion del Segundo Tono. Cap. XXXVIII.

EL Segundo Tono, para ser perfeto, ha de alçar tres Tonos y vn Semitono, de su letra final arriua; y baxar dos Tonos yvn Semitono; que viene à ser (considerando los extremos) desde la posicion de *A la mi re* à la de *A re*, que es interualo de vna *Oçtaua* perfeta. Mas faltandole alguna nota, sera llamado Segundo Tono imperfeto; y esta imperfeccion sera segun la cantidad que le faltare. Exemplo.



Demostracion
del Segundo
Tono perfeto.



2. imp. de un
Tono, de la
parte alta.



Segundo Tono
imperf de un
Tono de la
parte baxa.



2. imp. de un
Tono de la
parte alta: y
vn Semidis.
de la baxa.

Para euitar en parte la prolixidad, no ponre exemplos de mayor imperficion; pues para entenderlos, bastaran los que hemos mostrado; teniendo siempre cuenta con las voces y cantidades, que faltan para la perfeccion del Tono; y advirtiendole quantas son las que faltan de la parte alta, y quantas de la baxa. La qual regla se ha de guardar en los de mas Tonos Discipulos, que son *Quarto, Sexto, y Oçtauo*.

Que sea Mixtion. Cap. XXXIX.

SEgun Gafforo en el primero de su Pratica: *Mixtus Tonus dicitur, si authenticus est, cum vel totum grauius sui Placalis attigerit Tetrachordum, vel duas saltem eius chordas.* Roseto especificando puntualmente que sea Mixtion, dize en esta manera. *Tonus mixtus est ille qui facit mixtionem cum suo socio: scilicet, Primus cum Secundo, Tertius cum Quarto, Quintus cum Sexto, Septimus cum Oçtauo: & è contrario, Secundus cum Primo, Quartus cum Tertio, Sextus cum Quinto, Oçtauus cum Septimo; vt patet quando Primus Tonus facit suum ascensum vsque in D la sol re, & descendit vsque in A re; tunc Primus mixtionem facit cum suo plagali, scilicet cum Secundo; & sic facit Tertius cum Quarto, & Quartus cum Tertio, & sic de alijs.* De-
Cap. 8. plan. 22.

A los aprendices.
 Declarome. Otros Tonos ay que suben al termino de Maestros, y tambien baxan al de Discipulos, los quales se llaman *Tonos mixtos*. Diremos pues que la Mixtion otra cosa es, si no que los Maestros participan de los Diathessarones de los Discipulos; y por contrario, los Discipulos se firuen de los Diathessarones de los Maestros. Aqui es menester saber lo que se dixo en el Capitulo de las letras finales, para entender de como se acompañan; que es vn Maestro y vn Discipulo, en esta manera, el Primero con el Segundo; el Tercero con el Quarto; el Quinto con el Sexto; y el Septimo con el Octauo.

Cantollano Cap. 35. à pl. 356.

De la diuision de la Mixtion. Cap. XXX.

Mix. perfecta.
LA Mixtion esta diuidida en dos partes, es à fauer en perfecta y en imperfecta. La Mixtion perfecta otra cosa no es que vn canto el qual sea Maestro y Discipulo ambos perfectos: adonde conuiene (y es menester) que el vno dellos tenga el principal; de otra manera todo seria confusion. Como es la Sequencia de los finados; *Dies iræ dies illa*: como la de Pasqua de Resurreccion, *Victime paschali laudes*: como es la *Salve Regina*; ò como los dos Responsorios de maytines, *Duo Seraphim* y *Sint lumbi vestri præcincti*; los quales todos son juzgados del Primero perfecto cõ la mixtion perfecta. Mas la Mixtion imperfecta, es quando el Tono que Señorea, no participa toda la Diathessaron de su compañero, si no parte della: como la Postcom. de los Confess. Pontif. *Beatus ille seruus*; que es Tercero Tono perfecto con la Mixtion imperfecta, &c.

Mix. imperf.

Regla para conocer los Tonos Mixtos perfectos. Cap. XXXXI.

Cantos difíciles à conocer.
PARA conocer el canto de que Tono sea, quando es perfecto de vna parte, y de la otra mixto imperfecto, es harto facil; pues nos seruimos de las reglas passadas: Mas la dificultad esta en conocerle quando ambas dos partes son mixtas perfectas: es à fauer por la parte del Maestro y tambien por la del Discipulo. Estos tales cantos, no pudiendo ser juzgados con la regla ordinaria de la subida y baxada, por ser yguales en subir y baxar, han de ser juzgados por las especies de los Diapentes que pertenecen à los dos compañeros: advirtiendo (como otra vez se dixo) que los Diapentes de los Maestros suben, y los de los Discipulos abaxan; el que tuuiere pues mas vezes el suyo en la composicion, ò siendo en esto tambien yguales, el que le tuuiere de mayor fuerza, aquel ganara el nombre de principal. Y si no huuiere en ella tales Diapentes, con la mesma orden hase de ver si ay en ella especies de Diathessarones, digo que sean del Tono; que tuuiendolos por ellos se ha de juzgar: y quando que no por ultimo auiso, juzgaremos por el Ditono del Tono, que es por la mayor parte de su Diapente: y es que los Diapentes se diuiden en dos partes desiguales, es à fauer en vna mayor, que es el Ditono; y en otra menor, que es el Semiditono. Y para que se entienda lo que vamos diziendo, pongolos en exemplo con notas blancas; dexando las demas notas del Diapente en su negrez, afin se conozcan los Semiditonos, y se vea mas claramente la diuision del Diapente. Alçando firuen à los Maestros, y baxando à los Discipulos.

Por los Diapentes.

Por los Diathessarones.

Por los Ditonos.

Diapentes diuididos para el conocimiento de los Tonos.



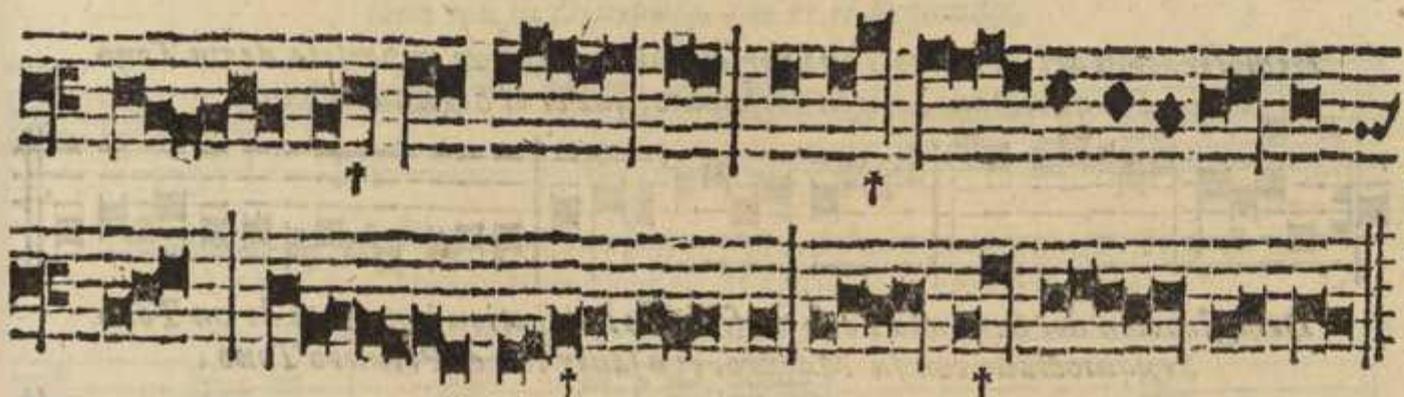
Pienso hauereys advertido, que en los Diapentes no ay mas de dos especies de Ditonos, para nuestro proposito; el vno es de F fa vt graue à A la mi re agudo, el qual alçando (sea agora de grado ò sea de salto) firue al Primero y Quinto Tono; mas abaxando, al Segundo y Sexto. El otro Ditono es, de G sol re vt à b fa mi (cantando Mi) el qual alçando firue al Tercero y Septimo; mas baxando seruirà al iij. y viij.

Aviso.

De-

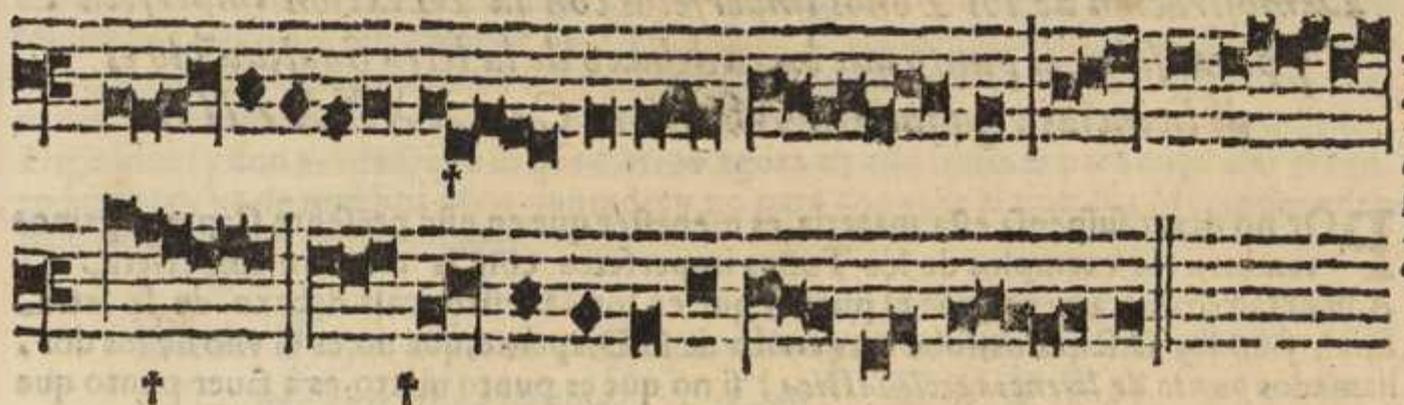
Demostracion de los Tonos perfectos con la Mixtion perfecta; llamados, Mixtos perfectos. Cap. XXXXII.

PVes en el Cap. passado se dixo suficientemente, que sea Mixtion perfecta, y de como se han de juzgar los Cantos, que tienen los terminos perfecta y cumplidamente de ambos dos compañeros, Maestro y Dicipulo; agora no ay mas que dezir en esto, si no poner en platica vn par de exemplos, para los saber conocer mas facilmente; el vno dellos sera este.



*Demostr. de
pr. Tono per
con la mixt.
perfecta de su
Discip. que es
el Segundo.*

Este exemplo se vee claramente, que enquanto al subir y baxar, es *Primero y Segundo Tono, ambos perfectos*: mas por causa del Diapente duplicado que ay en el, que dize *Re la*; y tambien por causa del Diatheffaron (aunque el segundo dellos se halla fuera de sus cuerdas naturales) que dize, *Re sol*; es juzgado por *Primero Tono perfecto*, acausa que ambas especies son suyas; y *mixto con el Segundo perfecto*, porque baxa en *A re* termino suyo natural. Llamase con menos palabras; *Primer Tono mixto perfecto*. Aduiertan que las Cruces señalan las especies.



*Demostracion
del Segundo
Tono perfecto
con la mixt.
perfecta con su
Maestro, que
es el Primero.*

Tambien este exemplo, enquanto al baxar y subir, es *Primero y Segundo Tono ambos perfectos*: mas por causa del Tiapente que en el ay, que dize *La re*; y tambien del Diatheffaron que dize, *Sol re* (no obstante que vnas vezes se halle fuera de sus cuerdas ordinarias) es juzgado *Segundo Tono perfecto*, a causa que ambas especies mayor y menor, son suyas; y *mixto con el Primero perfecto*, porque sube en *D la sol re* termino suyo natural. Llamase tambien por otro nombre, *Segundo Tono mixto perfecto*. El mesmo juyzio hazerseha con los demas Tonos mixtos perfectos, teniendo cuenta con sus particulares Especies, segun se mostraron en los ocho Capítulos de la composicion particular de cada Tono, comenzando desde el Cap. 26. a plan. 427. Digo muy amado Lector, que semejantes Composiciones han de ser juzgadas por las Especies de los Diapentes y Diatheffarones que ay en ellas, y no por la cuerda de medio, como quieren algunos authores: siendo cosa cierta (como dize el melifluo Bernardo) que, *Species sunt musicales epula quæ Modos creant*. En el 3. Cap. siguiente, diremos quales Composiciones sean las que juzgar se deuen por la regla de la cuerda de medio.

*S. Bern. Cap. 4
sua mus. lib.*

Demostracion de los Tonos perfectos, con la mixtion imperfecta: llamados, Mixtos imperfectos. Cap. XXXIII.

HAuiendo mostrado con exemplos, el Primero y Segundo Tono perfectos con la mixtion perfecta: ponre agora los mismos Tonos perfectos, pero con la mixtion imperfecta. Los quales se han de juzgar de la subida y baxada (por no tener en la composicion Especies de ninguna manera) como en el processo destes dos exemplos que figuen se puede advertir.

Demostracion del Primero Tono perfecto con la mixtion imperfecta de vn Tono Sexquioctauo, con su Discipulo; que es el Segundo Tono.

Primero Tono perfecto con la mixtion imp.



Demostracion del Segundo Tono perfecto, con la mixtion imperfecta de vn Tono Sexquioctauo con su Maestro, es à saver con el Primero Tono.

Segundo Tono perfecto con la mixtion imperf.



El mismo juyzio hazerfeha con los demas Tonos Mixtos imperfectos, teniendo cuenta con la subida y baxada.

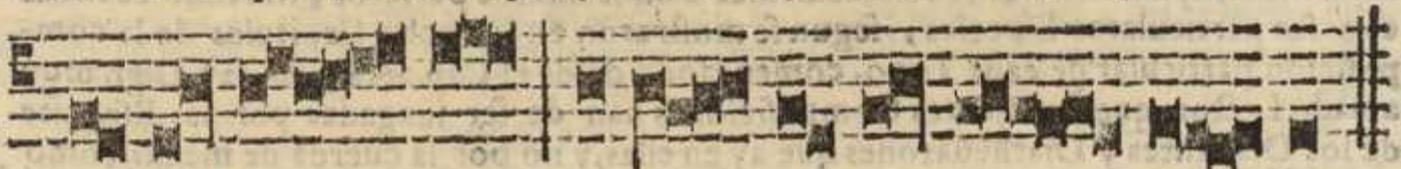
Demostracion de los Tonos imperfectos con la Mixtion imperfecta: y para saber el punto que baxa debaxo de la letra final, quando es de licencia, y quando de Mixtion. Cap. XXXIII.

POR no dexar suspensa esta materia, es menester que en este presente Cap. pongamos tambien los exemplos de los Tonos imperfectos con la mixtion imperfecta. Aduiertan primeramente que el punto, que en los Maestros cala debaxo de la letra final, y en los Discipulos, sube mas arriba de su Diapente, que no es el vno de los dos, llamados *punto de licencia ecclesiastica*; si no que es punto mixto, es à saver punto que forma mixtion. El punto de licencia se entiende ser, quando que el Tono es perfecto; es à saver, compuesto de vn Diapason que son ocho voces, y estos son los ocho puntos que dizen de Arte: porque para hazer Clausulas diferentes, en semejantes ocasiones, se permiten los dos puntos de licencia en cada Tono, añadiendo el vno dellos à la parte superior y el otro à la inferior. Y entonces tiene el Tono diez puntos en sus extremos, y llamase *verdadero perfecto*, por ser à imitacion del Psalmista, à do dize; *In psalterio decachordo psallam tibi*: en el Salterio de diez cuerdas, cantare al Señor: como aqui en este exemplo; y aduertan que no es Tono plusquam perfecto.

Los 8 puntos de arte, y los dos de licencia.

Psalm. 143.

Primero Tono perfecto con los 2. puntos de licencia.



Para remate digo que el punto que baxa debaxo de la letra final en vn Tono Autentico ò Maestro, es de licencia todas vezes que llegue con algunas notas à la Octaua: ma no llegando à ella, el dicho punto causa mixtion de Tono. Como por exemplo; el punto que baxa en C fa vt en vn Tono Primero, es de licencia todas vezes que su compe-

ficion

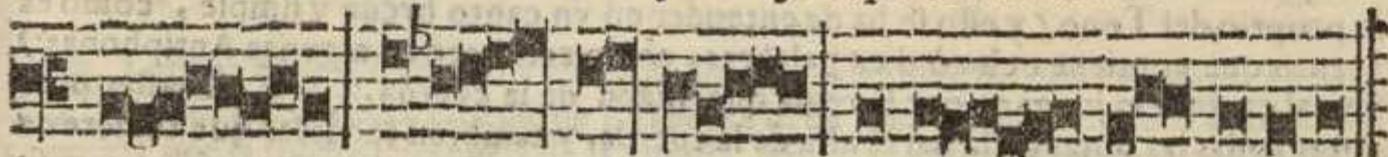
acion arribe con algunas notas, pocas ò muchas que sean , à D la sol re, que es el extremo de su Diapason, y perfecta composicion, mas no alçando à la dicha posicion, el mismo punto de C fa vt, es mixto. De modo que, assi como dezimos que aquel punto que baxa debaxo de su final, es punto de licencia (y no de mixtion) por causa que alça los ocho puntos: assi tambien diremos, que el mismo punto es de mixtion (y no de licencia) todas vezes que no alçe los ocho puntos arriua dichos, llamados (como queda dicho) los ocho puntos de arte: como en este exemplo se vee.

Lo mismo será del punto que sube mas arriba de la Quinta en los Tonos Plagales, ò Discipulos.

Demostracion del Primer Tono imperfeto, con la mixtion imperfeta de un Semiditono con su Discipulo, que es el Segundo.



Demostracion del Segundo Tono imperfeto, con la mixtion imperfeta, de la cantidad de un Ditono con su Maestro, que es el Primero.



Lo mismo se guardara en los demas Tonos. Y magino yo deuen dezir algunos (como vn escritor moderno dize) que todo lo dicho firme de nada: pues el punto que falta, es facil cosa ponerle à vna parte ò à otra del Diapente ò del Diatessaron, adonde le faltare: y que desta manera no aura Tono imperfeto, si no que todos sean perfectos; y que de lo demas no ay que tractar dello. Yo cerca de esto à el, y à todos ellos juntamente respondo, que no hablen conmigo, si no que digan sus doctas y nuevas razones al Glorioso Gregorio, reformador del Cantollano: y por consiguiente, palecen sus excelentes y sutiles obseruaciones à los Cantollanistas de aquel tiempo, los quales ordenaron y escriuieron tales cantos, con tantas confusiones y dificultades como dizen. Digo bien (y con verdad) que lo que escriuo agora en este libro, es para entender el canto antiguo, ya de muchos años puntado; y no para conocer al que sus Mercedes estan para componer y poner en luz.

De los Tonos mixtos, assi perfectos, como imperfetos que se juzgan por cuerda. Cap. XXXV.

HAllanse otràs maneras de Tonos Mixtos, assi del todo perfectos, como y igualmente imperfetos: los quales no tienen en la composicion especie ninguna de Diapente, ni de Diatessaron; y siendo muy conueniente que el vno de los dos, Maestro ò Discipulo, tenga el principato del Tono; por esto semejantes cantos se juzgan por cuerda: es à sauer por la posicion ò signo que diuide la Diapente, guardando la orden y regla que luego diremos. Hablando de la composicion de los Tonos, se dixo que los interualos de los Diapentes son comunes à los Maestros y à los Discipulos; y que entre ellos se halla solamente la diferencia en el Diatessaron: porque los Maestros tienen el Diatessaron de la parte alta del Diapente; y los Discipulos le tienen de la parte baxa del mismo Diapente. En estas ocasiones pues, conuiene diuidir el Diapente en dos partes; y aquella posicion que ay en medio del Diapente sera la que comparte el dicho interualo: de manera que venran à ser dos notas de la parte alta de la posicion que diuide el Diapente, y otras dos debaxo de la mesma posicion. Y assi todas aquellas notas, que se hallaren de la parte de arriua de la dicha cuerda que diuide el Diapente, pretenden à los Tonos Maestros: y todas aquellas que se hallaren deba-

juzgar por cuerda quando.

Franch. lib. I. Cap. 15. sua mus. pract. y el Reu. Ayguino cap. x. del 2. lib. de su Illumin.

yo de la dicha cuerda de medio, pretenden à los Tonos Discipulos.

Cuerdas de la
division quan-
tas y quales.

Estas cuerdas son quatro, F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y Be fa mi : las quales en esta manera van repartidas. La cuerda del Primero y Segundo Tono, es F fa ve graue : la cuerda del Tercero y Quarto, es G sol re vt: la cuerda del Quinto y Sexto Tono, es A la mi re: y la cuerda del Septimo y Octauo, es b fa be mi. En pratica las pongo para los principiantes: y van señaladas de blanco.



Quando y co-
mo se ha de
juzgar vn
Canto por la
Regla, que di-
zen de la
cuerda.

Pr. lib. 1. prat.

Roseto à pla.
20 sua Mus.
y Ayguino en
la Illumin.
lib. 2. cap. 10.

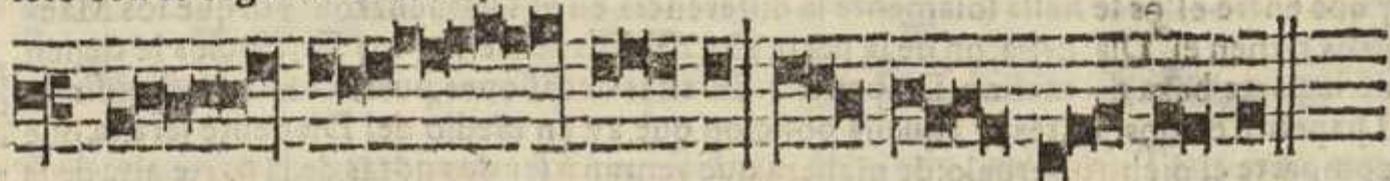
Regla ordin.
para juzgar
las Antiph.

Sabido que cosa es esta cuerda, ponre agora en regla la orden que se ha de tener en juzgar con ella. Digo que hallandose vn Canto, que suba al termino de Maestro y baxe tambien al del Discipulo; ò siendo ygualmente imperfetos, y no teniendo en su composicion especie de Diapente ni de Diatessaron (siendo la cantoria grande y solenne; como es la del Introyto, Gradual, Alleluya, &c.) ni tampoco de Ditono que sea proprio del Tono (y esto se ha de entender en vn canto breue y simple, como es el canto que contiene ocho ò diez palabras, como acontece en algunas Antiphonas:) este tal canto sera juzgado por la regla que dizen de la cuerda. Sera menester pues contar todas las notas de la parte alta de la cuerda, y tambien todas las que tuviere de baxo; y si fueren mas las de arriba que las de abaxo, sera Tono Maestro mixto con su Discipulo, de Mixtion perfeta ò imperfeta, segun que ella fuere. Mas si fueren en mayor numero y mayor cantidad las de abaxo que las de arriba, juzgarseha por Discipulo, mixto con su Maestro. Y aduertan, que no han de contar las notas que estuieren en la cuerda de la diuision, para darlas al Maestro, ni tampoco al Discipulo; mas dexarlashan como neutrales; pues estan en la posicion que diuide el interualo del Diapente. Esta es opinion de Franquino, el qual en el 15. Cap. de su Prat. dize: *Musici verum notulas iudicialibus ipsis chordis inscriptas; neutris connumerandas instituerunt.* Aprobada de Blas Roseto, con estas palabras: *Et quando vis cognoscere cantum, videlicet de quo genere Toni sit, nota que posita sunt in chorda, non debent computari in numero cum illis, que sunt superius vel inferius: sed si plures nota erunt superius quam inferius, authenticus est: & è conuerso, si fuerunt plures inferiores, plagalis est.* Y para conclusion aduertan, que assi la regla del Ditono como esta de la cuerda, es particular regla para las Antiphonas, y para las composiciones que no tienen especies proprias en favor.

Demostracion de vnos Cantos que van juzgados por cuerda. Cap. XXXXVI.

Demostracion del Primero y Segundo Tono ambos perfetos, en la qual no ay especies de Diapente ni de Diatessaron, ni tampoco de Ditono por las quales se pueda juzgar el Tono justamente; y assi por la mayor cantidad de las notas, que ay en ella de la parte superior de la cuerda de F fa vt, vemos que es del Primero, mixto perfeto con el Segundo su Discipulo.

Prim. Tono
mixto perfeto
juzgado por
su cuerda, que
es la de F fa
vt.



Demostracion del Segundo Tono imperfeto, mixto imperfeto con el Primero su Maestro; juzgado por tal, conforme la regla de la cuerda, por no tener en si especies proprias y particulares.

Lo



Segundo Tono mixto imperf. juzgado por su cuerda, que es la de E fa ut.

Lo mesmo observaremos en los demas Tonos, en semejantes ocasiones digo: y advertan que si à caso las notas fueren en numero yguales, seran juzgados por Tono^s Autenticos ò Maestros: y se les da esta honra assi porque, *Denominatio fit à nobiliori*, como porque ellos son mas antiguos en la Escuela musical, que los Plagales ò Discipulos: como se dixo en el Cap. 37. y 57. de las Curiosidades. Advertan tambien que el Segundo no puede ser mas imperfecto, de lo que es, porquanto vendria ser compuesto solamente de vna Quinta; y en este Capitulo no he hablado de semejante composicion, mas en otro particular dire cerca dello, lo que Dios fuere seruido.

Tex. 116.

A plan. 278. y à 289.

Que no siempre los Tonos Mixtos imperfectos se han de juzgar por cuerda, si no auezes por intervalo. Cap. XXXVII.

Algunos cantos se hallan yguales de figuras extremas, los quales aunque no tengan en su compostura especie de Diapente ni de Diatessaron, no por esso se han de juzgar por la sobredicha regla de la cuerda, si no por otra mas propria; à la qual llamaremos *regla del intervalo*. La causa desto es, que muy bien dos Tonos Maestro y Discipulo, en vna composicion mixta imperfecta, pueden faltar ygualmente de figuras, mas no de intervalo.

Regla del intervalo.



Quinto Tono por la regla del intervalo: y sera Sexto, juzgado por cuerda.

Vemos claramente que este Canto es Quinto y Sexto Tono, cadaqual dellos imperfecto de dos puntos, para llegar al termino de la perfeccion: y aunque es verdad que falta ygualmēte de pūtos, no por esso es conueniēte cosa juzgarle por la regla de la cuerda: si no que *deuemos mirar qual intervalo falta mas, y qual menos* para perfeccionar los dichos dos Tonos. Digo pues que para perfeccionar al Quinto, *falta vn Semiditono ò Tercera menor*: y para perfeccionar al Sexto *falta vn Ditono ò Tercera mayor*. Faltando pues mayor cantidad para la perfeccion del Sexto, sigue que el dicho Canto sera juzgado por Quinto: no por el numero de las notas, mas por la cantidad del intervalo que le falta: porquanto *falta vn Semitono incantable menos del Sexto*. Con todo esto quien juzgar quisiese al sobredicho canto por cuerda, sin hazer caso del intervalo, sin duda ninguna quedaria Sexto y no Quinto: el qual juyzio no se permite, guardando las leyes ò reglas musicales.

Nota.

Tambien con la mesma regla del intervalo, se ha de juzgar el presente exemplo, y no por cuerda: que juzgandole por cuerda diremos ser Tercero, y no Quar. Tono.



Quarto Tono por la regla del intervalo: y Tercero, todas vezes se juzga por cuerda.

Vemos que el Tono Maestro *falta vn Tono sexquioctauo* de su perfeccion; y el Discipulo *falta solamente de vn Semitono cantable*. Faltando pues mayor cantidad al Tono Maestro, dello sigue, que el dicho exemplo sera juzgado por Quarto, mixto imperfecto con el Tercero. Concluyremos pues, ser fuera de razon el querer juzgar siempre por cuerda: si no à vezes por intervalo, y auezes por cuerda. Y advertan (guardando la naturaleza de cada Tono) que nunca acontece seruirnos della en el Primero, Segun-

En quales Tonos sirve la regla del Intervalo.

Segun-

Segundo, Septimo, ni en el Octauo Tono; que faltando yguualmente de figuras en la subida y baxada, faltan tambien yguualmente de interualo: Mas seruira tan solamente para el Tercero: Quarto, Quinto, y Sexto Tono, los quales (siendo mixtos) pueden faltar yguualmente de puntos, y no de interualos; como hemos visto en los dos exemplos de arriba.

De los cantos compuestos por Quinta de extremo à extremo. Cap. XXXXVIII.

Otros Tonos ay mas imperfectos, compuestos de extremo à extremo en el termino de cinco voces solamente: los quales no pueden ser juzgados por interualo, porquanto les falta todo el Diatheffaron, ni tampoco por cuerda, por la mesma razon que se dixo: *mas por espacio ò por especies*. Serà pues vn Cantollano, el qual (pongamos caso) terminara en D sol re: digo que no tuviendo en su composición vn Diapente que diga *La re*, mediado perfeto ò inmediado; ò alomenos vn Diatheffaron, que diga *Sol re* inmediado (que es de salto) sera juzgado por Primero Tono. Porque diuidiendole, mayor espacio terna arriba de la posición de F fa vt, el qual serà la cantidad de vn Ditono; que de la parte baxa de la dicha posición, que es solamente el espacio de vn Semiditono. Y aduertan que aunque los Diatheffarones en semejantes cantos, no estan en sus propios lugares, con todo esto, todas vezes que hallaremos vn Diatheffaron que diga *Re sol*, de D sol re à G sol re vt, serà al seruicio del Primero; y diciendo al contrario *Sol re*, sera al seruicio del Segundo. Tambien *Mi la* seruira al Tercero, y *La mi* al Quarto: *Vt fa*, al Quinto Tono, y *Fa vt* al Sexto: y al Septimo otro *Re sol*, desde A la mi re à D la sol re; y al contrario, *Sol re*, al Octauo dara el nòbre.

Demostracion del Primero Tono, por causa del mayor espacio que ay arriba de la posición de F fa vt; la qual diuide el termino de su Diapente, en cuyos extremos esta compuesto el presente canto, sin auer en el Especies del Segundo Tono.

Nota de los Diatheffarones que estan fuera de sus lugares.

Tono 1. por causa del mayor espacio.



Mas hallandose en el dicho canto vn Diapente ò vn Diatheffaron, que pertenezca al Segundo Tono, por Segundo sera juzgado; como se vee en este otro exemplo: que por causa del Diapente que ay en el, que dize *La re*, es juzgado por Segundo y no Pr.

Tono 2. por causa del Diapente.



Si atentamente consideramos lo que pertenece à este particular, hallaremos que los cantos compuestos por Quinta, los quales terminan en D sol re (no teniendo digo en su composición à lomenos la vna de las dos especies del Segundo) sera del Primero Tono: y los que terminan en E la mi, seran del Tercero, no tuviendo pero; &c. Mas los que acaban en F fa vt, del Sexto; y los que terminaren en G sol re vt, seran del Octauo: y todo esto por la cantidad del Ditono, que es (como queda dicho) la mayor parte del termino de la Quinta perfeta, laqual da el ser à tales composiciones.

Nota:

La

La regla que se ha de guardar en hazer juyzio de vn Cantollano compuesto por Quarta. Cap. XXXVIII.

Casi todo aquello que escriue N.N. de Cantollano, es prouechofo para principiantes; mas en essa su arte tan delicada y milagrosa, que sus seguidores dicen, van texidos muchos errores de tan grueso hilado, que no se pueden sufrir; como alli adonde dize, que el Canto compuesto por Quarta de extremo, à extremo, no sera de ningun Tono. En lo qual va tan diferente de las buenas reglas musicales, como lo blanco de lo negro: tanto que los moços de Choro no se pueden contener sin reyrse dello. Digo que assi esse escritor, como los otros que tienen la mesma opinion, van muy engañados y en todo contrarios à los eccelentes Musicos, assi latinos como romancistas: porque vn Canto compuesto de Quarta, se deue llamar Tono; acausa que es compuesto de una de las dos especies que dan el ser perfeto al Tono, que son Diapente y Diatessarón; como en diuersos lugares tengo hecho mencion dello. Y aduertan que todos los Tonos desta suerte seran Discipulos, no tuuiendo en la composicion el Diatessarón que suba; que tuuiendole, seran Maestros.

Tercer grande de Escritores.

Nota



Segundo Tono por no auer en ella Diatessarón del Primero.

Mas estotra demostracion que sigue, es del Primero por causa que tiene en su composicion dos Diatessarones suyos, que dizen Re sol.



Prim Tono por causade su Diatessarón.

Con la mesma regla conocersehan los demas Tonos compuestos por Quarta.

De algunos cantos compuestos por Tercera. Cap. L.

No queda aqui el termino de la imperficion de los cantos, si no que va mas adelante; pues hallanse algunos pocos compuestos de vn Ditono: y otros de menor termino, es à saber de la cantidad de vn Semiditono: cuyos interualos de por si muestran Tercera mayor, y tercera menor. Estos Cantos con razon no pueden ser llamados Tonos, porquanto no tienen en si (ni tener pueden) alomenos vna de las tres partes con que se compone el Tono. Agora pues por la falta que tienen, seran llamados los tales cantos, Buena sonoridad, ò buen sonido de Tono: y con este termino se deuen nombrar por parecer del R. Pedro Aaron, y del R. Ayguino, y de otros. Y aduertan que estas sonoridades son siempre de vno de los 4. Tonos Discipulos, y nunca de los Maestros: la causa desto dexola dezir à los muchachos, y niños.

La mas imperfeta composicion.

Lib. 1 de Institut. harm. cap. 30 y 199. en el 2. de Illum. cap. 17.

Demostracion de vna buena sonoridad del Sexto Tono, que es la pr. Antiph. de las Laudes de la ij. Feria, puesta en el Psalterio, qual dize: Miserere mei Deus. Y de otra del Segundo Tono, que es de los Maytines de la iiij. Feria, que dize; Da nobis Domine auxilium de tribulatione: Siendo la primera del termino de vn Ditono, y de vn Semiditono la Segunda; como aqui parece.



Del Sexto Tono.

Del Segundo Tono.

Do

Tono Commixto.

Ros. plan. 21.
Prachin. c. 8.4. maneras de
commixtion.

YA que se ha tractado de los Tonos Mixtos, assi perfectos como imperfectos: figure se agora tractar de los Commixtos. *Sciendum est* (dize Roseto) *quod Tonus commixtus, est ille qui capit mixtionem cum alio quam cum suo socio: scilicet quando Primus miscetur cum alio quam cum Secundo, & sic de alijs.* Y en el prim. de la Prat. de Gafforo leemos en esta manera: *Commixtus Tonus dicitur, si Autenticus est, cum in eo species alterius quam sui Collateralis disponuntur.* Tono Commixto, es aquel quando es Autentico y Maestro, tiene en su composicion especies de otros Tonos que de su Plagal y Discipulo. De modo que declarandonos mejor, diremos con Ceruera (y es lo proprio que dize Martinez) Tono Commixto es aquel que no guarda el orden y methodo de su composicion segun la regla ò signo donde fenece: mas antes trae passos ò composicion de otros Tonos. Y sepan que ay quatro maneras de Commixtion, es à saber *Commixtion perfecta, Commixtion mayor imperfecta, Commixtion menor imperfecta, y Commixtion mixta;* como todo esto veremos en sus particulares Capítulos.

De la Commixtion perfecta. Cap. LII.

LA Commixtion perfecta otra cosa no es en los Tonos Maestros, que passar de vna nota ò mas su Octaua, que es de la parte de arriua de su final: y en los Discipulos es passando su Octaua de la parte baxa con vn punto ò mas, por causa de lo qual en el canto Commixto viene à ser el termino de vna Octaua y composicion de otro Tono, que del que acaba la cantoria: pero ha de auer en ella alguna especie tocante al Tono foreftero, de Diapente ò de Diatessaron para causar la Commixtion; de otra manera no es permitido se llame Commixto.

Quando el punto que alga sobre la Octaua es de licencia, y quãdo causa commixtion perfecta.

Sera pues vn Cantollano del Primero Tono, que subira sobre su Octaua (que es el termino extremo de su perfeccion) vna nota, que viene à ser en E la mi: digo (y dizen) que este canto sera del *Primero Tono Commixto con el Tercero perfecto regular*: todas vezes pero que tenga tambien en si vn Diapente suyo que diga *Mi mi*, ò vn Diatessaron que diga, *Mi la*. Porque desde la posicion E la mi graue à la de E la mi agudo se forma la composicion del Tercero Tono, como deximos en el Cap. 28. à plan. 427. Mas no teniendo alomenos la vna de las dos especies, no sera Commixto, si no simplemente Primero perfecto, y aquel punto añadido se llamara punto de licencia, todas vezes sea para comodidad de la clausula; quando, no sera punto superfluo.

Pr. Ton. commixto con el 3. perfecto.

Quitando la Quinta que dize *Mi sol mi*, queda Prim. Tono perfecto, y con el punto de licencia.

Quando se deve llamar canto ò Tono plusquam perfecto.

Demostracion de otro *Primero Commixto con el Septimo perfecto*, por causa que contiene en si la composicion entera del Septimo: que es desde G sol re vt graue, à G sol re vt agudo; y mas tiene vn Diapente suyo regular, desde G sol re à D la sol re; y otro irregular, desde C sol fa vt à G sol re vt agudo, que dize *Vt sol*, y *Vt mi fa sol*. Mas adviertan que no tuviendo especie ninguna, no sera Commixto, si no simple: y llamarseha *Primero Tono plusquam perfecto*; por seguir aqui la orden de los Musicos antiguos. Y no me contradiga en esto algun nuevo Musico y moderno Amphion, cõ dezir, que es mal dicho; pues, *Vltra perfectum nihil datur*: que aqui nos seruimos de termino de los Gramaticos, y con buena razon.

Pr. Ton. commixto con el 7. perfecto.

Quitando las dos Quintas *Vt sol*, y *Vt mi fa sol*, queda Primero plusquam perfecto.

Exemplos de la Commixtion perfeta . Cap. LIII .

NO quiero poner mas demostraciones, por no hazer la escritura muy prolixa y enfadosa. y tambien porque considero que aquien tiene vn poco de natural, examinando los dos exemplos de arriua, y hallando puntados los que en este Capitulo relato con fimples palabras, le serà facil de conocer y juzgar toda suerte de composicion en Cantollano. Vean pues y consideren algunos exemp. destos. La Antiph. ad Bened. de la Fer. V. despues del dia del Espiritu Santo, es del *Primero Tono commixto con el Tercero*, que sube à E la mi, y tiene en el vn Diathessaron, que dize *Mila*, desde b fa $\frac{1}{2}$ mi à E la mi agudo. La Antiphona que dize, *Vidi dominum*, que esta en el Sabado de las calendas de Nouiembre, es *Primero Commixto con el Quinto*: que dentro de su composicion tiene la del Quinto Tono perfeto, la qual nace de F fa vt graue à F fa vt agudo; y tiene vna vez la especie de su Diapente, diziendo; *Fa re fa*: puesta en su proprio lugar, que es desde F fa vt à C sol fa vt. Lo mesmo se halla en la composicion del Offertorio que dize, *Iubilate Deo*: que es en el 4. Dom. despues de Pasqua. El Verso del Gradual que esta en la Missa del Domin. de Septuagesima, que dize; *Adiutor in oportunitatibus*, es del *Tercero Tono Commixto con el Quinto perfeto*: que sube à F fa vt agudo, adonde vemos que desde F fa vt graue à F fa vt agudo, se forma la verdadera composicion del Quinto; y mas tiene su especie mayor que dize *Fa re fa*; desde F fa vt à C sol fa vt. El Gradual de Santa Cruz; *Christus factus est*, es del *Quinto Tono, commixto con el Septimo perfeto*: adonde desde la posicion de G sol re vt graue à G sol re vt agudo forma su composicion, en la qual vna vez se canta su Diapente, diziendo *Vt re fa sol*; desde C sol fa vt al segundo G sol re vt. La Antiph. ad Bened. de las Laud. de Todos Santos, *Te gloriosus*, es del *Septimo Tono commixto con el Segundo*: porque arriba à la posicion de A la mi re sobre agudo (que es el punto mas subido en razon de Cantollano) y de la dicha posicion à la de A la mi re agudo nace la composicion del Segundo Tono natural (aunque esta ordenada Octaua en alto) y tiene su especie de Diapente con estas sylabas, *Re mi fa sol la*: desde D la sol re agudo à A la mi re sobre agudo. El Offertorio de la Missa de Santa Cruz de Mayo, que dize, *Dextera Domini*, es del *Segundo Tono Commixto con el Septimo perfeto*, porque deciende en Γ vt; que desde Γ vt à G sol re vt, se compone el Septimo regular; correspondiendo à su Octaua alta, que es desde G sol re vt graue à G sol re vt agudo; y tiene su Diapente, que es *Vt re mi fa sol*, dende Γ vt à D sol re. Mas el Offertorio del iiii. Domingo despues de Pentecostes, que dize; *Illumina oculos meos*, es del *Quarto Tono, commixto con el Primero irregular y perfeto*: porque baxa en A re, posicion final del Primero y Segundo irregulares, y esto por correspondencia de A la mi re su Octaua alta: Mas, vfa de su Diapente, que es la primera especie que dize, *Re la*. El Introito, *Exultate Deo adiutori nostro*, en la Fer. 4. del mes de Setiembre, es del *Sexto Commixto perfeto con el Tercero irregular*: la causa es, porque abaxa hasta à $\frac{1}{2}$ mi; y desde be mi à b fa be mi se compone el Tercero irregular, y tiene la Diathesaron que dize *Mila*, de la posicion de E la mi à la de A la mi re. El Offertorio de la vigilia de Pentecostes, *Emitte Spiritum tuum*, es del *Octauo Commixto con el Sexto perfeto y regular*, porque baxa en C fa vt; pues desde C fa vt à C sol fa vt, tiene su termino ò composicion el dicho Sexto, y en la qual ay vna vez la 3. especie de Diapente, que dize *Fa re fa*, desde F fa vt à C sol fa vt; que es propria del Sexto Tono, aunque no tan vfa como la otra que abaxa.

Y esto baste en lo que toca à los exemplos de los Tonos commixtos de Commixtion perfeta: digamos agora algo de la Commixtion mayor imperfeta.

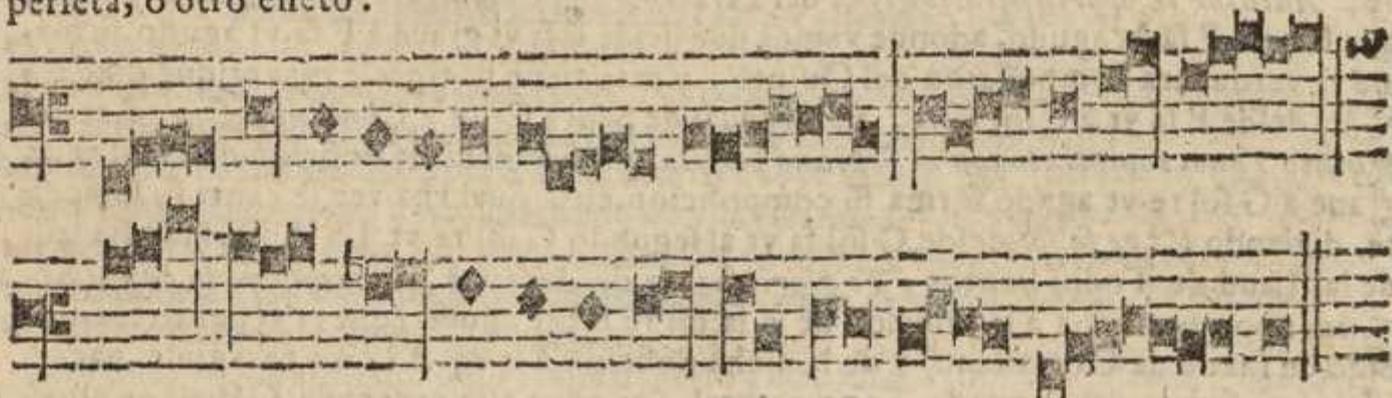
Aviso particular, y muy necessario cerca de la Commixtion perfecta. Cap. LIIII.

Hallamos à vezes vnas composiciones que suben nueue, diez y onze puntos, y baxan solo ochos puntos: o al contrario, baxan nueue diez ò onze puntos, y alcan hasta la Octaua y no mas. Pregunto agora con que regla se deuen juzgar semejantes composiciones: por cuerda, ò por especie; o verdaderamente por la subida y baxada? En respuesta desto digo, que tales cantos se deuen juzgar por *Especies*: y si por especies no los podemos conocer, la *regla de la cuerda* sera la que nos mostrara de que Tono sean: contando solamente las notas que llegan à los extremos de los onze puntos, en los quales consiste la composicion de los dos Tonos perfectos, Maestro y Discipulo: y aquellos puntos que passan à la Octaua, causaran la commixtion perfecta: y esto segun que fueren, guardando la orden arriba dicha. Aduertiendo que aunque los cantos suben ò baxan dos ò tres voces, mas allende de sus Octauas, que no dan por esso favor ninguno al Tono los dichos puntos: porquanto *la fortaleza del Tono* esta en la simple Octaua; y aquellos puntos (como dicho es) causan la commixtion perfecta, ò otro effeto.

Cantos mixtos perfectos que suben ò baxan 9. 10. 11. puntos, como se ban de juzgar.

Puntos que passan la Octaua, no dan favor al Tono.

2. Tono mix. perf. y commixto perfecto con el Quinto.



Este exemplo, aunque sube dos puntos mas de la parte del Maestro (pues llega à F fa vt agudo) que no baxa en la parte del Discipulo (pues no passa A re) con todo esto por las causas arriba dichas, es à saber por razon de las Especies, sin hazer caso de la mayor subida, es juzgado por *Segundo Tono mixto perfecto con el Primero, y Commixto perfecto con el Quinto*.

Cap. 2. del 3. libr. de la Alamo.

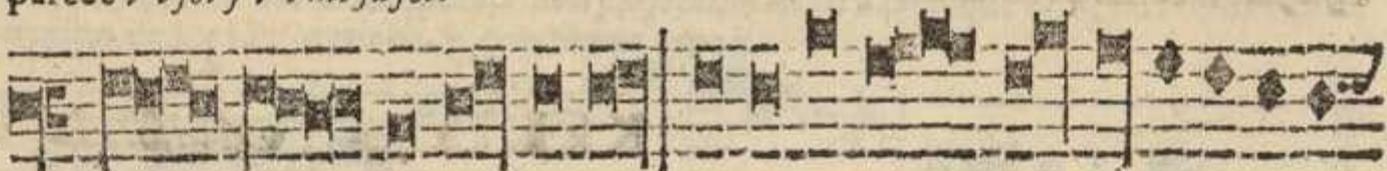
El Reuer. Ayguino (seruiendose en esto de la autoridad del Reuer. D. Pedro Aaron) quiere que algunos Tonos puedan ser Commixtos perfectos juntamente de ambas partes, alta y baxa: y pone el exemplo de vn *Primer Tono, Commixto con el Tercero perfecto de la parte alta; y es juntamente Commixto con el Septimo perfecto de la parte baxa*. Aduertiendo pero, no puede ser Commixto dobladamente con vn mesmo Tono, aunque tenga en si la composicion doblada, es à fauer de ambas partes, inferior y superior.

De la Commixtion mayor imperfeta. Cap. LV.

En los cantos prolixos, dos Diapentes causan la commixtion mayor imperfeta.

LA Commixtion mayor imperfeta, otra cosa no es que el interualo de vn Diapente doblado y de vna mesma especie, puesto en vn canto de diferente Tono; como veremos en este, que es del *Primer Tono perfecto, Commixto con el Septimo de la Commixtion mayor imperfeta*, por causa de su Diapente natural, desde G sol re vt à D la sol re; y otro ay por diferente posicion, que es desde C fa vt à G sol re vt, como parece *Vt sol y Vt mi fa sol*.

Pr. Commix. con el 7. de commix. may. imperf.





El Offertorio de Santa Cruz, que dize, *Protege domine*, es del Segundo Tono commixto con el Septimo de Commixtion mayor imperfeta; por causa de la 4 especie de Diapente, que pertenece al Septimo, qual se forma de la posicion de C fa vt à la de G sol re vt. La mesma Commixtion ay en el Alleluia de Santo Thome Apostol, *Ego sum Pastor bonus*, con estas sylabas *Vt mi sol*: y en vn Versete de Sant Andres que dize, *Dilexit Andream Dominus*. El Alleluia de San Pablo, que es el que tiene el Verso que comienza, *Tu es vas electionis*, &c. puesto en la Missa de su Conuersion, es del Segundo Tono Commixto con el Octauo de Commixtion mayor imperfeta, por causa de la 4. especie de Diapente rebuelto, desde G sol re vt à C fa vt con estas notas *Sol fa mi vt*, y *Sol fa re vt*. La mesma Commixtion ay en el Alleluia de Sant Andres Apostol: y en el Verso del Alleluia de S. Iuan Baptista que dize, *Tu puer Propheta*. El Verso del Alleluia en la Missa de la Natiuidad de N. Señora, que es; *Fœlix sacra Virgo Maria*, es del Octauo Tono Commixto con el Quinto de Commixtion mayor imperfeta, por causa de la 3 especie de Diapente, que pertenece al Quinto, desde F fa vt à C sol fa vt; cantando tres vezes con estas notas (sin las otras diferentes maneras) *Fa sol re fa*. El Verso del Alleluia en el comun de los Apostoles, que dize, *Nimis honorati*, es del Octauo Tono Commixto con el Primero de Commixt. may. imperf. por causa de la prim. espec. de Diap. que pertenece al Primero (aunque segun la orden mostrada en el Cap. xxxvij. del iij. lib. à plan. 351. y somos para dezir en este Libro al Cap. 91. 92. 93. se puede llamar, *Primero irregular ò Noueno Tono*; por causa de las posiciones extraordinarias) desde A la mi re à E la mi agudos con estas notas *Re fa la*, y *Re mi fa sol la*. Tambien se puede dezir, que ay en el la Commixtion del Segundo Tono: por causa de la especie ya dicha, buelta al contrario, que canta con estas nota, *La fa mi re*.

Exemp.
2. commix. eb el 7. etc.
2. commix. con el 5. etc.
8 commix. con el 5. etc.
8 commix. con el 1. y 2.

Aduiertan que la Commixtion causada de los dos Diapentes, se entiende en los Cantos copiosos, y prolixos, como es en los Introytos, Graduales, Alleluias, Offertorios y Antiphonas largas. &c. Mas en los breues y de pocas notas, siendo compuestos digo solamente de 20. en 25. puntos, ò poco mas ò menos basta vn Diapente solo para causar la dicha Commixtion; como es por exemplo, la prim. Antiph. de las Visp. del Domingo, *Dixit Dominus*: y como es la 3. de las Visperas de la iij. Feria, *Sape expugnauerunt me*. La vna es del Septimo, Commixto con el Quinto: y la otra es del Quarto Commixto con el Primero.

Nota.
7 commixto con el 5.



Di xit Do mi nus Do mi no me o se de à Dex tris meis. E u o u a e.



Sæ pe ex pu gna ue runt me à iu uen tu te me a. E u o u a e.

8. commixto con el 5.

Quien dessea ver mas, vea las Antiphonas del Psalterio que ay, sin duda, hartos cantos desta suerte hallara. Dexamos esta Commixtion mayor perfeta, y passamos à la menor.

De la Commixtion menor imperfeta. Cap. LVI.

Quando tres
Diathessaro-
nes causan la
commixtion
menor imper-
feta, y quando
de solameto
se.

Nota :

Re sol Ton. 3.
Sol re 2.

Mi la 3.
La mi 4.

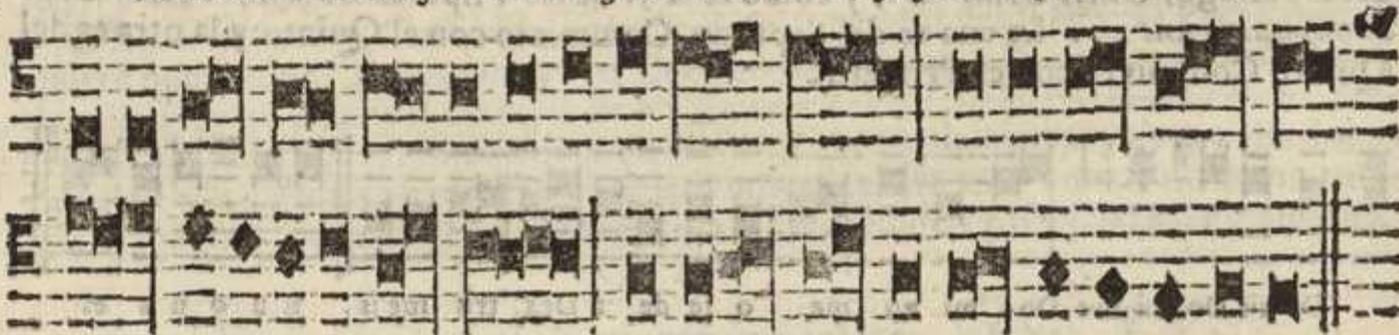
Vt fa 5.
Fa vt 6.

Re sol 7.
Sol re 8.

Diremos tambien que la Commixtion menor imperfeta, otra cosa no es que el termino ò interualo de vn Diathessaron triplicado, puesto en vn canto copioso, prolixo (digo prolixo à diferencia de los muy breues, en los quales el Diathessaron duplicado causa esta Commixtion) y de diferente Tono: Como por exemplo, si en vn Primero Tono hallamos tres vezes la 2. especie de Diathessaron que dize, *Mi la*: diremos ser Commixto con el Tercero de Commixtion menor imperfeta. Llamase menor, porque de las dos especies principales que componen los Tonos, la Diathessaron es la menor: de modo que diziendo, especie menor, tanto es como dezir Diathessaron ò Quarta; assi como diziendo mayor, se entiende la Diapente ò Quinta. Por esta causa pues llamaron à los cantos que tienen en sus composiciones Diapente de otro Tono, Commixtos de Commixtion mayor, que tanto es como dezir, commixtos con Diapente: y Commixtos de commix. men. (que tanto es como dezir, commixtos con Diathessaron) llamaron à los que tienen Diathessaron de otro Tono en sus composiciones. Aduiertan pues que todas vezes hallaremos en vn canto este *Diathessaron Re sol* (sea de salto ò sea mediado) de A la mi re à D la sol re, ò de A re à D sol re, sera al seruicio del *Primero Tono*: mas diziendo al contrario *Sol re*, sera al seruicio del *Segundo*. *Mi la*, desde b fa \sharp mi à E la mi, ò de E la mi à A la mi re ò sus Octauas sera siempre en seruicio del *Tercero*: mas diziendo al contrario *La mi*, sera al seruicio del *Quarto Tono*. Tambien *Vt fa*, sirue al *Quinto Tono* de C sol fa vt à F fa vt, ò de C fa vt à F fa vt graue (que es su Octaua baxa) ò de F fa vt à b fa \sharp mi, ò de G sol re vt à C sol fa vt: mas diziendo *Fa vt* en las dichas posiciones, será para seruicio del *Sexto*. Finalmente *Re sol*, desde D la sol re à G sol re vt, será al seruicio del *Septimo*, y procedendo al contrario, será del *Octauo*. Mas empero aduertan que el *Re sol* que se forma desde D sol re à G sol re vt, ò al contrario *Sol re* desde G sol re vt à D sol re, no esta siempre al seruicio del Septimo y Octauo (aunque sea Octaua de su natural Diathessaron) si no que auezes seruirà tambien al *Primero* y *Segundo Tono*, como luego en el Capitulo siguiente veremos.

Demostracion del Tercero Tono perfeto, Commixto con el Primero con la Commixtion menor imperfeta, a causa del Diathessaron triplicato que dize Re sol, desde A la mi re à D la sol re, con estas notas Re mi fa sol, Re fa sol, y Re sol.

3. Ton. perf.
commixt. con
el pr. de com-
mixtion me-
nor.



Exempli
eclesiast.

El Introyto, *Dominus illuminatio mea*, del 4. Domingo despues de Pentecostes, es del Segundo Tono Commixto con el Quinto de commixtion menor imperfeta. La Comunión, *Christus resurgens ex mortuis*, que es de la Miffa de la Fer. 4. *post Pascha*, es del Octauo Commixto con el Tercero con commix. men. &c. Tambien el *Alleluia* con su Versete; *Vos estis qui permansistis mecum* (que es del comun de los Apostoles) es del Octauo Tono commixto con el Quinto con la mesma commixtion. Las quales Commixtiones se causan por la Diathessaron triplicada que ay en la postura, como todo hombre de por sí las puede facilmente conocer.

De

De como el Diatheffaron formado desde D sol re à G sol re vt ,
no sirve siempre al Primero Tono, mas al Septimo tambien.

Cap. L V I I.

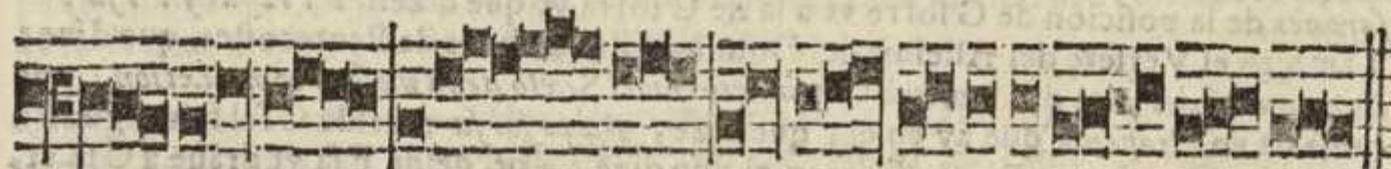
ES Menester advertir, para saber con verdadera orden conocer las sobredichas Commixtiones menores imperfectas, que la primera especie menor, que es *Re sol* (digo la que se forma desde D sol re à G sol re vt, y no en otra parte) q̄ auezes sirve para la Commix. menor del Prim. Tono; y diziendo al contrario *Sol re*, para la otra del Segundo; y auezes sirve para la commixtion del Septimo; y siendo al contrario, para la del Octauo. Por mayor inteligencia diremos en este modo. Hallando la primera especie de Diatheffaron, que es *Re sol*, formado desde D sol re à G sol re vt, en vna composicion que no sea Primero Tono ni tampoco Segundo, serà siempre al seruicio del Septimo; y diziendo al reues, *Sol re*; sera al seruicio del Octauo: como ver se puede por exemplo en el Alleluia del Domingo iiii. de Aduento, que es del *Quarto Tono imperfecto y Commixto con el Septimo* (y no Primero) por causa de aquellos tres Diatheffarones que dizen *Re sol*, desde D sol re à G sol re vt. Lo mesmo se puede ver en el Offertorio de la prim. Missa de la Natiuidad de Nuestro Señor, que dize: *Latentur salis & exultet terra*: y tambien en este exemplo que aqui vemos.

Quando *Re sol* desde D sol re à G sol re vt sirve al 7. Tono y quando al Primero.



Re sol al seruicio del Septimo Tono.

Mas terminando el canto en D sol re entonces el dicho Diatheffaron, subiendo sera al seruicio del Primero, y baxando del Segundo Tono: como se vee en el Introyto de los Santos Inocentes, que dize: *Ex ore infantium Deus & lactentium*; el qual es del Segundo Tono, sin Commixtion del Septimo, aunque tiene los dichos Diatheffarones. Lo mesmo ay en la Comunion de San Iuan Euangelista, que dize; *Exijt sermo inter fratres*: y en el Introyto del primero dia de Quaresma, *Misereris omnium domine*: y tambien en este exemplo que sigue; que es del Primero, sin la Commixtion menor del Septimo.



El mesmo *Re sol* agora sirve al Primero.

Ecetquando pero quando las dichas composiciones que fenecen en D sol re, abaxan à la posicion de *Γ vt* (como haze auezes el Segundo) que entonces quieren que el dicho Diatheffaron sea en favor del Septimo Tono: y esto por causa de su natural composicion, la qual tiene principio en *Γ vt*, à correspondencia de G sol re vt su Octaua: adonde desde la posicion de *Γ vt* à D sol re, nace la 4. espec. de Diapente, que dize *Vt sol*; y desde D sol re à la de G sol re vt, se forma la prim. espec. de Diatheffaron, que dize *Re sol*; en los quales terminos consiste la verdadera composicion del Septimo Tono. De modo que el dicho Diatheffaron sera tambien al seruicio del Septimo, aunque este en vn canto que termine y fenezca en D sol re; todas vezes pero que la composicion (abaxando) toque en *Gam vt*. Lo dicho se puede ver en este exemplo que sigue: y tambien en el Offertorio de la Cruz de Mayo, que dize: *Dextera Domini fecit virtutē, &c.*

Excepcion.

Quando sirve al 7. Tono aunque este en un Primero ó Segundo Tono.

Exemplo de un Segundo Tono commixto de Commixtion menor con el Septimo perfeto.



El mesmo *Re sol* esta en seruicio del 7. en el 2. Tono.

Conclusión.

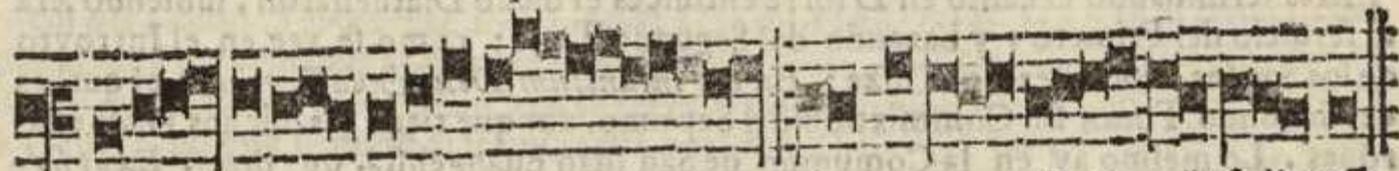
De lo dicho concluyremos, que en vn Canto que terminare en *D sol re*, y que no de-
cienda en *F vt*, teniendo en su composicion el *Diatheffaron Resol* desde *D sol re* à
G sol re vt, serà al seruicio del Primero Tono, y diziendo *Sol re* serà al seruicio del
Segundo. Ma si el canto abaxare en *F vt*, el dicho *Diatheffaron* subiendo, serà al ser-
uicio del Septimo, y baxando del Octauo. En todos los demas cantos que no sean del
Primero ni tampoco del Segundo, quieren que el mesmo *Diatheffaron*, subiendo sea
siempre del Septimo, y baxando del Octauo.

De la Commixtion Mixta. Cap. LVIII.

Commixtion
mixta que
sea.Vn Diapente
y dos Diatbes-
farones, que
sean de vn
mismo Tono,
causan la
commixtion
mixta.

Queda para dezir de la Commixtion mixta, la qual otra cosa no es q vn Diapente
y dos Diatheffarones de vn mesmo Tono, puestos en la composicion de otro
diferente Tono. Como si en vn Tono Primero hallamos la 2. especie del Diapente *Mi*
mi; y dos Diatheffarones que digan *Mi la* (no obstante vengán por diferentes posicio-
nes) por ser especies del Tercero Tono, diremos que este tal Canto es compuesto del
Primero, commixto con el Tercero de Commixtion mixta; es à fauer, de Commixtion
mayor y de commixtion menor: porquanto (como dixen) la Diapente es atribuida à la
commixtion mayor, y los dos Diatheffarones à la menor. De modo que hallando vn
Diapente, que es la mitad de la commixtion mayor; y dos Diatheffarones, que es la
mitad de la menor, formamos la Commixtion mixta: porquanto cada parte deffas de-
por sí (por las razones que se dixeron) no puede causar la entera Commixtion.

Exemplo de la Commixtion Mixta.

Pr. commixto
con el 3. de
commixtion
mixta.

Sept. con 5.

El Ver. del Alleluia, del Domingo infr. oct. de Pasqua, que comienza: *Post dies octo*,
es del Septimo Tono Commixto con el Quinto de Commixtion Mixta, por causa de vn
Diapente que dize *Fa re fa*, desde *F fa vt graue* à *C sol fa vt agudo*; y de dos Diatbes-
farones de la posicion de *G sol re vt* à la de *C sol fa vt*, que dizen, *Vt re fa*, y *Vt fa*.

Sept. con 6.

Tambien el Versete del Alleluia del Domingo iiii. despues de Pentecostes, que dize:
Deus qui sedes, es del Septimo Commixto con el Sexto de la mesma commixtion, por
causa de vn Diapente que ay en el, que dize; *Fa la sol fa*; desde *C sol fa vt agudo* à
F fa at graue; y de dos Diatheffarones; el vno dize *Fa vt*, desde *F fa vt graue* à *C fa vt*,
y el otro dize *Fa mi re vt*, desde *C sol fa vt* à *G sol re vt*; especies que pertenecen
à la composicion del Sexto Tono. El Offertorio, que dize: *Confessio & pulchritudo*,
que es de la Misa de San Lorenzo martyr, es del Quarto Tono y Commixto con el

Quarto con 5

Quinto de Commixtion mixta: por causa que ay en el vn Diapente de la tercera espe-
cie, con estas notas *Fa re fa*; desde *F fa vt* à *C sol fa vt*; y dos Diatheffarones que dizen,
Vt re mi fa, el vno desde *F fa vt* à *b fa mi*, y el otro desde *C fa vt* à *F fa vt*.

Diferentes
commixtiones
en vn mismo
canto.7. Tono perf.
commix con
el pr. de com-
mixtion may.
y men. con el
2. y 6. de com-
mix. con el 4.
y 5. de comm.
menor, etc.

Aduertan que vn mesmo canto pue de tener diferentes Commixtiones, como
por exemplo el Versete arriba alegado, que dize: *Deus qui sedes*: es del Septimo Tono
perfeto, commixto con el Primero de Commixtion mayor y menor; mayor, por causa
de dos Diapentes suyos que ay en el, desde *A la mi re* à *E la mi*, que cantan *Re la*; y me-
nor, por causa de quatro Diatheffarones suyos desde *A la mi re* à *D la sol re*, que dizen
Re sol. Tambien es Commixto de commixtion mixta con el Segundo; porque tiene
vn Diapente que dize *La re*, desde *E la mi agudo* à *A la mi re*, y dos Diatheffarones desde
D la sol re à *A la mi re*, que pronuncian *Sol re*. Tambien aduertir se ha que esta com-
mixto de commixtion menor con el Quarto, pues en su composicion trahe su Diatbes-
faron triplicado, que dize *La mi*: aunque esta puesto vna Octaua mas en alto de su or-
dinaria posicion. La mesma Commixtion menor baze con el Quinto, por causa que
sineo vezes se halla su Diatheffaron q dize *Vt fa*; aunq procede por diferentes Signos.

Final.

Finalmente esta *Commixto de commixtion mixta con el Sexto* por la causa que queda dicha en el exemplo de arriba, que es el que dize en su margen, *Sept. con Sexto.*

No digan algunos como dize aquel otro, que no ay tanto *Commixto*, que no ternan razon de dezirlo. Queria saber de todos ellos, porque causa quieren dezir esto, pues por otra parte dizen y confieffan, que lo que da ser à los Tonos, son las Especies mayores y menores; es à saber, los Diapentes y los Diatheffarones. Esto quieren, y despues no quieren que en vn Tono tenga parte otro diferente Tono; firuiendose aquel de los materiales desse otro? Valgame Dios, y como se puede porfiar que vn Quinto Tono, no pueda tener voz en capitulo (como se suele dezir) en casa del Oçtauo; pues el, como buen amigo, lo firue de su Especie mayor con mucha cortesia y mucho amor, y tan abundosamente que en vna composicion de dozientas notas mas ò menos, ay seys y aun siete vezes su Diapente (sin los Diatheffarones) claro y natural, desde F fa vt à C sol fa vt? Que? Dezis no ser verdad? Mirad sin colera, y sin passion en el Sabado Santo el Gradual que dize, *Laudate dominum omnes gentes;* y su Versete, *Quoniam confirmata est &c.* y hallareys todo esto. Tiene tanta fuerça el dicho Diapente, por ser tan continuado, que quien no adierte el principio y fin del Canto, antes parece Quinto, que Oçtauo Tono.

A los nuevos Amphiones, Orpheos, y nuevos Apolines, que no quierẽ se balle canto mixto, ni commixto.

Este exemplo basta para aduertir que ay Cantos, con diuersas *Commixiones*.

De los Tonos Mixtos perfetos, con la Commixtion mayor ò menor imperfeta. Cap. LVIIII.

EN los Capítulos passados hemos visto por aparte los Tonos Mixtos, assi los perfetos como los imperfetos; y tambien los *Commixtos*; assi los de *commixtion mayor*, como los de *commixtion menor*. Agora en este breuemente hemos de dezir algo cerca de vnos Tonos Mixtos perfetos y *Cõmixtos de Commixtion mayor*; y de otros Mixtos perfetos y *commixtos de Commixtion menor imperfeta*. Digo pues con el Reuer. P. Iluminado, que el *Tono Mixto perfeto y commixto de Commixtion mayor*; otra cosa no es, que vn Cantollano Maestro, que participa todo el Diatheffaron de su Discipulo, ò al contrario; y el que tiene en su composicion por lo menos vn Diapente duplicado, que sea de otro diferente Tono; como facilmente conocer se puede de lo se dixo arriba, y deste exemplo que se sigue.

Cap. 19. lib. 2.

Demostracion del Primero Tono Mixto perfeto con el Segundo su Discipulo, y Commixto con el Quinto de Commixtion mayor imperfeta, por causa de su Diapente duplicado, que dize: Fa fa, y Fa re mi fa, desde F fa vt à C sol fa vt.



Pr. Ton. perf. mix perf. con el 2. y comm. con el 5. de commixtion mayor imperf.

Tomen el Antiphona de la procession de los Ramos, que dize: *Cum appropinquaret dominus Ierosolimam &c.* y veran que es *Oçtauo Tono perfeto mixto de Mixtion perfeta con el Quinto*, por causa del Diapente doblado, que dize *Fa fa*, desde F fa vt à C sol fa vt. Mas, es *Commixto con el Primero de la mesma commixtion*, por causa del Diapente duplicado, que canta; *Re la*: el vno desde D sol re à A la mi re, y el otro desde A la mi re à E la mi agudo. Quien se acordare de lo se dixo en el Cap. de las *Commixiones perfetas*, verà tambien que la misma Antiphona, es *commixta de Commixtion perfeta con el Sexto*.

8. Tono mixt. perf. con el 7. y commix. con el 5. de commixtion imp.

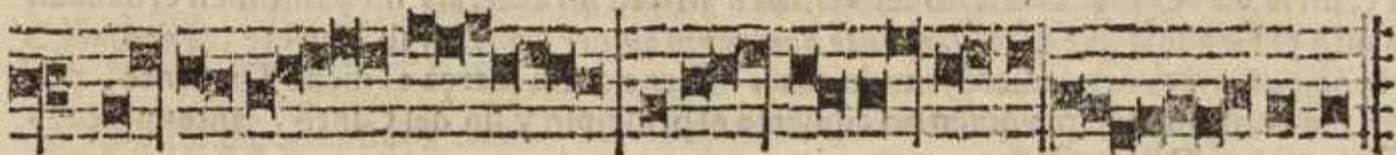
De

De los Tonos mixtos imperfetos con la Commixtion mayor,
ò menor imperfeta. Cap. LX.

BReuemente digo que el Tono mixto imperfeto y commixto de Commixtion mayor ò menor imperfeta, es el que participa algunos puntos del Diatheffaron de su compañero (como queda dicho) y juntamente en su composicion tiene vn Diapente duplicado, para la Commixtion mayor, ò vn Diatheffaron triplicado para la menor, empero que sea de otro diferente Tono.

Demostracion de vn Primero Tono, mixto imperfeto con el Segundo, y Commixto con el Tercero con commixtion mayor imperfeta; por causa del Diapente Mi mi.

Pr. Ten. mixt.
imperf. con el
2. y commixto
con el 3. de
commix. ma-
yor.



Otros exemplos dexo en la pluma acausa que cadauno, con lo dicho, sabra formarlos de si mesmo, tuuiendo consideracion à lo se dixo en los postreros Capit. passados, &c.

De la fortaleza del Diapente encompuesto y ligado. Cap. LXI.

Plan. 18.

Cerca à la fortaleza del Diapente encompuesto, de mas de la pratica, tenemos la autoridad del R. D. Blas Roseto, el qual en su tract. de Musica Ecclesiast. dexo escrito en esta manera: *Notandum est quod species Diapentes, qua fit ex vno interuallo, quacunque sit illa, est tanta authoritatis, quod in vno cantu bis vel ter ultra repercussa fuerit, quantumcumque talis cantus descendat, etiam si non ascendat ultra Diapentem à fine, talis cantus authenticus dicatur, & non placalis, &c.* El Diapente perfeto y de vno interuallo, siendo ligado (es à sauer atado ò conjunto) tiene tanta fuerza en Cantollano, que de Maestro, conuierte la composicion en Discipulo; y de Discipulo en Maestro; como luego diremos, despues de hauer considerado el dicho Diapente, que es este.

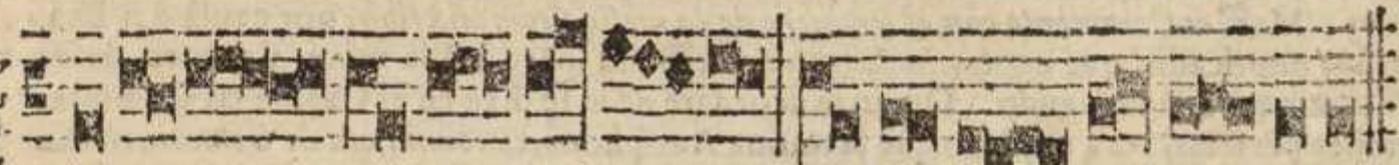
Este es para seruicio del prim. del 2. del 3. del 4. del 5. del 6. del 7. del 8. Tono.

Diapentes en-
compuestas y
ligadas.

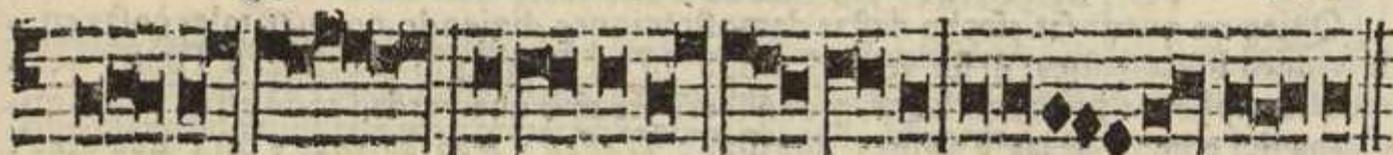


Digo pues, que vn Cantollano sera *del Septimo Tono perfeto y mixto imperfeto*, y el qual tenra en su composicion dos Diapentes ligados, los quales pertenecen al Octauo, su Discipulo: digo q semejante canto, puesto caso sea Septimo perfeto y de mayor subida, con todo esto *serà juzgado Octauo Tono*, por causa de los dos Diapentes encompuestos, y atados, que dicen Sol vt.

8. Tono por
causa de los
Diapentes li-
gados, Sol vt.



Al contrario, aura otro canto el qual serà *del Octauo Tono perfeto y mixto imperfeto*; y el qual tenra en su composicion dos Diapentes ligados, que pertenecen al Septimo su Maestro; digo que este cãto, puesto caso que por la baxada sea Octauo, con todo esto serà juzgado *Septimo Tono*, por causa de los dos Diapentes ligados y de salto, que dicen; Vt sol; como vemos aqui.



7. Tono por
causa de los
dos Diapentes
ligados, *Vs sol.*

Mire el discreto Lector, por mayor satisfacion fuya, el Responorio *Sint lumbi ve-
firi praecinēti*, que es el 2. del iij. noct. de los Confess. no Pontif. Considere tambien
este otro; *Duo Seraphim*, puesto en el officio del 3. Domingo despues de Pentecostes;
y verà que ambos dos Responfos, por causa de la baxada, son del Segundo Tono; mas
por razon de la fortaleza del Diapente, quedan del Primero; digo por causa de aque-
llos dos Diapentes ligados, que dizen *Re la*; que pertenecen al Primero Tono.
Con esta orden se puede hazer juyzio de los demas Tonos, tuviendo consideracion
à los dichos Diapentes ligados e incompuestos; y esto baste,

Exemp^o

*De los dos Tonos priuilegiados en Cantollano: y de la dignidad
y autoridad del Primero Tono. Cap. LXII.*

Los primeros Musicos Ecclesiasticos, quisieron honrar con particular priuilegio à
los dos Tonos extremos de los ocho regulares: es à saber al Primero y al Octa-
uo. La honra que les hizieron y hazen, es esta: Que aunque algunos Cantollanos ay
del Segundo Tono y otros del Septimo, respecto la orden de la composicion, y con-
forme las reglas musicales arriba declaradas, quieren digo, que por autoridad Eccle-
siastica y particular gracia, sean juzgados los vnos por Primero Tono, y los otros por
Octauo, en esta manera.

1. y 8. Tono,
son los dos
Tonos priuile-
giados.

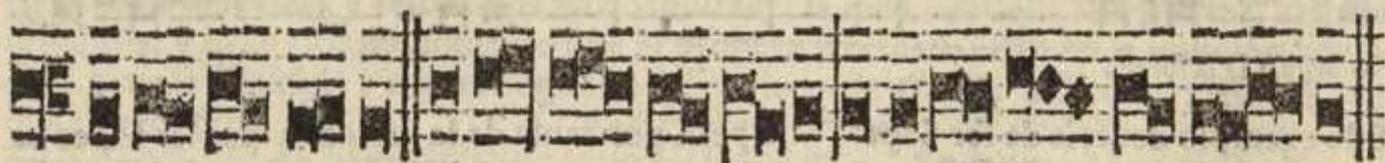
Serà vn Canto el qual començarà en *D sol re*, y acabará en la mesma cuerda; de mo-
do que por fuerça viene à ser Primero ò Segundo Tono. Mas no teniendo este canto
especie mayor encompuesta y ligada del Segundo, quieren que sea Primero, aunque
tenga mayor baxada que subida: todas vezes pero, que tuuiere en aquellas pocas no-
tas cerradas con la primera pausa larga (y son las que de ordinario vn solo canta) la en-
tonacion de su *Psalmo festiuo*, que dize; *Fa sol la*; desde *F fa vt* à *A la mi re*; ò la tuuiere
en los primeros puntos con los quales subintra el Choro. Aduertiendo que mayor
autoridad y mayor fuerça tiene quando todo el Choro lleno (despues de hauer ento-
nado el canto) entra à cantar con la dicha entonacion, que quando entre los primeros
puntos, esta cerrada con la primera virgula ò pausa. Mas no tuviendo el dicho Canto
la dicha entonacion en vno de los dos lugares; y siendo conforme las reglas musica-
les, Segundo Tono, quieren que tal sea, y que por tal sea nombrado.

Pr. Tono pri-
uilegiado por
causa del *Fa
sol la*, y del
principio en
D sol re.



Pr. Tono por
gracia y no por
ley musical.

Esta demostracion es del Prim. Tono por causa de la entonacion de su *Psalmo* la qual
esta en aquellas diez notas cerradas con la pausa, y dize *Fa sol la*: que fin ella fuera Se-
gundo. Tambien effotra demostracion es del Primero, por causa de la dicha entona-
cion, que va puesta en los primeros puntos despues de la primera pausa; adonde todo
el Choro subintra; que de otra manera fuera juzgado por Segundo Tono.



Otro Exemp.
en el qual el
Choro entra
con *Fa sol la*.

LII

Quien

Verfo, Domine quinque talenta, en los Confess. no Pontif. ò el Alleluia con su Versete, *Caro mea vere est cibus*, en la Missa del Corpus Christi, y conocerà lo mesmo. Y si qual- que incredulo quisiessse mayor certificacion; tocando la verdad con mano, tome la *Antiphona ad Magnificat*, en las 2. Visp. de los Confess. no Pontif. que dize; *Hic vir despiciens mundum*: y la prim. del 2. noct. de los maytines de San Lorenzo, que dize *Beatus Laurentius*: ò la de la segunda *Magnificat* del mesmo officio, que dize tambien *Beatus Laurentius*. Esta postrera en particular quiero que mire sin passion y sin co- lera, que quiza verà lo mesmo. Verà que enquanto à la composicion de la Antiphona es del Septimo Tono, con todo esso tocarà con el dedo, que *la Psalmodia ò Sacu- lorum* muestra Octauo; y esto, no por otra, si no por la razon arriba dicha. Aduerto que el Antiphona de la Aspercion del agua bendita, que dize: *Vidi aquam*, es lo mesmo; aunque algunos le tienen quitado su Verso del 8. y le dieron otro del 7. quiza por no saber esta particular autoridad que tiene. Concluyremos pues, que qualquiera Tono de Cantollano que tuviere principio en *G sol re ut*, y terminare en la posicion mesma, y que no tocara con una nota en *D la sol re* antes de la primera virgula, siempre serà juzgado por Octauo Tono: y esto acontecerà, por autoridad ecclesiastica, y no por regla musical. Aduiertan que esta obseruacion se hallara en el verdadero Cantollano Gregoriano, y no en el moderno antojadizo: que quiza el que le emendò no advirtiò en esto. Grandis- sima verguença es, que cadauno ose emendar, y aun componer Cantollano por su an- tojo: que no ay aldea, que teniendo Sacristan, no tenga tambien el Cantollano diffe- rente de lo comun, ò vniuersal Romano.

Exemplos.

Vease en las 2. Visp. de S. Lorenzo.

Conclusiones.

De las rayas largas en Cantollano, llamadas comunmente Pausas; y de que firuen. Cap. LXIII.

Las rayas ò virgulas que atrauiessan todas las reglas (quatro ò cinco que sean) son para muchas cosas: como es para la solennidad del canto; para hazer alli diffe- rencia de las reglas comunes y generales; firuen tambien para guardar las presas de los Resposos, y para las Clausulas de los Tonos, que alli se ponen por señal; tambien pa- ra auertirnos que alli se concluyen las partes de la letra con el punto: y finalmente pa- ra tomar descanso y aliento, como en las Pausas de Canto de Organo. Esto es enquan- to à las Pausas grandes; que las pequeñas, no firuen mas de apartar las ligaduras y pun- tos atados: diziendo Gafforo en el 8. del prim. de su Prat. *Describunt notatores in Antiphonis & nocturnis Responsorijs atque Gradualibus neumam certa linea in modum pausa cantilenas terminantis omnia linearum interualla complectente: diuidentem distinctiones: qua quidem innuunt vocis ipsius respirationem.* Y sigue diziendo: *Neque respirandum est ante ultimam cuiusvis dictionis syllabam, nisi complures fue- rint notula soli syllabe supposita: tunc enim necessitate urgente, poterit Cantor post non ultimam dictionis syllabam, respirare, &c.*

Pausas en Cantollano de que firuen.

Franq lib. 1. cap. 8.

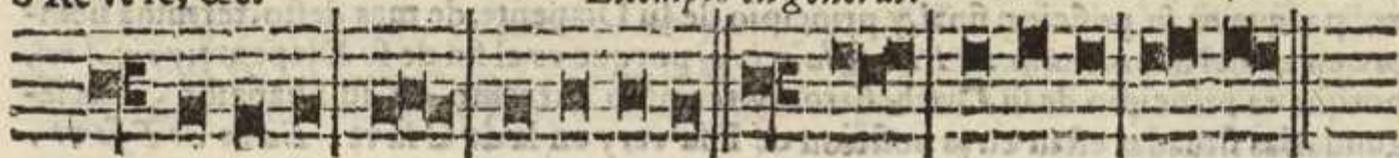
Respirar que se de conuenie.

De las Clausulas en Cantollano, y quales sean las verdaderas Clausulas principales. Cap. LXV.

Assi como en Canto de Organo ay Clausulas, assi tambien las ay en Cantollano: y la Clausula otra cosa no es que conclusion ò fin ò remate de palabras, y es vn poyo para descansar y reforçar la voz debilitada; la qual contiene tres puntos ligados ò sueltos; y haze este mouimiento que el primero y tercero estan en la posicion adon- de se haze la Clausula; mas el Segundo sube ò baxa de grado: assi como, *Re mi re; ò Re vt re, &c.*

Clausula que sea, y como se forma.

Exemplo en general.



Esto en qual quiera Signo de la mano.

Y de otras maneras las podran hazer como sean de tres puntos, puestas del modo se dixó: y aduertan que para las Clausulas (quando el punto de medio abaxa) por vna cierta natural gracia, la voz antes passa al interualo menor, que es de Semitono (y esto con vn sostenido imaginado) que no à interualo mayor, que es de Tono entero.

De modo que todas las Clausulas sostenidas, valen tanto como los Semitonos cantables de Mi à fa, ò de Fa à mi. No piensen por esso, que todas vezes que hallamos tres puntos puestas en la dicha manera, formen siempre Clausula; porquãto los que hallamos en principio ò en medio de diction, nunca son tomados en cuenta de Clausula, porque no lo son. Que las Clausulas legitimas y naturales del Tono, siempre hallaremos en el fin de la palabra ò diction: y no de toda palabra (nota) si no de la que concluye la Oracion ò sentencia de la letra; despues de la qual (siendo el canto bien apuntado) hallaremos siempre vna Pausa grande y larga, que toma por el traves todas las reglas: y esto para auisarnos (como dixé) que ay la cantoria esta acabada, concluyda, y cerrada. De modo que concluyremos, que aquella es verdadera Clausula, quando vemos que la letra se acaba juntamente con el punto, y el punto con la letra.

Hazense las Clausulas en diferentes Signos: que assi como es el Tono, assi se hazen ellas. Cada Tono tiene Clausulas principales, y Clausulas segundarias ò no principales. Las principales, que son las muy vsadas, estan situadas en la posicion ò Signo final (que es adonde termina el Canto, y adonde el Tono principia su Diapente) y en el fin de su Diapente, y en el fin del Diatessaron; que es adonde termina el otro extremo de la Diapason, que forma el Tono perfeto en los Autenticos; mas en los Plagales, es en el principio del Diatessaron inferior, que es Quarta abaxo de su final. Las segundarias ò no principales (que son las menos vsadas) estan puestas en la posicion adonde comienza el Secularum, y auezes adonde termina el Secularum: y tambien adonde comienza la entonacion solenne del psalmo: como somos para ver en estos primeros ocho Capítulos siguientes.

Clausulas particulares del Primero Tono. Cap. LXVI.

EL Primero Tono tiene 3. Claus. princip. y 2. segund. expressas. Las principales estan situadas en D sol re, en A la mi re, y en D la sol re. En D sol re, porque es su posicion final y principio de su Diapente; de mas desto, auezes termina en el su Secularum. En A la mi re, porque es fin de su Diapente, principio y auezes terminacion de su Secularum; y en D la sol re, porque es el fin de su Diatessaron y termino extremo de su Diapason. Las segundarias expressas, estan situadas en la posicion de F fa vt, y en la de G sol re vt. En la posicion de F fa vt, porque diuide su Diapente, porque ay tiene principio la entonacion de su psalmo festiuo, y tambien porque auezes termina en ella su Secularum: y finalmente en G sol re vt, porquanto terminan alli algunos Secularum estrauagantes. Lo mesmo sera siendo las Clausulas desatadas.



Clausulas particulares del Segundo Tono. Cap. LXVII.

EL Segundo Tono tambien, tiene 3. Claus. princip. y dos segund. expressas y formales. Las principales estan situadas en D sol re, en A la mi re, y en A re. En D sol re, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; de mas desto, termina siempre en ella el Secularum: En A la mi re, porque es el fin de su Diapente; y en A re, porque es principio de su Diatessaron, y termino extremo de su Diapason. Las segundarias situadas estan en la posicion de F fa vt, y en la de C fa vt. En la de F fa vt, porque

porque diuide su Diapente (como dicho es) y tambien porque en ella tiene principio su *Saculorum*: y en la de *C fa vt*, por causa que en ella principio tiene la entonacion de su *Psalmo festiuo*.

Princ. A la mi re. D sol re. A re. Segund. F fa vt. C fa vt. Claus. del 2. Tono.

Clausulas particulares del Tercero Tono . Cap. LXVIII.

EL Tercero Tono tiene 3. Claus. princ. y otras tres segund. expressas. Las principales son en *E la mi*, en *b fa* *mi*, y en *E la mi agudo*. En *E la mi*, porque es su posicion final, y principio de su Diapente: de mas desto, auezes termina en el su *Saculorum*: en *b fa be mi*, porque es fin de su Diapente, y auezes terminacion de su *Saculorum*: y en *E la mi agudo*, porque es fin de su Diatessaron y termino extremo de su Diapason. Las secundarias estan situadas en *G sol re vt*, en *A la mi re*. y en *C sol fa vt*. En *G sol re vt*, porque diuide su Diapente, y porque auezes en el termina su *Saculorum*, y tambien porque ay tiene principio la entonacion de su *Psalmo festiuo*: en *A la mi re*, porquanto terminan en el algunos *Saculorum*: y en *C sol fa vt*, porque comienza en el su *Saculorum*.

3. Claus. principal.
No ay en los libr. de Ital. ser. en B. ni en B.
3. Segund.

Prin. E la mi. b fa be mi. E la mi. Segun. G sol re vt. A la mi re. C sol fa vt. Clausulas del 3. Tono.

Clausulas particulares del Quarto Tono . Cap. LXIX.

EL Quarto Tono tiene 3. Claus. princip. y otras 3. segund. Las principales estan en *E la mi*, en *b fa* *Be mi*, y en *be mi*. En *E la mi*, porque es su terminacion final y principio de su Diapente; de mas desto en el auezes termina su *Saculorum*. En *b fa be mi*, porque es el fin de su Diapente: y en *mi*, porque es principio de su Diatessaron, y termino extremo de su Diapason. Mas las Clausulas secundarias situadas estan en *G sol re vt*, en *A la mi re*, y en *F fa vt*. En *A la mi re*, por causa que en el tiene principio su *Saculorum*, y auezes termina ay; de mas desto comienza en el la entonacion de su *Psalmodia*: en *G sol re vt*, porque diuide su Diapente, y tambien porque auezes termina en el su *Saculorum*: y en *F fa vt*, porque algunas vezes acaba ay su *Saculorum* estrauagante, ò mixto.

3. Clausulas princip.
3. Clausulas segund.

Prin. b fa be mi. E la mi. Be mi. Segun. A la mi re. G sol re vt. F fa vt. Clausul. del 4. Tono.

Clausulas particulares del Quinto Tono . Cap. LXX.

EL Quinto Tono tiene 3. Claus. princ. y una segund. Las principales situadas estan en *F fa vt*, en *C sol fa vt*, y en *F fa vt agudo*. En *F fa vt graue*, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; y tambien porque en el tiene principio la entona-

3. Claus. prin.

tonacion de su Psalmo festiuo: *En C sol fa vt*, porque es el fin de su Diapente; principio, y auezes terminacion de su *Saculorum*: y *En F fa vt agudo*, porque es el fin de su Diathessaron, y terminacion de su Diapason. La Clausula segundaria es en *A la mi re*, porque diuide su Diapente, y tambien porque en el termina su *Saculorū* principal. Algunos quieren que este Tono forme Clausula accidental en *b fa mi*; y no es tan fuera de razon, particularmente quando cantamos por *b mol*.

1. Claus. seg.

Claus. del 5. Tono.

Prinip. F fa vt. C sol fa vt. F fa vt. Segun. A la mi re. Accidental.

Clausulas particulares del Sexto Tono. Cap. LXXI.

3. Claus. prin. **E**L Sexto Tono tiene 3. Claus. princip. y una segundaria. Las principales situadas estan en *F fa vt graue*, en *C sol fa vt*, y en *C fa vt*. *En F fa vt*, porque es su posicion final, y principio de su Diapente; y tambien porque en el tiene principio la entonacion de su Psalmo solenne; de mas desto termina siempre en el su *Saculorum*. *En C sol fa vt*, porque es fin de su Diapente: y *en C fa vt*, porque es principio de su Diathessaron, y termino extremo de su Diapason. Mas la Claus. segundaria esta en la posicion de *A la mi re*, porque diuide su Diapente; y tambien porque en ella tiene principio su *Saculorum*. Quieren que este Tono forme Clausula accidental en *b fa mi*, a imitacion del Quinto, su Maestro.

1. Claus. seg.

Claus. del 6. Tono.

Prinip. C sol fa vt. F fa vt. C fa vt. Segun. A la mi re. Accidental.

Clausulas particulares del Septimo Tono. Cap. LXXII.

3. Claus. prin. **E**L Septimo Tono tiene 3. Claus. princip. y 3. segund. Las principales estan ordenadas en *G sol re vt*, en *D la sol re*, y en *G sol re vt agudo*. *En G sol re vt graue*, porque es su posicion final y principio de su Diapente: *en D la sol re*, porque es el fin del Diapente, principio y auezes terminacion de su *Saculorum*: y *en G sol re vt agudo*, porque es el fin de su Diathessaron, y termino extremo de su Diapason. Las Clausulas segundarias estan situadas en *b fa be mi*, en *C sol fa vt*, y en *A la mi re*: *En b fa be mi*; porque diuide su Diapente, y tambien porque en el auezes termina su *Saculorum*: *En C sol fa vt*, porque en el termina con vn *Saculorum*, y tambien porque tiene ay principio la entonacion de su Psalmo festiuo (aduiertan que digo Psalmo y no Cantico; que el Cantico comienza en *G sol re vt*, como queda dicho en el Cap. 45. del 3. lib.) y *en A la mi re*, porque termina en el su principal *Saculorum*. Algunas pocas vezes haze Clausula extraordinaria en *E la mi*, a causa que alli acaba la demediacion de su psalmodia: y noten que todos los demas Tonos median en una de las Clausulas principales ò segundarias, y no en otra parte.

4. Claus. seg.

Clausul del 7. Tono.

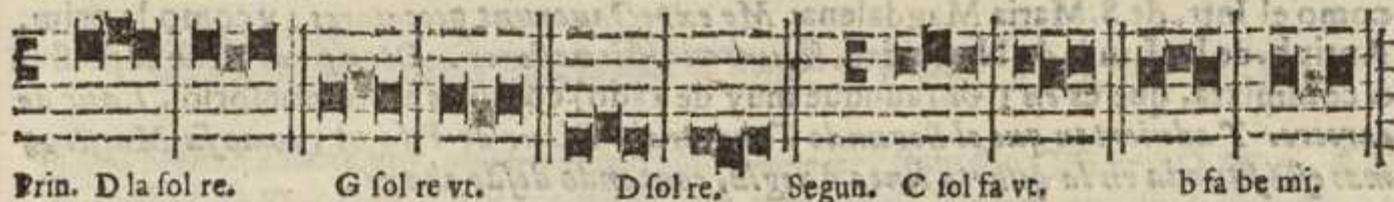
Prinip. G sol re vt. D la sol re. G sol re vt. Segun. A la mi re. b fa be mi. C sol fa vt. Accidental.

Clausulas particulares del Octauo Tono. Cap. LXXIII.

EL Octauo Tono tiene 3. Clausulas princip. y 2. segund. Las principales son puestas en G sol re vt, en D la sol re, y en D sol re. En G sol re vt, porque es su posicion final y principio de su Diapente: tambien porque en el termina su *Saculorum* principal; de mas desto, aqui principio tiene la entonacion de su Salmo festiuo. En D la sol re, porque es fin de su Diapente: y en D sol re, porque es principio de su Diathessaron, y juntamente es termino extremo de su Diapason. Las Claus. segund. situadas estan en b fa mi, y en C sol fa vt. En b fa be mi, porque diuide su Diapente: y en C sol fa vt, porque en el comienza su *Saculorum*; y assi mesmo auezes acaba ay su *Saculorum* extrauagante.

3. Claus. prin.

2. Claus. segun.



Claus. del 8. Tono.

Aduiertan que en estos ocho Capítulos hemos declarado las Clausulas, segun la orden de las mas principales, procedendo à las menos principales: Mas en los exemplos por punto, hemos seguido la orden de los Signos ò posiciones de la mano: subiendo en los Autenticos y baxando en los Plagales.

Nota.

Todos estos auisos que hemos dicho y cadauno dellos, es necessario para conocer las Clausulas, y para bien cantar y perfetamente, qualquiera Cantollano.

De los principios del Primero Tono. Cap. LXXIII.

EN estos ocho siguientes Capit. mostraremos los principios de cada composicion de Cantollano, lo qual sirue para muchas cosas; particularmente ayuda mucho para conocer los Tonos. Aduiertan principalmente que ninguno Tono comienza sobre de la letra en que principia su *Saculorum*, pero si puede en la mesma letra, ò en otras que sean mas graues; como luego veremos.

El principio mas alto qual sea.

Diremos para principio desta materia, que el Primero Tono tiene cinco principios propios y naturales, que son C fa vt, D sol re, F fa vt, G sol re vt graues y A la mi re agudo. Comiença en la posicion de C fa vt, como es el Intr. de la Asump. de la Virgen; *Gaudeamus omnes in Domino*: y como el Antiph. ad Magnif. O *Beatum Pontificem*, en las segund. Visp. de San Martin. En D sol re, como el Intr. de los Confess. Pontif. *Statuit ei Dominus*: y como el Antiph. ad Bened. del 2. Domin. despues de la Epiph. *Nuptia facte sunt*. En F fa vt, como la Comun. del Domingo infra oct. de Epiph. que dize: *Fili quid fecisti nobis sic?* ò como el Introito de la 5. Fer. del 3. Domingo de Quar. *Ego autem in Domino sperabo*. En G sol re vt, como es la prim. Ant. ph. de las Visp. de la Natiuidad de N.S. *Tecum principium*: ò como es la 2.ª Bened. del Domingo de Septuag. *Simile est regnum caelorum*. En A la mi re, como el Intr. del Sab. del 2. Domin. de Quares. *Lex domini irreprehensibilis*, ò como el de los Martyres; *Sapientiam Sanctorum*. Tiene tambien dos principios mixtos, que son A re y mi: en A re, como el Grad. de los Marty. *Gloriosus Deus*, (aduertiendo que no es segundo Tono, aunque baxa mas que no sube) y en Be mi, como el Grad. que se canta el Viernes despues del prim. Domingo de Quares. que dize; *Saluum fac seruum tuum*: aunque aduerto que en algunos libros esta puntado su principio en A re, lo que es falso. Mas, tiene vn principio commixto, que es en E la mi graue, como el Intr. de los Apost. San Philippe y Santiago, que dize: *Exclamauerunt iusti*; y como, *Congregate sunt gentes*. Aduiertan que el Primero Tono (segun recta manera de escriuir) tiene la Clau de Fa fa vt en la linea de en medio, ò mas baxo.

5. principios propios y naturales.

2. princip. mixtos.

1. principio commixto.

Clau.

De

De los principios del Segundo Tono. LXXV.

y. princ. natu.
ral.

EL Segundo Tono tiene cinco principios propios y naturales, que son *Are, C fa vt, E la mi, y F fa vt*. En *Are*, como el Intr. de la Natiu. de N. Señora; *Salve sancta parens*; y el de Sacramento, *Cibavit eos dominus*. En *C fa vt*, como el Offert. de la Fer. 4. despues del prim. Domingo de Quares. que dize; *Meditabor in mandatis*; y como es la Antiph. ad *Magnif.* del Sab. infr. oct. de los Reyes; *Remansit puer IESVS*. En *D sol re*, como la prim. Antiph. de Laud. del 2. Domingo de Adu. *Ecce in nubibus*; y como es la Antiph. ad *Magnif.* de los Cofess. Pontif. *Sacerdos, & Pontifex*. En *E la mi* (aunque pocas vezes) como es, *Domine Deus rex omnipotens*; y como la Antiph. quinta de las Visp. de la Circunc. *Ecce Maria genuit nobis Saluatorem*. En *F fa vt*, como el Intr. de S. Maria Magdalena: *Me expectauerunt peccatores*; y como la prim. Antiph. de las Laud. de Natiuidad, *Quem vidistis pastores*. Otra final tiene superflua ò commixta, que es en *F vt* (aunque muy de rado) como es el Responsorio, *Educ de carcere*. Y aduertan que el Segundo Tono, trabe Clau de *F fa vt*, como su Maestro; mas esta situada en la quarta linea ò regla, contando desde abaxo.

2. princ. com-
mixto.
Clau.

De los principios del Tercero Tono. Cap. LXXVI.

3. princ. natur.

EL Tercero Tono tiene quatro principios propios, que son; *E la mi, F fa vt, G sol re vt graues, y C sol fa vt agudo*. En *E la mi*, como es el Intr. del jueves despues del prim. Dom. de Quar. que dize; *Confessio & pulchritudo*; y la Antiph. ad *Bened.* del ter. Dom. despues de Penth. *Quis ex vobis homo*. En *F fa vt*, como el Intr. *Nunc scio vere*; que es de S. Pedro; y *Ego clamaui*, que es de la 3. Fer. despues del 3. Domin. de Quares. En *G sol re vt*, como el Intr. de S. Miguel Arcangel, *Benedicite Dominum*; y la Antiph. ad *Magnif.* del Domin. xix. despues de Penthecostes, que dize; *Intrauit autem Rex*. En *C sol fa vt*, como el Respon. *Rogauit dominum*; y como la 2. Antiph. de las Laud. de la Degollacion de San Iuan Baptista, que dize; *Domine mi Rex*. Y aduertan que el Tercero Tono (segun buena escritura) trabe Clau de *C sol fa vt*, puesta en tercera ò quarta regla, contando desde abaxo.

Clau.

De los principios del Quarto Tono. Cap. LXXVII.

4. princ. natu.
ral.

EL Quarto Tono tiene seys principios propios y naturales, que son; *C fa vt, D sol re, E la mi, F fa vt, G sol re vt graues, y A la mi re agudo*. En *C fa vt*, como la Comun. de la Fer. 2. despues del iij. Domin. de Quares. *Ab occultis meis*; y como es la Antiph. ad *Magnif.* del 18. Dom. desp. de Pent. *Tulit ergo*. En *D sol re*, como el Intr. de Pas. *Resurrexi*; y como el otro de Santa Cruz, *Nos autem gloriari oportet*. En *E la mi*, como el Intr. de Passion, que dize; *Iudica me Deus*; y como la Antiph. ad *Magn.* del prim. dia de Quar. *Thesaurizate vobis*. En *F fa vt*, como la Comun. del Viern. desp. del prim. Domin. de Quares. *Erubescant & conturbentur*; y como el Antiph. ad *Magn.* *Quid faciam*, que es de la Dominica 8. despues de Penth. En *G sol re vt*, como la prim. Antiph. de las Laud. del Sabado Santo; *O mors ero*; y como en la Antiph. ad *Bened.* del Sab. de la prim. semana de Aduiento, *Syon noli timere*. En *A la mi re*, como la Antiph. *Et omnis mansuetudinis*; que es la prim. de las Visp. de la Fer. 5. del psalterio. Tiene la Clau en la 3. ò 4. regla, y es de *F fa vt*.

Clau.

De los principios del Quinto Tono. Cap. LXXVIII.

5. princ. natu.

EL Quinto Tono tiene quatro principios ordinarios y naturales, que son; *F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y C sol fa vt*. En *F fa vt*, como es, *Domine in tua misericordia*,

fericordia; que es el Intr. del pr. Domin. desp. de Pent. y como en la postrera Antip. de las prim. Visp. de S. Iuan Bapt. que dize; *Nazarenus vocabitur*. En *G sol re ut*, como el Intr. *Letare Hierusalem*, que es del 4. Domin. de Quares. y en la Comun. del Dom. vj. despues de Penth. que dize; *Circuibo & immolabo*. En *A la mi re*, como el Intr. *Exaudi Deus*, de la Fer. iij. del 4. Domin. de Quares. y como es la Antip. de la Magn. de las segun. Visp. del dia de Corpus Christi, *O sacrum conuiuium*. Y en *C sol fa ut*, como en la Comun. *Tu mandasti*, que es en la Fer. v. desp. del 3. Domin. de Quares. y como el prim. Responf. de los Mayt. de la Natiuidad de N. Señor, *Hodie nobis colorum*. Comiença auezes tambien en *D sol re*, como es el Grad. de S. Esteuan Proth. *Sederunt principes*, y como el otro Gradual, *Pacificè loquebantur*: mas estos principios son mixtos, y no propios. Aduiertan que el Quinto Tono (segun recta composicion) trabe Claué de *C sol fa ut* en tercera ò quarta linea.

en prin. mixto.

Claué.

De los principios del Sexto Tono. Cap. LXXIX.

EL Sexto Tono tiene quatro principios propios, que son *C fa ut*, *D sol re*, *E la mi*, *F fa ut*. En *C fa ut*, como el Intr. infr. oct. de Resurr. que dize; *Quasi modo*: y como es la Poscomun. de la Missa de Sacramento, *Qui manducat meam carnem*. En *D sol re*, como el Intr. de los Confess. *Sacerdotes Dei*: y como la Comun. del Dom. xj. desp. de Penth. que dize; *Honora dominum de tua substantia*. En *F fa ut*, como el Intr. del iij. Dom. desp. de Penth. *Respice in me*: y como el Antiph. ad Magnif. del Domin. infr. oct. de Natiuidad, *Puer IESVS*: y en *E la mi* (aunque pocas vezes) como es la 3. Antiph. del ij. noct. de los Maytines de Corpus Christi, que dize; *In voce exultationis*. Tengan por auiso, que este Tono, de las diez vezes las nueue, comiença siempre (en lo que es Antiphona) en *F fa ut*: y segun recta composicion, trabe la Claué de *F fa ut* en la segunda ò tercera linea.

4. prin. nat.

Claué.

De los principios del Septimo Tono. Cap. LXXX.

EL Septimo Tono tiene seys principios naturales, que son *F fa ut*, *G sol re ut*, *A la mi re*, *b fa be mi*, *C sol fa ut*, y *D la sol re*. En *F fa ut* (aunque pocas vezes) como es el Offert. *Portas cali*: y como es el Antiph. ad Bened. de las Laud. de S. Miguel Archangel, que dize: *Factum est silentium*: no obstante que en diuersos Antiphonarios este acompañada con el *Saculorū* del Oçtauo, que es mucho error. En *G sol re ut*, como el Intr. de la Natiuidad, *Puer natus est nobis*: y como el Antiph. de la Assumpc. de la Virg. *Assumpta est Maria in calum*. En *A la mi re*, como el Intr. *Eduxit eos Dominus*, que es del Sab. desp. de Pasq. y como la Poscom. de la iij. Fer. despues de Pas. que dize; *Si consurrexistis*. En *b fa be mi*, como es el Antiph. *Exortum est*, de las Visp. de Natiuidad: y como la de las Visp. de S. Clemente; *Orante Sancto Clemente*. En *C sol fa ut*, como el Grad. del 4. Domin. de Quares. *Letatus sum*: y como la prim. Antiph. de las Visp. de S. Philippe y Santiago, que dize; *Domine ostende nobis patrem*. En *D la sol re*, como es la Poscom. de la Missa de los Innocentes, *Vox in Rama audita est*: y como es la postrera Antiph. de San Miguel, *Angeli Archangeli*. Otras vezes (aunque muy pocas) comiença en *D sol re*; el qual principio se llama mixto, como es la Antiphona; *Puer Samuel*, que es en el Sab. desp. del dia de Corpus Christi: verdad es, que en algunos Antiphonarios esta puntada en *G sol re ut*, &c. Aduiertan assi mesmo que el Septimo Tono (segun su recta composicion) trabe la Claué de *C sol fa ut*, en la regla de medio ò mas baxo.

6. princ. nat.

En princ. mixto.

Claué.

M m m

De

De los principios del Oçtauo Tono. LXX XI.

EL Oçtauo Tono tiene cinco principios propios, que son D sol re. F fa vt, G sol re vt, A la mi re, y C sol fa vt. En D sol re, como es el Intr. del Dom. de los Ramos; *Domine ne longe faciās*; y como el Intr. de la 2. Misa de Natiuidad que dize; *Lux fulgebit*. En F fa vt, como es la Antiph. ad Magn. infr. oçt. de la Epiphania, *Fili quid fecisti sic*; y como el Antiph. de la Magnif. de la ij. Visp. *Hodie Maria*, de la Asuncion de N. Señora. En G sol re vt, como el Intr. del xvj. Domin. despues de Pentec. *Miserere mihi domine*; y como la Antiph. ad Magnif. del Sab. Santo, *Vespere autem Sabbathi*. En A la mi re, como es el Responso, *Completi sunt*; y como es la Antiph. al Bened. del Dom. 17. desp. de Pentec. que dize; *Magister quod est mandatum magnū*. En C sol fa vt, como es la postr. Antiph. de la Anunciacion de N. Señora, *Ecce Ancilla Domini*; y como la 2. Antiph. de las Laud. del segun. Domin. de Quares. que dize; *Dextera Domini*. Tiene vn principio commisto, que es en C fa vt; como es el Intr. del Domin. infr. la oçt. de Natiuidad, *Dum medium silentium*; y como es la Antiph. del Sab. antes del 4. Dom. de Agosto, que dize; *Sapientia clamitat. Aduertan que el Oçtauo Tono (segun recta composicion) trabe la Clauē de C sol fa vt en la 4. linea contando desde abaxo.*

Nota.

Si alguna vez lo contrario de lo sobredicho en estos postreros ocho Cap. hallaredes, creed del cierto que fue yerro del que escriuio, y no del que compuso el canto.

De los E u o u a e s ò Sæculorum amen de todos los Tonos. Cap. LXX XII.

AVnque en Cantollano no tenemos mas de ocho Tonos, con todo esso tenemos cerca de xxxij. Sæculorum; la causa es, que la mayor parte de los Tonos tienen diuersos Sæculorum; como somos por ver todo exemplificado. Los dos Tonos, que son Segundo y Sexto, cadauno dellos tiene vna sola manera de Sæculorum en fenecimiento; lo qual no es assi en los otros seys Tonos, que son; Primero, Tercero, Quarto, Quinto, Septimo y Oçtauo; porquanto cada vno dellos, tiene diuersas maneras de Sæculorum en el fenecimiento. Enquanto à la terminacion y fenecimiento del Sæculorum de todos los Tonos se note, que el Sæculorum de los dos Tonos Segundo y Sexto, nunca fenecen fuera de Tono; pero el Sæculorum de los otros seys Tonos, vnas vezes fenecen fuera de Tono, y otras no. Para mayor claridad de lo que vamos diziendo se note, que entonces el Sæculorum no feneca fuera de Tono, quando feneca en Signo que termina Clausula final natural, ò la de la mediacion de su mesmo Tono, que se canta conforme à su propiedad y naturaleza. Assi mesmo, entonces el Sæculorum termina fuera de Tono, quando no feneca en Signo que feneca Clausula final, ò la de la mediacion de su mesmo Tono, que se canta conforme su propiedad y naturaleza. Y aduertan que digo Clausula final (y assi se llama) porque se haze adonde los Tonos fenecen; la qual, como mas principal, tiene el primer grado. La otra se llama Clausula de la demediacion, porque se haze adonde los Tonos demedian, y tiene el segundo grado. Concluyremos pues que los Sæculorum del Primero Tono, que fenecen en D sol re ò en A la mi re, fenecen en Tono; todos los demas fenecen fuera de Tono. Los primeros llamarsehan Sæculorum regulares; y los segundos, Sæculorum irregulares. Lo mesmo obseruaran los prudentes Lectores en los demas Tonos, que tienen diferentes Sæculorum, para saber quales son los que fenecen en Tono, y quales fuera de Tono. Y para que todo hombre pueda tener noticia de los Sæculorum de cada Tono, se ponen aqui apuntados; y son los mas comunes, y los generalmente vsados en los Antiphonarios antiguos, y originales aprobados.

Franquino pone dos Sæculorum en el 2. Tono; y el Ayguino pone 4; verdad es que todos fenecen en D sol re.

Quando el Sæculorum feneca fuera de Tono, y quando no.

Clausula final.

Ay Sæculorum regulares e irregulares.

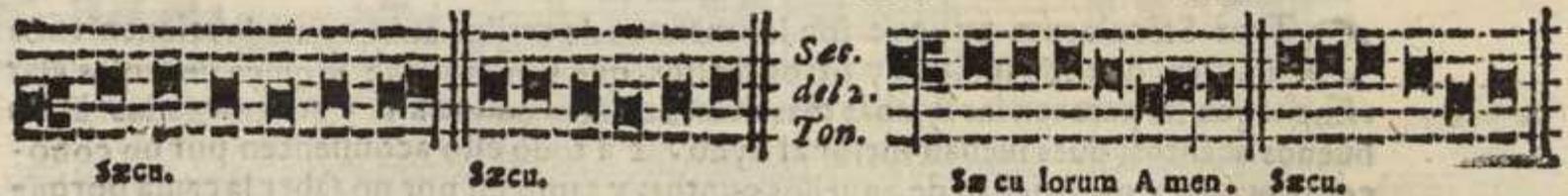
Saculorté del 1. Ton.



Sz cu lo rum A men. Sz cu. &c. Sz cu.

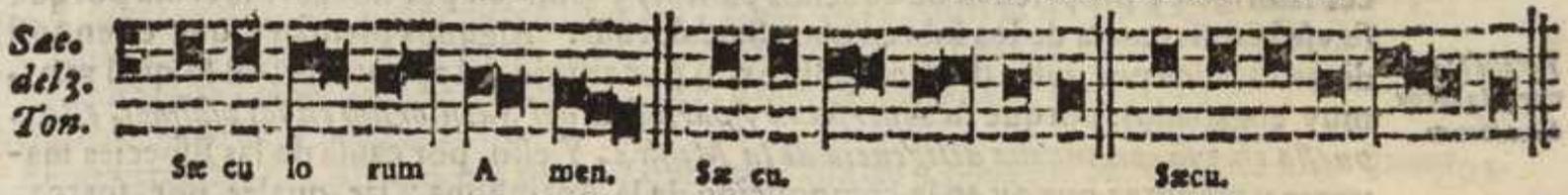


Sz cu. Sz cu. Sz cu. Sz cu.

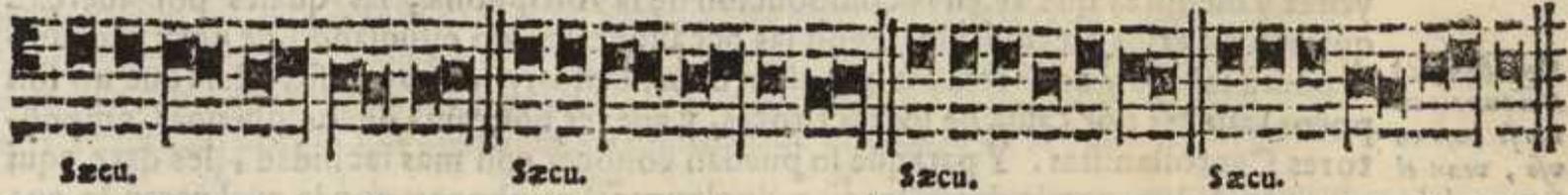


Sz cu. Sz cu. Sz cu lorum A men. Sz cu.

Sac. del 3. Ton.

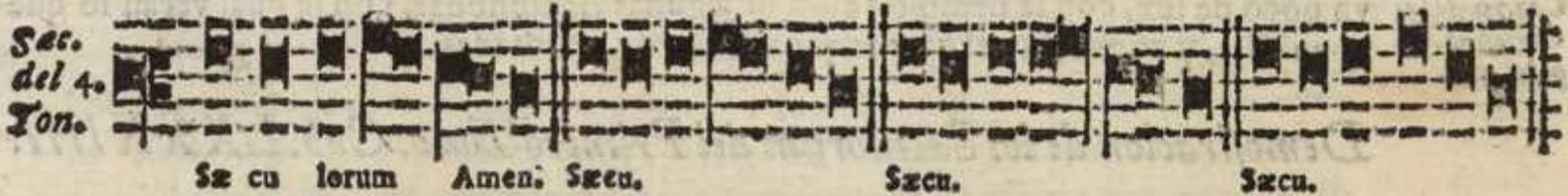


Sz cu lo rum A men. Sz cu. Sz cu.

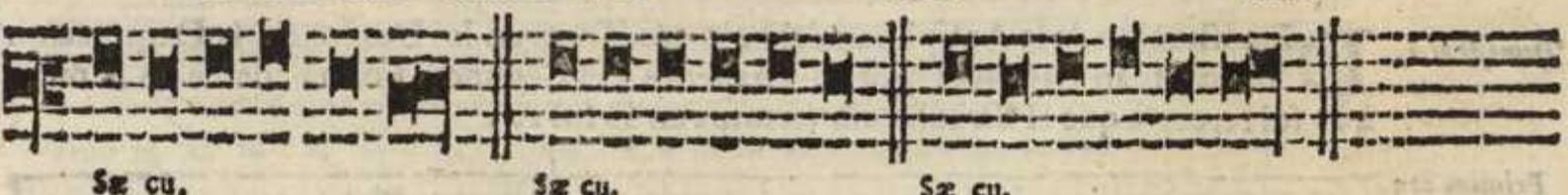


Sz cu. Sz cu. Sz cu. Sz cu.

Sac. del 4. Ton.

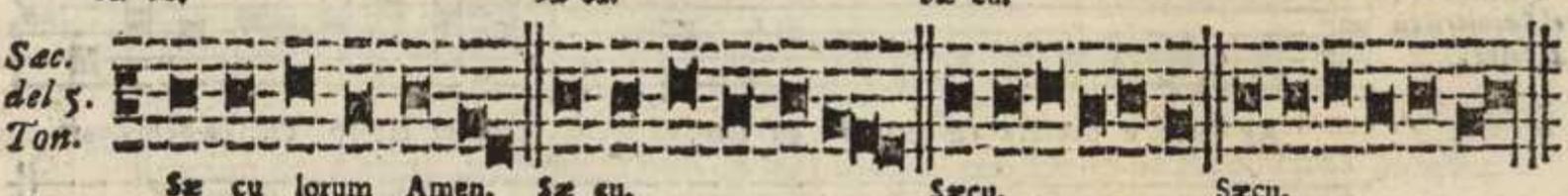


Sz cu lorum Amen. Sz cu. Sz cu. Sz cu.



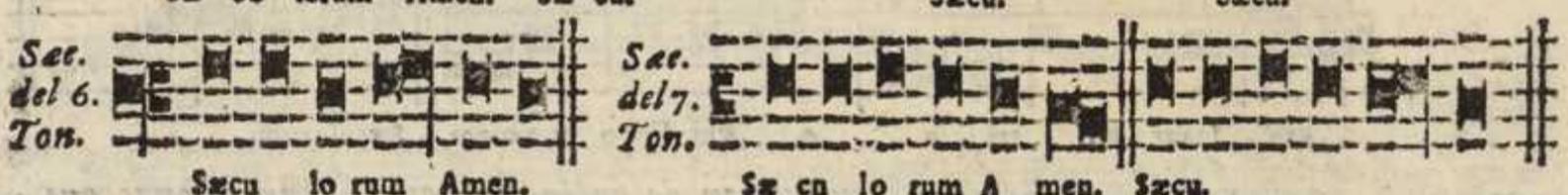
Sz cu. Sz cu. Sz cu.

Sac. del 5. Ton.



Sz cu lorum Amen. Sz cu. Sz cu. Sz cu.

Sac. del 6. Ton. *Sac. del 7. Ton.*



Sz cu lo rum Amen. Sz cu lo rum A men. Sz cu.



Sz cu. Sz cu. Sz cu. Sz cu.

Sac. del 8. Ton.



Sz cu lo rum Amen. Sz cu.

M m m 3

Muy

Muy bien se que ay tres ò quatro Sæculorū entre estos, que no los hallaran entodos los Antiphonarios, porquãto los puntadores (no conociendo la diferencia) dexaronlos en blanco, como cosa sin ningun proposito; por otra parte aduerto, que van en escrito otros mas, que no pongo, ni pienso dezir nada dellos; porquanto antes me parecen ser ordenados y puestas en vfo por antojo y licencia, que por razon y regla.

*La causa porque se usen tantas variedades de Sæculorum,
ò Euouaes. Cap. LXX XIII.*

Otros Sæculorum ay, que son los mesmos de arriba, aunque atados tienen vnos puntos, que van sueltos; y otros sueltos, que van atados: y quiza deuenlos vsar assi, porque les parecen las sylabas mas dulces en la pronuncia, y mas llegados à los buenos acentos; pues suenan mejor al oydo. Y à todo esto aconsienten por no conocer la origen y propiedad de aquellos puntos; y tambien por no saber la causa porque se vse la diferencia de los sobredichos Sæculorum. Algunos piensan, que esten anfi diuersificados por gusto del Compositor, ò por antojo del apuntador; en lo qual van muy engañados: porque *la diuersidad y variedad del Sæculorum en los psalmos, esta puesta en vfo con mucha diligencia de la Musica.* Y esto, por causa de las Especies mayores y menores que ay en la composicion de la Antiphona; las quales por fuerza quieren diuersos Sæculorum, segun las ocasiones; como estudiando, de porfi cadauno lo podrà saber: y conocerà los que estan bien puestos, y los que falsos estan (que no son pocos) auezes por causa de los escritores, y auezes por causa de los nuevos Compositores Cantollanistas. Y paraque lo puedan conocer con mas facilidad, les dare aqui vn poco de luz, con la demostracion de algunas Antiphonas; con la qual veran lo que ay en ellas, y conoceran el fin porque assi fueron apuntadas.

Porque tantas variedades de Sæculorum.

Que significa Euouae; y como se puso en vfo, vean el Cap. 70. de las Curiosida. à plan. 307.

Demostracion de los Sæculorum del Primero Tono. Cap. LXXX III.

Demostrac. 1.

Demostracion de la Antiphona del Primero Tono en las Laudes de la Degollacion de San Iuan Baptista: por el Diapente del Segundo Tono, desde A la mi re à D sol re, causa que el Sæculorum termina en D sol re.

Primero con el Sæculorū en D sol re.

Ar gu e bat. He ro dem Io an nes propter He ro di a dem quam

tu le rat fra tri su o Phi lippo v xorem. Sæculorum.

Aviso.

A este mesmo Sæculorum parece tengan de ordinario aquellas Antiphonas que comiençan en C fa vt, ò en D sol re; y cantando la primera palabra, no passan con la entonacion de la voz la posicion de F fa vt, lo qual acontece las mas vezes en la Antiphonas prolixas, particularmente en las solennes de la Magnificat, y del Benedictus.

Demostr. 2.

Demostracion de la Antiph. del Prim. Tono en las Laud. de la Inuenc. de la Cruz; por causa de la 4. espec. de Diapente buelta al contrario, que dize, Sol vt; la qual pertenece al Octauo, aunque esta vna Quinta mas baxo de su natural posicion (que es desde G sol re vt à C fa vt) causa que el Sæculorum amen, termine en G sol re vt.

Porq termina con dos notas atadas.

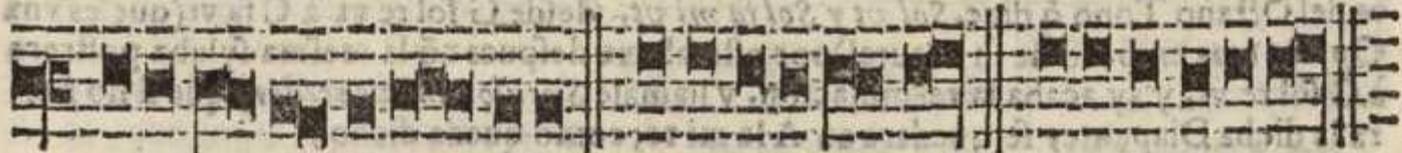
Mas porque ay en el principio (nota) la Quinta ligada del Prim. Tono que dize, *Re la;* desde D sol re à A la mi re, sube despues con la mesma sylaba postrera à A la mi re, y ay acaba la terminacion: y llamase Sæculorum vencedor; porque si no fuera la dicha especie

cie *Re la*, del todo se quedara la terminacion en *G sol re vt*: y aduertan que por fuerça quedan atadas las dos postreras notas, por no priuar assi del todo al *G sol re vt* de su autoridad y fuerça.



Prim. con el Sæcu. en *G sol re vt* y *A la mi re*.

Tunc præcepit e os omnes i gne cre ma ri, ad il li ti men testradi-



derunt Iu dam al le lu ia. E u o u a e. ò assi, que es lo mesmo.

El mesmo *Sæculorum* tienen aquellas *Antiphonas* que comiençan en *D sol re* y suben en *A la mi re* de salto, suelto ò atado que sea, como en la *Antiph. ad Benediçt. de los SS. Innocen.* que dize, *Hi sunt qui cum mulieribus*: ò que descenden desde *A la mi re* à *D sol re* de salto, como aquella otra de la 2. fer. de las Rogacio. que dize; *Petite, & accipietis: quarite, & inuenietis.*

Auiso.

Demostracion del *Antiph. del Prim. Tono* en el dia de Todos los Santos; y la *Diapente del Sexto*, que dize *Fa la sol fa*, desde *C sol fa vt* à *F fa vt graue*, causa que el *Sæculorum* fenece del todo en el dicho *F fa vt*; auiendo terminado primero en *G sol re vt*, por causa del *Diapente del Septimo Tono*, que dize, *Vt fa sol*; desde *C fa vt* à *G sol re vt*; y tambien por los tan continuados puntos, que va tocado en el dicho *G sol re vt*.

Demostr. 3.



Prim. con el Sæcu. en *G sol re vt* y *F fa vt*.

Et omnes Ange li stabant in cir cu i tuthro ni, & cæ ci de runt in conspe ctu



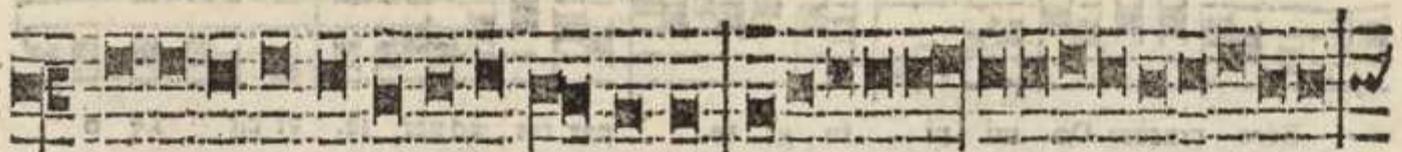
Thro ni in fa ci es su as, & a do ra ue runt Deum. Sz cu lorum A men.

Este *Sæculorum* tienen aquellas *Antiphonas*, que començando en *D sol re*, van tocando mas vezes con estas notas *Fa la*, ò al contrario *La fa*, desde *F fa vt* à *A la mi re*: como es la 2. *Antiph. de Laud. de los Confess. no Pontif.* que dize: *Euge serue bone*: y como es aquella otra del pr. *Dom. de Aduiento*, *Ecce nomen Domini*.

Auiso.

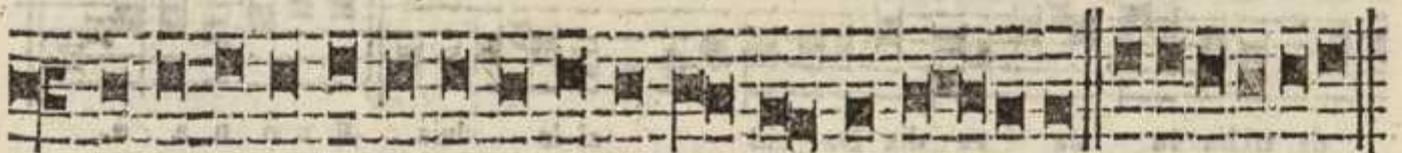
Demostracion del *Antiph. del Prim. Tono* en las *Laud. del ter. Dom. de Adu.* y por causa que comiença en *A la mi re* con estas notas, *La sol la*; y en el medio va tocando por estas otras *La sol mi* (que son posiciones del *Quarto Tono*) causa que su *Sæculorum* haze fin en *A la mi re*.

Demostr. 4.



Prim. con el Sæculorum en *A la mi re*.

Ve ni et Do mi nus, & non tar da bit, & illu mi na bit abscondita tenebrarum,



& mani fe sta bit se ad omnes gen tes al le lu ia. E u o u a e.

Este mesmo *Sæculorum* tienen algunas *Antiphonas* que obseruan las mesmas notas, puestas caso comiençen en *F fa vt*, assi diziendo, *Fa la sol la*; ò assi *Fa sol la sol la*.

Auiso.

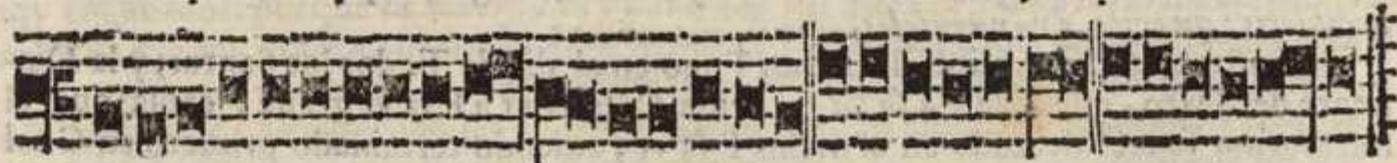
Assi

Asi tambien termina auezes el psalmo, quando comienza en C fa vt, y sube con Re la atado, y llega luego à b fa be mi: mas esto acontece muy de rado: porquanto casi siempre las tales Antiphonas tienen el Seculorum, que termina en G sol re vt; como veremos en la siguiente demostracion.

Demostr. 5.

Demostracion del Prim. Tono en la Antiph. de las segund. Visp. de la Natiuit. de N. Señor: por el Diapente ò Quinta duplicada que ay en ella del Segu. Tono, que es desde A la mi re à D sol re con estas notas, La fa mi re; causa que el Seculorum termina en A la mi re. Mas porque ay en principio y en medio de la Antiph. la Diapente del Otauo Tono q̄ dize, Sol vt y Sol fa mi vt, desde G sol re vt à C fa vt (que es vna Quinta mas en baxo de su natural) por esto abaxa despues cō la mesma sylaba postrera à G sol re vt, y ay acaba la terminacion, y llamase *Seculorum vencedor*, que si no fuera la dicha Diapente, se quedara en A la mi re; como queda dicho.

Prim. Tono con el Sacul. en A la mi re y G sol re vt.



Diferencia.

El mesmo Seculorum usan las Antiph. que comiençan en C fa vt vt y luego, desde D sol re suben de salto à A la mi re assi, Vt re la: y es que de ordenario ay en ellas vnos puntos muy frequentados en el Septimo Tono. Verdad es que la posicion de G sol re vt, à estas les es totalmente terminacion y punto final; pues de primero lance termina en ella, digo sin terminar primero en A la mi re; como el segundo E u o u a e nos muestra elaramente. Aduertan muy bien esta diferencia.

Demostr. 6.

Demostracion del Prim. Tono, en las Laud. de la Exalt. de S. Cruz: por causa de la 4. Esp. de Diapente buelta (aunque esta vna Quinta mas baxo de su natural) que es desde G sol re vt à C fa vt, con estas notas Sol fa mi re vt, la qual pertenece al Otauo Tono, termina su Seculorum en G sol re vt con la postrera sylaba, y baxa con punto atado à F fa vt, por causa del Diatheffaron del Sexto, desde F fa vt à C fa vt. Finalmente fenece del todo con otro punto en D sol re (sin passar por E la mi) por causa de su principio y de su Diapente, que dize: Re mi fa sol la: el qual mas fuerça tiene por no passar en su composicion los extremos de la Quinta; assi que la Commixt. pide semejante terminacion.

Aduerto al Leñtor que en pocos Antiphonarios se halla en vso semejante Seculorum, porquanto le tienen corrompido y falsificado los escritores modernos.

Prim. Tono con el Sacul. en G sol re vt, F fa vt, y D sol re.



Tienen este mesmo Seculorum las Antiph. que comiençan en F fa vt y terminan en D sol re; las quales en el progreso van cantando, Sol fa re (que es à imitacion de los tres puntos postreros del Seculorum) llegando muy de rado à b fa be mi.

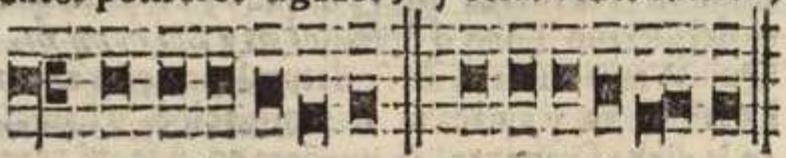
De

De los Saculorum del Segundo Tono. Cap. LXXXV.

S Aluo que Franquino y el R. P. Iluminado, todos los demas autores que he leydo hasta agora, assi antiguos como modernos, fiendo de vn mesmo parecer dizen, que el Segundo Tono no tiene mas de vn Saculorum, y todos le puntan de vna mesma manera. Con todo esso en vn Antiphonario muy antiguo hallo yo este Saculorum que dizen, vnas vezes con los dos puntos postreros ligados, y otras vezes sueltos; lo qual no deue ser fin particular mysterio. Estos son los Saculorum. Lo que tengo obseruado acerca de esto es, que todas aquellas Antiphonas que no llegan a b fa mi, y son imperfectas por otra parte, tienen el Saculorum del primero exemplo: y todas las que son perfectas, y llegan o passan la dicha posicion, tienen el segundo Saculorum. Mas, aduertan que las Antiphonas breues del Salterio, compuestas por Quarta desde C fa vt a F fa vt, tienen este tercero Seculorum. Aunque oy dia parece se vse siempre el primero, porquanto los trasladadores o escritores del Canto, dexaron a los demas en la pluma.

Lib. 1. cap. 9. sue prat. Lib. 3. ca. 12. de su Illuminata.

Saculorum differen. del 2. Tono.



Sæ cu lo rum A men. Sæcu lorùm A men.



Sæ cu lo rum A men.

Para las antiph. solennes y perfectas.

Demostacion de los Saculorum del Tercero Tono. Cap. LXXXVI.

Demostacion del Antiph. del Tercero Tono en las Laudes de S. Philippe y Santiago: por causa de la prim. espec. de Diapente, que nace desde D sol re a A la mi re, diciendo *Re fa sol la*, y por el Diapente del Segundo, que dize, *La sol fa re*, desde E la mi agudo a A la mi re, termina el Saculorum en A la mi re. Aduertan que si los dichos Diapentes no fueran, terminara con el Saculorum que fenece en G sol re vt, a D la sol re: pero ya que los ay alo menos es causa que la postrera sylaba cayga en su cuerda de medio, que es en b fa mi, y luego abaxa atada a A la mi re.

Demost. 1.



Tan to tem po re vo bis eum sum, & non cogno uis tis me: Phi lip pe



qui vi det me vi det & pa trem me um al le lu ia. Sæ cu lo rum A men.

3. con el Sec. en b fa be mi y A la mi re.

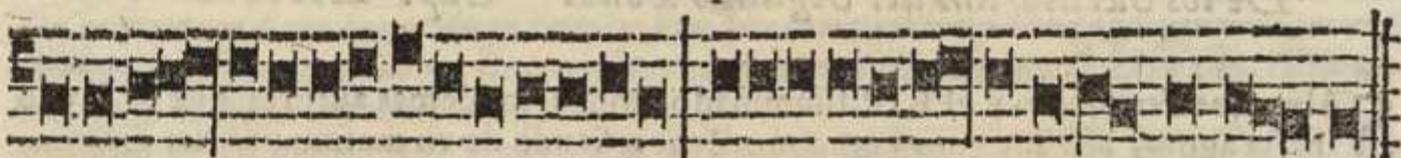
Este mesmo Saculorum usan las Antiphonas que comiençan en G sol re vt, y dizen de salto *Vt fa*; porque casi siempre ay en ellas la Diatessaron del Quarto Tono, que es La mi. Tambien sirue casi de ordinario a todas las Antiph. que no tienen ocasion de variar por causa de especies de otros Tonos; verdad es que entonces termina con punto suelto en la posicion postrera de A la mi re, como aqui se ve.

Demostacion del Terc. Ton. en la Fer. 6. desp. del seg. Dom. de Quar. en la Antiph. del Magnif. por causa de la 4. espec. del Diapente, desde D la sol re a G sol re vt, con estas bozes *Sol mi vt*, termina el Saculorum en G sol re vt, con estas notas *Fa fa fa mi re mi re vt*.

Demost. 2.

Quæ-

Exemplo .

3. con el Sac.
en G sol re vt.

Quærentes eum te nere timu erunt turbam quia ficut Prophetam e um ha be bant.



E u o u a e .

Este mesmo Sæculorum usan las Antiph. que comiençan en G sol re vt cõ estas notas, Vt re mi fa; ò assi, Vt mi re mi fa: verdad es que no tuuiendo la forma de la 4. Esp. may. termina sin solemnidad en esta otra manera, Fa fa fa re fa mi re vt; como en esta breue Antiph. de la Fer. 6. del Psalterio se vee .

Otro differen
te exemplo .

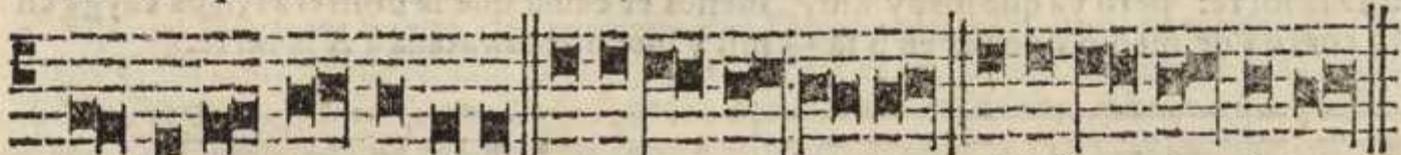
Do mi ne pro: ba sti me & cogno ui sti me. E u o u a e .

Demostr. 3.

Demostracion de la Antiph. del Ter. Tono en las Laud. del Comun de las Virgines; por causa del Diapente que pertenece al Octauo Tono, formado desde D la sol re à G sol re vt, diziendo *Sol fa mi vt*, causa que el Sæculorum termina en G sol re vt: mas luego sube atado en A la mi re, por causa de otro Diapente que pertenece al Primero, desde D sol re à A la mi re, diziendo *Re mi fa sol la*: y por contrario, ay el Diapente tambien que pertenece al Segundo Tono desde A la mi re à D sol re diziendo, *La fa mi re*, Queda pues vencedor el A la mi re, como posicion extrema de dos Diapentes.

3. Tono. con el
Sac. en G sol
re vt, y Alami
re.

Hæc est quæ ne sci uit tho rum in de li cto ha be bit fructum in re spe tti oue



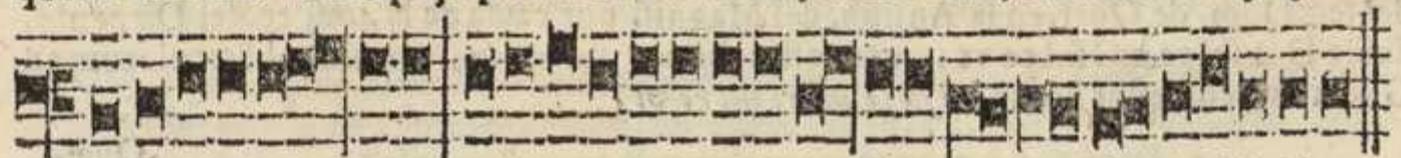
a ni ma rum sanctarum. Sæ cu lo rum A men. ò assi que es lo mesmo.

Este mesmo Sæculorum tienen las Antiph. que comiençan en E la mi, diziendo *Mi fa re sol re fa*; ò en F fa vt diziendo *assi*, *Fa mi fa re sol re fa*, aunque no tengan las dichas Diapentes; verdad es, que terminan con punto suelto y no atado.

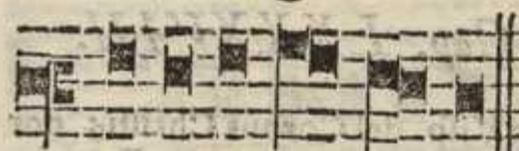
Demostraciones de los Sæcul. del Quarto Tono. Cap. LXXXVII.

Demostr. 2.

Demostracion de la Antiph. del Quarto Tono ad Bened. en la 3. Fer. despues del 2. Dom. de Adu. con la terminacion de su Sæculorum en E la mi, que es su proprio: porque parece que todas aquellas Antiphonas que comiençaren en E la mi, diziendo *Mi re mi*: ò dexando el primer punto, en D sol re diziendo *Re mi*; ò en F fa vt, cantando *assi*, *Fa mi ò Fa re*, &c. terminaran el Sæculorum con vna de las quatro primeras maneras, que van puestas entre los E u o u a es de arriba, las quales son tomadas por vna mesma manera (aunque la primera es la verdadera Gregoriana, y la quarta es la mas vsada, quiza por ser la mas breue) diziendo *assi*; *Re vt re mi la sol fa mi*.

4. Tono. con el
Sacul. en B la
mi.

Super te le ru salem o ri e tur dominus, & glo ri a e ius in te vi de bitur.

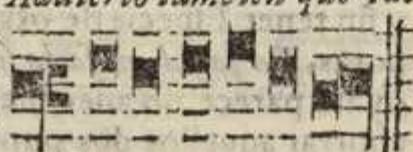


Sæ cu lo rum A men.

Aduiertan que las Antiphonas que tienen estas terminaciones , demas de los principios arriba declarados, acaban con estos puntos La mi, desde A la mi re à E la mi; y las mas vezes cõ estos otros, Mi fa sol fa mi, ò Sol mi: que es lo mesmo . Aduierto tambien que las

Nota.

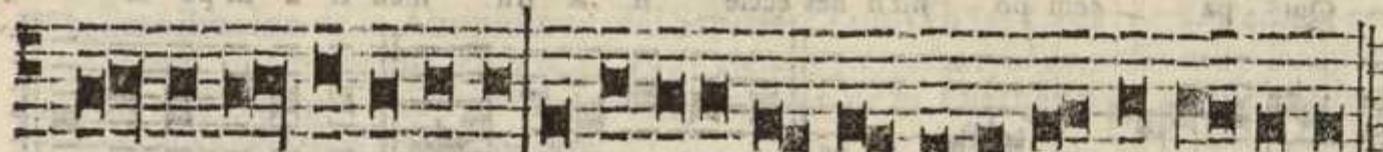
Antiph. del Quarto Tono que comiençan en D sol re , suelen las mas vezes terminar con el Sæculorum en F fa vt , assi : La causa de vna tan estraugante terminacion , yo digo de no saberla, aunque voy soñando lo que puede ser; y si es assi, mejor es callarla que dezirla , por no salir del sembrado .



Sæ cu lorum Amen.

Demostracion del Antiph. del Quarto Tono ad Bened. en el Sab. despues del prim. Dom. de Adu. por causa del Diapente que nace desde C fa vt à G sol re vt primero , que pertenece al Septimo Tono, causa que el Sæculorum tiene terminacion en G sol re vt.

Demostr. 2.



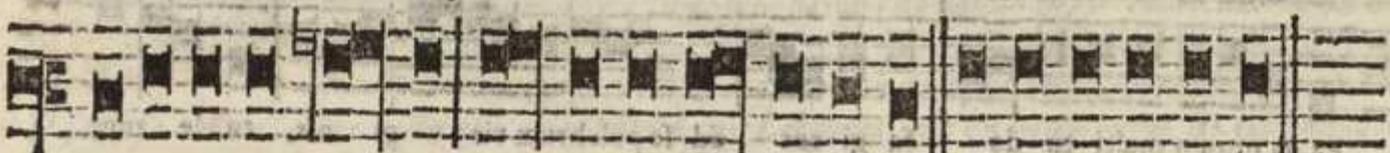
Si on no li ti me re; ec ce De us tu us ve ni et al le lu ya.

4. con el Sæc. en G sol re vt.



Sæ cu lo rum A men.

Tenemos otro Sæculorum ferial, que termina tambien en G sol re vt, para seruicio particular de las Antiphonas del Psalterio, que no tienen mixtiones ni commixtiones , cuyo principio es en G sol re vt , diziendo Sol la; ò en E la mi diziendo Mi sol: como en esta Antiphona , que es de las Visp. de la Fer. vj.

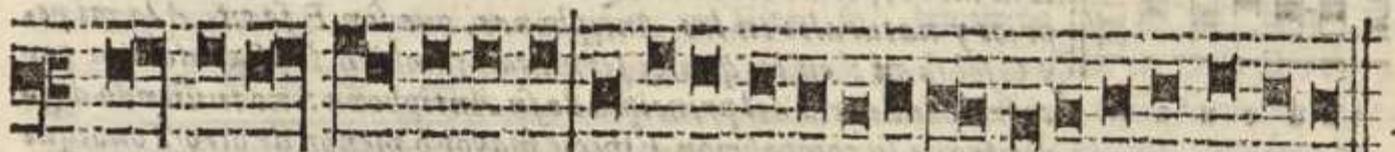


A vi ro i ni quo li be ra me Do mi ne Sæ cu lo rum Amen.

Otro diferente final en G sol re vt.

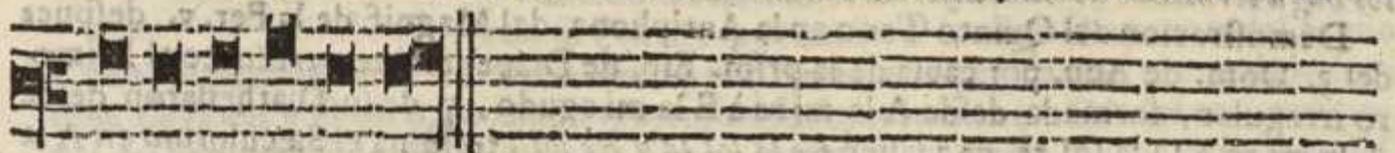
Demostracion de la Antiph. ad Magnif. del Quarto Tono en la Fer. 4. desp. del 2. Dom. de Aduien. por causa del Diapente que pertenece al Segundo Tono, formado desde A la mi re à D sol re, que dize La sol fa mi re , termina del todo su Sæculorum en A la mi re, como signo vencedor; digo vencedor, porquanto su primera terminacion es en G sol re vt , por causa de otro Diapente que pertenece al Septimo Tono , aunque este formado vna Quinta mas baxo de su natural , que es desde C fa vt à G sol re vt, con estas notas; Vt re mi fa sol : y assi esta apuntada la dicha Antiphona en todos los libros antiguos; pero en algunos modernos, no se halla en esta manera , que no tiene la Diapête del Segundo entera, si no quebrada, pues dize assi, La sol sol mi re.

Demostr. 3.



Si on re no ua be ris, & vi de bis iustum tu um qui venturus est in te.

4. con el Sæc. en G sol re vt y A la mi re.



Sæ cu lo rum A men.

De los Sæculorum del Quinto Tono. Cap. LXXXVIII.

Demost. 1.

Demostracion del Antiph. del Quinto Tono en las Visp. del Corpus Christi: por causa que principia en F fa vt con el tono de su Diapente, diciendo Fa re fa, y sin tener Especie de otro Tono, termina su Sæculorum en el mesmo lugar con estas notas, *Fa fa sol mi fa la sol fa*, y esta es su verdadera y propria terminacion: aunque oydia parece no auer memoria dello, por causa que los escritores mas modernos, para ahorrar aquellos dos puntos, quedaronse en A la mi re; descubriendo de vna vez floxedad e ignorancia.

5. Tono con el Sæculorum en F fa vt.

Qui pa cem po nit si nes eccle si æ fru men ti a di pe fa-
ti at nos do mi nus. Sæ cu lo rum A men. y no assi, aunque esta en vfo.

Demost. 2.

Mas esta Antiph. ad Bened. en la fiesta de S. Agueda, aunque comienza de la mesma manera, termina pero con Sæculorum diferente de lo passado, quedandose en A la mi re, por causa de la prim. Espec. de Diapente que ay en ella, desde A la mi re à E la mi agudo; con estas notas, *Re fa sol la*.

5. Tono con el Sæculorum en A la mi re.

Pa ga norum multi tu do fu gi ens ad se pulchrum vir gi nis, tu le runt
ve lum e ius contra ignem, vt comprobaret do minus quod à pe ri cu lis in-
cen di j me ri tis A ga the marty ris su æ e os li be ra ret.

G sol re vt y D sol re no son principios propios.

A este mesmo Sæculorum tienen las Antiph. que comiençan en A la mi re; por no tener el Quin. Tono mas que tres principios propios y naturales en las Antiphonas, que son F fa vt, A la mi re, y C sol fa vt; en los quales terminan tambien los Sæculorum por correspondencia del principio de su Antiphona: no tuuiendo digo dentro de su composicion Especie mayor ò menor de otro Tono, que los haga terminar de otra diferente manera.

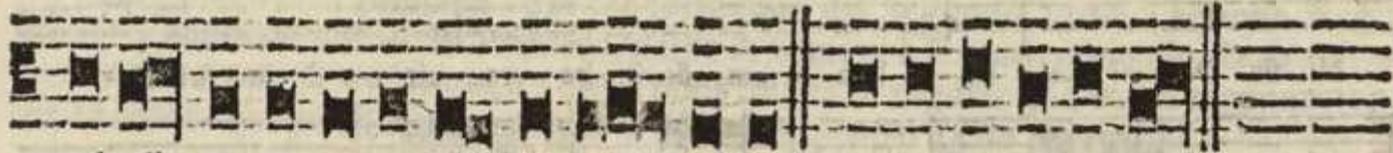
Demost. 3.

Demostracion del Quinto Tono en la Antiphona del Magnif. de la Fer. v. despues del 3. Dom. de Adu. por causa de la prim. Esp. de Diapente que pertenece al Primero irregular, formada desde A la mi re à E la mi agudo, y de su Diathessaron desde A la mi re à D la sol re, es à sauer *Re fa sol la y Re sol*, termina el Sæculorum en A la mi re: y luego despues sube con punto atado à C sol fa vt, por causa de la confinalidad del Diapente del Quinto Tono, por quanto comienza el canto en ella.



La ta mi ni cum Hie ru fa lem, & e xul ta te in e a omnes,

9. Tono con Sacul. en A la mi re y C sol fa vt.



qui di li gi tis e am in a ternum. Sz cu lo rum A men.

Nota que el Sexto Tono no tiene mas que vn Sæculorum, el qual termina en F fa vt. 6. Tono Sacul.

De los Sæculorum del Septimo Tono. Cap. LXXXIX.

Demostracion de la Antiphona del Septimo Tono en las Laud. de S. Pedro: por causa que principia en b fa mi, diciendo *Mi sol mi sol la*, passo muy frequentado en el Tercero Tono, por tener la formacion de su Diathessaron que es *Mi la*, termina el Sæculorum en b fa be mi.

Demostr. 1.



Ar gen tum & au rum non est mi hi, quod autem ha be o hoc ri bido.

7. Tono con el Sacul. en b fa be mi.

A este mesmo Sæculorum tienen las Antiph. del Sept. Tono, aunque no tengan en principio tales puntos, si no en el progreso de su composicion, de modo pero comience en la dicha posicion de b fa be mi. Sirue tambien para las que comiençan en A la mi re, y andan jugando sobre destos puntos.

E u o u a e. *Fa mi fa mi re.* Con todo esto aduerto à los Lectores, que en muy pocos Antiphon rias ballaran puntado semejante Sæculorum: la causa, la razon, y el porque, yo no se decir.

Demostracion de otra diferente Antiph. en las Laud. de la Inuenc. de la Cruz, la qual por las mesmas razones termina con el mesmo Sæculorum, aunque despues sube vn punto ligado, y ay acaba la terminacion, por causa de la 3. Espec. de Diapente, formada desde F fa vt à C sol fa vt, que sirue al Quinto Tono, diciendo *Fa re fa*: de mas desto, sigue al contrario, diciendo *Fa la sol fa*, desde C fa vt à F fa vt, que es para seruiçio del Sexto. De modo que por fuerça le conuiene terminar en C sol fa vt, y no en b fa mi.

Demostr. 2.



He le na Consten ti ni ma ter Hiero so lymampe ti jt al le lu ia.

7. Tono con el Sacul. en b fa be mi y C sol fa vt.

Parece que las Antiph. que comiençan en D la sol re, y andan muy amenudo tocando el Fa de C sol fa vt (no tuuiendo cosa que lo tramude) tengan este mesmo Sæculorum.

Demostracion de la Antiph. del Sept. Tono en las Laud. de S. Pedro: por causa de los dos Diapentes del Segundo Tono, formados desde E la mi à A la mi re (llamados irregulares) el vno de los quales dize *La fa re*, y el otro *La sol fa re*, termina su Sæculorum en D la sol re, posicion final del Segundo Tono; y ay termina por no poder terminar sin mucha desacomodidad, en vno de los dos extremos del dicho Diapente. Pero luego con punto atado abaxa en C sol fa vt, y ay acaba totalmente su terminacion, por causa de la 3. Espec. del Dia-

Demostr. 3.

rente que ay en ella, que dize *Fa re mi fa*, desde *F fa vt* à *C sol fa vt*, que pertenece al Quinto Tono: y esta es la que gana, por causa que es regular, y natural.

9. Tono con el Sac. en *D la sol re* y *C sol fa vt*.



Mi sit Do mi nus An ge lum su um & li be ra uit me de ma nu He-



ro dis al le lu ia. A e u o u e.

Rose. apl. 30. Regla dozenal es dezir, que tengan este mesmo Saculorum aquellas Antiphonas, que començando en *b fa be mi* (no teniendo Especies) dizen, *Mi fa sol la*. Si caso comiençan en *C sol fa vt*, diziendo *Fa mi fa sol la*, es lo mesmo

Demost. 4.

Demostracion de la Antiph. del Sept. Tono en las Laud. de la Assun. de N. Señora: por causa del Diatheffaron que pertenece al Sexto, formado desde *F fa vt* agudo à *C sol fa vt*, con estas notas *Fa mi re vt*, y de otro que dize *Fa mi vt*, desde *b fa be mi* à *F fa vt* graue, causa que el Seculorum termina con su penultima sylaba en *C sol fa vt*, y sube en *D la sol re* atado, por causa de los Diatheff. del Prim. Tono, que dizen *Re sol*, desde *A la mi re* à *D la sol re*, y tambien por causa de la Especie mayor del Octauo, que dize *Sol vt*, desde *D la sol re* à *G sol re vt*: finalmente con punto suelto, buelue baxar à la dicha posicion de *C sol fa vt*, y ay acaba del todo, porque la Antiph. comienza con el principio de la entonacion de su Salmo festiuo, diziendo *Fa mi fa sol*.

9. Tono con el Sac. en *C sol fa vt*, *D la sol re* y *C sol fa vt*.



Be ne di cta fi lli a tu a Do mi no, qui a per te



fructum vi tæ commu ni ca uimus. Se cu lo rum A men.

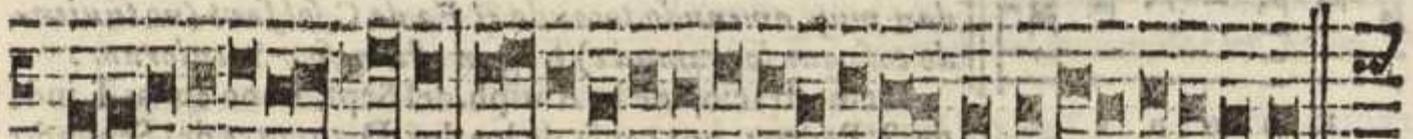
Nota.

Aduiertan que deste Saculorum al passado, otra diferencia no ay, si no que los dos puntos postreros de alla estan atados y ligados, y estos de aqui estan desatados y sueltos.

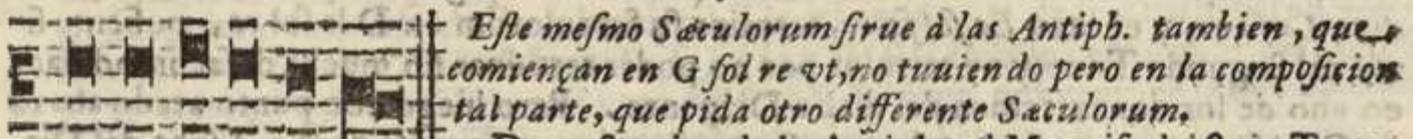
Demost. 5.

Demostracion de la Antiph. del Sept. Tono en las Laud. de S. Estuan Prothom. por causa del Diatheffaron que pertenece al Tercero Tono, desde *b fa be mi* à *E la mi* agudo, qual dize *Mi fa sol la*, termina su Saculorum en *b fa be mi*; y luego con punto atado abaxa en *A la mi re*, acabando ay del todo, por causa de la prim. Espec. de Diapente rebuelta (aunque irregular) que pertenece al Segundo Tono, que dize *La fa re*, desde *E la mi* agudo à *A la mi re*: y tambien por causa de su Diatheffaron proprio y natural que dize *Sol fa re*, desde *D la sol re* al dicho *A la mi re*.

9. Tono con el Sacul. en *b fa be mi* y *A la mi re*.



Lapides corren'tis il li dul ces fu erunt ipsum secuntur omnes a nimæ iustæ.



Este mesmo Saculorum sirve à las Antiph. tambien, que comiençan en *G sol re vt*, no tuuiendo pero en la composicion tal parte, que pida otro diferente Saculorum.

Demost. 5.

Demostracion de la Antiph. ad Magnif. del Sept. To. en las seg. Visp. de la Natiuidad de S. Iuan Baptista: por causa de

de la 3. Espec. de Diapente, que pertenece al Quinto Tono, formada desde F fa vt à C sol fa vt, con estas notas *Fa re fa*, termina su Sæculorum en C sol fa vt, y luego sube con punto ligado à D la sol re; y ay termina del todo, por causa que comienza la Anti. con su Diapente ligado, que es de mucha fuerça . Tanto mas le conuiene terminar en esta, y no en otra posicion, por los Diapentes del Segundo Tono (aunque irregulares) y tambien por el del Primero, desde A la mi re à E la mi, diziendo *Re fa la*, y al contrario *La sol fa re*: los quales dos Tonos tienen su regular y natural terminacion en D sol re, que es lo mesmo que D la sol re, enquanto à este proposito .



7. Tono con el Sacu. en C sol fa vt y D la sol re.

Pa er qui na tus est no bis plusquam Prophe ta est, hic est e nim de quo

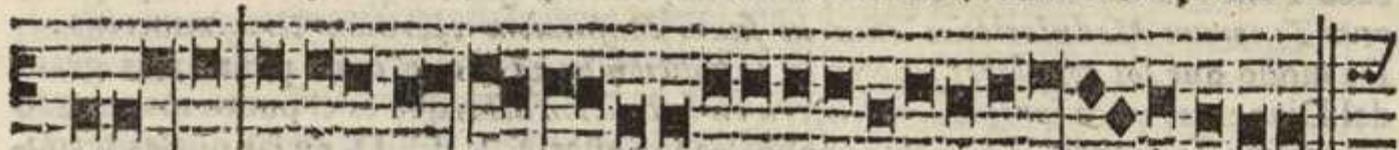


sal ua tor a it inter na tos mu li e rum non surrexit maior Io an ne Bap ti sta.



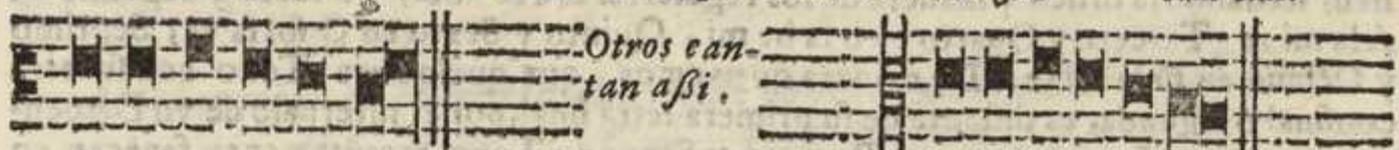
Demostr. 7.

Aduiertan pero, que si la dicha Antiphona no tuuiesse los dichos Diapentes del Quinto Tono en su composiçion, que terminara en la mesma posicion de D la sol re (por causa de su Especie *Vt sol*, que esta en principio) mas yria à ella con otro termino, que es este, *Sol sol la sol fa mi sol*; como vemos en el 2. noct. de los Mayt. de S. Miguel. Algunos terminan su Sæculorum en A la mi re por causa de aquel Diatheffaron *Sol fa re*, como al 2. Sæcul. se vee.



7. Tono con el Sacu. en D la sol re.

Micha el præpo si tus Pa ra di si, que honori ficant Angelo rum ciues



Otros can tan assi.

Sæ cu lo rum Amen.

De los Saculorum del Octauo Tono . Cap. LXXXIX.

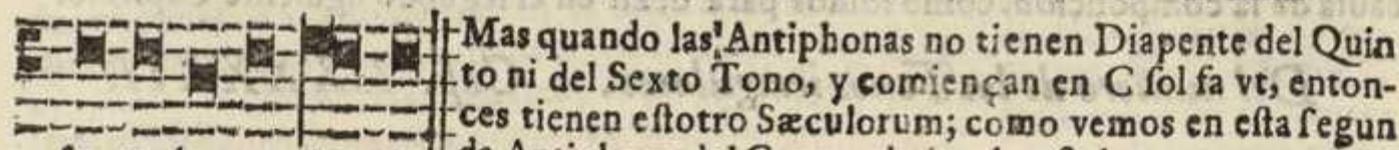
Demostracion de la Antiph. del Octauo Tono en las Laud. de la Exaltac. de la Cruz: por causa del Diapente que pertenece al Sexto Tono formado desde C sol fa vt à F fa vt, que dize *Fa la fa* termina su Sæculorum en C sol fa vt con la penultima sylaba, y canta en la mesma posicion otro punto con el qual termina la variedad, por causa del principio, que es en C sol fa vt .

Demostr. pri.



Per signum Cru cis de i nimi cis no stris li be ra nos De us noster.

8. Tono con el Sacu. en C sol fa vt y otro c sol fa vt.



Sæ cu lo rum A men.

Demostr. 2.

Mas quando las Antiphonas no tienen Diapente del Quinto ni del Sexto Tono, y comiençan en C sol fa vt, entonces tienen estotro Sæculorum; como vemos en esta segunda Antiphona del Comun de los Apostoles.

B. Tono con el
Sæcu. en C sol
fa vt de otra
differ. mane-
ra.



B untes i bant, & fiebant mittentes se mi na su a. Sæ cu lo rum A men.

Demost. 3.

Todas las demas Antiphonas, tienen indiferentemente el Sæculorum, que termina en la posicion del Oçtauo Tono, que es G sol re vt, cantando en esta manera. Digo sin tener consideracion ninguna à las Especies de los otros Tonos.



E u o u a e.

Nota.

Bueluo dezir, que si alguna vez lo contrario de lo sobredicho ballaredes, tengays por cierto que fue yerro del que le punto, y no del que lo compuso; ni vuestro, si las sobredichas reglas days. Aduierto tambien que quanto mas fueren antiguos los Antiphonarios, que tanto mas seran conformes al original, y verdadero Antiphonario Gregoriano.

De los Tonos irregulares. Cap. LXXXI.

Tono irregu-
lar que sea.

Lib. 1. sue-
pras. cap. 8.

Letras confi-
nales quales
y quantas son:
vean mas en
los cap. figu.

Porque se
pusieron en
arte las letras
confinales.

Oje.

YA que se dixo (à mi parecer) cumplidamente lo que toca à la composicion y de los Tonos regulares: bien es profigamos agora en dezir algo en particular de los irregulares. Començando pues digo, que *Tono irregular* es aquel que no fenece en vna de las quatro letras ò Signos segun la orden de su composicion, mas termina en qualquiera de las otras quatro letras ò Signos que figuen; à los quales llaman *Confinales*: que es vn certe termino y confin de cinco bozes, sobre de la final ordinaria de cada Tono. Dize Gafforo en este particular; *Sunt & qui Irregulares dicunt singulorum Tonorum Modulaciones cum in suam confinalem chordam terminauerint.*

De modo que los regulares fenecen en la posicion baxa, que es el punto mas graue del Diapente; y los irregulares fenecen en la posicion alta, que es el punto mas agudo del mesmo Diapente. Las letras confinales son estas A. b. C. D. en las quales terminan, seruando la orden y manera de los regulares: es à saber, Primero y Segundo en A la mi re. Tercero y Quarto en b fa be mi, Quinto y Sexto en C sol fa vt, Septimo y Oçtauo en D la sol re. De manera que vemos, que qualquiera Tono con su letra confinal ò segunda, es distante de su primera letra final, por el interualo de vn Diapente entero y perfeto: porque el Primero y Segundo Tono regularmente fenecen en D sol re; mas irregularmente en A la mi re. El Tercero y Quarto regularmente acaban en E la mi, e irregularmente en B fa be mi. El Quinto y Sex. regularmente fenecen en F fa vt, e irregularmente en C sol fa vt. El Sept. y Oçt. regularmente terminan en G sol re vt, e irregularmente en D la sol re. Fueron metidas en arte las susodichas letras confinales de los primeros Musicos, porquãto los Tonos no pueden terminar siempre comodamẽte en sus finales regulares; por causa de las palabras, que nõ todas quieren ser compuestas y cantadas con aquella solennidad de puntos, y con aquella multitud de notas que llaman Neumas, por medio de las quales, estando la canturia muy subida, se puede abaxar comodamente, para terminar regularmente el Tono. Y assi hallandose auezes la composicion subida, por no preterir el numero de las notas por causa de las palabras que no quieren solennidad, auezes (por mayor comodidad tambien) se quedan en lo alto, terminando irregularmente en las cuerdas confinales. Esto digo acontece en los Cantos, que son irregulares por causa de la terminacion solamente, y no en los que son irregulares por causa de la terminacion y juntamente por causa de la composicion, como somos para dezir en el segundo siguiente Capitulo.

Del numero de los Tonos irregulares. Cap. LXXXII.

Ocho Tonos
irregulares.

MVchos Musicos escrito tienen sobre desta materia de los Tonos irregulares, pero diuersamente: porquãto vnos dizen que son ocho, à correspondencia de los ocho regu-

regulares: y sin hazer mas declaracion desta, despues de hauer tractado de las cuerdas finales de los ocho Tonos regulares, dicen con breuedad: *Fenecen tambien irregularmente en A la mi re, b ta be mi, C sol fa vt, y en D la sol re.* Otros quieren, no sean mas de seys, es à saber Primero, Segundo, Tercero, Quarto, Quinto, y Sexto: de modo que excluyen los dos postreros, es à saber el Septimo y el Octauo. En esta razon, digando que en la *Mano de Guido Monge* no ay mas de vij. letras diferentes, como diximos en el Cap. 43. del 2. lib. a plan. 269. que son A. B. C. D. E. F. G. y que, siendo estas quatro D. E. F. G. las terminaciones de los ocho Tonos regulares, quedan estas tres A. B. C. para los irregulares. Estando anfi (preguntan y dicen) adonde puer sera la letra en que haura de terminar el Septimo y Octauo Tono irregular? Agora fuera menester se hallasse otra letra diferente de las siete arriba puestas, en la qual ouiesse a terminar el Septimo y el Octauo; porque en la Mano no se halla otra letra. No hallando pues adonde hazer la terminacion, sigue que no tienen lugar en la Mano. Ay tambien otra razon, para mostrar que en la sobredicha posicion, no puede terminar el Septimo y Octauo irregulares. La causa es, porque desde D sol re à A la mi re agudo, se forma naturalmente la prim. Espec. de Diapente, que dize *Re la*; Especie principal del Primero Tono: y desde el dicho A la mi re à D la sol re, nace naturalmente la prim. Espec. de Diatessaron, que dize, *Re sol*; Especie menor del mismo Tono. Adonde vemos claramente, que desde D la sol re à D la sol ay *extera, formal, y naturalmente* toda la composicion del Primero Tono: solo en esto difiere (en quanto à la escritura) que esta notada vna Octaua mas en alto, siendo costumbre el puntarla vna Octaua mas baxo, que es desde D sol re à D la sol re, como se dixo en el Cap. 37. del ij, y en el 35. del iij. lib. De modo que no ay posiciones conuenientes para formar las Especies del Septimo y Octauo; pues se buelue otra vez en la composicion y termino del Primero y Segundo regulares. Finalmente otros ay, que no quieren sean mas de Quatro (y assi se deue tener) pues quitan la terminacion de b fa $\frac{1}{2}$ mi, por causa que no se puede formar naturalmente Espec. de Diapente perfecta, desde la dicha posicion à F fa vt agudo; siendo de suyo imperfecta de la cantidad de vn Semitono cantable. De modo que vienen à quedar dos posiciones finales solamente, que son A y C, para quatro Tonos irregulares; Primero y Segundo, Tercero y Quarto.

6. Ton irreg.

A plan 258.
y à 350.

4. Ton. irreg.

Declaracion de lo sobredicho: y de como ay dos maneras de Tonos irregulares. Cap. LXXXIII.

Por lo poco que he leydo y platicado, vengo à imaginar que en Cantollano ay dos maneras de Tonos irregulares: los vnos son los que tienen su composicion natural y regular, mas sola la final tienen irregular, pues terminan vna Quinta mas en alto de su terminacion regular: y los otros son los que tienen su composicion y terminacion irregular. Los quales tomando por principio y guia de la formacion à la letra confinal (la qual à ellos sirve de propria final) no hallan con orden la composicion natural y ordinaria: pues à qualquiera dellos le conuiene juntar su Diapente con el Diatessaron de otro diferente Tono, para formar el termino de vna Diapason ò Octaua.

Para que todo esto se entienda mejor, digo por exemplo dello, que sera vn Cantollano del *Primero Tono*: el qual con su orden yra por los terminos de su Diapente, que es el de la prim. Espec. que dize *Re la*, formado desde D sol re à A la mi re agudo; y por los de su Diatessaron, que es el de la prim. Espec. que dize *Re sol*, desde el mismo A la mi re à D sol re. Mas despues el dicho canto varia en esto (nota bien) que en lugar de terminar la composicion en su letra final ordinaria, que es en el *Re de D sol re* (punto mas graue de su Diapente) termina cinco bozes mas en alto, que es en el *La de A la mi re* (punto mas agudo de su Diapente) à la qual posicion, Signo, ò Letra, llaman los Cantollanistas, *Cuerda confinal*. Pues por causa de la terminacion solamente (y no composicion) el dicho canto llamaréha. *Primer Tono irregular*; que es tanto como dezir, *Primer Tono que no anda con sus reglas y ordenes.*

Tono irregular por terminacion; y Tono irregular por composicion, y terminacion.

Primero Tono irregular por causa de la terminacion, y no por la composicion.

Exemp. de un
Prim. Tono
irregul. por
terminacion.



De esta suerte de irreg. se hallan en algunos libros antiguos; que en los modernos, ay muy pocos. Para facilitar su conocimiento los mas modernos Escriptores les añadieron vnos cinco ò seys puntos, con los quales abaxaron la terminacion à la letra final regular. Solo quedan en pie los Kyrios que llaman de los Apostoles ò dobles menores. Y el Septimo irregular, que dize, *Nos qui viuimus*; y algunos pocos otros. Desta suerte de irregularidad, vsauan antiguamente todos los Tonos; de modo que podemos dezir y concluir, que *Ocho son los Tonos irregulares*: digo los que son tales por causa de la simple terminacion en la letra confinal; y no de otra manera. Los Compositores de Canto de Organo (y esto à imitacion del Cantollano) auezes terminan de la mesma manera vna parte de Canto que sea diuidida en mas partes: à la qual composicion no le dan el nombre de irregular, porque no lo es, mas (por dezirlo en Castellano lo mejor se puede) la llaman *composicion con final suspensa, ò entretenida*. La causa es, que entretienen la final terminacion, en la posicion adonde acaba el Diapente de aquel Tono, no dexandola caer à la propria y principal final: como mas por extenso trataremos todo esto en su proprio lugar, que sera en el Libro de los Tonos en Canto de Organo.

Tonos irregu.
por termina-
cion son ocho.

Prim. Tono
irregular por
terminacion
y composicion.

Para exemplo de los Tonos irregulares en la composicion y terminacion (que son oyendia los menos conocidos) diremos que aura otro canto del Primero Tono, el qual yra jugando por el termino de su Diapente, empero formado vna *Quinta mas arriba*, que es desde A la mi re à E la mi agudo; y por el termino de la segunda (y no primera) Especie del Diatessaron (que es la del Tercero Tono) formada desde E la mi à A la mi re sobre agudo, que dize *Mi la*. Y porque el dicho canto no fenece en la final ordinaria del Primero, que es D sol re, si no en A la mi re, que es cinco vezes mas arriba; y tambien porque no forma su Octaua de la prim. Espec. de Diap. que es Re la, y de la prim de Diatess. que es Re sol, si no de la prim Espec. de Diap. Re la, y de la segun. del Diatess. Mi la, por esto el dicho canto sera llamado Primero Tono irregular. Y aduertan que semejante canto es irregular, no tan solamente por causa de la terminacion, como el otro de arriba, si no tambien por causa de la composicion, como aqui ver se puede.

Exemp. del
pri. To. irreg.
por termina-
cion y por com-
posicion.



Nota la con-
clusion.

Vna cosa pues, es dezir ser vn canto, que termina irregularmente; y otra cosa es dezir ser vn Canto de composicion y terminacion irregular. Concluyendo digo que ay dos maneras de Tonos irregulares; es à saber *Tonos irregulares por terminacion solamente*; los quales son ocho: y *Tonos irregulares en la Composicion y terminacion*: los quales (segun verdadera arte) no son mas de quatro. Y este numero, vemos que ha sido tambien recebido de los Compositores de Canto de Organo; aunque no les dan el nombre de Primero, Segundo, Tercero y Quarto irregulares, si no de Noueno, Dezeno, Onzeno y Dozeno regulares. De modo que al Primer Tono de los seys irregulares de los Cantollanistas, los Musicos de Canto de Organo le llaman, Noueno Tono: al Segundo irregular, llaman Dezeno. (Al Tercero y Quarto no corresponden con ninguno, por causa de la Diapente naturalmente imperfeta, que no los dexa proceder con buena orden.) Mas al Quinto y Sexto, llaman Onzeno y Dozeno. En quanto à mi, queria que tambien los Cantollanistas los nombrassen de la mesma manera; y fuera razon; pues assi en Cantollano, como en canto de Organo, ay las vij. Especies de Diapasones, con seys de las quales formanse, y componen xij diferentes Tonos: como (siendo Dios seruido) somos para ver en el Lib. xvi deste Tractado.

Ojo.

Exem-

Diuerſos exemplos de algunos Tonos irregulares por compoſicion y terminacion. Cap. LXXXIII.

Muchos Reſponſorios y Graduales hallamos compueſtos con eſta fuerte de irregularidad, como es el Gradual de los Difunct. *Requiem aeternam*; el de los Marty. *Exultabunt ſancti in gloria*, el de los Apoſt. *Nimis honorati ſunt amici tui Deus*; el de vn Conf. Pontifice, *Iuſtus ut palma florebit*, y otros fin fin. Hallanſe tambien algunos Introytos, Ofertorios, Antiphonas y Alleluyas con ſus Verſos, con la meſma irregularidad compueſtos; como ſon los dos Intr. el de la fer. 5. deſpues del Domingo. de Quareſ. que dize *Latetur cor querentium*: y como es el del Sab. ſiguiente que canta, *Sitientes venite ad aquas*; los quales ſon del Segundo irregular, y fenecen en A la mi re. Aquel Gradual ò Antiphona mayor, que ſe canta en los dias de Paſqua que dize, *Hæc dies quam fecit dominus*, es del meſmo Tono. El poſtrer Reſponſo del Domingo de Ramos, que dize *Circumdederunt me*, es lo meſmo; y con ſer oydia en muchos libros traſferido à la Quinta baxa, con todo eſto ſe conoce no ſer Segundo regular; no procediendo realmente por ſu via natural; como nos lo muestra Giareano en ſu tractado de los Tonos, intitulado *Dodecachordo*. Quando que para prouar la cantidad, y numero de los Tonos en Canto de Organo, prueua y dize que el ſobredicho Reſponſo, no ſolamente es del Dezeno Tono (que es el Segundo irregular de los Cantollaniſtas) mas que lo fue ſiempre; hauiendole viſto el notado en mas lugares, con el principio y final en A la mi re. A eſte propoſito aduerto que entre los muchos cantos Eccleſiaſticos que hallamos gaſtados, ay la Oracion Dominical que ſe canta à la Miſſa, que dize, *Pater noſter*; la qual termina en la cuerda A re, en eſta manera; como ver ſe puede en algunos miſſales antiguos eſcritos à mano. Aunque oydia anda traſformada ò traſladada, terminando en la poſicion de C fa vt, aſſi. Y deſto no ſe imaginar la cauſa, porquanto me parece contrario à lo que pide la compoſicion del canto. Mas digo que el Introyto; *Gaudeamus omnes in domino*, es deſte Tono, y agora eſta traſportado vna Quinta en baxo; y va cantado por b mol, y no por be quadrado: que cantandole por be quadrado, vernia à ſer totalmente Primero Tono regular. Sepan tambien que en eſto meſmo Tono, ſe halla compueſta la Antiphona, *Aue Maria*: la qual en los libros antiguos ſe halla que termina, y canta aſſi.

1. Irregul.

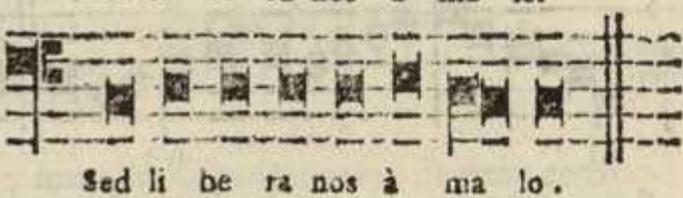
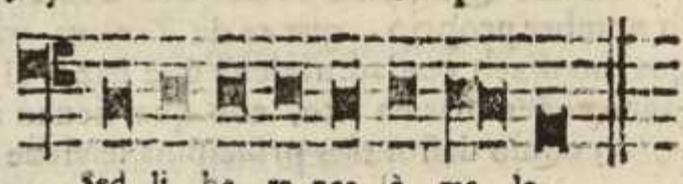
2. Irreg.

Pater noſter.

Zarl. inſt bar. 4. par. cap. 26.

Prim irreg. en vna 8. cuba-ro.

Gaudeamus omnes.



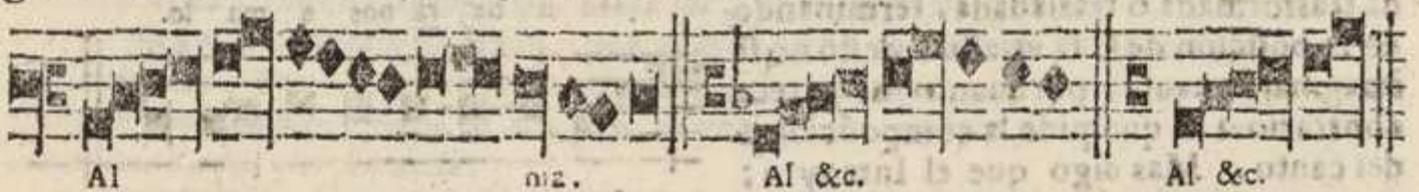
Aunque en los modernos ſe halla eſcrita vna Quinta mas en baxo: y la cauſa que à los Muſicos modernos mouio à ponerla aſſi en baxo, haziendola terminar en D ſolre, voy penſando aya ſido porque veyan, que el Pſalmo yua cantando con la entonacion del Primero: ſiendo coſa muy ſabida à todos los profeſſores de Muſica, que eſtos dos Tonos, ſon entre de ellos muy conformes: aſſi como lo ſon, el Dezeno con el Segundo. Lo meſmo ſe dize del Onzeno con el Quinto; y del Dozeno con el Sexto. Que no por otra cauſa que por eſta, los Muſicos Eccleſiaſticos quiſieron ordenar la entonacion de los Salmos ſolamente à los ocho Tonos primeros, como principales: haziendo que los Tonos irregulares, ſe ſiruielſen de las entonaciones de los Salmos regulares. Y porque el Bienauenturado Gregorio Magno, con los demas Summos Pontifices que ordenaron el canto en la Ygleſia Militante, procedieron ſiempre con mucho myſterio en las ordenes (como en diuerſas ocasiones hemos declarado) por eſto

Vean el cap. 19. de los Tonos en Canto de Organo, que ay ſe dice lo meſmo.

Porque ay nueſtras maneras de cantar Salmos y no mas.

Qo o voy

voy imaginando agora, que tambien en la ordenacion del cantar alternadamente los Psalmos, quisieron se cantassen solamente con numero nouenario, es à saber, solo con nueue diferentes entonaciones, à imitacion de las nueue ordenes de Angeles: *Qui in Ecclesia triumphante, non cessant cantare quotidie ante thronum deitatis, Sanctus, Sanctus, Sanctus, &c.* Boluamos à lo de primero. El Offertorio de la Fer. 4. desp del 3. Dom. de Quar. que dize, *Domine fac mecum*: la Poscom. *Per signu Crucis*, de S. Cruz: y la que dize; *Tollite hostias*, que se canta el Dom. xviii. despues de Penth. son del Quarto Tono irregular, y terminan en b fa be mi: aunque es verdad que en algunos libros modernos, se hallan transportados vna Quinta mas baxo, con que quedan hechos regulares; y del mesmo Quarto Tono, pues vienen à tener su composicion y terminacion ordinaria, y natural. De modo que (nota) de Quarto irregular vienen à ser Quarto regular, baxandolos vna Quinta. El Alleluia de *Affumptio est Maria*, en el dia de la Assumpcion de N Señora: el de la Dedicacion de la Yglesia que dize, *Bene fundata est*: el del Comun de los Apost. *Te gloriosus Apostolorum chorus*: y el del Comun de los Mart. que canta, *Te martyrur candidatus*, son todos del Quinto Tono irregular: porque terminan en C fa vt, Octaua de C sol fa vt: compuesto de la 4. Espec. de Diapente *Vt sol*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*. Los quales Alleluys con sus Versos en algunos libros estan escritos vna Quinta mas en alto: con que vienen à formar el Septimo Tono natural y perfeto: pues con subirlos cinco puntos, vienen à tener entera y perfectamente la composicion del Septimo regular. De modo que de Quinto irregular, vienen à hazer del Septimo regular, subiendolos vna Quinta. Tambien el *Alma Redemptoris* fenecce propriamete en la posicion de C fa vt, aunque agora por la mayor parte se halla escrita vna Quarta mas en alto con la adiccion del b: à la qual no le dan los modernos su nombre proprio, que es de *Tercero irregular*; si no de *Quinto por b mol*: en lo qual no dizen verdad: ni tiene que hazer el vno con el otro. Otros la tienen puntada cinco voces mas en alto, con que vienen à darle la composicion del *Septimo Tono regular*, como destos tres principios se viene en conocimiento desta pratica.



Regla para
reduzir un cá
nto irregular
à regulari-
dad.

Sean pues, que los cantos irregulares por composicion y terminacion, se pueden reduzir à la regularidad, subiendolos ò abaxandolos vna Quarta ò vna Quinta (y no Tercera como algunos tienen hecho) de modo pero que la composicion se quede en los terminos acostumbrados, es à saber desde *Imavta* A la mi re sobre agudo: y no venga, por causa de la tramutacion, à passarlos; subiendo ò baxando mas.

Nota.

Pienzan algunos, que reduziendo los Tonos irregulares à regularidad, sea necessario darles el mesmo nombre del Tono que tienen quando irregulares, lo qual no es anfi; que no tiene que hazer el Primero irregular cò el Primero regular; ni el Segundo irregular con el Segundo regular: pues van formados y còpuestos de diferentes Especies.

Aquí sigue las
mas opinio-
nes.

Y si se nombran Primeros y Segundos, es por causa q cadauno es Primero ò Segundo en su Genero, respecto à la orden de las letras finales. Que los que fenecen en la primera letra tanto de las 4. regulares, como de las 2 ò 3. irregulares, son llamados Primeros ò Segundos Tonos; los que fenecen en la segunda letra, son Terceros ò Quartos: y los que terminan en la tercera letra, son Quintos ò Sextos. Vienen à ser los mesmos, por causa de la orden de las letras, en el numero; mas diferentes en la composicion: porque, tomando por exemplo el Quinto regular, sabemos que se compone de la 3. Espec. de Diapente *Fa fa*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*: desde F fa vt graue à F fa vt agudo: y el Quinto irregular, (que es el Quar. irreg. segun la opinion del autor, pues no haze mas de 4. irregulares) se compone no de la 3. Esp. de Diap. si no de la 4. *Vt sol*, y de la 3. de Diatess. *Vt fa*: desde C fa vt à C sol fa vt, para ser perfeto; y siendo imperfeto, compuesto solo de cinco ò seys voces, se escriue vna Octaua mas en alto, que es desde C sol fa vt por arriba. La causa desto es, porque el termino del Can-

tollano

tollano esta constituido entre sus extremos; que viene à ser Γ mavt el punto mas graue, y A la mi re sobreagudo el mas alto: como a sido breuemente tocado à planas 275. y à 441. Este termino y no mas, dieron los primeros Muficos à los cãtos Ecclesiasticos; respeto no tienen neceffidad de mayor subida, ni de mayor baxada. Porque de los ocho Tonos vsados en la Yglesia, el que tiene su composicion situada en posiciones mas baxas es el Segundo, el qual deciendo quatro puntos debaxo de su final, que viene à llegar en A re, Oçtaua de A la mi re, y termino regular de su composicion perfeta; y el qual, tomandose el punto de licencia mas enbaxo, viene à tocar Γ mavt. Y el que tiene su composicion en posiciones mas agudas, es el Septimo; el qual sube en su composicion (siendo perfeta) los ocho puntos de arte, que son desde G sol re vt à G sol re vt, y vno de licencia; que viene à ser en A la mi re sobreagudo: de modo que en Cantollano, no es neceffario passar el termino de Γ vt, ni el de A la mi re sobreagudo; los quales son distantes por xvj. voces ò puntos. Sepan pues, que por esta razon los sobredichos Quintos irregulares, estan puntados vna Oçtaua mas baxa, que es desde C fa vt à C sol fa vt; digo por no passar los terminos: que para ser compuestos de composicion entera y perfeta, era neceffario passar el dicho termino de otras dos voces mas, apuntandolos desde C sol fa vt à C sol fa; lo qual no se permite en la Musica Ecclesiastica. De manera que, nunca hallaremos Quinto perfeto e irregular, escrito por la terminacion de C sol fa vt, si no por la de C fa vt: mas siendo imperfeto, le hallaremos por ambas posiciones.

Punto mas graue y el mas agudo en Cantollano.

16. puntos ay en Cantollano y no mas.

Nota.

No dexo de aduertir, que vn tal autor quiere que aquellos Cantos llanos, que dixe ser del Quar. Tono irregular, sean del Septimo ordinario; y dize que terminan en el Signo de b fa H mi, por ser la cuerda de medio de su Diapente, y que por esta causa se deuen lla mar Septimos con terminacion irregular.

Auifo.

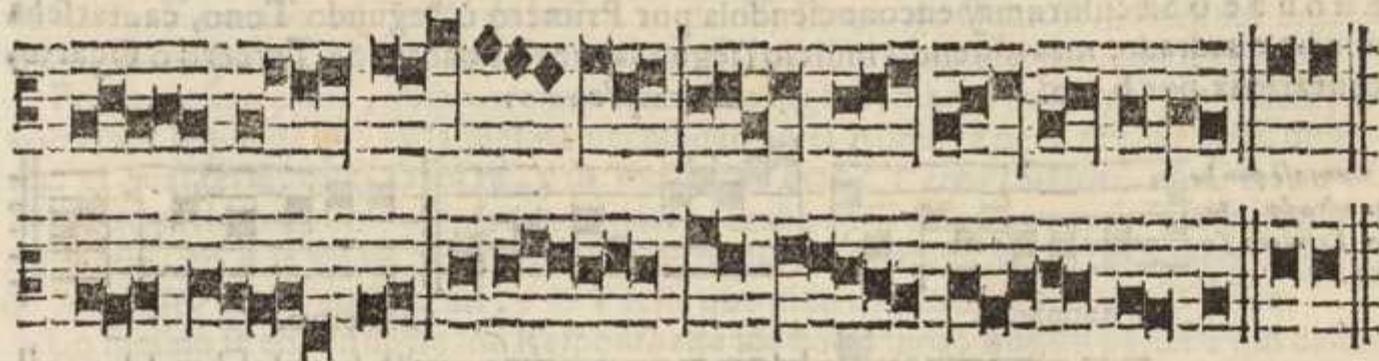
Acerca desto, no digo otra cosa mas, si no que es irregularidad estrordinaria.

Auifo cerca de unos Cantos llanos trasportados que acaban en Alamire, no siendo del Primero, ni tampoco del Segundo irregular.

Cap. L X X X V.

NO sera fuera de razon el dar vn auifo, y muy importante, cerca de vnas composiciones Gregorianas, que auezes hallamos en los libros mas antiguos, las quales terminan en A la mi re; ocupando puntualmente todas las cuerdas de la composicion del Primero ò Segundo irregular, y con tal orden de notas, que otro Tono no parecen, que el vno dellos.

Antiphonas trasportada.

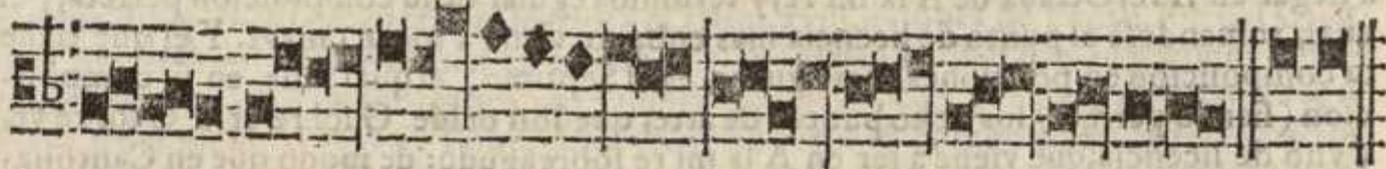


Hallando estos dos cantos en vn libro, quien no dixera que lo de arriba es del Primero, y lo de abaxo del Segundo Tono irregular? Parecen tales, y lo son verdaderamente cantandolos por be quadrado: mas no lo son, cantandolos conforme la intencion del Compositor, pues van cantados por b mol; aunque oydia, muy pocos son los que se hallan señalados con b mol en la posicion de b fa be mi: y esto, porque en Cantollano (como dicho es) no se escriue la dicha be, puesto caso que en algunos lugares hagamos Fa accidental. El primer exemplo pues, es del Tercero; y el Segun-

Ooo 2 do,

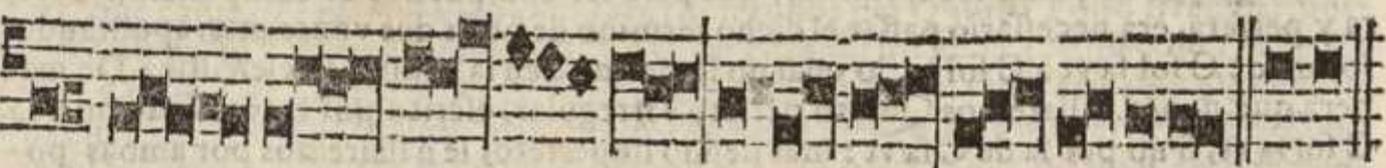
do, es del Quarto Tono; ambos regulares (y no accidentales) mas trasportados vna Quarta en alto, con ayuda del b mol imaginado y natural, y no de otra manera. De modo que aquel Diapente que vemos en las sobredichas composiciones, formado desde A la mi re a E la mi agudo, no es (como parece) *Re la prim. Espec.* si no la segunda *Mi mi*; y van cantados como si tuuiesen expressamente la señal de b mol: como en este exemplo vemos; que es el primero de los dos de arriba.

3. Tono natural, mas trasportado vna 4. en alto.



Pienso que à algunos les deue parecer otra cosa muy diferente; lo qual puede acontecer por tener debaxo de los ojos el b señalado: mas abaxando el exemplo en sus cuerdas ordinarias, viene à quedar en esta manera apuntado.

Mismo exemplo tirado en sus propias cuerdas.



Las Antiphonas *Dominus regit me*, *Sicut myrrha*, *Factus sum*, y *Benedicta tu*, son cantos que terminan en A la mi re, y van cantados por b mol: aunque oy dia se hallan trasportadas en otras posiciones, &c.

Regla para conocer quando los dichos cantos van cantados por \natural , y quando por b; es à saber, quando son del Primero, y quando del Tercero Tono. Cap. LXXXVI.

Ojs.

Toda via nos queda de dezir, como se puede saber quando semejantes composiciones hemos de cantar del Primero, q̄ es por be quadrado; y quando del Tercero, que es por b mol: pues siempre se puntan sin la señal de b, y de vna mesma manera. Para saber esto, es menester advertir que tales cantos de ordinario son Introytos, Responfos, Antiphonas, y algunos pocos Alleluias, mas nunca Offertorios ni Poscomuniones. De modo que en hallando vna composicion que termine en A la mi re, siendo Introyto, se considera la entonacion del Salmo; y siendo Alleluia ò otra cosa que tenga Verso, se guarda el principio del Verso; mas siendo Antiphona, se mira el E u o u a e ò Sæculorum: y enconociendola por Primero ò Segundo Tono, cantar se ha por be quadrado: mas teniendo indicio (segun las reglas dadas) de Tercero ò Quarto, cantar se ha por b mol.

Exemplo.



Antiphona.

Sæculorum.

Cantase por b mol, por ser Tercero Tono.



Antiphona.

Sæculorum.

Concluyremos en esta manera pues, y diremos assi. La composicion que termina en A la mi re, no siendo del Primero Tono, serà del Tercero, y cantar se ha por b mol, aunque no trayga la señal; y no siendo del Segundo, por fuerça serà del Quarto; y cantar se ha

garſeha de la miſma manera que el Maeſtro; porquãto otro Tono, ni irregular, ni natural, ni traſportado termina, ni terminar puede, en A la mi re (ſaluo ſi no quiſieſſen proceder por Conjunta) ſino el Primero, y Segundo irregulares; y el Tercero, y Quarto regulares, perõ traſportandolos vna quarta por arriba con el b mol imaginado.

Auiſo para conoſcer rectamente el Tono de las compoſiciones, que tienen mas partes. Cap. LXXXVII.

Quiſa que algunos creeran, que ſin otra conſideracion, en conocer los Tonos de los Introytos, Graduales, Alleluyas, y Reſponſos, ſea neceſſario mirar la fin, y terminacion del Salmo del Introyto; la final del Verſo del Gradual; la del Verſo del Alleluya; ò la del Verſo del Reſponſo; y por tales terminaciones, juzgaran los Tonos. El qual modo no es accepto, ni menos vſado entre los buenos Cantollaniſtas, antes quien la dicha orden guardare, ſerã digno de reprehencion; y ſerã tenido por hombre poco pratico, y de poca experiencia. Sabemos muy bien, que *la terminacion del Introyto, es firme y estable;* por ſer cabeza, y parte principal: *mas la del Pſalmo, no es ni firme ni estable;* por ſer miembro, y parte que tiene ſer de la primera. Como vemos por exemplo en vn *Primero Tono*, el qual en la final del Introyto termina ſiempre en ſu poſicion natural y regular, que es *D ſol re*; y nunca en otra: mas la final de ſu Verſo, auezes haze terminacion en *D ſol re*, auezes en *F fa vt*, y auezes en *A la mi re*. En *D ſol re*, como el Pſalmo del Intr. de S. Iuan Bapt. *Bonum eſt confiteri Domino*: en *F fa vt*, como el de la Purificacion de N. Señora; *Magnus Dominus*: y en *A la mi re*, como el del Sabado de la iij. *Domin. de Quar. Celi en irrant gloriam Dei*. De modo que conocemos claramente, que la terminacion del Pſalmo no es firme, ſino variable: y los primeros Cantollaniſtas le permitieron pueda terminar fuera de la poſicion ordinaria, por ſer parte que deriuua del Introyto. *Siendo pues el Pſalmo miembro del Introyto, ſe ſigue, que no por el Pſalmo, mas por el miſmo Introyto, ſe deue juzgar de que Tono ſea ſu Compoſtura, por ſer cabeza y parte principal.*

Exemp. de Introy. que terminan en vn lugar, y ſus Verſos en otro

La meſma orden guardaremos en conocer los Graduales con ſus Verſos; ſeruiendose digo de la final del Verſo, y no de la del Gradual; por quanto ellos tambien à vezes terminan en diferentes poſiciones. Vemos por exemplo, que el Grad. del Sab. del ij. *Dom. de Quar.* que dize: *Propitius eſto Domine*, termina en *F fa vt*; y ſu Verſo, *Adiuua nos Deus*, en *G ſol re vt*. Y al contrario, el Grad. *Prope eſt Dominus*, que es de la iij. *Fer. de las Quatro Temporas de Aduiento*, acaba en *G ſol re vt*; y ſu Verſo en *F fa vt*. El Grad. de la *Domin. infraoc. de la Natiuidad, Specioſus Forma*, termina en *F fa vt*, y ſu Verſo en *D ſol re*, el qual dize; *Eruẽtauit cor meum verbum bonum*. Y como es el Grad. de la *Fer. ij. del V. Dom. de Quar. Deus exaudi orationem meam*; q̄ fenece en *E la mi*; y ſu Verſo q̄ dize: *Deus in nomine tuo*, en *G ſol re vt*.

Exem. de Gradua. que terminan en vnã cuerda, y ſus Verſos en otra

Por la meſma cauſa, obſeruaremos la meſma regla tambien en juzgar los Alleluyas; como ver ſe puede que ay la meſma neceſſidad en el Alleluya de la *Fer. iv. deſp. de Pẽtec.* el qual termina en *D ſol re*, y ſu Verſo que dize: *Verbo Domini*, en *G ſol re vt*. El Alleluya de la *Dom. 13. deſp. de Penteco.* acaba en *G ſol re vt*; y ſu Verſo, *Domine refugium*, en *A la mi re*. Finalmente digo que el Alleluya de la *Dominica Quarta de Aduiento* acaba en *E la mi*, y ſu Verſo que dize: *Veni Domine*, en *D ſol re*.

Alleluyas con ſus Verſos acababan differ. cuerdas.

Lo meſmo ſe entiende de los Reſponſos de los nocturnos; que ſin poner à qui dellos particular exemplo, cadauno de porſi (querendo) los podra ver quando quiſiere, y con mucha facilidad, por quanto ſe halla gran cantidad dellos. Y aduertan que aſſi el fin del Verſo del Reſponſo, el del Alleluya, y el del Gradual, como el fin del Pſalmo de los Introytos, puede terminar adonde tiene principio el Tono; y tambien en todos los Signos, y poſiciones ado terminan ſus *Sæculorum*. *Todo parece bien (cantando el canto, y concluyendole, como ha de ſer concluydo, y cantado) ſolo el Verſo del Gradual no me ſatisfaze, ni acabo de entender por que cauſa haya de terminar en poſicion diferente de ſu Gradual; ſiendo que el, es el que concluye el canto, y no el Gradual. Y aſſi me parece, que aqui ſe deue tomar la fin del Verſo, y no otra.*

Reſponſos con ſus Verſos etc.

Ayguino en el 3. de ſu Illuminata al cap. 21.

Que sea Antipobna, y del mal uso de entonar los Psalmos. Cap. II. C.

Noten los Sanchantres & Chovistas.

Ojo.

Salmo y Antiphona son de un mismo tono.

Antiphona se fa y de donde se dixo.

Porque se entona la Antiphona de un solo.

Sean Choro instr. Mus. à plan. 248.

Psalmo, que significa, y de donde se dixo.

Porque el libro de los Salmos se llama Psalterio.

Entre los diuersos malos usos que se cometen en Cantollano, el vno es el cantar de los Psalmos: porquanto la mayor parte de los Cantores, entonanlos sin tener cuenta poco ni mucho de sus *Antiphonas*, como si el vno no tuuiesse que hazer con el otro: y como que entrambos no sean vn mesmo cuerpo, y vna mesma composicion. Esta mala coltumbre, de mas de descubrir ignorancia, atormenta los oydos de los que entienden. La causa es porque oyen cantar la *Antiphona* en vn tono de voz, y el Psalmo en otro, ò mas baxo ò mas alto; y lo que peor es (luego acabada la psalmodia) repiten la mesma *Antiphona* en otro diferente tono. Y assi lo que se hauia de oyr todo en vna voz, se oye de tres maneras, esto digo enquanto al abaxar ò subir los puntos, y no enquanto à la composicion: que no dexa de ser las mesmas de la primera vez, aunque enboluendolas à catar la segunda vez, se suban ò baxen mas los puntos. Hase de tener cuenta pues, que la mesma voz con que se entona (o gamos caso) en la posicion de D sol re, G sol re vt, A la mi re &c. de la *Antiphona*, sea la propria en las mesmas posiciones del Psalmo; guardando la mesma orden en la replica de la *Antiphona*. De manera que la voz que cantamos en el La de A la mi re de la *Antiphona*, sea la mesma en el La de A la mi re del Psalmo; y tambien en el A la mi re de la mesma *Antiphona* repetida despues del Psalmo. Pues hasta los moços de Choro aduerten y saben, que del mesmo Tono que es la *Antiphona*, es el Psalmo; y que el Psalmo con la *Antiphona* dos vezes cantada (es à fauer antes y despues del Psalmo) todo juntamente se toma por vna sola cantilena ò cancion, y no por muchas.

Se dizen las *Antiphonas* respeto de la psalmodia à la qual ellas corresponden, como los Responso respecto de la Historia: y assi esta palabra *Antiphona* significa, *casti que suena antes que el Psalmo*: deriua de *Anti*, que es *contra*, y *phonos* que es *sonus*: porque el Psalmo se entona segun su melodia y termino. Y noten que la *Antiphona* es començada por vno de vn Choro, y acabada por muchos de entrambos Choros: porque la Charidad comiença de solo Christo, y se acaba en sus miembros. Cantan tambien dos Choros auezes para denotar la Charidad, la qual no puede estar en menos que dos. La *Antiphona* pues ayunta dos Choros, para que la Charidad por buenas obras ayunte dos hermanos. Que signifique *Choro*, se dixo en el Cap. 29. de las Curiosid. à plan. 240. Noten tambien que esta diccion *Psalmo* significa latinamente, *Canticum*, y es porq̃ entre los instrumentos musicales que los Hebreos vsauan en sus sacrificios y solemnidades, el vno y el mas vsado, era vn instrumento, que llamauan Psalterio (del qual tractamos en Cap. 31. à plan 248.) y era instrumento de diez cuerdas, como parece en el Psal. 32. diziendo el Real Propheta. *In Psalterio decem chordarum psallite illi*. Del nombre pues deste Psalterio, instrumento con el qual de ordinario se solian cantar las espirituales canciones de Dauid, los setenta interpretes llamaron Psalterio, al libro de los Psalmos.

Del entonar y cantar como se deue el Introyto, Gradual, Alleluia, y los demas cantos Ecclesiasticos. Cap. LXXXIX.

Guido in 3. sua Mus. et alij Auctores.

Despues de hauer aduertido la manera, q̃ se ha de tener en cantar los Psalmos, bien es que en este Capitulo que sigue digamos la orden y diferencia, que tenian nuestros passados, en cantar las canciones y obras de Cantollano: y esto digo sera segun la obseruacion de los primeros Cantollanistas, y no de los modernos: pues oyendia otra consideracion mas tienen, que de hazer la voz gorda, entonada, y sonora: y de cantar siempre alto, alegre, y regozijado.

Antiphonas, Hymnos, y Responso.

Diremos primeramente que las *Antiphonas* han de ser cantadas con dulce y suaue voz. Los *Hymnos*, con donayre mezclado con solemnidad. Los *Responso de los Nocturnos* han de ser cantados con voz rezia y viua para despertar a los soñolentos y adormecidos. Assi lo dize con Aretino, Franchino Gafforo en el 8. del prim. lib. de su Music. prat. *Est item mirabile (dize) quod in Nocturnis Responsorijs somno-*

lento-

lentorum more grauius & diffolute, Summus ille Pontifex sanctiffimus Gregorius, ad vigilandum nos videtur exortari. El Introito (que quiere dezir entrada ò principio de la Miffa; y fignifica el dezir lo futuro, y la a òeunacion de los Prophetas) fe canta con voz pregonera y medianamente alta, para incitar, y llamar con blandura los verdaderos Chriftianos à las Oraciones y à los diuinos Officios. Despues de la predicacion de la penitencia (como fe representa en la Epiftola) figuefe luego el Gradual, que es el hazer penitencia; y fignifica los grados de las virtudes; y afi el Gradual con voz llana, humilde y graue, fe deue cantar. Quando no fe canta el cantico de alegria, en lugar de Alleluya, fe dicen los Tractos. Y eíta palabra *Tractus*, viene de trahendo; que fignifica traer arraftando: y eíto porque fe canta el *Tractus* como arraftando, con afpereza y tríteza de voces y con vna grande muchedumbre de palabras. Pues porque el Tracto denota la miseria y trabajo deíta presente vida, por la culpa q̄ todos cõtraemos de nueftros padre Adan; por eíta caufa cantafe con voz triste lastimofa y llorofa. Eíto en particular deuen aduertir los que cantan el Verfete del Tracto con garganta, efpecialmente el Verfo, *Adiuua nos Deus falutaris nofter, &c.* en tiempo de Quarefma. A qui hemos de aduertir todos, que fus Verfos, no fon de dos Choros cantados como los de Alleluya, mas de vn folo; y eíto por caufa de la tríteza: pues dize el Pfalmo 140. *Singulariter fum ego donec tranfeam*: y el Bienauenturado Geronymo fanto; *Solus fedebam, quia amaritudine plenus eram*. Mas porque el Gradual fignifica penitencia y dolor (como dicho es) y el *Tractus* denota la miseria y trabajo deíta presente vida, por eíto no fe canta entre Pafqua y Pafqua, que es tiempo de gozo y de alegria; en el qual fe fignifica el eítado de la gloria, adonde no ay lagrimas ni fufpiros. Despues de la penitencia y lloro, figuefe el *Alleluya*, que es voz de gozo y de alegria: por eíto cantafe con voz muy alta, y muy regozijada. Lo que fignifique Alleluya, fe dixo en el Cap. 42. del 2. lib. en fin de la plana 266. y en principio de la plana 268. El *Offertorio* (que fignifica ofrecer el Sacramento, y afi meímo con la Oracion de la Fe, como dize el Cardenal Vgon) fe canta con vna moderacion deuota, pero con voz regozijada y alegre, para denotar, que las cosas que fe ofrecen à Dios, deuen fer ofrecidas con gozo y alegria de coraçon, fiendo que, *Hylarem datorem diligit Deus*. Finalmente la Antiphona llamada, *Comunion* (con la qual fe dan gracias à Dios, eítando eícrito en el Pfalm. 21. *Edent Pauperes & faturabuntur. & laudabunt Dominum qui requirunt eũ.*) fe canta con voz buena y muy fonorofa, para demostrar la mucha alegria y el mucho regozijo eípiritual que tienen los que han dicho Miffa, ò comulgado, ò oydo la con deuocion. Porque entendiendo la gran misericordia que de Dios alli reciben, no pueden contenerfe de gozo, fi no que por todas partes lo muestran; y parece que eíten diziendo con el S. David: *Cor meum & caro mea, exultauerunt in Deum uiuum*; Mi alma y mi cuerpo juntamente fe regozijan en Dios uiuo. Bien quifiera yo eferuir aqui muchas mas confideraciones, pero como oydia fe haze muy poca cuenta dellas, no quiero fer enfadefo con largo difcurfo à los que no guítan de femejantes manjares; mas contentandome con lo poco que relatado tengo, pongo en defcanso mi cantada pluma.

Del officio del Sochantre ò Cantoral; y como fe ba de auer en el Choro. Cap. Poítrero.

Despues que el Bienauenturado Gregorio el Magno, diftribuyo el Cantollano que auia reformado, fiempre fue cofumbre, que en cada Choro huieffe vn Sochantre ò Cantoral, cuyo officio es de emendar las compoficiones falílas, y de mantener el Choro en tono y coníonante. Y todo eíto afin, que N. S. fea mejor alabado y glorificado, quitando las ocasiones de los muchos y diuerfos eícandalos q̄ fe cometen en los Choros adonde no los ay; de donde los feglares despues toman materia para reyrfe, y burlarfe de las cosas que ven y fienten, haziendo dellas vna muy guítosa Comedia. De modo que, para tener el Choro en deuocion, no folamente es menefter aya el Sochantre

Introito.

Gradual.

Tractos.

Adiuua nos.

11. q. 1. Quando.

Alleluia.

Offertorio.

Paral. cap. 55. Comunion.

Píalm. 83.

Officio del Cantoral.

tre ò Cantoral, mas conuiene tambien que todo el Choro este subgeto à el, y que todos los Cantores le conozcan por mayor, y por Maestro de Choro. Siendo pues el officio del Cantoral el tener en consonancia y buena orden el Choro, tambien conuiene (y es necessario) que vse vna cierta manera en gouernarle y emendarle, que sea sin escandalo; no alborotando todo el Choro por vn punto falso, ò por vna nota mal entonada: si no usando siempre la mayor destreza, y la mas dulce manera que fuere posible; de modo que pocos Ecclesiasticos y menos seculares se recaten del error; descubriendose siempre zeloso del culto diuino, y nunca desdeñoso con el que cometio el yerro. Para esto es necessario se den vnos particulares auisos. Lo primero es, que *no se descuyden en lo que se deve cantar, y aun dezir sin canto*; porq̃ à no mirarlo, haran muchas faltas. Lo segundo han menester tener buen modo en emendar à los otros, porq̃ à no tenerlo haran grandes dissonancias, y turbaran el officio diuino. Porq̃ si vno canta vn psalmo que hauia de ser Septimo y lo hizo Tercero, y luego el Sochantre (assi como erro el otro) à voces lo enmienda, causa dissonãcia diabolica de Segunda: assi que *quien presto se determina, despacio se arrepiente*. Iten començò el Cantor vn officio, y ado ha uia de dezir vn punto La, lo hizo Sol; si luego lo emendays, hareys la dicha dissonãcia. Si el que entonò vn psalmo, lo hizo modo Septimo, y hauia de ser Octauo, en acabãdo, profiga el Choro, concluyendo con Octauo: finalmente q̃ para emendar vn yerro, donde es razon que no se fienta, gran prudencia es menester. Lo tercero sea, que si cantan en el Choro y vno errò, *no se le buelua el rostro, porque es affrenta*, y porque errara el enmendante si quita los ojos del canto: porque peor suele ser el recaer, que el primero adolecer. Nunca pues deve el Sochantre quitar los ojos del libro, y viendo que esta delante de Dios (por quien haze el officio) trabajara de quitar toda ocasion de turbacion à sus hermanos, y sus faltas en tal lugar cubrira por el bien de la paz, y quietud del officio diuino. Para lo qual dize S. Augustin en el Cap. 3. de su tercera regla: *En el Oratorio ninguna cosa bagas, si no aquello para lo que fue becho, de adonde rescibio el nombre, que es de orar*. Desta manera en el Choro, que es para cantar y alabar à Dios, no se vse cosa que no sea alabar y cantar. Serà otro Cantor el qual dara principio à la entonacion de vna Antiphona, ò de otro qualquiera canto muy malamente, digo que *el Cantoral ò Maestro de Choro, no ha de subintrar à cantar basta à tanto, que no es terminada la entonacion*; porq̃ de vn mal haria dos: porquanto venria hazer dissonancia, y hariafe tener por ignorante, y por hombre apassionado: de mas de todo esto auergonzaria al Cantante. Mas como toda razon quiere, dexé terminar del todo la entonacion, y luego haga su officio con mucha gracia: y quãto mas la entonacion fuere falsa, tãto mayor honra sera la suya, todas vezes que subintre en la nota siguiente, cõ justa entonacion. Tambien sera vn Cantor el qual hara vna entonacion alguntanto mas alta ò mas baxa de lo que requiere el canto; digo que *el Sochantre ha de tener aduertencia de no affrentar al Cantor*: mayormente quando la entonacion puede pasar, y no dexarse vencer de la passion; que muy bien sabemos esta en su mano; buena ò mala que sea la entonacion, de auergonzar al que entona: pero à todo hombre esta bien vsar los actos de la buena criança, y de la dulce costumbre: y acuerdemonos que dize el Apostol San Pablo: *Charitas cooperit multitudinem peccatorum*. Mas si caso fuere tan alta ò tan baxa, que no se pueda tolerar, y que por fuerza conuenga baxarla ò subirla mas en alto, en tal caso *terminada la entonacion, ha de hazer vn poco de pausa antes que el tome otro tono mas acomodado*. A todos aduerto, que en aquellos cantos, los quales en el principio tienen vna nota sola, y luego suben, ò decienden, *se han de entretener alguntanto mas en la entonacion de la dicha nota*, y de la mesma manera, como si fuera punto doblado; afin de hazer vn buen fundamento, y vn firme principio: pues la primera nota (como mas vezes se dixo) es de mucha consideracion, y grandissima fuerza tiene en los Tonos: como se vio en los 8 Cap. de los principios. Otro auiso ha de auer, y es *acerca del Compas, que sea sabio y honesto*; y que en los Hynnos que requieren muchos Compases de proporciones, se las den con su Compas, y no en dos golpes. No como otros que dan el golpe con vna vara que se notan en la Yglesia. De la deshonestidad de las palmadas que otros dan, no quiero ha-

Aviso 1.

Aviso 2.

Aviso 3.

Aviso 4.

Aviso 5.

Cap. 5.

Aviso 6. y 7.

A plan. 455 y de ay adelante.

Aviso 8.

hablar. Para el que sabe cantar, basta alçar la mano dos ò tres vezes; para el otro que no sabe, tanto le aprouechan dozientos palos, como vno. Nunca pare el Compas hasta el fin. En la psalmodia pare el Compas en la mediacion. El nueuo auiso sera *Auifo 9.* en la entonacion del Sochantre, que sea conforme à los mas que tiene en el Choro, que le puedan ayudar. En la entonacion del Organo, pierdan algo de su derecho los Cantores, porque todos digan à vn mesmo modo la respuesta alternatiua; y que el canto siempre vaya y gual. Y en el officio de Defunctos, siempre sea la entonacion baxa; y ningun canto se ande baxando y subiendo; porque lastima mucho à los buenos oydos. Generalmente aduerto, que en todo lo que cantaren, vayan tan sobre auiso, que no passe punto, señal, Claué, ò guion que no sepan como esta; y si no lo supieren, sepan que les falta la atencion para las cosas de Dios. Mas afin que los Sochantres, Cantorales, y Maestros de Choro puedan hazer cumplida y perfectamente su officio, y emendar los yerros que ay en algunos Graduales, hechos por antojo de algunos Sacristanes (y es que tienen mudado algunos Versos de los que se cantan despues del Introyto, y algunos Introytos tambien) les doy estos auisos. Para principio dellos, digo que Papa Celestino ordenò que los C L. psalmos de Dauid se cantassen al començar de la Missa (que es al Introyto) lo que de antes no se hazia; mas tan solamente las Epistolas de S. Pablo, y los Euangeios se leyan, y luego se celebraua la Missa. Pues, de estos Psalmos se han tomado todos los Introytos regulares, Graduales, Offertorios, y Comuniones. Digo Introytos regulares, à diferencia de otros, que no son ni generales ni regulares; mas irregulares, y particulares de algunas solennidades. Como es el de la Natiuidad de S. Iuan Baptista, *Puer qui natus est nobis*: el de las Penthecostes, *Spiritus domini &c.* Acerca de los quales hemos de aduertir, que quando el Introyto es tomado del Psalmo, y que el primer versiculo del Psalmo es Introyto, entonces algun Versiculo de los siguientes del mesmo Psalmo, sera el Verso del dicho Introyto, y no otro. Como por exemplo ver se puede en el Introyto de la 3. Per. del pri. Dom. de Quar. que comiença, *Domine refugium* y figue su Verso, *Frustrum à montes ferent &c.* Mas quando el Introyto es tomado, no del primero, mas de vno de los otros Versiculos del Psalmo, entonces el Verso sera el primero versete del dicho Psalmo adonde à sido tomado el Introyto: como en la prim. Missa de la Natiuidad de N. Señor: *Dominus dixit ad me &c.* las quales palabras por auer sido tomadas del Psalmo, que comiença *Quare fremuerunt gentes* por esta causa tiene por Verso las mesmas palabras *Quare fremuerunt*: digo por ser el primero versiculo del Psalmo, de adonde se tomó el Introyto. En el Lib. xix. deste presente Tractado se dize à suficiencia todo lo que toca à la parte de las Proporciones musicales: y porque esto de las Proporciones, tambien se pueden ampliar à razones naturales bien moralizadas; por tanto se dieron los sobredichos auisos à los Rectores del Choro y Cantantes en la Yglesia, afin sean proporcionados en el regir, y emendar la Musica; especialmente los Maestros, los Sochantres, y los Vicarios del Choro, pues es seruicio de Dios, y honra propria dellos.

Por agora basta esto, y mucho sera si cadauno tenra à memoria todo lo que se ha dicho en materia de Cantollano; porque muchas vezes en el deprender vna cosa la otra nos escapa; no pudiendo nuestro entendimiento cerrarlas y abraçarlas todas quantas en vn manojo; mayormente hallandolas en escrito como estas: que para dulas à entender bien, es menester descriuir con cinquenta palabras, lo que con quatro à viuas bozes, se diera à entender. Pero no parezca extraño si auezes viene en fastidio el tanto dezir: porque quien desseo tiene que sus cosas sean bien entendidas, conuiene no les falten preambulos y declaraciones. Y con dezir esto, exorto al Lector tener tal paciencia en leer el presente Libro, qual tuue yo en escriuirle.

FIN DEL QUINTO LIBRO.

Que es de los Auisos neceffarios en Cantollano.
Laudetur semper Christus.

Ppp

DE LA