

Cap. XVII

De la composición a 8 dividida en dos coros y graduación de las voces

§. I

Suponiendo al nuevo compositor instruido y capaz en la composición a 4, trabajando el paso suelto perfectamente, sabiéndole añadir uno y otro intento; en las habilidades de fugas, cánones y trocados; una más que suficiente práctica [en el] conocimiento de los tonos y de sus verdaderos diapasones; y estando bien capacitado de lo que en la música es bueno y es malo, se le podrán escribir dos bajos sobre de los cuales ponga seis voces, que en todas serán ocho divididas en dos coros, advirtiéndole que los dos bajos entre sí pueden ejecutar las dos especies de un mismo género, de unísono y 8^a, u 8^a y 15^a, ó etc., porque entonces sólo se reputan por uno, pero no dos 8^{as}, dos 15^{as}, etc.

Procurará no llevar las voces por los extremos, de muy altas o muy bajas, para que igualmente se oigan, evitando los unísonos, no sólo en las voces de un mismo coro, sino con el otro, para que tenga más armonía la música.

En caso que dos voces estén en sostenido, esto es, en 3^a ó 6^a del bajo, sea una en cada coro, y si el bajo fundamental lo tuviere, no le ponga ninguna voz en 8^a, 15^a ó 22^a, por lo mal que se ajustan. Todo esto se entiende cuando la composición es por término natural, que siendo accidental no puede tener lugar esta regla.

Procure todo lo posible huir todos los golpes prohibidos, no sólo con los bajos, sino de unas voces con otras, advertido que esto es lo más primoroso que tiene esta habilidad.

Ponga siempre que pueda a cada uno de los coros la consonancia llena de 3^a, 5^a y 8^a o sus compuestas.

Y para mayor inteligencia se pone en los siguientes ejemplos la graduación de las voces, a 4 y a 8, advirtiéndole que este precepto **Fol. 93r** no es tan riguroso, que, muchas veces, no sólo se dispense con él, sino que será necesario, para diferentes dificultades que encontrará en la práctica, relajarle; bueno será que se observe, mientras se pueda, cómodamente.

Ejemplares sobre diferentes movimientos del bajo y puestos legítimos de cada voz

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes with fingerings 4, 2, 4, 4, 3, 4, 4 above them. The second staff is in treble clef with fingerings 3, 3, 2, 2, 4, 3, 3 above. The third staff is in treble clef with fingerings 2, 4, 3, 3, 2, 2, 2 above. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and a large '8' below it, with fingerings 1, 1, 1, 1, 1, 1, 1 above.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and fingerings 2, 4, 3, 3, 4, 4 above. The second staff is in treble clef with fingerings 3, 3, 2, 2, 3, 2, 3 above. The third staff is in treble clef with fingerings 4, 2, 4, 4, 2, 3, 2 above. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and fingerings 1, 1, 1, 1 above.

Handwritten musical score for the third system, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C) and fingerings 2, 3, 2, 3, 3, 3, 4 above. The second staff is in treble clef with fingerings 4, 2, 3, 2, 2, 2 above. The third staff is in treble clef with fingerings 4, 3, 4, 4, 4, 3 above. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C) and a large '8' below it.

Ejemplares a 8 sobre diversos movimientos del bajo y puestos legítimos de las voces.

A8

Handwritten musical notation for the first system, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings (numbers 1-4) written above the notes. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves also have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The music is organized into seven measures across the four staves.

Handwritten musical notation for the second system, consisting of four staves. The notation includes notes, rests, and various fingerings (numbers 1-8) written above the notes. The first staff has a treble clef and a common time signature. The second and third staves also have treble clefs. The fourth staff has a bass clef. The music is organized into seven measures across the four staves.

The image shows two systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of four staves. The first system is in the key of D major (one sharp) and 4/4 time. The second system is in the key of E major (two sharps) and 4/4 time. The notation includes notes, rests, and fingerings (numbers 1-8) written above the notes. The first system has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The second system has a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (numbers 1-8).

Síguese dos ejemplares a ocho para instruirle en el modo de poner las voces

A 8. 1° Loro

Handwritten musical score for the first system, labeled "A 8. 1° Loro". The score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in treble clef with a common time signature 'C', and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a simple, handwritten style with various note values and rests.

2° Loro

Handwritten musical score for the second system, labeled "2° Loro". The score consists of four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in treble clef with a common time signature 'C', and the bottom staff is in bass clef. The music is written in a simple, handwritten style with various note values and rests.

9

The image shows two systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The first system is marked with a '9' at the beginning. The notation is written in black ink on a white background. Each system begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music consists of various note values, including quarter notes, eighth notes, and half notes, along with rests and accidentals (sharps and flats). The first system spans 8 measures, and the second system spans 8 measures. The notation is somewhat sketchy, characteristic of a handwritten draft.

17

The image displays two systems of handwritten musical notation, each consisting of four staves. The notation is written in black ink on white paper. The first system (top) begins with a treble clef on the first staff, a common time signature, and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The second system (bottom) also starts with a treble clef and common time, but the key signature changes to two sharps (F# and C#). The notation continues with similar rhythmic patterns and melodic lines. The handwriting is clear and legible, typical of a student or composer's draft.

En el siguiente ejemplo hallará, además de la imitación de los dos bajos, que, en cuanto pueden, también les imitan las voces intermedias, circunstancia que es muy del caso, y apreciable en semejantes empeños.

A 8. 1^o Cono

2^o Cono

The image displays two systems of handwritten musical notation. The first system, titled 'A 8. 1º Cono', consists of four staves. The top staff is a vocal line starting with a '2' above the first measure. The second and third staves are alto and tenor parts, respectively, with a '7' above the second measure of the second staff. The bottom staff is a bass line. The second system, titled '2º Cono', also consists of four staves, with the top staff being a vocal line and the others being instrumental parts. A '7' is written above the second measure of the second staff in this system as well. Both systems are in common time (C) and show complex rhythmic patterns and melodic lines.

5

Handwritten musical score for the first system, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and a piano (p) marking.

Handwritten musical score for the second system, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as accents and a piano (p) marking.

40

The image shows a handwritten musical score on two systems. Each system contains four staves. The notation is in a historical style, featuring various rhythmic values (minims, crotchets, quavers), accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings. The first system starts with a treble clef and a common time signature. The second system also starts with a treble clef. There are several 'p' markings (piano) and '8' markings (likely indicating a specific rhythmic value or a section). The score ends with a double bar line and a square box on the right side of each system.

Fol. 95r

§. II

Avisos necesarios para la composición

Se ejercitará en estas composiciones hasta que esté bien enterado en ellas, para entrar con más libertad a empezar alguna obra para cantarse, que la más propia será una misa. Antes de todo haga elección del tono y después discurra el paso, que no sea ordinario, y tenga entendido que siempre que éste pueda sacarse de alguna antífona, gradual, responso o cualquiera canto eclesiástico, será muy del caso; como también, si un paso solo sirve para toda la obra, añadiéndole diversos intentos, será más primor y más valentía, pero estas dos circunstancias son facultativas y puede hacer lo que quisiere.

Empezará el *Kirie* entrando las voces del primer coro y las del segundo, las que irá acompañando con las del primero hasta que hayan entrado todas las del segundo, para que éste quede abrigado, **Fol. 95v** y, después, volviendo a proseguir el paso unidos los dos coros, acabará el primer *Kirie*.

En el *Christe* podrá mudar (si quiere) el paso, y, sino, ajustar otro intento sobre el principal; y si éste en el *Kirie* fue de nota blanca, podrá disminuirle en el *Christe* y en el último *Kirie* para que la música no sea pesada. El final del *Christe, Filius Patris* del Gloria y *non erit finis* del Credo acostumbra muchos [a] hacerlos en el diapente del tono.

En el *Gloria* y *Credo* vaya sacando la música del tono por diapentes y diatesarones, ditonos y semiditonos, y volverle a él sin aspereza; y en los puntos finales de la letra haga cláusula en el tono o en su diapente, diatesarón, o etc.

Los *Sanctus* y *Agnus* será muy bueno sean sobre el intento principal; y mucho más el *dona nobis pacem* para acabar la obra por donde empezó.

Procure no romper el aire que llevare la composición; esto se entiende cuando en el compasillo usó de semibreves y mínimas, y luego pasa la música a corcheas y semicorcheas; esto se remediará cantando él mismo lo que vaya trabajando.

Cuidará mucho que todas las voces canten bien, huyendo los tránsitos escabrosos como ya se advirtió, y, que, en la distribución de las figuras, ninguna breve venga al alzar del compás, ni ningún semibreve con puntillo sea tampoco al alzar; y los puntillos de mínimas sean siempre al dar o alzar del compás, para que de esta manera sea su música fácil de cantar.

Tenga gran cuidado en la acentuación de la letra; esto es, que las sílabas largas no las haga breves, ni las breves, largas, por ser falta gravísima.

Ni tampoco confunda el sentido de la letra, haciendo cláusula la música en medio de la oración. Ni por ningún caso pervierta la letra con otro modo del que dispone la Iglesia, no añadiendo ni quitando nada porque para esto nadie, sino el Papa, tiene autoridad. Esto lo advierto por haber oído algunas veces el sagrado Trisagio¹ con un *Sanctus* solo, habiendo de ser tres, las que se repita, según lo dispone el Misal. De esta misma especie es otro error que también he oído: *Potentes deposuít de sede* por *Deposuít potentes de sede*, porque esto no es sino una bachillería² pueril. Otro error de esta misma especie he notado de algunos que en el *Gloria Patri*, con que se rematan los salmos, dicen *Gloria Patri, Gloria et Filio, Gloria et Spiritui Sancto*; si supieran un poco de latinidad³ no cayeran en estos absurdos.

Fol. 96r

§. III Prosigue lo mismo

En los principios será al propósito, para cualquiera obra que trabaje, tener otra de autor clásico que le sirva de guía y ejemplar para que, imitándole en la mayor parte de la suya, trabaje con más descanso; mas, cuando esté un poco adelantado, no sólo no debe practicarlo, pero deberá huirlo, porque no digan que lo tomó de otro, que en la música es delito grave apropiarse los ajenos conceptos, y lo es también valerse de ideas ajenas.

No vaya tan atado a las reglas en el modo de ejecutar las especies perfectas, cuando las voces no sean más que dos o tres que, por no dar una 5ª u 8ª contra lo que prescriben, deje de ejecutar la entrada de un paso u otro cualquier primor.

Procurará vestir sus composiciones de coreados que, unas veces, es imitarse los bajos, otras, empeñarles con algún paso cantando los coros juntos y, otras, continuar uno y

¹ “Trisagio. El canto de los Serafines, repetido tres veces el nombre Santo, y por extensión se dice de cualquier festividad repetida por tres días” (*Aut.*).

² “Bachillería. Locuacidad sin fundamento, conversación inútil y sin aprovechamiento; palabras, aunque sean agudas, sin oportunidad e insubstanciales. Es voz tomada del nombre bachiller en el significado de hablador impertinente” (*Aut.*).

³ “Latinidad. El idioma latino” (*Aut.*).

otro con el estilo que empezó, mas por diferentes cuerdas; que, para que mejor se entienda, pongo aquí los ejemplares.

Coreado imitándose los bajos a 8



1º Cello

2º Cello

7

13

Fol. 96v

Coreado con otro estilo a 8

1° Cono

2° Cono

8

15

24

The image shows a musical score for two horns, labeled '1° Cono' and '2° Cono'. The score is written in bass clef with a 3/2 time signature. It consists of four systems of staves. The first system shows the first seven measures. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 15. The fourth system starts at measure 24. The music features various rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and rests, with some accidentals and dynamic markings.

Coreado con empeño de bajos

1º Coro

2º Coro

Para saber sacar la música de la cuerda del tono y volverle a él

1^o Coro Por Diapentes y Diateserones

2^o Coro

Por Ditonos y Semiditonos

Al contrario

Por tonos y semitonos

Al contrario

Puse estos ejemplares para facilitar la enseñanza del principiante, sabiendo que en lo que más se embaraza es en no saber sacar la composición del tono.

Algunas veces en los coreados se truecan los bajos con las voces, aunque no sea exactamente, como se ve en obras de diferentes autores, y se demuestra en el ejemplo.

1º Coro

2º Coro

No sólo sirve el coreado en composición de diferentes coros, remedándose el uno al otro, sino en cualquiera, aunque **Fol. 97v** sean no más que cuatro voces, repitiéndose aquel paso o estilo de cantar por varias cuerdas del tono, en el diapente, diatesarón, ditono o semiditono del diapasón de la obra.

En diferentes misas de Felipe Rogier he reparado que, algunas veces, una o dos voces toman un paso o tema, que ellas solas prosiguen, y, acabando aquéllas, otras repiten la misma intención, y van trocándose las voces con grande artificio y magisterio, que para música eclesiástica es muy del caso.

El ejemplo lo demuestra

Handwritten musical score system 1, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains a series of whole notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a series of whole notes. A circled '8' is written below the third staff.

Handwritten musical score system 2, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a series of whole notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a series of whole notes. A circled '8' is written below the third staff.

Handwritten musical score system 3, consisting of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a series of whole notes. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), featuring a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C), containing a series of whole notes. A circled '8' is written below the third staff.

Lo que se le encarga, sobre todo, es que, siendo música eclesiástica, vista su composición devota y majestuosa, y huya la prolijidad de repeticiones por no cansar al auditorio y, en caso las haya, no sea truncando el sentido de la letra, porque sería error grave. **Fol. 98r** En otro lugar me alargaré más en este asunto, por ser de lo más necesario en la composición.

No saque ninguna obra al público sin que la pruebe antes con voces naturales o con algún instrumento, como ya se dijo, para saber cómo aceptará el oído aquella composición; pero no fie tanto de este sentido que le haga supremo juez absoluto, porque lo que le toca sólo es reportar aquella causa al entendimiento, para decidirla, como lo podrá ver en los autores citados a la margen.⁴ Lo que yo siento en esta materia es que siempre que la música esté según las reglas, y con sólo las especies consonantes, no será ingrata al oído; mas, cuando use de las disonancias, ahora sea en ligadura o fuera de ella, no siendo con las prevenciones y salidas que se expresaron, no podrá sufrirse aquella composición; ni tampoco podrá tolerarlo el oído cuando sea por un término muy accidental, que los *sostenidos* sirvan de *bemoles* o los *bemoles* de *sostenidos*, por la desigualdad de los dos semitonos, mayor y menor.

§. IV

Del modo cómo podrá ayudarse de las cláusulas de todos los 12 tonos

Así como con el canto llano se ayudan todos los tonos en sus composiciones, como se ve en sus mixtiones⁵ y conmixtiones, así, en todas las músicas del canto figurado, no sólo se permite, pero es necesario valerse unos tonos a otros para la mayor variedad y hermosura de la composición; y, para que no se ignore el modo, en los ejemplares siguientes se verá su práctica en todos los doce tonos.

Fol. 98v

⁴ En nota al margen: “Boecio. Kircher, Lib. 7, cap. 6, pág. 226. Beda. Música teórica y práctica, dice: Medio itinere feruntur, quia nec toto tribuunt discretionem auribus, nec ex toto rationi: sed partim auditui sonum videlicet acutum, vel gravem auditui, differentias consonantiarum rationi”.

⁵ “Mixtión. La mezcla o ayuntamiento de unas cosas con otras” (*Aut.*).

The image displays twelve lines of handwritten musical notation, each representing a different tone (1º to 12º). Each line is written in bass clef and consists of a sequence of notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and rests. The notation is organized into twelve distinct rows, each labeled with a degree (1º to 12º) on the left. The notes are generally spaced out, and the accidentals are placed above or below the notes to indicate pitch alterations. The overall structure is a systematic presentation of clausulas for each of the twelve tones.

De esta manera pueden ayudarse los doce tonos con sus cláusulas y, sin embarazarse el principiante en ellas, puede usarlas como le pareciere y le venga más al propósito en sus composiciones, pues, si es un primero tono, 2º ó 3º ó etc., no es menester que la primera cláusula sea de 1º, 2º ó etc., que bien podrá hacerla donde le pareciere, y así de las demás; ni tampoco debe estar atado a seguirlas según el orden [que] están puestas, que se han apuntado sólo para **Fol. 99r** que sepa [que] son las más naturales de cada tono. También podrá valerse alguna vez de una u otra de las accidentales, como vayan llamadas

por su orden. Me explico con esta palabra, *cláusula*, por seguir la común explicación de ella, que, a mi sentir, tiene algo de impropio, pues la genuina es ser la *cláusula*, conclusión, terminación, período o fin de la obra, como lo expresa el M^o. Lorente;⁶ pero hase ampliado tanto esta dicción, que a cualquiera ligadura de 4^a, 7^a ó etc., llamamos *cláusula*. Yo seguiría a italianos y franceses, que llaman *cadencias* a las que nosotros nombramos *cláusulas*; esto en el cuerpo de la obra, y *cláusula* cuando la hace la letra; y *cadencias* a las ligaduras que fenecen y paran a la 8^a. Ya se explicó en otro lugar las dos diferencias de cláusulas, intensa y remisa, por lo que aquí se omite.

§. V Otros avisos necesarios

Vestirá su composición de alguno de aquellos primores que se advirtieron en otro lugar, como *trocado*, aunque sea de pocos puntos, *fuga* o *canon* con el cuidado, siempre que lo ejecute, que sea en el primer coro por razón de ser las voces sencillas, con que es más perceptible, y estar aquel coro abrigado del acompañamiento, previniéndole al mismo tiempo que cualquier obra, a pocas o muchas voces, no toda ha de ser pasos, fugas, trocados, etc., sino que han de ir alternados estos primores con los coreados e imitación de bajos, que esta variedad es la que da el mayor realce a la composición música, ejecutado con discreción, con oportunidad y sin violencia. En otro lugar daré algunos ejemplares para que sepa el compositor cómo deberá practicarlas, advirtiéndole que lo primero a que debe atender es al sentido de la letra; lo segundo, que las voces canten bien sin escabrosidad de saltos dificultosos ni tránsitos disonantes, porque estas dos circunstancias mal observadas quitan mucha parte de la armonía, sino la destruyen. A esto se debe añadir un acompañamiento fácil y llano para que abrace aquellas voces y las pueda mantener entonadas.

Fol. 99v

Si la música es a proporción mayor o menor, tenga gran cuidado que las voces canten con igualdad de aire, para que pueda mejor ajustarse, y no vayan unas con otras empujándose, como se ve en el ejemplo siguiente, que es muy difícil se ajuste bien.



Cuando los coros canten sin paso procurará, habiendo repetición de letra, que se imiten los bajos, o bien que imiten algunas de las voces que cantaron antes, que, a más de la

⁶ En nota al margen: "Lib. 3, [cap.] XIII, pág. 239".

correspondencia que se tienen unas voces con otras, se conoce la viveza del compositor; cuando la letra es diferente no importa que cada coro vaya por diferente rumbo.

Procurará prevenir los inconvenientes que pueda tener la música por parte de los ejecutores de ella; uno de ellos es cuando, acabando de cantar una voz o todo un coro al dar o alzar del compás, entra otro en disonancia y, aunque el autor puso una aspiración a todas las voces que acabaron para que cesasen de cantar, no se dejan aquellas notas con tanta prontitud que las que entraron no tropezasen con la disonancia de todas las demás; que, aunque este defecto no es de la composición, sí de los ejecutores; será bueno prevenir tales encuentros siendo tan disonantes, como se verá en el ejemplo.

Fol. 100r

A 8

Handwritten musical score for two voices, labeled "1º Coro" and "2º Coro". The score is in bass clef with a common time signature (C). It shows two staves of music with various notes and rests, illustrating a dissonance at the start of a new measure.

Todo está conforme pero, no cantándose exactamente, no habrá quien pueda sufrir los encuentros de tantas disonancias.

También es de este género otro inconveniente que es, cuando una voz liga de 4ª ó 7ª sostenida o intensa, al despedirse, va otra a tomarle el lugar de la 3ª ó 6ª para prevenir otra ligadura, pasando la que ligó primero a la 8ª, y, pareciéndole al cantante que aquella 6ª ó 3ª había de ser mayor, le pone el sostenido, con lo que sale una música disonantísima, no por falta del compositor; sí, por la ignorancia bachillera del cantante.

Pruébese este fragmento con cantores que no estén prevenidos y se verá el inconveniente que he dicho.

Ejemplo

Handwritten musical score for a single voice, labeled "Acomplo.". The score is in treble clef with a common time signature (C). It shows a single staff of music with various notes and rests, illustrating a dissonance at the start of a new measure.

Fol. 100v

Cap. XVIII

Varios fragmentos sacados de obras de diferentes autores españoles en sus manuscritos, donde se hallarán practicadas diversidad de agudezas, que los muy rígidos condenan, en otros, de licencias

§. I

Antes de pasar adelante, para que el discípulo entre a la composición con más desembarazo, me ha parecido conveniente hacerle demostración de algunos períodos de música fuera del común de las reglas generales, para alentarle a procurar en sus composiciones a obrar con más libertad, advirtiéndole al mismo tiempo que estas licencias no las use sin motivo, ni su práctica sea ordinaria, sino una u otra vez.

Hállase nuestra música española entre dos extremos difíciles de ajustar; unos, que obran tan atacados⁷ a las reglas (y algunos aun en las más pueriles) que, hallando en una composición algo que les parezca es contra ellas, ya lo dan por malo, sin hacerse cargo de la expresión de la letra, colocación de las voces, modo de cantar de ellas, algunas ligaduras extravagantes u otros motivos; otros, tan relajados de su observancia que, sino aquellos preceptos generales y que son comunes a todas las naciones, que de todos los demás no cuidan como a ellos les parezca suena bien, que sólo el oído es su ídolo; esto puede pasar en música teatral pero no en música eclesiástica.

Para que unos y otros vean que su opinión no es la más segura, y que todos los extremos pueden ser culpables, en los ejemplares que he podido recoger de diferentes manuscritos de autores españoles, verán que no siempre ha de ser lo rígido ni lo licencioso quien gobierne al compositor, sino que sepa elegir un medio que, ejecutado con discreción, será quien le asegure los aciertos.

Fol. 101r

Ejemplares del Maestro D. Cristóbal Galán

En un *Dixit Dominus* a 8

8º Tono

La 9ª con el Tenor y la 8ª con éste [Tiple 1º]

8 et non pe-ni-te-bit e-um.

En un motete a 11

Defecit gaudium

⁷ “Atacar. Atar [...]” (*Aut.*).

La 5ª falsa cubre la 4ª

Pro-pte-re-a me-stum fae-tum est cor no-strum.

En un villancico a 5 al Santísimo Sacramento

Para llegar el humano

Al estribillo

La 5ª del Tiple 2º con el Tenor

si lla-mae-ne-oni-fa ven-er-la pro-cu-ra con fal-

- sa dul-zu-ra.

En un villancico a 8 al Santísimo Sacramento
Mariposa que vuelas
 Al estribillo
 Concorre la 5ª haciendo padecer a la 6ª al 2º y 6º compás

1

2 3 4

8

8

que es nie- ve que es lla-

ma

que es ye-lo yar- dor

En otro villancico al Santísimo Sacramento a 8
Miren al amor
 Al último del estribillo
 De la 8ª al unísono y al penúltimo compás de la 12ª a la 8ª

8 Que no se des-cu-bre por-que el tri-go en- cu-bre su

8 be-llo-es-plen-dor

En un villancico de Navidad a 12

Vuelen las pajas

Respuesta de Coplas

Esto es ya corriente

8 Pa-na gol-pe le bas-ta lo que en-ter-ne- ce, en-ter-

8 ne- - - - ce.

Ejemplares de D. Juan del Vado

En un 4 al Santísimo Sacramento
Guarda el león de Judea

Pues leha-cen fies-tas,
Pues leha-cen
To-does ya man-se dum-bres, to-does ya man-se

7
pues leha-cen fies-tas
fies-tas
8 dum-bres, to-does ya man-se dum-bres,

13
to-does ya man-se dum-bres pues leha-cen fies-

19

8
tas

25

8

31

8

37

43

No aconsejaré se sigan estas travesuras, ni las que se siguen de D. Juan del Vado; puse estos ejemplares para que se vea no fue autor de calzas atacadas⁸.

Fol. 102v

En otro 4 al Santísimo Sacramento
Un golpe de la 3ª al unísono

8 Pa-na lle- gar-te-a que- mar,

⁸ “Calzas. Se llamaban también los calzones angostos que se atacaban [ataban] con muchas agujetas por la cintura para que estuviesen firmes y sin arrugas” (*Aut.*). Véase “Atacado [...] Hombre de calzas *atacadas*. Se llama por translación el que es muy observante, y amigo de las ceremonias y usos antiguos, y que no admite ni gusta de las modas y libertades nuevamente introducidas. También se suele decir y entender del hombre que es recto, muy mirado y reportado en su modo de proceder” (*Aut.*).

En el mismo
Previene en disonante y liga en imperfecta

8 yel mo- rir de ma- ri- po- sa,

8 yel mo- rir de ma- ri- po- sa, yel mo-

8 rir de ma- ri- po- sa.

La 5ª superflua practicaada

8 Pu-pil-li facti su- mus abs-que pa- tris,

8 ma-tres no- strae qua-si vi- du- ae. A-quam no- stram

Fol. 103r

Aquí liga el Bajo de 2ª y de 5ª superflua

8 In- ci- pit o- na- ti- o
In- ci- pit
o- na- ti- o

Ejemplares de D. Juan Bonet de Paredes

Magnificat a 8, 4^o tono
Previene la 7^a con la 9^a

8 ti-men-ti-bus e- um

Villancico a 8 al Santísimo Sacramento

Ojos a mirar, ojos a creer
Liga de 7^a y carga la 6^a

8 Que es luz el no-si- der que es fue- - go el man-jar.

Ejemplares del M^o. Antonio Teodoro Ortells
 Villancico a 12 al Santísimo Sacramento
Miren al amor
 De la 9^a a la 7^a y golpeando

8 Mi-nen al a- mor, hu- mil- de se- ga- dor, hu-

8 mil- de se- ga- dor, hu- mil- de se- ga- dor, hu- mil- de se- ga- dor

Este fragmento puede pasar por ser la música veloz y percibirse poco sus disonancias.

Miserere a 12
 La 4^a de tritono ligada como si fuera menor

8 Cum ju- di- ca- - - - nis.

En otro *Miserere* a 12
De la 7ª salta a la 3ª y de la 9ª a la 5ª para imitar la letra

8
et ma-lum co-nam te fe- ci

8

En una Lamentación a 12. 6º [tono]
La 6ª liga y la carga la 5ª

8
ap- prehen- de- runt e- am

D. Gerónimo La Torre
 En un 4 al Santísimo Sacramento
Corazón alerta
 Cuidado a las coplas
 Ligaduras sin prevención pero bien ejecutadas

8 Ha de que- dar des-ma- ya- do, des-ma- ya- do, ha de que-

8 dar des-ma- ya- do, ha de que- dar des-ma- ya- do.

En un 3° al Santísimo Sacramento
 Al último del estribillo
Aguas suspended
 Suposición de tiempo según los modernos

Handwritten musical score for 'Aguas suspended'. It consists of three staves in C major, 3/4 time. The first staff has a treble clef, the second a soprano clef, and the third a bass clef. The music features a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics 'Sus-pen-ded, pa-rad, pa-rad.' are written below the notes. A small '8' is written at the beginning of the first staff.

D. Roque Monserrat
 El tiple 2° toma el lugar del contralto

Handwritten musical score for 'Tu so-lug San-ctus'. It consists of three staves in C major, 3/4 time. The first staff has a treble clef, the second a soprano clef, and the third a bass clef. The music features a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lyrics 'Tu so-lug San-ctus' are written below the notes. A small '8' is written at the beginning of the first staff.

Del mismo previene la 9ª con la 7ª

Handwritten musical score for 'Del mismo previene la 9ª con la 7ª'. It consists of four staves in C major, 3/4 time. The first three staves have treble clefs (soprano, alto, and tenor), and the fourth has a bass clef. The music features a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. A small '8' is written at the beginning of the first staff.

[Página con tres sistemas de cuatro pentagramas, todos en blanco]

Fol. 105r

En estos ejemplares se ha visto la libertad con que trataron la música autores tan clásicos como se reconoce en sus obras acertadísimas, que aún existen entre los profesores de ella. Púselos para alentar a los discípulos a la imitación y para que obren en sus composiciones con libertad, pero siempre con el cuidado que estas exenciones⁹ tengan algún motivo particular, para con él abonar lo que está fuera de las reglas o sobre de ellas, advirtiéndole que de estas libertades no abuse, porque lo que fue agudeza no pase a relajación.

§. II.

Prosiguen otros avisos

En cualquier obra que trabaje es menester se haga cargo del lugar donde se ha de cantar; si es grande y capaz, angosto o pequeño, porque la música que en éste será plausible, en el grande no brillará y la que será buena para éste, en el angosto será confusión. Para iglesias grandes, y estando los coros distantes, procure que los intentos y cualquier primor de música sea del primer coro (como ya se dijo) y que, en caso que el 2^{do} coro tenga algún paso, las voces del primero le acompañen hasta que hayan entrado todas las voces del 2^{do}; y, en lo demás de la obra, todo lo que cantare éste sea juntas las voces. Si la iglesia es pequeña, o están muy cerca los dos coros, podrá gobernarse como le pareciere, pues entonces cesan los inconvenientes que se han ponderado, estando lejos un coro de otro.

También es necesario tenga observadas y medidas las voces y su destreza, lo que ejecutan los instrumentos y, principalmente, los que sirven de acompañamiento. Las voces, para saber los puntos que alcanzan de voz en el grave y en el agudo, porque lo que trabajare sea proporcionado a los ejecutores, que ni por alto les fatigue ni por bajo les incomode; de lo que se sigue que por esta falta se echa a perder la obra, pues, lo que el cantante no puede ejecutar por demasiado alto, lo canta 8^a abajo, y, si le viene muy bajo, lo ejecuta por arriba; de que se sigue trastornar consonancias y disonancias. Los instrumentos ha de tener sondados¹⁰ para que la música **Fol. 105v** que trabaje sea proporcionada a sus habilidades y, más principalmente, los que sirven para los acompañamientos que, como son el fundamento de toda la composición, es necesario sea la ejecución muy segura, para que mantengan todo el edificio armónico firme e incontrastable.¹¹

Cap. XIX

Del acompañamiento y de lo que sirve en la música

§. I

⁹ “Exención. Franqueza y libertad que uno goza para no ser comprendido en alguna carga u obligación” (*Aut.*).

¹⁰ “Sondar. Metafóricamente vale inquirir y rastrear con cautela y disimulo la intención de otro, su habilidad o discreción, o las circunstancias y estado de alguna cosa” (*Aut.*).

¹¹ “Incontrastable. Invencible y que no se puede contrastar, vencer o convencer” (*Aut.*).

Hasta aquí se expresó el método de componer en dos coros divididos que puede también servir a 3 y a 4, advirtiéndole al compositor las circunstancias más necesarias para que sus composiciones salgan armoniosas y trabajadas; y, habiéndose tocado de paso del acompañamiento, explicaré lo que es y de lo que sirve en la música.

Es el acompañamiento una parte general y, como compendio de toda aquella composición, sacada de las partes fundamentales de ella para sustentar y mantener todas aquellas voces entonadas. Llamáronle *Bajo continuo, Partitura, Guión y Acompañamiento*. Su inventor, según el P. Kircher,¹² fue Ludovico Viadana, célebre maestro de capilla; su invento fue de grande utilidad a la música de pocas o muchas voces; pues, si son una o dos, suple el acompañamiento todas aquellas consonancias y disonancias que una ni dos voces no pueden ejecutar; siendo de muchas sirve de báculo que sostiene toda aquella fábrica armónica; esto se entiende con aquellos instrumentos que ponen las cuatro voces, como son órganos, clavecímbalos, espinetas, arpas, archilaúdes, guitarras, etc. Los instrumentos de sola una voz, como bajones, fagotes y violones serán buenos para mantener las voces entonadas, y aún es menester tener mucho cuerpo; y si la música es de muchos compases tampoco no se podrán mantener en el tono.

El órgano, rey de todos los instrumentos, es el más propio para acompañar pues, no sólo se hallan en su fábrica registros para una y para dos voces solas, sino cuerpo grande para abrigar a muchas y, si en un golpe de música el organista sabe usar las *contras*,¹³ es el complemento **Fol. 106r** y alma de toda aquella armonía.

Tiene obligación el acompañante de poner sobre el bajo continuo todas las especies consonantes en las partes principales del compás y siempre que mueva el bajo de salto, pero débensele también señalar con guarismos todas las especies mayores y menores, así terceras como sextas, y todas las ligaduras que tuviere la obra, para que se conformen voces y acompañamiento. Lo que se le encarga mucho es que el acompañamiento vaya muy igual con las voces sin atrasarse ni adelantarse en el compás, porque lo primero es seguir las arrastrando y no acompañarlas; y lo segundo, llevar al precipicio toda la música.

Puede el compositor, aunque la música sea a muchas voces, poner otro bajo más profundo en el acompañamiento para que sea más armoniosa aquella modulación, y, en caso de algunas de aquellas habilidades de trocados, fugas, cánones que estén dentro [de] la obra, es necesario lo haga para la más buena armonía. No esté siempre atado a que el acompañamiento diga lo mismo que el bajo, porque muchas veces será más armonioso vaya con cualquiera de las voces intermedias que con el mismo bajo, singularmente cuando éste ligue o tenga otras especies que necesiten que el acompañamiento las abrigue para su mejor sonoridad, como en las habilidades que se acabaron de expresar.

También es bueno, cuando los bajos van glosando, poner otro acompañamiento llano y fácil, o bien poner no más que los golpes al dar y alzar del compás, porque si la glosa es de corcheas o semicorcheas, rara vez irán unidos, porque unos son prontos en la ejecución y otros tardos, con que es muy difícil concordarles.

Hágase cargo el acompañante de que, cuando acompañe una voz sola, debe huirla siempre y poner sólo una tercera voz que cante graciosamente, con lo que se hace siempre una música admirable y se demuestra la habilidad del instrumentista, y más si se acompaña con el órgano, donde se comprenden distintamente la voz que canta, el bajo y la tercera voz. Cuando la música fuere a dúo podrá hacer lo mismo, que será siempre lo mejor.

Esto es contra el estilo introducido de algunos años a esta parte, tocando el violín u oboe lo mismo que canta la voz, que sólo sirve de embarazarla y no añadirle armonía.

Tenga entendido que para la buena armonía en cualquiera música **Fol. 106v** de pocas o muchas voces, el acompañamiento es una de las partes más esenciales (aunque

¹² En nota al margen: "Kircher, Lib. VII. Musurgia Antiqua - Moderna, fol. 544".

¹³ "Contras. "Los bajos más profundos en algunos órganos [...]" (*Aut.*).

distinta de la obra) y la que ha de suplir los defectos [que] puede experimentar el oído, mas no los del arte, como luego diré.

§. II

Donde se trata si el acompañamiento puede suponer por voz

Dificultan algunos si el acompañamiento, en diversos casos, puede suponer por otra voz para abonar aquella composición; a lo que respondo que en música a solo y a dúo no sólo puede, pero debe, como ya se dijo, suplir la falta de aquellas consonancias y disonancias que aquella voz, o las dos, no pueden cantar para completar lo que faltaba a aquella armonía. A tres podrá, una u otra vez, el compositor valerse del suplemento, bien entendido cuando no sea en primor musical. A cuatro voces, cuando ya la composición está completa con todas las consonancias y disonancias, téngolo por falta grande de habilidad, pues, a cualquiera música que se le añada el suplemento, podrá estar según las reglas. Óigase al doctísimo P. F. Pablo Nassarre sobre este asunto y se desengañarán los valedores del suplemento de su mal fundada opinión. Dice en el lugar citado: *Que no tiene por acertado que en la música a tres carguen todas las voces sobre el acompañamiento, permitiéndose cuartas entre la voz que debe servir de bajo y las otras, aunque más el acompañamiento las supla, porque éste no es voz y, asimismo, no es parte esencial de la composición, y ninguna, de cualquiera número de voces que fuere, puede carecer de bajo; y, cuando quieren que el acompañamiento lo sea, siendo éste como accidente de la obra, lo consideran como parte esencial de ella, lo cual es impropiedad grande porque las composiciones han de ser todas independientes del acompañamiento, etc.*¹⁴ No siendo permitido que el acompañamiento supla cuando las voces no son más que tres, menos lo será a cuatro. No usaron de este arbitrio los maestros insignes que ha habido y hay en España, sino mírense y examínense sus selectas obras, y se hallará esta verdad evidente, y mucho más en los libros de música de atril, donde no se halla acompañamiento, y se encuentran diferentes habilidades enlazadas en sus obras con las voces solas.

Fol. 107r

Cap. XX

De la composición de salmos, cánticos y motetes a 8

§. I

En la composición de los salmos observará lo mismo que se expresó en las misas, añadiendo que, después de haber elegido el tono, podrá hacer la entrada, si es con canto llano, en el diapasón de la entrada de él, sino en el diapasón del final, y, para que no se confunda con estos diapasones, pongo aquí el método propio para entradas y finales de cánticos y salmos.

¹⁴ En nota al margen: “Nassarre. Escuela Música, segunda parte, lib. 3, cap. 8, pág. 310”.

Salmos



Cánticos



He seguido en todos los tonos la apuntación moderna

Con esto sabrá dónde puede entrar los salmos y cánticos, pues la primera nota que hay en todos a la que se sigue aquella línea | es señal que puede hacer la entrada en aquel diapasón, si quiere, sino hágalo en el final, aunque siempre será más propio conformarse¹⁵ con el canto llano.

El 2° tono por ordinario es transportado por *Gsolreut*. El 3°, 5°, 7° y 8° también son transportados, algunos por el término que le canta el coro, pero lo cierto es que el 3°, 5° y 8° son más brillantes **Fol. 107v** por el diapasón natural.

En el final del 5° tono hay alguna variedad en los autores modernos, pues unos, observando el estilo antiguo, le fenecen en el diapasón de su final, siguiendo el método de los demás tonos; otros le acaban en *ffaut*; mas, éste es más acomodado para la composición, pero yo diría que siempre que la composición del salmo fuera sobre las propiedades de *Natura* y *Becuadrado* le finalizaría en *Alamire*; y cuando fuese por *Natura* y *Bemol*, en *Ffaut*.

¹⁵ “Conformar. Convenir con otro, seguirle y ser de su misma opinión y dictamen. Por lo regular este verbo en esta acepción se usa como verbo recíproco, diciendo, conformarse” (*Aut.*).

Hablo de este tono según la apuntación *Natural*. Lo mismo sucede con el 11° tono, y podrá observar lo que se dijo arriba. De todo se hallan ejemplares, y puede seguir la opinión que mejor le pareciere.

Sabidas estas circunstancias tan necesarias, pasaré a expresar algunos avisos para que saque su obra acertada: procurará, en el progreso del salmo, observar lo que se dijo de variar las cadencias de la composición (que ésta es muy general) y que la mediación sea según la que hace el tono, que es la que llaman *nota predominante*; y, si puede ajustarle el canto llano en mediación y final del verso, aunque sea con figuras de nota negra y con alguna de las habilidades de imitación, trocado, o etc., será siempre lo mejor; con la advertencia que no debe estar atado a que estas cláusulas sean por la cuerda del tono, que bien podrá ejecutarlas al diapente, diatesarón o al ditono. En caso que quiera hacer algún verso, o la mitad de él, con el canto llano, atienda lo primero que la voz que le llevaré no vaya por posiciones ni muy altas ni muy bajas, sino en parte donde se oiga sin fatigarle ni tampoco sea el canto llano con figuras longas ni breves, por la misma razón de no cansarle; podrán acompañarle los dos coros con algún intento que le entren y le prosigan las voces, o bien algunos empeños de los dos bajos, y, si la voz que lleva el canto llano está distante del acompañamiento, haga que el mismo coro la vaya sosteniendo, cantando todo lo que pudiere. Todo esto se entiende para una composición solemne, que, cuando no (y más si el salmo es largo), puede elegir un método breve sin repetición de letra; mas, aunque sea de esta manera, no se olvide de la *mediación* y *sæculorum*, que, aunque sea con pocos puntos, se puede y debe conocerse la viveza del autor.

Hay diversidad de *sæculorum* en los tonos 1°, 3°, 4°, 7° y 8°, como ya se dijo; y que se encuentran en los libros de coro y en todos los autores que han escrito de canto llano; siempre que el compositor quiera **Fol 108r** usar de ellos, procurará conformarse con el final del *sæculorum*, como no sea muy extraño del diapasón, que, en tal caso, valdrá más que se conforme con él que con el *sæculorum*.

En la composición de los motetes se observará lo mismo que se dijo de las misas, por ser música libre y desatada a dos o tres coros; siendo a cinco o a seis voces antiguamente se trabajaban sobre el canto llano, cantándole enteramente una de las voces con figuras semibreves; será primor, si de aquel canto llano, se tomaren los intentos, aunque sea con notas diminutas, pues sabrá la música a lo que es; porque, en cualquiera composición eclesiástica, es muy a propósito tomar cuanto se pueda del canto gregoriano.

Otra música hay eclesiástica que son las secuencias de las misas; éstas, procurará sea su composición ligera con un estilo de cantar dulce y agradable en los versos que fueren a solo o a dúo, y, los que sean con todos los coros, que los bajos canten con gracia y sin repetición de letra; y, cuando mucho, a la conclusión de la estrofa, podrá ejecutar algo en que se conozca la habilidad del compositor, con algún intento de pocos puntos entre las voces del primer coro. En esta composición no desprecie el canto llano, principalmente en las secuencias de las dos Pascuas, Corpus Christi y de Difuntos, por ser sus composiciones universales y admirables.

Cap. XXI

De la composiciones músicas en lengua vulgar

§. I

En composiciones de romance lo primero que debe atender será vestir aquella letra según los afectos que expresare; esto no consiste en lo material de las palabras de la poesía, sino en lo substancial del concepto, que por eso se dijo que la poesía y la música eran hermanas, por lo unidas que han de estar siempre, añadiendo a esto que la circunstancia de vestir la poesía conforme es como la acción en los oradores, que es la que da el

complemento a los conceptos. Siendo esta música para el templo (como impropriamente se usa en España, contra el común de todas las iglesias de Europa), vaya con gran cuidado en no tropezar en ningún aire **Fol. 108v** que sea indecente (como ya se dijo hablando de la música latina), por no caer en la nota de escandalizar los devotos oídos, que bien se compadece¹⁶ ser la música alegre y airosa, como dice el P. Nassarre, sin ser indecente, siendo constante que uno de los motivos que la hará mala es el aire de ella; esto lo debe conocer y prevenir el compositor para huir tan grave inconveniente. Cuando la composición sea para el teatro, tendrán la libertad el compositor y el cantante de expresar cualquier afecto, lo que en el templo no es lícito.

Después de lo dicho discurra dónde podrá ejecutar algún intento, aunque sea de pocos puntos, que, siendo la poesía de romance o redondilla, a la conclusión del concepto y último verso, parece será propio siendo final de la introducción.

Al estribillo, si el verso de la poesía y el lugar donde se ha de cantar lo permitieren, siendo pequeño, le podrán servir de pauta y ejemplar los villancicos de los maestros Galán, Paredes, Veana, Durón y otros muchos que han ocupado diferentes iglesias de España, para que su música sea armoniosa y de buen gusto, y con la circunstancia de ser bien trabajada, que es tener todo lo que se puede desear. Siendo para iglesia grande, mude de método y siga otras ideas, como de los maestros Baylón, Ortells, Hernández y otros, donde cada uno de los coros cantan juntas las voces y, si hay algo de primor musical, se pone al primero porque, estando abrigado del acompañamiento, se ajustará y lucirá mejor. A la conclusión del estribillo, si la letra diere lugar, podrá extenderse en dos o tres intentos juntos que tengan un acompañamiento llano y fácil, y proseguirlos hasta unos 30 ó 40 compases, si la música es veloz, diciendo unas veces un verso; otras, otro; previniendo antes todos los intentos una sola voz para explicar la letra y que avise todo aquel artificio, con que cerrará la obra con llave de oro y a satisfacción del auditorio.

Las coplas pueden ser a solo, dúo o a cuatro, como le pareciere al compositor. Si tuvieren repetición, puede ser la copla a solo y la repetición a 4, que, siendo la letra patética, podrá introducirle un trocado que no cansará, pues a cada copla se muda la composición. Todo lo dicho en ésta y otras composiciones es facultativo, y, siéndolo, puede ejecutar lo que le pareciere.

Fol. 109r

Cap. XXII

De las composiciones a solo, dúo, a 3 y a 4, y más número de voces

§. I

Parecerá a algunos que es muy irregular dar reglas y avisos para componer a 8 antes que a solo, a dúo, y etc.; a lo que responderé que el motivo que tuve fue para que el discípulo se desahogue en aquellas composiciones y aprenda a manejar los tonos, por serle más fácil a 8, donde son muchas voces que no donde son pocas, y por esto más difícil su práctica, añadiéndose a esto que, en las composiciones a solo, a dúo, y etc., ha menester saber otro arte, que es el estilo agradable de cantar aquella o aquellas partes para que la composición sea de buen gusto; supuestas estas razones diré que, para componer a una voz sola, lo primero, lo más principal y lo único a que debe atender es al sentido de la letra, y acomodarle una composición adecuada, haciendo que la voz cante con mucha gracia, procurando que corra por un medio que se perciba, ni muy alta que se fatigue ni tan baja que no se oiga. Si la composición fuere larga y la letra lo permitiere, podrá mudar de aire,

¹⁶ “Compadecerse. Vale también venir bien, confrontar o convenir una cosa con otra” (*Aut.*).

pero sea cuando ésta haga cláusula, porque se cansa el oído continuando mucho tiempo un mismo aire, y mucho más si la música es triste; por ser estas mutaciones una gran parte de la variedad tan encomendada en la música. También debe ejecutarlo aunque sea en medio del verso, cuando pasa de un afecto a otro, v.g., si de alegre pasa a triste, u otros semejantes. Podrá en esta composición usar de las especies consonantes, como si fuera a cuatro; ni repare tampoco a ejecutar cualquier ligadura, que queda a cargo del acompañante cuidar de cubrirlas.

§. II

De las composiciones a dúo

Si la composición es a dúo y son voces iguales, procure vayan cerca una de otra lo más que pueda; huya los unísonos, menos a la conclusión de las cadencias y cláusulas, procurando, cuando lo permita la letra, que se imiten o se remeden, y, si han de cantar juntas, no vayan **Fol. 109v** en 6^{as}, sino en 3^{as}, por ser éstas más armoniosas. Estas composiciones a solo y a dúo consisten más en el numen del compositor, para que tengan un buen gusto, que en las más de las reglas que se han expresado. Podrán verse los autores italianos que, en este género de composiciones, tienen de admirables, como también de los maestros Cásseda, Galán, Vado, Hidalgo y otros españoles.

§. III

De las composiciones a tres

A 3 ya la música tiene más jugo y necesita de más seria reflexión. Debe procurar que las tres voces canten sin ninguna violencia los intentos que sean plausibles y la imitación de ellos de buena armonía, caminando las voces cerca unas de otras. De los maestros españoles referidos se hallan algunas obras de romance a tres muy sonoras y muy buenas. Y para la música latina véanse los autores franceses, como Vernier [Bernier], Campra y otros, que tienen algunos motetes admirables para el templo.

§. IV

De las composiciones a cuatro

Para componer a 4 [es] donde tiene más ensanche el compositor, pues cada voz va a buscar el lugar que le toca, lo que no sucede muchas veces a tres. Debe atender a lo mismo que se ha dicho: que vista bien la letra, las voces que canten bien, de manera como si cada una hubiese de cantar a solo, que con una mediana aplicación y cuidado se conseguirá. Repito tantas veces está advertencia, porque (como dije en otro lugar) una de las razones para salir acertadas y armoniosas las composiciones es la de cantar con gracia todas las voces. Para estas músicas a 4, así eclesiásticas como de lengua vulgar, véanse nuestros autores españoles, que son sus composiciones acertadísimas en lo armónico y trabajado de ellas.

Fol. 110r

§. V

De las composiciones a 5 y a 6

A cinco y a seis, cuando son sobre un solo bajo, tienen más dificultad. A más de lo que se expresó arriba del modo de cantar las voces y demás circunstancias generales para cualquier composición, huya los unísonos y, siempre que lo permita la situación de las

voces, ponga los puestos legítimos, pero no vaya tan atado a esta regla, como ya se ha dicho en el Cap. XXI, en el § II, que, por cumplir con ella, cante ninguna de las partes escabrosamente, o se ejecuten algunos unísonos en particular en el final de la obra, que es donde más se percibirán y se disminuirá la armonía.

Cuando la composición a 5 ó a 6 fuera con una o dos voces solas al primer coro, esté advertido que aquellas voces son las principales de aquella obra y por eso haga que el estilo del cantar sea agradable y gustoso, suponiendo que aquella música es a solo o a dúo; y, que en lo más que canten, observe lo mismo que si fuere dúo o solo, añadiendo el coro de capilla. En estas composiciones, siendo el dúo de tiple y tenor, o de tenor y contralto, cuando canten todas las voces, podrá cantar el tenor como si fuere bajo.

A siete ya se usan por ordinario los dos bajos, con que es más fácil su composición. A 8 es lo mismo.

§. VI

De las composiciones a 10, 11 y a 12

A 10, 11 y 12 se ponen tres bajos, que los dos van con unísonos y 8ª, y, el otro unisonando y octaveando con uno de los dos. Lo que conviene a la buena armonía es repartir los puestos de las demás voces, de manera que en cada coro quede la especie imperfecta de la 3ª ó sus compuestas. Se huyan los unísonos en un mismo coro, que, con los demás, casi es imposible. En lo demás de la trabazón y enlace de los coros observe lo mismo que se expresó en la música a 8: que vaya variando las cadencias. La música, que se reparta en los tres coros y, en particular, entre el primero y segundo que, por estar más abrigados de **Fol. 110v** los acompañamientos y ser las voces más sencillas, se ajusta y percibe mejor que no en el coro de capilla, donde a lo menos se hallan duplicadas las partes. También será bueno, en caso que la obra sea para iglesia grande y estén los coros muy apartados unos de otros, que, cuando cante el coro de capilla, vaya otro acompañándole para que esté abrigado, como se advierte en muchas de las obras del Maestro Ortells y otros, que su música era para templos grandes. Podrá, si le pareciere con uno o más intentos, empeñar los tres bajos, acompañándoles las demás voces, que, si es la música pausada, sale admirablemente armónica y majestuosa. Después de los ejemplares que se siguen a 3, 4, 5, 6 y 7, se pondrán dos fragmentos para ejemplo: el uno a 12 y el otro a 16.

Fol. 111r

Composición a 3
Motete al Santísimo Sacramento
ff. 111r-113r

O sacramentum pietatis

[Véase la transcripción de este motete realizada por Jonathan Goodliffe:]

http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_sacramentum_pietatis (Francisco Valls)

<http://www1.cpd.org/wiki/images/c/c3/Valls-osa2.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 113v

Composición a 4
4° Tono
Motete de Difuntos
ff. 113v-114v

Domine quando veneris

[Véase la transcripción de este motete realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_quando_veneris_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_quando_veneris_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/19/Valls-doqu.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 114v

Composición a 5
Motete a Nuestra Señora
1° Tono
ff. 114v-115v

Et misericordia

[Véase la transcripción de este motete realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Et_misericordia_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Et_misericordia_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/0/00/Valls-etm.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 115v

Composición a 6
Motete al Santísimo Sacramento
12° Tono
ff. 115v-116v

Non est alia natio

[Véase la transcripción de este motete realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Non_est_alia_natio_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Non_est_alia_natio_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/eb/Valls-non2.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 116v

Composición a seis dividida en dos coros y con un solo bajo
11° Tono

ff. 116v-117v

Amplius lava me

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Amplius_lava_me_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Amplius_lava_me_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/7/78/Valls-amp.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 117v

Composición a 7 con un solo bajo

11° Tono. Punto alto

ff. 117v-118v

Christe eleison

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Christe_eleison_\(Missa_Scala_Aretina\)__\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Christe_eleison_(Missa_Scala_Aretina)__(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/eb/Valls-ch.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 119r

Composición a 12

ff. 119r-121r

Miserere mei

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Miserere_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Miserere_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/60/Valls-mis.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Estas composiciones necesitan para su acierto que la música sea muy pausada, y, para su ejecución, de un acompañamiento que tenga gran cuerpo para el total abrigo de las voces, y, si éstas son sencillas, se percibirá mejor la idea, que no con el coro de capilla donde, a lo menos, son duplicadas las partes, con que se confunden las de los dos coros.

Fol. 121v

Composición a 16

f. 121v

Adorare Dominum

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Adorare_Dominum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Adorare_Dominum_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/1d/Valls-ado.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 122r

De este género de composición, con estos empeños de bajos, se hallarán en las obras de los M^{tos}. Hinojosa y Baylón, y, de éste, una misa a 16 con diferentes fragmentos más difíciles que el que va notado.

Cap. XXIII

Del modo cómo pueden practicarse en la composición las habilidades de fugas, cánones y trocados

§. I

Fugas

En otro lugar ofrecí (tratando de las habilidades que tiene la música) ejemplares; cómo pueden practicarse y unirse a una composición sin las asperezas que experimenta el oído, cuando únicamente se hacen para que el discípulo aprenda a discurrir. Verá, en los que expongo, el modo de ejecutarlas y, con esta pauta, podrá intentar semejantes empresas cuando hallare oportunidad; que en cualquier obra eclesiástica la encontrará, aunque sea a muchas voces, como le enseñarán los ejemplos siguientes; que, empezando por las fugas, diré que en una composición son fáciles de ejecutarse que, por ordinario, no van atadas a canto llano (sino que sea en un verso de salmo desde la mediación al final, que son pocos puntos), con lo que tiene más libertad el compositor; ni tampoco la voz consecuente tiene tiempo determinado para seguir a la guía, pues unas veces es a uno y otras a medio compás. Todo se verá en los ejemplares que se siguen.

Fol. 122r

Ejemplo de fuga en unísono a 3; rigurosa

f. 122r-v

Ecce enim veritatem

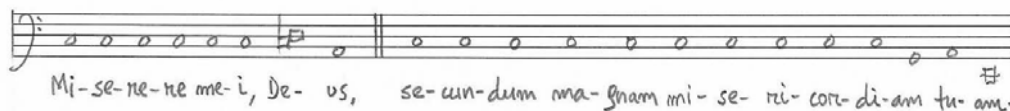
[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ecce_enim_veritatem_II_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ecce_enim_veritatem_II_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b3/Valls-ec2.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 122v

En los versos de Miserere que he expuesto, y en otros que irán, podrá ser [que] se haga algún reparo, que las mediaciones de todos ellos son el *Alamire*; satisfaciendo a él diré que la razón [que] tuve fue conformarme con el fabordón¹⁷ que se usa acá, que es el que se sigue:



Los finales, unos son en *csolfaut*, otros en *Elami*, que es el estilo también de este país.

Fol. 123r

Estas fugas son las más plausibles al oído por el remedo¹⁸ que tienen las dos voces con la guía, y, para la imitación del eco,¹⁹ las más propias, que, si se encontrasen voces iguales puestas en diferentes distancias, se equivocarían en si la voz que responde es la del eco o la voz natural. En España se usan mucho estas ideas en versos de Miserere. Cuando el compositor la quisiera practicar, procure que lo mismo que dice la guía, digan las que la siguen sin discrepar en nada.

En estotro ejemplo, que son dos fugas en unísono a un mismo tiempo, dos voces y dos violines (que no son impropios para estas habilidades, sabiéndoles acomodar un estilo de cantar dulce y apacible), como se verá en la siguiente composición a 4.

Fuga en unísono

f. 123r-v

Diffusa est gratia

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpdpl.org/wiki/index.php/Diffusa_est_gratia_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpdpl.org/wiki/index.php/Diffusa_est_gratia_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpdpl.org/wiki/images/0/08/Valls-dif.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 123v

Otras fugas se hacen en unísono de muchas voces y sobre un solo punto, que, sobre de él, van contrapuntando en fuga todas las partes que componen la obra, de las cuales trae el P. Kircher en su *Musurgia*; y del M^o. Ortells se hallan algunas en sus villancicos, propias para expresar la confusión de una tempestad o batalla o cosas semejantes. También pueden servir para un verso de salmo (cuando la letra lo permita), que

¹⁷ “Fabordón. Term. músico. La composición en que algunas voces cantan con total igualdad en el número y valor de los puntos, y sin esperarse pausas.” (*Aut.*).

¹⁸ “Remedo. Imitación o semejanza de una cosa a otra” (*Aut.*).

¹⁹ “Eco. En la música es la repetición de las últimas sílabas o palabras que se cantan a media voz por distinto coro de músicos, y en los órganos se hace por registro distinto, hecho a propósito para este fin” (*Aut.*).

vendrá a ser como un fabordón, que, si es para finalizar la obra, será muy propio. Van dos ejemplos: uno de latín y otro de romance, para que el compositor sepa en qué consiste su trabajo.

Fol. 124r

Composición a 12

ff. 124r-125r

Super aspidem et basiliscum ambulabis

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Super aspidem et basiliscum ambulabis \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Super_aspidem_et_basiliscum_ambulabis_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6a/Valls-sup.pdf>

[Consulta 13-05-2020]

Fol. 125r

El ejemplar que se sigue es fragmento de un villancico a 12, donde se halla una fuga entre todas las voces (aunque como la pasada, no, con todo rigor), que sirve para expresar la borrasca que pinta la poesía; y si en estas composiciones se añaden violines u otros instrumentos, discúrrase otra imitación para ellos, y que los acompañamientos vayan siempre golpeando a lo menos con semínimas, porque todo haga juego y se exprima más vivo lo que expresa la letra.

Fol. 125v

Composición a 12

ff. 125v-127r

Corta las jarcias, corta las velas

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Corta las jarcias, corta las velas \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Corta_las_jarcias,_corta_las_velas_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b8/Valls-cort.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

En las dos composiciones que se siguen, se verá la imitación de unas voces con otras, las que, sin ninguna impropiedad, se pueden llamar fugas. En el primer fragmento se hallará una fuga de unísono entre los tres tiples; los dos contraltos también se imitan; el tenor primero y el del segundo coro y los dos bajos también con otro intento, sin que falten tampoco los dos violines en imitarse.

Fol. 127v

Composición a 9 con violines

f. 127v*Incessabili voce proclamant*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Incessabili_voice_proclamant_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Incessabili_voice_proclamant_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/be/Valls-inc.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Síguese el otro fragmento, que es del último verso del *Te Deum laudamus*, donde se hallarán otras imitaciones o fugas entre las voces.

Fol. 128r

Otra composición a 9 con violines. 3º tono

ff. 128r-129r*Non confundar in eternum*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Non_confundar_in_eternum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Non_confundar_in_eternum_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/2/2c/Valls-non.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 129r

Con estas composiciones habrá visto el modo, y cómo pueden ajustarse las fugas en ellas, que, aunque no sean con toda aquella exactitud que se dijo, cuando expresé las que se hacen sobre canto llano y canto de órgano, repito lo que otras veces he dicho: que allá se trabajan para avivar el discurso y aquí para adornar la música.

Cap. XXIV

Cómo se ajustarán los cánones en una composición, y de la música cancrizante

El canon podrá ajustarse en la música donde hallare oportunidad el compositor, haciendo un verso entero de un salmo o misa o cualquiera letra que sea. Aquí van algunos para que sepa cómo debe manejarlos y su composición no sea áspera al oído.

Canon a 4. 7º tono

ff. 129v-130r

Domine quinque talenta

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_quinque_talenta_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_quinque_talenta_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/13/Valls-do2.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 130r

El canon que se sigue es en 2ª, una voz después de otra; tiene su práctica las dificultades que encontrará cualquiera que emprenda habilidad semejante, su operación no puede ser muy agradable al oído, por lo que aconsejo que no se use sino en pequeños fragmentos, sobre los cuales se ponga un acompañamiento que disimule y abrigue algunas asperezas que puede ser tenga aquella modulación. [A continuación viene un párrafo tachado que figura en el fol. 131r. No sucede así en el testimonio de la BNE, donde consta en su lugar correspondiente (f. 159v)].

Fol. 130v

Canon a 4

f. 130v

Benedictus qui venit

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedictus_qui_venit_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedictus_qui_venit_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/f9/Valls-ben.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Estotro ejemplo no es con toda formalidad en 2ª con todas las voces, sí, sólo con los dos tiple, no permitiéndolo la situación del tenor y contralto.

Canon a 4. 11º tono

ff. 130v-131r

Veni electa mea

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Veni_electa_mea_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Veni_electa_mea_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/16/Valls-ven.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 131r

En el canon siguiente van todas las voces fundadas sobre el tiple 1º que es la guía; el contralto en subdiapente, el tenor en subseptacordo y el tiple 2º [en] semitono del mismo tiple 1º. [Este párrafo viene tachado al final del fol. 130r. No sucede así en el testimonio de la BNE, donde consta en su lugar correspondiente (f. 159v)].

Canon a 4. 11º tono

f. 131r-v

Beatam me dicent

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beatam_me_dicent_a_4_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beatam_me_dicent_a_4_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/0/08/Valls-bea.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 131v

Canon a 6 riguroso. 1º Tono

ff. 131v-132v

Agnus Dei

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Agnus_Dei_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Agnus_Dei_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/f3/Valls-ag.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 133r

Otro canon a 6 riguroso

ff. 133r-134r*Ecce enim veritatem*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ecce_enim_veritatem_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ecce_enim_veritatem_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/3/31/Valls-ec.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 134r

Síguese el canon cancrizante que, como se dijo, consiste en que las voces se imiten con movimiento contrario.

Canon cancrizante a 4. 2º Tono

f. 134r-v*Benedicta tu in mulieribus*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedicta_tu_in_mulieribus_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedicta_tu_in_mulieribus_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/4/48/Valls-be.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 134v

Después del referido canon, no será fuera de propósito tratar de la música cancrizada para poder usar de ella: ésta consiste en tomar una *estrofa* de un himno, como *Exsultet orbis gaudiis* u otro semejante, y, en vulgar, una copla de romance o redondilla, y poner la composición a los dos primeros versos, de manera que todas las voces puedan cantarse al revés, volviendo por el mismo camino por donde fueron; y, en lo demás, observar aquellas reglas que se apuntaron cuando se trató de la composición cancrizante, fol. 72; aquí va el ejemplar:

Fol. 135r

Composición cancrizante. 2º Tono

f. 135r*O gloriosa Virginum*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_gloriosa_Virginum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_gloriosa_Virginum_(Francisco_Valls))<http://www1.cpd.org/wiki/images/c/c5/Valls-ogl.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Otras composiciones cancrizadas se hallan en los autores antiguos con otro método, que es a la mitad de la estrofa o copla se mudan todas las voces: el contralto en tenor, el tiple 1º en 2º. Otras, que unas voces empiezan donde otras acaban. Véase a Cerone que trae diferentes.

Volviendo al asunto de los cánones, diré que esta difícil habilidad aún se estrecha mucho más haciendo de ellos trocados a 4, como se verá en los ejemplares siguientes:

Fol. 135v

Canon y trocado a 4. 1º Tono

f. 135v

Specie tua

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Specie_tua_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Specie_tua_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/e6/Valls-spe.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Cuando el tiple 2º sirve de tenor 2º se han de transportar las cuatro notas últimas 5ª baja, para que quede entera la consonancia.

También pueden practicarse estas habilidades en músicas de idioma vulgar como la poesía sea patética; y se verá en la composición a 4 que se pone, que es un canon y trocado como el antecedente, en estribillo y coplas a la Purísima Concepción de Nuestra Señora.

Fol. 136r

Villancico a 4, a Nuestra Señora

Canon y trocado

Coplas que pueden cantarse a solo, dúo, a tres y a 4

f. 136r-v

Ya el sol puede extender

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ya_el_sol_puede_extender_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ya_el_sol_puede_extender_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/7/7d/Valls-yae.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 137r

También en el final de esta copla, cuando el tenor cante lo del tiple 2º, deberá transportar los tres últimos puntos 5ª abajo, para que las voces queden consonantes; si hay alguno que halle otro modo de ponerlas en este pequeño fragmento, y en el antecedente del motete *Specie tua*, tendrá la facultad de enmendarlo aquí y allí, pues confieso no encontré otro remedio sino la transportación.

Debo advertir que en estas composiciones es preciso muchas veces que el acompañamiento supla algunos defectos del arte. Lo más de este suplemento es en algunas

4^{as} que se hallarán en el trueque de las voces, y, si esto no satisface, acójome a la opinión de todos los especulativos y muchos prácticos que consideraron la 4^a especie consonante, como dije tratando de ella, fol. 69.

Cap. XXV

Del modo cómo pueden introducirse en una composición música los trocados

§. I

Después de haber demostrado el método cómo pueden practicarse los cánones en la música que se trabaja para salir al público, diré el cómo podrán usarse los trocados; que, habiendo expresado cómo podían trabajarse según las pocas reglas que pueden darse para dicha habilidad (y aun las más de ellas inciertas), diré ahora que este género de música es más adaptable en composiciones patéticas que no en asuntos alegres; y también a tres o cuatro voces que no a muchas, y más si los coros están distantes; pero, no obstante, procuraré dar alguna luz para que puedan ejecutarse a pocas o muchas voces en música de latín **Fol. 137v** o romance, exponiendo ejemplares de uno y otro idioma para facilitar su ejecución.

Ya en el motete a tres que dejo transcrito *O sacramentum pietatis*, fol. 111, se ha visto expresado lo que digo, pues mucha parte de él es trocado. En los ejemplares de los cánones se hallan también el motete *Specie tua*; el *Incarnatus* y el tono a 4 *Ya el sol puede extender su claridad* lo son también, pero estos últimos es menester que se vea su composición para saber que lo son, que es lo que he reparado en algunas obras modernas, que, sobre un pequeño fragmento, ponen *trocado*, con lo que el autor se quiebra la cabeza y no se luce su habilidad. En los ejemplares que diere verá el compositor cómo debe usarlos y cómo podrá lucir su trabajo, variándose aquella modulación, que es una de las partes más esenciales de ella y, no siendo preciso que el trocado sea con diferente letra, cumple con la variedad, pues una misma composición sirve tres o cuatro veces (según las voces que la componen) [y ahí] se manifiesta la habilidad del autor y se oye tantas veces con diferente armonía. En una obra de ocho o más voces tiene más dificultad y más si es sobre una misma letra, pero siendo en una obra dilatada puede distribuirlo de manera que no canse al auditorio, y siendo con diversa letra, v.g., como en los Kyries de una misa, en diferentes versos de un salmo, en el himno *Gloria in excelsis*, en las palabras *Laudamus te, Benedicimus te, Adoramus te*, etc., como se verá con esta letra en el trocado a 5 que pondré después de los de a 4. En él se podrá reparar cómo introduciendo otro coro, éste le suministra el modo cómo sacarlo de la cuerda del tono, que es otra dificultad que se encuentra a los principios.

El ejemplo que se sigue es un trocado a 4 en música de dos coros a 8 y con una misma letra.

Fol. 138r

7º Tono

f. 138r

Hosanna in excelsis

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Hosanna_in_excelsis_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Hosanna_in_excelsis_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/d/db/Valls-hos.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

En el siguiente ejemplo se verá ajustado con diferente letra, y cómo se ha de sacar y volver a la cuerda del tono.

2º Tono

f. 138r-v

O memoriale mortis

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_memoriale_mortis_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_memoriale_mortis_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/62/Valls-ome.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 138v

Villancico a 3 al Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo

Trocados a 3

ff. 138v-140v

Adoren los hombres

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Adoren_los_hombres_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Adoren_los_hombres_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/4/45/Valls-ado2.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 140v

El que se sigue es un fragmento de un villancico de Nuestra Señora, a 4. Van trocadas las voces ocho compases, que es lo que permite la cadencia de la composición que, siendo para cantarse, no debe ir tan atada a las reglas por las razones dichas en otra parte.

Fol. 141r

5º Tono. Trocado a 4

f. 141r-v

Que cuando se engendra la perla divina

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Que_cuando_se_engendra_la_perla_divina_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Que_cuando_se_engendra_la_perla_divina_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b2/Valls-que.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 141v

Otro trocado a 4. Respuesta de coplas

ff. 141v-142r

Dios te salve

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dios_te_salve_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dios_te_salve_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/9/9d/Valls-dio.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 142r

Podrá ajustarse a estos ejemplares el villancico a 4 que está en fol. 136, *Ya el sol puede extender su claridad*; y, continuando con la misma materia, irán los ejemplares de trocados a 5.

Fol. 142v

Trocados a 5

Composición a 9

f. 142v

Laudamus te

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Laudamus_te_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Laudamus_te_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/17/Valls-lau.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 143r

Trocado a 5

Respuesta de coplas

f. 143r-v

No son rayos, no

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/No_son_rayos,_no_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/No_son_rayos,_no_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/fa/Valls-noson.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

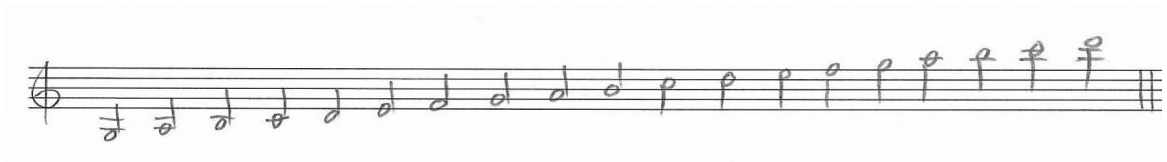
Ya ha visto el nuevo compositor el modo cómo puede practicar fugas, cánones y trocados en la música que vaya trabajando para el público y más para su enseñanza. Sólo me queda advertirle que todo lo que se ha dicho y se ha demostrado en estas habilidades no es preceptivo (menos en una oposición donde se pide una obra de latín o romance con algunas circunstancias que pueden ser sean de las que acabo de ejemplificar), pero, en cualquiera composición que se practiquen, tendrá más variedad y más valentía **Fol. 144r** la obra uniéndose lo útil con lo deleitable; pero, como estas habilidades cuestan trabajo, se van dejando entre los profesores músicos por no cansarse la cabeza.

Fol. 144r

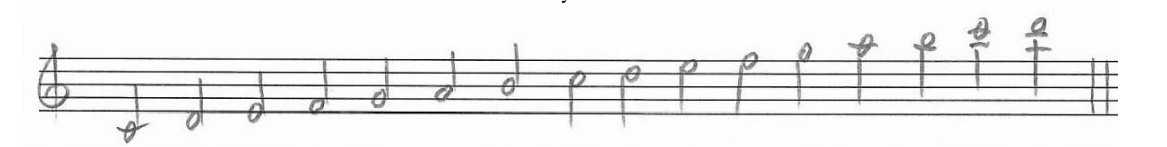
Cap. XXVI**De las composiciones músicas con mezcla de varios instrumentos****§. I**

Habiendo tratado hasta aquí del modo y forma que ha de tener la música con solas voces naturales, es consecuente que veamos cómo se deben mezclar con ellas las artificiales, siendo uno de los mayores adornos que la visten; dejando los instrumentos que sirven de acompañamiento, de los cuales se habló en fol. 105, sólo trataré de los que se usan en el tiempo presente como subordinados a aquéllos, que son: violines, oboes, flautas, clarines, trompas de caza, y etc., que, para saber lo que son y cómo se deben manejar en la música, pondré los puntos que tienen unos y otros como se verá en el ejemplo:

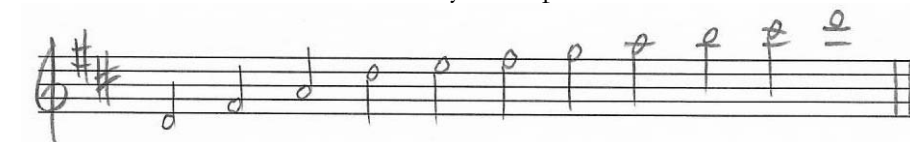
Violín



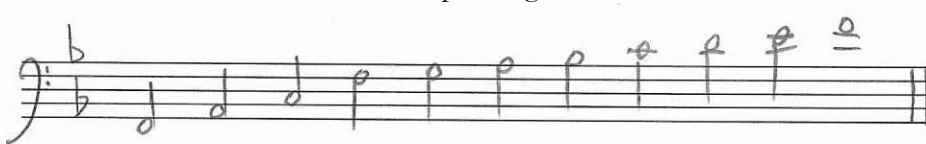
Oboe y Flauta



Clarín y Trompa



Trompa antigua



Ajústanse estos instrumentos en una composición de cualquier número de voces; algunas veces, y lo más ordinario, son los violines; otras: violines y oboes; otras: flautas y violines; y otras: violines, oboes, flautas y clarines; procuraré dar ejemplares de todo. El estilo de música entre violines, oboes y flautas casi es el mismo, pues lo que ejecuta el violín, lo practica el oboe y la flauta, y, por ordinario, violines **Fol. 144v** y oboes en un lleno²⁰ de música tocan una misma parte. Las flautas, como son instrumentos de poco cuerpo de voz, acostumbra a tocar solas. El clarín y la trompa, como no tengan el primer diapasón de puntos consecutivos y el segundo pasando de *Alamire* sus puntos violentos, añadiéndose a esto que su diatesarón de *Gsolreut* casi es alto de un semitono, ha menester más cuidado, por lo dicho, su método de cantar; y, a más de esto, que sus composiciones no pasen de la 12ª de los ejemplos que van expresados arriba, por ser los demás puntos violentos y desahuciables al oído; una, u otra vez, podrá llegar hasta la 15ª, pero que sea en música veloz; y vaya el compositor con cuidado que no hayan de tocar muchos compases consecutivos, porque sería reventarles, y así que no pase de dos o tres para que puedan descansar.

Estos dos instrumentos se pueden bajar de tono, por lo cual sus tañedores tienen unos cañutos del mismo metal que les encajan por tal efecto. De ordinario tocan siempre 11º tono punto alto por *Dlasolre*, que es donde pueden correr más. También pueden 12º tono por *Alamire*, pero, si son dos, puede ejecutar poco el compositor por faltar la 3ª. También tocan un 11º tono por *Csolfaut*, pero no es tan festivo. El término natural de los más sin haber menester cañuto es el *b,mol* de *Elami*; y en algunos es el mismo *Elami*; lo que se trabajare por éste será lo más brillante y más alegre. En los italianos la apuntación es natural, mas los alemanes los apuntan con clave de *Gsolreut* sin ningún sostenido y, con el cañuto que le añaden, vienen a tocar punto alto de lo que pinta.

Cuando los oboes toquen solos procure que no vayan por lo muy alto del instrumento porque no chillen, ni por lo muy bajo tampoco; lo más propio será que todo lo que fueren solos, vaya su música dentro [de] las cinco líneas y, si fuere necesario, añadirle una por arriba. Tocando unidos con los violines se disimulará lo que se ha dicho.

Las flautas podrá llevar en positura²¹ alta porque se oirán mejor. Los violines puede ponerlos como quisiere, pues siendo los ejecutores diestros de cualquier manera es su operación muy grata al oído. Cuando acompañen un lleno de muchas voces, póngalos en positura alta para que resalte su armonía, que, de esta manera, muchas veces se encontrarán sobre la 8ª todas sus compuestas, tricompuestas **Fol. 145r** y cuatricompuestas consonantes, con que será la melodía triplicada o cuadruplicada. Si las voces son pocas, omítalo, para no confundirlas.

El estilo de cantar en estos instrumentos cada día se muda según les parece a los extranjeros y acá luego se toma; lo que importa observar al compositor es que su música sea fácil y armoniosa, para que cualquiera mediana habilidad la ejecute y satisfaga al oído.

§. II

Cómo se han de mezclar estos instrumentos con las voces

Cuando a la música se le añaden violines es práctica común (siendo pocas las voces) que, cantando voces e instrumentos, vayan unisonando con ellos; cuando son cuatro y, los violines, dos, van unidos con los tiples o como le parece al compositor. Los italianos en algunas obras acostumbra, a los dos violines, añadirles una violetta que es un contralto, pero, en bulla de instrumentos, casi no se oye. Cuando los violines tocan solos se procura

²⁰ “Lleno. Se usa también como sustantivo y equivale a copia y abundancia excesiva de alguna cosa” (*Aut.*).

²¹ “Positura. Se toma también por estadio o disposición de alguna cosa” (*Aut.*).

un modo de cantar agradable y dulce y, que lo más que pueda, vaya cerca el un violín del otro. Con ellos se acostumbran hacer las aperturas o introducciones de la obra que se ha de cantar; éstas no han de ser muy largas, y si son para música eclesiástica, es muy del caso avisen de la intención con que han de entrar las voces; cuando no, que aquel intento o método de cantar con que empezaron le vayan prosiguiendo y ajustándole con las voces naturales; si éstas son pocas, no junte los instrumentos con ellas hasta que todas hayan entrado y se oiga enteramente todo el intento; y, a lo último, podrá unir instrumentos y voces pues entonces ya se ha repetido aquella letra y se acaba aquel período a satisfacción del auditorio.

Lo mismo que se ha dicho de los violines se deberá entender de los oboes.

Esto es lo que puede observar en un lleno de música de 4 o más voces; pero, cuando cante una sola voz, si le parece acompañarla con el violín, oboe o flauta, imitándose o remedándose voz e instrumento, o bien cantando juntos, que, midiendo el instrumentista el instrumento con la voz que canta, sale bien y es muy **Fol. 145v** grato al oído. Otras veces pueden ir todos los instrumentos unisonando con el acompañamiento con glosa, que, si las voces son de cuerpo, suena admirablemente. También si la letra es fúnebre, podrá acompañar una voz sola con solos los violines, haciendo de bajo uno de ellos, o, sino, la voz, si es de tenor o contralto. Esto es en cuanto a violines y oboes. Cuando en una obra grande como misa, salmo o motete, además de los violines, oboes y flautas, se le añaden clarines o trompas con distintos coros, podrán todos imitarse con un mismo intento, o, sino, con diferentes intenciones, v.g., violines y oboes, una; los clarines, otra; y las flautas, otra, como si fuesen ecos de unos y otros que, propiamente, será un ingenioso coreado y, a lo último, unirse todos, aunque sea unisonando los más de ellos; y, si con esta bulla de instrumentos, quisiere añadir los timbales, como el lugar sea espacioso y grande, harán mucho más juego. El temple de estos instrumentos se regula según los clarines, si ellos tocan por *Dlasolre* son el uno *Alamire* y el otro *Dlasolre*, cuando la música es 11º Tono punto alto, y, sino, se pueden subir y bajar como quisieren.

Todo lo que se ha dicho hasta aquí de la mezcla de instrumentos debe entenderse de la música que sirva para la iglesia y principalmente de latín. Cuando sea sobre romance, y más si es para el teatro, tendrá más campo el compositor para explayar el discurso y el buen gusto.

En cuanto a lo substancial de la composición diré que deben observarse las mismas reglas que dije hablando de la música de voces, que no debe quitarle la bondad, ni relajar sus preceptos, la mezcla de estos instrumentos con lo que ellos tocaren; aunque no atienda con todo rigor las reglas, no importará, pues, por ordinario, se consideran como un cuerpo separado de aquella composición. Verdad es que, a los principios que se usaron unidos con las voces, hacían su coro aparte, cuidando que entre ellos y las voces no se dieran dos octavas ni dos quintas, y todas las demás circunstancias no permitidas entre unas y otras voces, pero dejóse esta práctica por la razón que, estando atados a estas reglas, su estilo de cantar muchas veces era violento en pasando la composición de ocho voces.

Acostumbran los italianos trabajar sus obras no más que a cuatro voces y después echarle un ripieno (que es duplicar **Fol. 146r** aquellas voces que viene a ser como un coro de capilla); lo que han tomado ya en España los compositores de poca monta por ahorrar trabajo; entonces, cuando canten todas las voces, pueden entrar los violines y todos los demás instrumentos que hubiere, con lo que se hace un lleno de música muy bueno que en templos grandes sale admirablemente, pero advierta que siempre que estas composiciones fueren a mayor número de voces y sin ripienos, serán más armoniosas y tendrán más de magisterio; que lo demás sólo es bueno para la cortedad de las capillas de música, y siempre de los compositores. En cualquier composición eclesiástica o profana hágase cargo el compositor que lo principal de ella son las voces y que los instrumentos no son más que un adorno que se le añade y, en este supuesto, no aconsejo se siga la moda presente, que es

empezar los instrumentos con una introducción o apertura muy larga, y las más veces impertinente, y separada de la obra que se ha de cantar.

Esté advertido que las habilidades de cánones, fugas y trocados no las use con los instrumentos, sino que sea alguna fuga en unísono añadida a otra cualquiera, como se vio en el verso *Diffusa es gratia*, fol. 123, que entonces es habilidad y adorno de aquella composición. Si quiere, podrá añadir a aquella modulación algunos golpes con los violines para acompañar las voces sin confundirlas. Los principales intentos de la obra, para que tengan más alma y sean aiosos, procure sean largos, a imitación de los italianos que, en esto, tienen pensamientos muy buenos; y para que de todo lo dicho vea cómo ha de practicarlo, iré exponiendo ejemplares de música eclesiástica.

Fol. 146v

Motete [a] solo con violines a Nuestra Señora. 1º Tono

ff. 146v-148r

Suscipe verbum

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Suscipe_verbum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Suscipe_verbum_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/aa/Valls-sus.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 148r

Verso solo con flautas

ff. 148r-149r

Tibi soli peccavi

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tibi_soli_peccavi_II_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tibi_soli_peccavi_II_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/3/3a/Valls-tib2.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 149r

Composición [a] solo con violines y clarines

ff. 149r-150r

Filii hominum

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Filii_hominum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Filii_hominum_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/2/22/Valls-fil.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Los ejemplares siguientes serán a 4 y más voces. Unos con solos violines; otros con violines y otros instrumentos.

Fol. 150v

Composición a 4 con violines. 11º Tono

ff. 150v-151v

Benedicta tu in mulieribus

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedicta_tu_in_mulieribus_II_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Benedicta_tu_in_mulieribus_II_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/4/42/Valls-be2.pdf>

[Consulta 14-05-2020]

Fol. 151v

En el ejemplar siguiente se observará que, en algunas ocasiones, pueden el acompañamiento y los violines hacer juego aparte con las voces y con diferente imitación, y luego la misma imitación con movimientos contrarios.

Fol. 152r

Composición a 4 con violines. 1º Tono punto bajo

ff. 152r-153r

Et unam sanctam catholicam

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Et_unam_sanctam_catholicam_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Et_unam_sanctam_catholicam_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/ea/Valls-et.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Este método de poner los violines con las voces será muy propio para música eclesiástica.

En el ejemplo que se sigue se demuestra cómo ponen los violines los extranjeros en un golpe de música.

Fol. 153v

Composición a 10 con violines. 5º Tono

ff. 153v-156v

Fiat misericordia

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Fiat_misericordia_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Fiat_misericordia_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/fc/Valls-fi.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Composición a 10 con violines, oboes, clarines y trompas

ff. 157r-160r

In te Domine speravi

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/In_te_Domine_speravi_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/In_te_Domine_speravi_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/63/Valls-in.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Estos ejemplares bastarán para saber cómo deben mezclarse y unirse voces e instrumentos en una obra; y si en ella quisiere el compositor añadir algunas de las habilidades, en las voces, de fugas, cánones, etc., y le parece ajustar los instrumentos, haga que sólo toquen algunos golpes para que se oiga el primor sin confusión.

Cap. XXVII De los diferentes estilos que tiene la música

§. I

Hasta aquí se expresó el modo cómo debía practicarse la composición de muchas o pocas voces, explicando sus reglas y con varias demostraciones, evidenciando lo que debía huirse y lo que debía practicarse, para hacer la música sonora y armoniosa; ahora procuraré instruir al compositor en los diferentes estilos con que se debe variar la música, según el tiempo, lugar y ocasión, y, principalmente, para que no siga la práctica (casi común) de barajar el estilo eclesiástico con el teatral; error gravísimo en estos tiempos; y comenzando el asunto diré que el P. Kircher, en el lib. 7, cap. 5 de su *Musurgia*, señala nueve estilos diferentes que el discreto compositor debe saber, para servirse de ellos según la ocasión lo pidiere: *Eclesiástico*, *Canónico*, *Motético*, *Fantástico*, *Madrigalesco*, *Melismático*, *Dramático* o *Recitativo*, *Coraico* y *Metabólico*. Aunque el P. Ulloa no trae sino tres clases de ellos, que son: *Eclesiástico*, *Motético* y *Teatral*.²² D. Pedro Paris y Royo sigue al P. Kircher.²³

El estilo *Eclesiástico*, *Canónico* y *Motético* son para el **Fol. 161r** templo. *Fantástico* para música de instrumentos. *Madrigalesco* para villancicos y demás poesía vulgar. *Melismático* puede ser eclesiástico y profano. *Coraico* es el que sirve para bailes y danzas. *Dramático* o recitativo sirve para poesías de verso heroico²⁴, propio para comedias y tragedias. El *Metabólico* puede ser también eclesiástico o profano. Referiré lo que dice el P. Kircher de cada uno de ellos y lo explicaré como acostumbro.

²² En nota al margen: "Ulloa. Musica Universal, pág. 96".

²³ En nota al margen: "Memorial de D. Pedro Paris, págs. 17, 18 y 19".

²⁴ "Heroico. Verso heroico. El que consta de once sílabas, y entre los latinos se llama así todo verso hexámetro. Sirve para escribir acciones grandes y heroicas, y para las cosas serias y graves" (*Aut.*).

§. II Estilo Eclesiástico

El estilo eclesiástico²⁵ se divide en dos especies que son ligado y suelto. Estilo ligado es el que, teniendo por fundamento el canto gregoriano, se trabaja sobre sus notas, o bien toma los intentos del mismo canto llano. A esta especie se reducen los salmos, himnos y cánticos del rezo eclesiástico, que, para ser perfectamente música para el culto divino, no sólo debe estar hecha sobre el canto llano de los salmos y cánticos, o a lo menos mucha parte de ella, pero su composición debe ser grave y devota, según los Santos Padres y sagrados concilios, sin movimientos apresurados por la disminución de las figuras, para que las palabras puedan percibirse. Todo lo comprende **Fol. 161v** la autoridad del Gran Padre S. Bernardo que transcribo. *Cantus plenus sit gravitate, nec lasciviam resonet, nec rusticitatem. Sic suavis, ut non sit levis: sic mulceat aures ut moveat corda. Tristitiam levet, iram mitiget, sensum litterae non evacuet, sed fecundet. Non est levis jactura gratia spiritualis, levitate cantus abduci a sensuum utilitate, et plus sinuandis intendere vocibus, quam rebus insinuandis.*²⁶

Estilo eclesiástico suelto es el que no tiene precisión de canto llano y que es elección propia del compositor, como son las misas y motetes, pero, en lo grave y devoto, debe seguir las condiciones de los salmos y cánticos, y, para esto, valerse de intentos no apresurados para que se comprenda la letra, y, en caso que haya algunos, siendo breve el compás, procure que no sobre cada punto se ponga una sílaba, sino que sobre cada sílaba haya algunos puntos ligados. Toda la música que hay en los libros de atril, misas, salmos y cánticos, de que se sirven en la santas iglesias es de estilo eclesiástico, y toda la de voces solas de dos o tres coros de 100 años a esta parte, también lo es. No obstante, va el ejemplo.

Ejemplo de música eclesiástica atada a canto llano

ff. 161v-162r

Magnificat

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Magnificat_a_8_tertii_toni_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Magnificat_a_8_tertii_toni_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/ef/Valls-mag.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Aunque se dijo que será música eclesiástica la que vaya atada al canto gregoriano, no debe entenderse tan exactamente que nunca pueda faltar; bueno será que, en las mediaciones y finales de los versos, una u otra vez le canten, aunque no sea por la cuerda del tono elegido, pues sabrá la música a lo que es; que así se halla practicado de los autores antiguos y de muchos modernos; y en la composición de los salmos todo lo que fuere acompañado de la entonación de ellos, será más propio, aunque sea por varias cuerdas.

²⁵ En nota al margen: “Kircher, Lib. 7, cap. 3, pág. 581. Expressus stylus nihil aliud est quam certa quedam ratio, et methodus quae in diversis melothesiis elucet, quorum stylorum rationem ad octo potissimum genera revocamus: ita ut primus sit ecclesiasticus, cuiusmodi est, qui in Missarum, Psalmorum, Himnorum Gradualium, Antiphonarum compositionibus adhibetur. Est que iterum duplex, ligatus et solutus ligatus est qui a cantus firmus sive choralis que pro subjecto habet perficitur solutus est qui residet in libertate compositioris nullo cantus firmus subjecto astrictus”.

²⁶ En nota al margen: “Bernard. Epist. 312 et sup. cant. sermo. 47. illic cantus”.

En esta música eclesiástica puede valerse del tiempo ternario mayor o menor, pero huya de las sexquiáleras, ahora sean sobre el binario o ternario por ser sus aires peligrosos para la música eclesiástica.

Fol. 162v

Ejemplo de estilo eclesiástico suelto

f. 162v

Patrem omnipotentem

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Patrem_omnipotentem_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Patrem_omnipotentem_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6b/Valls-pat.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Fol. 163r

Éste es el estilo suelto y desatado para que el compositor sepa la libertad con qué podrá practicarlo.

§. III Estilo canónico

Del estilo canónico no pongo ejemplos pues bastan los expresados en fol. 122. De él dice le P. Kircher: *Canonicus stylus est processus harmonicus quo in una quapiam voce plures complicantur*. Y más abajo: *habet, hic potissimum locum oportunum in ecclesiastici cantus melothesiis sive contrapunctis, magnoque nullo non tempore ab omnibus musicis in protio fuit sapit enim magnam ingenii musici dexteritatem: At apud modernos musicos, tam nobilis stylus fere exolevit: cum vix sine, qui animum, aut ingenium ad tam laudabilem stylum applicent; utrum vitandi laboris gratia, num ob ignorantiam, num alias ob causas? aequo lectori judicandum relinquo.*²⁷ Esta autoridad del P. Kircher se puede aplicar a muchos de los músicos españoles en todas sus obras, pues sólo atienden en sus composiciones a adular el oído.

§. IV Estilo motético

*Moteticus stylus est processus harmonicus summa varietate floridus.*²⁸ Estilo motético es también eclesiástico. Su composición, las más veces, es libre y suelta; otras, atada a uno u otro tema de antífona, responso o cualquiera canto llano que los antiguos usaban muy a menudo. Su composición ha de ser grave y devota como la demás eclesiástica. Aunque no

²⁷ En nota al margen: “Kircher, Lib. VII, fol. 583”.

²⁸ En nota al margen: “Kircher, Lib. VII, cap. 5, pág. 585”.

vaya atada a canto llano, será muy del caso que sus intentos sean sacados del mismo, como se verá en el ejemplar que se sigue; y también que el tenor del primero coro canta todo el canto llano de la antífona, como va señalado con pequeñas líneas.

Fol. 163v

Motete a 8 al Santísimo Sacramento. 5° Tono

ff. 163v-165v

O sacrum convivium

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_sacrum_convivium_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_sacrum_convivium_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/fe/Valls-osa.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Fol. 165v

Motete a 8. Música desatada. 2° Tono

ff. 165v-167r

Dilexisti justitiam

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dilexisti_justitiam_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dilexisti_justitiam_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/0/08/Valls-dil.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Síguense dos motetes a Nuestra Señora a 12. Música desatada y libre

Fol. 167v

Motete a Nuestra Señora a 12

ff. 167v-170v

Beata quae credidisti

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beata_quae_credidisti_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beata_quae_credidisti_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/1/15/Valls-bea3.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Otro motete a Nuestra Señora a 12

ff. 171r-173v

Beatam me dicent

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beatam_me_dicent_a_12_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Beatam_me_dicent_a_12_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/f2/Valls-bea2.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

§. V Estilo madrigalesco

Estilo madrigalesco²⁹ es el que corresponde a nuestros villancicos, a pocas o muchas voces. Consiste su práctica en vestir aquella poesía según los afectos que le acompañan; pero, siendo su música para el templo (como se usa en España), ha de ser siempre con el cuidado de huir todo lo que se parezca a las farsas³⁰, por lo mucho que se asemejan el estilo teatral y el de que hablamos, en cuanto a la poesía, a quien debe hermanarse la música, pues sólo se halla diversidad en los objetos, siendo uniformes las expresiones de amor, rabia y demás de que se componen los asuntos de la poesía lírica.

Este estilo no se inventó para el templo, pero entróse acá en España y permaneció en él hasta el reinado del S^f. Felipe segundo con el nombre de *Madrigales*. Quitóles de la iglesia su Majestad en el año 1596, según refiere D. Pedro Cerone. Observóse este decreto hasta el tiempo del S^f. Felipe cuarto, en que volvió a introducirse la costumbre de cantar en el templo en lengua vulgar;³¹ y los que antes eran madrigales fueron villancicos, que entonces se permitieron con todas las cautelas necesarias, de que las poesías fuesen vistas y aprobadas por hombres doctos y de celo eclesiástico, y que la música fuese devota y libre de los defectos que podían hacerla indecente en el templo. Pero, dejando para los teólogos si su uso es o no lícito en él, la cual materia trata el II^{mo}. S^f. Dⁿ. Juan de Montalbán, obispo de Guadix en una de sus cartas pastorales, donde lo podrá ver el curioso.³² Volviendo al estilo madrigalesco, que sirve para poesías líricas de idioma vulgar, al cual está sujeta la música **Fol. 174v** de cuatro a más voces, pondré cinco ejemplares. Los cuatro [primeros] sacros y el otro profano, para que el compositor vea el método que ha de observar en manejarlos.

²⁹ En nota al margen: “*Madrigalescus* stylus est processus quidam harmonicus moralium actionum virtutibus, amoribus, aliisque ingeniosas ad fabulas et historias allusionibus exprimentis *aptissimus*. Kircher, lib. 7, cap. 5, pág. 186”.

³⁰ “Farsa. Representación de algún suceso, fábula o invención que viene a ser lo mismo que hoy entendemos por comedia” (*Aut.*).

³¹ En nota al margen: “Memorial de D. Pedro Paris y Royo, fol. 13”.

³² En nota al margen: “Carta 2, artic. 4, págs. 63-66”.

El primero es un villancico a 4 de este estilo propio para el templo, pues su composición es grave y devota, pidiéndolo así la poesía. En ella se hallará el *Círculo músico*³³.

El segundo, que es a 8 al SS^{mo}. Sacram^{to}., y el cuarto que es a 12 a la Concepción de N^a. S^{ra}., son de un método que se podrá imitar cuando los coros estén muy cercanos, mas, no cuando estén distantes, porque entonces teniendo el 2^o los acompañamientos lejos, quedan las voces de él desabrigadas cantando, solas una o dos, no más; y muchas veces es difícil ajustarlas con el primero, estando los coros apartados. En el primero podrá ejecutar lo que le pareciere de pasos, intentos, etc., mas en el 2^o que canten juntas las voces.

El ejemplar tercero que es a 12 al SS. Sacramento podrá imitarse, estando distantes los coros.

El quinto se hallará abajo, al §. VI. Vé[an]los por su orden.

Fol. 175r

Villancico a 4 a San Francisco Javier

ff. 175r-176v

Entre golfos de dulzuras

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

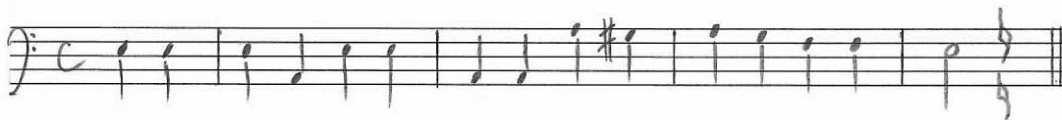
[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Entre_golfos_de_dulzuras_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Entre_golfos_de_dulzuras_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/63/Valls-ent.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

En toda la música de idioma vulgar sirven los pasacalles³⁴, que son como una introducción a lo que se ha de cantar. Éstos consisten en cuatro compases de música con dos cláusulas. La p^{ra}. al diatesarón del tono y la 2^a al diapasón. En los villancicos de 3^o y 4^o tono (que son muy pocos), la 2^a cláusula es remisa sobre el signo de *Ffant*, como se ve en el ejemplo.

Pasacalles de 3^o Tono



Lo mismo deberá practicar en el 4^o Tono.

³³ “Círculo músico. La disposición de las cuerdas o teclas, con tal arte, que de cualquiera punto se hallen todas las consonancias, subiendo o bajando con la misma proporción” (*Aut.*).

³⁴ “Passacalle. Cierta tañido en la guitarra y otros instrumentos, muy sonoro. Díjose así, porque es el que regularmente se toca cuando se va en alguna música por la calle” (*Aut.*).

Fol. 177r

Villancico al Santísimo Sacramento a 8
ff. 177r-178v

Al convite que Amor hoy previene

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Al combite que Amor hoy previene \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Al_combite_que_Amor_hoy_previene_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/9/96/Valls-alc.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Fol. 179r

Villancico a 12 al Santísimo Sacramento
ff. 179r-183v

Y así a los serafines

Introducción a 4 antes del estribillo

El trono que Isaías

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Y as% C3% AD a los serafines \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Y_as%C3%AD_a_los_serafines_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6b/Valls-yas.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

En el siguiente villancico a 12 se verá practicado otro estilo, propio, cuando los coros estén muy juntos.

Fol. 184r

Villancico a 12 a la Concepción de Nuestra Señora
ff. 184r-189v

Quién será decid

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Quien ser% C3% A1 decid \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Quien_ser%C3%A1_decid_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b2/Valls-quien.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

§. VI Estilo madrigalesco teatral

Villancico a 4. Humano

f. 190r-v

Es tan violento el estrago

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Es tan violento el estrago \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Es_tan_violento_el_estrago_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/8/8a/Valls-est.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

En diferentes poesías líricas sacras y profanas se hallan algunas coplas trabajadas con gran artificio, dividiendo los versos, y, en la conclusión, unir las dos mitades con diferentes conceptos; siendo la poesía y la música tan hermanas, será muy del caso que el compositor imite el verso, como lo demuestra el ejemplar que se sigue.

Tú en un pesebre siendo el sol mismo
 Niño agraciado obra de tu mano
 desdenes sufres yelos te maltratan
 del cierzo airado de mi pecho ingrato?
 Ay dueño míoAy bien amado!
 Tú en un pesebre
 Niño agraciado
 desdenes sufres
 del cierzo airado
 siendo el sol mismo
 obra de tu mano
 yelos te maltratan
 de mi pecho ingrato
 ¿Para cuándo son los rayos?

Coplas al Nacimiento

f. 191r-v

Tú en un pesebre

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tu en un pesebre \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tu_en_un_pesebre_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/f0/Valls-tue.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

Si las coplas fueren con ecos, será bueno que la composición los imite por la misma razón que se dijo. Aunque en las poesías españolas parece están muy olvidadas estas habilidades en la lírica, pero débolo advertir por si acaso el tiempo volviese a renovarlo.

Ejemplo

f. 192r-v

Qué es lo que me niega Amor

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/%C2%BFQu%C3%A9 es lo que me niega Amor%3F](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/%C2%BFQu%C3%A9%20es%20lo%20que%20me%20niega%20Amor%3F) (Francisco Valls)

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/a6/Valls-gu2.pdf>

[Consulta 15-05-2020]

§. VII

Estilo fantástico

Estilo fantástico:³⁵ es una composición desatada y método libre y suelto donde el compositor puede echar por donde quiere; sirve su uso para música de órgano, clavicémbalo, arpa, guitarra y cualquiera instrumento que con él solo se pulsen o se tañan tres o cuatro voces. Las composiciones de tientos, recercadas, sinfonías, conciertos, tocatas y sonatas pertenecen a este estilo, o bien su composición sea concertada para diversos instrumentos. Puede ser su uso sacro y profano; bien entendido que, para el templo, sean sus aires decentes. Sólo el órgano **Fol. 193r** tiene lugar en los divinos oficios; los demás instrumentos, la costumbre los permite, cuya práctica y su uso disputan los teólogos. El P. Bona ni la trata y no la decide. Volviendo al órgano diré: que el organista, en lo que tocara de fantasía, debe arreglarse al estilo eclesiástico en salmos, himnos y misas,³⁶ y, en lo demás que fuere libre, conformarse con él, como en las misas, y, siempre que pueda, anivelado al canto llano que canta el coro, o sea, imitando el que se cantó o el que se ha de cantar; para que se conozca [que] hace un mismo cuerpo con el coro. En los graduales, ofertorios y elevación del SS^{mo}. Sacramento podrá tocar de fantasía lo que quisiere, mas, al alzar³⁷, procure que la música sea patética, pausada y devota, porque no distraiga al celebrante ni a los que asisten a tan alto sacrificio.

De algunos años a esta parte se adulteró en el órgano el método antiguo, pues la que antes era música trabajada y sólida en los tientos llenos y de falsas; destreza de manos en los partidos de mano derecha e izquierda; invención de idea en los coreados; mucha de la que se oye son tocatas y sonatas cuya composición consiste en dos voces solas, que más

³⁵ En nota al margen: “*Phantastycus stylus aptus instrumentis, est liberrima, et solutissima componendi methodus, nullis, nec verbis, nec subjecto harmonico adstrictis, ad ostendendum ingenium et abditam harmoniae rationem, ingeniosumque harmonicarum clausularum, fugarumque contextum docendum institutus.* Kircher, Lib. VII, pág. 585”.

³⁶ En nota al margen: “D. Pedro Paris y Royo en su memorial, pág. 18, n. 34”.

³⁷ “Alzar. En el Santo Sacrificio de la Misa es, inmediatamente que ha consagrado el sacerdote, levantar o elevar la Sacrosanta Hostia y el Cáliz [...]” (*Aut.*).

son un juguete³⁸ que adula el oído que música majestuosa, que excite a la devoción ni satisfaga al científico.

Entran también en este estilo las sinfonías, sonatas y tocatas que decía (que en el tiempo presente casi son una misma cosa con diferentes nombres) de cualesquiera instrumentos. La sinfonía es un concierto de tres, cuatro o más instrumentos como violines, oboes, clarines y flautas. Las tocatas y sonatas son por ordinario de una voz sola con el acompañamiento.

En la era presente hay gran cosecha de compositores de tocatas, sonatas y sinfonías; de las más se puede decir que es una composición que no ata ni desata, sin cuidar de reglas ni preceptos, porque cualquiera mediano violinista se mete a compositor de sinfonías, ignorando las reglas de la música;³⁹ algunas de ellas salen sin ton ni son⁴⁰, porque de los retazos que sacan de unos y otros autores, y de algún pasaje que acaso se les ocurrió tocando el violín, lo encajan venga o no venga, poniéndole **Fol. 193v** un acompañamiento áspero y que muchas veces no es del caso, con que sale después un monstruo deforme sin pies ni cabeza; no así todas las obras del Corelli [Corelli] y otros autores antiguos extranjeros, que son una música muy buena, trabajada, sonora y decente para el templo; lo que no tienen muchas de éstas que vamos hablando, pues sólo sus fantásticos autores buscan el aplauso del vulgo, sin cuidar de nada más, y muchas veces tropiezan con aires más propios para el baile que para la iglesia.

De este estilo no son menester ejemplares, pues, por lo sacro, pueden servir los que no van atados a canto llano, como misas, motetes y villancicos; esto, en cuanto a la música de voces. Para la de instrumentos, las sinfonías de pocos o muchos de ellos; para el órgano, los tientos llenos y partidos de una y otra mano; habiendo tanta copia de unas y otras obras, puede el compositor recurrir a ellas.

§. VIII Estilo coraico

Estilo coraico⁴¹ es el que sirve para danzas y bailes; su composición consiste en una música adecuada para saltos y movimientos de los danzantes. Quien más bien la compone son los mismos maestros de danzas y bailes; por **Fol. 194r** ordinario, es la composición de una voz sola con el acompañamiento. En lo antiguo, y según la moda española, era de cuatro voces, pero el tiempo lo ha mudado todo.

Sirve también este estilo para las marchas de la tropa; por lo regular es su composición a dos voces; y el acompañamiento, para los oboes y el fagot, cuyos golpes después imita el tambor, alternándose unos y otros instrumentos.

³⁸ “Juguete. Se toma también por canción alegre y festiva” (*Aut.*).

³⁹ En nota al margen: “Feijoo. Teatro Crítico Universal. Música de los templos, cap. [?].”

⁴⁰ “Ton. Sin ton, ni son. Modo adverbial, que vale sin motivo, ocasión o causa; o fuera de orden y medida” (*Aut.*).

⁴¹ En nota al margen: “*Choraycus* vero choreis servit in signi numerorum lege institutus motuum proportione saltantium gestibus, motibusque undequaque respondens, quorum tot sum species, quod rationes motuum in saltibus *Choraycis*. Kircher, Lib. VII, cap. 5, pág. 586”.

Marcha

1

Handwritten musical score for measures 1-4. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves: a treble staff with a melody, a middle treble staff with accompaniment, and a bass staff with a bass line. The music features eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata over the final note of the first staff.

5

Handwritten musical score for measures 5-8. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves. Measures 5 and 6 have whole rests in the treble and middle staves. The bass staff continues with a rhythmic pattern. Measures 7 and 8 show the treble and middle staves rejoining with new melodic lines.

9

Handwritten musical score for measures 9-12. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves. Measures 9 and 10 have whole rests in the treble and middle staves. The bass staff continues with a rhythmic pattern. Measures 11 and 12 show the treble and middle staves rejoining with new melodic lines.

13

Handwritten musical score for measures 13-16. The score is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves. Measures 13 and 14 have whole rests in the treble and middle staves. The bass staff continues with a rhythmic pattern. Measures 15 and 16 show the treble and middle staves rejoining with new melodic lines. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

17

22

25

29

Otras marchas hay no tan serias como la pasada para alegrar la tropa, que son como la que se sigue, con una voz sola, que tocan unisonando todos los oboes del regimiento.

Otra

1

Handwritten musical notation for measures 1-5. The score is in 2/4 time and consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a common time signature. The lower staff begins with a bass clef. The music features a simple, rhythmic melody with some rests and a key signature of one sharp (F#).

6

Handwritten musical notation for measures 6-10. The notation continues from the previous system, showing a consistent rhythmic pattern with some melodic variation in the upper staff.

11

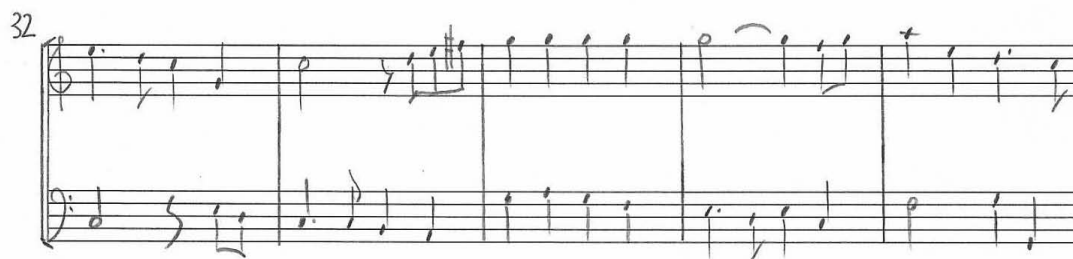
Handwritten musical notation for measures 11-16. This system includes a repeat sign at the end of the piece, indicating the conclusion of the musical piece.

17

Handwritten musical notation for measures 17-21. The notation continues with the same rhythmic and melodic characteristics as the previous systems.

22

Handwritten musical notation for measures 22-26. This is the final system of the piece, ending with a repeat sign.



Fol. 195r

§. IX Estilo dramático o recitativo

Estilo dramático y recitativo⁴² es propio de comedias y tragedias, precisado no sólo a seguir las leyes del metro⁴³, sino a expresar los mismos afectos en la música, y que debe expresar el cantante; propiamente es una declamación armónica donde, en lo formal, casi no debe diferenciarse de lo que declama; y debe acompañar con las acciones lo que recita cantando. Es una relación en consonancias y disonancias sin atarse a reglas ni a preceptos músicos, según lo que ahora se usa, aunque mi opinión fuera que se ejecutasen cuantas disonancias quisiera el compositor, pero que la salida fuera a especie consonante y, aun, a la imperfecta, que, de esta manera, se comprendería es armónico lo que se recita. Usáronle los

⁴² En nota al margen: “*Stylus Dramaticus* sive recitativus, comediis, tragediis, dramatisque familiari legibus metrorum adstringitur, unde clausulis harmonicis, vocumque luxuriante tripudio, ut plurimum abhorret; affectibus per subjectam materiam significatis exprimendis, ut plurimum *insistit*. Kircher, Lib. VII, pág. 594”.

⁴³ “Metro. Composición en verso” (*Aut.*).

griegos y de ellos le tomaron los romanos, y, habiéndose olvidado, volvió a renovarle Julio Cacino [Giulio Caccini].⁴⁴

Siendo este estilo para el teatro debe el compositor seguir con toda propiedad los afectos que exprime el metro, buscando, para su mayor expresión, los tonos más adaptados para conseguirlo, v.g., para afectos alegres, un tono y aire que lo explique, y, en caso que la poesía sea afectos de rabia u otros correspondientes, elija un modo muy accidental, por *duro*, que él mismo avisará lo que después oirá el auditorio. Si los afectos son tristes, elija **Fol. 195v** otro muy accidental por *blando* para que conmueva a lástima; este aviso observará en cualquiera composición, pero, principalmente, en música teatral que, ejecutada por los operarios de voces e instrumentos con destreza, sale admirablemente. Vea para esto los autores de óperas italianas y francesas, que encontrará en ellos explicados todos los afectos con mucha viveza.

Cuando volvió este estilo al teatro se reparó que, después de tanto recitado en verso heroico (que es siempre su composición), quedaba la música anhelando otro método, que la aliviase de la fatiga pasada, y para esto se inventó la *Aria* que es una copla de romance, quintilla u otro verso lírico a la que llamaron *Aria*, que es lo mismo que *Aire* en español. Al principio de este invento no había otro que cantar la copla, pero después se añadió que, dividida ésta en dos partes, se repitiese la primera hasta la mitad, donde finalizase. El modo cómo se divide es que la primera parte de ella es de un tono, y, la segunda, de otro, y así los dos tonos son opuestos, v.g., 1° y 5° ó 6°, u otros semejantes, es el aria más plausible. Trabájase el aria a solo, dúo, 3 y a 4 y a muchas voces; si en ella hay juego de instrumentos, bueno será que avisen el modo de la entrada de una o de las voces que la componen, pero advierta el compositor que estos preludios no sean muy largos ni tampoco repita la letra muchas veces por no cansar al auditorio, que con dos o tres bastará; de lo que se queja con razón Dⁿ. Ignacio Luzán en su *Poética*.⁴⁵

Pertenecen a este estilo los oratorios que en estos tiempos se usan mucho en las iglesias de España. Su composición será conforme lo pidiese la letra; ésta, por ordinario, es de alguna historia sagrada, vida de santo o alegoría conforme al asunto. Procurará el compositor imitar y vestir aquella poesía según los afectos que expresare, pero (repite lo que otras veces) tenga gran cuidado con los **Fol. 196r** aires, que no tengan resabios⁴⁶ de profanos. También son de este estilo las cantadas tan usadas en esta era, cuya composición a solo, a dúo, o es recitado y aria, o aria y recitado, en que hay tantos, y, aun más, artífices que en las sinfonías, y con las mismas circunstancias que dije allí; cada día salen de nuevos que duran dos o tres años, quizás lo que dura el caudal ajeno. Vienen otros, y como más recientes, se alzan con los aplausos, quedando mortificados los primeros, sin que esto sea novedad, que ya D. Pedro Paris en el lugar citado dijo: *Es tal la osadía de la ignorancia que con veinte o treinta cláusulas armónicas, y quizás hurtadas de ajenos escritos, se atreven a llamarse compositores y maestros, ignorando toda la teórica y la mayor parte de la práctica del mismo arte que profesan*.⁴⁷ Lo mismo casi dice el M. R. P. Fr. Benito Feijoo, como ya lo apunté tratando del estilo fantástico.⁴⁸ El P. Kircher aun se explaya más,⁴⁹ pero mucho más dijeran estos autores si vieran el abuso intolerable y la plaga de estos compositores en estos tiempos; mas esto no es novedad, pues siempre ha sucedido en todas las ciencias y artes. Síguese el ejemplo de estilo recitativo y luego el aria. Uno y otro a santo Tomás de Aquino.

⁴⁴ En nota al margen: "Kircher, Lib. VII, pág. 544".

⁴⁵ En nota al margen: "Poética de Luzán, cap. 32, pág. 386. Prefac. Teatr. Italian. Tom. 1°. *Convengono le persone, etc., y a lo último, etanto piu doppo introdota questa insofribil prolissita dell'aria nelle quali tal volta ne poesia piu si rauvisa, ne musica*".

⁴⁶ "Resabio. Vale también vicio, o mala costumbre, que se toma o adquiere" (*Aut.*).

⁴⁷ En nota al margen: "Memorial del D. Pedro Paris y Royo, pág. 20, nº 41".

⁴⁸ En nota al margen: "Teatro Crítico Universal. Música de los templos, pág. [?]"

⁴⁹ En nota al margen: "Kircher, Part. 2, Lib. 7, cap. 5. De defectibus et abusibus modernarum melothetarum sive quos componistas vocant".

Recitado
Yo que el aplauso soy
 Aria a 8
Quién ha de poder sondar
ff. 196r-201r

[Véase la transcripción de estas piezas realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ode_to_Saint_Thomas_Aquinas_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ode_to_Saint_Thomas_Aquinas_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/af/Valls-aqui.pdf>

[Consulta 16-05-2020]

Fol. 201v

§. X Estilo melismático o hiporquemático

Pasando a otro estilo, que es el melismático, diré que es su música de una a dos hasta cuatro voces; puede ser eclesiástico y profano. Consiste su composición en cantar las voces unidas, sin paso ni intención, para que no se confunda la letra; para música lúgubre y triste es muy propio, y, con las mismas circunstancias apuntadas arriba, sirve para lo alegre y festivo, como se ve en diferentes obras antiguas y modernas para el templo y el teatro. Este estilo le llaman también hiporquemático, como dice el mismo Kircher en el lugar citado⁵⁰. Pondré ejemplos de música triste y alegre, advirtiendo que las composiciones lúgubres y tristes saldrán mejor con voces graves y con un solo violón por acompañamiento para que las mantenga entonadas, y las alegres con voces agudas que siempre son las más propias para lo festivo.

ff. 201v-202r

Plorans ploravit

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Plorans_ploravit_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Plorans_ploravit_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/ae/Valls-plo.pdf>

[Consulta 16-05-2020]

⁵⁰ En nota al margen: “*Melismaticus a dulcedine sic dictus*. Kircher, p. 586, Lib. VII. Stylus ut supra dixi Melismaticus, est stylus succintus, brevis, et harmonicus, metris, et vercibus aptus 3 aut 4 vocum concordia... pulcre ped[...] harmonicorum processu affectus excitantur, rebus devotionis aptissimus, est autem hic stylus Hyporchematicus sive Choraicus alter ecclesiasticus. Idem Lib. VII § 5, pág. 614”.

El mismo estilo melismático⁵¹ o hiporquemático es un método alegre con las mismas circunstancias expresadas, sin paso ni imitación, como el ejemplo siguiente, que es un período de un villancico al N^o. de N^o Señor Jesucristo a 4.

A 4

ff. 202v-203v

Alegres mudanzas

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Alegres_mudanzas_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Alegres_mudanzas_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b8/Valls-ale.pdf>

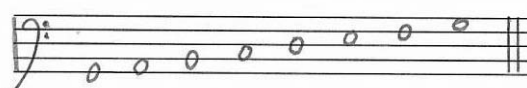
[Consulta 16-05-2020]

Para cualquiera música breve es muy a propósito este estilo; del M^o. Hinojosa, y otros, se hallan algunos salmos muy del caso y muy bien acertados.

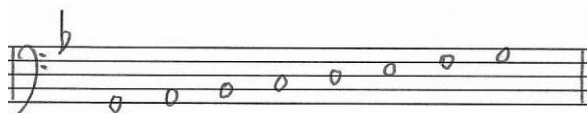
§. XI Estilo metabólico

Otro estilo señala el P. Kircher, que le llaman *Metabólico*.⁵² Éste consiste en la variación de un mismo tono, y cuando una composición tiene dos diapasones diferentes **Fol. 204r** en unos mismos signos, v.g., un primer tono sirve de 5^o por la misma cuerda, o cuando un mismo tono es natural y accidental, variando dentro la misma composición el sistema del diapasón, como se ve en el ejemplo:

8^o Tono



2^o Tono



⁵¹ En nota al margen: “De este estilo melismático usan las religiones en diferentes festividades; ajustando al canto llano ponen un bajo y las demás voces que si son iguales hacen una admirable armonía. Esto es lo que el papa Juan 22... Ita Johani 22 extravag. com. lib. 3 de vit et honest. cleric... permite en su epístola decretar cuándo empezaba a introducirse en el templo la música figurada, dice pues así: *Per hoc non intendimus prohibere quim interdum diebus festivis [...] sive solemnibus in missis et prefatis divinis officiis, aliquae consonantia quae melodiam sapiunt, puta octavae, quintae ... et huius modi supra cantum ecclesiasticum simplicem proferantur; sic tamen ut ipsius cantus integritas [...] et nihil ex hoc de bene morata musica immutetur*”.

⁵² En nota al margen: “*Modi mutatio dicitur quando fit processus a chorda naturalis toni, ad non naturalem, ut cum processus fieri debet, a tono in tonum, is fiat in semitonium aut diesin, uti paulo ante dictum est. Kircher, Lib. VII, Cap. 9, pág. 670*”.

Este estilo es aptísimo para expresar afectos opuestos como tristeza y alegría, temor y valor; lo que se demuestra en la aria que se sigue; y puede servir también (la segunda parte) para la *Abrupción*⁵³ *repentina*, de que se hablará en otro lugar.

Aria
ff. 204r-205r
Mas ay de mí

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Mas_ay_de_m%C3%AD_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Mas_ay_de_m%C3%AD_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/4/47/Valls-mas.pdf>

[Consulta 16-05-2020]

Fol. 205v

Este ejemplar, aunque es de estilo metabólico, no lo es tanto como le pinta el P. Kircher, pues los dos diapasones están separados. En el que se sigue se verá más claro su método; no apunto sino los dos bajos, pues bastan para la demostración de lo dicho.

Handwritten musical notation for the aria "Mas ay de mí" on folio 205v. The notation is arranged in three systems, each with two staves (8º Tono and 2º Tono). The first system starts at measure 1 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 14. The third system starts at measure 15 and ends at measure 21. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with some measures containing handwritten numbers (76, 64, 7, 6) above the notes.

⁵³ La voz *Abrupción* no consta como entrada en *Aut.* "Exabrupto. Violentamente, atropelladamente, con excesos, sin orden ni jurisdicción" (*Aut.*).

Éste es el propio estilo metabólico; su verdadera práctica será para afectos opuestos, como tristeza y alegría, etc.; para el teatro, su uso, el más propio, entre dos voces.

Toda esta diversidad de estilos que acabo de expresar con la autoridad del P. Kircher se reducen a eclesiástico y teatral; en éste se comprenden el dramático o recitativo, melismático, coraico, madrigalesco y fantástico; en aquél: canónico, motético, melismático y (donde se permite la música en idioma vulgar) madrigalesco; y por lo que toca al órgano y demás instrumentos, el fantástico, que éste, en estos tiempos, es el más practicado pues cualquiera compositor echa por donde le parece por lo que vemos todos estos estilos barajados; pues los que sólo habían de servir en el teatro les oímos en el templo y en lo más sagrado de misas, salmos e himnos; error que en el latín se introdujo **Fol. 206r** con los violines, oboes y demás instrumentos de la moda, oyéndose, en lo que se canta para el culto divino, aires que tienen más de coraicos que de eclesiásticos, de lo que con razón se lamenta el P. M. F. Benito Feijoo, en su *Teatro Crítico*, y antes de él, D. Pedro Paris y Royo en su *Memorial*.⁵⁴ Esto es en cuanto a la música sagrada, que, en la de idioma vulgar que se permite en España, ha cerca de un siglo que empezó a adulterarse; sino mírense las letras de los villancicos impresos de Navidad y Reyes que corren de las más de las santas iglesias de España y de las capillas reales de la corte, que en ellas se verán no sólo ideas profanas y ridículas, pero de aquellos bailes más disolutos, como lo dice el mismo D. Pedro Paris y consta de los mismos impresos. Que no tienen la culpa de todo los compositores, pues la poesía les hace romper las leyes que prescriben los sagrados cánones a la música eclesiástica. De este sentir son los nobles venecianos Gerónimo Ascanio y Benedicto Marcello en su *Estro poetico-armonico*, paráfrasis de los salmos, diciendo⁵⁵:

Matutta la cagione de pregiudizi che in torno alla musica si risentono, ad essa solamente non debbesi attribuire, conciossiacche le per lo piu vane poesie alle quali ne tempi nostri ella é costretta di soggiacere, in luogo di somministrarle modo di comparire venerabile e maestosa guida alle filosofiche speculazioni la conducono ad uno affatto varia comparsa poco, o nulla degna d'estimazione (benche certuni se ne compacciano) ed atta piuttosto ad eccitare passioni molli e voluttuose (é cio almeno avvenisse nel solo teatro, non che tallora nella Chiesa Santa di Dio) che a rendere una onesta e tranquilla dilettaçione. Mi opinión sería que todos los mencionados estilos (menos el coraico) sirviesen en el templo, según las festividades (que también es permitida la alegría espiritual en él), no excluyendo el dramático o recitativo unido con el motético, pues vemos practicarlo en su música eclesiástica [a] los autores franceses Vernier [Bernier], Campra y otros, cuyas obras andan impresas, sacada la letra de la Sagrada Escritura y la mayor parte de la salmodia, tomando uno o dos versos para la declamación o recitativo y luego otro que sirve de aria; y lo mismo han ejecutado los nobles venecianos (que dije antes) en su **Fol. 206v** *Estro poetico-armonico*, como se puede ver en los siete libros que corren impresos de sus obras, que, como sea con las precauciones necesarias tantas veces repetidas en este resumen, no tengo por grave inconveniente que se cante en la iglesia en estilo recitativo ni que a éste se le siga el aria. Pondré un fragmento de un motete que es del salmo 149, donde se verá lo que tengo expresado.

Recitativo

ff. 206v-207v

Ad alligandos reges

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ad_alligandos_reges_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ad_alligandos_reges_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/f/fe/Valls-ada.pdf>

[Consulta 16-05-2020]

⁵⁴ En nota al margen: “Música de los Templos §, pág.”

⁵⁵ En nota al margen: “Lib 1, fol. 5.”

Cumplí con la explicación de todos los estilos que deben servir a la composición de la música, así en lo sacro como profano, para que el discreto compositor use de ellos, según lo pida el lugar y la letra.

Fol. 207v

Cap. XXVIII

De los tres géneros: diatónico, cromático y enarmónico que hay en la música

§. I

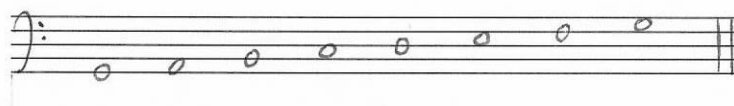
Del género diatónico

Fol. 208r

El común de todos los autores, antiguos y modernos, especulativos y prácticos, siguiendo a los griegos, señalaron tres géneros en la música; a éstos llamaron *diatónico*, *cromático* y *enarmónico*: el diatónico procede por tonos y semitonos mayores; el cromático por semitonos mayores y menores; el enarmónico por diesis que son dos comas y media, y por ditonos. El inventor del género diatónico, unos dicen fue Terpandro Lesbio, otros Pitágoras; el del cromático fue Tales Milesio; otros que Timoteo Milesio; llamóse *cromático* por expresarse sus notas con diferentes colores. El género *enarmónico* inventólo Olimpo, pero feneció su práctica y sólo quedó lo especulativo, que ya dijo Plutarco: *Repudiatum afferit enharmonicum genus, quod sensui ingratum foret*.⁵⁶ Sobre del género diatónico se fundó todo el canto gregoriano, pero después con el tiempo se fueron introduciendo algunos intervalos del género cromático. Todas las teclas blancas del órgano son diatónicas y las negras cromáticas. Estos dos géneros unidos son los que sirven para cualquiera composición de pocas o muchas voces, que por eso Lorente llama a esta música semicromática, pues el diatónico, por sí solo, es desabrido y el cromático, áspero. Pondré el diapasón de cada uno de los tres géneros, y una composición de ellos en particular.

⁵⁶ En nota al margen: “Zarlino, secunda pte., pág. 76”.

Diapasón diatónico



Composición diatónica rigurosa a 4

1

The first system of a four-staff musical score in 4/4 time. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The middle two staves are in treble clef. The music consists of diatonic patterns in all four parts, primarily using half and quarter notes. A measure rest '8' is indicated in the third staff at the beginning.

8

The second system of the musical score, starting at measure 8. It continues the diatonic patterns from the first system across all four staves.

16

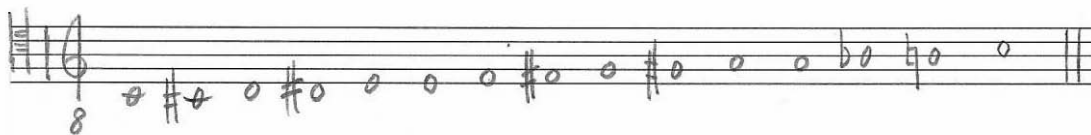
The third system of the musical score, starting at measure 16. It continues the diatonic patterns from the previous systems across all four staves.

§. II Del género cromático

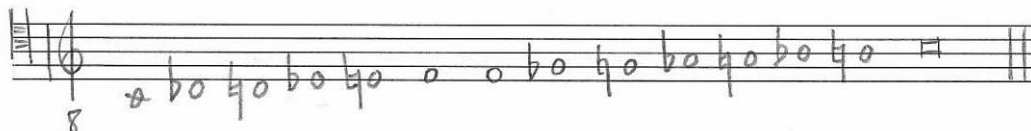
Ya dije como el género cromático procede por semitonos mayores y menores. A más de esto, todos los intervallos que hubiere de las teclas blancas a las negras y de éstas a las blancas, serán del mismo género. El progreso de esta composición, subiendo y bajando las voces, podrá ser de semitono mayor al menor, como se verá en el ejemplo. Advierto que los diapasones de este género, según el teclado de los más de nuestros órganos, son uno mismo, ahora sean por blando o por duro, pues los sostenidos de *Csolfaut*, *Dlasolre*, *Ffaut* y *Gsolreut* sirven de bemoles a *Dlasolre*, *Elami*, *Gsolreut* y *Alamire*.

Ejemplos

Diapasón cromático duro



Diapasón cromático blando



Composición cromática

1

Handwritten musical score for measures 1-4. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features four staves: Treble 1, Treble 2, Treble 3, and Bass. Measure 1 has a whole rest in Treble 1 and Treble 2, and a whole note Bb in Treble 3 and Bass. Measures 2-4 show chromatic movement in all parts, with Treble 1 moving from Bb to B, Treble 2 from Bb to B, Treble 3 from Bb to B, and Bass from Bb to B.

5

Handwritten musical score for measures 5-8. The score continues with four staves. Measure 5 has a whole note B in Treble 1, Treble 2, and Bass, and a whole note Bb in Treble 3. Measures 6-8 show further chromatic movement, with Treble 1 moving from B to B, Treble 2 from B to B, Treble 3 from Bb to B, and Bass from B to B.

13

Handwritten musical score for measures 13-16. The score continues with four staves. Measure 13 has a whole note B in Treble 1, Treble 2, and Bass, and a whole note Bb in Treble 3. Measures 14-16 show further chromatic movement, with Treble 1 moving from B to B, Treble 2 from B to B, Treble 3 from Bb to B, and Bass from B to B.

19

26

Fol. 209r

Esta composición cromática es según el estilo moderno. Los griegos la usaron con todo el rigor, como se ve en algunos ejemplares que trae el P. Kircher; y el que se sigue; mas su operación, no habrá oído que sufra tanta aspereza.

Composición a 4 cromática rigurosa. 6° Tono

ff. 209r-210r

Domine vim patior

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_vim_patior_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Domine_vim_patior_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/b/b3/Valls-do.pdf>

[Consulta 17-05-2020]

Composición cromática para expresar el sentido de la letra

f. 210r

Erravi sicut

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Erravi_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Erravi_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/6/6f/Valls-er.pdf>

[Consulta 17-05-2020]

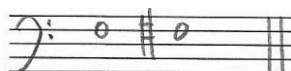
Fol. 210v

§. III

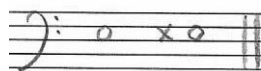
Del género enarmónico

Pasando a tratar del género enarmónico, diré que su práctica en música de instrumentos (sino que sea en los de arco) es imposible; pues a todos lo flatulentos⁵⁷ les falta el diesis de las dos comas y media, que constituye la composición enarmónica. En las voces, ya el P. Kircher en su *Musurgia* dijo a la margen: *Difficile est humana voce enharmonicum exprimere*, y del mismo sentir es Salomon de Caus y todos los autores.⁵⁸ Pondré un ejemplo práctico para instrumentos de arco, para que se vea como puede proceder este género; y antes diré la señal [que] tiene el diesis, porque se sepa como debe ejecutarse. Hay diesis cromático, que es nuestro sostenido, y diesis enarmónico, que es medio sostenido, y se exprime con esta señal: X.

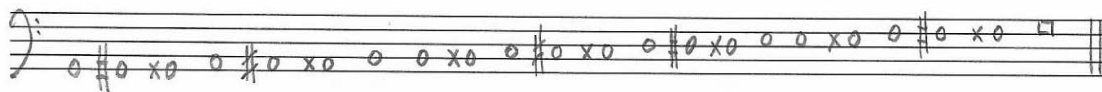
Diesis cromático: #



Diesis enarmónico: x



Diapasón enarmónico



⁵⁷ Instrumentos de viento.

⁵⁸ En nota al margen: “Salomon de Caus. Institutione harmonique. Part première. Proposition 43, fol. 22”.

Composición enarmónica para instrumentos de arco

Handwritten musical score for Violín 1º, Violín 2º, Violín 3º, and Violón. The score is in G major (one sharp) and common time (C). The Violín 1º part starts with a whole rest followed by a series of eighth notes. The Violín 2º part starts with a series of eighth notes. The Violín 3º part has whole rests. The Violón part starts with a whole rest followed by a series of eighth notes.

Handwritten musical score for measures 6-11. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves with various rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical score for measures 12-17. The score is in G major (one sharp) and common time (C). It consists of four staves with various rhythmic patterns and accidentals.

18

Handwritten musical score for measures 18-23. The score is written on four staves in G major. It features a mix of eighth and sixteenth notes, rests, and various accidentals (sharps, naturals, flats). Measure 18 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many accidentals and some 'x' marks above notes, possibly indicating fingerings or specific articulation. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 23.

24

Handwritten musical score for measures 24-29. The score is written on four staves in G major. It continues with eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Measure 24 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many accidentals and some 'x' marks above notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 29.

30

Handwritten musical score for measures 30-34. The score is written on four staves in G major. It features eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Measure 30 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes many accidentals and some 'x' marks above notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note in measure 34.

Ésta es la composición enarmónica que ofrecí. Repito lo que ya dije: que no siendo con estos instrumentos, y aun con gran cuidado en los ejecutores, será dificultosísima su práctica; aunque hay algunas voces e instrumentistas que son tan desentonados, que naturalmente tocan o cantan enarmónicamente, que no hay oídos que lo puedan sufrir.

§. IV Del círculo músico

Para concluir con los tres géneros pondré el ejemplar siguiente, donde, según la opinión de algunos (aunque no admitida de otros), se hallarán en ella el *enarmónico*, *cromático* y *diatónico*.⁵⁹ Hallarás también la circulación música según los más de los teclados de los órganos, y, más propiamente, de la guitarra española, donde todos los semitonos son iguales.

Circulación música
Diatónica, Cromática y Enarmónica
Canon a 4
ff. 201v-212r
Cor mundum

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Cor_mundum_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Cor_mundum_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/c/c2/Valls-cor.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

Éstos son los tres géneros que usaron los griegos en sus modulaciones, aunque el enarmónico duró poco, por lo que se ha referido; si su práctica no fuera tan difícil en instrumentos y voces, es cierto que para afectos de rabia, ira y despecho fuera propísimo, para el estilo dramático y recitativo. El diatónico y cromático son inseparables, por lo que necesita el uno de los intervalos del otro; y, aunque llamamos a una composición cromática y a otra diatónica, no es que en rigor lo sean, sino que por lo que tiene más del un género que del otro, la tomamos por diatónica o cromática. Usaron los griegos, y después de ellos los romanos, de estos géneros, mas con sola una voz y ésta acompañada con la lira, cítara, o pífano, como refiere Zarlino.⁶⁰

⁵⁹ En nota al margen: “El P. Tosca trata del Círculo Músico en su Tratado VI, pág. 403 y 404”.

⁶⁰ En nota al margen: “Institutione armonica, parte seconda, cap. 4, págs. 62-64”.

Cap. XXIX

Del modo cómo se han de explicar y vestir los afectos que expresa la letra en la composición música

§. I

Esta materia es la más importante para el buen compositor, pues sin ella será como un pintor que sabe bien de dibujo, pero ignora el arte de aplicar los colores a la imagen; importa poco que el músico sepa todas las habilidades que hasta aquí se le han manifestado, si no sabe el cómo ha de vestir la letra que tiene a su cargo; circunstancia sin la cual, aunque la composición tenga todos los primores musicales, esta sola falta, siendo tan grave, le deslucirá todo su trabajo.

Consiste esta gran circunstancia en entender bien el sentido de la letra, así de latín como de romance; **Fol. 213r** no en lo material de las palabras, sino en lo formal del concepto, pues quien esté atado a lo material de ellas hará tantos yerros cuantas fueren las sílabas, cuyos ejemplares traen el P. Kircher y el P. Feijoo sin los que se oyen muchas veces, y en música eclesiástica, que es lo peor.

Suponiendo al compositor instruido en uno y otro idioma, vamos a ver los más de los afectos que son necesarios para la composición que, según Kircher, son: *Amor, Dolor, Alegría, Llanto y Tristeza, Ira, Presunción*.⁶¹ El P. Ulloa añade a estos afectos las circunstancias siguientes: *Gradación, Complexión, Contraposición, Ascensión, Descenso, Fuga, Asimilación, Abrupción repentina*.⁶² Todo lo ha de acompañar la música para que el concento⁶³ vaya hermanado con el acento.⁶⁴

Para alcanzar esto es menester, lo primero, hacer elección del tono, y sea éste de los que fueren más al propósito para los afectos que hubiere de expresar, si bien que, en esto, varían los autores; mas, según mi dictamen, los tonos que en el principio de su diapasón tuvieren el semitono más cercano serán propios para los afectos tristes, y los que tuvieren el semitono más lejos serán propios para los alegres y festivos; dejo aparte el sentir de todos los autores que, a cada afecto, le señalan uno de los doce tonos, aunque, como dije, están discordes en los dictámenes, pero el diestro compositor que entienda bien la letra sabrá acomodar cualquier tono a cualquier afecto.

A más de esto, ha de estar advertido el compositor en el modo de gobernar aquella música cuando se cante; toda la que fuere dolorosa triste o lúgubre, la rija muy despacio; si es alegre o festiva vaya el compás aprisita, pero no tanto que no se perciba la letra; este cuidado es necesario al maestro de capilla, pues de él depende el acierto o el yerro de echar a rodar lo que se canta; como se oye tan a menudo esta falta gravísima, por eso lo prevengo.

⁶¹ En nota al margen: "Kircher, Lib. Cap."

⁶² En nota al margen: "Ulloa. *Música Universal*, fol."

⁶³ "Concento. Canto acordado, armonioso y dulce que resulta de diversas voces concertadas" (*Aut.*).

⁶⁴ "Accento. El tono o sonido que se debe dar a cada palabra en el modo de pronunciarla, o bajando o levantando la voz, o, según otros, el modo con que se debe pronunciar, observando el tenor correspondiente a la voz en las sílabas breves, medias o largas, de que depende la gracia de su pronunciación, y no pocas veces la significación e inteligencia de la dicción". "Accento músico: La suavidad y dulzura de la voz, el modo con que el músico entona y canta, según reglas y puntos de la música" (*Aut.*).

§. II
**Reglas generales para que la música explique los afectos
 que expresa la letra**

Cuando estos afectos se hayan de explicar con una voz sola, será mucho más fácil que con tres o cuatro, pues tiene gran dificultad que todas puedan conspirar⁶⁵ a un mismo fin; pero el sabio compositor debe poner todo su cuidado en esta circunstancia, por ser la más principal, como he dicho.

Si las expresiones son tristes, dolorosas o etc., ponga las voces en posición baja, use de las 3^{as} y 6^{as} menores; las ligaduras de 7^a, 4^a y 9^a también menores, que todo es muy del caso; como también que las voces sean contraltos, tenores y bajos.

Si los afectos fueren alegres, festivos y etc., las voces (si son tiple serán del caso) vayan altas; las ligaduras y especies imperfectas, mayores.

Cuando se hayan de explicar los elementos, el aire y el fuego: altas las voces. El agua y la tierra: las voces bajas.

La oscuridad, tinieblas y horrores también en positura baja. El cielo, el monte, alturas, collados: las voces altas. El valle, el profundo, el abismo,⁶⁶ etc.: bajas.

Los afectos de *Ira*, *Arrogancia*, *Presunción*, *Desesperación*, etc., pueden explicarse llevando las voces altas y las notas menores con puntillo. Y los de humillación en positura baja y música pausada. Los afectos de *Admiración* con algunas pausas en voces e instrumentos.

Para la explicación de afectos tristes y alegres, y los que dependen de ellos, será propio el estilo melismático e hiporquémico, que están a fol. 202.

En toda la composición que fuere lúgubre y triste será muy del caso, cuando la letra lo permita, callen todas las voces e instrumentos, aguardando alguna pausa, porque con esta suspensión se concilia la atención del auditorio y se expresa más el afecto. Mas para que no se persuada [de que] son incompatibles estas circunstancias con lo científico, irán los siguientes ejemplos para su instrucción; sea el primero el del amor.

Fol. 214r

Amor. Composición a 4

f. 214r-v

Fulcite me floribus

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Fulcite_me_floribus_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Fulcite_me_floribus_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/e6/Valls-ful.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

⁶⁵ “Conspirar. Vale también convenir, concurrir varios accidentes o acasos a un mismo fin; lo que puede suceder para bien o para mal [...]” (*Aut.*).

⁶⁶ El profundo, el abismo. “Abysmo. Se toma muchas veces por el infierno, por estar en lo más profundo de la tierra” (*Aut.*).

Fol. 215r

Dolor. Composición a 6
f. 215r

Tibi soli peccavi

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tibi_soli_peccavi_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Tibi_soli_peccavi_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/ab/Valls-tib.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

La letra abona este fragmento.

Fol. 215v

Llanto y tristeza
ff. 215v-216r

O vos omnes

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_vos_omnes_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/O_vos_omnes_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/9/93/Valls-ovo.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

Estos dos ejemplares, y el otro que está a fol. 201, *Plorans ploravit*, podrán servir también para los afectos de llanto y tristeza.

Amargura. Composición a 4
f. 216r

Dies magna

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dies_magna_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Dies_magna_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/4/41/Valls-di.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

Fol. 216v

Esta música necesita de un acompañamiento muy firme y muy seguro. Para los afectos de alegría y júbilo puede servir el villancico que está a fol. 202, *Alegres mudanzas etc.* Para expresar una confusión, los ejemplares que están a fol. 124 y fol. 126.

§. III**De las circunstancias de Gradación, Complejión, etc.**

Gradación será cuando las voces suban o bajan *gradatim*. *Ascensión* y *Descenso*, ya lo dicen los mismos términos.

Contraposición es cuando son los pasos con movimientos contrarios.

Abrupción repentina será cuando de una composición alegre se pasa a triste, y por términos opuestos, que es del estilo metabólico.

Fuga, ya lo explica el mismo vocablo.

Asimilación, cuando las voces cantan con pasos muy parecidos.

De las más de estas circunstancias irán ejemplos.

Elevación o Ascensión

Gradación. Descenso

ff. 216v-217r

Et oratio

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Elevaci%C3%B3n_o_ascenci%C3%B3n_gradaci%C3%B3n_y_descenso_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Elevaci%C3%B3n_o_ascenci%C3%B3n_gradaci%C3%B3n_y_descenso_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/a7/Valls-asc.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

Fol. 217v

Para los afectos de *Ira*, *Rabia* y *Desesperación* servirá el cuatro⁶⁷ que expongo y que cantan las Parcas,⁶⁸ donde se verá qué voces e instrumentos expresan la letra con viveza. Música para el teatro.

Muy despacio y afectuoso

ff. 217v-219r

Salid del Averno

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Chorus_of_the_fates_\(Salid_del_Averno\)__\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Chorus_of_the_fates_(Salid_del_Averno)__(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/e/ed/Valls-sal.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

⁶⁷ “Quatro. Se llama en la música la composición que se canta a cuatro voces” (*Aut.*).

⁶⁸ “Parca. Voz con que se significa la muerte, especialmente, en la poesía, por alusión a la fábula de las tres hermanas Clotho, Lachesis y Atropos, a cuyo cuidado fingieron los antiguos gentiles estar la vida del hombre, hilando el estambre de ella la primera, devanándole la segunda y cortándole la tercera [...]” (*Aut.*).

Fol. 219v

En el siguiente ejemplar se verán juntos los afectos del amor y la esperanza en el coloquio entre la naturaleza humana y el amor divino; y, después, unidos con los mismos, las expresiones del abismo; con música propia para tan distintos afectos.

Naturaleza. Amor

ff. 219v-220v

Ay de la pena

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ay de la pena \(Francisco Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Ay_de_la_pena_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/7/7c/Valls-ayd.pdf>

[Consulta 18-05-2020]

Fol. 221r

Cap. XXX

De terceras y cuartas voces, y otras habilidades que debe saber el maestro de capilla

§. I

Hasta aquí se trató el modo cómo el nuevo compositor pudo hacerse hábil en la composición, informándole de todo lo más necesario y más preciso para el fin. Todas las habilidades que se han expresado, y [se le han] facilitado con ejemplos, son las que se trabajan con sosiego y de pensado, sentado en la silla; ahora será bien instruirle en otras que se hacen de repente; siendo mucha razón que, si para ser perfecto cantante es menester que al *improvisó*, que dicen los italianos, y, los españoles, *de repente*, cante el papel que se le entrega, así el compositor haga, siempre que se ofrezca, aquellas habilidades que son de su oficio, como echar contrapuntos sobre cualquiera voz (advirtiéndole que los que se echan sobre un contralto son del bajo, y los del tenor van cruzando unas veces el bajo y otras el tiple), fugas, terceras y cuartas voces sobre un dúo o un tercío, y otras habilidades que irá explicando; gobernar la música de cualquier tiempo o prolación que sea y enseñar a los cantantes (si no lo saben) la medida del compás, el valor de las figuras y de las pausas; doblar el compás; mudarle de binario en ternario y de ternario en binario; que de todo lo dicho procuraré dar alguna luz para que el compositor sepa cómo debe gobernarse en estas habilidades; y dejando los contrapuntos y fugas por haber mostrado el modo cómo deben practicarse, empezaré por la tercera voz que se pone sobre un dúo, que siempre es la de un bajo; diré que lo primero que deberá atender **Fol. 221v** será buscar los legítimos puestos de la 3ª voz; procurar que en las principales partes del compás no falte la especie imperfecta, sino es que el bajo ligue; procure imitar el dúo todo lo que pueda; ejecute todas las ligaduras que se ofrecieren, mas sin violencia; podrá ser que halle algunas dificultades insuperables que, en tales casos, cuando no pueda hacer nada que sea bueno, apele a lo menos malo, que allí será lo mejor. Antes de ejecutar estas habilidades sobre el libro, tenga escritas algunas para que le faciliten la ejecución, cuando haya de echarlas de repente; y, en

tal caso, vaya despacio para tener tiempo de pensar lo mejor, que si va deprisa es muy fácil tropezar o por lo menor no ejecutarlo tan bien.

Ejemplo de tercera voz baja

The image shows a handwritten musical score for three voices. The score is organized into three systems, each containing four staves. The first system is labeled 'Duó' on the top staff, 'Tercera voz' on the second staff, and 'Otra diferente' on the third staff. The music is written in common time (C) and features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The second system begins with a measure number '6' and the third system with '12'. The notation is clear and legible, showing the melodic lines for each voice part.

18

Handwritten musical score for measures 18-23. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music features various notes, rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). A fermata is present over a note in the second measure of the second staff. A circled '8' is written below the first staff of this system.

24

Handwritten musical score for measures 24-29. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with various notes and accidentals. A circled '8' is written below the first staff of this system.

30

Handwritten musical score for measures 30-35. It consists of four staves: two treble clefs and two bass clefs. The music continues with various notes and accidentals. A circled '8' is written below the first staff of this system.

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of four staves. The first system begins at measure 36, and the second system begins at measure 42. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' (piano). The staves are connected by a vertical line on the left side.

Fol. 222r

Advierto que de tercera voz se hacen de diferentes, como 3^a voz sin 5^a, sin 8^a, sin ninguna especie compuesta (la que deberá ir siempre entre las dos voces del dúo, manteniéndose entre las especies simples), 3^a voz que mueva siempre que cualquiera de las dos voces moviere, 3^a voz diatónica, 3^a voz cromática y otras muchas. Podrá el compositor ejercitarse en ellas, escribiendo algunas, para ejercitarlas después con más destreza y desembarazo, como se dijo.

En el pasado ejemplo, y en el que se seguirá de 4^a voz, se repararán algunas licencias que los muy escrupulosos notarán por yerros, con la razón que pueden evitarse de dos maneras: la primera, **Fol. 222v** pasando el bajo a ser voz alta, e inferior al dúo, o bien callando todo el tiempo, que no tiene lugar de poder cantar; al primer reparo diré que lo que se pide es una 3^a voz baja que, si se permite que ésta pase a ser tiple, jamás tendrá dificultad. A lo segundo, que si se han de contar pausas ya no tenemos 3^a voz; con que menos malo será poner un bajo, aunque sea relajando alguna regla, que un tiple; pues no tiene dificultad, ni tampoco callar el bajo, pues prosiguiendo cantando se verá la viveza del compositor, si supo evitar lo peor y elegir lo menos malo, que es a lo que siempre deberá atender en tales casos. Tratando de los contrapuntos sobre canto de órgano se dijo esto mismo en las dificultades [que] podían ocurrir en algunos de ellos; servirán también estas razones para la habilidad de poner la 4^a voz sobre un tercio, cuyo ejemplo pongo aquí:

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The top three staves are for instruments, with a common time signature of C and a key signature of one flat (Bb). The first staff contains a melodic line with a whole note, followed by quarter notes and eighth notes. The second staff is labeled "Tercio" and contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a whole note, followed by quarter notes and eighth notes. The bottom two staves are for vocal parts. The fourth staff is labeled "Cuarta voz" and the fifth staff is labeled "Otra diferente". Both vocal staves contain melodic lines with various note values and rests.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The top three staves are for instruments, with a common time signature of C and a key signature of one flat (Bb). The first staff contains a melodic line with a whole note, followed by quarter notes and eighth notes. The second staff contains a similar melodic line. The third staff contains a bass line with a whole note, followed by quarter notes and eighth notes. The bottom two staves are for vocal parts. The fourth staff contains a melodic line with various note values and rests. The fifth staff contains a melodic line with various note values and rests.

12

Handwritten musical score for measures 12-17. The score is written on five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. There are some accidentals, including a sharp sign (#) in the second staff of the first system. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

18

Handwritten musical score for measures 18-23. The score is written on five staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 8/8. The music consists of a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. There are some accidentals, including a sharp sign (#) in the second staff of the first system. The notation includes quarter notes, eighth notes, and rests.

24

31

Fol. 223v

Solamente se hace de esta manera la 4ª voz baja. Hay cuarta voz alta, que es poner un tiple sobre un tercio; no pongo ejemplar porque no tiene dificultad.

§. II

De otras habilidades de música que se hacen de repente

Una de ellas es, sobre un bajo o tiple de canto llano, echar un concierto de repente, sin papel ni tinta, a tres o a cuatro, con paso o sin él. El modo será que el compositor cantará una voz y desentonará otra; esto es, que la voz que él cante nombre los puntos que ha de cantar la tercera voz, estando advertido que ésta no puede pasar de una deducción por no poder ejecutar ninguna mudanza. Puede hacerse de otra manera, que es señalar la 3ª voz por los signos de la mano. Si el concierto es a cuatro, se señala una voz por la mano y se desentona otra. Los sostenidos se señalan trinando con los dedos y los bemoles pasando blandamente un dedo sobre otro. También puede hacerse esta habilidad sobre un tiple, u otra voz de canto de órgano, señalando y desentonado las voces para cumplir con el cuatro. De cualquier manera que sea procure que el bajo, que es el que canta el ejercitante, cante bien, y él y las demás voces ejecuten las ligaduras que más naturales sean y que más vengan a mano y, pudiendo, no deje de imitar la voz del libro, cuando es sobre canto figurado. Puede también hacer un cuatro de repente desentonando tres voces, y cantando el ejercitante otra, mas ha de ir con el cuidado que ninguna voz pase del *ut, re, mi, fa, sol, la*, por no ser practicables las mutanzas, como ya se dijo.

Fol. 224r

Cap. XXXI

Del compás y modo de echarle

§. I

Una de las mayores habilidades, y de las más importantes al compositor después de haber trabajado una composición, es saberla regir y gobernar, según el aire que pide, que es lo que vulgarmente llamamos echar el compás, que consiste en los movimientos de subir y bajar la mano con igualdad de tiempo, que son el *Arsis* y *Tesis* de los músicos antiguos; *Arsis*, el dar; *Tesis*, alzar; de la igualdad de estos dos movimientos pende la buena ejecución de la música.

Es el compás, según el sentir de todos los autores, un determinado espacio de tiempo cuya medida es el que se gasta en la acción de subir y bajar la mano, con la cual se mide toda cuanta música hay, así cantando como tañendo, sin la cual queda la composición en una como disonancia métrica, cuando en el compás se truecan los movimientos del alzar con el dar; que es yerro tan torpe como el que leyendo una oración no cuidase del punto final o de los dos puntos, pues toda aquélla quedará confundida y sin concepto; esto mismo es el compás en la música. Llamáronle los griegos *Chronometron*, los latinos *Plauso*, los italianos *Battuta* y los franceses *Mesure*. Cualquiera composición música está, y debe estar, sujeta al compás; por lo que de algunos autores es llamado *Freno* de la música; y con mucha razón, pues cualquiera cantante, instrumentista, etc., que no se sujete al compás, aunque cante o taña solo, no puede contarse por habilidad en el tañer, ni en el cantar. El compás ha de ser tan igual como el pulso, y el pulso como el compás, que por eso refiere Plinio del médico [...] deseaba que todos los médicos fuesen músicos.

Fol. 224v

Este supuesto debe el que ha de echar el compás y gobernar la música: ponerse en lugar donde todos los operarios le vean para que se gobiernen según el movimiento de su mano.

El modo de echarle en música de atril será un poco más abajo del pecho, hasta cerca del cuello. Si la música es de compás mayor o proporción mayor ha de ser más largo; mas, antes de echarle, dé una vista a los operarios para saber si todos están a punto para empezar. Cuando la música esté dividida en diferentes coros, elija el puesto más apto para que voces e instrumentos vean el compás y se rijan por él; pero, siempre que pueda, sea junto a los acompañamientos, adonde estará más pronto para remediar cualquier descuido en instrumentos y voces; advirtiéndole que es obligación indispensable del maestro de capilla, volver a camino a cualquier voz o instrumento que, no sólo se pierda, sino que se atrase o adelante en el compás; que la música vaya igual y unida, circunstancia de la cual pende la buena o mala ejecución de la obra, como se dijo.

Hágase cargo y procure penetrar el aire que pide aquella composición que gobierna, así suya como la ajena; porque muchas veces experimentará que un poco más o menos vivo el compás, le da todo el espíritu que requiere o se le quita. En música eclesiástica, la que sea de difuntos o Semana Santa, es muy del caso vaya a espacio⁶⁹ y lentamente; en la demás del año se gobernará según lo pidiera aquella composición, sea latín o romance.

Hice estas advertencias por haber reparado que los más gobiernan la música según su complexión y genio; los flemáticos con tanta lentitud y pausa que la hacen pesada a todos los oyentes; los coléricos la llevan tan rápida, que no sólo no se percibe la letra, pero ni casi las consonancias y disonancias de aquella composición; el medio en todo es el que se lleva los aciertos.

Fol. 225r

Cap. XXXII

De la diversidad de tiempos y figuras, pausas y puntillos que usaron los antiguos y los que usan los modernos

§. I

Hallamos en los autores antiguos y en los libros de música de atril diversos tiempos, que en los nuestros casi están olvidados, no sólo en los cantantes pero en muchos maestros de capilla; mas para que el discípulo sepa la calidad de ellos y el valor de sus pausas y figuras, con cuya noticia pueda instruir los operarios de uno y otro, y también cómo debe gobernar aquellas composiciones antiguas y modernas, y en otro tiempo distinto del que pinta, aunque sea pasarlo de *binario* a *ternario*, o de *ternario* a *binario*, para que quede instruido de todo, pasaré a explicarle el modo, dejando de tratar del tiempo menor o compasillo por ser tan usado que no hay quien lo ignore.

⁶⁹ “Espacio. Se toma también por tardanza, flema, suspensión, lentitud y lo que es contrario a ir de prisa, y con paso o movimiento natural; y así se dice: caminar de espacio, hablar de espacio, etc.” (*Aut.*).

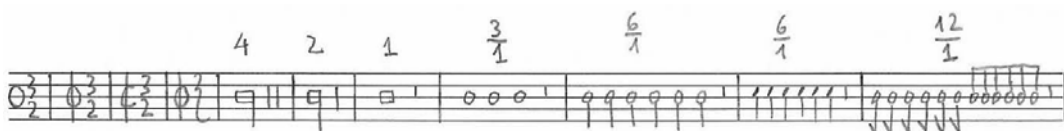
El primero es el que llamamos tiempo mayor, que se señala de esta manera: C . Las figuras y pausas se disminuyen por mitad. La máxima, cuatro compases; la longa, dos; y etc. Mas ahora la señal y el valor de las figuras que le corresponden sirve sólo en la música antigua de los libros de atril, que en la era presente y más moderna se canta como si fuera compasillo algo apresurado, que los italianos llaman cantar a la breve, que ya lo dijo Cerone.

Síguese la proporción menor; ésta se señala de esta forma: $\text{C}3/2$; de ésta: $\text{C}3$; y de esta otra: 3. El valor de las figuras se verá en la tabla que se sigue: las mínimas no valen **Fol. 225v** más que las semínimas; ni las corcheas blancas más que las negras, que es abuso introducido de mucho tiempo.

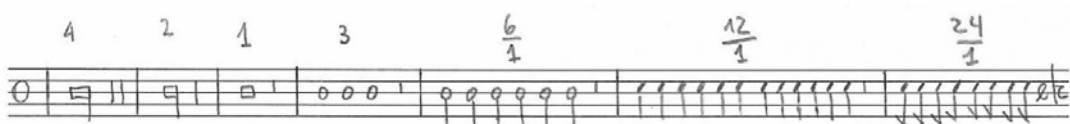


Los extranjeros usan este tiempo en música que sea muy pausada.

A ésta se sigue la proporción o ternario mayor que se señala de diferentes maneras, como se verá. El valor de las figuras es la mitad menos que en la proporción menor. Los semibreves, mínimas y semínimas blancos o negros tienen un mismo valor.



El ternario menor se señala con un círculo entero: O. La máxima, cuatro compases; el longo, dos; el breve, uno; tres semibreves, seis mínimas, doce semínimas, 24 corcheas. El compás ha de ser largo y dividido en tres partes iguales.



El ternario mayor, como se dijo, es lo mismo que la proporción. Se señalaba con un círculo entero y una vírgula atravesada: Φ . Y en estos tres tiempos no hay otra distinción que en el modo de señalarles; y ya casi está del todo dejado y olvidado su uso. Téngase por regla general que todos los tiempos que se señalaren con círculo entero serán ternarios, y el compás se ha de echar como si fuere proporción mayor; y todos que le tuvieren medio círculo serán del tiempo binario, y el compás se echará como a compasillo o a compás mayor.

Fol. 226r

§. II

De los tiempos más modernos y su uso

Sobre el binario y ternario hallaron los autores modo cómo, unas veces mezclarlos y otras disminuirles el valor de sus notas en el mismo tiempo. A esto llamaron sexquialteras en general; inventóse esto para dar más variedad y hermosura a sus composiciones.

La sexquiáltera es contenida dentro de otro tiempo, como dije; unas veces es binario otras ternario. Las contenidas sobre el tiempo menor o compasillo son sobre dos mínimas: la [sexquiáltera] de seis semínimas, doce corcheas, 24 semicorcheas, un compás; ésta puede, y se duplica, sobre dos semínimas: [la sexquiáltera de] seis corcheas, doce semicorcheas, etc. La primera se señala así: C6/4; la segunda así: C6/8.; ahí van ejemplos de las dos:



Otra hay, y muy usada, que es duplicada de la antecedente, que es sobre dos mínimas, o cuatro semínimas, entran 12 corcheas, 24 semicorcheas, etc., y ésta también es sujeta al compás binario, como lo muestra el ejemplo. Se señala de esta manera: C12/8.:

Esta es la moda corriente de señalar estas sexquíalteras, pero según advierte el P. Nassarre (y lo prueba) ninguna deja de ser abuso, pues según las reglas antiguas, la primera de 6/4 habían de ser mínimas; la segunda de 6/8, semínimas. La tercera también semínimas, y al bajo figuras correspondientes, o bien poner el tiempo mayor, pero sigamos la corriente.

La sexquíaltera a nueve está contenida sobre el ternario; se señala así: 9/8, o así: 9/3; esto es: tres mínimas, nueve semínimas, etc., o, según los modernos, tres semínimas, nueve corcheas, 18 semicorcheas, etc.; una mínima con puntillo, un compás.

El compás, como proporción mayor.

Omito el valor de las figuras mayores por no usarse y porque sabiendo el de las menores se compondrá el valor de aquéllas.

El tiempo ternario que se sigue, llamado *tripla*, es una proporción menor diminuta: una mínima con puntillo, un compás; tres semínimas, seis corcheas, etc. El otro ejemplo es diminuto de éste por mitad, el primero sirve para explicar la velocidad de la música; el segundo aún es más veloz.

Fol. 227r

Como proporción menor

Handwritten musical notation for a 3/4 time signature. The first system is marked with a '1' and the second with a '9'. The notation shows a treble and bass staff with various note values and rests.

Como proporción menor

Handwritten musical notation for a 6/8 time signature. The notation shows a treble and bass staff with various note values and rests.

Este último ejemplar corresponde a la prolación menor, que es el que se sigue:

Handwritten musical notation for a prolation time signature. Above the staff are the numbers 32, 16, 8, 4, 2, 1, 1, 1. The notation shows a single staff with various note values and rests.

Este otro que se le sigue es como una proporción mayor diminuta por mitad; una mínima con puntillo, un compás; tres semínimas, seis corcheas, doce semicorcheas, etc. Señálase así: C6/4, pero yo al medio círculo le pondría la vîrgula atravesada, así: C.

El compás, como proporción mayor.

4

5

Falta otro tiempo, y hoy muy usado en música de teatro, contenido sobre el número binario y diminuto por mitad del compás mayor; el semibreve, dos compases; una mínima, un compás, dos semínimas, etc.

Fol. 227v

Compasillo muy breve.

1

11

Éste corresponde a la prolación menor de los antiguos, como se verá en el ejemplar que se sigue:

Estos son los tiempos más usados en la era presente y que cada cual les señala como le parece; serán los bastantes para que el profesor tenga cabal noticia de ellos. Para saber los muy antiguos llamados Modo mayor, Modo menor, Prolación mayor, Prolación menor, acuda a Zarlino y Cerone, que le instruirán en todos.

§. III

De la diversidad de figuras y sus valores que usaron los antiguos músicos

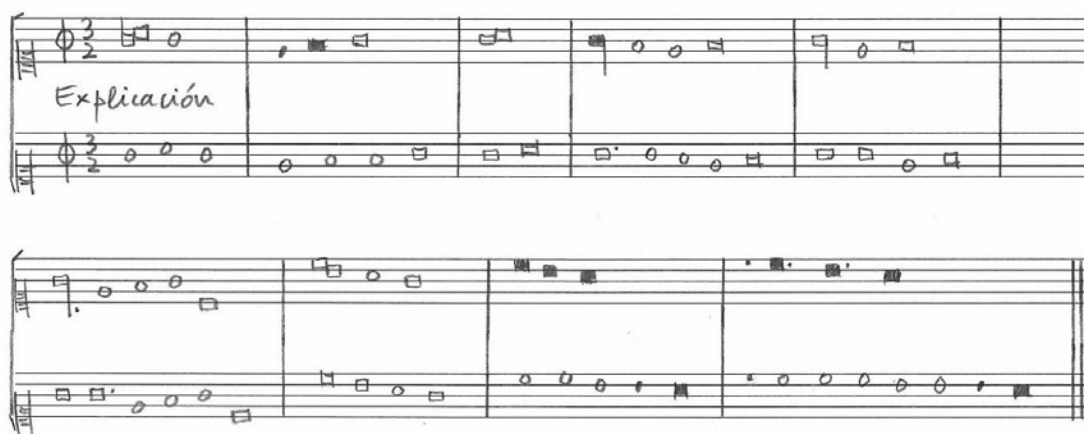
Otra dificultad ocurre en la música antigua que explicaré ahora; esta es la diversidad de figuras que se hallan en los libros de atril, así en el tiempo binario como ternario; en las notas ligadas y alfadas, y colores de ellas, que la mejor explicación será combinar las antiguas con las modernas, descifrando el valor ignorado de aquéllas, con el que les corresponden éstas, como se ve en el ejemplo siguiente:

Fol. 228r

Figuras antiguas en tiempo binario



En ternario o proporción mayor



Cualquier figura mayor que sea toda negra pierde una parte de su valor, así en el binario como en el ternario.

El semibreve negro en compasillo vale una mínima. En proporción mayor o menor vale lo mismo que el blanco, por el uso, no por razón.

Cualquier figura mayor que sea medio blanca y medio negra pierde tres partes de su valor.

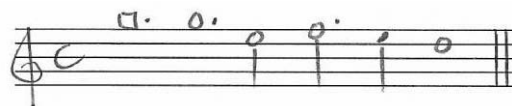
Las figuras mayores son máxima, longo, breve y semibreve, las que se siguen son las menores.

Otras muchas y diversas figuras se hallan en los autores antiguos; quien las quisiere ver recurra a Cerone⁷⁰. Los modernos las van dejando para facilitar a los cantantes y por no entender muchos de ellos sus valores.

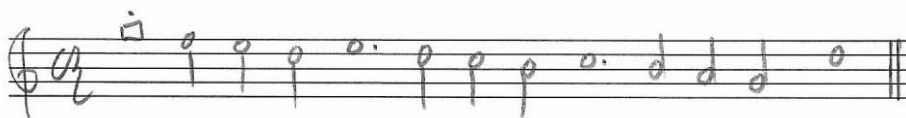
§. IV De los puntillos usados en la música antigua

Los puntillos que usaron en sus composiciones los compositores antiguos **Fol. 228v** fueron cuatro; sus nombres: *Aumentación*, *Perfección*, *División* y *Alteración*. De estos casi sólo queda el de *Aumentación*, porque aumenta la mitad del valor a la figura que tiene delante. Los tres que quedan sirven sólo en el tiempo ternario. El de *Perfección* en la máxima y longo se pone a lo último de la plica; en el breve, encima. El de *División* entre dos figuras mayores, primera y última; y dos menores, y en medio de éstas. El de *Alteración* está entre cinco figuras: primera y última, mayores; y las tres menores: se pone entre las dos primeras menores, y altera la tercera dándole una parte del compás que le faltaba, a no ser el puntillo. El ejemplo mostrará todo:

Aumentación



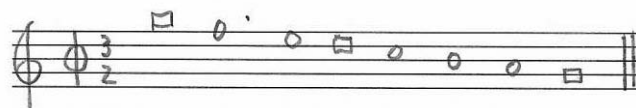
Perfección



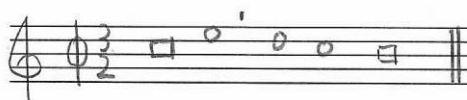
Perfección



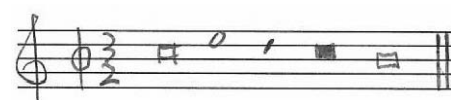
División



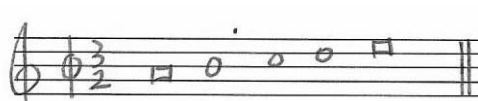
Alteración



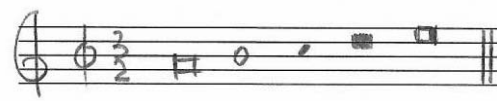
Explicación



Alteración



Explicación



⁷⁰ En nota al margen: "Cerone, Lib. 7, Cap. 1-6...".

El de perfección sirve también en la proporción menor: a la figura breve, encima; a la semibreve, al lado; aunque en esto son diversos los pareceres. Unos dicen que es de aumentación, pues sin él, no siguiéndosele figura mayor o igual, no valdría sino dos partes; otros, que aquel puntillo es el que perfecciona aquella figura.

§. V

Del modo cómo debe regirse la música de compasillo a compás mayor, o a ternario menor

Después de la explicación de tiempos, figuras y puntillos falta demostrar cómo se debe regir la música de compasillo a compás mayor y a ternario; y la de éste a compás mayor y a compasillo.

Fol. 229r

Para que la música del tiempo menor se cante a compás mayor, la regla universal es que figuras y pausas se disminuyan por mitad, con que dos compases se reducen a uno.

Si la misma música se ha de regir a ternario se ha de advertir que, de compás y medio del compás mayor, y que eran tres de compasillo, se haga uno de ternario, seis mínimas, 12 semínimas. El *longo* valdrá un compás y una parte. El *breve*, dos partes; el *semibreve*, una parte; y tres, un compás; y de esta manera serán las pausas que corresponden a cada una de las figuras. El siguiente ejemplo enseñará cómo se ha de ejecutar a compás mayor, y el mismo cómo se debe cantar a ternario.

Música de compás mayor

1

Handwritten musical score for measures 1-5. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and accidentals. A fermata is present over the first measure of the top staff.

6

Handwritten musical score for measures 6-11. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the first system, including various note values and rests.

12

Handwritten musical score for measures 12-15. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef, the second and third staves are in alto clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with similar notation to the previous systems, including various note values and rests.

La misma composición reducida a ternario

1

5

9

Composición de ternario

1

Musical score for measures 1-4. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Bass Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 1 starts with a treble clef and a B-flat. The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff contains a whole note G3. The third staff contains a whole note G3. The fourth staff contains a whole note G2. Measures 2-4 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

5

Musical score for measures 5-7. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Bass Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 5 starts with a treble clef and a B-flat. The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff contains a whole note G3. The third staff contains a whole note G3. The fourth staff contains a whole note G2. Measures 6-7 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

8

Musical score for measures 8-10. The score is written for four staves: Treble Clef (top), Bass Clef (second), Treble Clef (third), and Bass Clef (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. Measure 8 starts with a treble clef and a B-flat. The first staff contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second staff contains a whole note G3. The third staff contains a whole note G3. The fourth staff contains a whole note G2. Measures 9-10 continue with similar rhythmic patterns and melodic lines across the staves.

10

Handwritten musical score for measures 10-12. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second staff is in treble clef. The third staff is in treble clef with a '8' below it, indicating an octave. The bottom staff is in bass clef. The music consists of three measures. Measure 10 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 11 continues the melodic and bass lines. Measure 12 concludes the phrase with a final note in the top staff and a whole note in the bottom staff.

13

Handwritten musical score for measures 13-15. The score is written on four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). The second staff is in treble clef. The third staff is in treble clef with an '8' below it, indicating an octave. The bottom staff is in bass clef. The music consists of three measures. Measure 13 shows a melodic line in the top staff and a bass line in the bottom staff. Measure 14 continues the melodic and bass lines. Measure 15 concludes the phrase with a final note in the top staff and a whole note in the bottom staff.

La misma composición reducida a compás mayor

1

Handwritten musical score for measures 1-5. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is the melody, the second is the right-hand accompaniment, the third is the left-hand accompaniment, and the fourth is the bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The accompaniment consists of chords and single notes in the right and left hands.

6

Handwritten musical score for measures 6-10. The score continues with four staves. The melody continues with quarter notes D5, E5, and F5. The accompaniment features more complex rhythmic patterns, including eighth notes and sixteenth notes in the right hand, and quarter notes in the left hand.

11

Handwritten musical score for measures 11-15. The score continues with four staves. The melody features a half note G5, followed by quarter notes A5, B5, and C6. The accompaniment includes sixteenth-note runs in the right hand and quarter notes in the left hand.

16

21

ff. 231r-234r*Cum Sancto Spiritu*

[Véase la transcripción de esta pieza realizada por Jonathan Goodliffe:]

[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Cum_Sancto_Spiritu_\(Francisco_Valls\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Cum_Sancto_Spiritu_(Francisco_Valls))

<http://www1.cpd.org/wiki/images/a/aa/Valls-cum.pdf>

[Consulta 24-05-2020]

Cap. XXXIII

De la obligación de saber el canto gregoriano y resolver sus dificultades

§. I

Aunque esta materia la tratan todos los autores que han escrito de música, y algunos muy extensamente, no obstante diré algo para que el que aspira a maestro de capilla sepa lo que debe ejecutar en diferentes lances que se le ofrecerán en diversos cantollanos en el modo de cantarse, como también para enmendar y corregir muchos yerros que se hallan en los libros de coro, unos por descuido o impericia de los amanuenses, otros de la impresión, que unos y otros podrán regir y enmendar fácilmente, estando enterado del fundamento del canto gregoriano.

En fol. 14 se trató de los modos o tonos y allá se apuntaron todos sus diapasones sobre los cuales está compuesto el cantollano. El 1º, 3º, 5º, 7º, 9º y 11º son llamados maestros o auténticos. El 2º, 4º, 6º, 8º, 10º y 12º, discípulos o plagales. Ya sé que el común de todos los modernos no cuentan sino ocho tonos, ni muchos de los antiguos contaron más, pero por las razones dichas en el mismo capítulo y más por los ejemplares que existen en el canto gregoriano en los libros impresos y manuscritos con la autoridad de Zarlino⁷¹, pareceme no ser impropio contar doce también en el cantollano. Si a alguno le pareciere extraña esta opinión (aunque tan bien fundada) quédese con la suya, que ya he dicho en diferentes partes de este resumen, que no pretendo hacerla.

Fol. 235r

§. II

Del conocimiento de los tonos

Para saber si un tono es maestro o discípulo, véase si su composición pasa de su diapente, lo que sube y lo que baja; si subiere de su final ocho puntos cumpliendo el diapason será maestro, y perfecto aunque baje uno o dos. Mas, si desde su final baja cuatro o cinco puntos, aunque suba cinco o seis, será discípulo, pues cumplió con su diapason.

Si al empezar la composición de la antífona, responso, gradual, o etc., sube al diapente *gradatim* o de salto, será maestro; y al contrario, si al principio bajare cuatro puntos cumpliendo con si diatesarón, será discípulo.

También debe estar advertido del privilegio del 1º y 8º tono[s], que es: aunque el 1º tome de su compañero algunos puntos, no obstante se contará por 1º por el estilo de cantar en la entrada y progreso de la composición; y lo mismo se entiende del 8º aunque tome del 7º. Ésta es regla eclesiástica, según Cerone.⁷² De uno y otro se hallan ejemplares en los libros impresos y manuscritos.

A más de esto debe saber cuál es tono perfecto, pluscuamperfecto, imperfecto, mixto o conmixto. Perfecto es el que cumple con su diapason, como se ha dicho. Pluscuamperfecto el que excede el diapason. El imperfecto es el que le falta algunos puntos para cumplirle. Mixto el que mezcla en su composición el diapente o diatesarón de su compañero. Conmixto el que añade el diapente o diatesarón de los tonos extraños con él,

⁷¹ En nota al margen: "Zarlino. Instit. Armonica, Cap. [...], fol. [...] y otros."

⁷² En nota al margen: "Cerone, Lib. V, págs. 449-450".

como v.g.: el 1º con el 3º, o con otro cualquiera. Todo lo dicho se hallará mirando con cuidado sus composiciones.

§. III

De otras circunstancias que deben saberse

Ya se expusieron en el cap. V, § III, fol. 18, las entonaciones de los salmos, por lo que las omito aquí, remitiendo al lector a él, y paso **Fol. 235v** a otras circunstancias precisas, no siendo la menor la que trataré luego.

En el método de cantar el 5º tono hay gran variedad entre antiguos y modernos; éstos quieren los más sea por *bemol*; aquéllos (y todos) por *becuadrado*. Los que defienden esta opinión, dicen que el cantollano fue fundado sobre el género diatónico y que, siendo la propiedad de *bemol* del género cromático, sólo se deben admitir de él aquellos puntos necesarios para no cometer el tritono y semidiapente en aquella composición. Los contrarios responden que no cantando dichos tonos (5º y 6º) por *bemol*, queda esta propiedad sin ejercicio en el cantollano; a esto se replica, que cantándose por *bemol*, queda excluido el diapasón natural diatónico. Lo que siento en esto es que esta cuestión es fútil y vana en la práctica, pues valiéndose del bemol cuando sea preciso, por lo que se dijo arriba, importa poco que a *Ffaut* se le diga *fa* o *ut*; a más que se hallan muchos graduales de 5º tono que suben hasta *Elami* agudo, y de allí bajan de salto a *Bfami*, con que éstos ya es imposible cantarlos, sino por natura y becuadrado.

En cuanto al 6º tono ya es universal cantarse por *natura* y *bemol*, por razón de caminar sus composiciones desde *Ffaut* a *Bfabemi*. Mas, no obstante, mi parecer fuera practicar ambos tonos por las propiedades de *natura* y *becuadrado*, según los antiguos, y por huir la semejanza en el estilo de cantar que tienen el 5º con el 7º y el 6º (escribiéndole punto alto le equivocarán) con el 8º. La composición del *sacris solemniis* sin añadirle ni quitarle puede ser 7º siendo 5º como saben todos. La *aña*⁷³ del tercero nocturno del Corpus Christi *In voce exultationis* es de 6º tono, y puede ser 8º poniéndola por *Gsolreut*. Otras composiciones se hallarán semejantes a éstas, que son circunstancias que se oponen a la variedad que debe tener cualquiera música.

Lo dicho bastará para tener alguna tintura⁷⁴ del canto gregoriano tan necesaria a todos, y mucho más a lo maestros de capilla. Quien quiera capacitarse más en él, lea a Zarlino, Cerone, Lorente y Nassarre y hallará cuanto desea para perfeccionarse.

Fol. 236r

Cap. XXXIV

De los defectos [que] pueden tener las composiciones músicas por parte del compositor y de los operarios, y el cómo podrán obviarse

§. I

Este mismo asunto trata el P. Kircher en su *Musurgia*⁷⁵, y por ser tan esencial para el acierto de la música, me pareció preciso traducir lo que él dice y añadir otras circunstancias

⁷³ Abreviatura de antifona.

⁷⁴ "Tintura. Metafóricamente vale superficial y leve noticia de alguna facultad o ciencia" (*Aut.*).

que tengo observadas de muchos años a esta parte, advirtiéndole que lo más que en este capítulo dijere se entiende de la música eclesiástica que corre. Algunos defectos hay comunes a cualquiera, como lo verá el lector, y que en esta obra ya se han dicho.

§. II Defectos por parte del compositor

1. El primero y mayor defecto es no hacerse cargo de la que ha de ser música eclesiástica, tropezando con aires e ideas del teatro, atropellando con los sagrados cánones y santos Padres. Éste, las más veces, es por ignorancia.

Para no incurrir en tan grave nota, y que con facilidad podría pasar a escándalo, procure que aquella composición sea pausada para que se comprendan las palabras, y tenga gran cuidado en huir los aires que sean profanos, ni que tengan tales resabios; éstos se conocen cuando incitan a bailar y a meneos del cuerpo; en la estación presente se oyen muchas veces en misas y salmos.

2. Por no vestir la letra según los afectos que expresa; éste es también error gravísimo.

Fol. 236v

Para remediar este defecto es necesario tener alguna inteligencia del latín y de la poesía vulgar.

3. Por poner un acompañamiento difícil y lleno de ligaduras de nota negra, y algunas veces de corcheas y semicorcheas, dificultoso de poder ajustarse con las voces.

Remediará este inconveniente buscando un acompañamiento que pueda estar conforme con todas las voces, que será como una quinta voz, y que las abrigará a todas; y en caso que las voces o instrumentos tengan glosa, el acompañamiento les acompañe con algunos golpes; y si la glosa es en la partidura [*sic*], las voces que canten con figuras mínimas o semínimas, que de este manera será fácil el ajuste.

4. Por no saber elegir las partes y no proporcionar las voces que han de cantar la obra, así en los puntos que alcanzan la voz como en la destreza y buen estilo del cantar.

Para prevenir este daño procurará que las voces no pasen de diez a once puntos. A los tiple, tomándoles de *Dlasolre* agudo hasta su decena, que es la octava de *Ffaut* sobreagudo. Los contraltos desde *Alamire* agudo hasta *Alamire* sobreagudo o hasta *bfabemi*. A los tenores desde *Dlasolre* grave hasta *Ffaut* agudo. A las voces de bajos desde *Gsolreut* grave hasta *Csolffaut* agudo. Advirtiéndole que a ninguna de las voces las detenga mucho tiempo en los extremos, para que se oigan sin fatigarse. Estas advertencias son según el tono de nuestros órganos. En otros países, unos serán bajos; otros más altos; y por eso el maestro de capilla discreto se gobernará según lo que alcanzan los voces [que] tuviere en su capilla.

5. Por no cantar bien las partes que componen aquella obra. Procure que cada voz (a lo menos en un cuatro) cante como si fuese sola; y huya los saltos escabrosos y los tránsitos prohibidos (ya en los primeros rudimentos del contrapunto) del tritono, 5ª falsa y etc., como se advirtió en fol. 3, porque también disuenan en una composición.

6. Por no saber manejar el tono sobre que está hecha la obra.

Para obviar este inconveniente vaya sacando la composición **Fol. 237r** del diapasón principal haciendo las cláusulas o cadencias en diferentes posiciones, como se advirtió y ejemplificó en fol. 98, pero no se detenga mucho en las que son extrañas del tono; antes

⁷⁵ En nota al margen: “Lib. [...], fol. [...]”.

bien vuelva y salga de él, con destreza, una vez por un lado y otra por otro; que esto requiere la variedad y de esta manera parecerá según el tono; lo mismo se ha dicho en el Cap. [...], § [...], fol. [...].

7. Otro defecto puede tener por la extrañeza del término sobre que está hecha la obra, que siendo accidental siempre que los bemoles hayan de servir de sostenidos, y los sostenidos de bemoles será duro y áspero al oído; pues al bemol para servir de sostenido le falta una coma y al sostenido le sobra otra para servir de bemol, cuya dureza se percibe más con instrumentos flatulentos, y mucho más en el órgano.

Para remedio de este grave inconveniente, siempre que trabajare por cromático duro, huya todas las cláusulas del diapente del tono por lo muy áspero de ellas; hágalas en el ditono y diatesarón y en otras posiciones, que las 3^{as} y 5^{as} puedan ser naturales. Si la obra fuere por cromático blando haga las cadencias en el diapente y diatesarón, y sirva por regla general huir todas las especies que en el teclado les falte ni les sobre ninguna coma. Este aviso es necesario en composiciones de muchas voces e instrumentos de viento, que cuando son de cuerda los mismos instrumentistas lo remediarán fácilmente.

8. Otro defecto hallo en la que llaman música de la moda; ésta es en las composiciones de voces e instrumentos, en los grandes preludios o entradas de los violines, oboes, etc., tan dilatadas, que pueden servir para una larga sinfonía o concierto de los que sirven de intermedios para descanso de las voces; estos preludios las más veces no tienen ninguna conexión con lo que se ha de cantar, añadiéndose a esto que, empezando a cantar las voces (que será al cabo de 200 compases), aunque sean pocas, casi siempre van acompañándolas los violines y oboes, con lo que no sólo se confunde la letra (que debe percibirse), mas también las voces y sólo se oye una confusión armónica, que cansa al auditorio y a todos los instrumentistas.

Fol. 237v

El remedio de esto es que los preludios de la obra no sean tan largos, y si se puede, avisen de lo que se ha de cantar; o bien que parte de aquel estilo se prosiga después de entradas las voces, a lo menos en música eclesiástica de misas, motetes, o etc. Las voces canten solas para que la letra se oiga, y, en caso [de que] se repita, entonces se podrán unir instrumentos y voces que siendo al fin de la obra, será darla la perfección. Esto queda prevenido en el Cap. [...].

Otros defectos puede tener la música por parte del que gobierna y dirige la música como es la que se ha de regir a espacio, vaya aprisa, y la que había de ir aprisa, vaya a espacio, como se dijo en el Cap. [...], § [...], y el remedio que debía tener. Será también error la colocación de voces e instrumentos lejos de los acompañamientos; el estar distantes los coros; el poner los instrumentos y voces en círculo, ni enfrente unos de otros, cuando estén muy cercanos.

Evitar todo esto será muy fácil cuando el terreno dé lugar bastante. Las voces, cercanas a los acompañamientos. Los instrumentos de violines y oboes, en ala, detrás de los acompañamientos y voces; y los bajos de violones o fagotes que estén junto a los acompañamientos y a las espaldas de ellos, que de esta manera irán más unidos; las voces resaltarán más y la música se ajustará mejor; esto se entiende cuando los acompañamientos son de arpa, archilaúd y violón, mas siempre que pueda acompañar el órgano, será mucho mejor por tener más cuerpo que los referidos. Sobre todo lo que se encarga es la unión de los coros.

§. III Defectos por parte de los ejecutores

1. Por parte de los cantantes e instrumentistas hay también muchos defectos. El primero, y más principal, es cantar en el templo como en el teatro con blandura afeminada, quiebros amatorios contra las reglas de la decencia, como dice el P. Feijoo⁷⁶. Esto sucede por ordinario en composiciones de idioma vulgar, **Fol. 238r** en asuntos amorosos y más si la música es cromática, que para pasar del semitono mayor al menor, que no distinga el oído el pasaje, como si fuera desmayándose, que es como una blandura afeminada.

Para remediar este gravísimo daño debe (en el templo) cantarse con espíritu varonil, acompañando aquella música con los afectos correspondientes a la letra, mas siempre con el cuidado que en lugar tan sagrado es permitida la música para excitar la devoción del auditorio y para una decente recreación del sentido. Los atenienses desterraron de su república a Timoteo Milesio por haber introducido en ella el género enarmónico, por la afeminada blandura con que inducía a los oyentes.

2. Otro defecto hay en no cantar o tañer su parte exactamente, sólo por capricho; porque de no hacerlo así, se destruye mucha parte de la armonía, pues muchas veces se oye que la voz que iba a empeñarse en alguna ligadura en el tiempo que había de mantenerse el compás, entonces huye de allí y va a buscar otra especie consonante, que ya está ocupada por otra voz; con que aquella que había de ser ligadura ya no lo es; y lo que se consigue con esto es disminuir la armonía de aquel período, y echar a rodar el intento que tuvo el pobre compositor.

3. También es de este lugar otro defecto, que es, lo que era por la parte grave cantarlo por la aguda o al contrario de lo que está pintado en el papel, que lo pondría el compositor por expresión de la letra u otro motivo; con que si lo que estaba en postura alta lo muda 8ª abajo, la resulta⁷⁷ es no oírse aquella voz, y si lo que estaba abajo lo muda 8ª arriba, sólo se oye aquella parte y las demás no se perciben.

4. También sucede en las entradas de los pasos, desfigurarlos la voz o las voces que siguen a la guía; v.g., dice la primera voz: *la, re, sol, ut*, y la que la sigue responde: *re, sol, ut, fa*, no más porque se le antojó, y para que los ignorantes se persuadan que él sólo lo entiende.

5. Es grave defecto también glosar lo que se canta o tañe, y mucho mayor en los bajos, siendo instrumentos o voces, porque con las glosas se destruye aquella composición, y si sucediese en los acompañamientos sería mucho peor.

Fol. 238v

El remedio de todo es que cada uno cante o taña su parte fiel y exactamente sin añadir ni quitar nada de lo que pinta el papel, cantándole sin afectación ni desaire sino con el espíritu que pide aquella música, no entendiendo con esto que no pueda cada cual adornar aquella parte pero sin desfigurarla; antes bien digo que no poniendo el instrumentista o cantante algo del caudal propio será una música insípida y mucho más si es de una o dos voces. Imítense en esto a italianos y franceses que son exactísimos tanto en ejecutar lo que expresan las notas como en los adornos con que las visten. Hoy en España están ya muy remediados en voces e instrumentos los referidos abusos; y con esto doy fin a este penoso y dilatado trabajo, que deseo ceda⁷⁸ a mayor honra y gloria de Dios y provecho de quien lo leyere. Amén.

⁷⁶ En nota al margen: “[Teatro] Crítico Universal. Música de los templos”.

⁷⁷ “Resulta. El efecto que, como secundariamente, se sigue de alguna cosa” (*Aut.*).

⁷⁸ “Ceder. Vale también redundar, ser en beneficio y utilidad de alguno [...]” (*Aut.*).