

MI
348

20

1/200
500

MI 348

781.15 = 690 (021) 117911

M. I. 348

NOVO TRATADO
 DE
 MUSICA
 METRICA, E RYTHMICA,
 O QUAL ENSINA A ACOMPANHAR NO CRAVO,
 Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possão
 regular todas as Especies, de que se compõe a
 Harmonia da mesma Musica.

DEMONSTRA-SE ESTE ASSUMPTO
 PRÁTICA, E THEORICAMENTE,
 E TRATÃO-SE TAMBEM
 ALGUMAS COUSAS PARCIAES
 DO
 CONTRAPONTO, E DA COMPOSIÇÃO,
 OFFERECIDO

A O
 SERENISSIMO SENHOR
 D. JOSE
 PRINCIPE DO BRAZIL

Por seu Author
 FRANCISCO IGNACIO SOLANO.

L I S B O A
 NA REGIA OFFICINA TYPOGRAFICA.

ANNO CID. MDCC. LXXIX.

Com Licença da Real Meza Censoria.



NOVO TABO

MU S I C A

METRICA, E RYTHMICA,

O QUAE ENINA A ACOMANINHA NO CRAVO

ENHO, ONOHO DAZONER INFRUMENTO, ET DUE IN PIANO

REGULA TOTAS IN FIGURAS, ET DUE IN COMPASSA

Harmonia de Inna in Musica

TEMONSTRARE ESTE ASSUMPTO

PRINCIPAL E THEORICAMENTE

PER ATTA OUS IN TABULA

ALGUMAS OUSAS PAROIAS

DE

CONTRAPONTO, E DA COMPOSICAO

O DE FRENTE CIDA

DE

SERENISSIMO SENHOR

DE J O S E

PRINCIPAL DO BRAZIL

Por seu Author

MICHELISCO IGNACIO SOUZA

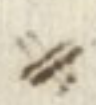


L I S B O A

NA REGIA DE FICINA TYPOGRAFICA

ANNO MDCCCLXXXIX

Com Licença do Real Senado da Câmara





DEDICATORIA
A O
SERENISSIMO SENHOR
D. JOSE
FRANCISCO, XAVIER, DE PAULA,
DOMINGOS, ANTONIO,
AGOSTINHO, ANASTASIO,
PRINCIPE DO BRAZIL.

SERENISSIMO SENHOR.



S motivos, por que a Real Clemencia
do Augustissimo Avô de V. A. R. o Se-
nhor D. José I. de Gloriosa memoria foi servido

*auxiliar , e acceitar debaixo do seu Soberano am-
paro a primeira Obra , que escrevi de Musica , in-
titulada : Nova Instrucção Musical , ou Theori-
ca Prática da Musica Rythmica , forão as appro-
vações , que S. M. vio , e indagou dos primeiros
Professores desta nobilissima Arte ácerca do mereci-
mento da mesma Nova Instrucção. Elles differão
que era de grande utilidade a sobredita Obra , tanto
por servir a Musica á Sociedade Civil , como por
ser precisissima para o Culto Divino , pois he do seu
exercicio o principal objecto os louvores de Deos ,
e dos seus Santos , nos Sagrados Templos.*

*Estes são os motivos , que igualmente offe-
reço , e os que concorrem agora , para que V. A.
R. se digne por sua especialissima benignidade de
proteger , e auxiliar tambem este Novo Tratado
da Musica Metrica , e Rythmica. Elle ensina a
acompanhar no Cravo , Orgão , ou em outro
qualquer Instrumento de Vozes : falla desta Il-
lustre Sciencia Prática , e Theoricamente ; e tam-
bem de muitas cousas pertencentes ao Contrapon-
to , e Composição. Elle serve para utilidade desta*

pre-

preciosa Arte, e dos seus nobres Professores. Esta utilidade, SENHOR, me infunde confiança para sabir terceira vez a Público com os meus Escritos, e me conduz á mais alta ventura, a que reverente áspiro de illustrar a frente deste Livro com o Augustissimo nome de V. A. R., no qual consigo dar-lhe o maior, e o mais respeitavel para credito da Nação Portugueza, na gloria das adoraveis qualidades de V. A. R., que me communicarão todo o esforço para expôr este meu trabalho ao conbecimento dos intelligentes, e Sabios Professores desta estimabilissima Sciencia.

Portugal, e o Mundo todo, depois de conbecer que V. A. R. honra tanto a Musica, que a faz participante da sua Attenção, e Estudo, me culparião, se eu procurasse para este Livro outra Protecção, que não fosse a de V. A. R., pois nas referidas mercês lha tinha manifestado como effeito das grandes virtudes, com que o Ceo ornou a V. A. R., para brilbarem como os raios do Sol em beneficio dos nossos corações: todos elles conbecem em si esta superior attracção, pois he

V.

V. A. R. o objecto sempre amado, e respeitavel
dos seus votos, das suas esperanças, e das suas
felicidades.

Em fim, **SENHOR**, a Musica me ensinou
a compôr este Novo Tratado. Ella mesma, co-
mo tão favorecida de V. A. R., me conduz á
sua Real presença, ella por mim falla, ella o of-
ferece, dedica, e consagra a V. A. R.

Francisco Ignacio Solano.

PRE-

P R E F A Ç Ã O .

O Objecto que me propuz para Compôr esta Obra , foi o desejo de satisfazer ás súplicas de hum Amigo meu. Quando me representei tomar sobre os meus fracos , e deveis hombros este grande trabalho , a que só os Sabios podem dar o devido valor , não me esqueci , de que as Regras de acompanhar ao Cravo , e ao Orgão correm compostas com todo o acerto pelos melhores Professores , já impressas , já manuscriptas. De que existem as do insigne , e estudioso *Romão Mazza* , as do Prudente , e Sabio Mestre *João Rodrigues Esteves* , as do Scientifico Musico o Senhor *Henrique da Silva Negrão* , e outras. De que se derão ao Prélo as do famigerado *Manoel de Moraes Pedroso* na Cidade do Porto em 1751 , e as do muito benemerito Cravista o Senhor *Alberto José Gomes da Silva* em Lisboa no anno de 1758. Tambem me lembrei de que estas , e todas as composições , que ha nesta materia , não serião desconhecidas ao meu Amigo , e que ellas podião dispensar-me do trabalho presente ; porém assentei que devia cingir-me á sua vontade , e satisfazer ao gosto , que mostrava , de que eu dissesse mais alguma cousa sobre este assumpto , assim como para ordenar , e facilitar melhor o das

Can-

Cantorias, compuz, e imprimi hum *Novo Systema*, huma *Nova Instrucção Musical*.

Estas forão as minhas serias reflexões, e tão poderosas, que me fizeram pegar na penna, e escrever este *Novo Tratado da Musica Metrica, e Rhythmica*. Conhecia que huma cousa era tratar da Musica como *Arte Prática*, e outra escrever della como *Sciencia Especulativa*. Que os distinctos, e nomeados Professores só fallarão *Praticamente*: E assentando comigo enlaçar sem confusão ambas as cousas, Neste *Novo Tratado, que ensina a acompanhar no Cravo, Orgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possão regular todas as Especies, de que se compõem a Harmonia da mesma Musica*, reduzi a exercicio os meus desejos, conforme se verá nesta *Obra*, que julgo não deve desmerecer a acceitação dos Sabios.

Representa-se-me que não me engano, porque nesta *Prática* sigo algumas vezes outro diverso modo de me explicar em muitas cousas. Ainda que os fundamentos sejam communs, a idéa que proponho contém bastante novidade. Se com as mesmas cores se fórmão pinturas nada semelhantes, eu com os mesmos principios sigo hum novo caminho neste *Tratado de Musica*. Escrevo della, e explico as mais precisas Regras, para se exercitar esta *Arte nobilissima*. Apuro a verdadeira intel-

telligência dos seus termos. Impugno alguns, que me parecem mal entendidos de muitos Professores méramente Práticos. Refuto varios Authores, que algumas vezes fallão sem as devidas restricções, e que escrevêrão doutrina menos correctas; nisto lhes não faço offensa, porque não declaro os seus nomes. Se elles acertárão em muitas cousas, talvez que eu erre neste pouco que escrevo. Todos nós somos Homens, e sujeitos a errar; e assim como não ha nescio, que erre em tudo quanto diz, da mesma sorte não ha Sabio, que acerte em tudo quanto ensina.

Ora sendo innegavel que com a variedade das cousas se adorna a Natureza; tambem he certissimo que com a differença dos livros, que tratão de distinctas materias, se ennobrecem as sciencias. E sendo diversos os Assumptos, sobre que fallo neste *Novo Tratado*, julgo que a Musica não decahe do seu esplendor. Eu trato da *Affinação do Cravo*, da *natureza* de todos os *Intervallos*, e das *Especies*, que com elles se fórmão. Da *distinção*, e *denominação* dos *Tons*, do *regulamento* proprio da *Harmonia* nas *Cordas* dos mesmos *Tons*, e das *Excepções* das primeiras Regras. Exponho largamente o precisissimo Assumpto das *Especies Falsas* postas em *Ligaduras*, e nomeio as que se podem fazer *perfeita*, ou *imperfeita*.

mente. Explico a verdadeira *denominação* das *Ligaduras* da 4.^a, e 5.^a, e a da 5.^a, e 6.^a. Apuro a intelligencia propria da 2.^a, ou 9.^a *inferiores Ligadas* no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, e distingo a 9.^a da 2.^a em *Ligaduras superiores*. Próvo a *Perfeição* da 4.^a *justa*, e intimo que ella he *Especie Consonante*, e não *Falsa*. Facilito o difficil conhecimento da *Mudança repentina* dos *Tons*. Ensino a formar as *Fugas*, as suas *differenças*, os seus *nomes*, e as melhores *Imitações*, ainda em *Canon*. Escrevo a precisa, e verdadeira norma, que se ha de ter no regular *Transporte* de hum em muitos *Tons*, com a qual se devem *Transportar* todos os mais. Dou huma ligeira idéa das *Proporções*, dos seus *Generos*, e das suas *Especies*. Fallo das tres *Proporcionalidades Mathematicas*, *Aritmetica*, *Geometrica*, e *Harmonica*. Assigno outras muitas cousas pertencentes ao *Contraponto*, precisissimas á *Composição*, e proprias de hum consumado *Musico*. Tudo isto me proponho *Theorica*, e *Praticamente* com preceitos infalliveis, com *Regras certas*, com *Doutrinas* bem adequadas, para que o estudioso *Professor* se faça *ingne*, obre com toda a *destreza*, e tambem para que possa *entender*, e *sondar* doutamente o fundo desta *gostosa Sciencia*. Ufo muitas vezes, sem *obscuridade*, de alguns termos do *Idio-*

ma Italico, como v. g. *Acciaccatura*, *Nota Cambiata*, *Tasto Solo*, e outros, de que nos valemos na Praxe, porque já totalmente se entendem com elles todos os Professores, os quaes vocabulos escrevo sempre junto áquellas palavras, que com mais clareza dão melhor a conhecer (pelo contexto, ou synonymo) os seus equivalentes, e proprios significados.

O assumpto das *Proporções*, que contém este *Novo Tratado*, he o que se me representa mais peregrino, por ser menos entendido de alguns, devendo-o ser dos mais Nobres Professores; porque sem a intelligencia das suas importantes, e precifissimas doutrinas, não podem verdadeiramente condecorar-se com o respeitavel nome de *Musicos*. *Placentino* (a) diz, que *ao Musico pertence medir, e pezar as Consonancias formadas nos Instrumentos, não com os ouvidos, que para isto são incertos, mas com o engenho, e razão*. *Fr. Angelo Picitono* (b) affirma, que *Musico é quello, il qual insegna la ciencia del canto, com vera ragione, non tanto al servitio del' opera, ma a la sumità del imperio con la ragione speculativa, ma secondo questa ragione si debbe giudicare, è non per il canto, ne per il suono*. *João Picco Mirandula* (c) tambem

** ii

nos

(a) Placentin. cit. por Tap. Verg. de Mus. cap. 4.

(b) Fr. Angel. Picit. Fior. Ang. lib. I. cap. 10, e 14.

(c) Mirandul. cit. por Tap. supr.

nos insinúa, que: *Judicium sensus in Musica non est adhibendum, sed solius intellectus.* E por isso estes Sabios forão insignes nesta faculdade, dignos de todo o respeito, capazes dos mais distinctos elogios, assim como *Boecio, Fabro Stapulense, Glariano, Goscaldos, Tobar, Ciruelo,* e outros muitos *Theoricos.*

A *Musica Prática* he, conforme o Douto *Guido Aretino* (a) a quem se devem sublimes louvores: *Huma Arte Liberal, que administra os verdadeiros principios de Cantar, Tanger, e Compôr.* Os *Cantores, e Instrumentistas,* que unicamente executão *Musica* por ministerio da *Arte,* são, e devem chamar-se *Musicos Práticos;* mas sem este aditamento, só ao *Theorico* pertence o nome de *Musico.* De hum, e outro modo florecem hoje excellentes Professores, não só na Italia, na França, na Hespanha, mas também em o nosso Portugal. Se alguém me perguntar qual ha de ter o lugar melhor, se a *Musica Especulativa,* se a *Prática,* eu hei de responder-lhe com *Boecio,* (b) que á *Theorica* se deve dar a primazia, pois vale mais a sciencia, do que o uso della, ainda que aquelle, que for sabio em huma, e outra, ferá sem dúvida mais perfeito. O *Instrumentista,*
do

(a) Guid. Aretin. no princip. da sua doutrina.
(b) Boec. Lib. 1. cap. 34. : Lib. 3. cap. 10. : e Lib. 5. cap. 24.

do seu *Instrumento* toma o nome; porém o *Musico Theorico*, por se entregar á especulação dos *números* das *Proporções* *Musicaes*, dos *Modos*, dos *Generos*, e das *diferenças* de toda a *Musica*, desta he que recebe o nome, com que se ennobrece.

Quando eu entro nestas justas reflexões, capacito-me de que discorro cingido a idéas verdadeiras; porque *Santo Agostinho* (a) diz, que o que só aprende a *Cantar*, ou a *Tocar Praticamente* qualquer *Instrumento*, não deve chamar-se *Musico*, porque não tem sciencia da *Musica*, a qual não está na facilidade de mover os *Dedos*, nem na entoação da voz, ou no sentido certo, mas sim na *Alma*. Ainda que esta ha de mandar mover as mãos, formar a voz, estar attento o ouvido, a sciencia de tudo reside no espirito; e assim bem póde hum *Homem* ser *Musico*, sem saber cantar, nem mover os *Dedos* nos *Instrumentos*.

Confirmo o referido com as *Doutrinas* do mesmo *Santo Padre*, o qual nos propõe, (b) que a *sciencia da Musica* póde estar sem o uso della, e que muitas vezes ha maior explicação, e *Magisterio* dos seus preceitos, naquelle, que tem

me-

(a) Santo Agost. Lib. 1. de Mus. (c) Guid. Arce. in Prol. ad Lib. 1. de Mus. (b) Santo Agost. Lib. 1. cap. 4. (d) O Padre Kirchner *Wahrung. univ. 4. cap. 1.*

menos *Prática de Tanger, e Cantar.* Diz mais, (a) que a *ligeireza dos Dedos, nos que Tocão, e a agilidade dos pontos, nos que cantão, procede do uso.* A razão he, porque o exercicio de obrar não adquire sciencia, e só a especulação nos preceitos da Musica he quem produz o seu verdadeiro conhecimento.

Devo amplificar a confirmação de todas estas Doutrinas com os sentimentos do grande *Tapia*; (b) elle capacita-se de que sómente quem souber medir, e entender as *Proporções*, será senhor dos segredos da *Musica*. Com os de *Santo Agostinho*, (c) o qual he de parecer, que a *intelligencia das Proporções, e das necessarias dobradas medidas, não só he precisissima aos que fazem os Instrumentos, mas tambem aos que os Tangem.* Com os de *Andr. Ornit. Parq.* (d) que nos infinúa deve negar-se o nome de *Musico* áquelle, que carece da *comprehensão desta sciencia especulativa, e Arte Prática* sobre que escrevo, *ainda que Toque, ou Cante.* *Guido Aretino*, (e) o *Padre Athanasio Kirquer* (f) sentem

(a) Santo Agost. Lib. 1. cap. 34.

(b) Tap. Verg. de Mus. cap. 5.

(c) Santo Agost. Lib. 2. cap. 3. pag. mihi 1085.

(d) Andr. Ornit. Parq. Lib. 1. cap. 4.

(e) Guid. Aret. in Prol. ad Lib. 3. Michol.

(f) O Padre Kirquer Mursurg. univers. Tom. 1. Lib. 2. cap. 3.

tem o mesmo. Elles escreverão largamente sobre este assumpto. Eu podia ser mais extenso, dar maior força ás verdadeiras, e significantes expressões, com que confirmo este meu dictame, se novamente quizesse valer-me do grande *Boecio*, (a) e de outros muitos Authores; (b) porém como todos assentão que não póde honrar-se com o nome de *Musico*, o que está falto do inteiro conhecimento desta peregrina sciencia, só me resta dizer que hoje em dia sim ha muitos bons *Cantores*, destrissimos, e excellentes *Instrumentistas*, mas poucos *Musicos Theoricos*. Em fim a *Musica*, como *Arte Prática*, nunca esteve mais vigorosa; nem tambem como *Sciencia Especulativa*, ella já mais se viu tão decahida. Alguns Professores tanto se descuidão de se applicarem á util, e serie especulação da sua mesma *Arte*, que lhes parece cousa estranha os nomes, com que ella explica os seus preceitos; ou vem-nos, e capacitão-se serem proprios de outra faculdade, e não daquella, que se propõe, ou nas suas *Cantorias*, ou na praxe dos seus *Instrumentos*; e este descuido he digno de hum sentimento bem particular. Esta

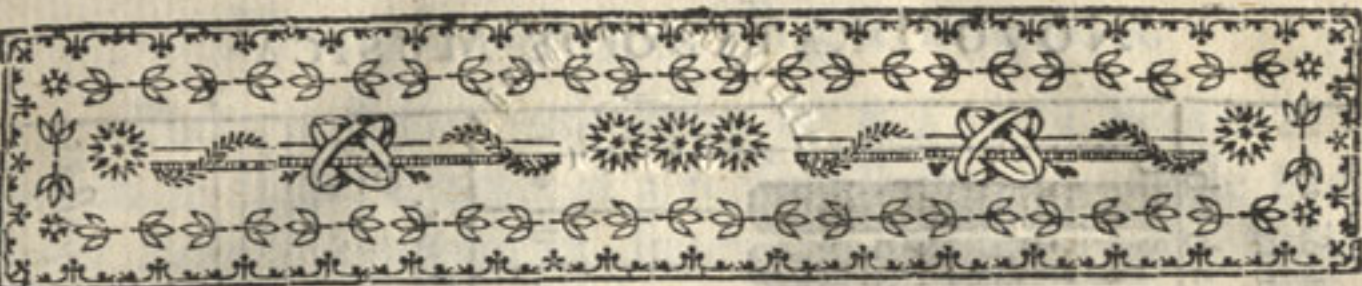
(a) Boec. Lib. 5. cap. 1.

(b) Orat. Trigin. Comp. de Mus. Lib. 3. cap. 1. fol. 55. Zarlin. Instit. Harm. Lib. 1. cap. 11. Nicol. Brut. Lib. 1. cap. 6. &c.

Esta foi tambem a causa, por que me propuz satisfazer ás rogativas do meu Amigo, cumprindo com a sua vontade, e escrevendo sobre o que me pedia; porque desta sorte facilito huma Instrucção conveniente aos que della precisão. Bem (sei) que a Musica, de que trato, não ha de ser muito bem vista de todos; mas eu conheço que póde illustrar a alguns de claro discernimento, que se empregão nestes serios Estudos, dignos de toda a applicação. Como estou certo, com o Douto *Seneca*, que he empenho facil agradar a poucos, trabalho difficil contentar a muitos, e empreza impossivel dar gosto a todos, nada se me dá que esta Obra seja da displicencia dos que dizem mal do bem, e bem do mal, dos que não querem aprender, e que não sabem. Se os Doutos tiverem que me advertir, mudarei de parecer, e todas as vezes, que me mostrarem não ser a estrada, que infinuo, e por onde vou, o verdadeiro caminho. Quem o tiver por duvidoso, ou errado, deve deixallo; quem se agrada d'elle, póde seguillo.

Esta

mento bem particular.



NOVO TRATADO DE MUSICA METRICA, E RYTHMICA.



E o *Teclado* do Instrumento *Cravo*, ou *Orgão* hum espaçoso, e amplissimo *Theatro*, onde melhor se representão todas as *Modulações* da *Musica*. A intelligencia delle he preciso que preceda a tudo mais. A sua explicação *Prática* será o principio deste *Tratado*. Sem ella não posso dar-me a entender, nem explicar bem as *Doutrinas*, *Regras*, e *Preceitos*, que vou a propôr.

DEMONSTRAÇÃO I.

Em que se expõe o Jogo, ou Teclado do Cravo, e a sua precisa intelligencia.

O *Jogo*, ou *Teclado* do *Cravo*, ou *Orgão*, compõem-se de duas *Ordens* de *Tastos*, ou *Teclas*, huma inferior *Branca*, outra superior *Preta*. A *Branca* chama-se *Natural*, a *Preta* *Accidental*. O *Cravo* de 8.^a *Larga* na sua maior extensão, divide-se de sete em sete *Signos* em cinco partes, contando do primeiro *G.*, da extremidade inferior para a superior, como se mostra pela ordem dos *Signos* na seguinte *Tabella*.

Toda a *Tecla Preta* serve de * á *Tecla Branca* inferior immediata; e tambem a mesma *Preta* se entende b da *Tecla Branca* consecutiva superior. Qualquer das *Teclas Brancas*, entre as quaes não medeia alguma *Preta*, serve da propria forma huma á outra de *, ou b, como se vem assignados dentro das *Teclas Brancas*, segundo a *Ordem* sobscripta na *Demonstração do Fogo* do mesmo *Cravo*.

Alguns Instrumentos tem a *côr* das *Teclas* ao contrario, isto he, as grandes *Pretas*, e as pequenas *Branças*. Explicar-me-hei sempre do primeiro modo, por serem as *cores*, que digo, as que são mais praticaveis.

Alli se observão nos seus respectivos lugares as tres *Claves*, a de F., a de C., e a de G. com a precisa intelligencia dos *Signos* confinantes em todas ellas para a efficaç destreza do conhecimento das quatro *Partes*, ou *Vozes*, *Baixo*, *Tenor*, *Alto*, e *Tiple*, e da maior extensão dos extremos *Sub-Grave*, e *Agudissimo* de todo o Instrumento. Alli se vem os *Signos Sub-Graves*, *Graves*, *Agudos*, *Sobre-Agudos*, e *Agudissimos*. Tambem as *Especies Simples*, *Compostas*, *De-Compostas*, e *Tri-Compostas*.

Alli se mostra servirem os bb de **, e os ** de bb; mas isto, que se observa nos Instrumentos modernos, unicamente se deve entender na *Prática*; pois conforme a verdadeira *Theorica*, a todo o *, para que seja b do *Signo* superior, lhe falta huma *Coma*; e ao b para * do *Signo* inferior, lhe sobra outra; porém os modernos Professores, no tempero dos Instrumentos, tem honestado esta *Sobra*, ou *Falta* em modo, que não se faz perceptivel ao ouvido; razão, por que o *Orgão*, *Cravo*, &c. não são affinados segundo fó a integridade das *Proporções Pythagoricas*, comprehendidas em o *número* das *Cordas* do *Monochordio Diatonico-Diatono*, nem tão pouco podem formar os *Intervallos*, que se achão em o *Diatonico-Syntono*, pois em

os sobreditos Instrumentos sómente apparece a fórma verdadeira da 8.^a, e não a dos mais *Intervallos*, e *Especies* na sua precisa, e natural divisão. Deste assumpto trata com toda a clareza *Galilei*. (*)

Para os Musicos modernos poderem obter tantas Harmonias *Cromaticas* nos seus Instrumentos, foi preciso afinallos de tal modo, que distribuindo dentro de hum *Diapásão* diminutissimas quantidades, se pudessem situar todas as *Consonancias* possiveis, como hoje em os ditos Instrumentos fazemos, a fim de reduzir o número das *Cordas* do *Monocordio Diatonico-Syntono* ao número das *Cordas Pythagoricas*, comprehendidas em o *Diatono*. A esta distribuição de minimas quantidades chamarão *Participação* os Musicos mais chegados ao nosso tempo.

DEMONSTRAÇÃO II.

Em que se adverte como ha de ser afinado o Cravo.

DEpois de feito o Instrumento, segue-se, para nos servirmos d'elle, mostrar tambem a sua precisa affinação; e assim se advirta, que em a divisão do *Monocordio Diatonico-Syntono* de *Ptolomeo* temos 17 *Cordas*, entre as quaes se acha, além do *Semitono Menor*, outro minimo *Intervallo*, chamado *Coma*, que he a differença, que ha do *Semitono Maior* ao *Menor*.

Coma he huma cousa tão subtil, e imperceptivel, como o que significa, que he o *Cabello*: porque assim como he preciso o concurso de alguns, para que o sentido da vista possa discernir bem o que são; assim da mesma forte he necessaria a união de quatro, ou cinco destas minutissimas partes, ou *Comas*, para que o ouvido com a concurrencia do entendimento, do que for déstro intelligente, che-

(*) Galil. Dial. de Mus. pag. 32. 33. 34. e 47.

chegue a distinguir se a *distancia* he de *Semitono Menor*, ou *Maior*, pois não se admitte em toda a *Musica Prática Intervallo* de menos quantidade, que a do *Semitono Menor*.

Esta *Coma*, de que os meramente *Práticos* fazem bem pouco caso, e que totalmente ignorão, foi o unico subsidio para se poderem affinar os Instrumentos; de tal forte, que ainda que as *Especies* não sejam contidas na sua verdadeira fórma, e *Proporções*, ao menos se aparte muito pouco dellas, e se possão expôr, e exercer no *Orgão*, *Cravo*, e outros Instrumentos de *vozes*, todas quantas *Consonancias* se quizerem formar, sem offensa do ouvido mais delicado.

Para esta *Participação* da *Coma*, entre os *Intervallos* de huma 8.^a, digo, que as 17 *Cordas* postas em o *Diatonico-Syntono* se podem reduzir ao número das 16, que se comprehendem em o *Diatonico-Diatono*, á qual semelhança são ordenadas as dos Instrumentos modernos, cujos *Intervallos* são *Accidentaes*.

A *Participação*, de que trato, he aquella *distribuição*, que se faz do *Intervallo* de huma *Coma* dividido em sete partes iguaes pelas *distancias*, que se incluem dentro das *Cordas* do *Diapasão*, de modo que estas fiquem em as suas fórmas o mais que for possível, a fim de que o ouvido não se offenda, ainda que cada *Consonancia* seja adequadamente *acrescentada*, ou *diminuida* de huma certa determinada quantidade em todos os *Intervallos*, que são de *Proporções* semelhantes, o que se executará bem desta forte.

A 5.^a ha de ficar *diminuida* de duas setimas partes da *Coma*. A 4.^a *acrescentada* de outra tanta quantidade: o que se abate á 5.^a deve conferir-se á 4.^a; porque ajuntando-se estas duas *Especies*, fórmão nos seus extremos a 8.^a *Consonancia Perfeitissima*. A 3.^a *Maior* será *crescida* de huma sétima parte da *Coma*; e a 3.^a *Menor*, *escassa* de outra tanta
quan-

quantidade. Depois de outras *Participações*, entre os mais *Intervallos*, que se seguem, vem a conhecer-se que a 2.^a *Maior* he *intensa* de huma metade da setima parte da *Coma*. Que a 2.^a *Menor* he *remissa* de outra tanta quantidade. Que a 6.^a *Maior* fica *acrescentada* de huma setima parte da *Coma*, e a *Menor* *descida* de outra tanta quantidade: de forte, que proporcionando deste modo o tempero do Instrumento, sem estarão cada *Consonancia*, e cada *Intervallo*, desde o maior ao menor, fóra das suas inteiras *Proporções*, (exceptuando a 8.^a, que se conserva sempre intacta) mas não mui distantes das verdadeiras fórmulas.

Mais claro. A affinação destes Instrumentos faz-se por 3.^{as}, 4.^{as}, 5.^{as}, e 8.^{as}. As 8.^{as} hão de ser perfeitamente *justas*, sem *alteração* alguma. As 5.^{as} serão *participadas* de modo, que o extremo Agudo seja *remisso*, ou o Grave *intenso*; isto he, que o ouvido delicado não fique inteiramente satisfeito, mas que as soffra. As 4.^{as} devem-se affinar ao contrario das 5.^{as}, de forte, que o extremo Agudo seja *intenso*, ou o Grave *remisso*, quanto possa contentar hum bom ouvido. O que se *diminue* nas 5.^{as} dá-se ás 4.^{as}, e sempre a 8.^a fica na sua inalteravel *perfeição*. O extremo Agudo das 3.^{as} *Maiores* ha de ser *elevado* de maneira, que o sentido não queira mais; ou *deprimido* o Grave, que se possa soffrer. As 3.^{as} *Menores* hão de ser affinadas ao contrario das 3.^{as} *Maiores*; isto he, o extremo Agudo mais *baixo*, ou o Grave mais *alto*: advertindo, que as 5.^{as} da *Ordem Natural* serão *diminuidas* no extremo Agudo; e as da *Ordem Accidental*, no extremo Grave, tanto em *Teclas Brancas*, como *Pretas*. Deste modo sobredito fica a *Participação* feita, e *distribuidas* as sete *diminutivas* quantidades, ou partes da *Coma*.

Supposto o que digo, deve-se entender, que para affinar o dito Instrumento, se ha de dar principio em hum
des-

destes três *Signos*, *C.*, *F.*, ou *G.*, pois de qualquer delles se póde fazer base para o effeito, que se propõe; mas eu para agora me explicar, tomarei ao *Signo G. Agudo* por fundamento, para dar ao nosso *Cravo*, entre outras fórmãs que ha, huma muito facil affinação.

Dando-se principio por *G. Agudo*, se dará a esta *Cor-da* o *tom Natural*, sobre que se ha de affinar todo o Instrumento: depois tempere-se a sua 5.^a assima, que he *D.*, a qual deve ficar hum pouco mais *baixa*, isto he, duas setimas partes da *Coma*, que he hum és não és de *diminuição*. Esta precisa circumstancia observar-se-ha em todas as mais 5.^{as}, que successivamente se forem affinando, *diminuindo-as* do extremo *Agudo* na dita quantidade, só em quanto se concordarem 5.^a assima. Logo tome-se sobre o *G.* a 3.^a *Maior*, que he *B.*, a qual ficará mui viva, e sonora. Depois ha de se ajustar com o *D.* a sua 8.^a abaixo perfeitamente. Logo a 3.^a *Maior* deste *Signo*, que he *F. **, e depois *A.*, que he a 5.^a, tambem *escassa* da quantidade assima dita. Com o *A.* se cordará a sua 3.^a *Maior*, que he *C. **, e depois a 5.^a, que he *E.* Com este *Signo* ajuste-se perfeitamente o da sua 8.^a abaixo, para delle se poder affinar a 3.^a *Maior*, que he *G. **: de sorte, que todas estas 5.^{as} hão de ser affinadas com a *diminuição* das duas setimas partes da *Coma* pela parte *superior*. As 3.^{as} *Maiores* sempre sonoras, e vivas; e as 8.^{as} perfeitamente *justas*.

Tornemos ao *G.*, que primeiro se poz em *tom*. Affine-se com elle a 8.^a assima, com quem se ha de concordar depois a sua 5.^a abaixo, (que he o *C.*, que está no meio do *Cravo*) a qual não póde ficar tão bem justa, mas sim *participada*, e *subida* das duas setimas partes da *Coma* pela parte *inferior*, ao contrario das outras 5.^{as} já affinadas. Com o dito *C.* ha de se cordar da mesma forte *F.* em 5.^a abaixo, *subindo-a*, como a outra, na sobredita pequena quan-

tidade. Com este *F.* se afinará a 8.^a affima perfeitamente. Logo a sua 5.^a abaixo, que he *B. b molado*, com quem depois se deve concertar do mesmo modo em 5.^a abaixo o *b* de *E.*; e logo a sua 8.^a perfeitamente: onde se vê, que procedendo-se 5.^a affima, he esta *diminuida*, ou *escassa* no extremo Agudo; porém afinando-se 5.^a abaixo, então ha de ser *alterada*, e *subida* no extremo Grave, e daqui procede a boa *affinação* de todo o Instrumento.

As mais *Teclas* hão de se concertar por 8.^{as} justamente. Principie-se de *F.* *; logo corde-se o de *G.*, e depois sigão-se todas as *Teclas Brancas*, e *Pretas* por sua ordem até á ultima, subindo. Tambem desde o * de *C.* inclusivamente se irão da mesma forte afinando por 8.^{as} as mais *Teclas* até á ultima, descendo.

Deste modo conseguirão os Musicos modernos, com a *Participação* das sete partes da *Coma*, *distribuidas* dentro das sobreditas *Cordas* do *Diapasão*, o poderem, sem notavel offensa do ouvido, adoçar no tempero dos Instrumentos a razão *Theorica* das justas *Proporções*, pois carecendo deste subsidio, não devião pôr em *Praxe* todos os *Tons*, tanto do genero *Chromatico Molle*, como *Duro*, com os quaes formamos outro novo genero *mixto*, valendo-nos assim de muitas *Especies* dos tres antigos *Generos*, *Diatonico*, *Chromatico*, e *Enarmonico*.

D E M O N S T R A Ç Ã O I I I .

Em que se trata da Definição da Musica , dos Intervallos proprios da 8.^a, dos Tonos Incompostos , ou Compostos , do Semitono Maior , e Menor ; e em que tambem se declara a natureza , Etymologia , e significado dos tres sinaes , ou Accidentes Práticos , ♯ , b , e ♮ .

A Musica *Metrica* , e *Rythmica* he huma Sciencia *Espe- culativa* , que consiste em *Números* , *Proporções* , *Consonancias* , *Medidas* , e *Quantidades* . Esta mesma Musica *Instrumental* , ou *Vocal* , posta em *Prática* , he hum *mixto* , ou *agregado* de *Especies* , humas *Consonantes Perfeitas* , ou *Imperfeitas* , e outras *Dissonantes* . Usando da variedade del- las , segundo os preceitos da *Arte* , resulta hum composto *Harmonico* de perfeita *Melodia* , e de harmoniosas *Consonancias* , com que se deleita a nossa Alma .

Antes que chegue a tratar das *Cordas* proprias do *Tom* , e das *Especies* , com que estas se *acompanhãõ* para formar as *Consonancias* , quero primeiro advertir a privati- va natureza dos *Intervallos* de huma 8.^a *Composta* , e forma- da de *Tonos Incompostos* , porque sem esta precisa noticia não se póde entender cousa alguma , o que explico pelas *distancias* , que ha na ordem *Natural* entre as seis *Vozes* da Musica *Dó* , *ré* , *mi* , *fá* , *sól* , *lá* .

Os *Tonos* , que compõem a seguinte 8.^a são *Incompostos* , por serem feitos todos os seus *Intervallos* em hum só *Movi- mento* .

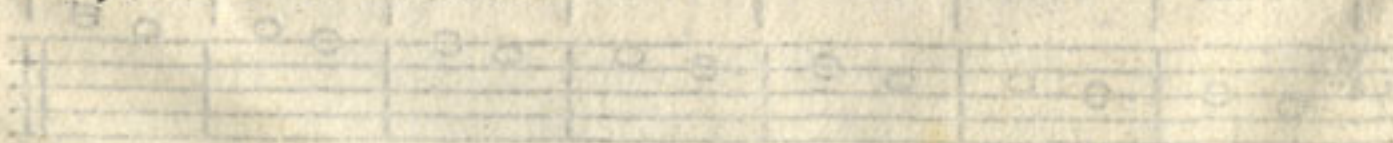
B O

O mesmo se entende descendo, de forte, que a *distancia* de humas a outras *Vozes* toda he de *Tono*, excepto *mi*, *fa*, ou *fa*, *mi*, que he de *Semitono*; no que se vê, que contém dous *Semitonos* o progresso desta 8.^a, hum do 3.^o para o 4.^o *Intervallo*, outro do 7.^o para o 8.^o, e as mais *distancias* são de *Tono*. Com esta propria intelligencia se vencem muitas difficuldades, attendendo sempre ao *Semitono*; pois este (posto, ou collocado em diversas fórmas, ou lugares) he quem faz toda a variedade na *Harmonia*. Delle dependem muitas Regras, o necessario conhecimento do *Ton*, e a sua especial *denominação*.

Tambem aqui devo mostrar, que cada hum dos *Intervallos* de *Tonos Incompostos* da sobredita 8.^a se póde partir, ou dividir em dous *Semitonos*, e então se dizem *Tonos Compostos*, constituindo assim dentro da mesma 8.^a doze *Intervallos* de *Semitonos*, huns *Maiores*, outros *Menores*, entre os quaes se comprehendem os dous *Semitonos mi*, *fa* incluídos na mencionada 8.^a *Natural* já escripta, onde os *Tonos* são *Incompostos*.

No seguinte exemplo mostrão-se os *Tonos Compostos*, que digo, de todos os *Semitonos* possiveis dentro da 8.^a por virtude do ***, ou *b*, e tambem do *♯*, a fim de que se conheça a verdadeira formalidade de se *partir* cada *Tono* em dous *Semitonos*, pois com estas *Divisões* se fórmão as *Especies Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*, de que se compõem a *Harmonia* da Musica.

Os *Intervallos* de *Tono* da 8.^a, que se segue, são *Compostos*, por serem *partidos*, ou *divididos*, os que erão *Tonos*, em dous *Semitonos*.



E X E M P L O .

S. m. S.M. S.M. S. m. S. M. S. m. S. M. S. m S. M. S. M. S. m. S. M.

To — no. To — no. Semit. To — no. To — no. To — no. To — no. Semit.

O S. significa *Semitono*, o m. pequeno, *menor*; o M. grande, *Maior*.

Estes são os doze *Intervallos* todos de *Semitonos*, huns *Menores*, outros *Maiores*, segundo se vem notados dentro de huma 8.^a; e desta *Partição* nasce a precisa variedade das *Especies*, como em seu lugar proprio irei demonstrando.

Nada importa que os Sons, que estão dentro da 8.^a sejam treze, contando os dous extremos; porque sem hum delles comprehende só doze distinctos *Intervallos*, sendo qualquer outro differente termo, por onde se podem variar os *Tons*: e a razão he, porque todas as *Especies* contém menos hum *Intervallo* do que *números*, v. g. a 5.^a incluye quatro *Intervallos*, ao mesmo tempo que finco são as *Vozes*, de que se compõem. A 8.^a he considerada de sete *Intervallos*, mas não tem menos de oito *Vozes*. Os *números* contão-se excluindo o primeiro, as *Vozes* incluindo todas.

A 8.^a de qualquer dos dous modos, ou com os *Tonos Incompostos*, ou *Compostos*, sempre he 8.^a *Composta*; porque para ser *Incomposta*, ha de se ferir só de extremo a extremo; e o mesmo se entenda ácerca das outras *Especies*, em quanto a estes termos privativos, com que a Arte se explica. Mais claro. Todo o *Intervallo* ferido de salto he *Incomposto*; e procedendo pelos seus proprios *Movimentos*, que contém de *grado*, he *Composto*.

O *Semitono Menor* he aquella *alteração*, que o * faz de 4 *Comas* ao proprio *Signo*, sem sahir delle. Do * para a *Nota* immediata subindo, vão 5. *Comas*, que he o *Semitono Maior*. Tambem he *Semitono Maior* o *Intervallo* da *Figura* antes do b para a que o tem. Desta para o mesmo *Signo* com ♯ vão 4 *Comas*, e deste para o *ponto* immediato 5; e assim, segundo se vem notados, se conhecerá a natureza dos mais *Intervallos* assim escritos.

Em summa, o * levanta 4 *Comas*, mas não sahe do mesmo *Signo*; e quando se eleva para o outro immediato, faz *Transito* de 5. Quando do *Signo* antecedente se vai ao b da *Nota* consecutiva, ha *Intervallo* de 5 *Comas*: quando delle se passa ao ♯ do proprio *Signo*, vão 4 *Comas*, e 5 se o ♯ sóbe á *Figura* immediata; no que se vê, que o * significa *alteração* de 4 *Comas*, o b *diminuição* de outras 4 ao mesmo *Signo*. Tambem se entenda, que o *Transito* do * he de 5 *Comas* subindo, e o do b de outras 5 *descendo*.

Os *Antigos Philarmonicos Gregos* não tiveram os *Signaes Accidentaes Práticos* *, b, e ♯, de que tanto usão os *Professores modernos* para a melhor execução *Prática* da *Musica*, porque os primeiros *Musicos Latinos* forão os que nos enunciárão estes *signaes*.

He o * *final denotativo* de *Semitono Menor Accidental*. Elle foi introduzido na *Praxe* para denotar a *divisão* do *Tono* pela sua menor parte, isto he, pelo seu *Menor Semitono*. Elle faz *subir*, ou *soar* mais alto do *Natural* 4 *Comas* o *Signo*, ou *Figura*, antes da qual se põe. Elle divide o *Tono* debaixo para cima, elle córta a parte inferior do *Tono*. Chama-se *Sustenido* do verbo *Sustineo*, que significa *escorar*, *empurrar*, ou *suster*, pelo que o vemos sempre collocado na parte inferior do *Signo*, que com elle se *altera*, ou *levanta*. He vocabulo muito proprio para denominar este *final* *, pois elle inculca *levantamento* em som mais

alto no mesmo *Signo*, em que o vemos collocado, cuja casa fortalece.

He o *b* *final* denotativo de *Semitono Maior Accidental*. Elle foi instituido na *Praxe* para denotar a *divisão* do *Tono* pela sua maior parte, isto he, pelo seu *Semitono Maior*. Elle faz *descer* do *Natural* 4 *Comas* o *Signo*, em que se põe, cuja *Corda* *decabe*, ou *abranda*. Elle divide o *Tono* de cima para baixo, elle córta a parte superior do *Tono*; no que se vê, que o *b* a respeito do * se define com huns proprios termos trocados, porque todas as suas *Regras* são ás avéssas.

Chama-se *bmol* da letra *b*, e do adjectivo *mollis*, & *molle*, para significar que he hum *bmolle*, ou hum *b*, que faz *molle*, e *brando* o *Signo* da sua *posição*.

Chama-se tambem *bmol*, ou *bmolle* por differença do *♮* *quadro*, ou *♮* *duro*, porque ambos se denominão na mesma *Corda*, que retratão; e se esta quando *intensa*, ou *puxada*, he *Corda dura*, e denomina *duro* o *♮*, quando *remissa*, e *frouxa*, he certo que perde a dureza, e fica *molle*, para denominar o *b* ao *Signo*, em que faz o seu effeito.

O vocabulo *bmol* não denomina o *Signo mollificado*, mas só explica o *final*, com que se *abranda*, ou com que nelle se denota *brandura Accidental*. Outra cousa será, quando proferirmos, ou ouvirmos proferir esta palavra *bmolado*, a qual não se deve tomar pelo *final*, mas sim pelo *Signo*, que o *final* *moleficou*, ou *abrandou*, pois significa, e quer dizer *Corda moleficada*, ou *abrandada*.

He o *♮* hum *final Prático Natural* intruso, ou admitido na *Musica*, para *restituir* á sua casa propria a *Corda*, ou *Signo*, que della fez *sahir*, *subindo*, ou *descendo* o *Genero Chromatico Molle*, ou *Duro*. Tanto o seu effeito, como a sua definição, declara que faz *renaturalizar*, ou *restituir* as *Cordas*, ou *Signos* ao seu *Natural*, depois que o *, ou o *b* os tirou delle. Em

Em summa, o * por ser do *Genero Chromatico Duro* he varonil. O b por ser do *Chromatico Molle*, inculca brandura. O ♯ por se oppôr ao b, ou *, contém, ou mostra huma, e outra condição.

O b, e o ♯ trazem a sua origem, ou Propriedade da diversa denominação, que se dá ao *Signo Bbfa♯mi* com os sobreditos dous bes b ♯. Nisto quizerão os antigos Musicos Latinos dar a conhecer a differença dos seus effeitos, pois o b põe *Accidentalmente* quatro Comas de brandura em contraposição do ♯, que denota outras tantas de *Natural dureza*; e esta he a formal razão, por que se assigna o ♯ duro quadrado, e o b molle redondo.

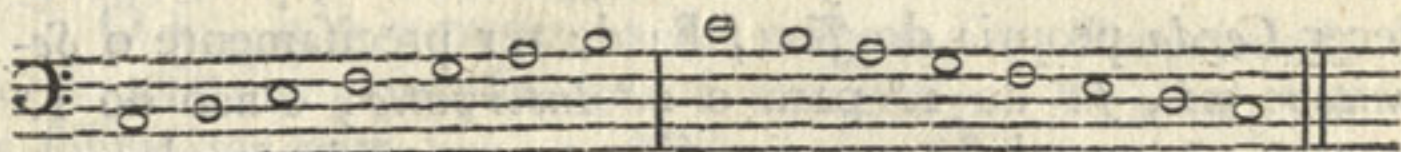
Não se deve chamar superfluo tudo aquillo, que dá mais declaração a qualquer cousa. Digo isto, porque não se hão de desprezar aquellas cousas pequenas, sem as quaes as maiores não podem ser bem entendidas; isto he, o conhecimento das *distancias*, ou *Intervallos*, com que se fórmão as *Especies* na *Harmonia*, porque elle he o mais essencial da Musica, e sem esta intelligencia não se podem saber as *Medidas*, e *Movimentos* Harmonicos.

DEMONSTRAÇÃO IV.

Em que se descreve a denominação dos Tons, e das suas Especies.

TOda a Musica se ordena, e trabalha sobre dous Tons, ou duas qualidades de 3.^{as} para regulamento da *Harmonia*. Hum he de 3.^a *Maior*, outro de 3.^a *Menor*. A 3.^a *Maior* canta desta forte, *Dó, mí, ou fá, lá*; compõem-se de dous Tonos. A 3.^a *Menor* procede assim, *ré, fá, ou mí, sól*; fórma-se de hum Tono, e hum *Semitono*, ou de *Semitono*, e Tono. A 3.^a *Maior*, tanto com humas, como com outras *Vozes*, enuncia Tom propriamente, porque de qualquer modo são dous Tonos, ou dizendo *Dó, mí* no extre-

E X E M P L O I.

Tom de 3.^a Maior.

1.^a do Tom. 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a Tom. 7.^a 6.^a 5.^a 4.^a 3.^a 2.^a Tom.
 Subindo. Descendo.

E X E M P L O II.

Tom de 3.^a Menor.

1.^a do Tom. 2.^a 3.^a 4.^a 5.^a 6.^a 7.^a Tom. 7.^a 6.^a 5.^a 4.^a 3.^a 2.^a Tom.
 Subindo. Descendo.

A qualidade da 3.^a Nota de qualquer Tom he quem determina a sua natureza, e denominação. Se da 1.^a Corda até á 3.^a procede por dous Tonos, dizendo, *Dó, ré, mí*, como no primeiro Exemplo, he Tom de 3.^a Maior. Se da 1.^a Figura até á 3.^a fórma hum Tono, e hum Semitono, cantando *ré, mí, fá*, como no segundo Exemplo, he Tom de 3.^a Menor.

Sobre as Cordas proprias do Tom se põem as *Especies* competentes, segundo os preceitos da Arte, como a seu tempo mostrarei. Estas *Especies*, de que fallo, são 9, e se denominão na *Praxe* do Cravo do modo seguinte.

E X E M P L O .

A *Especie*, que he propriamente 9.^a, tambem se toma no regulamento das *Posturas*, como 2.^a, porque esta he *origem* daquella; mas a que for 2.^a *superior*, não obstante que na *Praxe* se trate como 9.^a, não se lhe deve dar este nome. Onde ha 9 ha 2; porém em o *número* 2 não cabem 9. A 9.^a serve de 2.^a, porque he como as mais *Especies Compostas*, que se nomeão como as *Simples*, de que nascem; mas a 2.^a, sendo *Especie simples*, não ha de appellidar-se como a sua *Composta*; e com esta intelligencia, excepto a 8.^a, que não se póde dizer *Unifõno*, todas as *Especies Compostas*, *De-Compostas*, ou *Tri-Compostas* denominão-se da mesma sorte como as *simples* Prácticamente, pelo que diz respeito ao *Acompanhamento*, ainda que na verdade não seja assim; porque o Musico posto ao *Cravo*, ou ao *Orgão*, &c. só tem obrigação de dar as *Especies* como as póde executar cómodamente bem no Instrumento, sem saltar, ou descompôr as Mãos, e não como as deve escrever na *Cartella*, segundo os preceitos, e privativas Regras do *Contraponto*, ou *Composição*.

As *Especies*, que competem ás *Cordas* privativas dos *Tons*, são diversas das mesmas *Cordas*, ainda que se appellidão com muita semelhança dos proprios *números* das ditas *Cordas*. Huma cousa he dizer, v. g., 3.^a, 4.^a, ou 5.^a do *Tom* concernente ás suas precisas *Cordas*, outra fallar

a respeito das *Especies*, que pertencem ás mesmas *Cordas*, dizendo 3.^a, ou 6.^a da 6.^a, ou 3.^a do *Tom*; 3.^a, ou 5.^a da 5.^a, ou 4.^a do *Tom*, como *Especies*, e não como *Cordas* proprias delle.

DEMONSTRAÇÃO V.

Em que se explicão as Especies, as suas precisas distincções, e a natureza dellas.

NOve são as *Especies*, de que tenho fallado. Ellas tem entre si diversas qualidades. Ellas são *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*; *Maiores*, ou *Menores*; *Superfluas*, ou *Diminutas*. Ellas ou são *Consonantes*, ou *Dissonantes*. As *Consonantes* são, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 8.^a, e suas *Compostas*. As *Dissonantes* 2.^a, ou 9.^a *Superiores*, ou *Inferiores*; 4.^a, ou 5.^a *Diminutas*, ou *Superfluas*, e 7.^a. As *Consonantes* ou são *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*. As *Perfeitas* são 4.^a, 5.^a, e 8.^a. As *Imperfeitas* 3.^a, 6.^a, e suas *Compostas*.

Só as *Especies Imperfeitas*, e as que não são *per accidens Dissonantes*, podem receber *augmento*, ou *diminuição*, ficando ellas sempre na *ordem* da sua mesma *Especie* com distinctas qualidades, isto he, sendo *Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*, sem perderem a propria *denominação* da *Especie*, que he ou *Imperfeita*, ou *Dissonante*.

As *Perfeitas*, sendo *alteradas*, passão a *Dissonantes*, ou *Falsas*, e então se hão de chamar *Diminutas*, ou *Superfluas*, e não *Menores*, ou *Maiores*. Eu me proponho a idéa de persuadir esta verdade, e de provar o que acabo de dizer.

Não se deve chamar 5.^a *Maior* á 5.^a *Perfeita*, nem tambem se ha de dizer a 4.^a *Perfeita* 4.^a *Menor*, como vulgarmente se diz. A 5.^a *justa* he *Perfeita*, alterada passa a ser *Falsa*, tanto *Diminuta*, como *Superflua*. A 4.^a *justa* da

da mesma forte he *Perfeita*, e a *Diminuta*, e a *Superflua* de *Tritono* são *Dissonantes*. Esta 4.^a de *Tritono* he a quem os *Práticos* chamão com grande allucinação 4.^a *Maior*; e *Menor* á 4.^a *Perfeita*. Ora como se póde nomear 4.^a *Menor* a 4.^a *Perfeita*, se á 5.^a *justa* appellidão os mesmos 5.^a *Maior*, sendo huma, e outra *Especies Perfeitas* respectivamente na sua devida quantidade? isto não póde ser; porque não ha 5.^a *Maior*, ha sim 5.^a *Superflua*, *Perfeita*, ou *Diminuta*, que he a *Falsa*. Tambem não ha 4.^a *Menor*, mas ha 4.^a *Diminuta*, *Perfeita*, ou *Superflua*, que he a de *Tritono*. Este termo *Maior*, ou *Menor* só he proprio das *Especies Imperfeitas*, e das que são sempre *Dissonantes*, e não *per accidens*.

Sobre a denominação propria da 5.^a, ou 4.^a *Perfeitas*, encontro na *Prática*, e em alguns *Authores* grande contrariedade, pelo que respeita ao que deve ser adequadamente. Eu vejo que certos *Escriptores* nomeão as sobreditas *Especies* deste modo:



Outros desta sorte:



Porém a 5.^a não póde ser *Perfeita*, e *Maior* ao mesmo tempo, nem a 4.^a *Perfeita*, e ter o nome de *Menor*.

Para se distinguirem as *Especies*, se lhes dão os nomes de *Perfeitas*, *Imperfeitas*, ou *Dissonantes*; e depois, de

Maiores, ou *Menores*, de *Superfluas*, ou *Diminutas*, segundo ellas podem ser. Qualquer destes nomes he huma só qualidade. Na 4.^a, ou 5.^a o ser de *Perfeitas* he outra; logo a 4.^a *Perfeita* não póde chamar-se *Menor*, nem a 5.^a *Perfeita* *Maior*, porque he dar dous nomes de muito diversas significações a huma mesma cousa.

Em ser *Perfeita* a 5.^a, ou 4.^a consiste a sua primeira, e natural *Consistencia*; e chamar *Maior* á 5.^a *Perfeita*, e *Menor* á 4.^a, he accumular duas qualidades ao mesmo tempo em huma só *Especie*. O termo *Synonymo* de *Perfeita* he *justa*, e não o de *Maior*, ou *Menor*, os quaes totalmente são oppostos á *Perfeição justa* da 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas*.

Quando nomeio á 5.^a, ou 4.^a *Perfeitas*, digo a sua primitiva qualidade; e quem ás mesmas ouve chamar 5.^a *Maior*, ou 4.^a *Menor*, fica naturalmente vacillante, se ellas são as proprias *Especies Perfeitas*, pela grande repugnancia, que ha em dar-se *Maior*, ou *Menor*, que são *attributos* da *Imperfeição* na qualidade *Perfeita*, ou *justa*.

Nomear v. g. 6.^a *Maior* he para a distinguir da *Menor*, assim como se faz com as mais *Especies Imperfeitas*, ou *Dissonantes*. Dizer-se 5.^a, ou 4.^a *Perfeitas*, he para as differenciar das *Superfluas*, ou *Diminutas*; logo sendo a sua primeira *Consistencia* da 5.^a, ou 4.^a a *Perfeição*, como ha de ser acertado denominar-se a 5.^a *Perfeita* *Maior*, ou a 4.^a *justa* *Menor*, se estes termos denotão segunda *Consistencia*, e isto dentro de huma mesma qualidade da 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas*? não póde ser, faz grande repugnancia, ou dissonancia este improprio modo de tratar a 5.^a, ou 4.^a *Perfeitas*.

Mais: á 5.^a, a que vulgarmente os Práticos dão o nome de *Menor*, eu chamo, e muitos Authores *Falsa*, ou *Diminuta*. As *Especies Falsas* são atadas ás *Leis da Ligadura*. As *Especies*, que se appellidão *Menores*, que
não

não são actualmente *Falsas*, não estão sujeitas áquellas Leis; no que se vê, que huma cousa he ser *Especie* sempre *Dissonante*, outra *per accidens*, e assim á 5.^a *Falsa*, ou *Diminuta* se ha de dizer *Diminuta*, ou *Falsa*, e não *Menor*.

E se me differem que á 7.^a se chama *Menor*, e que da mesma forte he *Falsa*; respondo, que a 7.^a tanto *Menor*, como *Maior* basta nomealla para se entender *Dissonante*, mas com a 5.^a não he assim; porque he preciso que se diga *Falsa*, para se advertir que he a 5.^a *Diminuta*. A 3.^a, ou 6.^a tambem se appellidão *Menores*, e nem por isso são *Falsas*.

A natureza da 7.^a he ser *Falsa*, ou seja *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*. A da 3.^a, e 6.^a *Imperfeita*, ou sejam *Menores*, *Maiores*, ou *Superfluas*; mas a da 5.^a nem sempre he *Perfeita*: quando degenera da sua *Perfeição*, havemos-lhe chamar declaradamente *Falsa*, o que ella então he assim mesmo para a desvanecer, e distinguir do que foi; logo não devemos appellidar 5.^a *Menor* á 5.^a *Diminuta*, mas 5.^a *Falsa*; porque toda a *Especie Perfeita*, sendo alterada, passa a ser *Falsa*, ou *Dissonante*; e com esta Doutrina emendo a contraria, que escrevi em a Nova Instrucção Musical, (*) ácerca da 5.^a *Menor*.

Em conclusão, sempre que se falle nas *Especies*, ou *Cordas* do Tom 5.^a, ou 4.^a, sem mais additamento de *Diminutas*, ou *Superfluas*, deve-se entender 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas*, e não *Maiores*, ou *Menores*: este privilegio he só das *Especies Perfeitas*; e a razão, por que chamo, e ponho na Classe das *Consonantes* á 4.^a *justa*, a seu tempo a farei evidente.

D E

(*) Nov. Instr. Mus. Discurs. II. Document. LXXIII. pag. 181., e 184.

DEMONSTRAÇÃO VI.

Em que se trata dos Tonos, e Semitonos, de que se compõem os Intervallos de todas as Especies.

Tenho escrito na III., e IV. Demonstração os Tonos, e Semitonos, que fórmão as seis Vozes da Musica dentro de huma 8.^a, com os Tonos Incompostos, e tambem outra 8.^a Composta de doze Semitonos. Na V. Demonstração, a divisão das Especies, e o número dellas; agora nesta direi *Theorica*, e *Praticamente* a natureza dos Intervallos das mesmas Especies. Esta materia, ainda que pareça méra *Theorica*, he parcial, e precisissima ao *Musico Prático*; porque como na *Participação*, que se faz, e que já deixo entendida na *afinação* dos Instrumentos modernos, se tem concertado, e conciliado nesta parte a *Prática* com a *Theorica*, devemos attender ás privativas distancias dos Intervallos, não obstante que sirvão (segundo a intelligencia, que infinei no *Teclado* do *Cravo*) os bb de **, e os ** de bb, conforme a precisão, que temos para regularmos todas as Especies em o novo *Genero mixto*, que hoje os Musicos modernos tem posto em exercicio, como já expuz em a Demonstração I.

Hum *Diapasão*, ou 8.^a compõe-se de oito *Notas*, mas ellas não fórmão naturalmente mais do que sete *Intervallos*, ou *Especies*; e a razão he, porque o *Unisono* na Musica não he *Intervallo*, assim como a *Unidade* na *Arithmetica* não he *número*. Não pôde haver *número* sem *Unidade*, nem *Intervallo*, não se considerando o *Unisono*. Sem *Intervallo* não ha *Consonancias*, ou *Dissonancias*. Todas ellas se fórmão de *Proporções desiguaes*. O *Unisono* he *Proporção equa*, ou *igual*; logo o *Unisono* não he *Consonancia*, nem *Dissonancia* em acto, he sim *Unisonancia*; porém he

raiz, fundamento, e origem de todas as *Especies*, porque sem elle não ha nem huma; e assim como não se dá *número* na *Arithmetica*, que não seja composto da *Unidade*, da mesma forte não se achará *Consonancia*, ou *Dissonancia* na *Musica*, que não tenha o seu principio do *Unifono*. Elle he a *origem* de todas as *Especies Consonantes*, ou *Falsas*. Elle he o *fundamento* da *Musica*: mas com tudo, o *Unifono* ainda que não he *Intervallo* absolutamente, nem *Consonancia* em *acto*, elle he *Symfonia* em *Potencia*, por ser *principio*, e *fundamento* de todas as *Consonancias*. Em fim, esta palavra *Unifono* quer tambem dizer hum *Som* de duas *Cor-das*, ou *Vozes iguaes*, que não fazem *Intervallo* algum.

Eu não só devo tratar da *natureza* dos *Intervallos Diatonicos* em particular, mas tambem da de todos os *Accidentaes* em geral. O *Intervallo* he preciso em qualquer genero de *Musica*: sem elle não póde haver *diferença* de *som Grave*, ou *Agudo*: sem esta *diferença* não ha *Consonancia*: sem *Consonancia* não ha *Harmonia Perfeita*; e sem *Harmonia* não se dá *Musica*.

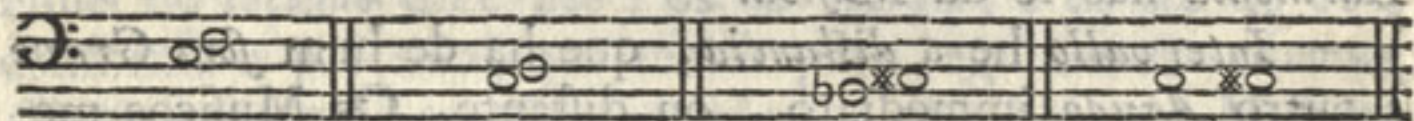
Intervallo he a *distancia*, que ha de hum *som Grave* a outro *Agudo* immediato, ou distante. Os *Musicos* modernos usão de muitos *Intervallos*, de que não se valêrão os *Antigos*. Estes punhão ordinariamente em *Prática* o *Genero Diatonico*; os *Modernos* fazem hum excellente *mixto* de todos os tres *Generos*.

O *Unifono* não he *Intervallo*, como já disse, mas sim *origem* de todas as *Especies*. A *Coma* não he *distancia cantavel*, porém he huma certa *minima quantidade*, com a qual se *medem* todos os outros *Intervallos*. Acha-se na *maioria*, ou *diferença*, que *Theoricamente* ha do *Semitono Maior* ao *Menor*. Este compõe-se de 4 *Comas*, aquelle de 5. Estas 5 do *Semitono Maior* com as 4 do *Menor* constituem o *Tono Maior sexquiclaro* na integridade de 9 *Comas*,
de

de que os *Práticos* só fazem menção, deixando para a *Theorica* o *Tono Menor sexquinono*. Mas se me perguntarem se os dous *Semitonos Maior*, e *Menor* sommados ambos juntos dão o *Tono sexquioctavo*, ou o *sexquinono*, eu hei de responder, que se a 4.^a estiver dividida *Harmonicamente* em *Tono Maior*, e *Menor*, fazem o *Tono Menor sexquinono*; e se conforme a *divisão Arithmetica*, o *Tono Maior sexquioctavo*, do qual só fallarei; no que se entenda, que o *Semitono Menor* he de 4 *Comas*, o *Maior* de 5, e o *Tono* de 9. O *Tono* he 2.^a *Maior*: o *Semitono Maior* 2.^a *Menor*: o *Semitono Menor* nunca deve ser assignado por 2.^a *Diminuta*, porque não a póde haver de hum para outro *Signo* immediato.

A 2.^a póde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*. A *Menor* compõe-se de hum *Semitono Maior*. A *Maior* de hum *Tono*. A *superflua* de hum *Intervallo* de 13 *Comas*. Esta 2.^a *Superflua* tem menos huma *Coma* sómente do que a 3.^a *Menor*.

E X E M P L O.



2.^a *Menor*. 2.^a *Maior*. 2.^a *Superflua*.
 O ultimo *Intervallo* de 4 *Comas*, que se vê de *C. Natural* para o mesmo *Signo* *, não he de 2.^a porque elle não póde servir de *Especie* em *Ligadura*, não sahindo do proprio *Signo*.

Não se deve insinuar, que a 2.^a *Superflua* se compõe de hum *Tono*, e hum *Semitono Menor*, como se declara certo *Escrivor Francez*, porque explicando-se assim, parece que falla de dous *Transitos*, ou *Intervallos*; e sendo hum o de 2.^a, precisamente ha de ser *Incomposto*, isto he, feito de hum para outro *Signo* immediato em hum só *movimento*,

e não em dous, como denota o que elle diz, quando profere que se compõe de hum *Tono*, e hum *Semitono Menor*.

A 3.^a póde ser *Maior*, *Menor*, *Diminuta*, ou *Superflua*. A *Maior* he composta de dous *Tonos*. A *Menor* de hum *Tono*, e hum *Semitono Maior*. A *Diminuta*, de dous *Semitonos Maiores*. Esta 3.^a *Diminuta* tem mais huma *Coma* sómente do que a 2.^a *Maior*. A 3.^a *Superflua* para se explicar na prática como 3.^a, deve-se dizer que he composta de hum *Tono*, e do *Intervallo* extraordinario de 13 *Comas*; pois assim he que propriamente se declara a distancia desta 3.^a, e não insinuando que se compõe de dous *Tonos*, e hum *Semitono Menor*, como escreve o sobredito Author; porque a 3.^a ainda que se faça de *salto*, não se considerão nella mais do que os dous *Intervallos*, de que deve constar como 3.^o praticamente.

E X E M P L O .

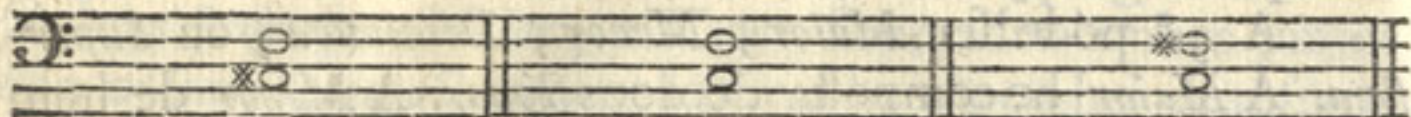


3.^a *Maior*. 3.^a *Menor*. 3.^a *Diminuta*. 3.^a *Superflua*.

Advirto, que a 3.^a *Diminuta* não se encontra com o *Baixo*, mas sómente entre as *Partes particulares*.

A 4.^a póde ser *Diminuta*, *Perfeita*, ou *Superflua*. A *Diminuta* fórma-se de hum *Tono* no meio de dous *Semitonos Maiores*. A *Perfeita*, de dous *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A este he-lhe dado diversas situações. A *Superflua* he de tres *Tonos*. Esta 4.^a de *Tritono* tem menos huma *Coma* sómente do que a 5.^a *Diminuta*, ou *Falsa*.

E X E M P L O.



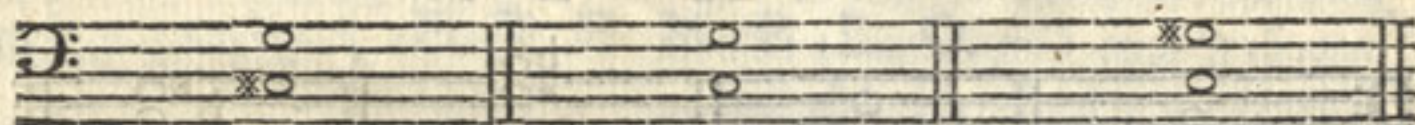
4.ª Diminuta.

4.ª Perfeita.

4.ª Superflua.

A 5.ª póde ser como a 4.ª *Diminuta*, *Perfeita*, ou *Superflua*. A *Diminuta* inclue dous *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. A *Perfeita* tres *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A *Superflua* dous *Tonos*, hum *Semitono Maior*, e outro *Intervallo* de 13 *Comas*; ou quatro *Tonos*, suppondo * em *F*. Differe da 5.ª *Perfeita* em ter mais hum *Semitono Menor* pela parte superior. A dita 5.ª *Superflua* tem menos huma *Coma* sómente do que a 6.ª *Menor*.

E X E M P L O.



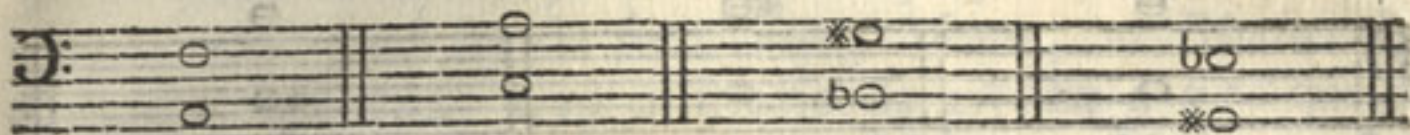
5.ª Diminuta.

5.ª Perfeita.

5.ª Superflua.

A 6.ª póde ser *Menor*, *Maior*, *Superflua*, ou *Diminuta*. A *Menor* contém tres *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. A *Maior* quatro *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A *Superflua* tres *Tonos*, hum *Semitono Maior*, e mais o *Intervallo* de 13 *Comas*; ou considerando * em *F*, cinco *Tonos*. Esta 6.ª *Superflua* tem mais do que a *Maior* hum *Semitono Menor*, e menos huma *Coma* sómente do que a 7.ª *Menor*. A 6.ª *Diminuta* he composta de tres *Semitonos Maiores* entremeados de dous *Tonos*.

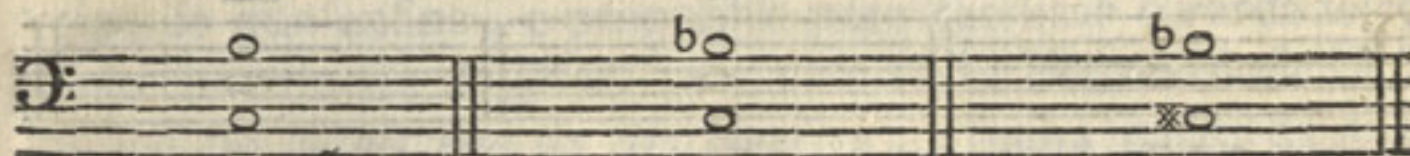
E X E M P L O.



6.ª Menor. 6.ª Maior. 6.ª Superflua. 6.ª Diminuta.

A 7.ª póde ser *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*. A *Maior* compõe-se de cinco *Tonos*, e hum *Semitono Maior*. A *Menor* de quatro *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. A *Diminuta* de tres *Tonos*, e tres *Semitonos Maiores*. Esta 7.ª *Diminuta* tem mais huma *Coma* do que a 6.ª *Maior*, e menos quatro *Comas* do que a 7.ª *Menor*.

E X E M P L O.



7.ª Maior. 7.ª Menor. 7.ª Diminuta.

A 8.ª póde ser tambem considerada sómente de tres modos, *Perfeita*, *Superflua*, ou *Diminuta*. A *Perfeita* incluye cinco *Tonos*, e dous *Semitonos Maiores*. He a *Rainha* de todas as *Consonancias*. A *Superflua*, e a *Diminuta* rarissima vez se encontra na *Musica*. A *Superflua* tem mais hum *Semitono Menor* pela parte superior, e a *Diminuta*, hum *Semitono* menos pela parte inferior, do que a 8.ª *Perfeita*.

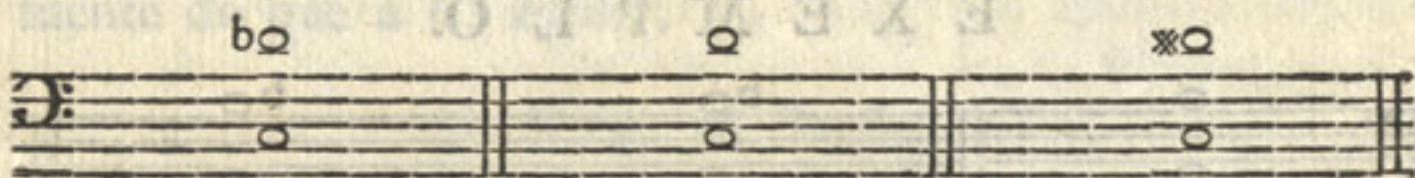
E X E M P L O.



8.ª Perfeita. 8.ª Superflua. 8.ª Diminuta.

A 9.ª póde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*, como a 2.ª, por ser sua *Composta*. A *Menor* fórma-se de cinco *Tonos*, e tres *Semitonos*. A *Maior* compõe-se de seis *Tonos*, e dous *Semitonos*. A *Superflua* contém seis *Tonos*, e tres *Semitonos*, que são praticamente cinco *Tonos*, dous *Semitonos Maiores*, e o *Intervallo* extraordinario de 13 *Comas*.

E X E M P L O.



9.ª Menor. 9.ª Maior. 9.ª Superflua.

Das *Especies Superfluas* só a 2.ª consta do *Intervallo* de 13 *Comas*; e a 3.ª de hum de 9, e do mesmo que digo de 13: as outras fórmao-se de *Tonos*, como he a 4.ª *Superflua* de tres *Tonos*, a 5.ª de quatro, e a 6.ª de cinco. Das *Especies Imperfeitas* só a 3.ª *Maior* se compõe de dous *Tonos* completos, e as mais de *Tonos*, e *Semitonos*, exceptuando a 3.ª *Menor*, que he unicamente de *Tono*, e *Semitono*. Das *Especies Dissonantes* só a 2.ª *Maior* contém hum *Tono*; e todas as outras, *Tonos*, e *Semitonos*, excepto a 2.ª *Menor*, que he de *Semitono Maior*.

Todas as *Especies* se podem achar da mesma forte em diversos *Signos* de dous modos, ou fazendo * o extremo *Superior* ácerca do *Natural*, ou ♯ concernente ao b; e ou b á parte *Inferior* a respeito do *Natural*, ou do ♯; quero dizer, ellas se fórmao com aquelles *Accidentes*, que propriamente conduzem ao sobredito. Em

Em fim, do que está exposto se entende que a 2.^a, ou 9.^a só pôde ser *Menor*, *Maior*, ou *Superflua*, mas não *Diminuta*: que a 7.^a ha de ser *Maior*, *Menor*, ou *Diminuta*, mas não *Superflua*; e ao contrario da 2.^a, he a 7.^a: que a 3.^a, e a 6.^a podem ser igualmente *Maiores*, *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*. As *Especies Perfeitas* 4.^a, 5.^a, e 8.^a são as que unicamente não hão de dizer-se *Maiores*, ou *Menores*, porém sim *Superfluas*, ou *Diminutas*; pois esta *singularidade*, ou *privilegio* das *Perfeitas* não he concedido a alguma outra *Especie*. A razão de tudo isto he; porque a que for *Maior*, ou *Superflua*, *Menor*, ou *Diminuta*, não deve sair do mesmo *Signo*, para formar propriamente qualquer das *Especies* ditas.

Em conclusão, são Regras, e combinações infallíveis, as que ensino, e proponho para facilitar o verdadeiro conhecimento da *Musica*; pois como esta Harmoniosa Disciplina he *subalterna* da *Arithmetica*, e huma parte da *Mathematica*, sempre que tratar della *Especulativamente*, hão de ser indubitaveis os seus Preceitos, porque a *Musica Theorica* he rigorosa *Sciencia*, e só he *Arte* o seu *exercicio*, ou *Prática executiva*. A Demonstração seguinte confirmará o que digo.

DEMONSTRAÇÃO VII.

Em que se impugna que possa haver 2.^a Diminuta, não obstante dar-se Semitono Menor; e em que tambem se faz evidente ser a 5.^a excessiva Superflua, e não 6.^a Diminuta.

A Infallivel Doutrina, que deixo estabelecida na Demonstração precedente, me obriga a provar nesta com certeza, que não ha, nem pôde haver 2.^a *Diminuta*, reprovando juntamente a incoherencia do seguinte Exemplo.

So-

Sobre elle farei huma precisa digressão instructiva aos novos Professores. Depois ver-se-ha provada pelas mesmas Regras a propria denominação da 5.^a *Superflua* contra a razão de hum Author, que diz, deve ser chamada 6.^a *Diminuta*. Vamos ao Exemplo do primeiro caso proposto.

E X E M P L O.



No 2.^o *Compasso* se vê G. *, e no 4.^o A. *, fazendo *Ligadura* de 8.^a *Superflua* com os mesmos *Signos Naturaes*, á qual querem nomear de 2.^a *Diminuta*; porém eu digo que tal não he, porque não a póde haver dentro do *Signo*, que propriamente he 2.^a, e só se devem chamar áquelles *Signos *** 8.^{as} *Superfluas*, pois são os proprios accrescentados de hum *Semitono Menor* pela parte superior.

E se me differem que na *Prática* tanto se estima G. *, como se fosse A. *bmollado*, ou o * de A., como o b de B., respondo, que nestes, e semelhantes casos não he assim; porque o estar na casa de Pedro não he ser o mesmo Pedro. He verdade que as *Teclas Pretas* do *Cravo* humas mesmas fervem de **, e de bb; mas quando devem ser bb, não se attendem como **, nem ao contrario.

Mais. Veja-se a incoherencia do referido Exemplo. Quer, ou entende este Author, que aquellas *Ligaduras*, de que fallo, sejam de 2.^a *Diminuta*: bem está. Ora em que *Especies desculpão* as primeiras duas *Ligaduras*, que faz o *Baixo*? Eu vejo que descendo este no 2.^o *Compasso* para F.

Na-

Natural, lhe fica o G. * em 2.^a *Superflua*; e no 4.^o, transitando para G. tambem *Natural*, encontra da mesma sorte outra 2.^a *Superflua* com A. *. Pois como póde ser isto? de huma 2.^a *Diminuta*, que entende pôr em *Ligadura*, elle desce, ou passa immediatamente por outra 2.^a *Superflua*? Não o concete a boa *Theorica*, e assim resolvo, que não ha, nem se deve assignar em *Prática* a tal chamada 2.^a *Diminuta*, por não ser *Intervallo*, que haja de fazer *Ligadura*; pois as *Especies* só se fórmão na *comparação*, que se faz com ellas de hum para outro *Signo*, e não dentro do mesmo. Assim daquelle modo unicamente se mostra o *Semitono Menor*, e não a 2.^a *Diminuta*; de sorte, que o dito *Semitono* sim he *Intervallo* de 4 *Comas*, mas não de 2.^a *Diminuta*, porque para o ser, havia *sabir* para outro *Signo* immediato, e não ficar *alterado*, e *contido* no proprio.

Aquelle G. * do 2.^o *Compasso*, e o * de A. do 4.^o para serem 2.^a *Menor* (que *Diminuta* não a póde haver) devia assignar-se A. *bmollado*; e desta sorte tambem no 4.^o *Compasso* escrever-se o b de B. em lugar de A. *; porque só assim se via adequadamente no 2.^o *Compasso* ser a 2.^a *Menor* de G., A. *bmollado*; e no 4.^o, a 2.^a de A., o b de B. A 2.^a *Menor* de G., ou de A., ha de constar, ou ser considerada de 5 *Comas*, e não de 4: o * he de 4, o *Intervallo* do b de 5; logo a 2.^a *Menor*, sendo de 5 *Comas*, não se póde figurar com o *, o qual he considerado de 4; e isto, porque não ha 2.^a *Diminuta*, por não *sabir* fóra do mesmo *Signo*, e só se dá 8.^a *Superflua*, quando a *Perfeita* he *alterada* (como alli se vê pela parte superior) de 4 *Comas*, que he o *Semitono Menor*. No Exemplo suprà só ha propriamente em o 6.^o *Compasso* a 2.^a *Menor* de 5 *Comas*, que he o *Semitono Maior*. Pelo que a *Musica* do sobredito Exemplo deve-se emendar, e escrever com regularidade, como se mostra no seguinte

Natural, de forte, que para 6.^a *Superflua* he attendido como * dentro do proprio *Signo*, que representa a 6.^a; e para ser 7.^a *Diminuta*, he tomado como b dentro do mesmo *Signo*, que sempre demostra a 7.^a

Em conclusão, a 5.^a *Superflua* de *F. Natural* he *C. **. Este *Signo* assim he que serve tambem de *D. bmollado*; porém considerado como b de *D.*, he 6.^a *Menor*, e não *Diminuta* do sobredito *F.*; e entendido como * de *C.*, he 5.^a *Superflua* do mesmo *F.*; logo neste caso não he 6.^a *Diminuta*, mas sim 5.^a *Superflua*. Em fim, só em quanto não sabirem as *Especies* dos proprios *Signos*, que sempre as representam, se podem dizer *Diminutas*, ou *Superfluas*, e assim se dão adequadamente 6.^a *Diminuta*, ou 5.^a *Superflua*, como as exponho, e distingo na Demonstração VI. nos seus respectivos Exemplos; concluindo tambem, que por esta mesma razão não se dá 2.^a *Diminuta*, por não se poder achar dentro daquelle *Signo*, que he propriamente 2.^a

D E M O N S T R A Ç Ã O VIII.

Em que se dá noticia da melhor, ou menos boa qualidade das Especies, e dos seus Transitos proprios ordinarios.

A *Musica Prática* compõe-se de *Consonancias*, como principios essenciaes; e de *Dissonancias*, como de ornamentos, que dão maior realce á mesma *Musica*.

Nem todas as *Especies* são igualmente *Perfeitas*, *Imperfeitas*, ou *Dissonantes*; porque das *Perfeitas*, ou *Imperfeitas* humas fazem melhor *Consonancia*, e se escutam mais *Harmonicas* do que outras, observando-se tambem entre as *Falsas*, humas mais asperas, e outras menos *Dissonantes*.

As *Especies Consonantes* são por natureza suaves ao ouvido. As *Dissonantes* asperas, e insoffríveis.

As *Consonantes Perfeitas* 4.^a, 5.^a, e 8.^a são as mais

Harmonicas; e entre todas a 5.^a he a mais fonora, porque occupa muito o ouvido, e deleita melhor, não fó do que a 4.^a, mas tambem do que a 8.^a. Esta he mais *Perfeita* do que a 5.^a; a 5.^a mais do que a 4.^a; e a 4.^a he a que tem menos grãos de *Perfeição*.

As *Consonantes Imperfeitas* humas são da mesma forte mais, outras menos fonoras. As mais *Harmoniosas* são 3.^a, e 6.^a *Maiores*, sendo a 3.^a melhor do que a 6.^a. Ellas são varonis; vivas, e alegres. As menos *Sonoras* são 6.^a, e 3.^a *Menores*; mas a 3.^a não he de tão boa condição como a 6.^a. Estas são enfermas, debilitadas, e tristes.

As *Especies Falsas* tambem humas são mais asperas do que outras. As mais offensivas ao ouvido são 2.^a *Menor*, 7.^a *Maior*, 4.^a de *Tritono*, e 5.^a *Superflua*. As menos asperas, 2.^a *Maior*, 7.^a *Menor*, 4.^a *Diminuta*, e 5.^a *Falsa*.

Convertem-se as *Especies* de *Maiores* em *Menores*, ou *Diminutas*; ou de *Menores* em *Maiores*, ou *Superfluas*, concorrendo repentino algum dos *Accidentes* *, b, ou ♯.

As *Especies Maiores* mudão-se em *Menores*, ou *Diminutas*, assignando b na parte *Superior*, ou * na *Inferior*.

As *Especies Menores* passão a ser *Maiores*, ou *Superfluas*, pondo * na parte *Superior*, ou b na *Inferior*, que he ao contrario.

O ♯, quando destroe o b da parte *Superior*, ou o * da parte *Inferior*, converte as *Especies Menores* em *Maiores*, ou *Superfluas*; mas desfazendo o effeito do * da parte *Superior*, ou o do b da parte *Inferior*, muda as *Especies Maiores* em *Menores*, ou *Diminutas*.

Mais claro. As *Especies Superfluas*, a respeito das *Maiores*, são crescidas na parte *Superior* da *Harmonia* de hum *Semitono Menor* com ♯, ou *, conforme o pede a *Circulação* do *Tom*. As *Diminutas* alteradas pela parte in-

ferior nas *Cordas* do *Acompanhamento* de hum *Semitono Menor* com *, ou ♯, segundo o *Tom*.

Todas as *Especies* *Difsonantes*, fóra de *Ligadura*, e as *Imperfeitas*, sendo *Maiores*, ou *Superfluas*, como a 3.^a *Maior*, a 4.^a de *Tritono*, a 6.^a *Maior*, ou *Superflua*, e a 7.^a *Maior*, fazem de ordinario o seu *Transito*, subindo *gradatim*; e sendo *Menores*, ou *Diminutas*, como a 3.^a *Menor*, a 4.^a *Diminuta*, a 5.^a *Falsa*, a 6.^a *Menor*, e a 7.^a *Menor*, ou *Diminuta*, devem ter a sua *passagem immediata*, descendo.

A 3.^a, e 6.^a *Maiores*, ou *Superfluas*, e a 7.^a *Maior*, ordinariamente *sobem* para a 8.^a. A 4.^a de *Tritono* para a 6.^a. A 3.^a *Menor* *desce* para o *Unifono*, ou 8.^a. A 4.^a *Diminuta* para a 3.^a. A 5.^a *Falsa* para a 3.^a. A 6.^a *Menor* para a 5.^a; e a 7.^a *Menor*, ou *Diminuta* para a 6.^a, ou para a 5.^a *Perfeita*. Extraordinariamente podem ter outros *Transitos* estas *Especies*, não subindo as *Maiores*, ou *Superfluas*, nem descendo as *Menores*, ou *Diminutas*. Mais claro: podem também as *Maiores* *descer*, e as *Menores* *subir*, o que he hum dos precisos caminhos para a variedade das *Modulações*.

As *Especies*, que estão *sujeitas* a serem *Maiores*, ou *Menores*, são unicamente *finco*, 2.^a, 3.^a, 6.^a, 7.^a, e 9.^a. As que podem ser *Diminutas*, *finco*, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, e 7.^a. As *expostas* a converterem-se em *Superfluas* também *finco*, 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, e 6.^a. Note-se. A 4.^a, e a 5.^a não podem ser *Maiores*, nem *Menores*. A 2.^a não póde ser *Diminuta*, nem a 7.^a *Superflua*.

As 6.^{as} *Superfluas* encontram-se de ordinario na *Harmonia* da 6.^a do *Tom*, quando *desce* para a 5.^a em os *Tons* de 3.^a *Menor*.

(As 7.^{as} *Diminutas* nas *Especies* da 4.^a alterada do *Tom*, quando *sobe* para a 5.^a em os mesmos *Tons* *Menores*.

A 3.^a *Diminuta* só entre as *Partes particulares* se encontra, e não com o *Baixo*, a qual se fórma no *Intervallo*, que faz a 6.^a *Superflua* com a 8.^a.

Em os Tons de 3.^a *Maior* tem precisamente a *Corda* da 6.^a do Tom nas suas *Especies* 6.^a *Menor*, ou *Maior*, mas não *Superflua*.

Em os Tons de 3.^a *Menor* só he dado 6.^a *Maior*, ou *Superflua*, mas não 6.^a *Menor* á dita *Corda*.

Em os Tons *Naturaes*, ou nos de **, ou bb de 3.^a *Maior*, ou *Menor* póde conter a *Corda* da 4.^a *Perfeita* do Tom na sua *Harmonia* respectiva 7.^a *Maior*, ou *Menor*, mas não propriamente *Diminuta*.

Em os Tons *Naturaes*, ou nos de bb, ou ** de 3.^a *Menor*, ou *Maior*, deve consentir a 7.^a, ou a 4.^a *alterada* do Tom no seu acompanhamento proprio 7.^a *Menor*, ou *Diminuta*, mas não 7.^a *Maior* adequadamente.

DEMONSTRAÇÃO IX.

Na qual se explica a precisa regularidade dos **, e dos bb; e em que tambem se impugna escrever-se o 8.^o * com o Dieffis Enarmonico.


HUma das circumstancias precisissimas para a intelligencia da Musica, tanto de cantar, como de acompanhar no *Cravo*, ou *Orgão*, he o conhecimento verdadeiro dos tres *Accidentes* *, b, e ♯, isto he, da regular *afsinatura* dos **, da propria *ordem* dos bb, e da *privativa serventia* do ♯ a respeito dos bb, e **, como tambem da sua inteira comprehensão, quando estes mesmos *Accidentes* se escrevem sem a devida *regularidade*.


A *ordem*, que precisamente guardão os ** afinados na *Clave* de F. na 4.^a *Linha* (ou em outra qualquer) he sempre procedendo do 1.^o, que he no mesmo F., ora 4.^a abaixo, ora 5.^a affima. A dos bb he ao contrario, isto he, contando do 1.^o, que he em B., ora 4.^a affima, ora 5.^a abaixo até 7 bb, ou **, que são os que mais de ordi-

na-

nário se figurão, pois da mesma forte podem apparecer oito **, ou bb. O \sharp ferve só para se oppôr, e destruir os efeitos assim dos bb, como dos **.

* ~~~~~ *

** pela sua ordem.		bb pela sua ordem.		
O 1.º em F. } O 2.º em C. } O 3.º em G. } O 4.º em D. } O 5.º em A. } O 6.º em E. } O 7.º em B. }	1.º, 2.º, e 3.º nos <i>Signos</i> , que contém <i>ut</i> . <hr/> 4.º, e 5.º nos que acabão em <i>ré</i> . <hr/> 6.º, e 7.º nos que finalização em <i>mi</i> .		O 1.º em B. { O 2.º em E. { O 3.º em A. { O 4.º em D. { O 5.º em G. } O 6.º em C. } O 7.º em F. }	1.º, e 2.º nos <i>Si- gnos</i> , que finali- zação em <i>mi</i> . <hr/> 3.º, e 4.º nos que acabão em <i>ré</i> . <hr/> 5.º, 6.º, e 7.º nos que contém <i>ut</i> .



1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º 1.º 2.º 3.º 4.º 5.º 6.º 7.º

Repetidos os ** ás *avessas*, dizem-se os bb ás *direitas*.

* ~~~~~ *

Como tambem se assignão oito bb, ou **, e o 8.º * tem o seu lugar no *Signo*, em que se escreve o 1.º, que he *F.*, devo aqui advertir a grande impropriedade, com que neste caso alguns Professores, méramente *Práticos*, demonstrão o sobredito * com este signal \times , que he o *Dieffis Menor Enarmonico*. Erro gravissimo, além de ser insoffri- vel, como diz *Guido Aretino*, pôr hum *signal* em lugar de outro, maiormente quando na mesma *Musica* este *Dieffis Enarmonico* \times denota duas *Comas*, o que significão as duas risquinhas; e o *Chromatico* demonstra quatro com as quatro, de que elle se fórma desta sorte *. Ora como ha- de o *Dieffis Menor Enarmonico* levantar quatro *Comas*, se elle não tem de si mais do que duas? Não póde ser: logo só com o * *Chromatico* he que se deve descrever o 8.º, ain- da que seja no *Signo* do 1.º, pois quando se vê segunda vez neste lugar assignado, bem se conhece ser para repetir

o privativo effeito de *levantar* ao mesmo *Signo* de *F.* mais 4 *Comas*, como significante officio da sua natureza, assim como se entende, quando se figura o 8.^o b na precisa paragem do 1.^o com o mesmo b, para desta sorte *diminuir* tambem outras quatro *Comas* áquelle *Signo* de *B.*; e se para se denotarem oito bb não usão de diferente *signal* mais do que o proprio b, para se significar o 8.^o * não se póde ver diverso *caracter*, isto he, o *Dieffis Menor Enarmonico* *, mas sim o mesmo *, que he o *Chromatico*; logo com este he que se ha de assignalar o 8.^o, e não com o outro *Dieffis*.

A *Musica Prática*, para ser regular, depende da *Theorica*, e por falta desta se confunde aquella. As razões da *Arte* devem provar *Prática*, e *Theoricamente* toda a demonstração, que fizemos nesta materia. Obrar huma coisa só porque assim se faz, sem dar outra razão, com que o entendimento se capacite da verdade, he desastrado fundamento para se conhecerem os motivos, que ha para se reduzirem a huma boa *Praxe* os *Preceitos inspectivos* desta peregrina *Sciencia*; e discorrer sem esta ordem, he mostrar ignorancia total da intelligencia, que se deve ter.

DEMONSTRAÇÃO X.

Em que se assigna hum facil modo de conhecer todos os Tons de 3.^a Maior, ou Menor pelo primeiro, ou ultimo *Signo* do Baixo de qualquer *Obra*.

EM todas as *Claves* do *Acompanhamento Naturaes*, ou assignadas com **, ou bb só pelo *mi certo* da *Cantoria*, se conhecem facilmente os Tons, tanto de 3.^a Maior, como de 3.^a Menor. Nas que se demonstrão com **, he o ultimo o *mi certo*. Nas que se apontão com bb, he o dito *mi* no lugar, que he proprio para se escrever o outro pela sua ordem a respeito dos que estão já figurados. Cha-

mo *mi certo* áquelle *Signo*, que na *Cantoria* tem só *mi* para *subir*, e *descer*, segundo o *Novo Systema* expresso em a minha *Nova Instrucção Musical*, ou *Theorica Prática da Musica Rytbmica*.

Na *Clave*, ou *Cantoria Natural*, he *mi certo* em *B*. Este *Signo* he ou 7.^a *Maior* do *Tom* de 3.^a *Maior*, ou 2.^a do *Tom* de 3.^a *Menor*. Note-se. Quando a primeira *Figura* do *Tom* entrar no *Signo* affima do *mi certo*, he de 3.^a *Maior*; e quando logo *abaixo* do dito *mi*, he de 3.^a *Menor*. Esta he em summa huma facilissima regra geral.

Em os *Tons*, que se assignão com **, attenda-se logo ao ultimo *. Este por ser o *mi certo* he da mesma forte, ou 7.^a *Maior* do *Tom* de 3.^a *Maior*, ou 2.^a do de 3.^a *Menor*. Se principia a primeira *Figura* em o *Signo* logo superior ao *mi certo*, he *Tom* de 3.^a *Maior*; se no inferior ao dito *mi*, he de 3.^a *Menor*.

Em os *Tons*, que se escrevem com *bb*, se advirta promptamente o *mi certo* da *Cantoria*, que he no lugar proprio para o outro *b* pela sua ordem, além dos assignados. Quando a primeira *Figura* entrar no *Signo superior* ao *mi certo*, he *Tom* de 3.^a *Maior*; e se no inferior ao dito *mi*, he de 3.^a *Menor*; de forte, que todo o *mi certo* he meio destes dous extremos. No *Superior* fórma-se *Tom* de 3.^a *Maior*; e o *mi* he a sua 7.^a *Maior*. No extremo *Inferior* ordena-se *Tom* de 3.^a *Menor*; e o dito *mi* he a 2.^a do *Tom*.

Attenda-se á *Tabella* seguinte, onde se vê, que com huns mesmos *Accidentes* se formalizão dous *Tons*, hum de 3.^a *Maior*, outro de 3.^a *Menor*. Os *Signos* das *Figuras* expressas dão a *denominação* aos *Tons*, expressando-se o *Signo*, e a sua 3.^a competente. O lugar notado no *Espaço*, ou *Linha* he o do *mi certo*. O *M.* grande significa 3.^a *Maior*; e o *m.* pequeno 3.^a *Menor*. Ella contém aquelles *Tons* mais faceis, de que os *Philarmonicos* Modernos podem usar *Natural*, e *Accidentalmente*, os quaes chegam ao número de trinta.

40 A NOVO TRATADO DE MUSICA
TABELLA

Em que se mostrão todos os Tons, que se podem formar de 3.^a Maior, e de 3.^a Menor, em quanto somente até sete $\sharp\sharp$, ou $\flat\flat$ assignados na Clave.

Tom de 3. ^a M.		Tom de 3. ^a m.	
mi certo.		mi certo.	
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.
3. ^a M.	3. ^a m.	3. ^a M.	3. ^a m.
mi certo.	mi certo.	mi certo.	mi certo.

Os *Tons Naturaes* são do *Genero Diatónico*; os de ** do *Chromatico Duro*; e os de bb do *Chromatico Molle*.

A séria observação desta *Taboa* estampará na memoria o número de **, ou bb peculiares a qualquer *Tom*, porque elles imprimem, e dão a cada hum seu caracter proprio.

Este he o modo facil de dar a conhecer os *Tons* pela primeira, ou ultima *Nota* de qualquer *Obra*. Será de grande socorro ao novo *Professor*, e a seu tempo lhe facilitarei tambem outro mais difficil conhecimento, qual he o da *Mudança repentina* dos mesmos *Tons*, quando no progresso das *Modulações* concorrem mais, ou menos *Accidentes* daquelles, com que principia a *Composição*.

Depois de entendido o repentino, e facil modo de conhecer os *Tons* na sua primeira *origem*, o que até agora tem sido principal objecto desta *Demonstração*, devo tambem lembrar-me das mais circumstancias, que contém a presente *Tabella*, explicando á sua vista algumas das muitas observações, que nella se podem fazer, as quaes todas redundão em beneficio do novo *Professor*, se elle quizer illustrar-se com as infalliveis *Regras*, e combinações, que vou a descrever.

Em primeiro lugar apontão-se os *Tons Diatonicos*, ou *Naturaes* de C. 3.^a *Maior*, e o de A. 3.^a *Menor*, por serem estes os *Primigenios* de todos os mais de semelhantes 3.^{as}, que estão assignados com **, ou bb. Os dous *Tons* nomeados são *relativos*; quero dizer, *Tons relativos* são todos aquelles, que se fórmão de 3.^a *Maior*, ou de 3.^a *Menor*, tanto *Naturaes*, como com huns mesmos *Accidentes*, v. g. com hum * só na *Clave*, na primeira *columna* da parte esquerda, fóma-se o *Tom* de G. 3.^a *Maior*; e o de E. 3.^a *Menor*. Isto mesmo se vê, e se deve entender respectivamente em cada regra de qualquer das duas *columnas*,

ou os *Tons* sejam de *bb*, ou de *****. Observe-se juntamente que os *Tons Menores relativos* são 3.^a abaixo dos *Maiores*, ou estes 3.^a acima daquelles. São tão parciaes, que para se passar do *Tom Maior* ao *Menor*, basta só *converter*, ou *subir* a *Especie* 5.^a do *Tom Maior* á 8.^a do *Menor*; ou ao contrario, *descer* a *Especie* 8.^a do *Tom Menor* á 5.^a do *Maior*. Tambem podemos dizer, que tanto he *Tom relativo* o que se vê 3.^a abaixo, como o que se póde formar 3.^a acima, mas ha de ser hum de 3.^a *Maior*, outro de 3.^a *Menor*; porque além dos *Tons relativos* das *Cordas* proprias de qualquer *Tom*, todos os mais serão *relativos* huns dos outros, sempre que se formarem com diferentes 3.^{as} alternativamente á parte superior, ou inferior.

Para que melhor se entenda como procedem dos *Tons Primigenios* os outros *Tons*, darei huma precisa idéa deste *Assumpto* só pelo *Tom Diatonico*, ou *Natural* de *C.*, mostrando serem as suas *Cordas* as que dão *origem* aos mais *Tons*, o que se deduz destes principios certos. Todo o ***, que se assigna com regularidade, *converte* a 4.^a *Perfeita* em 7.^a *Maior*; e o *b* a 7.^a *Maior* em 4.^a *justa*: logo precisamente se hão de poder formar com hum só *** dous *Tons relativos*, hum na *Corda* da 5.^a, do sobredito *Tom*, que he *G.*, outro na da 3.^a, que he *E.* Este de 3.^a *Menor*, aquelle de 3.^a *Maior*. Da mesma sorte procedem com hum só *b* outros dous *Tons* entre si *relativos*, hum na *Corda* da 4.^a do *Tom*, que he *F.*, outro na da 2.^a, que he *D.* Este de 3.^a *Menor*, o outro de 3.^a *Maior*. A *Corda* da 6.^a he a do *Tom* de *A.* 3.^a *Menor relativo* do de *C.* 3.^a *Maior*; de sorte, que em todas as *Cordas* do *Tom* de *C.* se podem fazer outros *Tons*, excepto na que tiver 5.^a *Falsa*, que he a da 7.^a; e no *Tom* de *A.* a da 2.^a: e a razão he, porque a 5.^a *Diminuta* compõe-se de duas 3.^{as} *Menores*; e para se ordenar qualquer *Tom*, he preciso que a 5.^a seja *Perfeita*, a qual contém

tém huma 3.^a *Maior*, e outra *Menor*; no que se vê, que só dentro das *Cordas* deste *Tom* de *C.* se fórmão com elle seis *Tons*. Assim com a sobredita successão podem-se imaginar todos os *Tons* possiveis; porém eu passo a descrever outra *ordem* mais facil, e não menos instructiva.

A successão dos *** he por 5.^{as}. A dos bb por 4.^{as}; razão, por que os *Tons* assignados com ***, tanto de 3.^a *Maior*, como *Menor*, procedem tambem por 5.^{as}; e os de 3.^a *Menor*, ou *Maior*, escritos com bb, regulão-se semelhantemente por 4.^{as}. Os *Tons Maiores* de ***, ou de bb, nascem do *Tom Natural* de *C.* Os *Tons Menores* de bb, ou de ***, derivão-se do *Tom Natural* de *A.*

* Tons de 3. ^a <i>Maior</i> assignados com ***, que nascem por 5. ^{as} do <i>Tom Diatonico</i> de <i>C.</i>	* Tons de 3. ^a <i>Maior</i> assignados com bb, que procedem por 4. ^{as} do <i>Tom Natural</i> de <i>C.</i>
* De <i>G.</i> - - com 1.*	* De <i>F.</i> - - com 1 b.
* De <i>D.</i> - - com 2.	* De <i>B. b</i> - - com 2.
* De <i>A.</i> - - com 3.	* De <i>E. b</i> - - com 3. b
Tom* De <i>E.</i> - - com 4.	Tom* De <i>A. b</i> - - com 4.
* De <i>B.</i> - - com 5.	* De <i>D. b</i> - - com 5.
* De <i>F. *</i> - - com 6.	* De <i>G. b</i> - - com 6.
* De <i>C. *</i> - - com 7.	* De <i>C. b</i> - - com 7.
Tons de 3. ^a <i>Menor</i> escritos com ***, que se derivão por 5. ^{as} do <i>Tom Natural</i> de <i>A.</i>	Tons de 3. ^a <i>Menor</i> escritos com bb, que se regulão por 4. ^{as} do <i>Tom Natural</i> de <i>A.</i>
* De <i>E.</i> - - com 1.*	* De <i>D.</i> - - com 1 b.
* De <i>B.</i> - - com 2.	* De <i>G.</i> - - com 2.
* De <i>F. *</i> - - com 3.	* De <i>C.</i> - - com 3.
Tom* De <i>C. *</i> - - com 4.	Tom* De <i>F.</i> - - com 4.
* De <i>G. *</i> - - com 5.	* De <i>B. b</i> - - com 5.
* De <i>D. *</i> - - com 6.	* De <i>E. b</i> - - com 6.
* De <i>A. *</i> - - com 7.	* De <i>A. b</i> - - com 7.

Achar-se-hão mais dous ** sempre que se considerarem os *Tons Maiores*, hum *Tono* mais alto successivamente no progresso de huma 8.^a, v. g. *C. Natural*; para se formar *Tom*, hum *Tono* mais alto, ferá o de *D.* com 2 **: subindo outro *Tono*, he o de *E.* com 4 **: outro *Tono* mais alto, ferá o de *F.* * com 6. **: elevando-se outro *Tono*, forma-se o de *G.* * com 8 ** &c. O mesmo se verifica passando do *Tom* de *G.*, que se assigna com hum * na *Clave*, ao de *A.* com 3, ao de *B.* com 5, e ao de *C.* com 7; no que se vê, que de huns a outros *Tons* sempre vão dous ** de differença. Combinem-se na 1.^a *columna* da *Tabella* as suas regras *alternativamente*, e se observará isto, que acabo de dizer dos **.

Descendo as *Cordas* do mesmo *Tom* de *C.* de *Tono* em *Tono*, succede o proprio com os bb desta sorte: *C. Natural*; descendo hum *Tono* mais, he o *Tom* de *B. bmollado* com 2 bb; mais outro *Tono*, he o de *A. b* com 4 bb; outro *Tono* mais, he o de *G. b* com 6 bb; mais outro *Tono*, he o de *F. b* com 8 bb, &c. O mesmo se notará, passando do *Tom* de *F.* com hum b na *Clave*, ao de *E. b* com 3; ao de *D. b* com 5; e ao de *C. b* com 7. No que se vê também, que de huns a outros *Tons* vão sempre dous bb de differença. A 2.^a *columna* demostra isto mesmo dos bb.

O proprio se ha de verificar, se se descer o *Tom Natural* de *A.* de *Tono* em *Tono*, formando os *Tons* de 3.^a *Menor* semelhantemente.

Em termos mais concisos. Se se subirem em duas *alternativas* os *Signos* da sobredita 8.^a de *C.* com todos os *Intervallos* de *Tono*, acharemos que sempre se vão multiplicando de cada vez mais dous ** a cada *Tom*, que se ordenar de 3.^a *Maior*, ou *Menor*. Para se advertir o mesmo a respeito dos bb, ha de se proceder de *Tono* em *Tono* descendo; e tanto nos *Tons* de 3.^a *Maior*, como de 3.^a *Menor*,

nor,

nor, se irão augmentando de dous em dous os bb a cada Tom, que se formalizar. Observe-se isto na 2.^a columna da *Tabella*, de que fallo, e tambem se póde ver na seguinte.

Primeira <i>Alternativa</i> subindo de Tono para os Tons de ** de 3. ^a <i>Maior</i> .	Primeira <i>Alternativa</i> descendo de Tono para os Tons de bb de 3. ^a <i>Maior</i> .
O Tom de G. com 1 *.	O Tom de F. com 1 b.
O de A. com 3 : 1, e 2 - 3.	O de E. b com 3 : 1, e 2 - 3.
O de B. com 5 : 3, e 2 - 5.	O de D. b com 5 : 3, e 2 - 5.
O de C. * com 7 : 5, e 2 - 7.	O de C. b com 7 : 5, e 2 - 7.
Segunda <i>Alternativa</i> .	Segunda <i>Alternativa</i> .
O de D. com 2 **.	O de B. b com 2 bb.
O de E. com 4 : 2, e 2 - 4.	O de A. b com 4 : 2, e 2 - 4.
O de F. * com 6 : 4, e 2 - 6.	O de G. b com 6 : 4, e 2 - 6.
O de G. * com 8 : 6, e 2 - 8.	O de F. b com 8 : 6, e 2 - 8.
Primeira <i>Alternativa</i> subindo de Tono para os Tons de ** de 3. ^a <i>Menor</i> .	Primeira <i>Alternativa</i> descendo de Tono para os Tons de bb de 3. ^a <i>Menor</i> .
O Tom de E. com 1 *.	O Tom de D. com 1 b.
O de F. * com 3 : 1, e 2 - 3.	O de C. com 3 : 1, e 2 - 3.
O de G. * com 5 : 3, e 2 - 5.	O de B. b com 5 : 3, e 2 - 5.
O de A. * com 7 : 5, e 2 - 7.	O de A. b com 7 : 5, e 2 - 7.
Segunda <i>Alternativa</i> .	Segunda <i>Alternativa</i> .
O de B. com 2 **.	O de G. com 2 bb.
O de C. * com 4 : 2, e 2 - 4.	O de F. com 4 : 2, e 2 - 4.
O de D. * com 6 : 4, e 2 - 6.	O de E. b com 6 : 4, e 2 - 6.
O de E. * com 8 : 6, e 2 - 8.	O de D. b com 8 : 6, e 2 - 8.

Advirtão-se outras combinações, que são manifestas também na sobredita *Tabella*.

Em os *Tons* de $\ast\ast$ o *Tom* de 3.^a *Maior* contém mais tres $\ast\ast$, que os *Tons* de 3.^a *Menor*, formados no mesmo *Signo*. Note-se na 1.^a *columna* da *Tabella* aquelle *Signo*, em que se fórma *Tom Menor*, e *Maior*, e se verificará o dito.

Em os *Tons* de bb o *Tom Menor* inclue sempre mais tres bb , que no *Tom Maior* do proprio *Signo* correspondente. A 2.^a *columna* da *Tabella* mostra o mesmo que digo, combinando o *Tom Maior* da 1.^a *regra* com hum b , com o *Menor* da 4.^a *regra* com 4 bb . O *Tom Maior* da 2.^a *regra* com 2 bb , com o menor da 5.^a com 5 bb , &c.

Mais. Nos *Tons* de $\ast\ast$ para se ir formar outro *Tom* á 5.^a, ver-se-ha mais hum \ast ; e para ordenar-se na 4.^a, hum \ast menos. Nos *Tons* de bb he ao contrario. Para se ir á 5.^a, haverá menos hum b ; e para se passar á 4.^a, mais hum b . Em fim são quasi interminaveis as observações, e combinações, que se podem fazer na *Tabella* affima escrita.

D E M O N S T R A Ç Ã O XI.

Em que se prohibem darem-se duas 5.^{as} Perfeitas, ou duas 8.^{as} successivas descubertas na extremidade superior da Mão direita com o Acompanhamento; e se adverte o modo de se evitarem com a observação, e precisa intelligencia dos quatro Mottos.

HUma das Regras mais principaes, que ha na Musica, he, que não se possão dar duas *Especies Perfeitas* de hum mesmo genero, e *quantidade successivas*, como v. g. duas 5.^{as} *Perfeitas*, ou duas 8.^{as}. Este Preceito, que se observa infallivelmente em o *Contraponto*, e *Composição*, se estende também, e se intima ao scientifico acompanhante em o modo de collocar as *Especies* no regulamento da Har-

monia; e como o *acompanhar* em o *Cravo* seja hum *compôr* repentino, deve o Professor ser esperto, e previsto para fugir a este erro, e observar a sobredita Regra, no que lhe darei huma precisa instrucção dos quatro *Movimentos*, ou *Mottos*, que ha na Musica, pelos quaes são dadas todas as *Especies*, e por elles ensinarei este principal Assumpo de livrar duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as} *descubertas*.

Os *Mottos*, ou *Movimentos* são rigorosamente quatro; *Recto*, *Obliquo*, *Contrario Conjunctivo*, e *Contrario Disjunctivo*, ou *Contrarissimo*.

Tem obrigação o acompanhante de observar estes quatro *Mottos*, de que fallo, no regulamento das Mãos; porém não sempre em o dar de todas as *Especies*, porque huma cousa he escrever scientificamente, outra acompanhar mais licencioso no *Cravo*.

O *Motto Recto* he, quando ambas as Mãos sobem, ou descem *gradatim*, ou de *salto*. O *Obliquo*, quando qualquer dellas está em hum lugar, e a outra faz todos quantos *movimentos* lhes são precisos. O *Motto Contrario Conjunctivo* he, quando a Mão esquerda sobe, e a direita desce. O *Contrario Disjunctivo*, ou *Contrarissimo*, quando sobe a direita, e desce a esquerda.

E X E M P L O

Dos quatro *Mottos*.

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Motto Recto' and the bottom staff is labeled 'Motto Obliquo'. Both staves are in C major and 4/4 time. The top staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The bottom staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8. The notation includes stems, beams, and slurs.

Contrario Conjunctivo. *Contrario Disjunctivo.*

Para o bom regulamento das *Mãos*, das *Especies*, e da *Harmonia* se attenda com especialidade ao *Motto*, que ha no extremo superior da Mão direita com a Mão esquerda, que naquelle extremo he que mais rigorosamente são prohibidas duas 5.^{as} *Perfeitas*, ou duas 8.^{as}.

As *Especies Imperfeitas* podem ser dadas em qualquer dos *Mottos*; mas o *Recto* he o seu mais proprio, podendo subir, ou descer ambas as Mãos por 3.^{as}, ou 6.^{as} *descubertas*.

As *Especies Dissonantes*, quando passão na *Harmonia* á sombra das *Consonantes* nas partes intermedias do *Compasso*, ou as *Falsas* postas em *Ligadura*, são dadas ordinariamente pelo *Motto Obliquo*, pois se move huma *Nota*, quando outra não se move, tanto nas *Ligaduras superiores*, como nas *inferiores*.

As *Especies Perfeitas* 5.^a, e 8.^a, são as mais recomendaveis na observancia dos *Mottos Contrario Conjunctivo*, e *Contrario Disjunctivo*, em que devem ser dadas. Porém para o *Cravo*, que he como a propria *Composição* a maior número de *Vozes*, não he tão restricta esta Regra; mas ainda assim, para a sua mais rigorosa observação, com ella mesma darei huma total exclusiva ao reprovado erro de se darem duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as} *Perfeitas* successivamente.

A 8.^a *descuberta* para ser dada com todo o rigor na

extremidade da Mão direita, deve subir esta, e descer a esquerda *gradatim*, ou fazer *salto* de 4.^a subindo.

A 5.^a *descuberta* no Dedo *Minimo* da Mão direita, dar-se-ha descendo esta, e subindo a esquerda *gradatim*, ou fazendo *movimento* de 5.^a *descendo*. O *salto*, ou *Transito* de 4.^a *assima*, ou 5.^a *abaixo*, salva estes *Mottos* da 8.^a, ou 5.^a; e a razão he, porque o mesmo *Signo*, que he 4.^a *assima*, he 5.^a *abaixo*, e ao contrario: além do que no *Cravo* sempre se verifica o *Motto*, que he dado á 8.^a, ou 5.^a; porque como a Mão esquerda Toca os *Signos* por 8.^a, quando o Dedo superior della *salta* de 4.^a *assima*, o inferior faz *Transito* de 5.^a *abaixo* da *Tecla*, donde se parte o Dedo superior; e quando a propria Mão esquerda *salta* de 5.^a *assima*, da mesma sorte o Dedo *Minimo* da dita Mão faz *Transito* de 4.^a *abaixo* do lugar donde se tira o Dedo *Pollegar*, que foi buscar a 5.^a *assima*.

Estes são os *Mottos*, em que rigorosamente devem ser dadas as *Especies Perfeitas* 5.^a, e 8.^a, no científico *Contraponto*; mas nas *Composições a quatro*, ou a maior número de *Vozes*, e no Acompanhar do *Cravo*, também se pôde dar a 8.^a por *Motto Contrario Conjunctivo*, o qual privativamente pertence á 5.^a, ou a 5.^a por *Motto Contrario Disjunctivo*, que he o proprio da 8.^a.

Isto que escrevo dos *Mottos* só se ha de entender a respeito das *Especies descubertas* na extremidade superior da Mão direita com o *Acompanhamento*, e não em todo o rigor com o Dedo *Pollegar*, e mais Dedos intermedios da mesma dita Mão, quando esta anda cheia de *Especies*; porque ainda que na *Compostura* são prohibidas duas 5.^{as} *Perfeitas*, ou duas 8.^{as} com todas as *Partes*, por maior número que ellas sejam, com tudo, de ordinario para o Acompanhar no *Cravo*, só *descubertas* se devem, e podem fugir do modo seguinte.

Para não se fazerem duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as} *Perfeitas*

descubertas de hum mesmo genero, e quantidade successivas, se observe que absolutamente se livrão, subindo huma das Mãos, quando desce a outra; ou descendo huma, quando outra sobe; porque o erro, ou perigo de se darem duas 5.^{as}, ou duas 8.^{as}, só se commette no *Movimento Reêto gradatim*, que he quando sobem, ou descem ambas as Mãos. Estas *Especies Perfeitas* podem tambem ser executadas no *Motto Obliquo*, que he quando o lugar, e Dedo, que já servio de huma, se converte em outra *Especie* differente, como v. g. a 8.^a em 5.^a, a 5.^a em 8.^a, &c., e da mesma forte este he o *Motto* proprio da 4.^a *Perfeita* ácerca do *Acompanhamento*.

Mais claro. Para se dar alguma 5.^a, ou 8.^a *descubertas* na extremidade da Mão direita, deve o Dedo, que as der, *descer*, se o *Baixo subir*; ou ha de *subir*, se o *Baixo descer*, e assim absolutamente nunca se darão duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as} das prohibidas, o qual modo de se evitarem he summamente foccorrido, e facil.

Em fim as 5.^{as}, ou 8.^{as} podem ser executadas em todos os *Movimentos*, excepto no *Motto Reêto*. A 4.^a *Perfeita*, no *Obliquo*. As 3.^{as}, ou 6.^{as} geralmente em todos os *Mottos*. As *Falsas* postas em *Ligadura* só se dão com particularidade no *Movimento Obliquo*.

Não obstante porém o que deixo estabelecido ácerca de não se darem duas 5.^{as} *Perfeitas*, ou duas 8.^{as} unicamente *descubertas*, direi agora o que sinto sobre o primoroso, e delicado portamento de alguns excellentes Professores, que observão, e insinuão se evitem as sobreditas *Especies*, não só pelo modo, de que tenho fallado, mas tambem com todos os *Dedos*, assim como são prohibidas nas precisas *Regras* do scientifico *Contraponto*.

Sobre esta materia he o meu sentimento, que só Acompanhando-se com particularidade algum *Solo*, *Dueto*, ou

Ter-

Tercio, não se dem duas 8.^{as}, ou 5.^{as} *Perfeitas* com todos os Dedos, pois nestas *Composições* se podem descartar algumas *Especies*, de que precisamente ha de carecer o todo das *Cordas do Tom*, para se conseguir o dito primor, o que não será defeito; porque quando as *Vozes*, que cantão, são duas, ou tres, e as *Especies*, com que se Acompanha muito *dobradas*, ellas mesmas servem mais de confusão ao ouvido, do que mostrão, e dão a provar na *Harmonia* o bom gosto, e artificio do *Compositor*, de quem *Canta*, e do proprio *Acompanhante*.

Porém se a *Obra* for a *quatro*, ou de maior número de *Vozes*, eu differa, que então se evitasssem sómente *descubertas*, da forte que fica ponderado; porque nestes casos deseja o *Instrumentista* em algumas *Posturas* refazer-se de mais Dedos, se fora possível, para produzir o *estrepito* pretendido no tumulto estrondoso de semelhante *Musica*. *Estrepito* lhe chamo; porque a muita bulha, e vozeria sem algum tento, como ás vezes succede, não póde causar suavidade. Oh quanto esta requer huma competente brandura, que deixe ouvir perfeitamente aquella discrição, com que procedem as *Partes*! Ellas devem-se sentir distinctamente. Eu me declaro mais.

Em tudo se deve buscar o seu proporcionado *meio*: fujão-se os viciosos *extremos*. A demaziada multiplicidade de metter *Especies* em huma *Musica* delicada, não he o modo mais agradável de *Acompanhar*: elle agonia ao *Cantor*, e não produz bom effeito. Aparte-se pois este *extremo*. Aqui podem-se fugir as duas 5.^{as}, e 8.^{as} em toda a *Mão*, e terá seu lugar proprio esta *Regra*.

Evite-se agora outro *extremo*. Tambem he culpavel desacerto pôr dous Dedos de *Harmonia* em o acompanhamento das *Composições* de muitas *Vozes*; quero dizer, quando ellas forem a dous, tres, ou quatro *Córos*, porque en-

tão hão de se occupar todos os Dedos, e alguns com duas Teclas em ambas as Mãos, medindo a palmos as *Consonancias*, e com especialidade nas *Clausulas*, se os sobreditos *Córos* se ajuntão. Nestas, e semelhantes occasiões sómente *descubertas* se evitem as duas 8.^{as}, ou duas 5.^{as} *Perfeitas*; e desta sorte conseguirá o diligente virtuoso aquelle acertado meio, que ha de tomar entre os indiscretos *extremos* ponderados, de que deve fugir.

DEMONSTRAÇÃO XII.

Em que se adverte o melhor modo da posição do Corpo, de regular as Mãos, e de pôr os Dedos no Cravo, tanto para Tocar de Capricho, ou Fantasia, como para Acompanhar.

PRimeiramente quem houver de aprender a *Tocar*, ou a *Acompanhar*, ha de já saber Musica; e com a intelligencia della fazer-se senhor do preciso conhecimento do *Jogo do Cravo*, conhecendo os *Signos* com generalidade em todas as *Claves*, de que usão de ordinario os Professores Modernos, para os saber applicar ás *Teclas* proprias, a que elles correspondem no sobredito Instrumento, o que tudo fica explicado na *Tabella*, que descrevi na Demonstração I.

Em segundo lugar se advirta, que a boa *Compostura do Corpo*, e das *Mãos*, em quem *Toca*, ou *Acompanha* no *Cravo*, não só he attributo da estimavel modestia, mas tambem huma das partes essenciaes, para que o Professor configure a facilidade, e destreza necessaria; porque a muita desenvoltura no obrar não dá, antes tira o precioso valor, que podem ter as cousas, quando não são seriamente executadas.

Attenda-se pois, como digo, á *Compostura do Corpo*, o qual ha de estar bem no meio do Instrumento. Ponha-se

ferio, grave, ou circumspetto, e não se fação geitos, tri-geitos, ou visagens com os *olhos*, *boca*, *cabeça*, e talvez com os mesmos *hombros*, tirando-os da sua natural configuração, levantando hum mais do que outro, o que tudo he summamente defeituoso, e desagradavel a quem attende ao Professor, que *Tange*, ou *Acompanha*. Aos Dedos, e aos Braços he que competem, e lhes são precisos concertados movimentos para se executarem algumas *ligeirezas* de *Mãos trocadas*, no que a vista fica contente, e o ouvido satisfeito.

Direi agora o modo de pôr as Mãos, e de as applicar ao Instrumento, o que deve ser arqueando os Dedos de forte, que nem *Toque* com as unhas, nem com as poupas delles; mas ufando do meio destes dous extremos, se servirá da parte mais solida dos mesmos Dedos, o que importa muito para serem as *Cordas* bem feridas, e o *Toque* com graça, levantando-os logo que mudar de *Tecla*, pois do contrario se segue grande inconveniente para a precisa, e boa execução, á qual tambem embarça muito a demasiada força, que esta sómente serve de descompôr, e desbaratar os Instrumentos. Em tudo se quer meio, nelle consiste a virtude. Em fim a *compostura* das *Mãos* não só agrada aos olhos, mas he causa de não se molestarem os ouvidos.

Contão-se os Dedos da Mão direita, para o exercicio do *Cravo*, deste modo. Ao *Pollegar*, diz-se 1.º, e logo por sua ordem se attendem os mais, dizendo, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º. Na Mão esquerda he 1.º o *Minimo*, e logo seguidamente nomeamos 2.º, 3.º, 4.º, 5.º; de sorte, que o *Dedo Minimo* da Mão direita he o 5.º, e o *Pollegar* o 1.º; e o *Minimo* da Mão esquerda he o 1.º, e o *Pollegar* o 5.º. Em summa, os Dedos de ambas as Mãos contão-se subindo, da parte esquerda para a direita; e descendo, da direita para a esquerda. Esta explicação, que parece superflua, não
dei-

deixa de ser muito necessaria, maiormente áquelles, que não sabem contar os Dedos por este modo privativo ao sobredito Instrumento. Não ignoro que ha Escritor, que nomeia, ou conta os Dedos da Mão esquerda de outra maneira; porém a que tenho exposto contém menos incoherencias, e maior facilidade.

Para correr-se huma 8.^a subindo, em os *Tons Naturaes*, e em alguns de **, ha de se dar principio com o Dedo *Pollegar* da Mão direita, e seguir logo com o 2.^o, 3.^o, 4.^o; e depois para os outros *pontos*, que faltão, tornar a continuar outra vez com os mesmos, 1.^o, 2.^o, 3.^o, e 4.^o. Na Mão esquerda começa-se pelo Dedo mais proximo ao *Minimo* até chegar ao *Pollegar*, e logo repetem-se os mesmos para completar a 8.^a. Descendo se faz o proprio ao contrario. Estes Portamentos de Mãos são de quatro em quatro Dedos: logo os demonstrarei de outra sorte; porém havendo unicamente cinco *Figuras* successivas *gradatim*, deve-se então usar dos Dedos *Minimos* em qualquer das Mãos, por não se mudarem estas por hum Dedo só, havendo os ditos, com que se *Toque* aquella *Nota*.

A ordem proposta de regular os Dedos não he muito da minha escolha. De outra differente, e melhor usão os mais excellentes Professores. Ella he deste modo. Principia-se a correr a 8.^a subindo com a Mão direita pelo Dedo *Pollegar*; e em chegando ao 3.^o, muda-se a Mão outra vez para o 1.^o, e dahi successivamente com os mais Dedos completa-se a 8.^a no 5.^o. Na Mão esquerda começa-se com o Dedo *Minimo*; e depois de se ferirem as *Teclas* com todos os mais Dedos successivamente até ao 5.^o, transporta-se a Mão para o 3.^o, e dahi fecha-se a 8.^a com o 5.^o. O mesmo feito ás avessas em qualquer das Mãos, he o que deve ser descendo. Tudo se verá praticado nos Exemplos seguintes.

E X E M P L O

Do primeiro modo.

Two staves of music in common time (C). The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated below. The top staff has fingerings: 1 2 3 4 1 2 3 4, 4 3 2 1 4 3 2, 1. The bottom staff has fingerings: 2 3 4 5 2 3 4 5, 5 4 3 2 5 4 3, 2.

Excepção do primeiro modo, e proprio do segundo.

Two staves of music in common time (C). The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated below. The top staff has fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2, 1. The bottom staff has fingerings: 1 2 3 4 5 4 3 2, 1.

E X E M P L O

Do segundo modo.

Two staves of music in common time (C). The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Both staves contain a sequence of notes with fingerings indicated below. The top staff has fingerings: 1 2 3 1 2 3 4 5, 5 4 3 2 1 3 2, 1. The bottom staff has fingerings: 1 2 3 4 5 3 4 5, 5 4 3 5 4 3 2, 1.

Em alguns *Tons Accidentaes* de *bb*, em que o *Tom* entra por *Tecla Preta*, dá-se principio subindo na Mão direita com o 2.^o Dedo, e depois deste, segue-se então o 1.^o, 2.^o, 3.^o, e logo outra vez o 1.^o para completar a 8.^a no 4.^o Dedo: isto mesmo ás avéssas descendo. Na Mão esquerda principia-se subindo com o 3.^o Dedo na *Tecla Preta*, e depois o 4.^o, 5.^o, e logo se transporta a Mão para o 2.^o Dedo, seguindo-se o 3.^o, 4.^o, 5.^o, fixando a 8.^a com o 4.^o por ser *Tecla Preta*, á qual não deve ir o *Pollegar*, senão nos *Arpejos*, ou nas *Posturas de Vozes*, em que não haja outro Dedo, que chegue bem, ou nas *Corridas*, em que passem os mais Dedos por *Teclas* também *Pretas*. Tudo se verá no seguinte Exemplo. No *Tom* de 3.^a *Menor* observar-se-hão outros Dedos na Mão esquerda, por não poder ir o *Pollegar* a *Tecla Preta*.

E X E M P L O S.

The musical examples are arranged in three pairs, each pair representing a different key signature. Each pair consists of an upper staff (treble clef) and a lower staff (bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

- Example 1 (one flat):**
 - Upper staff: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2.
 - Lower staff: 3 4 5 2 3 4 5 4 5 4 3 2 5 4 3.
- Example 2 (two flats):**
 - Upper staff: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2.
 - Lower staff: 4 5 3 4 5 2 1 4 3 2 5 4 3 5 4.
- Example 3 (three flats):**
 - Upper staff: 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 3 2 1 2.
 - Lower staff: 4 5 3 4 5 2 1 4 3 2 5 4 3 5 4.

Observem-se os Dedos em os Tons de **, que se apontão nos seguintes Exemplos, por ter differente portamento de Mão direita, tanto no Tom de 3.^a Maior, como de 3.^a Menor; e o mesmo se achará na Mão esquerda.

E X E M P L O S.

The first example shows a sequence of notes in the treble staff with fingerings: 2 3 4 | 1 2 3 4 | 5 4 3 | 2 1 4 3 | 2. The bass staff has fingerings: 2 3 4 5 3 4 5 | 4 5 4 3 5 4 3 | 2.

The second example shows a sequence of notes in the treble staff with fingerings: 2 3 4 | 1 2 3 4 | 5 4 3 | 2 1 4 3 | 2. The bass staff has fingerings: 2 3 4 5 2 3 4 | 5 4 3 | 2 5 4 3 | 2.

Em fim, quando houver alguma Tecla Preta, e para baixo se seguirem duas Brancas immediatamente, e depois vier outra Accidental, dar-se-ha a primeira Tecla Preta com o 3.^o Dedo, a primeira Branca immediata com o 2.^o, e a segunda Branca com o Pollegar, passando logo o Dedo do meio á seguinte Preta, e assim ficará a Corrida a tres Dedos, por ser a ultima Tecla Accidental, e para deste modo se evitar em Tecla Preta o primeiro Dedo. Demostra o que digo o seguinte Exemplo, e tambem outras excepções nas differenças de Dedos, que se apontão no Exemplo segundo.

Obterem-se os Dedos em os Vãos de * , que se apontão nos legiões Exemplos I. e II. como

E X E M P L O I.



E X E M P L O II.



Na execução limpa, e perfeita de algumas 8.^{as} *Chromáticas* se habilitará o novo Instrumentista, tocando-as, tanto subindo, como descendo, para conseguir regularmente muita destreza. Toque primeiro a Mão direita só, depois a esquerda, e logo ambas juntas, o que dá agilidade aos Dedos, e proporciona fazer progressos rapidos, e faceis.

E X E M P L O.

Mão direita.



Mão esquerda.





Os *Trillos*, ou *Trinados* executão-se de ordinario na Mão direita, com o 2.^o, e 3.^o Dedo, e outras vezes com o 3.^o, e 4.^o em dous *Signos* immediatos, isto he, o que tem o final do *Trillo* com o que lhe fica logo superior. Não se fação muito continuados, que em tudo deve haver discrição.

O *Trillo* se denota sobre as *Figuras* com este final *tr.* Os *Apojos*, ou *Pojaturas*, e os delicados *Accentos*, que são os mesmos *Apojos* muito diminuidos, regulao-se como *Figuras* para o portamento dos Dedos. No que não he nada ingrato intercalar algumas vezes entre as *Notas* da *Harmonia* os *Sons* da 8.^a, assim *Chromatica*, como *Diatonica*.

Os *Mordentes* fazem-se em duas *Teclas*, ferindo-as com outros tantos Dedos, sendo a superior a essencial, e a inferior a que faz o *Mordente*, sempre com *Intervallo* de *Semitono*. Na Mão esquerda he feito o dito *Mordente* com o *Dedo Pollegar*, e o 4.^o; e na Mão direita, com o 2.^o, e 3.^o. Tambem se executão com o 3.^o, e 4.^o, e com o 4.^o, e 5.^o. Tanto os *Mordentes*, como os *Apojos*, e delicados *Accentos*, são os com que se produz toda a graça, gosto, e galanteria de ferir os *pontos*, e o que dá á Musica a maior belleza. Por muitos que se fação, nunca destroem, antes dão conhecido realce á mesma Musica.

Não havendo mais que tres *Especies*, 3.^a, 5.^a, e 8.^a

na Mão direita, por ser a *Postura curta*, os *Dedos*, com que ellas se devem executar, são o 1.^o, 3.^o, e 5.^o; e se concorrer *Tecla Preta á Especie*, que competia ao Dedo *Pollegar*, então dar-se-ha esta com o 2.^o Dedo, e o mesmo se observe nos *Arpejos*. Sendo a Mão *aberta*, e havendo quatro *Especies*, serão dadas com o 1.^o, 2.^o, 3.^o, e 5.^o nas *Posturas Naturaes* de 3.^a, 5.^a, e 8.^a; e com o 1.^o, 2.^o, 4.^o e 5.^o nas de 4.^a, e 6.^a. Na Mão esquerda toma-se a *Postura* de 3.^a, 5.^a, e 8.^a desta forte. A 3.^a do Dedo *Minimo* com o 2.^o, a 5.^a com o 4.^o, e a 8.^a com o 5.^o. Sendo de 4.^a, e 6.^a, compete a 4.^a do Dedo *Minimo* ao 3.^o, a 6.^a ao 4.^o, e a 8.^a ao 5.^o. Os *Intervallos* só de 4.^a tomão-se humas vezes com o 2.^o Dedo, e 5.^o, outras com o 1.^o, e 4.^o. Os que são só de 5.^a, ou com o 1.^o, e 4.^o, ou com o 1.^o, e 5.^o. Os que se fazem só de 4.^a, humas vezes com o 1.^o, e 4.^o, outras com o 2.^o, e 5.^o. Para as 7.^{as}, e 8.^{as} servem sómente os dous Dedos *Minimo*, e *Pollegar*. Estas são as principaes, e ordinarias Regras: das suas excepções não escrevo. Ellas devem ser explicadas na *Prática*.

Tocando-se por 3.^{as} seguidamente, ha-de-se observar este modo, v. g. se houverem tres ordens successivas de 3.^{as}. as primeiras dar-se-hão com o 1.^o, e 3.^o Dedo; as segundas com o 2.^o, e 4.^o; e as terceiras com o 3.^o, e 5.^o, tanto em huma, como em outra Mão. Deve-se proceder sempre com diferentes Dedos; porque ferir com o mesmo duas *Teclas* immediatas, não se permite; sómente no caso de se *Tanger* com tres, ou quatro Dedos, he que se consente.

Não devo ser mais extenso neste ponto, porque propriamente pertence a sua maior explicação ao Sabio Mestre, que instruir na *Prática* ao novo *Instrumentista*. Esta materia he tão essencial, que quem não tiver bom, e regular *portamento* de Mãos, terá mil impedimentos para a

agilidade precisa, não poderá chamar-se optimo Professor, e tudo quanto executar será violentissimamente.

Em fim, expuz o assumpto desta Demonstração com precedencia aos principaes Fundamentos, e Regras da *Harmonia*, por ser muito conveniente que o novo Professor desembarace primeiro os Dedos com infallivel segurança regular em algumas *Tocatas*, do que os prenda logo nas *Posturas cheias* das *Especies*; porque soltando-os antes no *Toque Flórido*, ou *solto*, com essa destreza conseguirá depois maior agilidade para todo o modo de *Acompanhar*. Porém não será preciso que se demore muito nisto. Bastão quatro, ou seis *Tocatas*, que se executem sufficientemente: virá tempo, em que as *Tanja* sem demaziado estudo. Este deve-se fazer mais, ou menos extenso, segundo a natural propensão de cada hum. A razão de tudo isto, que tenho exposto, he; porque na *Musica Prática* não basta só illustrar o entendimento, mas he preciso, e indispensavel tornar também o ouvido, e juntamente habilitar as Mãos, adestrando os *Dedos*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XIII.

Em que se expõem as Especies, que competem ás Cordas proprias dos Tons.

PROponho as Regras, com que se fórmão as *Consonancias*, que pertencem ás sete *Cordas* do *Tom*, pelas *Especies*, que são *addictas* a cada *Corda*, ou seja de 3.^a *Maior*, ou de 3.^a *Menor*, pois em qualquer se regulão as mesmas *Especies*; porém sempre correspondentes á natureza, e qualidade do *Tom*.

Toda a *Corda* 1.^a, a que chamamos *Tom Prácticamente*, acompanha-se com 3.^a, 5.^a, e 8.^a. A 3.^a em ser *Maior*, ou *Menor*, he quem dá, e distingue a *denominação* do *Tom*, como em outra parte já disse.

A 2.^a do Tom acompanha-se com 3.^a Menor, 6.^a Maior, e 8.^a, tanto subindo, como descendo *gradatim*, seja qual for o Tom. Póde também levar 4.^a, quando esta ficar junto da 3.^a, e *coverta* da 6.^a

A 3.^a do Tom acompanha-se com 3.^a, 6.^a, e 8.^a, quer suba, quer desça.

A 4.^a do Tom acompanha-se de tres modos; ou com 3.^a, 5.^a, 6.^a, e 8.^a, quando sóbe para a 5.^a; ou com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a, quando desce da 5.^a, que he a mesma *Postura*, que servio á dita 5.^a; ou com 3.^a, 5.^a, e 8.^a, quando não subir, nem descer *gradatim* a respeito da 5.^a. A 3.^a da 4.^a do Tom ha de *corresponder* ao mesmo Tom em *fer Maior*, ou *Menor*.

A 5.^a do Tom acompanha-se sempre com 3.^a Maior, 5.^a, e 8.^a, ainda que o Tom seja *Menor*. Quando for para o Tom, leva também 7.^a Menor por modo *cantavel*, ou de *chofre*.

A 6.^a do Tom acompanha-se de tres sortes: se buscar a 7.^a, com 3.^a, e 6.^a Menores, e 8.^a: se vier para a 5.^a, nos Tons de 3.^a Maior, com 3.^a Menor, e 6.^a Maior, não obstante que o Tom lha mostre *Menor*, e 8.^a; e nos Tons de 3.^a Menor, com 3.^a Maior, 6.^a Menor, e 8.^a. Saltando á 3.^a, com 3.^a, 5.^a, e 8.^a.

A 7.^a do Tom acompanha-se com 3.^a, 5.^a *Diminuta*, 6.^a, e 8.^a, quando sóbe para o Tom. A 5.^a póde ser dada de *chofre*, ou por modo *cantavel*, isto he, ou logo *junta* com as mais *Especies*, ou só depois das outras. Quando desce, leva 3.^a, 6.^a, e 8.^a.

E X E M P L O

De 3.^a *Maior*.

6 5 3 8 3 4 3 4 6 6 8
 8 4 6 3 3 3 6 5 3 4 6 4 8
 5 3 3 8 8 8 6 5 3 8 2 3 3 5
 3 8 6 5 6 5 6 6 6 6 8 3 5 5 5 5 7 5 5 5 6 5 5

E X E M P L O

De 3.^a *Menor*.

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

Os *Tons* de 3.^a *Maior* sobem, e descem pelas mesmas *Cordas*. Os de 3.^a *Menor* sobem com a 6.^a, e a 7.^a *Accidentalmente Maiores*, e descem *Menores*, conformes ao *Tom*. Os *numeros*, que demonstráo as *Especies*, se estão assignados huns sobre outros, tocáo-se juntos; e se está algum adiante, dá-se depois com o ultimo valor da ametade da *Figura*.

Estas são as primeiras *Regras*, que se devem observar, as quaes tem muitas excepções na introducção das *Especies Falsas*, e tambem na laboriosa idéa dos *scientificos Compositores*, convertendo as mesmas *Falsas*, e as *Consonantes* em *Maiores*, ou *Menores*, e ao contrario; ou quando fazem algumas *Superfluas*, ou *Diminutas*, segundo ellas podem ser, e lhes convem para a variedade das *Mudanças dos Tons*, o qual preciso conhecimento he huma das grandes difficuldades, que contém o *Acompanhar*, e eu a seu tempo procurarei vencer.

Jua-

Junto aos dous Exemplos affima escriptos, devia continuar extensamente a serie de todos os mais *Tons*, que estão só apontados com as primeiras *Notas* em a *Tabella* da *Demonstração X.*; porém eu disso me abstenho, por fugir a tanta multiplicidade de Exemplos. Cada hum os poderá formar para o seu estudo com as mesmas *Especies*, e *Coordinação* de *Figuras*, á semelhança dos dous expressos, assim para os *Tons* de 3.^a *Maior*, como para os de 3.^a *Menor*, com aquelles bb, ou **, que alli se vem precisos a cada *Tom* respectivamente.

Eu me proponho agora huma clara idéa, pela qual se entenda, e conheça a verdadeira causa da notavel *Circulação*, com que se correspondem sobre todas as *Cordas* dos *Tons* (excepto a do *Tom*, a da 3.^a, e em parte a da 6.^a) a qualidade das *Especies*, que se fórmão com a precisa *natureza* de duas das suas mesmas *Cordas*; quero dizer, com a da 4.^a *Perfeita*, e a da 7.^a *Maior*, por serem deste modo infalliveis em qualquer *Tom*. A paridade, que faço, e explico no *Tom* de C., dará a intelligencia desta causa, e dos seus effeitos.

A 4.^a *Perfeita* he F., a 7.^a *Maior* B. Estes dous *Signos* são os essenciaes, e os proprios, que se diffundem pelas *Especies* das outras *Cordas*. Com a *natureza* delles se organiza o *Tom*. Ella he quem lhes dá o ser, desta sorte: A 2.^a do *Tom* contém o *Signo* F. na 3.^a *Menor*, e o de B. na 6.^a *Maior*, com que se Acompanha. A 5.^a do *Tom*, quando busca o proprio *Tom*, o de B. na 3.^a *Maior*, e o de F. na 7.^a *Menor*. A 4.^a do *Tom*, quando desce da 5.^a, o de B. na 4.^a *Superflua*, e o de F. em si mesma. A 6.^a do *Tom* *Maior* subindo, e a do *Menor* descendo, o de F. na 6.^a *Menor*: logo a veremos, incluindo o de B. A 7.^a, quando vai para o *Tom*, o de F. na 5.^a *Diminuta*, e o de B. em si propria. No que se vê, que a razão da certeza destas *Especies* *Maior*

res, ou *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminitas*, deduz a sua origem dos mesmos principios certos das *Cordas* 4.^a *Perfeita*, e 7.^a *Maior*, o que assim he nos mais *Tons*, porque em todos cabem, e entrão respectivamente os *Signos* das ditas *Cordas* na composição das *Especies* sobre as *Cordas* da 2.^a, 5.^a, 4.^a, 6.^a, e da 7.^a, ou os *Tons* sejam *Diatonicos*, ou *Chromaticos*, tanto de 3.^a *Maior*, como de 3.^a *Menor*.

Em fim, se tambem quizermos ver como podem entrar os sobreditos *Signos* absolutamente em todas as *Cordas*, sem alguma excepção, será desta forte: na *Corda* do *Tom*, o de *F.* na *Ligadura* da 4.^a, e 5.^a, e o de *B.* na de 7.^a. Na *Corda* da 3.^a, o de *B.* em 5.^a, servindo de *abono* ao de *F.* na *Ligadura* da 9.^a. Na *Corda* da 6.^a, o de *B.* da mesma forte em 9.^a, e o de *F.* como fica já demonstrado na dita 6.^a; pelo que se entenda a causa verdadeira da precisa natureza, com que se correspondem as *Especies* no regulamento da *Harmonia*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XIV.

Em que se vem as mesmas Posturas de humas Cordas do Tom servirem a outras Cordas do proprio Tom.

Não será desagradavel ao novo Acompanhante mostrar-lhe as identicas *Combinações* das *Posturas*, que podem ficar de humas para outras *Cordas* do *Tom*, servindo as mesmas *Especies* de diferentes *Consonancias*.

A *Postura* do *Tom* 3.^a, 5.^a, e 8.^a, he a da 3.^a em qualquer *Tom* com 3.^a, e 6.^a; e tambem ha de servir á da 5.^a com 4.^a, e 6.^a; e á da 7.^a, quando se acompanha com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a. Neste caso aquella *Figura*, que antecedente era *Tom*, passa a ser 5.^a, do que se vai formar, e isto succede nos *Tons* de 3.^a *Maior*, pois só nelles se póde converter o que foi *Tom* na 5.^a de outro, em razão de

ficar sendo *parcial* a 3.^a *Maior* do Tom á da *fobredita* 5.^a.

As *Especies* da 2.^a do Tom com 3.^a *Menor*, 4.^a, e 6.^a *Maior*, correspondem á *Postura* da 5.^a com 3.^a *Maior*, 5.^a, e 7.^a *Menor*. Tambem são as proprias da 4.^a do Tom, quando desce da 5.^a, e lhe ficão servindo de 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a. Da mesma sorte serve esta *Postura* á da 7.^a com 3.^a, 5.^a *Diminuta*, e 6.^a, quando sóbe para o Tom.

A *Postura* da 3.^a do Tom, que leva 3.^a, e 6.^a, quando se lhe ajunta 5.^a *Diminuta* (por lhe ser *albeia* esta *Especie*, se *converte* aquella *Nota* em 7.^a do Tom, que immediatamente se fórma) he como as *Especies* do Tom, em que era 3.^a com 3.^a, 5.^a, e 7.^a *Menor*, o qual passa a ser 5.^a de outro Tom.

As *Especies* da 4.^a do Tom com 3.^a, e 5.^a, he a mesma *Postura* da 6.^a com 3.^a, e 6.^a. A *Postura* da 4.^a, quando vai para a 5.^a com 3.^a, 5.^a, e 6.^a, póde talvez servir ás *Especies* da 6.^a do Tom, quando sóbe com 4.^a, 6.^a, 8.^a, e 3.^a.

A *Postura* da 5.^a do Tom com 3.^a *Maior*, e 5.^a, equivale ás *Especies* da 7.^a, quando desce com 3.^a, e 6.^a.

Tambem se podem *combinar* as *Posturas*, que servem na *Relação* do Tom de 3.^a *Maior* com as do Tom de 3.^a *Menor*, só com a differença da qualidade das suas 3.^{as}, e das 3.^{as} da 4.^a dos mesmos Tons.

A *Postura* do Tom de 3.^a *Maior*, em se lhe mudando só a 3.^a, *converte-se* na do Tom *Menor*.

As *Especies* da 2.^a do Tom são *parciaes*, e as mesmas, tanto no de 3.^a *Maior*, como no de 3.^a *Menor*.

A *Postura* da 3.^a só differe no lugar da 3.^a *Menor*, que distingue o Tom.

A's *Especies* da 4.^a sómente se muda a 3.^a *Maior* em *Menor* para corresponder ao Tom.

A *Postura* da 5.^a he sempre a mesma, assim no Tom *Maior*, como no *Menor*.

As

As *Especies* da 6.^a, quando sóbe, são parciaes em ambos os *Tons*.

A *Postura* da 7.^a contém as proprias *Especies*, subindo em hum, e outro *Tom*: e a razão he; porque os que são de 3.^a *Menor*, sobem *Harmonicamente* com a 6.^a, e a 7.^a *Accidentaes Maiores*, ainda que defçam *Menores* as mesmas *Cordas*.

Em fim, o *Tom*, a 3.^a, e a 5.^a são as unicas *Cordas*, que sempre incluem as mesmas *Especies*, tanto para subir, como para descer *gradatim*, ou de *salto*. A 2.^a, 4.^a, 6.^a, e 7.^a pedem humas *Especies* subindo, outras na qualidade descendo, ou de *salto*, ou *gradatim*.

Na *Demonstração* IV. tenho exposto que ha duas *Especies* diferentes de 3.^a *Menor*, huma que diz *ré, fá*, outra *mí, sól*, e que desta circumstancia resulta em a *Musica* notabilissima *Harmonia*. Veremos agora provado este *Assumpto*.

Não he só a 3.^a da 1.^a *Corda* do *Tom Maior*, ou *Menor*, nem a peculiar correspondente 3.^a da 4.^a dos proprios *Tons* quem unicamente os distingue, e lhes dá distincta *Melodia*, e natureza, mas sim tambem a notavel variedade, que ha nas outras 3.^{as} de todas as mais *Cordas* dos mesmos *Tons*.

Parece muito pouca a differença, que á primeira vista se vio na *Combinação*, que fiz das *Posturas* do *Tom* de 3.^a *Maior* com as de 3.^a *Menor*; porém essencialmente ella he muito grande entre estes dous *Tons* por causa do preciso, e distincto lugar, que se dá ao *Semitono*, o qual na *Coordenação* das ditas 3.^{as}, em ser posto do 1.^o para o 2.^o, ou do 2.^o para o 3.^o *Intervallo*, he, como já disse, quem motiva muito diversa *Harmonia*.

A 3.^a do *Tom Maior* he composta de dous *Tonos*: a do *Tom Menor*, de hum *Tono*, e *Semitono*, sendo este collocado do 2.^o para o 3.^o *Intervallo*.

A 3.^a da 2.^a do Tom Maior, he de Tono, e Semitono :
a 3.^a da 2.^a do Tom Menor, de Semitono, e Tono.

A 3.^a da 3.^a do Tom Maior, he de Semitono, e Tono :
a 3.^a da 3.^a do Tom Menor, de dous Tonos.

A 3.^a da 4.^a do Tom Maior, he como a do proprio
Tom, de dous Tonos : a 3.^a da 4.^a do Tom Menor tambem
he como a do seu mesmo Tom, de Tono, e Semitono.

A 3.^a da 5.^a do Tom Maior, ou Menor, he igualmen-
te em ambos os Tons, de dous Tonos.

A 3.^a da 6.^a do Tom Maior, he de Tono, e Semitono :
a 3.^a da 6.^a do Tom Menor, subindo Harmonicamente, he da
mesma forte de Tono, e Semitono ; e descendo, conforme
a divisão Arithmetica, de dous Tonos.

A 3.^a da 7.^a do Tom Maior he de Semitono, e Tono :
a 3.^a da 7.^a do Tom Menor, quando sobe, segundo a condi-
ção Harmonica, he tambem de Semitono, e Tono ; e quando
desce Arithmeticamente, de dous Tonos.

Esta notavel, e diversa Melodia, que produz o Semi-
tono Maior expresso, ou tacito do 1.^o para o 2.^o, ou do 2.^o
para o 3.^o Intervallo na formação das 3.^{as} das Cordas dos
Tons, sendo humas compostas de dous Tonos, outras de To-
no, e Semitono, ficando este precisamente para se sentir to-
tal variedade em primeiro, ou segundo lugar, he toda a
essencia da Musica, he quem faz os Tons Menores mais Pa-
teticos, que os Maiores.

Já que temos alcançado que o Semitono he tão preciso
para causar tanta variedade na Harmonia, será muito con-
veniente que tambem agora explique a derivação, e Etymo-
logia da sobredita palavra, e de outras, que tem o mesmo
principio de pronúncia, porque sei não he de todos bem
entendida esta materia, o que vou a escrever na Demonf-
tração seguinte.

D E M O N S T R A Ç Ã O X V .

Em que se trata da derivação, e Etymologia do Termo Semitono, e de outras palavras, que contém a Musica.

O Termo *Semitono*, segundo D. Pedro Cerone, (a) não se diz da palavra *Semis*, que denota metade perfeita, mas sim de *Semum*, que significa *imperfeito*; e *tono* vem de *Tonus*, que tudo junto quer dizer *imperfeito Tono*, e não *meio Tono*. Gladiano Patricio (b) afirma, que se chama *Semitono*, não por denotar *mediação*, mas *imperfeição*: *Ipsa voce Semi non medietatem, sed imperfectionem notantem*. Francisco de Tovar (c) tambem o comprova, trazendo esta paridade: *Assim como Semivogal não se entende meia vogal, mas vogal imperfeita*. Com a mesma se explica Oroncio: (d) *Quemadmodum semivocale non quasi dimidium vocalis habentem, sed quasi imperfectum vocale*. Scipione Cerreto (e) diz: *Di piu, è stato detto Semituono, non da quella parola semis, che vuol denotare metà: ma da semum, cioè Tuono imperfetto, e diminuito*. O mesmo profere Franquino. (f) No que me parece não deve chamar-se absolutamente ao *Semitono* meio Ponto, sem o additamento de *Maior*, ou *Menor*, segundo a sua natureza, por não ser elle perfeita metade do *Tono sexquioctavo*. Este considerado de 9 *Comas*, divide-se em dous *Semitonos desiguaes*; e em ser hum *Maior* com 5 *Comas*, e outro *Menor* com 4, he que consiste a *imperfeição* do *Semitono*, e se verifica a propriedade da palavra *Semum*, donde se deriva. Da

(a) Ceron. Lib. 2. Cap. 54. fol. 285.

(b) Gladian. Patric. Dodecachord. Lib. 1. Cap. 8. n. 15.

(c) Francisc. de Tov. Lib. 1. Cap. 5.


(d) Oronc. na Margarit. Philosoph. Lib. 5. Tr. 1. Cap. 11.

(e) Scipion. Cerret. Lib. 1. Cap. 23. folh. 46.

(f) Franquin. Lib. 1.

Da propria palavra *Semum* vem da mesma fonte todos os seguintes Termos privativos da Musica: *Semichromatico*, *Semiditono*, *Semidiapente*, *Semidiatbesarão*, e *Semicirculo*. Pelo que respeita aos *Generos*, dizemos *Semichromatico* este, que hoje está mais em uso; e o que nos dá a entender o dito Termo, não he *meio Chromatico*, mas sim *Chromatico imperfeito*, por ser *mixto* com o *Genero Diatonico*; e daqui nasce a propriedade da *derivação* da palavra *Semum*, que significa *imperfeito*.

Vamos ás *Especies*. Quando eu disse *Semiditono*, *Semidiapente*, e *Semidiatbesarão*, fallei segundo a verdadeira *Theorica*; não para denotar metade da 3.^a *Maior*, e da 5.^a, ou 4.^a *Perfeitas*, mas sim para advertir que são 4.^a, 5.^a, ou 3.^a diminuidas de huma desigual quantidade; e por isso tambem propriamente são *derivados* estes Termos da palavra *Semum*, que significa *imperfeito*.

O mesmo se verifica pelo que diz respeito ao Termo *Semicirculo*: a este *Circulo fechado*  chamão os Musicos *Tempo Perfeito*; e se he *aberto*, o qual deve ser *Theoricamente* só falto de huma 3.^a parte, desta sorte C, lhe dão o nome de *Tempo Imperfeito*, ou de *Circulo incompleto*, ou *Semicirculo*. A dita *abertura* do *Circulo* faz evidente o seu effeito em o valor das tres primeiras *Figuras* da Musica; porque valendo v. g. a *Maxima* 12 *Compassos* no *Tempo Perfeito*, ou *Circulo inteiro*, vem a ter 8 no *Tempo Imperfeito*, ou *Circulo aberto*, que he o *Semicirculo*, vendo-se assim, que a mesma *diminuição*, ou *falta* da 3.^a parte, que ha em o *Circulo*, tambem corresponde no valor desta primeira, e das outras duas *Figuras*, pois no *Circulo fechado* vale a *Maxima* 12, a *Longa* 6, e a *Breve* 3 *Compassos*; e no *Semicirculo aberto* da quantidade dita, vale 8 a *Maxima*, 4 a *Longa*, e 2 a *Breve*, que he huma 3.^a parte menos de valor, assim como da *perfeição* de *Circulo*. E como no *Tempo*

Imperfeito não ha falta de huma perfeita metade do *Perfeito*, mas sómente de huma 3.^a parte, por isso tambem se diz *Semicirculo* da palavra *Semum*, que significa *imperfeito*. Só encontro o Termo, que se deriva da palavra *Semis*, ácerca do valor igualmente diminutivo das *Figuras* da Musica, quando dizemos *Semibreve*, que he huma perfeita metade da *Breve*. *Seminima*, que he outra metade igual da *Minima*. *Semicolchêa*, que he huma justa metade da *Colchêa*; e *Semifusa*, que he outra metade inteira da *Fusa*. Pelo que propria, e adequadamente só se dizem estes Termos das *Figuras* da palavra *Semis*, que denota metade perfeita; e todos os mais vocabulos, de que affima tenho feito menção, vem da palavra *Semum*, que significa cousa *imperfeita*.

D E M O N S T R A Ç ã O X V I .

Em que se expõem algumas excepções das primeiras Regras geraes, e dellas se fórmão outros Preceitos tambem infalliveis.

PARA se aprender qualquer Instrumento, segundo a sua privativa instrucção, sempre se dá principio pelos *Intervallos* das primeiras *Intoações*, isto he, fazendo-se sciente o novo Professor de todos os *Transitos*, ou *Movimentos* de 2.^a, 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a, &c. Eu tambem neste ponto quero seguir a mesma idéa, insinuando, e mostrando as *Especies*, que hão de ser distribuidas aos ditos *Intervallos*, não só segundo as Regras, que já mostrei, mas igualmente conformes ás suas excepções, as quaes devo aqui escrever, e no decurso deste Tratado continuar.

Já expuz o primeiro conhecimento das *Especies* nos *Intervallos*, e *Movimentos* de 2.^a successivos na *Circulação* das *Cordas* de hum proprio *Tom* em a *Demonstração XIII.*, que são as primeiras Regras geraes da *Harmonia*; continuo

agora a mostrar os mesmos *Transitos* de 2.^a com outras *Especies*, e pelos mais *Movimentos*, e *Intervallos*, que a Mão esquerda fizer de 3.^a, 4.^a, 5.^a, &c., a ampliar aquelles *Preceitos*, dizendo como se devem *Acompanhar* estes saltos, ou *Movimentos*, em quanto lhes não são assignadas outras diferentes *Especies*.

Os *Intervallos* de 2.^a no progresso de huma 8.^a podem-se tambem encontrar (além das primeiras Regras geraes das *Cordas* proprias do *Tom*) levando em todos os *Transitos* successivamente 5.^a, e logo 6.^a subindo; e ao contrario, primeiro 6.^a, e depois 5.^a descendo, ao que chamão *Motus gradatim*.

E X E M P L O.

5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5



Os *Movimentos* de 3.^a á parte superior, e logo de 2.^a á inferior continuados, podem mostrar duas excepções da Regra geral na 4.^a do *Tom*. A primeira he, que subindo de 3.^a da 2.^a do *Tom*, ha de caber á dita 4.^a a 3.^a, e 6.^a por não vir da 8.^a, ou da 5.^a, e não ir para a 5.^a, ou 8.^a. A segunda he, que tambem descendo levará a mesma *Corda* da 4.^a a 3.^a, e 6.^a, ainda que venha da 5.^a. Nos *Movimentos* de 3.^a abaixo, e logo de 2.^a affirma, sendo seguidos dentro da 8.^a, podem-se talvez não conformar as *Especies* destes *Transitos* com as Regras geraes do *Tom*, em quanto se lhes não assignem 5.^a, e 6.^a nos ditos *Movimentos* de 3.^a, porque então deve ser, como logo direi.

E X E M P L O

De 3.^a subindo, e de 2.^a descendo.

6 6 3 6 5 3 6* 5 6 6 5 6 6 5



E X E M P L O

De 3.^a descendo, e de 2.^a subindo.

5 6 6 5 5 5 6 5 6 5 6 5 5 5 5



Os *Transitos* de 3.^a abaixo levão ordinariamente 3.^a, 5.^a, e 8.^a; mas quando os ditos *Movimentos* de 3.^a logo subirem de 2.^a, caber-lhe-hão 5.^a, e 6.^a, se forem continuados, e á *Nota* superior, sempre 3.^a, e 5.^a.

E X E M P L O

De 3.^a descendo.

6 5 5 5 5 6 7



E X E M P L O

De 3.^a *descendo*, e de 2.^a *subindo*.

Os *Intervallos*, que fizer o *Acompanhamento* de 4.^a *affima*, e 3.^a *abaixo* successivamente, acompanhão-se com 3.^a, 5.^a, e 8.^a. A propria *Harmonia* poderão levar, se forem seguidos, os *Movimentos* de 4.^a á parte inferior, e 3.^a á superior.

E X E M P L O S

De 4.^a *affima*, e 3.^a *abaixo*.

O mesmo he 4.^a á parte superior, e 3.^a á inferior, do que 5.^a *abaixo*, e 6.^a *affima*.

De 4.^a abaixo, e 3.^a assima.

Tambem he o mesmo 4.^a á parte inferior, e 3.^a á superior, do que 5.^a assima, e 6.^a abaixo.

Os *Signos*, que propriamente não tiverem 5.^a *Perfeita*, devem-se algumas vezes acompanhar com 6.^a, quando a 5.^a *Falsa* não puder ficar preparada, ou para melhor *Harmonia*.

Os *Movimentos* de 5.^a assima, e 4.^a abaixo seguidos, levão 3.^a, 5.^a e 8.^a As mesmas *Especies* podem ter, se forem continuados, os saltos de 5.^a á parte inferior, e 4.^a á superior.

EXEMPLOS

De 5.^a assima, e 4.^a abaixo.

O mesmo he 5.^a á parte superior, e 4.^a á inferior, do que 4.^a abaixo, e 5.^a assima.

De 5.^a abaixo, e 4.^a assima.

Tambem he o mesmo 5.^a á parte inferior, e 4.^a á superior, do que 4.^a assima, e 5.^a abaixo.

Os *Transitos* de 6.^a assima, e 5.^a abaixo continuados, levão todos 3.^a, 5.^a, e 8.^a. Este acompanhamento tambem pertence aos *Intervallos* de 3.^a á parte inferior, e 4.^a á superior seguidamente; porque o salto de 6.^a subindo, he como o de 3.^a descendo, e o de 5.^a descendo, como o de 4.^a subindo. O 1.^o Exemplo, que se segue, he como o 2.^o, e o 2.^o como o 1.^o.

EXEMPLOS

De 6.^a assima, e 5.^a abaixo.

O mesmo he 6.^a á parte superior, e 5.^a á inferior, do que 3.^a abaixo, e 4.^a assima.

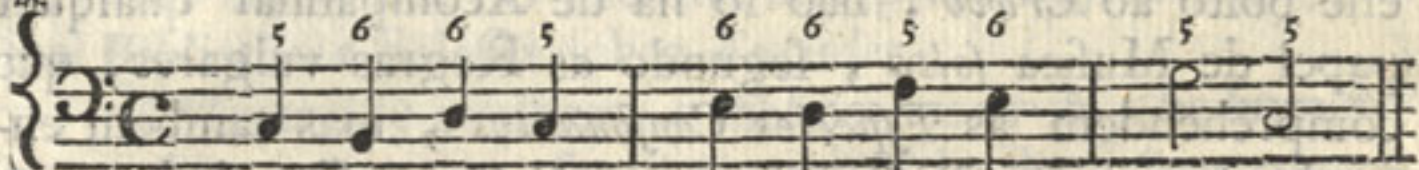
Os saltos de 7.^a á parte superior, e de 6.^a á inferior, ainda que sejam continuados, hão de se regular pelas primeiras Regras geraes do Tom. O mesmo se observe com os Transitos de 7.^a á parte inferior, e de 6.^a á superior, não se lhes assignando *Especies* alheias do proprio Tom.

E X E M P L O S

De 7.^a *assima*, e 6.^a *abaixo*.



O mesmo he 7.^a á parte superior, e 6.^a á inferior, do que 2.^a *abaixo*, e 3.^a *assima*.



De 7.^a *abaixo*, e 6.^a *assima*.



Tambem he o mesmo 7.^a á parte inferior, e 6.^a á superior, do que 2.^a *assima*, e 3.^a *abaixo*.



Estes *Intervallos*, que tenho mostrado, são aquelles *Transitos*, ou *Movimentos*, que se podem fazer no progresso das

das precisas *Cordas* de qualquer *Tom*: alli se vem assignadas as suas *Especies* competentes, as quaes fórmão doutrinas geraes infalliveis, em quanto dentro do proprio *Tom*; porém apontando-se outra *Harmonia*, que seja *albeia* delle, então nesse caso haverá *Mudança* de *Tom*, segundo as Regras certas, que a seu tempo mostrarei para o verdadeiro conhecimento das *Modulações* de huns para outros *Tons*.

DEMONSTRAÇÃO XVII.

Em que se trata de alguns Termos facultativos da Musica, das Especies falsas postas em Ligadura, e das suas precisas condições.

O Presente Assumpto, a que dou principio, he sumamente necessario ao scientifico Instrumentista; porque elle posto ao *Cravo*, não só ha de Acompanhar qualquer papel de Musica *solta*, segundo as Regras vulgares, que comprehendem as *Especies Consonantes*, mas tambem entender-se com as *Dissonantes*, ou *Falsas*, assignaladas com os *numeros Arithmeticos*, e com as *Partituras* de Musica *Ligada*: além de que, está igualmente exposto a *Tanger* muitas vezes de sua propria idéa, ou *Fantasia*; e para tudo isto carece de huma bem completa intelligencia das *Falsas*, ou *Dissonantes* postas em *Ligadura*, e dos seus regulares Preceitos.

Tratarei este ponto com toda a clareza, e formalidade, da mesma sorte, que se estivera só escrevendo privativamente de *Contraponto*, ou *Composição*. O *Tocar*, ou *Acompanhar* scientifico no sobredito Instrumento, não he outra cousa mais do que hum *Compôr* de repente; e quanto o apressado *Compasso* dá menos demora para vagarosos *Discursos*, tanto mais perspicaz, e prompto se deve estar na penetração de todas as Doutrinas, e Regras das *Per-*
fei-

feitas, ou *Imperfeitas Ligaduras*. Serei nesta materia alguma cousa extenso. Tudo julgo preciso. O muito que ha neste particular digno de notar-se, não se póde dizer em pouco tempo.

A *Harmonia* da Musica não só he composta de *Especies Consonantes*, mas tambem das que são *Dissonantes*, ou *Falsas*, as quaes se introduzem com tal arte, que fazem a dita Musica muito mais sonora, e agradável.

O vocabulo *Especies* significa na *Composição* da Musica hum *aggregado* de *Intervallos Harmonicos*.

Consonancia, segundo *Boecio* (a) he huma razão de *números* em *Agudo*, e *Grave*; he huma proporcional mistura de *Som Grave*, e *Agudo*, que suavemente chega aos nossos ouvidos, e os satisfaz com agrado, porque em huma só *Voz* não póde haver *Consonancia*: ella quer dizer *suavidade*, ou *suave concordia*. O mesmo interpreta *Possevino* (b) na sua *Bibliotheca Selecta* sobre *Euclides*.

Dissonancia, conforme o mesmo *Boecio* ib., he hum duro, e feio golpe, ou aspero encontro de dous *Sons* contrarios, que desabridamente offendem o ouvido por causa da desproporção, que se acha entre elles. Entende-se tambem por esta palavra tudo o que não soa bem, tudo o que estremece, e espanta ao sentido de ouvir.

O nome *Falsa*, com que se appellidão as *Especies Dissonantes* postas em *Ligadura*, tomou-se do verbo *Fallo*, que significa *enganar*, e por isso as ditas *Especies* com disfarce, ou cautela se introduzem na Musica com muita differença das *Consonantes*, isto he, *preparando* antes o ouvido com a *Prevenção*, para logo sentir levemente a *Falsa atada* (como delinquente para com o mesmo ouvido) na *Ligadura*, *desculpando-se* immediatamente em *Especie Imperfeita*, a fim de

(a) Boec. Lib. 1. Cap. 3. de Mus.

(b) Possevin. Bibliot. Select. Lib. 5. pag. 265. sob. Eucl.

de causar maior deleite, e refarcir o damno, que já se principiava a escutar; seguindo-se depois deste chamado engano, grandissimo contentamento na potencia auditiva, pela notavel variedade, que ás *Especies Falsas* produzem na *Harmonia da Composição*.

O Termo *Ligadura* tem na Musica dous significados: hum, em quanto ao valor das *Figuras*, que se chama *Ligadura voluntaria*; outro, em quanto á denotação das *Especies Falsas*, e então se appellida *Ligadura precisa*. Desta he que tenho de tratar com particularidade.

A palavra *Ligadura* diz-se do verbo *Ligo*, que significa *atar*, ou *Ligar*, e por isso dizemos propriamente *Ligar*, quando se *ata* na *Ligadura* a *Especie Falsa*; e *Desligar*, quando *Desculpa*, ou *Resolve* na *Imperfeita*.

A *Ligadura*, em quanto ás *Especies*, he usar das *Falsas* nas *partes* mais principaes do *Compasso*, por excepção daquella Regra essencial, que tem a Musica, de que todo o *Movimento* do *Compasso* ha de ser em *Especie Consonante*, quando não for *Ligadura*.

De dous modos approva a Arte o uso das *Especies Dissonantes*: hum, passando com presteza por ellas, no que não se sente o seu natural effeito; e o outro, quando são postas em *Ligadura*, e então mostrão, e se conhece a sua *Dissonancia*, ou *falsidade*.

Quando a *Dissonante* corre velozmente na *Harmonia*, não he dada no *bater* de cada *parte* do *Compasso*, mas sim nas *partes entremedias* das mesmas *partes*, e isto he a que chamamos passar huma *Nota má* por outra *boa*, encubriendo as *Dissonantes* á sombra das *Consonantes*; ou por modo de *gloza*, que he tambem metter naquella conta huma, duas, ou mais *Figuras*, que suppõe huma só *Consonante*.

Quando a *Falsa* he posta em *Ligadura*, então com ella se occupa a *parte* mais principal do *Compasso*; porém he

he collocada com tal artificio pela mesma Arte , na *Prevenção* do proprio lugar antecedente á *parte* principal, em que *Liga* a dita *Falsa* , e na *Desculpa* , que dá na *parte* logo immediata , passando a *Especie Imperfeita* , que sendo fóra de *Ligadura Dissonante* , e nella *Falsa* , com a *Prevenção* , que faz , com o *padecer Ligada* , e com a *Desculpa* , que immediatamente fórma , he hum dos maiores ornamentos da *Harmonia* , em que a mesma Arte mais se esmerou.

Para formar *Ligadura* , são precisas sómente duas *Partes* ; huma com que se occupe o extremo *Grave* da *Dissonancia* , e outra o *Agudo*. Todas as mais *Especies* serão de *Acompanhamento* , e não essenciaes á *Ligadura*.

Humas vezes he a *Parte* do extremo *Grave* a que *Liga* , e *padece* , fazendo-a *padecer* a do extremo *Agudo* ; e outras , sendo a *Parte alta* a que *padece Ligada* , e a mais *baixa* , a que faz *padecer*.

Humas *Ligaduras* são com o *Baixo* , e outras entre as *Partes particulares*. As *Ligaduras* , que se fazem com o *Baixo* , são quando elle *padece* , ou quando faz *padecer* a outra *Parte*. A *Parte* , que *padece* , he a *Ligada* , e a que faz *padecer* , a que lhe dá o *encontro* , e que a *opprime* , isto he , aquella , com quem se fórma a *Dissonancia*.

Alguns Práticos menos antigos , que collocavão a 4.^a *Perfeita* na *Closse* das *Especies Dissonantes* , querem que se jáo só quatro , ou sinco as *Falsas* , em que se podem fazer *Ligaduras* , as quaes dizião ser a 2.^a , 4.^a , 5.^a *Diminuta* , 7.^a , e 9.^a ; porque tambem advertem que a da 9.^a não se ha de entender rigorosamente *Ligadura* para com o *Acompanhamento*.

Porém eu differa ácerca do geral assumpto das *Ligaduras* , que , segundo a *Praxe* moderna , lhe deviamos dar esta regular distincção , dizendo que ha *Ligadura Perfeita* ,

e *Ligadura Imperfeita*. A *Perfeita* he quando fobre a mesma *Parte*, com quem *Liga* huma *Voz*, tambem *Desculpa* como a 7.^a, *resolvendo* em 6.^a, ou a 2.^a *inferior* em 3.^a, sem se mover a dita *Parte*, que faz *padecer* a *Falsa*. A *Ligadura Imperfeita* he, quando ao tempo de *Desligar* movem ambas as *Partes*, como succede v. g. com a 5.^a *Diminuta Desculpando* em 3.^a, ou com a chamada 9.^a *Superior*, quando esta parece *Desliga* em 6.^a, 3.^a, ou 10.^a do *Baixo*, ao mesmo tempo que rigorosamente *resolve* em 3.^a da *Parte particular*, com quem faz *Ligadura* de 2.^a *inferior*.

As *Ligaduras Perfeitas* só se hão de formar de 2.^a, ou 9.^a *inferiores*, e de 7.^a *superior*; mas as *Imperfeitas* podem absolutamente fazer-se com as mesmas *Especies* sobreditas, e com todas as mais *Falsas*.

Mais claro. Os *Professores* modernos *Ligamos* com *Perfeição*, ou *Imperfeição* as que se seguem. A 2.^a, ou 9.^a *inferiores*. A 4.^a *Diminuta*, e a *Superflua*. A 5.^a *Falsa*, e a *excessiva*. A 7.^a, e a 9.^a, ou 2.^a *Superiores*: de sorte, que serão *Ligaduras Perfeitas*, quando a *Parte*, que fizer *padecer* a *Falsa*, for capaz de receber toda a *Ligadura*, isto he, de *Preparar*, *Ligar*, e *Desculpar* com ella, ou ao menos as duas ultimas circumstancias, sem que tenha necessidade de mover; e serão *Ligaduras Imperfeitas*, quando não cumprirem as ditas condições.

Tem a *Ligadura* tres *partes*, ou *condições* essenciaes; que são, *Preparar*, *Ligar*, e *Desculpar*. A *Preparação* pôde-se fazer em *Especie Consonante Perfeita*, ou *Imperfeita*, e tambem na mesma *Dissonante*, que ha de ser *Ligada*, ou em outra qualquer. A *Ligadura*, ou *Nota*, que se *Liga*, he em *Especie Falsa*, e a *Desculpa* em *Imperfeita*, ou tambem *Dissonante*, ou *Perfeita*, quando he para *Prevenir*, e continuar outras *Ligaduras*, tendo obrigação de descer a ultima *Falsa* a *Especie Imperfeita*, como rigorosamente lhe he dado.

A *Preparação*, ou *Prevenção* ha de fer de mais, ou menos, ou igual valor, que a *Ligadura*. Esta não excede ordinariamente huma *parte* do *Compasso*, e a *Desculpa* pôde tambem ter igual, ou menor, ou maior demora do que a *Figura Ligada*.

Quando se *Preparar*, ou *Prevenir* na *Dissonante*, principalmente sendo a propria, em que se *Liga*, não deve exceder a *Prevenção* huma *parte* do *Compasso*, por não estar muito tempo na *Falsa*, isto he, antes da *Ligadura*, e na mesma *Ligadura*.

O modo ordinario da *Ligadura* he *Preparar* em huma das *partes* menos principaes do *Compasso*, *Ligar* na *parte* mais principal delle, que he na primeira do *chão*, ou do *ar*, e *Desculpar* logo na outra menos principal. Isto se entende no *Tempo Quaternario*. No *Binario* prevem na *parte* do *ar* de hum *Compasso*, dá a *Falsa* na do *chão* de outro, e *Desculpa* na do *ar* do mesmo. Nos *Ternarios* prepara no *ar*, dá a *Falsa* no *chão*; e humas vezes resolve na segunda, outras na terceira *parte* do proprio *Compasso*, conforme o vagar, ou aceleração do *Tempo* na idéa do *Compositor*, pois este ponto está hoje a seu arbitrio, o que não havia ser assim, porque a *Dissonante* não deve exceder em valor, nem á *Prevenção*, nem á *Desculpa*.

Preparar he ficar o mesmo *Dedo*, que servio a outra *Especie* na *Postura* antecedente, para se repetir na *Falsa* da *Ligadura*, e a esta segunda *acção* he ao que se chama *Ligar*. A *Desculpa*, *Sabida*, ou *Desempenho*, que tudo he hum, consiste em descer logo o proprio, ou outro *Dedo* hum *Tono*, ou *Semitono*, segundo a *Especie Maior*, ou *Menor*, em que se deve *resolver*.

Quando a *Falsa* he executada na extremidade superior da *Mão direita*, ha de precisa, e rigorosamente descer o mesmo *Dedo* para dar a *resolução*; porém se a *Falsa* for

cuperta, isto he, dada com outros Dedos, poderá então aquelle, que lhe ficar mais cómodo, tomar a causa por sua, e *Desculpar* a dita *Falsa*.

O *Preparar*, e *Ligar* compete infallivelmente ao mesmo Dedo. O *Desligar* póde ser com outro, segundo as condições sobreditas. A *Desculpa* de huma ha de servir de *Preparação* de outra *Ligadura*, quando ellas forem continuadas.

Em summa. Tudo que pertence á *Prevenção* da *Ligadura* se reduz a tres differenças. A primeira he, que póde *Preparar* em *Especie Consonante*. A segunda, na propria *Falsa*, em que ha de *Ligar*. A terceira, em poder *Prevenir* em outra diferente daquella. Em menos palavras: será a *Prevenção* absolutamente em qualquer *Especie Consonante*, ou *Dissonante*.

A *Prevenção* póde-se fazer em igual, maior, ou menor valor da *Figura Ligada*. A *Ligadura* ha de valer, ou suppôr-se (quando for *glosa*) a parte mais principal do *Compasso* do *chão*, ou do *ar*; e nos *Tempos Ternarios* deve a *Falsa* demorar-se as duas partes do *chão*, se o *Compasso* for *Allegro*, ou huma só se for *Adagio*, isto he, o melhor; porém absolutamente he permittido nos *Compassos Ternarios* deter-se mais, ou ter menos demora a *Falsa*, com tanto que *Desculpe* dentro do mesmo *Compasso*.

Ainda que se golpeem as *Figuras* da *Prevenção*, e *Ligadura*, sempre se suppõe *Ligadas*.

O *Desligar*, *Desculpar*, ou *Resolver* da *Ligadura*, ha de ser na parte menos principal do *Compasso*, isto he, na 2.^a, ou 4.^a parte do *Tempo Quaternario*; na 2.^a, ou 3.^a do *Ternario*; e em o *Binario*, he a parte do *ar* a menos principal.

A *resolução*, ou *sabida* dá-se rigorosamente descendo *gradatim* em *Especie Imperfeita*; porém tambem póde-se

saltar (por *glosa*) da *Falsa*, para *Desligar*, com tanto que seja dentro no tempo, que he dado á *Dissonancia*, porque assim *salta* antes de tocar a *parte*, que se requer para o *Desempenho*, mas não quando ha de *resolver*, ainda que seja a *Especie Imperfeita*, pois esta para a *Desculpa* só he a mais propinqua inferior de *grado*.

D E M O N S T R A Ç ã O XVIII.

Em que se prosegue o mesmo assumpto.

EU bem fei que alguns Práticos modernos entendem, que todas as *Ligaduras* se fazem com o *Baixo*; porém certamente com elle são as menos.

Elles denominão as *Ligaduras* por este modo: *Ligadura* de 2.^a, de 4.^a, de 5.^a *Falsa*, de 5.^a, e 6.^a, de 7.^a, de 9.^a sem mais algum additamento, porque considerão estas *Ligaduras* com o *Baixo*, e por isso se persuadem que com elle se fazem, ou que he preciso para todas.

O *Baixo* só he essencial nas *Ligaduras* de 2.^a, ou 9.^a inferiores, ou na superior de 7.^a. Em todas as mais he méro Acompanhamento, das que se fórmão de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, ou de 7.^a entre as mesmas *Partes*; e por isso humas vezes acompanha em 4.^a, ou em 5.^a, e outras em 9.^a a *Parte Ligada* em 2.^a inferior, da que *padece* entre as ditas *Partes*, e não porque sejam rigorosas *Ligaduras* com elle, ainda que na *Prática* se appellidem materialmente a seu respeito. Isto que digo he a *verdade da Musica*, e a sua propria intelligencia.

Tanto com o *Baixo*, como entre as *Partes particulares*, só as *Ligaduras* de 2.^a inferior, e a de 7.^a são as que se podem fazer rigorosamente, segundo as proprias *Leis*, ou *condições* da *Perfeita Ligadura*. Todas as mais serão *Imperfeitas*, porque hão de mover ambas as *Partes* ao tem-

po da *Desculpa*; e ainda que a estas sobreditas *Ligaduras* póde succeder o mesmo, com tudo, ellas tem a possibilidade de poderem *Desligar* sem mover a *Parte*, com quem *padecem*, como já disse na Demonstração precedente; razão, por que só as duas *Especies* 7.^a, e a 2.^a inferior são as que contraheem *Ligaduras Perfeitas* rigorosamente, em as quaes, sendo com o *Baixo*, elle faz *padecer* na de 7.^a, e *padece* na de 2.^a inferior, ainda que as *Partes* sejam unicamente duas, por serem estas *Falsas* só as capazes de *Ligadura Perfeita*, sem carecerem de outras *Especies*, que as acompanhem; e sendo as ditas *Falsas* entre as *Partes particulares*, nem o *Baixo padece*, nem faz *padecer* alguma daquellas *Especies*, porque elle não he então mais que hum *méro Acompanhamento*, ou *Parte supernumeraria*, como lhe chama o douto Paulo Nazarre. (a)

Huma cousa he receber o *Baixo* as *Ligaduras*, outra fazer o mesmo *Baixo Ligadura*. Em as que são entre as *Partes particulares*, he só *Parte* de Acompanhamento, assim como tambem quando elle *Liga* de 9.^a, ou 2.^a inferiores, todas as mais *Especies* o são, e não totalmente essenciaes á *Ligadura*.

Sendo as duas *Especies* 2.^a inferior, e a 7.^a unicamente aquellas, em que se podem fazer *Ligaduras Perfeitas*, só se distingue a de 7.^a da de 2.^a inferior em ser a *Parte de cima* a que *Liga* na de 7.^a, ou a *Parte inferior* na de 2.^a; e se transportarmos a de 2.^a 8.^a affima, se converterá na de 7.^a; e se está 8.^a abaixo, na de 2.^a inferior, servindo sempre as mesmas *Partes particulares* de Acompanhamento igualmente a ambas as *Ligaduras*, nestes ditos *Transportes*.

As *Ligaduras* de 7.^a trocãose nas de 2.^a inferior, não só

(a) Paul. Nazarr. Escuel. Mus. Lib. 1. Cap. 17. folh. 117.

fó em quanto ás *Especies*, mas tambem em quanto ao lugar. A *Ligadura* de 7.^a faz-se no extremo *Agudo*, sendo o *Grave* della quem faz *padecer* a *Parte*, que *Liga*. A de 2.^a *inferior* muda-se em tudo. O extremo *Grave* he onde *padece* a *Parte Ligada*, occupando o *Agudo* a *Parte*, que faz *padecer*. A 7.^a he a maior *Distancia*, que ha dentro de huma 8.^a, e inclue outras muitas *Especies*. A 2.^a o menor *Intervallo*, e não contém outra alguma *Especie*. Todas estas circumstancias são encontradas, ou ás avéllas.

Veamos o que digo posto em *Prática*. A' *Ligadura* de 7.^a, se se *trocarem* os mesmos *pontos* da *Voz* de cima para baixo, e os de baixo para cima, *converter-se-ha* na de 2.^a *inferior* na *Parte* do *Acompanhamento*, servindo-lhe de *abono* a 4.^a, como se mostra huma, e outra cousa nos seguintes

E X E M P L O S .

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of seven notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. A slur is placed over the first six notes, and a vertical line is placed after the seventh note. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of seven notes: G3, F3, E3, D3, C3, B2, A2. A slur is placed over the last four notes. Above the bottom staff, the numbers 7, 6, 4, 2, 3 are written above the notes G3, F3, E3, D3, C3 respectively, indicating the species of the notes. Below the top staff, the text 'A Ligadura de 7.^a' is written. Below the bottom staff, the text 'Convertida na de 2.^a inferior com 4.^a' is written.

Tambem se á *Ligadura* da 4.^a, e 5.^a se *revoltarem* os proprios *Signos* da *Voz Aguda* para a *Grave*, e os da *Grave* para a *Aguda*, *transformar-se-ha* na de 2.^a *inferior* na *Parte* do *Baixo*, *Acompanhada* com a 5.^a, como se segue.

E X E M P L O S.

A Ligadura da 4.^a, e 5.^a Revoltada na de 2.^a inferior com 5.^a.

Em fim. O invento da *Ligadura* de 2.^a inferior na *Parte do Baixo*, segundo o que me parece, foi para se evitarem muitas vezes duas 5.^{as} em *Harmonia*, como v. g. passando da 4.^a para a 5.^a do *Tom*, o que se infere de ser a *Postura* de 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a da sobredita *Ligadura* as mesmas *Especies*, como se a 4.^a do *Tom* fosse logo para a 5.^a. Tambem agora ao contrario. A invenção da *Ligadura* de 7.^a he para se poderem dar as duas 5.^{as} em outras tantas *Notas gradatim* subindo, como se entende v. g. cabendo á 2.^a do *Tom* 7.^a, a qual se *Acompanha* com 5.^a, e esta com a da outra *Nota* antecedente são duas 5.^{as} em *Harmonia*; e assim ficão demonstradas as combinações da 2.^a inferior, e da 7.^a.

D E M O N S T R A Ç Ã O XIX.

Em que se declara a propria intelligencia da *Ligadura* de 2.^a, ou 9.^a inferiores; e em que se distingue a chamada *Ligadura* da 9.^a, ou 2.^a superiores.

JÁ tenho exposto que as *Perfeitas Ligaduras* não são mais do que duas rigorosamente. A de 2.^a inferior, e a de 7.^a Superior, ou feitas com o *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*. Porém como na *Prática* se denominão todas

das, attendendo só á materialidade do *Acompanhamento*, ferme-ha preciso explicar com precisísimas precauções esta materia, não deixando de propôr a sua verdadeira intelligencia, a qual he em parte muito diversa da mesma *Prática*.

A *Especie 2.^a superior*, ou *inferior*, e a *9.^a* tem muito especial declaração para o adequado uso das *Ligaduras* destas *Especies*, e para se saber como devem ser propriamente nomeadas. Huma cousa he *Ligadura* de *2.^a*, ou *9.^a inferiores*, outra *Ligadura* da *9.^a*, ou *2.^a superiores*.

Huma cousa he estar o *Baixo Ligado* em *2.^a*, ou *9.^a inferiores* da *Parte*, que o *opprime*, e outra *padecer* a *Parte* de cima *Ligada* em *9.^a*, ou *2.^a superior* do *Acompanhamento*. A *2.^a superior*, e a *9.^a Ligadas padecem*; *soltas*, fazem *padecer*. Ha *Ligadura* de *2.^a*, ou *9.^a inferiores*, quando o *Baixo Liga*, e então *conta-se* da *Figura*, que faz *padecer* a *Parte inferior Ligada*; e ha *Ligadura* da *9.^a*, ou *2.^a superiores*, quando he a *Parte* de cima a que *padece*; e então, ainda que os *Práticos contém* a *9.^a* a respeito do *Acompanhamento*, este he o que propriamente *está* em *9.^a* da *Parte superior Ligada*, a qual faz huma *Ligadura Perfeita* de *2.^a* entre as *Partes particulares*, no que deve guardar-se esta bem precisa distincção no privativo modo de as collocar, attender, e distinguir. A *Ligadura* da *9.^a inferior* póde chamar-se de *2.^a*, assim como se appellidão todas as *Especies compostas* com os nomes das suas *simples*; porém a que for com precisão *2.^a inferior*, não se ha de nomear que he da *9.^a*. Da mesma fórma toda a *Ligadura* da *9.^a superior* póde dizer-se de *2.^a*: a esta não se deve appellidar impropriamente, que he de *9.^a*, porque ás *Especies simples* não se hão de dar os nomes das suas *compostas*.

Mais claro. Todas as *Especies Compostas*, *De-Compostas*, *Tri-Compostas*, &c., podem appellidar-se na *Praxe* com os nomes das *simples*, como assim: á *dezena* podemos

chamar 3.^a; á onzena 4.^a; á dozena 5.^a, &c., mas não se ha de dizer á 5.^a dozena, nem á 4.^a onzena, ou á 3.^a dozena, &c., e por isso á *Especie* 9.^a inferior póde-se chamar, e tratar como 2.^a, por ser esta a sua *raiz*; e á 2.^a superior não se deve dar o nome de 9.^a pelas razões já ditas: no que se vê, que huma cousa he fazer o *Baixo Ligadura* de 2.^a, ou 9.^a inferiores, e outra muito distincta, *Ligar a Parte* de cima a 9.^a, ou 2.^a superiores. Em summa. Toda a *Ligadura*, que for de 9.^a inferior, ou superior, póde-se sem incoherencia denominar de 2.^a; porém as *Ligaduras*, que forem proprias de 2.^a superior, ou inferior, não se diga que são de 9.^a, mas sim de 2.^a inferior, ou superior, segundo ellas forem rigorosamente.

Do que se infere, que ha a *Ligadura* chamada da 9.^a pela parte superior, quando a *Parte particular Liga* de 2.^a inferior com a que está em 3.^a do *Acompanhamento*, e então este deve contar a 9.^a precisamente a respeito da *Parte Ligada*; e ha a *Ligadura* de 2.^a, ou 9.^a pela parte inferior, quando o *Baixo Liga*, e então elle conta a dita 9.^a, ou 2.^a ácerca da *Parte*, com quem *padece*. As *Ligaduras* de 2.^a inferior, ou com o *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, portão-se, e contão-se ás avéssas daquella ordem, que guardão as de 7.^a, ou entre as mesmas *Partes*, ou com o *Baixo*.

A *Ligadura* propria da 9.^a inferior, que o *Baixo Liga*, chamão os Práticos de 2.^a, só lhe falta o additamento de inferior; e á *Ligadura superior*, em que o *Baixo* acompanha em 9.^a, dão o mesmo nome da dita *Especie*, sendo verdadeiramente huma *Perfeita Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, e então se deve dizer que o *Baixo* lhe faz o *Acompanhamento* em 9.^a.

Eu vejo dar a mesma intelligencia ao sapientissimo *Nazarre*, (*) tanto na *denominação* da *Ligadura* de 2.^a,

(*) *Nazarre. Escuel. Mus. 2. Part. Lib. 1. Cap. 16. folh. 122.*

ou 9.^a inferiores, como na chamada *Ligadura* da 9.^a superior, e no privativo modo de se *contarem* estas *Especies* da parte superior para a inferior. Elle diz: Quando o Baixo se põe em 9.^a, se achão tres Vozes em *Especies* *Dissonantes*: o Tiple, que faz padecer ao Contralto em 2.^a, o Contralto, que liga nella, e o Baixo, que Acompanha com a 9.^a á que liga. Isto mesmo demonstra em *Prática*; no que se vê, que o Tiple, fazendo padecer o Contralto em 2.^a, e o Contralto, Ligando na mesma, he o dito Contralto sem dúvida quem Liga em 2.^a inferior do Tiple, que o faz padecer; e se o Baixo acompanha com a 9.^a a *Figura Ligada* do Contralto, que está em 2.^a inferior do Tiple, tambem conta a dita 9.^a de cima para baixo, como eu digo, que só assim se hão de contar todas as *Ligaduras* de 9.^a, ou 2.^a inferiores, que faz o Baixo Ligado, e da mesma sorte, quando este servir de *Acompanhamento* a qualquer *Ligadura*, que seja entre as *Partes particulares*.

Mais. O mesmo Author (a) diz assim: Tambem pôde succeder em huma Postura a tres haver *Especie* *Perfeita*, e não Imperfeita, como Ligando o Baixo em 2.^a de huma Voz, acompanhar a *Ligadura* outra com 5.^a. Logo se o Baixo Liga em 2.^a de outra Voz, esta 2.^a, que o Baixo Liga, he 2.^a inferior daquella Parte, que o faz padecer, por ser o Baixo Ligado o que padece indubitavelmente.

E porque a presente materia não pareça *Paradoxa*, não obstante proceder com a mais propria explicação a respeito do modo de se *contarem* as *Especies* 2.^a, ou 9.^a superiores, ou inferiores, devo mostrar, que em quanto a esta intelligencia, he *Praxe* verdadeira da mesma Musica, e dos melhores *Authores*. Eu o provo.

O Doutissimo *Nazarre* (b) declara, ainda que com

(a) Nazarr. 2. Part. Lib. 3. Cap. 1. folh. 264.

(b) Nazarr. 2. Part. Lib. 2. Cap. 8. folh. 184.

differentes termos, a propria Doutrina, em que me fundo para explicar-me, segundo a minha idéa. Ha na Musica dous modos de contar as *Especies*, hum em o *Contraponto sobre Baixo*, outro em o *sobre Tiple*. Neste *contão-se* da parte de cima para a inferior, naquelle da parte de baixo para a superior. Ouçamos isto mesmo ao dito Author: *Em o Contraponto sobre Baixo he o Tiple quem fôrma com elle diversidade de Consonancias, contando as Especies da parte inferior para cima; e em Contraponto sobre Tiple, he o Baixo quem com elle fôrma Consonancias diversas, contando de cima para a parte inferior.*

Esta Doutrina he infallivel, porque todas as *Especies*, assim *Consonantes*, como *Dissonantes*, se trocãõ do *Contraponto sobre Baixo* ao *sobre Tiple*, desta sorte. Troca-se a 8.^a em *Unifono*, a 7.^a em 2.^a inferior, a 6.^a em 3.^a, a 5.^a *Perfeita* em 4.^a da mesma qualidade, a 4.^a *Superflua* em 5.^a *Diminuta*, a 4.^a *Perfeita* em 5.^a *justa*, a 3.^a em 6.^a, e a 2.^a superior em 9.^a.

O proprio Author (*) ensina expressamente como se devem contar as *Especies* de cima para baixo, dizendo: *De C. he a sua 8.^a tambem C., a 5.^a F., a 6.^a E., a 3.^a A., &c.*

A folhas 196 diz: *Que em o Contraponto sobre Baixo são proprias as Ligaduras de 7.^a; e no sobre Tiple as de 2.^a. Logo se a Ligadura de 2.^a inferior he adequada naquelle Contraponto pelo modo privativo de contar alli as Especies de cima para baixo, bem digo eu, que em toda a Composição, em que se fizer a dita Ligadura, ou sendo o Baixo o que Ligue, ou entre as Partes particulares, ha de precisamente ter esta intelligencia, e se deve da mesma forte contar a 2.^a inferior Ligada a respeito da Parte, que a faz padecer.*

A

(*) Nazarr. 2. Part. Lib. 2. Cap. 9. folh. 190., e folh. 196.

A folhas 402 (a) nomea a tal *Ligadura de 2.^a inferior* com a propria intelligencia , que deve ter , e eu tambem lhe dou , dizendo : *A (Ligadura) de 2.^a por baixo sempre ha de ser Ligadura Perfeita*. E a folhas 425 (b) acaba de confirmar o mesmo. Elle profere : *Da Ligadura de 2.^a , que sempre he por baixo , ainda que donde deve desligar he na 3.^a , póde porém haver gloza em a Voz , que a faz padecer ; e por esta causa póde ser em 6.^a , e ás vezes em 5.^a , em 4.^a , e tambem em 2.^a*. Logo a Authoridade respeitavel deste grande *Philarmonico* he em abono do que tenho dito , e do que ainda continúo a fallar sobre o mesmo ponto na *Demonstração* seguinte.

D E M O N S T R A Ç Ã O XX.

Em que se continúa o mesmo assumpto da Ligadura de 2.^a , ou 9.^a inferiores ; e a propria distincção da chamada Ligadura da 9.^a , ou 2.^a superiores.

A *Especie 2.^a* , geralmente fallando , attende-se de dous modos. Quando passa entre as *partes medias do Compasso* , conta-se da parte inferior para cima ácerca do *Acompanhamento* , assim como se olhão as *Especies do Contraponto sobre Baixo* ; mas quando este *Liga* , conta-se a 2.^a da parte de cima para a inferior , assim como se attendem as *Especies do Contraponto sobre Tiple*.

Eu me explico mais , e mais , porque vejo que esta materia não he de muitos bem entendida , v. g. a 2.^a superior de G. he A. , pelo que diz respeito á 2.^a , que passa como *Dissonante* nas *partes intermedias do Compasso* á sombra das *Consonantes*. Porém a 2.^a inferior de G. he o F. immediato *Ligado no Baixo* ; porque esta 2.^a F. , que digo , he a que *Prepara* , *Padece* , e *Resolve*. Toda a *Falsa* he ata-

-(b) Nazarr. Lib. 4. Cap. 6. folh. 402. (a) Nazarr. Lib. 4. Cap. 9. folh. 425.

da na *Ligadura*; toda a *Falsa* he *opprimida* pelo encontro daquella, que a faz *padecer*: logo he a dita 2.^a *inferior* quem *Prepara*, *Liga*, e *Desculpa*. Estas precisas *Condições*, ou *Leis* da rigorosa *Ligadura*, se verificão na de 2.^a *inferior*, que faz o *Baixo*: logo elle faz *Ligadura* de 2.^a *inferior*, a qual 2.^a he só quem dá o nome á mesma *Ligadura* adequadamente.

A 2.^a *superior*, de quem (com grande engano, e alucinação) entendem alguns Professores menos instruidos se denomina a *Ligadura* do *Baixo*, não he a que *padece*, he sim a que faz *padecer* a 2.^a *inferior*, em que está o *Baixo* a seu respeito. A 2.^a *superior* não *Prepara*, nem *Liga*, ou *Desculpa*. Tudo isto faz a *Ligadura* da 2.^a *inferior* no *Baixo*: logo esta he a 2.^a *Falsa* posta em *Ligadura*, contando-se da parte de cima para a *inferior*, assim como se attendem as *Especies* do *Contraponto* sobre *Tiple*; e aquella 2.^a *superior*, de que fallei, só he 2.^a *Dissonante*, quando passa *gradatim* entre as *partes* medias do *Compasso*, contando-se as *Especies*, como na *Composição* sobre *Baixo*.

A *Ligadura* de 7.^a toma a *denominação* da mesma *Especie Falsa Ligada*. A *Ligadura* de 2.^a *inferior*, ou seja no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, tambem da propria forte se ha de *denominar* da 2.^a *inferior*, que he a *Especie Falsa*, que se *Liga*.

E se me perguntarem, como he possível que sobre fundamento falso se levante hum bom edificio? eu hei de responder, que o *Baixo* não he alli com todas as *Especies* absolutamente *Falso*, que he só em quanto 2.^a *inferior* da *Parte*, que o faz *padecer*; mas que para com as outras *Especies* 4.^a, e 6.^a, de que se acompanha, não he *Falso*; porque a 4.^a, ou seja *Perfeita* por *justa*, ou *Superflua* por *excessiva*, e a 6.^a são *Consonantes* naquelle caso; e não obsta que o *Baixo* se conte de hum modo, sendo *Ligadura* de 2.^a

inferior, e de outra forte se numerem sobre elle as *Especies* 4.^a, e 6.^a da sua conducta; porque na Musica cada *Parte* he separada, e não tem obrigação de concordarem todas entre si mais que na *Harmonia*, e póde *suppôr* huma cousa para com huma *Parte*, e outra para com outra. Destas *supposições* que digo, trata *Nazarre* (a) em muitos lugares das suas Obras, estabelecendo em summa: *Que as Especies podem suppôr com huma Parte, e não com outras.* Isto he Doutrina inteiramente assentada entre os Authores Musicos.

Se me instarem que o *Baixo* assim *Falso* pela *Ligadura* de 2.^a *inferior* acompanhada da 4.^a, que tambem alguns dizem ser *Dissonante*, ou seja *Perfeita*, ou *Superflua*, fica incluindo aquella *Postura* duas *Dissonantes*, e só com a 6.^a *Consonante*, e que desta sorte prevalece a *Dissonancia* das duas *Especies Falsas*, que se ouvem na *Harmonia*, a huma só *Consonante*, hei de responder, que na *Ligadura*, que faz o *Baixo* de 2.^a *inferior*, não ha duas *Dissonantes*, ou *Falsas*, pois sómente ha a sobredita 2.^a *inferior*. A 4.^a, ou seja *Perfeita*, ou de *Tritono*, não he alli *Falsa*, nem *Dissonante*. *Falsa* he só aquella *Especie Ligada*, que está posta segundo as *Leis* da *Ligadura*. A 4.^a não se vê collocada deste modo: logo não he *Falsa*, está em lugar de *Consonante*, está como a 6.^a acompanhada della: logo ha na dita *Postura* duas *Consonantes*, e huma só *Falsa*: além de que, duas *Falsas* bem se podem pôr em *Ligadura* ao mesmo tempo praticamente; porém hão de ser ambas *Ligadas*, segundo os *Preceitos* da *Arte*: e parece que os *Modernos* não se embaração com o que os *Antigos* chamavão *augmento de Dissonancias* em huma *Postura*, pois fazemos ao mesmo tempo as *Ligaduras* de 7.^a com a da 9.^a; as da 9.^a, ou de 7.^a com as da 4.^a, e 5.^a, &c., como em outra parte demonstrarei. A

(a) *Nazarre*. *Escuel. Mus.* 1. Part. Lib. 4. Cap. 5. pag. 397., e na 2. Part. Lib. 1.

A Doutrina, que tenho exposto, he a verdadeira, e certa da *Ligadura Perfeita*, que faz o *Baixo* de 2.^a inferior: senão fosse assim, como na verdade he, só se deveria chamar a sobredita *Ligadura do Baixo*, *Ligadura de Unifono*. De *Unifono*? Parecerá agora maior novidade esta Paradoxa! Pois que mais tem dizer *Ligadura de Unifono*, do que as que se denominão pelos Práticos menos sabios, de 4.^a, ou de 5.^a *Perfeitas*? Não he o *Unifono*, ou não vale, *praticamente* fallando, por *Coufonancia Perfeita*, assim como a 4.^a, e a 5.^a *justas*? Logo se á 4.^a, e á 5.^a, que digo, lhe dão os méramente Práticos o nome de *Ligaduras*, contando estas *Especies* a respeito do *Baixo*, sendo ellas *Perfeitas*, por que não chamarião tambem á *Ligadura* simples do *Baixo*, *Ligadura de Unifono*, tanto por este se estimar, e equivaler na *Praxe* a *Especie Perfeita*, como porque quasi todas as Figuras do *Baixo* se reputão *Unifono*, sobre quem se fórmão, e de quem procedem as mais *Especies Consonantes*, e *Dissonantes*? Isto parece ser certo, mas nem tudo he como parece.

A *Ligadura* chamada erradamente de 4.^a *Perfeita*, acompanhada da 5.^a ácerca do *Baixo*, não he propria de 4.^a, he sim rigorosa *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, pois he 2.^a inferior da que está em 5.^a do *Acompanhamento*; de sorte, que tirado este, sempre fica regular a *Ligadura* de 2.^a inferior na *Harmonia* respectiva. O mesmo digo, quando se acha a 5.^a *Perfeita* por modo de *Ligadura* com o *Baixo*, junto da 6.^a do mesmo *Baixo*, a qual *Ligadura* he tambem precisamente de 2.^a inferior entre as *Partes*, porque sem o tal *Baixo*, que alli serve só de méro *Acompanhamento*, se observa permanente a dita *Ligadura* com todas as suas circumstancias. Sobre esta materia fallarei com mais largueza a seu tempo em *Demonstrações particulares*.

Agora concludo. Pois se a *Ligadura* chamada pelos que são meramente Práticos, de 4.^a *Perfeita*, ou a de 5.^a, não são proprias *Ligaduras* com o *Baixo*, por serem estas *Especies Perfeitas*; também quando o *Baixo Liga*, não he de *Unifono*, por se reputar, e proceder delle a 8.^a *Especie Perfeitissima*: logo he aquella, que digo, e a quem adequadamente denomino *Ligadura* de 2.^a *inferior*, assim como são todas as que se podem formar desta qualidade entre as *Partes particulares*; porque, como já disse, não faz embaraço na Musica o poderem-se considerar humas *Especies* com hum *Parte*, e differentemente com outras, quero dizer, são rigorosas *Ligaduras* de 2.^a *inferior* entre as *Partes* da *Consonancia* as mesmas *Especies*, que para com o *Acompanhamento* se contão de diversa sorte.

Esta he a razão, por que absolutamente nego as *Ligaduras* de *Especies Perfeitas*, como aquellas, que os Práticos, que menos sabem, chamão de 4.^a, ou de 5.^a, pois todas são sem controversia de 2.^a *inferior*, ou em o *Baixo*, quando este *Liga*, ou entre as *Partes particulares* da *Composição*, se alguma dellas fórma *Ligadura* de 2.^a *inferior* com outra *Voz*, que a faz *padecer*.

D E M O N S T R A Ç ã O XXI.

Em que se explica como o Baixo faz Ligadura inferior somente de 4.^a Superflua.

S egue-se também mostrar que o *Baixo* póde fazer *Ligadura* de 4.^a *Superflua* somente com as proprias condições, que se guardão na *Ligadura* da 9.^a, ou 2.^a *inferiores*; mas isto não mais do que a *Sólo* com o mesmo *Baixo*, quero dizer, que não se ha de pôr mais *Especie* alguma do que a dita 4.^a, porque juntando-se-lhe a 2.^a, já não he de 4.^a a *Ligadura*, mas sim de 2.^a *inferior* propriamen-

te, de forte, que a 4.^a deve servir de *abono* á 2.^a, mas esta não ha de *acompanhar* neste caso a 4.^a. Em summa. A *Sólo* póde o *Baixo Ligar*, ou *sómente* de 2.^a, ou só de 4.^a *Superflua*, sem mais algum acompanhamento de *Especies*.

A 4.^a *Superflua* só per si, da forte que digo, he capaz de *opprimir* o *Baixo*, o que não faz, quando a *Ligadura* he positivamente de 2.^a *inferior*, pois então elle *padece*, e *Liga* de 2.^a, e não de 4.^a; porque esta se acha naquella occasião no meio de duas *Consonantes Imperfeitas*, formando 3.^a *Maior* com a da parte inferior sua collateral, e 3.^a *Menor* com a que lhe fica superior, e consonando no meio destas duas *Especies*, não tem o *Baixo* que *mortificar-se* com a dita 4.^a; porém só per si, sem algum outro *acompanhamento*, he capaz a 4.^a *Superflua* de fazer *padecer* o *Baixo*, posto com ella em *Ligadura inferior*.

O *Baixo* ordinariamente he 1.^a *Parte* na *Composição*, por ser a *base* sobre quem se erigem as *Harmonias*, e se fórmão as *Especies*, excepto quando elle *Liga*, e então perde este seu direito; porque a *Parte* que *padece* he sempre segunda *Parte* na *Consonancia*, e 1.^a aquella, que faz *padecer*: pelo que, he a *Ligadura* de 4.^a *Superflua*, que digo, *Ligadura* tambem *inferior*, pois he o *Baixo* quem *Prepara*, *Liga*, e *Desculpa*, contando-se este a respeito da 4.^a *Superflua* de cima para baixo, como na *Ligadura* da 9.^a, ou 2.^a *inferiores*, que deixo já insinuadas: e não obsta que na de 2.^a se *contasse* esta assim, e a 4.^a *Superflua*, quando lhe serve de *abono* de diverso modo, isto he, da parte *inferior* para a *superior*, pois huma cousa he fazer *padecer* a *Falsa*, outra servir de *abono* á mesma, e a razão he; porque toda a *Falsa* em *Ligadura* se deve *contar* ácerca daquella *Nota*, que a faz *padecer*, tanto nas *Ligaduras inferiores*, de que trato, como nas *superiores*.

Nas *Ligaduras superiores*, v. g. na de 7.^a, conta-se a

Fal-

Falsa a respeito daquelle *Signo* com quem *padece*, de *baixo* para *cima*, ainda que olhando ao contrario tambem esteja em 7.^a a *Nota* da *Parte grave*; porém a *Figura Ligada* he só a *Falsa*, e a que dá o nome á *Ligadura*. Da mesma forte respectivamente nas *inferiores*: a *Ligadura do Baixo* ha de-se contar da *Parte Aguda*, que a faz *padeecer*, para a *inferior*, não obstante que olhando ao contrario, tambem lhe fique em 2.^a, ou 4.^a aquella com quem *padece*; mas a *Especie Ligada* he só a *Falsa*, e a que dá á *Ligadura* a sua propria *denominação*.

Em summa. He *Falsa* a *Especie Ligada* ácerca da que a *opprime*, contando nas *Ligaduras superiores* de *baixo* para *cima*, e nas *inferiores* de *cima* para *baixo*, porque a *Especie Falsa* he só a que *padece*, e não a que faz *padeecer*. Esta he 1.^a *Parte* da *Consonancia*, a que *padece Ligada Parte 2.^a*, e as que lhe servem de *abono*, ou *acompanhamento 3.^a*, ou 4.^a *Parte*, de forte, que tirada a *Falsa* de qualquer *Ligadura superior*, ou *inferior*, devem ficar todas as mais *Especies Consonantes*, e regularmente collocadas, aliás não estarão bem postas, e haverá erro na *Harmonia*.

D E M O N S T R A Ç ã O XXII.

Em que se trata do acompanhamento, que devem levar as Especies Falsas postas em Ligadura; e tambem como, e donde podem Desculpar ordinariamente.

NEm todas as *Ligaduras* das *Especies Falsas* podem cumprir inteiramente com as suas *Leis* mais rigorosas, nem tambem ellas são iguaes nas mesmas circumstancias. Humas *resolvem* sobre a propria *Nota*, em que *Ligão* sem a dita se mover, as quaes são *Ligaduras Perfeitas*: outras precisão de que ambas as *Partes* se movão para dar a *Desculpa*; e estas são *Ligaduras Imperfeitas*.

A *Ligadura* de 7.^a; a da 9.^a, ou 2.^a inferiores, que o *Baixo Liga*; as de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, com quem o *Acompanhamento* se põe em 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas*; a de 2.^a superior, ou a da 9.^a, que he a *Parte alta Ligada*; a de 4.^a de *Tritono*, e a de 4.^a *Diminuta* podem *Desligar*, tanto sobre a *Parte* com quem *padeecem*, como movendo-se ambas as *Partes* ao tempo da *Desculpa*; porém na de 5.^a *Falsa*, e na de 5.^a *Superflua* ha de precisamente mover o *Baixo*, para *resolverem* com elle em *Especie Imperfeita*, por não o poderem fazer sobre a mesma *Nota*, com quem se fórma a *Ligadura*.

As *Ligaduras*, que digo, de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, em que o *Acompanhamento* se põe em 4.^a, ou 5.^a, são chamadas pelos *Praticos* menos instruidos, *Ligaduras* de 4.^a *Perfeita*, ou de 5.^a, as quaes rigorosamente se devem entender de 2.^a inferior entre as ditas *Partes*, pois as *Especies Perfeitas* não fazem *Ligadura*, ainda que sejam *Ligadas*, quero dizer, não são *Ligadas* como *Falsas*, porque a 4.^a, e a 5.^a são *Consonantes Perfeitas*. Ellas estão alli para com o *Baixo* como *sinalefa*, ou *prizão voluntaria* do valor de *Figura*, não obstante que sirvão de *Ligaduras precisas* de *Especie Dissonante* para com outra *Parte*. Aqui devo advertir como se hão de tratar semelhantes *Ligaduras* da 4.^a, e 5.^a; e da 5.^a, e 6.^a.

Quando sobre qualquer *Nota* do *Acompanhamento* se encontrarem estes números $\frac{1}{4}$, não se diga simplesmente *Ligadura* de 4.^a; e quando houverem estes $\frac{1}{5}$, também não se nomee só *Ligadura* de 5.^a, porque a 5.^a, e a 4.^a, sendo *Especies Perfeitas*, não podem ser *Ligadas*, nem nomeadas como *Falsas* ácerca do *Baixo*. Bem vejo que me poderá dizer algum *Professor* meramente *Pratico* estas palavras: Eu concedo que a 4.^a, e a 5.^a justas sejam *Especies Perfeitas*; porém vendo a 5.^a, ou a 4.^a em *Ligadura*, não hei de profe-

ferir que estão as ditas *Especies Ligadas* como *Dissonantes* com o *Acompanhamento*? Porém eu hei de responder-lhe, que sim estão *Ligadas*, mas que não havemos dizer que estão *Ligadas* como *Dissonantes* para com o *Baixo*. Se se me concede que a 4.^a, e a 5.^a são *Especies Perfeitas*, não deve alguém afirmar absolutamente que ellas podem ser *Ligadas* como *Falsas* com o *Acompanhamento*, porque implicaria serem as sobreditas *Especies Perfeitas*, como na verdade são com o *Baixo*, e quererem ao mesmo tempo que sejam também para com elle *Dissonantes*. Agora me torna a perguntar: Como se hão de chamar estas ditas *Especies*, a que todos dão o nome de *Ligaduras de 4.^a*, ou de *5.^a*, quando pelo modo assima dito estão assignadas no *Acompanhamento*? Como? Eu o digo: Chamando-lhe *Ligadura da 4.^a*, e *5.^a* ao que simplesmente dizem *Ligadura só de 4.^a*. Tornar-me-ha a instar: Pois dizendo *Ligadura de 4.^a*, e *5.^a*, não se diz *Ligadura de 4.^a*? Não senhor. A *Ligadura da 4.^a*, e *5.^a* não he *Ligadura de 4.^a*, conforme insinua a differença, que fazem estas syllabas, *de*, ou *da*, onde estão notadas.

Deve-se nomear *Ligadura da 4.^a*, e *5.^a*, porque assim propria, e rigorosamente se explica, que entre estas duas *Especies* se fórma a de 2.^a inferior, ou a de 7.^a entre as *Partes particulares*, e não que he *Ligadura de 4.^a* com o *Baixo*. Em fim chama-se *Ligadura da 4.^a*, e *5.^a*, porque entre estas ditas *Especies* he que ha *Perfeita Ligadura*, e não com o *Acompanhamento*.

O mesmo respondo a respeito da *Ligadura*, a que materialmente dão o nome de *5.^a Perfeita* com o *Baixo*; e a causa disto he parecer-lhes que tudo da *Harmonia* se explica só ácerca do *Acompanhamento*. Não senhores, não deve dizer-se só de *5.^a Perfeita*, ha de nomear-se também propria *Ligadura da 5.^a*, e *6.^a*, isto he, *Ligadura*, que ha particular entre estas ditas *Especies*, as quaes sendo *5.^a*, e



6.^a com o *Acompanhamento*, fórmão entre si huma *Perfeita Ligadura* de 7.^a, ou de 2.^a *inferior* entre as *Partes*, em que ellas estão assignadas. Em fim chamar-se *Ligadura da 4.^a, e 5.^a*, ou *da 5.^a, e 6.^a*, dá a entender que aquellas precisas *Especies*, que se assignão sobre o *Baixo*, fórmão a hum mesmo tempo *Ligaduras particulares* entre as *Partes*. O *relativo*, que traz á memoria esta verdadeira intelligencia, he o nomearem-se sempre as duas *Especies juntas*, e a proposição *da*, e não *de*, isto he, ha de chamar-se assim: *Ligadura da 4.^a, e 5.^a*, ou *da 5.^a, e 6.^a*, e não *de 5.^a só*, ou *de 4.^a*, porque do modo que digo se percebe logo que não são *Ligaduras* com o *Baixo*, mas fim entre as *Especies* sobreditas.

A mesma intelligencia *da 5.^a, e 6.^a* he tambem a propria *da 4.^a, e 5.^a*, como se vê no que deixo exposto, e não póde deixar de ser assim; porque se a 5.^a he *Especie Perfeita*, e não deve ser *Ligada* como *Falsa*, o mesmo se ha de dizer da 4.^a *justa* por não ser *Dissonante*. A 4.^a, e a 5.^a não tem diversas qualidades. Ellas são *Especies Perfeitas*; logo não hão de ser postas em *Ligadura* como *Falsas* para com o *Acompanhamento*. Que a 4.^a seja *Especie Perfeita* como a 5.^a, depois se verá provado abundantemente.

A *Ligadura* de 7.^a acompanha-se com 3.^a, e 5.^a, e levará 8.^a, se entre esta, e a 7.^a se ordenar *Ligadura* de 2.^a regularmente. Quando a 7.^a *resolve* sobre a mesma *Figura*, em que *Liga*, he na 6.^a: se o *Baixo* faz *Transito* de 4.^a á parte *superior*, ou 5.^a á *inferior* ao tempo da *Desculpa*, he na 3.^a; e se o dito se mover *gradatim* subindo, *Desliga* na 5.^a, ou *Falsa*, ou *Perfeita*. Tambem se encontram *Ligaduras* de 7.^a, e 9.^a, ou a de 7.^a com a da 4.^a, e 5.^a. Nas primeiras a 7.^a *resolve* em 6.^a, e a 9.^a *cabre* na 8.^a do *Baixo*, quando *Desculpa* em 3.^a da *Parte particular*, que a *opprimio*. Nas outras a 7.^a vem para a 6.^a, e a 4.^a desce á 3.^a,
não

não só do *Baixo* , mas rigorosamente daquella com quem faz propria *Ligadura* de 2.^a inferior , que he a do *abono* , ou acompanhamento , que se deo de 5.^a á principal *Ligadura* de 7.^a. Tudo o que fica dito se expõe em prática.

E X E M P L O .

A *Ligadura* de 2.^a inferior , que o *Baixo Liga* , se he *Menor* , acompanha-se sempre com 4.^a *Perfeita* , e 6.^a : se a 2.^a he *Maior* , dá-se 4.^a *justa* , e 6.^a se a *Parte Ligada* desce de *Semitono* na *Desculpa* , e logo torna a subir immediatamente. Tambem se encontra em lugar da 6.^a com a 5.^a ; porém se o *Baixo* for descendo , leva de ordinario 4.^a *Superflua* , e 6.^a. Póde succeder em alguns casos ser a 4.^a *Perfeita* , ainda que o *Baixo* continue a descer. A 2.^a inferior *Ligada* resolve gradatim em 3.^a da *Parte* , com quem padece : se moverem ambas as *Partes* ao tempo de *Desligar* , póde ser em 6.^a , se a *Parte superior* fizer salto de 4.^a subindo , ou em 4.^a *Superflua* , se a 2.^a for *Menor* , e a *Parte superior* subir de *grado* , e a inferior descer com *Intervallo* de *Tono*.

E X E M P L O.

The musical score consists of two systems. Each system has a treble staff (top) and a bass staff (bottom). The first system's treble staff begins with a C-clef and a common time signature. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature. The second system's treble staff begins with a C-clef and a common time signature. The bass staff begins with a C-clef and a common time signature. Fingerings are indicated by numbers 1-5 and symbols like * and b. The notation includes various note values and rests.

A *Ligadura* chamada praticamente da 9.^a superior ácerca do *Baixo*, que he quando a *Parte* alta *Liga* nesta *Especie*, acompanha-se com 3.^a, e 5.^a. Quando a 9.^a resolve sobre a mesma *Figura*, em que *Liga*, ha de ser na 8.^a, mas não deve ter *Preparado* nella; porque então reputão-se duas 8.^{as}. Se se moverem ambas as *Partes* ao tempo da *Desculpa*, será esta em 6.^a, 3.^a, ou 10.^a. Tambem se encontra a dita *Ligadura* acompanhada com 4.^a, e 5.^a, formando outra de 2.^a inferior entre as taes *Especies*: a 9.^a sahe á 8.^a do *Baixo*, quando *Desliga* na 3.^a da *Parte particular*, com quem *padeceo* de 2.^a; e a 4.^a desce á 3.^a, tanto da *Parte* com quem faz *Ligadura particular* de 2.^a inferior, como do *Acompanhamento*. Poderá vir algumas vezes a da 9.^a, e 4.^a acompanhada da 6.^a, que vem a ser como a *Ligadura* de 2.^a inferior no *Baixo* com 4.^a *superflua*, e 6.^a.

EX-

EX-

E X E M P L O.

Como a 9.^a resolve na 8.^a sobre o mesmo Baixo,
e em 3.^a entre as Partes.

The first example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a whole note chord (G4, B4), a whole note chord (A4, C5), a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a whole note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Above the bass staff, the numbers 9, 8, 7, and 5 are written, with '43*' below the 5. A brace on the left groups both staves, and a decorative asterisk is placed to the left of the brace.

E X E M P L O.

Como Desculpa na 6.^a subindo o Acompanhamento.

The second example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a whole note chord (G4, B4), a whole note chord (A4, C5), a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: a whole note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Above the bass staff, the numbers 9, 6, 4, and 3 are written, with '5' above the 4. A brace on the left groups both staves, and a decorative asterisk is placed to the left of the brace.

E X E M P L O.

Como Desliga na 10.^a, ou 3.^a descendo o Baixo.

The third example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: a whole note chord (G4, Bb4), a whole note chord (A4, C5), a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (Bb). It contains a sequence of notes: a whole note G2, a quarter note A2, a quarter note B2, a quarter note C3, a quarter note D3, and a quarter note E3. Above the bass staff, the numbers 6, 5, 4, and 3 are written, with '9' above the 4. A brace on the left groups both staves, and a decorative asterisk is placed to the left of the brace.

EXEMPLO.

Como se acompanha da 4.^a, e 5.^a.

EXEMPLO.

Quando se lhe ajunta 4.^a, e 6.^a.

Não obstante o que deixo advertido neste Tratado a respeito da 2.^a, ou 9.^a superiores, ou inferiores, devo agora dizer, que os Praticos usão da que he 2.^a superior propriamente tambem *Ligada*, e lhe dão o mesmo acompanhamento, que se dá á 9.^a; e só o que noto neste ponto he chamarem-lhe *Ligadura de 9.^a*, quando ella he propria de 2.^a superior, pela razão que então disse, e he em summa, que á 9.^a podemos dizer 2.^a, assim como nomeamos muitas vezes as *Especies Compostas* com os nomes das suas

sim-

simples; porém á que for privativamente 2.^a *superior*, não se lhe chame 9.^a, ainda que se lhe dê o acompanhamento, que á dita 9.^a se costuma dar, e isto não implica. Farei huma proporcional paridade. Manda o Rei que se confira a alguns Cavalheiros as honras de Condes, ou Marquezes, e mais elles não tem os proprios Titulos de que recebem as ditas honras. Ao nosso caso: a 2.^a *superior*, ainda que se trate, e acompanhe como 9.^a, ella he rigorosamente 2.^a. A impropriedade, e erro, que noto, consiste em dar á *Especie simples*, qual he a 2.^a *superior*, o nome da sua *Composta*, que he a 9.^a.

A 2.^a *superior* he posta em *Ligadura* com imperfeição, assim como succede á 9.^a, e ás mais *Dissonantes*, que ao tempo da *Desculpa* move huma, e outra *Parte*, por não poderem *Desligar* na *Especie Imperfeita* sobre a propria *Nota*, com quem se achão em apparencias de *Ligadura*. Mostrarei como a 2.^a *superior Ligada imperfeitamente*, parece que *resolve* em *Unifono* com o mesmo *Baixo*, e em 3.^a, ou na 5.^a, movendo ambas as *Partes*.

E X E M P L O .

Desce ao *Unifono*. *Desculpa* em 3.^a. *Desliga* na 5.^a.

Acompanha-se a *Ligadura* de 2.^a *superior* com 3.^a, e 5.^a; e para *Desligar* em 3.^a, ou 5.^a do *Baixo*, ha de mover

este ao tempo da *Desculpa*: no que se vê, que ainda que a 2.^a se trata, e acompanha como 9.^a, com tudo ella he propriamente 2.^a *superior Ligada*; isto he certo: a 2.^a *superior* de *A*. he o *B*. immediato; e para ser 9.^a, deve estar o dito *B*. 8.^a affima. Quando a 2.^a descer ao *Unifono*, este demonstrar-se-ha com o número 1. assim como se assigna no Exemplo proposto.

A *Ligadura* chamada de 4.^a *Perfeita*, contando-a materialmente, segundo os Praticos menos instruidos, a respeito do *Baixo*, he a que se deve nomear da 4.^a, e 5.^a. Estas duas *Especies Perfeitas*, porque o são, não fórmão *Ligadura* propria com o *Acompanhamento*, mas sim entre si huma infallivel de 2.^a *inferior*: a dita 4.^a desce á 3.^a do *Baixo*, quando *Desliga* com regularidade em 3.^a da *Parte*, com quem faz rigorosa *Ligadura*; mas se o *Acompanhamento* mover de 4.^a abaixo ao tempo da *Desculpa* da *Parte particular*, se achará com elle em 6.^a: para com o *Baixo*, por ser 4.^a *Perfeita*, he só *prizão* do valor de *Figura*; para com a *Parte particular*, com quem *padece*, he *Ligadura precisa* de *Especie*, por ser de 2.^a *inferior* para com a dita *Parte*. Tambem se encontra sobre o *Acompanhamento* 4.^a, e 6.^a, descendo esta para a 5.^a, e a 4.^a para a 3.^a.

E X E M P L O.

The musical example consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). The music consists of several measures with notes and rests. Below the bottom staff, there are fingering numbers: 5, 4, 3, 5, 4, 6, 6, 5, 4, 3.

A *Ligadura superior* de 4.^a *Superflua* abona-se com 5.^a: póde regularmente *Desculpar* em 3.^a sem mover o *Baixo*. Tambem fórma outra *Ligadura* de 2.^a *inferior* entre a dita 4.^a *superflua*, e a 5.^a: a 4.^a *resolve* em 3.^a, tanto para com huma, como para com outra *Ligadura*.

E X E M P L O .

The musical example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a 4th degree superfluous ligature (marked with a star) and a 5th degree. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a 4th degree (marked with a star) and a 5th degree (marked with a star). The notes are connected by a brace on the left side.

A *Ligadura* de 4.^a *Diminuta* sobre o *Baixo* acompanha-se com 5.^a *Falsa*. Faz outra *Ligadura* de 2.^a *inferior* entre a 4.^a, e a 5.^a, e *Desliga* em 3.^a com huma, e outra *Parte*. Póde ser tambem acompanhada com a 6.^a, e então não fórma *Ligadura* de 2.^a entre as ditas *Especies*. Haverá mais *Dissonancia*, abonando-se com a 5.^a por ser o *Baixo alterado*; e ainda que a 5.^a seja *Perfeita*, sempre fará com elle grande aspereza a 4.^a, e por isso a 6.^a he o seu mais proprio acompanhamento.

E X E M P L O .

The musical example consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a 4th degree diminutive ligature (marked with a star) and a 5th degree. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a 4th degree (marked with a star) and a 5th degree (marked with a star). The notes are connected by a brace on the left side.

E X

A

A *Ligadura superior* de 5.^a *Diminuta*, ou *Falsa*, acompanha-se com 3.^a, e 6.^a: *Desculpa* em 3.^a, mas ha precisão de mover o *Baixo gradatim subindo*. Tambem causa ao mesmo tempo entre a 5.^a e a 6.^a outra *Ligadura* de 2.^a *inferior*; e para com o *Acompanhamento*, e a *Parte superior* que a *opprime*, resolve em 3.^a. Sempre que se encontrar 5.^a, e 6.^a sobre o *Baixo*, não obstante que a 5.^a não seja *Falsa*, haverá *Ligadura* de 2.^a *inferior*, ou de 7.^a entre as ditas *Especies*, *Desligando* a 2.^a *inferior* em 3.^a, ou a 7.^a em 6.^a da *Parte*, que a faz *padecer*, ainda que juntamente seja 3.^a do *Acompanhamento*.

E X E M P L O.

A *Ligadura* de 5.^a *Superflua*, ou *excessiva* sobre o *Baixo*, acompanha-se com 3.^a, e 6.^a: ha de precisamente haver *gloza*, e depois mover o *Baixo gradatim subindo* para *Desculpar* em 3.^a. Ella tambem fórma ao mesmo tempo outra *Ligadura* de 2.^a *Menor inferior* a respeito da que a faz *padecer*, e *Desliga* em 3.^a, tanto da *Parte superior*, como da *inferior*. Esta *Ligadura* he rarissima por ser muito *Dissonante*. Eu a mostro em *Partitura*, ainda que do primeiro modo não ha de contentar aos ouvidos, e aos olhos de todos, pois de alguns não he muito bem recebida.

E X E M P L O .

Escreverei outro Exemplo de sorte, que o ouvido não estremeça tanto, e a vista menos se espante. Elle contém maior suavidade.

E X E M P L O .

No que se vê, que no *Cravo* póde-se acompanhar a *Parte*, que *Liga* com outra, que seja *Especie* sua *Dissonante*. Quero dizer: toda a *Falsa Ligada* ácerca do *Baixo* póde fazer juntamente outra *Ligadura* de 2.^a inferior com *Parte* superior, que a cubra, e que a faça também *pade- cer*, v. g. *opprimir* a 7.^a com a 8.^a: as 4.^{as} *Dissonantes*, ou *Diminuta*, ou *Superflua* com a 5.^a *Falsa*, ou *Perfeita*: a 9.^a com a 10.^a: a 5.^a *Diminuta* com a 6.^a, porque assim he que se fórmão as *Ligaduras* de 2.^a inferior entre as *Partes particulares* perfeitamente. Exceptuo a 4.^a, e a 5.^a *justas*, pois estas *Especies*, ainda que estejam com *apparencias* de *Ligadas* com o *Baixo*, não fazem ao mesmo tempo duas *Ligaduras*, huma com elle, outra com a *Parte particular*, como as *Especies Falsas*, que tenho nomeado; porque como a 5.^a, e a 4.^a são *Perfeitas* para com o *Acompanhamento*, não podem ser *Dissonantes* com o mesmo. A razão he innegavel.

Quando em algum caso especial não puder a *Ligadura*, que se faz entre as *Partes particulares*, resolver immediatamente na *Especie imperfeita* com a *Parte*, com quem *padeceo*, (isto se entende nas *Especies* da Mão direita) por causa de ir *Prevenir* outra *Ligadura* ao tempo da *Desculpa*, suppre em tal caso, que *Desligue* na *Imperfeita* com o *Acompanhamento*, ainda que com o mesmo não fosse a *Ligadura*, pois como o *Baixo* quasi sempre he a *Parte* mais principal, nesta occasião se satisfaz o ouvido, escutando a *Imperfeita* com elle, não obstante que com outra *Parte* se *Ligasse* a *Dissonante*.



DEMO. O. EXEMPLO. XXIII.

A 5.^a, e 6.^a, que se vê em G., terceira *Figura* do *Acompanhamento* do primeiro *Compasso*, fôrma huma *Ligadura* de 7.^a entre a dita 6.^a, e 5.^a; porém a 7.^a resolve em 3.^a *Maior* do *Baixo*, e não com a parte com quem *Ligou*, por ir esta a *Preparar* outra *Ligadura* de 2.^a inferior também entre a 5.^a, e 6.^a, que se dá no *B. Natural* do 2.^o *Compasso*; e por subir da mesma sorte ao tempo da *Desculpa* a *Parte*, com quem fez a dita *Ligadura* (para assim *Prevenir* outra) *Desliga* como a primeira em 3.^a do *Baixo*. Este suppre nestes casos, pois se resolve com elle em *Especie Imperfeita*, ainda que a *Ligadura* da *Falsa* fosse entre as *Partes*; e como se permite *Movimento* ao tempo da *Desculpa*, não pôdendo ser esta com a *Parte*, com quem *Ligou*, o pôde fazer com o *Acompanhamento*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXIII.

Em que se segue a mesma materia, e sobre ella se impugnaõ algumas expressões, ou Termos Práticos, com que se explicão impropriamente certos Authores.

Como nem todos os *Craviſtas* são científicos *Compoſitores*, quero propôr aos menos instruidos na verdadeira intelligencia do *Contraponto*, hum Exemplo, e advertir-lhes como propriamente o devem entender, quando o encontrarem, ou outro semelhante, em alguma *Partitura*, pela qual estejão acompanhando. Eu o extrahi de certo Author, onde ha esta *Ligadura* chamada da 4.^a, e 5.^a, ou verdadeiramente de 2.^a inferior entre as *Partes particulares*, do modo seguinte.

E X E M P L O.

Para o *Acompanhante* só direi que se deve portar da mesma forte, que quando executa a *Perfeita Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Consonancias*, em que o *Acompanhamento* se põe em 4.^a da *Figura Ligada*, porque no 2.^o *Compas-*

passo ha huma *Commutação* de *Especies* entre *Vozes iguaes*, que são os dous *Tiples*; e tanto faz para a *Harmonia*, que o primeiro ficasse todo o *Compasso* em *D.*, e o segundo descesse na *parte* do *ar* a *B.*, como do modo que estão escritas aquellas *Figuras*.

A propria intelligencia lhe dá tambem o Author, de que fallo, allegando a razão dos Práticos, que usão na escrita desta *Ligadura*, a qual razão he a mesma que tenho exposto, isto he, que o 1.^o *Tiple* suppre o *lugar*, que era dado ao 2.^o, para *resolver* precisa, e ordinariamente. Eu com igualdade affirmo o confirmo, pois o que vejo neste ponto, como já disse, he huma *Commutação* entre *Partes iguaes*; e tanto faz neste caso que o 2.^o *Tiple* desça a *B.* como o 1.^o, porque o que espera o ouvido, depois da *Especie Falsa Ligada* de 2.^a *inferior*, he a *Imperfeita* immediata; e percebendo-se isto mesmo naquella *troca* de *Vozes*, sente o ouvido a propria *Harmonia*, que se rigorosamente *Desculpasse* a *Parte*, que *Liga*. Elle confessa que sôa bem: eu neste ponto não o impugno, mas sim no que respeita a querer o dito Author, que não seja *Ligadura* semelhante modo de proceder.

Elle diz, que *aquelle* meio *Compasso*, em que se vê a *Falsa*, se *suppõe* pela 5.^a, para onde *sobe*, e se tem por *gloriosa*. Muito estimo a Doutrina, mas não acceito esta sua razão, que dá; porque se quer *suppôr* na 5.^a, para onde logo passa a *Parte*, que *Liga*, tambem ha de fazer a *supposição* de dous *Unisonos*, que então da mesma forte se devem *suppôr*; e se elle póde considerar o que diz, igualmente se deve attender ao que eu profiro. Em *summa*, naquelle Exemplo se contém a rigorosa *Ligadura* de 2.^a *inferior* entre as *Partes particulares*, onde ha a *Commutação*, ou *troca* de *Vozes iguaes* de huma mesma *Especie*. Sobre o *Baixo* estão os números da 4.^a, e 5.^a no bater do *obão* do 2.^o

Compasso, e 3.^a, e 5.^a no ferir do ar: isto he o que denotão aquellas *Especies*, ainda que estejão trocados os *Movimentos*; e assim julgo improprio dizer-se, que não he *Ligadura*, quando a *Commutação* das *Partes* não lhe destroe a sua *essencia*.

Não posso deixar tambem de fazer reparo em outra expressão de hum grande Professor destes nossos tempos. Elle diz: A 5.^a *Perfeita unida com a 6.^a de Consonancia Perfeita, que era, se converte em Dissonancia*; e eu duvido muito de que seja propria esta expressão, pelo que discorrerõ assim. A 5.^a *Perfeita* comparada com o *Baixo*, ou *Parte inferior*, sempre he 5.^a *Perfeita*, e não *Dissonancia*; e combinada com a 6.^a, que a *opprime*, e com quem faz huma *Ligadura* rigorosa de 2.^a, não *padece* como 5.^a, mas sim como 2.^a *inferior*: logo não se *converte em Dissonancia* a 5.^a *Perfeita unida á 6.^a*, porque ella não *padece em Ligadura* como 5.^a do *Acompanhamento*, mas sim como 2.^a *inferior* daquella *Nota*, que a faz *padecer*. Em quanto se considera como 5.^a *Perfeita* do *Baixo*, he *Consonante*: em quanto se trata como 2.^a *inferior* da que a *cobre*, he *Dissonante*, e isto por ser indubitavel na *Musica* o poder huma mesma *Figura* fazer *relativo* a diferentes *Especies*: logo não se *converte em Dissonancia* a 5.^a *Perfeita*, porque ella não se transforma em *Dissonante* como 5.^a.

Mais. Para *converter-se* huma cousa em outra, he preciso que perca o primeiro ser, e passe ao segundo, assim como v. g. as 3.^{as}, ou 6.^{as} *Maiores*, quando se *convertem em Menores*, pois se lhes destroe a primeira natureza, que tinham de *Maiores*. A 5.^a *Perfeita unida á 6.^a*, não perde o ser de 5.^a: logo não se *converte em Dissonancia*.

Huma propria *Especie* póde ser considerada em diferentes modos. Eu me declaro. Se compararmos, ou combinarmos entre si as *Consonancias* da *Postura* 3.^a, 5.^a, e 8.^a,

acharemos que a 5.^a tambem está em 3.^a da 3.^a do Baixo : a 8.^a fórma juntamente 6.^a com a 3.^a , e 4.^a *Perfeita* com a 5.^a , de forte , que havendo a *relação* destas *Especies* entre as *Partes* , não deixão de ser 3.^a , 5.^a , e 8.^a sobre o *Unifono* , ou *Baixo* , ainda que formem humas com outras as *Especies* que digo : logo a 5.^a *Perfeita unida á 6.^a* não se converte em *Dissonancia* , pois não deixa de ser 5.^a , não obstante que tenha a *relação* de outra *Especie* com a *Parte superior* immediata , que a *cobre* , e com quem *padece*.

Dá tambem este grande Musico a 4.^a *Perfeita* por *Especie Dissonante* , e depois diz assim : *A 4.^a unida com a 6.^a de Dissonancia , que era , se converte em Consonancia*. Pergunto agora : Pois se a 4.^a he *Falsa* , ou *Dissonante* , quando não se acompanha da 6.^a , unida á 5.^a em que se converterá ? Ella no seu conceito he absolutamente *Especie Dissonante* , ou *Falsa* : logo não se pôde converter no mesmo , que já he. Ser a 4.^a *Dissonante* , e converter-se em *Dissonante* , implica. Isto não he *conversão* , he fazer a 4.^a *Perfeita Dissonante* como 4.^a , quando ella junto á 5.^a , assim como a 5.^a unida com a 6.^a , não se podem converter como taes em *Dissonantes* , pois nas *Ligaduras* , que rigorosamente fórmão de 2.^a inferior com a *Parte* , que as faz *padeecer* , ellas *padecem* como 2.^a inferior daquella *Parte* , e não como 4.^a ou 5.^a *Perfeitas* do Baixo , com quem são *Especies Consonantes* : logo a 4.^a unida á 5.^a , ou a 5.^a junto da 6.^a , não se convertem em *Dissonancias* : logo a 4.^a he *Perfeita* como a 5.^a , porque esta se põe em as taes *Ligaduras* como a 4.^a , e a dita 4.^a como a 5.^a. Ainda não convem continuar este ponto.

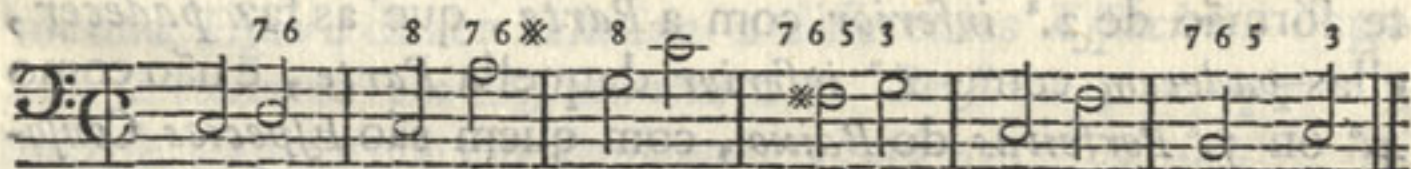
DEMONSTRAÇÃO XXIV.

Em que se profegue o mesmo assumpto das Ligaduras, e se
indivíduo as Cordas proprias do Tom, em que mais
usualmente se fazem, e são adequadas.

Dá-se a razão porque.

Quatro são as Cordas proprias de qualquer Tom, sobre
as quaes com mais frequencia se ordenão as Ligadu-
ras de 7.^a, que vem a ser: nas da 2.^a, 6.^a, 7.^a, e na da
4.^a alterada do Tom. A razão he; porque como as ditas
Cordas tem propriamente no seu acompanhamento 3.^a, e
6.^a, com as mesmas Especies ficão logo que Desculpa
a 7.^a, e se levanta a 5.^a, que lhe servio de abono. Nas
Cordas 2.^a, e 6.^a do Tom, depois que a 7.^a Desliga na 6.^a
Maior, sóbe esta para a 8.^a da Nota immediata do Acom-
panhamento. Nas da 4.^a alterada, e da 7.^a do Tom, assim
que a 7.^a resolve na 6.^a, desce esta para a 5.^a Falsa, pas-
sando logo á 3.^a da Figura subsequente do Baixo.

E X E M P L O.



Mais claro. Depois de Desculpar a 7.^a, fica a Figu-
ra com as mesmas Especies, que lhe competem pela Cor-
da, que he do Tom.

Duas são as Cordas proprias do Tom, que fazem Li-
gadura de 2.^a inferior: huma he a da 4.^a, outra a do mes-
mo Tom. A razão he; porque como toda a Ligadura, que
o Baixo faz de 2.^a inferior acompanhada de 4.^a, e 6.^a, he
semelhante na Harmonia á da Corda da 4.^a, quando vem
da

da 5.^a, e na *resolução* cahe na *Postura* propria da 3.^a, ou da 7.^a do *Tom*, por isso he que nellas, mais do que em outras *Cordas*, são muito adequadas as sobreditas *Ligaduras* de 2.^a inferior.

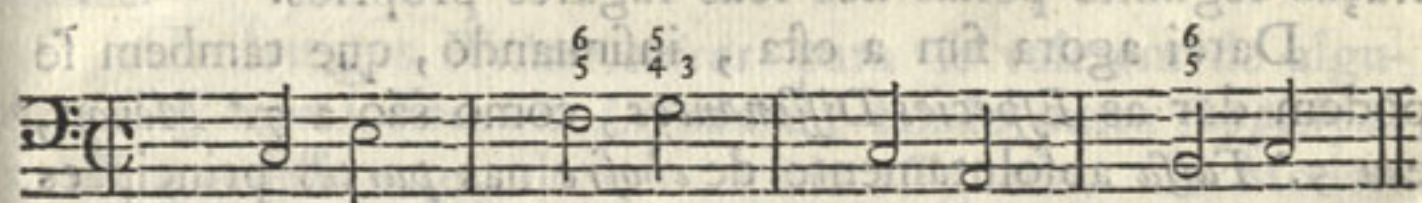
E X E M P L O .



A *Figura Ligada* he como se estivesse hum *ponto* mais alto com as mesmas *Especies* da *Ligadura*, que lhes servirão de 3.^a, 5.^a, e 8.^a.

As *Ligaduras* de 2.^a inferior, ou de 7.^a entre as *Partes particulares*, são feitas sobre as *Cordas* 4.^a, 5.^a, ou 7.^a do *Tom*, e assim deve ser adequadamente; porque como estas *Cordas* sempre são *Acompanhamento* das ditas *Ligaduras particulares*, por isso ellas *Desculpão* entre si como devem ao mesmo tempo, que fórmão *Especies Consonantes* com o *Baixo*.

E X E M P L O .



Aquellas *Notas*, que tem as *Especies assignadas*, são méro *Acompanhamento* das *Ligaduras* de 2.^a inferior, ou de 7.^a, que se ordenão entre as *Partes particulares*.

A *Ligadura* chamada da 9.^a superior he muito usual sobre a 4.^a do *Tom* para *Desculpar* na 8.^a. Tambem se póde fazer em outras diversas situações, como nos *Movimentos* de 3.^a descendo, e logo de 2.^a subindo, ainda que se-
jão

jão continuados. Em fim, he adequada em todas aquellas *Cordas*, que no *bater* das *partes* principaes do *Compasso* levão 3.^a, e 5.^a.

E X E M P L O.

6 6 6 6
9 1.^a 9 1.^a 9 1.^a 9 1.^a

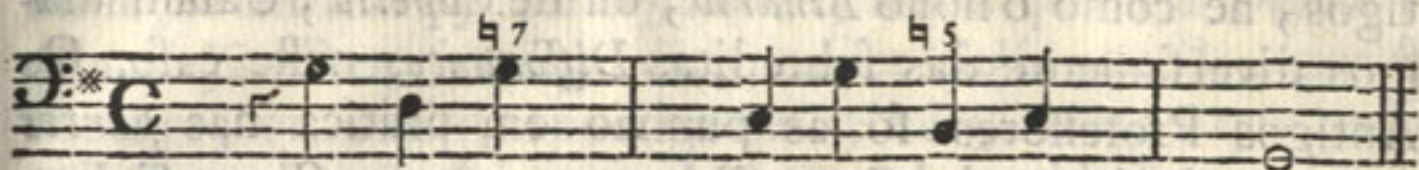
A 5.^a *Falsa* tem as *Cordas* proprias da 7.^a, e a da 4.^a alterada do *Tom* para a sua *Ligadura*, ou acompanhada da 7.^a, ou sem ella, só per si *Ligada*.

E X E M P L O.

As mais *Ligaduras* como são a de 5.^a *Superflua*, a de 4.^a *Diminuta*, e a de 4.^a de *Tritono*, ver-se-hão na *Demonstração* seguinte postas nos seus lugares proprios.

Darei agora fim a esta, insinuando, que tambem se podem dar as *Especies* *Dissonantes*, como são a 7.^a *Menor*, e a 5.^a *Falsa* absolutamente de *chofre* nas *partes* principaes do *Compasso*, sem serem postas em *Ligadura*, excepção de toda a regra geral, que até aqui tenho sempre observado, e isto não só no *Recitativo*, onde he vulgar, mas do mesmo modo em qualquer outra *Composição*, assim *Tangendo* de *Fantasia*, como acompanhando regularmente.

E X E M P L O .



A razão desta prática he por serem os *Movimentos* contrarios , e bom o effeito , que fazem no ouvido , dadas assim as sobreditas *Falsas* pelo habito , que elle tem adquirido no uso das *Dissonantes* , passando todas immediatamente a *Especie Imperfeita* ; e como depois estas *Falsas* indicadas (sem serem *Prevenidas* , como devião ser) descem logo á *Imperfeita gradatim* , basta só esta circumstancia , que observa a respeito das regulares *Ligaduras* , para que o ouvido não estranhe a *Dissonancia* , por se lhe refarcir o damno da mesma sorte , com que quasi sempre se satisfaz nas *Ligaduras Perfeitas* , e nas *Imperfeitas* .

Pelo modo , com que estão dispostas as ditas *Dissonantes* , bem se conhece que não podem entrar na *Harmonia* , sem serem dadas de *chofre* , da sorte que se apontão ; porque ainda que se quizessem *Preparar* , não he em paragem disso ; e como soão bem , usamos frequentemente dellas .

Os Antigos *Philarmonicos* para se valerem de algumas *Dissonantes* fóra de *Ligadura* , fazião outra *supposição* de *Tempo* differente , do que se via assignado . Os Modernos para darem a 7.^a *Menor* , e a 5.^a *Falsa* pelo modo sobredito , não fazem alguma , nem a podião fazer , pois estão postas , tanto na primeira *parte* do *ar* , como na 2.^a , e não havia alli *Tempo* , que propriamente se pudesse supôr , porque o nosso *Compasso Quaternario* corresponde ao *Largo* dos Antigos , só com a differença de regularem elles quatro *Minimas* em cada *Compasso* , e nós quatro *Seminimas* ; mas em quanto ao pezo do dito *Compasso* , he o

mesmo: tambem o *Tempo Imperfeito*, ou *Compassinho* dos Antigos, he como o nosso *Binario*, ou de *Capella*, e assim usamos diversamente das sobreditas *Dissonantes* neste caso. Os Antigos Professores só as punhão em prática nas partes menos principaes do *Compasso*, como era no *Compassinho* a parte do ar, e no *Compasso Largo*, depois de dar a do chão, ou a do ar; e os Modernos damos em todas as partes do *Compasso*, ou seião do chão, ou do ar, qualquer das ditas *Falsas*.

Tambem se encontra a 2.^a superior, e a 4.^a superflua, dadas de *chofre* sobre a 4.^a do Tom, ou seja na primeira parte do chão, ou na primeira, ou segunda do ar.

E X E M P L O.

A razão he. Como o ouvido já conhece esta *Harmônia*, por ser a propria, que se ouve na dita 4.^a do Tom, quando ella faz *Ligadura* de 2.^a inferior, cahindo logo para a 3.^a, ou a da 5.^a, quando vai para o Tom, não sente estranheza alguma. Advirto, que nestes casos he a 2.^a superior a *Dissonante*, contando-se da parte inferior para cima; e na *Ligadura*, que na Corda do Tom commummente faz o Baixo, he *Falsa* a 2.^a inferior ligada, porque com o mesmo he que se Liga, e conta a 2.^a da parte superior, que a faz padecer para a inferior, como já deixo bem insinuado, quando

do trato desta *Ligadura*. No que se vê dar-se alguma distinção entre *Falsa*, e *Dissonante*, ainda que seja *Dissonante* a *Falsa*. Propriamente diremos ser *Falsa* aquella, que se encobre, ou disfarça na *Ligadura*; e *Dissonante* a que passa á sombra das *Consonantes*. A *Falsa* pela maldade que infera, *ata-se*, *liga-se*, e assim subjugada occupa com este disfarce as *partes* principaes do *Compasso*. A *Dissonante* porém só nos casos identicos aos assima escritos, toma as ditas *partes* principaes, porque o seu proprio uso he passarem á sombra das *Consonantes* nos *Movimentos* intermedios do *Compasso*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXV.

Em que se faz evidente poderem-se Ligar a respeito do Acompanhamento a 5.^a Superflua, a 4.^a Diminuta, e a de Tritono: e em que se mostrão as mesmas Especies entre as Partes particulares fóra de Ligadura.

JA^a deixo enunciado que a 4.^a *Diminuta*, a de *Tritono*, e a 5.^a *Superflua* podem ser *Ligadas* como *Falsas*, que são. Não ignoro que dizem alguns *Authores*, que rigorosamente não hão de ser postas em *Ligadura* estas *Especies*. Venero, como he razão, a sciencia dos *Musicos Antigos*, mas tambem devo estimar muito os grandes progressos, que hoje na *Prática* fazem os *Mestres modernos*. A *Musica* não he materia de *Fé*; o gosto das *Nações*, a applicação dos sabios *Professores* tem descoberto, e podem sempre buscar novos caminhos, distinctas, e differentes idéas daquellas, que só puzerão em *Praxe* os *Antigos Philarmonicos*.

Lembro-me que hum excellente *Escritor* chama *Especie Mixtiforni* á 5.^a *Superflua*, ou *excessiva*, e diz assim: *Ainda que esta Especie tem alguma semelhança com as Especies*

Falsas, ella não se liga: o mesmo profere ácerca da 4.^a *Diminuta*, e da de *Tritono*. Mas eu tenho proposto que são *Especies Dissonantes*, e que a 5.^a *Superflua* em certo modo póde ser *Ligada*, o que logo farei evidente, e agora só passo a mostrar como alguns Práticos Antigos usárão da dita 5.^a com apparencias de *Ligadura*, e sem ella, o que se vê nos seguintes

E X E M P L O S.

Sem *Ligadura*.

Da mesma forte.

The first musical example consists of two staves. The top staff is for the Tiple (treble clef) and the bottom for the Contralto (bass clef). Both are in C major. The Tiple staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with asterisks under the B4 notes. The Contralto staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, with an asterisk under the G4 note. The 5th Superflua (B4) is marked with an asterisk in both staves. The notes are not connected by a ligature.

Com apparencias de *Ligadura* no *Tiple*, e *Contralto*.

The second musical example consists of three staves. The top staff is for the Tiple (treble clef), the middle for the Contralto (bass clef), and the bottom for another voice (bass clef). All are in C major. The Tiple staff has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, with asterisks under the B4 notes. The Contralto staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4, with an asterisk under the G4 note. The bottom staff has notes C4, D4, E4, F4, G4, F4, E4. The 5th Superflua (B4) is marked with an asterisk in the Tiple and Contralto staves. The notes in the Tiple and Contralto staves are connected by a ligature, giving the appearance of a ligature.

Não poder *Desligar* a 5.^a *Superflua* immediatamente *descendo* em *Especie Imperfeita*, segundo as *Leis* rigorosas das *Ligaduras*, não obsta para que, conforme o presente

estilo, uso, e gosto dos Professores Modernos, seja posta em *Ligadura subindo* ao tempo da *Desculpa* por modo de *glosa*, para ir occupar o lugar da *Prevenção* de outra *Ligadura*, ou ainda sem este motivo, assim como fazemos com alguma semelhança ás *Ligaduras* das mais *Especies Dissonantes*, como v. g. á da 7.^a.

E X E M P L O .

E se me differem que as outras *Ligaduras*, não obstante que assim se portem por modo de *glosa*, podem também *Desligar* sem ella, *descendo gradatim*, como devem; respondo, que por isso mesmo que o ouvido está já costumado áquella maneira de proceder de semelhantes *glosas*, sentindo logo a *Imperfeita*, não estranha, antes approva, e da propria forte se satisfaz, escutando depois da 5.^a *superflua* huma *glosa*, em parte semelhante ás que houve nas outras *Ligaduras*, *resolvendo* immediatamente em *Especie Imperfeita*, ainda que neste só caso seja *subindo*; e não ha razão, para que o sentido abrace mais huma do que outra *Falsa*, *glosa*, ou *Desculpa* em pontô tão identico para o mesmo ouvido.

Continúo agora a fazer manifesto, e a propôr outro Exemplo, em que se verá, segundo os *Práticos*, rigorosamente *Ligada*, a 5.^a *Superflua*, a 4.^a *Diminuta*, e a 4.^a de *Tritono*, de que tenho fallado, sobre o *Acompanhamento*;

por-

porque entre as *Partes particulares* podem-se encontrar sem *Ligadura*, ou tambem com ella. Assignallas-hei em *Partitura* para se notarem melhor os seus *Transitos*.

A 3.

Este Exemplo he bem extraordinario nas suas *Especies*. No 2.^o *Compasso* se vê em *Ligadura* com o Baixo a 5.^a *Superflua*, que está no *Tiple* em C. *. Ella *Prepara* em 4.^a de *Tritono*, que he *Dissonante*, e *Desliga* na *Imperfeita* depois da *glosa* no 3.^o *Compasso* em 3.^a *Menor*. Nesta se prende a 4.^a, que se dá no 4.^o *Compasso* com o *Acompanha-*

men-

mento, a qual he 7.^a *Diminuta* com o C. * do *Contralto*, e como rigorosa *Ligadura* de 7.^a, resolve em 6.^a no 5.^o *Compasso* com C. † do mesmo *Contralto*. Este *Prepara* logo em 8.^a do *Baixo*, para *Ligar* com elle no 6.^o *Compasso* em 4.^a *Diminuta*, *Desculpando* no dito *Compasso* em 3.^a, fazendo juntamente propria *Ligadura* de 2.^a inferior com o *Tiple*, que vai seguindo da mesma forte até ao 9.^o *Compasso*, no qual o dito *Tiple* faz huma *Ligadura* de 4.^a *Superflua* com o *Baixo*, e outra de 2.^a *Menor inferior* ao mesmo tempo com o *Contralto*. No que se adverte a 4.^a de *Tritono* preza, e descendo, quando no maior uso he solta, e o seu *Transito* subindo.

Estas *Especies*, pelo modo com que se vem *Ligadas*, não se encontrão muito ordinariamente, mas sim em casos particulares; e como os *Professores* modernos, usando assim dellas huma, ou outra vez, se podem encontrar, por isso as formalizei no *Exemplo supra*, e deve o novo acompanhante estar bem sciente no que fica escrito, porque nestas, e em outras delicadezas da *Arte* temos posto na *Praxe*, com geral acceitação do ouvido, as *Especies Diminutas*, e *Superfluas* dentro, e fóra de *Ligadura*, pois com ellas, e com todas as mais possiveis formamos muito boa *Musica*.

Eu bem sei que a 4.^a *Diminuta*, que escrevo em o 6.^o *Compasso*, seria mais harmoniosa com a 6.^a, sahindo esta logo para a 5.^a; mas quiz rigorosamente demonstralla com maior falsidade, fazendo-a tambem padecer na *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes*, por estar acompanhada da 5.^a, o que sendo com a 6.^a, não a propunha tão *Dissonante*.

Não obstante apparecerem rarissimas vezes, como já disse, as *Especies Dissonantes*, a saber, a 4.^a *Diminuta*, a 4.^a de *Tritono*, e a 5.^a *Superflua* postas em *Ligadura* sobre o *Baixo*; com tudo, muito frequentemente se encontrão todas entre as *Partes particulares*, assim como a 5.^a *Balsa*

A 4.

E X E M P L O.

No primeiro *Compasso* está o *C. ** do *Tiple* em 4.^a *Superflua* com o *G.* do *Contralto*. No 3.^o a mesma 4.^a de *Tritono* entre o proprio *Contralto*, e o *Tenor*. No 6.^o a 4.^a *Di-*

EX-

-m

minuta entre o *Tenor*, e o *Contralto*. No 8.º a 5.ª *Superflua* entre o *Tiple*, e o *Tenor*. No 10.º a 5.ª *Falsa* entre o *Tenor*, e o *Tiple*.

Parece que eu só devia propôr esta materia com tanto empenho, se a presente *Obra* fosse da *Compostura*, e das suas *Doutrinas*, e *Regras*; porém julgo-a propriissima deste lugar por duas razões: huma he, porque *Prática*, e *Especulativamente* tenho fallado de todas as *Especies*, que servem no *Acompanhamento*, as quaes sahem para elle da mesma *Composição*; e a outra, porque como hoje quasi todos os *Craviſtas* querem fer, ou são *Compositores*, não me parece improprio tratar este *Assumpto*, pois he tão parcial do scientifico *Contraponto*.

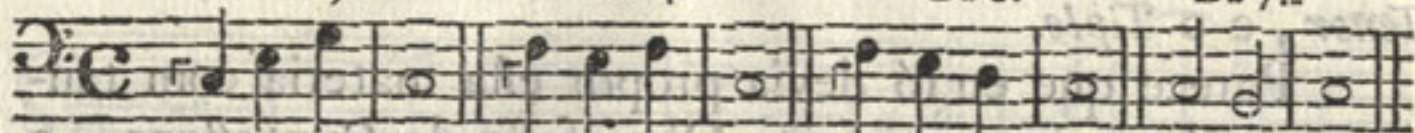
DEMONSTRAÇÃO XXVI.

Em que se trata das Clausulas, ou Cadencias, e da sua propria Etymologia.

A Palavra *Clausula* deriva-se do verbo *Claudo*, *is*, que significa *fechar*, e por isso adequadamente dizemos fecha a *Clausula*, quando se completa alguma *Cadencia*. Esta he o fim, ou remate de qualquer *Periodo* de *Musica*, com que terminão as *Partes*, e chama-se *Cadencia*, porque cahe á conclusão.

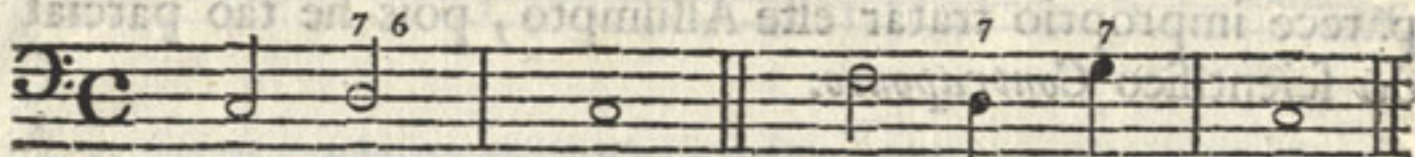
A *Clausula*, ou *Cadencia* póde ser *simplex*, *Composta*, ou *dobrada*. *Cadencia*, ou *Clausula simplex* he todo aquelle *Movimento*, que o *Baixo* faz da 5.ª, 4.ª, 2.ª, ou 7.ª para o *Tom*; e na *Harmonia* das *Especies* he o *Transito*, que as 6.ªs, ou 3.ªs *Maiores* sóbem para a 8.ª, sem preceder a tudo isto *Especie Falsa Ligada*.

E X E M P L O.

Da 5.^aDa 4.^aDa 2.^aDa 7.^a

A *Cadencia Composta*, ou *Real* he, quando ha alguma *Ligadura* de 7.^a, que *resolvendo* em 6.^a, ou 3.^a *Maiores*, fecha a *Cadencia* na 8.^a. As que terminão no *Tom*, ou *descem* da 2.^a, ou *saltão* da 5.^a.

E X E M P L O.



A *Cadencia*, ou *Clausula dobrada* ordena-se sobre a 5.^a do *Tom* com as *Especies* seguintes.

E X E M P L O.



Divididas em tres porções as *Especies* desta mesma *Clausula*, fórmão outras *Cadencias* separadas.

E X E M P L O.



Direi agora em summa que as *Clausulas*, ou *Cadencias* são ordinariamente de quatro fórmas; ou de 3.^a, e

5.^a,

5.^a , e depois 7.^a *Menor de chofre* , ou tambem por modo *Cantavel* ; ou de 4.^a , e 6.^a , e depois 3.^a , e 5.^a , e logo 7.^a *Menor de golpe* ; ou de 4.^a , e 5.^a , e depois 3.^a , e logo 7.^a *Menor de chofre* , ou *solta* ; ou de 7.^a *Desculpando em 6.^a* , ou 3.^a *Maiores* , e depois da dita 3.^a , 7.^a *Menor de passagem*.

E X E M P L O .

5 7 6 5 5 7 5 6 7 6 5 5 7 3*

3 7 4 3 7 4 3

Ha tambem *Clausula suspensa* , ou *Medial* com *Ligadura* , ou sem ella. Esta *Clausula* he igualmente feita sobre a *Corda 5.^a* do *Tom* com a *Ligadura da 4.^a* , e 5.^a ; quero dizer, consiste na *Ligadura de 2.^a inferior* , que se faz entre as *Partes particulares* , resolvendo em 3.^a *Menor* daquella , com quem *padece* , ainda que para com o *Baixo* seja 3.^a *Maior* , a qual fica *suspensa* , e daqui lhe provém o nome proprio da *Clausula*. Note-se.

E X E M P L O .

6* 3* 3* 7 6 5 4 3* 3* 7 6 5 4 3*

b

Sem Ligadura. Com Ligadura. Com Ligadura.

Em summa. Para se ordenar *Clausula suspensa* , ou *Medial* , ha de o *Baixo* fazer *Transito* da 6.^a para a 5.^a , ou da 4.^a para a 5.^a , ou do mesmo *Tom* para a dita 5.^a. Chama-se *Medial* por ser na *Corda* , que he *mediação* do *Tom* ; e *suspensa* , por não fechar a *Cadencia*.

E X E M P L O.



Ultimamente chama-se *Cadencia do Tom* aquelle *Transito*, que o *Acompanhamento* faz de 4.^a á parte inferior, ou 5.^a affima, e de 4.^a á parte superior, ou 5.^a abaixo, levando 3.^a *Maior*, isto he, todo o *Movimento*, que se encaminhar da 5.^a, ou da 4.^a para o *Tom*: da 2.^a *Maior* para o *Tom*: da 7.^a *Maior* para o *Tom*. Nomea-se tambem *Clausula da 5.^a a passagem*, que o *Acompanhamento* fizer da 6.^a para a 5.^a do *Tom*, da 4.^a para a dita 5.^a, e do mesmo *Tom* para a propria 5.^a, ainda que esta leve sómente 3.^a *Maior*, 5.^a, e 8.^a, como se vê no *E.* do ultimo immediato *Exemplo*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXVII.

Em que se faz ver como devem entender-se os números *Arithmeticos*, com que se denotão as *Especies da Harmonia*; e como hão de ser assignados propria, e regularmente no *Acompanhamento*.

O * assignado ao pé de qualquer *Especie*, denota que ella he *Maior*, ou *superflua*. O b, que he *Menor*, ou *Diminuta*. O ♯ nos *Tons* de bb, que he *Superflua*, ou *Maior*; e *Diminuta*, ou *Menor* nos *Tons* de **.

O * escrito só sem *Especie* pela parte inferior, ou superior de alguma *Figura*, significa 3.^a *Maior*. O b só, 3.^a *Menor*. O ♯ só, 3.^a *Menor* nos *Tons* de **; e nos *Tons* de bb, 3.^a *Maior*.

Com os *Accidentes* *, b, e ♯ se demonstrão as *Especies Maiores*, ou *Menores*, *Superfluas*, ou *Diminutas*. Elles hão de ser escritos com esta regularidade:

Quan-

Quando se quizerem propôr as *Especies Maiores*, ou *Superfluas*, deve-se escrever o *, ou ♯ depois do número, com que se mostra a *Especie*, desta sorte, 7*, 6*, 5*, 4*, 3*, 2* em os *Tons Naturaes*, ou de **. Deste modo nos *Tons* de bb, 7♯, 6♯, 5♯, 4♯, 3♯, 2♯. A razão he, porque o *signo* da *Especie*, que se mostra pelo número, está na *ordem* das *Teclas Brancas*; e o *Accidente*, que avisa seja aquella *Especie Maior*, ou *Superflua*, fica immediato na *ordem superior*, e por isso ha de o *, ou ♯ ser posto depois do número, com que se mostra a *Especie*, para rigorosamente denotar a sua *maioria*.

Quando se derem a entender as *Especies Menores*, ou *Diminutas*, será deste modo em os *Tons Naturaes*, ou de bb, b7, b6, b5, b4, b3, b2. Desta sorte nos *Tons* de **, ♯7, ♯6, ♯5, ♯4, ♯3, ♯2; e pela propria razão se ha de figurar o b, ou ♯ antes do número, com que se mostra a *Especie*, por ser tambem o ♯, ou b inferior ao *signo*, com que se significa a mesma *Especie*, demonstrando assim a sua *diminuição*.

Mais claro. O *Accidente*, com que se avisa a *Especie Maior*, ou *Superflua*, deve ser assignado depois do número, para denotar propriamente, que lhe augmenta hum *Semitono Menor*, o qual he superior á *Tecla Branca*, com que se mostra a *Especie*. Nas *Especies Menores*, ou *Diminutas* ha de se escrever o *Accidente* antes do número, para com regularidade insinuar que lhe abate hum *Semitono Menor*, o qual he inferior á *Tecla Branca*, com que tambem se representa a *Especie*.

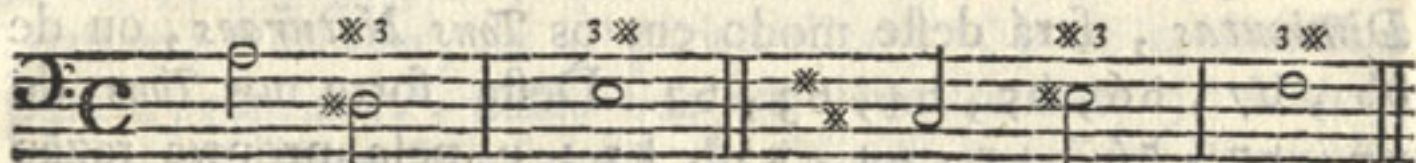
Deve-se porém advertir que o ♯, ou * poderão ser assignados antes dos números, para significarem tambem 3.^a *Menor* nos casos seguintes. O ♯ denota só 3.^a *Menor*, quando evita a 3.^a *Diminuta*, e nesta occasião unicamente he que se ha de escrever o ♯ antes do número nos *Tons* de bb.

E X E M P L O.



O * sómente se vê indicar 3.^a Menor, quando foge de produzir a 3.^a Diminuta, e só então he que deve ter o * antes do número nos Tons Naturaes, ou de **, como v. g. em casos semelhantes.

E X E M P L O.



Em fim as *Especies*, que são precisamente *Maiores*, ou *Menores*, segundo a propria natureza do Tom, não carecem de *Accidentes*, para se denotarem, porque basta só o número para mostrar a *Especie Maior*, ou *Menor*, conformes á condição do mesmo Tom.

Em alguns Livros, que se imprimem de Musica para Tanger, ou Acompanhar, achão-se denotadas as *Especies*, para serem *Maiores*, ou *Superfluas*, com hum risquinho no mesmo número.

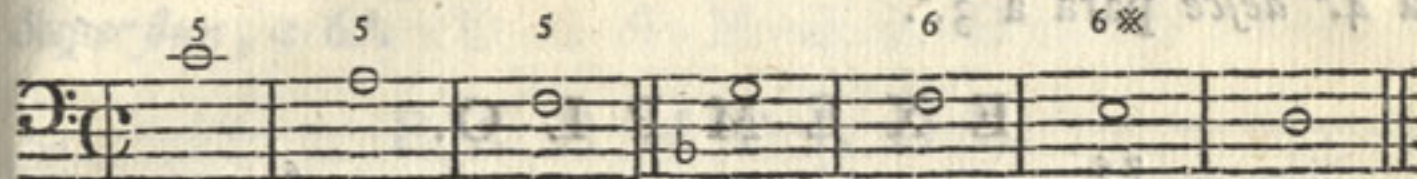
Os números, que no singular, isto he, que sem outros estão assignados no Acompanhamento, não denotão unicamente aquella *Especie* só escrita, mas tambem as mais, que se lhes podem ajuntar com esta intelligencia. A' 2.^a deve-se ajuntar 4.^a, e 6.^a.

E X E M P L O .



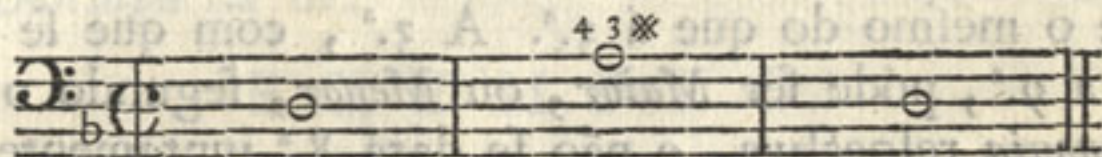
A 4.^a *Superflua* vai para a 6.^a A 4.^a *Perfeita* fica em 5.^a *Falsa*.

A' 5.^a, ajunta-se 3.^a, e 8.^a. A' 6.^a, tambem 3.^a, e 8.^a.



A' 4.^a, ajunta-se 5.^a, e 8.^a. A 4.^a desce para a 3.^a, porque *Desculpa* da *Ligadura*, que faz de 2.^a *inferior* com a que está em 5.^a do *Acompanhamento*.

E X E M P L O .



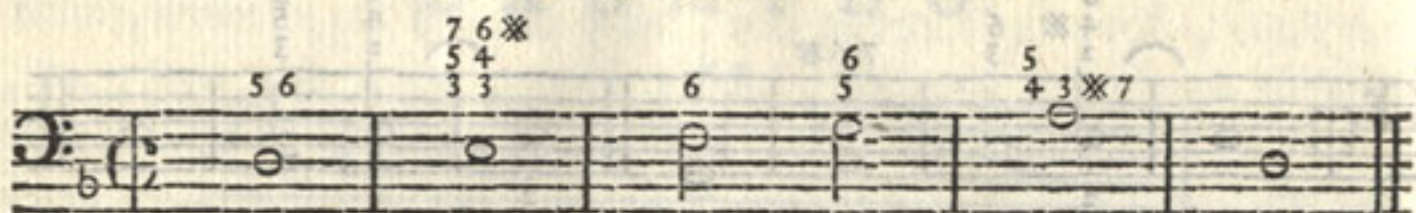
A' 4.^a, e 6.^a ajunta-se a 8.^a. A 6.^a vem para a 5.^a, e a 4.^a para a 3.^a.

E X E M P L O .



A' 7.^a, ajunta-se 3.^a, e 5.^a, se esta for *Perfeita*; mas sendo *Diminuta*, ha de estar *Preparada*, e *Desculpar* como *Falsa*; e se assim não for, acompanhar-se-ha a dita 7.^a sómente com 3.^a, e 8.^a. A 7.^a *resolve* á 6.^a. Sempre que esta for *Maior*, deve-se-lhe ajuntar a 4.^a, se ficar cuberta da 6.^a.

E X E M P L O .



A' 7.^a, e 4.^a ajunta-se a 5.^a. A 7.^a *Desliga* em 6.^a, e a 4.^a *desce* para a 3.^a.

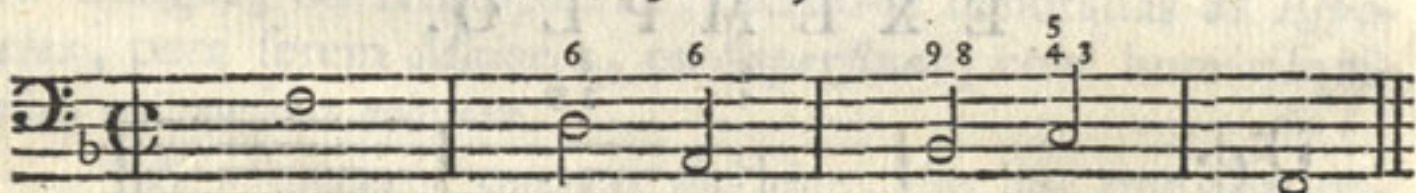
E X E M P L O .



A' 9.^a ajunta-se 3.^a, e 5.^a. *Desce* á 8.^a, estando o *Baixo* quieto; subindo este, resolve á 6.^a; e descendo, á 10.^a, que he o mesmo do que á 3.^a. A 3.^a, com que se acompanha a 9.^a, póde ser *Maior*, ou *Menor*, segundo o pedir a *Harmonia* respectiva, e não se dará 8.^a juntamente.

E X E M P L O S .

Como *desce* a 9.^a á 8.^a.



Como *resolve* á 6.^a.



Como á 10.^a, ou 3.^a.



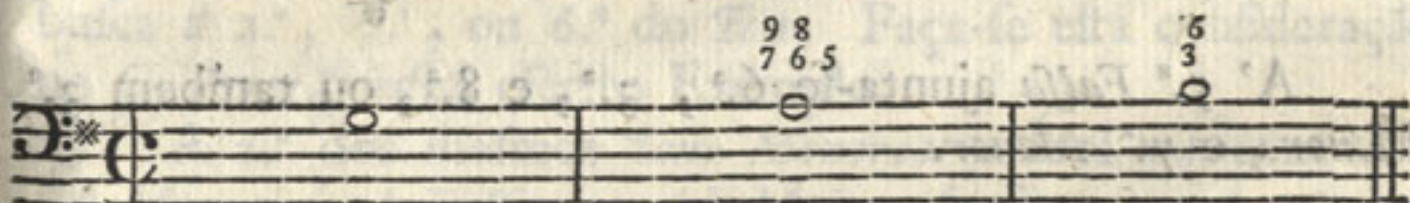
A' 9.^a, e 4.^a ajunta-se a 5.^a, ou tambem 6.^a, que vem a fer como a *Ligadura* de 2.^a inferior acompanhada da 4.^a *Superflua*, e 6.^a.

E X E M P L O S .



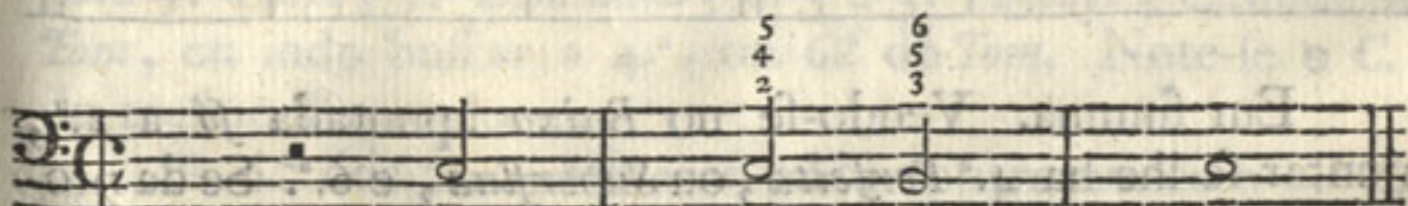
A' 9.^a, e 7.^a ajunta-se 3.^a, e 5.^a. A 9.^a desce á 8.^a. A 7.^a *Desculpa* na 6.^a.

E X E M P L O .



A' 2.^a, 4.^a, e 5.^a não se ajunta mais cousa alguma.

E X E M P L O .



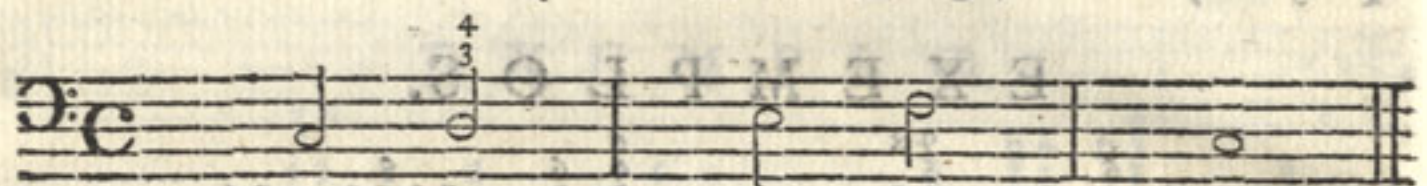
A' 2.^a, e 5.^a póde-se ajuntar a 8.^a.

E X E M P L O .



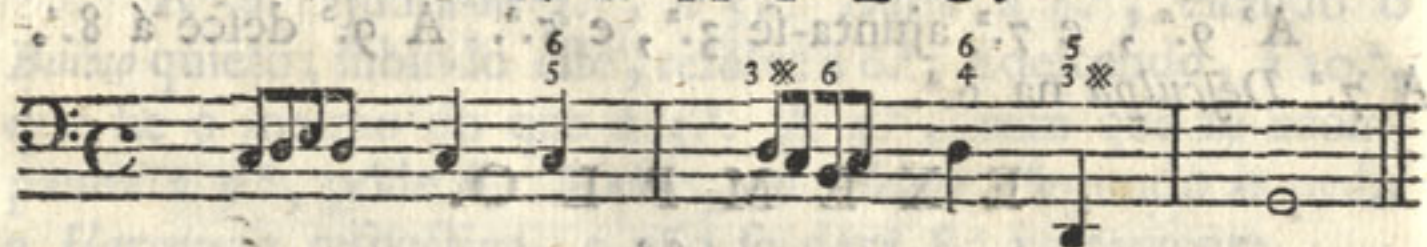
A' 3.^a, e 4.^a ajunta-se a 6.^a.

E X E M P L O .



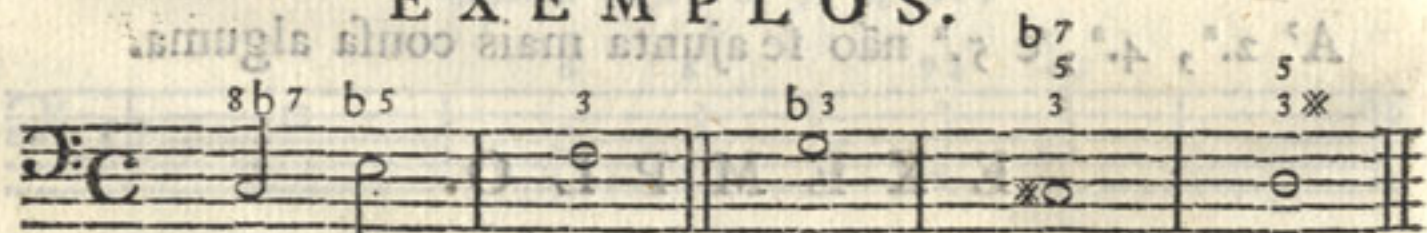
A' 5.^a *Perfeita*, e 6.^a ajunta-se 3.^a, e 8.^a.

E X E M P L O .



A' 5.^a *Falsa* ajunta-se 6.^a, 3.^a, e 8.^a, ou tambem 3.^a *Menor*, e 7.^a *Menor*.

E X E M P L O S .



Em summa. Vendo-se no *Baixo* apontada só a 2.^a,
ajuntar-se-lhe-ha 4.^a *Perfeita*, ou *Superflua*, e 6.^a. Se da pro-
pria forte se encontrar a 3.^a; 5.^a, e 8.^a. Se a 4.^a; 5.^a, e
8.^a; porque para se acompanhar com a 6.^a, há de esta con-
correr sobre a mesma 4.^a. Se apparecer só a 5.^a; 3.^a, e
8.^a. Se a 5.^a *Falsa*; 3.^a, 6.^a, e 8.^a, ou talvez 3.^a *Menor*,
e 7.^a.

e 7.^a. Se a 6.^a; 3.^a, e 8.^a. Se a 7.^a; 3.^a, e 5.^a. Se a 9.^a; 3.^a, e 5.^a. Se tambem se assignarem só duas *Especies*, como 7.^a, e 4.^a, ou 4.^a, e 9.^a, ajunte-se-lhe a 5.^a. Se a 9.^a, e 7.^a; 3.^a, e 5.^a. Se a 3.^a, e 4.^a; a 6.^a *Maior*. Se a 5.^a, e 6.^a; 3.^a, e 8.^a. Se a 2.^a, e 5.^a, pôde-se-lhe conferir a 8.^a; mas á 2.^a, 4.^a, e 5.^a não se lhe ajunte cousa alguma. No que se entende, como por huma, ou duas *Especies*, que fómte se escrevão sobre o *Acompanhamento*, se advertem todas as mais, que lhes são adequadas.

DEMONSTRAÇÃO XXVIII.

Em que se descrevem algumas Especies, e observações Práticas, mais, ou menos ordinarias no uso commum de Acompanhar.

EM os *Tons* de 3.^a *Menor* encontra-se algumas vezes levar a 4.^a do *Tom* nas *Especies* da sua *Harmonia*, 3.^a *Menor*, 4.^a *Superflua*, 6.^a, e 8.^a, quando desce da 5.^a, ou busca a 2.^a, 7.^a, ou 6.^a do *Tom*. Faça-se esta consideração no G. do 1.^o *infra* escrito Exemplo.

A 2.^a dos mesmos *Tons Menores* poderá vir com 8.^a, 3.^a *Menor*, 5.^a *Falsa*, e 6.^a *Maior*, se for para a 3.^a, ou procurando o *Tom*. Tambem subindo para a 4.^a, ou descendo para a 7.^a. Veja-se E. no seguinte Exemplo.

A 7.^a dos proprios *Tons Menores* pôde-se acompanhar com 5.^a *Falsa*, 7.^a *Diminuta*, 8.^a, e 3.^a *Menor*, cahindo no *Tom*, ou indo buscar a 4.^a, ou 6.^a do *Tom*. Note-se o C. * do mesmo Exemplo.

A 6.^a dos *Tons Menores* pôde apparecer com 2.^a *Superflua*, 8.^a, 6.^a, e 4.^a de *Tritono*, descendo para a 5.^a do *Tom*, ainda que passe pela 4.^a do mesmo *Tom*. Veja-se no proprio Exemplo B.

Tudo o que está proposto se observe nos *Movimentos*

das sobreditas *Cordas* em o Exemplo seguinte, buscando ellas a 5.^a do *Tom*, só com a mudança de se levantar hum *Dedo*, e descer outro.

E X E M P L O.

6 8 3 4 5
4* 6* 8 2* 3*
3 5 7 8 8
8 3 5 6 8

G. E. C. B.

Acompanhão-se as primeiras *Figuras* de cada huma das *partes* do *Compasso*, quando ellas vão *gradatim*; e saltando, deve-se fazer o mesmo, não só a todas as que *saltão*, mas também ás que lhe precedem, sejam nas *partes* principaes do *Compasso*, ou nas intermedias.

E X E M P L O.

6 5 5 3*6 53* 55 55 43

Todo o *Movimento* de 5.^a subindo, que he o mesmo de 4.^a descendo, póde levar 3.^a *Maior*, ainda que o *Tom* não a tenha propriamente.

E X E M P L O.

5 5 5
3 3* b3 3# b3 3#

Estes *saltos* de 5.^a acompanhão-se com 3.^a *Maior*, porque são 5.^{as} do *Tom* antecedente.

Mas apontando-se-lhe 3.^a Menor ao *Transito* de 4.^a affi-
ma, que he o proprio de 5.^a abaixo, ha de ser para que
Prepare 7.^a a *Figura* seguinte.

E X E M P L O .

As *Figuras*, que contém 3.^a Maior, são 5.^{as} do Tom
subsequente, e por isso levão 7.^a Menor, porque vão para elle.

Tambem póde caber 3.^a Menor, ao sobredito salto de
5.^a subindo, para que a *Nota*, que se segue, leve 5.^a: haverá
caso em que esta seja *Falsa*, se o *Baixo* for alterado.

E X E M P L O .

Estas, que se escrevem com 5.^a, e 6.^a, podem ser ou
4.^a alterada do Tom de 3.^a Menor, ou 7.^{as} Maiores do Tom
de 3.^a Maior.

Pertence 3.^a Maior á *Figura*, da qual se faz *Transito*
de 4.^a affi-ma.

E X E M P L O .

As que se apontão com 3.^a Maior, são 5.^{as} do Tom pa-
ra onde vão.

Porém assignando-se-lhe 3.^a Menor, será para *Prevenir*
7.^a a *Nota* para onde *salta*.

E X-

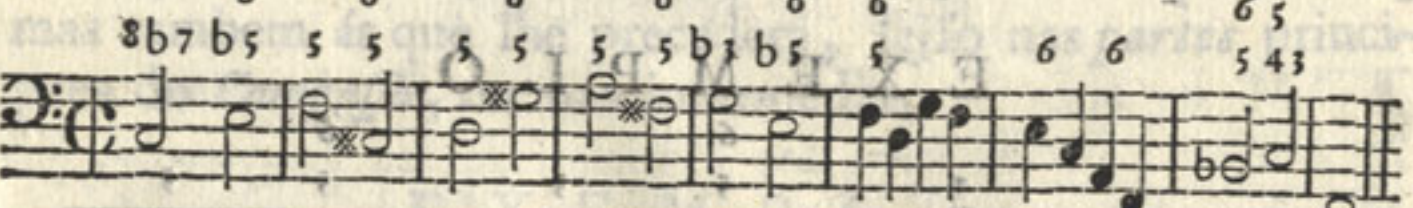
E X E M P L O.



As que mostram 3.^a Menor são propriamente Tom. As que se assignão com 3.^a Maior, e 7.^a Menor, são 5.^{as} do Tom, para onde passão.

Toda a Figura, que se acompanhar com 5.^a, e 6.^a, sendo a 5.^a Falsa, he ordinariamente 7.^a do Tom; mas se for a 5.^a Perfeita, he sem dúvida 4.^a do mesmo Tom.

E X E M P L O.



A 5.^a Diminuta, ou Falsa, não só se acompanha com a 6.^a, mas tambem póde ser com a 7.^a Menor, isto he, apontando-se a 5.^a, não se deve dar a 6.^a, excepto ficando Preparada a 5.^a.

E X E M P L O.



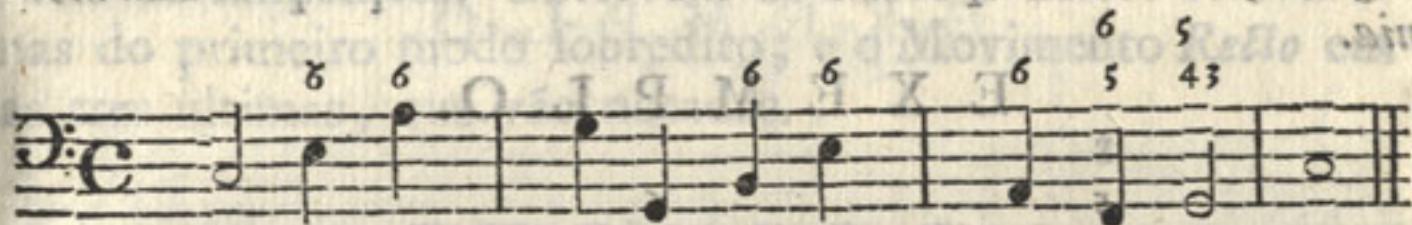
Todos os Transitos, que fizer o Acompanhamento de 4.^a, ou 5.^a assim para baixo, como para cima, não obstante levarem 5.^a, como já disse, podem tambem conter a 7.^a.

E X E M P L O .



Mas se as *Figuras*, das quaes se fizerem os *saltos*, se acompanharem com 6.^a, pela cantar a *Voz*, ou se apontar com o *número*, tambem a outra *Figura* levará 6.^a.

E X E M P L O .



Póde-se dar de *chofre* na 4.^a do *Tom*, 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a, ainda que não venha da 5.^a, isto he, saltando v. g. do *Tom* á dita 4.^a, e a razão he; porque sôa da mesma sorte que se descesse da 5.^a, e por isso, quando a 4.^a do *Tom* faz *Ligadura* de 2.^a inferior, leva a primeira parte della 3.^a, 5.^a, e 6.^a, como se fora para a 5.^a, e depois as *Especies* da *Ligadura* são a propria *Harmonia* da tal 5.^a do *Tom*, o que sendo assim, o ouvido percebe, ou sente igual effeito, como se viesse da 5.^a, ou saltasse logo do *Tom* á mesma 5.^a.

E X E M P L O .



Póde tambem descer a 4.^a do *Tom* com 4.^a *Perfeita*, e 6.^a *Menor*, depois da 5.^a do *Tom* ter levado 3.^a *Maior*, 5.^a, e 8.^a.

EXEMPLO.

7 3^b b⁶ b⁴ b⁷ 6 8⁷ 5⁴ 6⁵

Mas se as Figuras, das duas se fizerem os saltos, se
O Ponto, que o *Baixo Ligar*, ou fizer *Sincopa*, e de-
 pois d'elle subir para a *Nota* immediata, ou descer de sal-
 to, não será *Ligadura* de *Especie Falsa*, mas sómente de
Figura, e se acompanhará toda com a sua propria *Harmo-
 nia*.

EXEMPLO.

8 5 6 6 5

3 6 6 5

DEMONSTRAÇÃO XXIX.

Em que se proseguem, e assignão outras observações Práticas.

Toda a *Figura*, ou *Nota* do *Baixo*, que levar 3.^a *Me-
 nor*, e for o proprio *signo* logo alterado, deve-se tam-
 bem a 3.^a d'elle *alterar*, para não ficar *Diminuta*, e assim
 mesmo não deixarão de ser ambas 3.^{as} *Menores*, porém
 com diferentes *Proporções*. A 1.^a 3.^a *Menor* compôr-se-ha
 primeiro do *Tono*, e depois do *Semitono*; e a segunda 3.^a
Menor terá primeiro o *Semitono*, e depois o *Tono*. Esta di-
 versa *posição* do *Semitono* causa na *Musica* notavel *varieda-
 de*, como já disse em outra parte. Observe-se o *b*, que es-
 tá escrito antes do *número*, com que se mostra a *Especie*,
 para denotar propria, e adequadamente neste caso a 3.^a
Menor.

E X E M P L O .



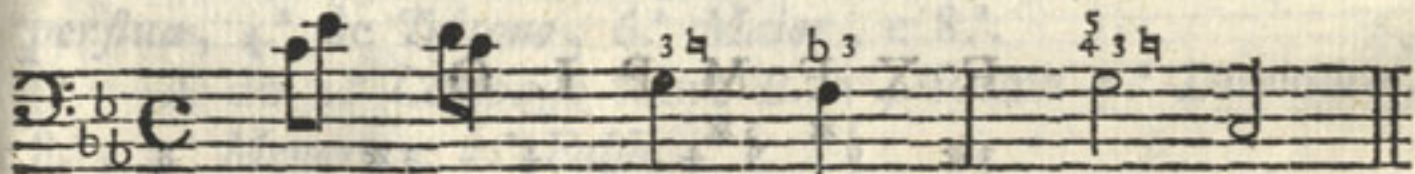
Poder-se-hão acompanhar duas 5.^{as} em *harmonia*, quando for huma *Falsa*, e a outra *Perfeita*; ou tambem tres consecutivas, ainda que nestas não medee, entre a primeira, e a segunda, huma *parte* inteira do *Compasso*, e a terceira se dê immediata. Observem as Mãos o *Motto contrario* nas do primeiro modo sobredito; e o *Movimento Recto* em as tres ultimas, que vão notadas.

E X E M P L O .



Tambem se podem sentir duas 5.^{as} *Perfeitas* em *harmonia*, descendo; porém a que vier em segundo lugar, levará juntamente 6.^a, acompanhando-se a primeira com 3.^a *Maior*, e a outra com 3.^a *Menor*.

E X E M P L O .



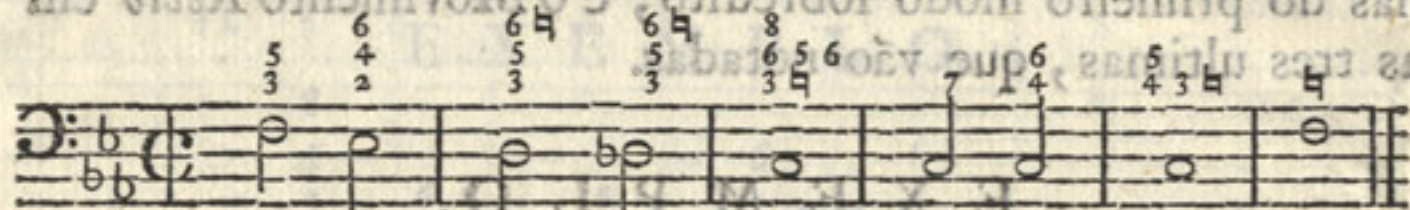
Da mesma forte se devem dar duas 5.^{as} *Perfeitas* em *harmonia*, subindo, como v. g. da 4.^a para a 5.^a do *Tom*, ainda que á dita 4.^a não se aponte a 6.^a: contém este privilegio a 4.^a do *Tom*, porém não se executarão *descubertas* com o mesmo *Dedo*.

E X E M P L O.



Póde apparecer 3.^a *Maior* com a 6.^a *Menor*, não sómente na 5.^a do *Tom*, mas tambem em qualquer outro *si-gno*, que leve 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.



As *Especies* do segundo *Compasso* parecendo as mesmas, são muito differentes em os nomes dos proprios *numeros*, e na *Harmonia*. As do 1.^o *D.* são 6.^a *Maior*, e 5.^a *Falsa*; e as do segundo *D.*, que he *bmolado*, 5.^a *Perfeita*, e 6.^a *Superflua*, não obstante não ferem diversos os *numeros*, nem os *Accidentes*.

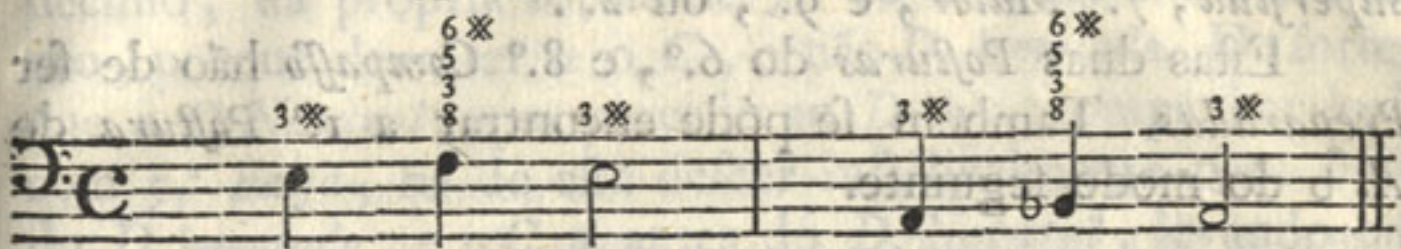
A 5.^a do *Tom* poder-se-ha talvez encontrar com as *Especies* 9.^a *Menor*, 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor*, ou qualquer outra *Nota*, que se acompanhe com 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.



A's vezes concorre a 6.^a *Superflua*, e com ella juntamente dar-se-ha 3.^a, 5.^a, e 8.^a sendo desta sorte.

E X E M P L O .



As *Especies Superfluas* , e *Diminutas* podem-se tam-
 bem assignar sobre a maior parte das *Cordas* dos *Tons Me-*
nores , e do modo seguinte nas do *Tom de C. 3.ª Menor* .

E X E M P L O .



Postura de 2. ^a Superflua, e 4. ^a de Tritono.	De 7. ^a Diminuta, e 5. ^a Falsa.	De 5. ^a Falsa, e 6. ^a Ma- ior.	De 3. ^a Menor, e 4. ^a Su- perflua.	De 6. ^a Me- nor, e 7. ^a Maior.	De 4. ^a Per- feita, e 5. ^a Superflua.
---	---	---	---	--	---

A *Postura* do 1.^o *Compasso* sobre *A. b* , fórma 2.^a *Su-*
perflua , 4.^a de *Tritono* , 6.^a *Maior* , e 8.^a .

A do 2.^o *Compasso* sobre *B. ♯* , fórma 7.^a *Diminuta* ,
 8.^a , 3.^a *Menor* , e 5.^a *Falsa* .

A do 3.^o *Compasso* sobre *D.* , fórma 5.^a *Falsa* , 6.^a
Maior , 8.^a , e 3.^a *Menor* .

A do 4.^o *Compasso* sobre *F.* , fórma 3.^a *Menor* , 4.^a
Superflua , 6.^a *Maior* , e 8.^a .

A do 6.^o *Compasso* sobre *C.* , fórma 6.^a *Menor* , 7.^a
Maior , 2.^a , ou 9.^a , e 4.^a *justa* .

A do 8.º *Compasso* sobre *E. b*, fôrma 4.ª *Perfeita*, 5.ª *Superflua*, 7.ª *Maior*, e 9.ª, ou 2.ª.

Estas duas *Posturas* do 6.º, e 8.º *Compasso* hão de ser *Preparadas*. Tambem se pôde encontrar a 1.ª *Postura* de *A. b* do modo seguinte.

E X E M P L O.

Sobre *A*. se vê 4.ª de *Tritono*, 6.ª *Superflua*, 8.ª, e 3.ª *Maior*. Ultimamente se observe o seguinte

E X E M P L O.

Elle ensina a distinção, que se deve dar, tanto na *escrita*, como no pôr das *Especies* a huma *Tecla*, quando ella serve de *b*, e logo de * imediatamente. O *D. b*molado, que está no 8.º *Compasso*, ha de receber em 3.ª *Maior* o *Transito* da 5.ª *Falsa* da *Postura* do *C. Natural* antecedente, o qual he 7.ª do *Tom* de *D. b*. O *C. **, que se

se vê no decimo *Compasso* precedente ao *D. Natural* do undecimo, da propria fórma he 7.^a do dito *D. Natural*, razão, porque deve ser * o *C.*, e não *D. b molada*. De sorte, que o *C. Natural*, que precede ao *D. b*, acompanhando-se com 5.^a *Falsa*, ha de esta descer infallivelmente para a 3.^a do *D. b molada*; e o *C. ** antes do *D. Natural*, levando outra 5.^a *Diminuta*, tambem deve fazer *Transito* para a 3.^a *Maior* do *D.* immediato; pelo que se hão de sempre distinguir estes *Accidentes*, segundo a sua precisa *Concordancia*, ou *Relação*, quando elles cahem na mesma *Tecla*, ou *Tasto*, por ser tão notavel a differença, como se pôde observar na distincta 3.^a, que leva o *D. b*, da 3.^a do *C. **, pois esta he *Menor*, e a outra *Maior*, sendo ambas dadas sobre huma *Tecla*; mas isto he, porque em semelhantes casos ella mesma representa dous *signos* diversos.

Em fim no *Toque Flórido* poderá passar a 8.^a *Diminuta* desta sorte.

E X E M P L O .



D E M O N S T R A Ç Ã O XXX.

Em que se fazem ver algumas advertencias particulares, como das *Acciaccaturas*, e da *Nota Cambiata*.

HA occasiões, em que se encontram algumas *Especies* menos usadas, a que chamão *Acciaccaturas*, e communmente se achão em *Musica Instrumental*; porém tam-

bem podem apparecer no *Orgão* em canto de *Capella*, isto he, ló de *Vozes*, o que succede quando vem algum *Tasto*; quero dizer, quando o *Baixo* está *fermo* alguns *Compassos* em hum mesmo *signo*, e se apontão *Especies* de diversas *fortes* do ordinario, que pede o seu acompanhamento, como v. g. dar juntamente a 9.^a com a 8.^a, a 9.^a com a 7.^a, a 7.^a com a 8.^a, a 6.^a com a 7.^a, &c., as quaes *Acciacaturas* vão notadas no seguinte

E X E M P L O.

Mas advirta-se, que não se acompanhando em *Partitura*, não se escrevendo os *números* precisos regulares, ou não sendo *Musica* vagarosa, que dê tempo a poder o ouvido penetrar estas, ou semelhantes *Especies*, não ha de o *Organista* expôr-se a causar insoffríveis *Dissonancias*, errando a *Composição*; e todas as vezes que se lhe representar este perigo, fará unicamente a Mão esquerda o *Tasto solo*; mais claro, não se ponha *Especie* alguma na Mão direita.

Nos *Recitativos* pôr-se-ha especial attenção na *Parte*, que canta; e quando no *Acompanhamento* vier alguma *Nota ferma*, e sobre ella a *Voz* proceder por diversas *Falsas*, como v. g. pela 2.^a, 4.^a, ou 7.^a *Maior*, dar-se-hão todas estas mesmas *Especies* em huma *Postura*, ainda que a *Parte* não cante mais que huma dellas, e se lhe poderá ajuntar tambem a 5.^a, sem defeito da *Harmonia*, demorando as sobreditas *Falsas* até resolverem nas *Consonancias* 3.^a, 5.^a, e 8.^a.

EXEMPLO

Ou tambem desta forte depois da 4.^a, e 6.^a.

Isto se entende sendo a 4.^a *Perfeita*, porque se for *Superflua*, não soffre a 7.^a *Maior*, e então só se deve dar, com a 4.^a de *Tritono*, 2.^a, e 6.^a *Maior*.

São muito proprias as *Acciaccaturas* nos *Recitados*: ellas podem ser de dous, três, ou quatro *Tastos* unidos. Tambem igualmente terão seu lugar em alguma *Composição grave*, onde fazem admiravel effeito, e com especialidade naquellas *Cordas*, em que he propria a 6.^a *Maior*, e se ha de unir a 4.^a com a 3.^a, assim como entre a 6.^a, e 8.^a se pôde intermear a 7.^a, porque deste modo se fórmão as *Acciaccaturas* seguintes.

EXEMPLO

Acciac. Acciac. Acciac. Acciac.

Acciac. Acciac. Acciac.

Em alguma Nota, que leve 5.^a Falsa, pôde-se ajuntar a 6.^a Menor, e por *Acciaccatura* entre a 8.^a, e 10.^a se intermeia a 9.^a, que faz bonissimo effeito: esta mesma *Postura* serve para as *Cadencias*; e sempre que as *Figuras* com 7.^a pedem 3.^a Maior, ficando entre a dita 3.^a, e a 5.^a unida a 4.^a, ha *Acciaccatura*.

EXEMPLO.

Acciac. Acciac. Acciac.

E X E M P L O.

The first example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes with asterisks (*) above them, indicating acciaccatura. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing notes with asterisks. The word "Acciac." is written below the first and second measures of each staff.

Ainda que a 2.^a com a 4.^a *Superflua* requerem 6.^a *Maior*, póde-se unir a 5.^a entre a 4.^a, e 6.^a para a *Acciacatura*, e não soará mal.

E X E M P L O.

The second example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a sequence of notes with asterisks (*) above them. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, also containing notes with asterisks. The word "Acciac." is written below the first measure of each staff.

Tambem se póde fazer *Acciacatura dobrada* com as *Especies* 2.^a, 4.^a, 5.^a, e 7.^a *Maior* em algum caso identico, ao que se propõe no seguinte

E X E M P L O.

Neste caso --

The third example shows two staves of music. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes with asterisks (*) above them. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). Below the lower staff, there are numerical figures: 8 5 3, 7 5 4 2, and 8 5 3. The word "V." is written below the first measure, and "Pó-" is written below the last measure.

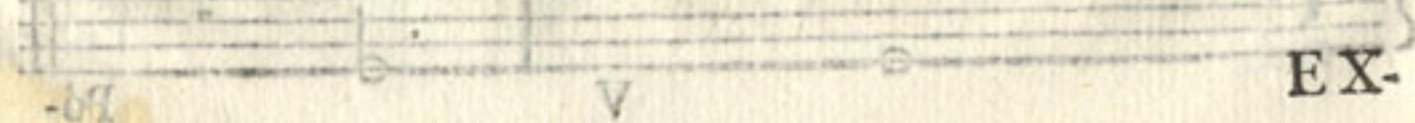
Póde-se fazer esta *Acciaccatura*.



No que se vê, que não só a Mão direita occupa todos os Dedos em semelhantes *Posturas*, mas he necessario muitas vezes tocar o 1.^o, e 5.^o em dous *Tastos* com cada hum delles em qualquer das Mãos, como se observa nesta *Acciaccatura dobrada*, por comprehender a sua formalidade quatorze *Tastos*, ou *Teclas*.

Devem-se executar as *Acciaccaturas* por modo de *Arpejo*, ondeando, e estendendo as *Especies* em huma tirada debaixo para cima, ou ao contrario, pelo seu bom effeito; e depois de se sentir a *Harmonia*, não se repita mais, porque escandaliza ao que he d'estro *Cantor*, e o perturba muito a continuação do *Arpejo*: este tambem se póde fazer pelo modo sobredito em outras muitas *Posturas*, ferindo sempre com *Mordente* da 7.^a *Maior* para a 8.^a.

Por excepção da Regra geral, de que todas as primeiras *Figuras* de cada *parte* do *Compasso* devem ser acompanhadas com a sua harmonia respectiva, temos a *Nota Cambiata*, que he, quando nas segundas *partes* dos *Compassos* se attende á primeira *Figura*, com o Acompanhamento proprio da segunda, o qual lhe vem a servir de 2.^a, ou 3.^a, 4.^a, e 7.^a. Notem-se as que vão com final, que são as *Cambiatas*.

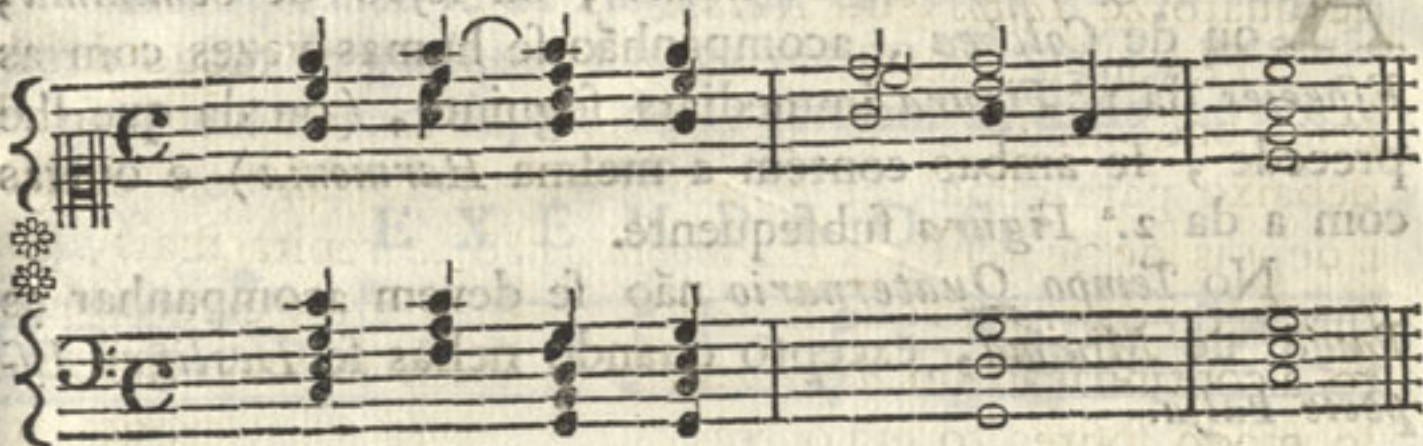


E X E M P L O S .



As *Especies*, que se põem na Mão direita, podem-se dobrar na esquerda; mas isto sómente deve-se fazer em hum *Forte*, ou quando se acompanha algum *Cheio* de 4, 8, ou maior número de *Vozes*; menos disto he summa *confusão*, e lerá mais *estrepito* do que *Musica*. Porei a sua formalidade.

E X E M P L O .



Ha tambem hum certo modo de acompanhar com *diminuição*, o qual he proprio, quando se ha de ouvir huma *Voz* sómente, sem mais *Instrumentos* do que o *Orgão*, ou *Cravo*. Consiste em que sobre as *Especies*, que competem á *Harmonia*, ou com ellas mesmas, se ande *floreando*, *arpejando*, ou fazendo *Imitações* em contraposição da sobredita *Voz*, no que he preciso muito aviso para não confundir, e escandalizar o *Cantor*. Não se podem dar *Corridas*, ou fazer *Volatas* juntamente com elle, mas sim depois, se for

por *Imitação*. A *Duo* também se consente acompanhar desta maneira, mas he muito mais difficuloso de conformar-se o Instrumentista com as duas *Partes*, porque ora deve *imitar*, ou *responder* a huma, ora a outra respectivamente. A maior número de *Vozes* não se permite o tal modo de proceder *Flórido*. Advirto que o sobredito tem o seu proprio lugar no tempo, que dão as *Pausas*.

DEMONSTRAÇÃO XXXI.

Na qual se explicão as *Pausas do Baixo*, que devem, ou não levar acompanhamento de *Especies* em a *Mão direita*; e em que se conclue com a precisa lembrança de algumas advertencias, que só na *Prática* se podem explicar, e entender mais facilmente.

AS *Pausas* escritas no *Baixo*, ou sejam de *Seminima*, ou de *Colchea*, acompanhão-se humas vezes com as *Especies* da 1.^a *Figura* immediata seguinte, (ou da que lhe precede, se ambas contém a mesma *Harmonia*) e outras com a da 2.^a *Figura* subsequente.

No *Tempo Quaternario* não se devem acompanhar as *Pausas* de *Minima*, excepto quando nellas se *Desligar Especie Falsa*.

EXEMPLOS.



Não se acompanhão as *Pausas*.



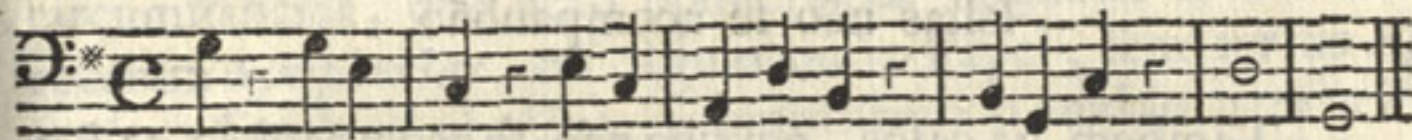
Acompanha-se esta *Pausa*, para *Desligar* a 7.^a em 3.^a.
Só-

Sómente se acompañão as *Pausas* de *Seminima*, que vierem no *bater* das *partes* principaes do *Compasso*, que são a 1.^a do *chão*, ou do *ar*, e não as que cahirem na 2.^a, ou 4.^a *parte*.

E X E M P L O S .



Acompanhão-se as *Pausas*.



Estas não se acompañão.

Acompanhão-se as *Pausas* de *Colchêa*, que se assignarem no *dar* de qualquer das *partes* do *Compasso*, mas não as que ocorrerem depois de se ferirem as ditas *partes*.

E X E M P L O S .



Acompanhão-se as *Pausas*.



Estas não se acompañão.

Devem-se porém acompañar as *Pausas* de *Seminima*, que estiverem escritas na 2.^a, ou 4.^a *parte* do *Compasso*, ou as de *Colchêa*, depois de *bater* qualquer das *partes*, no caso de ser preciso *resolver* nellas alguma *Especie Falsa*.

E X E M P L O .



Acompanhão-se as *Pausas*, para se *Desculparem* as *Falsas*.



Estas não se acompanhão.

Tambem ha casos, em que não se acompanhão as *Pausas* com a *Harmonia* da 1.^a *Figura*, que se lhe segue, mas sim com as *Especies* da 2.^a *Nota*, por se suppôr esta no lugar da *Pausa*. A 1.^a *Figura* expressa não leva acompanhamento. Ella vem depois de *bater* o *Compasso*, e por isso não se *conta*.

E X E M P L O .



A *Pausa* primeira suppõe-se por *A.*, a segunda por *C.*, e assim se entendem as mais.

A propria intelligencia das *Pausas*, que está proposta no *Tempo Quaternario*, deve-se advertir tambem respectivamente em todas as outras *fórmãs* de *Compassos*, segundo

as suas *partes* principaes. Tocando-se na *Partitura*, com melhor certeza se conhecerão as *Pausas*, que podem, ou devem ser acompanhadas; porque algumas das sobreditas Regras são falliveis em casos particulares.

Nos *Recitados*, *Arias*, *Duetos*, ou qualquer outra *Composição*, em *Partitura*, que de ordinario não trazem as *Especies* apontadas com os *números* de *algarismo*, se attenda á *Voz*, que vê escrita, e ás mais *Partes*, por quanto o Acompanhante tem obrigação de regular por ellas as *Especies*, e de acompanhar, ou não as *Pausas*, segundo as circumstancias, que ficão ponderadas. Quando se lhe offercerem *Symphonias*, ou algum outro Papel, sem ter as *Especies* afinadas, applique promptissimo o ouvido para a instantanea penetração dellas, ou não se obrigue a adivinhar, porque he indispensavel dar mil erros. Em tal caso *Toque-se* unicamente o *Baixo* com a Mão esquerda, e a direita faça hum todo com elle, ou em 8.^{as}, ou recolhendo só aquellas *Especies*, que com segurança lhe parecer que não destroem a boa *Harmonia* respectiva.

Em fim, concludo esta Demonstração, dizendo, que todas as mais circumstancias, que se requerem para se acompanhar no *Cravo*, ou *Orgão* com delicadeza, e discrição, pertencem méramente a huma boa *Prática*, na qual deve, quem instruir ao novo Professor, advertir-lhe muito a melhor *Compostura de Mãos*, porque desta Regra o ouvido, e a vista se agrada. As occasiões, e o como póde acompanhar *Flórido*, quando não houverem mais Instrumentos, sem confundir a *Parte*, que executa, e isto sómente a *Solo*, ou a *Duo*. Insinuar-lhe ha o acertado no mover, e *diminuir* o *Baixo*, no *Acompanhar* por 3.^{as}, e em outros primores, e galanterias, que se possão executar; porém ha de ser com grande reflexão, e prudencia. Igualmente dizer-lhe, onde, quando, e como deve usar dos *Arpejos*, *Mordentes*,

tes, e *Acciaccaturas* nas *Arias Pateticas*, ou em outras Composições, sendo tudo isto necessario para *Tocar* com graça, e bom gosto, e para produzir assim com estes enfeites, e foccorros da Arte, huma suave Melodia; e tambem avifallo de muitas coufas, de que não faço especial lembrança, nem assigno Exemplos, porque só na *Praxe* se hão de explicar, e entender bem, por ser mais conveniente (em semelhantes casos) ouvir os Preceitos naquelle mesmo acto, em que se executão,

DEMONSTRAÇÃO XXXII.

Na qual se faz lembrança de dous casos rarissima vez praticados, porém indubitavelmente possiveis na idéa do Compositor.

A Liberdade, com que o *Compositor* escreve, propondo-se a copiosa multidão de *Modulações*, de que he capaz a Musica, e a extensão, a que se transportão os *Musicos Modernos*, não se contendo nos limites de hum só *Genero*, são bem dignas da particular attenção do estudianto *Cravista*. Elles fazem hum *mixto* de todos os *Generos*. Elles passão instantaneamente do *Chromatico Duro* para a *Molle*, quero dizer, dos *Tons* assignados com ** para os que se apontão com bb, o que he empenho tão novo, que nunca occupou as idéas dos *Philarmonicos Antigos*, por modo semelhante.

Esta grande liberdade, que tem o *Compositor Moderno*, sujeita muito a hum previsto *Acompanhante* posto ao *Orgão*, ou ao *Cravo*. Elle não tem vontade propria. Alli só faz a do *Compositor*, pondo as *Especies*, que se apontão, ou talvez se adivinhão. Elle *Sobre-Compõe*, e executa de repente, o que outrem meditou na invenção da sua propria obra; e parece summamente difficil, que logo advir-

ta tudo quanto o *Compositor* considerou muito de seu va-
gar.

Represento-me estes sentimentos, lembrado da grande
penetração, que ha de ter o *Organista*, para precaver as *es-
travagancias*, que algumas vezes se encontram na Musica;
e como deve estar prompto para tudo quanto se lhe póde
offerecer, o farei sciente do que talvez encontrará, quando
estiver mais descuidado. Note-se o Exemplo seguinte.

E X E M P L O .

Largo. 5 6, 4 5, 2 3, 6 7 6, 3 3 3, b 7, 5 b 6 5, b 4 b 5 b 6, 5, b 4 3, 2 3 b 4, 3

A primeira metade da *Minima*, que está em o *Tenor*
no 3.^o *Compasso*, he 6.^a *Maior* do F. * do *Baixo*; porém a
2.^a metade da propria *Figura* passa a ser 7.^a *Menor* do mes-
mo F. já ♯, em que fere a primeira *partê* do *ar*; e porque

a 7.^a Menor de F. Natural, he o b de E., por isso se aponta a dita 7.^a no Acompanhamento com o b, não obstante que no Tenor comprehenda o * aquella parte do Compasso; pelo que o ♯ se escreve para avisar a tal estravagancia. Dou-lhe este nome pela irregularidade de que se acompanha, porque Theoricamente o * de D. não he o b de E., ainda que em semelhante Prática se ha de tomar como b. O ♯, que está sem Figura diante, he só para dar a entender que se deve passar do * de D. (que na parte do ar já se considera como b de E.) ao b proprio de D.; e por isso o ♯ sem Figura he huma cautela, com que se avisa, não se dê o D. ♯, para se fugir assim á errada intelligencia, com que alguns Antigos, e Modernos menos instruidos pertendem irregularmente desfazer com o b o *, o que ainda por este estravagante caso se conhece, que não póde ser, pois bem se mostra que entre o b de E., e o de D. me-deia o ♯, isto he, o mesmo D. Natural.

O segundo caso, que tenho de propôr, não he tão estravagante, mas sómente menos ordinario. Elle infinúa que se podem achar tres Especies juntas Consecutivas, como são 4.^a, 5.^a, e 6.^a em huma Postura.

E X E M P L O.

The musical example consists of four staves. The top three staves are treble clefs with a common time signature 'C'. The bottom staff is a bass clef with a common time signature 'C'. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Below the bottom staff, there are numerical figures: 3*, 6/4, 6/4, 5/4, and 3*.

Este Exemplo , em que advirto na *parte do chão* do segundo *Compasso* , que se podem encontrar as *Especies* 4.^a , 5.^a , e 6.^a *juntas* em huma *Postura* , tambem me dá occasião , para manifestar nas duas seguintes *Demonstrações* em como a 4.^a *justa* he *Especie Consonante Perfeita* , e não *Falsa*.

No 2.^o *Compasso* se vê a 4.^a em o *Tenor* a respeito do *Baixo* , sem a menor sombra de *Ligadura*. Ella occupa todo o segundo *Compasso* : se fora *Especie Falsa* , ou *Dissonante* , não se collocára assim na *Harmonia*. No 3.^o *Compasso* tambem se adverte a 4.^a no *Contralto* , e o estar em *Sinlefa* não he ácerca do *Acompanhamento* , mas sim pelo que respeita ao *Tenor* , com quem faz huma *Perfeita Ligadura* de 7.^a , *Desculpando* com o mesmo em 6.^a *Maior*.

Antes que entre a provar mais largamente o *Assumpto* de ser a 4.^a *Especie Consonante Perfeita* , devo advertir , que esta idéa não he tão nova , que não seja tambem conforme aos sentimentos dos melhores , e mais classicos *Escritores* de *Musica*. Entre os *Theoricos* ella he *Perfeita* ; e entre alguns *Práticos* , só com a differença de se explicarem , contando todas as *Ligaduras* a respeito do *Baixo* , quando elle , nas que são *particulares* , he sómente hum méro *Acompanhamento*.

João Alvares Frouvo escreveu hum livro de quarto , que intitidou : *Discurso sobre a Perfeição do Diatbesarão* . . . Impresso em Lisboa na era de 1662. Elle cita , e mostra os Exemplos dos *Authores Antigos* , que escrevêrão , ou puzerão em *Prática* a 4.^a *solta* com o *Baixo*. Mas isto se entenda em casos *particulares* , e com as *licenças* , que sabem só tomar os *Sabios Musicos* ; porque a 4.^a *Perfeita* , ainda que não he *Falsa* , com tudo , nunca he tão *Consonante* como as mais *Consonancias* ; e o ser menos boa , não he infallivel consequencia de que seja absolutamente má.

O Padre *Manoel Nunes da Silva* (a) seguiu ao sobredito *Frouvo*, que foi seu Mestre, na *Arte Minima*, onde diz: *Que a 4.^a he Consonancia Perfeita com particular Divisão.* *João de Muris*, *Gio Baptista Magone*, *Ghirland*, *João Alberto Bani* dizem o mesmo.

Cerone (b) trata da 4.^a *Perfeita*. *Nazarre* (c) da 4.^a *Consonante*, e *Perfeita*. Em fim seria fazer hum dilatadissimo *Catalogo* dos *Authores*, que nesta materia se conformão, se os citasse todos: elles excedem o número de cem.

O *Doutissimo*, e insigne Mestre *David Perez* usa da 4.^a *Perfeita* como *Especie Consonante*, assim com o *Baixo*, como entre as *Partes particulares*, a *Duo*, e a maior número de *Vozes*. Veção-se com especial attenção os seus excellentes *Solfejos* a *Duo*, ou verdadeiramente a *Tres*. As notaveis *Matinas* de *Defuntos* novamente impressas, e outras muitas obras suas.

O grande *D. João Forge* da mesma forte se vale della a *Duo*, e a *Solo*; e todos os intelligentes sabem que aquelle modo de usar das *Especies*, que se permite a menos *Vozes*, se póde praticar a maior número dellas. Em fim, os famigerados *Compositores*, *Pergolese*, *Giomelli*, *Mana*, *Feo*, &c. nas suas obras tratão a 4.^a *Perfeita* como *Especie Consonante*. As duas seguintes *Demonstrações*, em que continúo a insinuar *Theorica*, e *Praticamente* a mesma idéa, dão bem a conhecer esta verdade.

DE-

(a) Man. Nun. Art. Minim. Explan. ultim. folh. 125.

(b) Ceron. Lib. 2. cap. 74. folh. 313., e cap. 75.

(c) Nazarr. Escuel. Mus. Part. 1. Lib. 2. cap. 11. folh. 139., e na 2. Part. Lib. 1. cap. 16. folh. 104.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXIII.

Em que se intimação, ou dão evidentes provas da Perfeição da 4.^a justa; e em que se impugna ser Especie Falsa, ou Dissonante.

Continúo em mostrar as razões, que me obrigão a pôr a 4.^a justa na classe, e conducta das *Consonantes Perfeitas*, depois de a ter excluido sempre de ser tratada como *Especie Dissonante*, ou *Falsa*. Na V. Demonstração a incluí entre as *Especies Consonantes*, e logo a colloquei em o número das *Perfeitas*. No fim da mesma prometti dar a seu tempo a razão: esta farei agora evidente.

A *Perfeição* póde-se entender de dous modos: hum em quanto á *essencia*; outro em quanto aos *attributos*, ou *partes*, que a constituem *Perfeita*, as quaes devem ser *Perfeitas*, para que o *todo* seja *Perfeito*. Segundo esta infallivel doutrina, digo assim. A 8.^a he *Consonancia Perfeitissima*, e a melhor de todas as *Consonancias*. A 5.^a, e a 4.^a são *Especies*, e *partes essenciaes* da 8.^a, porque com a 4.^a collocada sobre a 5.^a, ou com a 5.^a depois da 4.^a, se fórma o *Diapasão*: logo se a 5.^a he *Especie Perfeita*, como *parte* daquelle *todo Perfeito*, tambem a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Todas as *Especies Consonantes*, ou *Dissonantes* gerão outra *Especie* da sua mesma natureza, quando se muda hum dos dous extremos de qualquer *Intervallo* 8.^a affima, ou 8.^a abaixo; quero dizer, a 8.^a transportada 8.^a abaixo, he *Unifono*; este, 8.^a affima, he 8.^a, *Especies* de hum mesmo genero *Perfeitas*. O extremo grave da 3.^a, collocado 8.^a affima, dá a 6.^a; e o extremo agudo da 3.^a, 8.^a abaixo, tambem dá a 6.^a, ambas *Especies Imperfeitas*. Mudando com as proprias Regras os extremos da 6.^a, sahe a 3.^a, e succe-

cede o mesmo. O extremo grave da 2.^a transportado 8.^a affima, converte-se em 7.^a. Fazendo-se o proprio ao extremo agudo da 7.^a, 8.^a abaixo, dá a 2.^a inferior, ambas *Especies Falsas*. No que se vê, que trocando os extremos das *Especies* em 8.^{as} superiores, ou inferiores, dão outras *Especies* semelhantes, ou *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*, ou *Falsas*. A 4.^a, e a 5.^a não differem nas taes qualidades. Transportando do sobredito modo os extremos graves, ou agudos destas duas *Especies* 8.^a affima, ou 8.^a abaixo, se converte a 4.^a em 5.^a, ou a 5.^a em 4.^a: logo gérao outra *Especie* da sua mesma natureza: logo ambas são *Perfeitas*, pois huma géra outra, e qualquer dellas he *Perfeita* no seu genero: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita* como a 5.^a.

O estar a 4.^a *justa* com o *Baixo* por modo de *Ligadura*, revestida das apparencias de *Falsa*, não he o que a constitue *Dissonante*, porque da mesma forte se ordena a 5.^a *justa*, e mais ella nesta occasião nunca deixa de ser *Perfeita*, como he, com o Acompanhamento, ainda que esteja posta em *Ligadura particular*. A *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes*, he a que se tem, e deve ter por *Ligadura Perfeita*, não obstante que o *Baixo* acompanhe em 4.^a, ou 5.^a a *Parte Ligada*, e pareça que com o mesmo *Baixo* fórma outra *Ligadura*, o que não he como materialmente se vê, porque a 2.^a inferior he só a *Falsa*, e como tal *padece* com a *Parte superior*, que a cobre. A 4.^a, e a 5.^a *padecem* como 2.^a inferior das que as opprime; mas não como 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas* do *Baixo*, que este nas *Ligaduras particulares* he só méro Acompanhamento. O poderem-se-lhes accommodar, ou parecer que estão com todas as *Condições*, com que se põem em *Ligadura* as *Especies*, que são absolutamente *Dissonantes*, não lhes destroe o ser de *Perfeitas* neste caso, porque ellas para com o *Baixo* não são delinquentes; e o estarem *Ligadas* como *Falsas*, só he

a respeito da *Parte superior*, que as *mortifica*, e com quem formão *Ligadura* de 2.^a *inferior*, pois como tal *padecem*, e não como 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas* do *Acompanhamento*. O reveftirem-se de *apparencias* não lhes dá *realidade*: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

As *Especies* 4.^a, e 5.^a *justas*, tendo as mesmas qualidades, ou ambas hão de ser *Consonantes Perfeitas*, ou *Dissonantes*, porque repugna ser huma *Falsa*, outra *Perfeita*. Ha tres *Especies* de 5.^a: *Diminuta*, *Perfeita*, e *Superflua*. A *Diminuta* tem menos, a *Superflua* mais hum *Semitono Menor* do que a *Perfeita*. Ha tambem tres *Especies* de 4.^a: *Superflua*, *Perfeita*, e *Diminuta*. A *Superflua* tem mais, a *Diminuta* menos hum *Semitono Menor*, do que a *Perfeita*. Ora vamos ainda combinando estas identicas qualidades da 5.^a, e da 4.^a *Perfeitas*. A 5.^a *justa* está no meio das duas 5.^{as} *Dissonantes*. A 4.^a *Perfeita* tambem igualmente collocada entre as suas *collateraes*, como a 5.^a: logo a 4.^a *justa*, e a 5.^a são *Consonantes Perfeitas*, porque em tudo se mostrão *parciaes*, e identicas as suas qualidades.

A 4.^a *Perfeita*, e a 5.^a *justa*, quando se *alterão* com algum dos *Accidentes* *, b, ou ♯, passão a *Superfluas*, ou *Diminutas*, e então são *Dissonantes*: segue-se logo que na sua primeira *consistência*, tão *Perfeita* he a 4.^a, como a 5.^a.

Para se *affinarem* alguns *Instrumentos*, temperão-se as suas *Cordas* em 4.^{as}; e para se *concordarem* outros, tem a propria *affinação* por 5.^{as}: logo se as 4.^{as} fossem *Dissonantes*, não servirião para este fim, assim como para o mesmo nos valemos das 5.^{as}: logo a 4.^a não he *Falsa*, mas *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Se a 4.^a fosse *Especie Falsa*, não poderia a *Voz* de *Tenor* cantar a de *Tiple* sem notavel *Dissonancia*: com o *Tenor* ordinariamente se suppre o *Tiple* sem grande, ou total *offensa* do ouvido: logo a 4.^a não he *Dissonante*, mas sim

Per-

Perfeita. Fállo com̃ os que entendem, que na occasião da *Voz de Tenor* supprir a *Parte de Tiple*, muitas das *Especies* são transportadas 8.^a abaixo, entre as quaes as 5.^{as} se convertem talvez em 4.^{as}: logo a 4.^a he *Especie Consonante*, como a 5.^a.

A qualquer *Especie Dissonante* posta em *Ligadura*, póde absolutamente abonar a 5.^a *Perfeita*. Não he assim a 4.^a *justa* para com todas; porém quando o *Baixo* faz *Ligadura* de 2.^a inferior, não obstante poder ser esta acompanhada com a 5.^a, he tambem a sobredita 4.^a quem póde fazer as suas vezes, e quem abona a tal 2.^a: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

As *Ligaduras Perfeitas* sómente podem ser duas, que são a *Superior* de 7.^a, e a de 2.^a inferior: estas *Ligaduras* não se devem abonar com outras *Especies*, que sejam *Dissonantes*: á *Ligadura* de 7.^a serve de acompanhamento a 3.^a, ou 5.^a: á *Ligadura* de 2.^a inferior a 4.^a, 5.^a, ou 6.^a: logo se a 4.^a póde servir de abono á *Especie Falsa*, assim como a 3.^a, 5.^a, ou 6.^a, não he *Dissonante* a 4.^a.

Todas as vezes que se ordena *Ligadura* de 2.^a inferior no *Baixo*, ou entre as *Partes particulares*, sempre he a *Parte Ligada* a que padece. Liga o *Baixo*, e padece de 2.^a inferior. Liga de 2.^a inferior com a 5.^a, a que está em 4.^a *justa* do Acompanhamento, e padece como 2.^a inferior da 5.^a. Liga de 2.^a inferior com a 6.^a, a que está em 5.^a *Perfeita* do *Baixo*, e tambem padece como 2.^a inferior da 6.^a: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita* como a 5.^a, porque da mesma sorte se põe em *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes*, sendo ambas igualmente *Perfeitas* para com o Acompanhamento; e onde se dá huma razão igual, ha tambem o mesmo Direito.

Os *Musicos Práticos*, que tem a 4.^a *justa* por *Especie Dissonante*, ou *Falsa*, dizem que ella não deve ser *Ligada* sómente a duas *Vozes*, por não haver outra em 5.^a, que a

fa-

faça *padecer*; mas eu respondo, que se o *Baixo* não póde fazer *padecer* a 4.^a a duas *Vozes*, assim como faz á 7.^a, e á 5.^a *Falsa* postas com elle em *Ligadura*, he sem dúvida que na occasião, em que a 4.^a se vê acompanhada da 5.^a, não he o *Baixo* com quem propriamente *Liga*, mas sim com a *Especie*, que serve de 5.^a, pois com ella *padece*, e faz propria *Ligadura*, ou de 7.^a, ou de 2.^a *inferior*. O habito só não faz o perfeito Monge. Ella sim parece estar posta com as *condições* de *Falsa*, mas com tudo isso para com o *Acompanhamento* he *Perfeita*, assim como a 5.^a, quando se acompanha das mesmas circumstancias: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Toda a *Ligadura* de 2.^a *inferior*, ou de 7.^a entre as *Partes particulares*, he *Perfeita Ligadura*, e em qualquer dellas he o *Baixo*, naquella *Postura*, só *Parte* de *Acompanhamento*; e sem elle, está a *Ligadura* regularmente feita: logo se o *Baixo* não he essencial ás *Ligaduras* de 7.^a, ou á de 2.^a *inferior*, que se fazem entre as ditas *Partes*, não póde a *Ligadura* de 4.^a, ou 5.^a *justas* ser *Perfeita Ligadura* com o *Acompanhamento*, pelo ser, como digo, entre as mesmas *Partes particulares*. As *Ligaduras* da 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas* para com o *Baixo*, são *prizões*, ou *sinalefas voluntarias* do valor de *Figura*, ainda que tambem sejam *Ligaduras precisas* de *Especie Dissonante* para com a *Parte particular*, com quem *padecem* em 2.^a *inferior*, ou 7.^a: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Pergunto. A *Ligadura* chamada da 5.^a, e 6.^a faz *padecer* por ventura a 5.^a *justa* com o *Baixo*? Certamente não: logo tambem nem a da 4.^a *Perfeita*. A 5.^a *padece*; não como 5.^a, mas sim como 7.^a, ou 2.^a *inferior* da que fica em 6.^a com a *Parte* mais grave. A 4.^a *padece*; não como 4.^a, mas sim como 2.^a *inferior*, ou 7.^a, da que está em 5.^a do *Acompanhamento*: logo a *relação* destas *Especies Per-*

feitas não he *Dissonante* para com o *Baixo*, com quem se appellidão 4.^a, ou 5.^a *justas*: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

A *Ligadura*, a que erradamente chamão de 4.^a *Perfeita* com o *Baixo*, dizem os Práticos que não ha de *Prevenir* na mesma 4.^a, excepto acompanhada da 6.^a, e não de outra alguma *Consonancia*. Ao que devo responder: logo não he *Dissonante* a 4.^a, porque todas as *Ligaduras* das *Especies Falsas* podem absolutamente *Preparar* na mesma, ou em outra *Dissonante*: logo a 4.^a *justa* não he *Falsa*, he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Eu já ensiniei que sómente duas *Partes* são precisas, para formar qualquer *Perfeita Ligadura*. A 4.^a *justa*, segundo dizem, não deve ser *Ligada* a duas *Vozes*, como *Dissonante*: logo a 4.^a *Perfeita* não he *Especie Falsa*. Quando se vê com *apparencias* materiaes de *Ligadura* a 4.^a com o *Acompanhamento*, he para com elle só *prizão* do valor de *Figura*, he da mesma forte que se observa com a *sinalefa*, em que tambem se põe a 5.^a *justa*, quando se acompanha da 6.^a: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Vejamos já alguns *Exemplos Práticos*: elles darão evidentes provas de ser a 4.^a *Especie Consonante*, como a 5.^a. Nelles ver-se-ha tratarem-se na *Praxe* da mesma forte a 5.^a, e a 4.^a *Perfeitas*.

E X E M P L O S.

A Solo.

Baixo.

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'A Solo.' and the bottom staff is labeled 'Baixo.'. Both staves are in a common time signature (C). The top staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. There are some markings above the bottom staff, including '5 3' and '4 3'. The word 'No' is written at the bottom right of the page.

No que se vê, que a 5.^a está em *prizão* do valor de *Figura*, assim como a 4.^a, e não como *Ligaduras de Especies Falsas* para com o *Baixo*.

E X E M P L O S .

A Duo.

Acompanhamento.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'A Duo.' and the bottom staff is labeled 'Acompanhamento.' Both staves are in C major and 4/4 time. The top staff contains a melody with a 5th note (G) that is tied to the 4th note (F) and has a fermata over it. The bottom staff contains a bass line with a 5th note (G) that is tied to the 4th note (F) and has a fermata over it. Above the bottom staff, there are three time signatures: 6/5, 5/3, and 5/4 with a 3 below it.

Aqui ha *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes*; mas para com o *Acompanhamento* he aquella *sinalefa* da 5.^a, ou da 4.^a só *prizão* do valor de *Figura*, como nos outros *Exemplos* assima, e não são para com elle *Ligaduras de Especies Dissonantes*, ou *Falsas*.

Troquem-se os *Acompanhamentos*, que o *Baixo* faz dos *Exemplos* escritos, sobre os quaes está a 5.^a, para os que demonstrão a 4.^a, ou ao contrario, e ver-se-ha *converter-se* a 4.^a em 5.^a, e a 5.^a em 4.^a. Tão parciaes, e idênticas são as suas qualidades! Logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a: logo a 5.^a, e a 4.^a *justas*, ainda com *apparencias* de *Ligaduras*, não são *Falsas*, ou *Dissonantes*.

As mesmas palavras, que uso, quando trato da 5.^a *Perfeita*, precisamente repito, quando fallo da 4.^a, o que não carece de *mysterio*; e assim deve ser, porque o modo de pôr em *Prática* a *sinalefa* da 5.^a *justa*, he aquelle, que se observa com a 4.^a da mesma qualidade: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

Já disse que as *apparencias* materiaes não dão realidade, que o *Habito* só não faz o perfeito *Monge*; e que

onde se dá huma razão igual, ha tambem o mesmo Direito. Isto veremos provado, demonstrando agora, que as *Especies Consonantes Perfeitas*, e *Imperfeitas* podem ser postas em *Ligaduras Superiores*, observando todas apparentemente as tres condições privativas das *Especies Dissonantes* de Preparar, Ligar, e Desculpar, sem ellas serem *Falsas*, porque a 8.^a, 5.^a, e 4.^a não o são, em quanto conservarem a propria natureza de *Perfeitas*, assim como a 6.^a, e 3.^a, que nunca deixarão de ser *Imperfeitas* absolutamente.

Notem-se os Exemplos seguintes, onde vão incluídas a 5.^a, e a 4.^a *Perfeitas*, assim exemplificadas, na paridade das mais *Especies Consonantes*, que com as ditas se faz.

E X E M P L O S

De *Ligaduras* apparentes.

de 8.^{as} de 6.^a

De 5.^a *Perfeita*. De 4.^a *Perfeita*. De 3.^a.

Quem não dirá que todas estas, que parecem *Ligaduras* com o *Baixo*, sómente se devem entender para com el-

elle humas *prizões* do valor de *Figura* em *Especie Perfeita*, ou *Imperfeita*? Quem já agora poderá negar que a 5.^a, e a 4.^a *justas* não estão aqui da mesma forte que a 8.^a, 6.^a, e 3.^a? Logo se a 4.^a está posta em *sinalefa* do valor daquelle *Nota* com o *Baixo* nas *apparencias* de *Ligadura*, assim como as mais *Especies*, que absolutamente não são *Falsas*, não se negue que he *Consonante Perfeita* a 4.^a, assim como a 5.^a, e a 8.^a, pois como ellas, se *ata* na *prizão* do valor de *Figura* para com o *Acompanhamento*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXIV.

Em que se comprova ser a 4.^a Perfeita Especie Consonante, e não Dissonante, ou Falsa.

FOi regra observada dos Professores Antigos, não darem *Fá* contra *Mi* nos *Intervallos* de 4.^a, 5.^a, e 8.^a. Este preceito comprehendia todas as *Especies*, que na sua primitiva natureza erão *Perfeitas*. A 4.^a está incluída na dita prohibição: logo a 4.^a não só he *Consonante Perfeita*, como a 5.^a, mas tambem como a 8.^a.

As *Especies Dissonantes* não se hão de usar sem as proprias *Leis* da *Ligadura* entre as *Partes particulares* pelo seu máo effeito. Da 4.^a *Perfeita* absolutamente se usa *solta*, e não se póde deixar de escrever entre as referidas *Partes*: logo a 4.^a he *Consonante*, logo a 4.^a *Perfeita* não he *Falsa*.

A 4.^a *justa* não he certamente *Falsa*, não obstante que o pareça no modo, com que ás vezes a tratão. Opprimida de *prizões*, de máos encontros, *padece*, he *Dissonante*; não como 4.^a, mas sim em quanto *Ligadura* de 2.^a *inferior*, ou de 7.^a a respeito daquelle *Parte*, que a *mortifica*, sem por isso deixar de ser 4.^a *Perfeita* com o *Acompanhamento*. Posta na *Harmonia*, *solta*, *livremente*, ou tomada com outras *Especies*, como entre a 6.^a, ou 8.^a, he a 4.^a sempre

pre *Consonante* ; e como no meio dos extremos consiste a virtude , ella tem a de se conservar *Perfeita* , ainda que a prendão , pois só he *Dissonante* como 2.^a inferior , ou 7.^a da *Parte particular* , e não como 4.^a do *Baixo* : logo a 4.^a he *Consonante* : logo a 4.^a não he *Falsa*.

Os *Compositores Modernos* , e os *Mestres Antigos* usão da 4.^a *justa* em lugar de *Consonante* ; não só entre as *Partes* , mas tambem com o *Baixo* , tanto *Ligada* , como fóra das *apparencias* de *Ligadura* , quando se *acompanha* com a 6.^a , ou ainda sem ella. As *Especies Dissonantes* só podem apparecer em *Ligadura* , como *Falsas*. Da 4.^a *Perfeita* usa-se como *Consonante* , que he : logo a 4.^a *justa* não he *Falsa*.

Quando se dão as *Especies* 4.^a , e 6.^a sobre as *Cordas* do *Tom* , ou da 5.^a , segue a 6.^a a propria formalidade de *Preparar* , *Ligar* , e *Desculpar* , que parece observa ao mesmo tempo a 4.^a : E poder-se-ha dizer que na verdade a 6.^a tambem he *Falsa* , como alguns querem que seja a 4.^a ? Não póde ser , porque a 6.^a , e a 4.^a são *Especies Consonantes*. A 4.^a he da qualidade *Perfeita* , e a 6.^a da *Imperfeita* : logo a 4.^a não he *Falsa*.

Todas as *Especies Falsas* podem ser *Ligadas* , sem que se lhe ajunte mais algum acompanhamento. A 4.^a , ainda quando a prendem , não dá *apparencias* de *Dissonancia* , faltando outra *Especie* v. g. a 5.^a , que a faça *padecer* ; não como 4.^a , mas como 2.^a inferior da 5.^a : logo se a dita 4.^a por si não deve *Ligar-se* sómente a duas *Vozes* , mas sim as outras *Especies* , que são *Falsas* , ella não he *Dissonante*.

Sendo a 4.^a *Especie Perfeita* , parece que não se poderiam dar *duas* immediatas com o *Baixo* , ou entre as mais *Partes* , assim como não se permitem duas 5.^{as} *Perfeitas* ; porém ellas não são defendidas na *Praxe*. Se fossem de *igual quantidade* , teria cabimento essa prohibição , mas

com-

cominunmente huma, ou outra he *Perfeita*, *Superflua*, ou *Diminuta*. Ainda que duas 4.^a *justas* rarissimas vezes se encontram, com tudo, concedem-se, attendendo á variedade das *Proporções* da 3.^a, e 6.^a, ou *Maiores*, ou *Menores*, entre as quaes precisamente hão de ser dadas as duas 4.^{as}, e deste modo não se destroe a boa *Harmonia*, que produzem a 3.^a, e a 6.^a, por quanto estas *Especies* supprem o defeito das duas 4.^{as} *Perfeitas*, e nisto contém a 4.^a *justa* a *regalia*, que não se concede á 5.^a *Perfeita*.

Outro singular *indulto* ha tambem na 4.^a. Esta sempre que se usa entre as *Partes*, he no meio de duas *Especies Perfeitas*, ou de duas *Imperfeitas*, ou entre *Consonante*, e *Dissonante*; e não póde achar-se no meio de huma *Perfeita*, e outra *Imperfeita*.

A 4.^a *justa* ainda tem mais alguns *requisitos*, que não são concedidos á 5.^a *Perfeita*. A que he desta qualidade não se permite ouvir na Musica mais do que huma, e não duas immediatas, tanto *descubertas* com o *Baixo*, como entre as *Partes*. A dita 4.^a póde ser posta na *Harmonia*, duas, e mais vezes, assim como se advertem nas *Posturas* de 3.^a, e 6.^a, seguidas successivamente. A mesma 4.^a acompanhada com a 6.^a, tambem he como ella *Consonante*. Nada disto se deve consentir á 5.^a: logo a 4.^a he *Especie Perfeita* com alguns *Privilegios* mais, que não se concedem á 5.^a *justa*.

Quando no principio, meio, ou fim de qualquer *Composição* se ouvem as suas quatro *Partes* na *Postura* de 3.^a, 5.^a, e 8.^a, entre estas duas *Especies* ultimas se dá a 4.^a *Perfeita*: se ella fora *Dissonante*, ou *Falsa*, não se acharia em semelhantes occasiões na *Harmonia*, quando se deve acabar sempre com *Especies Consonantes*, e tambem entre si, da mesma sorte: logo a 4.^a não he *Falsa*, ou *Dissonante*.

A 4.^a *Perfeita*, posta só sem outras *Consonancias*, não sôa mal: logo he *Consonante*. As *Especies Falsas* 7.^a, ou 2.^a sem-

sempre que se escutarem de per si *descubertas*, espantão o ouvido, e são insoffríveis. Logo não se podendo ouvir a muita *Dissonancia* das *Falsas* fóra de *Ligadura*, segue-se que a 4.^a não he *Falsa*, porque sem *sinalefa* se ouve *Consonante*.

A 4.^a, que se ajunta á *Ligadura*, feita pelo *Baixo* de 2.^a *inferior*, he *Consonante*, porque está collocada na *parte* principal do *Compasso*, sem ser *preza*, ou *Ligada*: logo não he rigorosamente *Dissonante*. Se assim fosse, não occuparia, como digo, aquelle lugar: logo a dita 4.^a não he *Falsa*.

As *Especies Dissonantes* podem *padecer*, e fazer *padecer*. A 4.^a *Perfeita* não faz huma, nem outra cousa: logo não he *Dissonante*. A 4.^a, quando se *Liga* do valor de *Figura*, ou está *preza* sobre o *Acompanhamento* junto da 5.^a, *padece*; porém não como 4.^a, mas por estar em 2.^a *inferior* da dita 5.^a, que a *cobre*. Se lhe tirarem a 5.^a, que a *opprime*, conhecerão ser esta a verdade. Ella sem a 5.^a não se põe em *Ligadura*: ella, segundo dizem, não deve ser *Ligada* só a duas *Vozes*. A maior número de *Partes* não se hão de fazer estas, que parecem *Ligaduras* de 4.^a seguidas, ainda que propriamente sejam de 2.^a *inferior* entre as mesmas *Partes*, porque se darião muitas 5.^{as} consecutivas com o *Baixo*: logo a 4.^a *Perfeita* não he *Especie Dissonante*, pois não pôde ser *Ligada* com as *Leis* das *Especies Falsas*, sómente com o *Acompanhamento*.

Eu já disse muitas vezes que a *Ligadura* da 4.^a, e 5.^a não he de 4.^a com o *Baixo*, mas sim rigorosamente de 2.^a *inferior* entre a 4.^a, e a 5.^a, e então a dita 4.^a he que está como 2.^a *inferior Dissonante* da *Parte superior*, que a faz *padecer*, e não como *Especie Falsa* do *Acompanhamento*: logo a 4.^a *justa* não ha de ser *Ligada* como *Dissonante*, porque não he *Falsa*. Quando assim mesmo *preza* se

Acom-

Acompanha com a 6.^a, he *Consonante*: logo ou *Ligada*, ou *solta*, he *Consonante* a 4.^a *Perfeita*, e não *Falsa*.

He *Falsa*, he *Dissonante* sem controversia a 4.^a de *Tritono*, ou *Superflua*, e a *Diminuta* postas em *Ligaduras Superiores*, assim como tambem são *Falsas* as 5.^{as} *Diminuta*, e *Superflua*; e nesta razão de semethança tenho fundamento para lembrar-me da *Perfeição* da 4.^a *justa*, e para repetir, que he a dita 4.^a *Consonante Perfeita*, como a 5.^a.

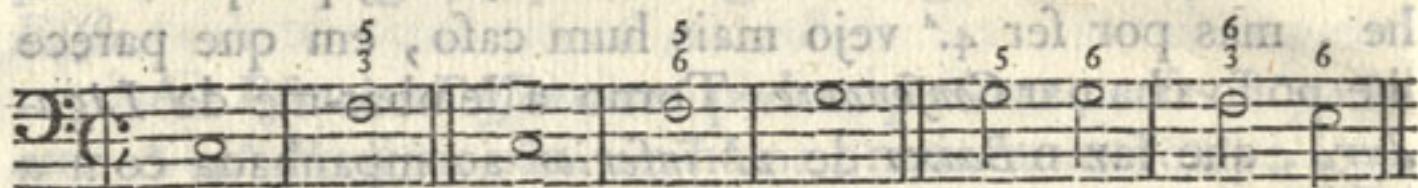
Ainda na 4.^a de *Tritono* encontro tambem outra notavel circumstancia. Não lhe chamo *Perfeita*, porque o não he, mas por ser 4.^a vejo mais hum caso, em que parece lhe posso chamar *Consonante*. Torno a lembrar-me da *Ligadura*, que faz o *Baixo* de 2.^a *inferior* acompanhada com a 4.^a *Superflua*, e 6.^a, e nella se vê a dita 4.^a sem as *Condições* de *Falsa*, pois em tal caso pondo-se na *parte* principal do *Compasso*, ella não *Prepara*, nem *Liga*, ou *Desculpa*, antes ordinariamente *sóbe*. Concorda em 3.^a *Maior* com a sua collateral inferior, e em 3.^a *Menor* com a que serve de 6.^a, que lhe fica superior. Estas duas *Especies* dissipão a sua menos suavidade, e a condecorão *Consonante*: logo como de hum tal modo se põem as *Especies*, que não são *Falsas*, segue-se que a 4.^a de *Tritono*, quando em si não he *Ligada*, ou quando o *Baixo* não *Liga* só com ella, faz tambem o officio, ou vezes de *Especie Consonante*.

A respeito da *Concordancia*, ou *relação* precisa dos *Tons*, digo que em todos he a 4.^a *Perfeita*, como a 5.^a. Tres são as *Cordas Perfeitas* de qualquer *Tom*; a da 4.^a, a da 5.^a, e a do mesmo *Tom*. O *acompanhamento* proprio destes tres *Signos*, ou *Posições*, he levarem 3.^a, 5.^a, e 8.^a: logo a 4.^a he *Perfeita*, não só como a 5.^a, mas como a 8.^a, pois ella he huma destas tres *Cordas Perfeitas*, e porque igualmente lhe competem as mesmas *Especies*, com que se *acompanhão* as outras duas: logo a 4.^a não só he *Perfeita*,

como *Especie Consonante* na *Harmonia*, mas tambem como *Corda essencial* do *Tom*.

São tão parciaes a 4.^a, e a 5.^a, que mais vezes póde usar a 4.^a das *Especies* competentes da 5.^a, do que das suas proprias. A 4.^a de qualquer *Tom*, segundo as primeiras regras da *Harmonia*, são-lhes dadas estas *Especies*; ou 3.^a, 5.^a, e 8.^a; ou 3.^a, 5.^a, 6.^a, e 8.^a; ou 3.^a, 6.^a, e 8.^a.

E X E M P L O.



Estas são as *Especies*, que naturalmente competem á 4.^a do *Tom*, mas ella vale-se das da 5.^a amittudadas vezes, deste modo. Quando o *Baixo Liga* de 2.^a inferior as *Especies*, 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a, que se ouvem na *Ligadura*, são as proprias, que pertencem á 5.^a do *Tom* na *Postura* de 3.^a *Maior*, 5.^a, 8.^a, e 7.^a *Menor*. Estas mesmas *Especies* da 5.^a são as com que a 4.^a do *Tom* desce da referida 5.^a. Das *Consonancias* da 5.^a usa a 4.^a, quando se acompanha de *chofre* com 2.^a, 4.^a de *Tritono*, e 6.^a, passando do *Tom* á 4.^a, ou ella desça para a 3.^a, ou se altere em si mesma, ou suba para a 5.^a. Esta leva então 4.^a, e 6.^a, por ter cedido a sua privativa *Harmonia*, ou *Postura* de 3.^a *Maior*, 5.^a, 8.^a, e 7.^a *Menor* á dita 4.^a do *Tom*: logo a 4.^a he *Perfeita* como a 5.^a, pois tantas vezes faz as suas vezes, revestindo-se das *Especies* proprias della. Notem-se os Exêmplos seguintes.

As *Especies*, de que se acompanha a 4.^a do *Tom* na 1.^a Regra, são as da *Postura*, que compete á 5.^a, o que se vê na Regra 2.^a.

E X E M P L O S .

1.ª

2.ª

Confirmarei agora com algumas respeitaveis Authoridades dos Sabios o mesmo dictame, que tão diffusamente tenho provado. *João Perez de Moya* (a) nos infinúa, que: *Affim como a Proporção Sesquialtera he a maior, e melhor depois da Dupla, assim o Diapente he a mais Perfeita Consonancia depois do Diapasão; e que depois do Diapente, he o Diatbesserão a melhor Consonancia: logo se a 4.ª he Consonante Perfeita, ella não he Falsa.*

Vicente Galilei (b) diz assim: *Impero che Consonante dice essere quell' intervallo, che nel pervenire all' udito lo ferisce sens' offensa, e tale sino apresso di lui le Diatesseron: logo se a 4.ª não offende o ouvido, não he Dissonante.*

Z ii A

(a) Moy. Arithmet. Spec. l. i. cap. 4. art. 6. fol. 74.

(b) Galil. de la Antic. Mus. pag. 68. in fine.

A 4.^a *Perfeita* não estremece os ouvidos, estes não a rejeitão absolutamente, não se espantão do seu tom, admittem-na. O proprio, assevera *Henrique Bariphono* (a) dizendo: *Quarta non modo non dissonat, sed cum suavitate etiam aures ingreditur*: logo se ella não *dissona*, e contém suavi-
dade, não he *Falsa*.

He indubitavel que as *Consonancias* 4.^a, 5.^a, e 8.^a não são iguaes na *Perfeição*. A 4.^a he menos *Perfeita* do que a 5.^a, a 5.^a não chega a ser nesta qualidade como a 8.^a, porém todas tres são *Perfeitas*. O mesmo assevera *Pedro Galtruchio*: (b) *Consonantie non sunt equali inter se perfectio-
ne*. Não sente o contrario *Henrique Puteano* (c) elle diz: *Perfecta Diathessaron, perfectior Diapente, perfectissima sane Diapasson Comprobatur*: logo a 4.^a he *Consonancia Perfeita*: logo não he *Falsa*, ou *Dissonante*.

Aquella *Especie* (regra geral) se diz ser mais *Conso-
nante*, e *Perfeita*, que com maior brevidade, e frequencia une as *vibrações*, que a compõem: depois da 8.^a, e da 5.^a he a 4.^a a que com maior frequencia, e brevidade une as *vibrações* das vozes: logo depois da 8.^a, e da 5.^a, he a 4.^a a mais *Consonante*, e *Perfeita*. A 8.^a tem huma só *vibração desordenada*, a 5.^a tres, a 4.^a cinco, a 6.^a *Maior seis*, a 3.^a *Maior sete*, a 3.^a *Menor nove*: logo depois da 8.^a, e da 5.^a se unem com maior frequencia as *vibrações* da 4.^a: a que une com maior frequencia, e brevidade as *vibrações* das vozes, que a compõem, he mais *Perfeita*, e *Consonante*: logo a 4.^a depois da 8.^a, e da 5.^a he a mais *Consonante*, e *Perfeita*. Veja-se o *Padre Tosca*. (d)

Boecio (e) chama á 4.^a *Perfeita* a principal das *Conso-*
so-

(a) Bariph. Pleyas Mus. Pley. 1. q. 5. pag. 18.

(b) Galtruc. Instit. Mathem. de Mus. cap. 3.

(c) Putean. Perfectæ Diathessar.

(d) Tosc. Lib. 1. da sua Mus. Propos. 21. fol. 374.

(e) Boec. no Lib. de Arithm. cap. 48.: e no Lib. 1. da sua Mus. cap. 10. e 16.

sonancias, e a põe entre as *Consonancias*. *Vitrubio* (^a) tam-
bem conta a 4.^a entre as *Consonancias*. *Franchino* (^b) cha-
ma-lhe *Consonancia*, e assim a numéra entre as *Consonancias*.
Não se affasta *Zarlino* (^c) desta opinião, pondo-a entre as
Consonancias. O proprio faz *D. Pedro Pontio*, (^d) e outros
muitos *Escriptores*: logo ella he *Consonante Perfeita*, e não
Dissonante, ou *Falsa*.

Em o *Senario*, número *Perfeito*, se encerrão as princi-
paes *Consonancias*. A 4.^a *Perfeita* he comprehendida dentro
do referido número: logo ella he *Consonante*.

Pythagoras, *Ptolomeo*, *Aristoxeno*, *Boecio*, e outros se-
quazes destes grandes *Musicos*, e *Filosophos* forão de opi-
nião, que *Genero* algum podia produzir *Consonancias* fóra do
Multiplex, e do *Superparticularis*. A 4.^a *juſta* contém a sua
verdadeira fórma na *Proporção sesquitertia*, que he a segun-
da *Especie* do *Genero Superparticularis*: logo he *Consonante*.

Em fim a 4.^a *Perfeita* não só he *Consonancia*, mas faz,
e produz outras *Consonantes*. Para os *Musicos Modernos*
poderem obter a 6.^a *Maior*, e *Menor* entre as *Consonancias*
(pois muitos tempos lhe negarão este lugar os primeiros
Antigos, por não entrarem as ditas *Especies* realmente em
o número *Senario*, como todas as mais *Consonancias*) foi-lhes
preciso fazerem com que ellas estivessem nelle, ao menos
em *Potencia*, isto he, que sommando os números da *Propor-*
ção da 4.^a com os da 3.^a *Maior*, se formasse a 6.^a *Maior*; e
os da mesma 4.^a com os da 3.^a *Menor*, a 6.^a *Menor*, para
que desta sorte com a 4.^a, e as 3.^{as}, que entravão em o
número *Senario*, se produzissem as ditas 6.^{as}, e que estas
em

(a) Vitrub. Lib. 5. cap. 4.

(b) Franch. no Lib. intitulado: *Angelicum & divinus opus*, no 2. Trat.
cap. 6.: e na sua *Theor.* Lib. 1. cap. 8.

(c) Zarlino, na 3. Part. da *Instituição*, no cap. 5.: e no decimoquarto; e
tambem no cap. quadragesimo setimo.

(d) D. Pedro Pont. Dial. de Mus. 2. Part. fol. 77.

em *Potencia* contivessem em si *Especies*, que erão comprehendidas naquelle *número Perfeito*, no qual se achavão as mais *Consonancias*: logo a 4.^a *Perfeita* não só he *Consonancia*, mas produz, e faz outras *Consonantes*.

Recopilando o que deixo demonstrado, digo que as *Especies* 4.^a, e 5.^a, ou 5.^a, e 6.^a, assignadas no *Acompanhamento*, não são *Ligaduras* proprias com o *Baixo*, mas sim entre as *Partes particulares*. Que os ditos *números* alli escritos, são para avisar ao *Acompanhante* daquellas *Especies*, que deve pôr sobre a *Nota*, em que se apontão. Que a 4.^a, ou 5.^a *justas* não estão *Ligadas* como taes para com o *Baixo*, ainda que o pareção, porque são *Especies Perfeitas*, e não *Falsas*. Que qualquer *Especie Consonante* pôde estar com *apparencias* de *Ligadura*, sem ellas serem *Dissonantes*. Que tratando-se das *Sinalefas* das ditas *Especies Perfeitas*, se dirá *Ligadura da 4.^a, e 5.^a*, ou *da 5.^a, e 6.^a*, porque assim se advertem propria, e rigorosamente as *Especies*, que estão sobre o *Acompanhamento*, e as *Ligaduras* que ha entre as *Partes particulares*. Que daquelle modo, que se chama a *Ligadura da 5.^a, e 6.^a*, se use, fallando da *Sinalefa da 4.^a, e 5.^a*, e não dizendo *Ligadura de 4.^a* unicamente, sem se lhe ajuntar o nome da 5.^a, por ser esta a *Especie*, com quem a 4.^a faz *Ligadura de 2.^a inferior*, assim como tambem, sendo da mesma qualidade, se ordena a da 5.^a com a 6.^a. Em fim, que a 4.^a *justa* tanto he *Perfeita*, sendo *Especie* da *Consonancia*, como *Corda do Tom*.

A Doutrina, que deixo bem provada, se deduz daquelle principio certo, de que rigorosamente não ha mais que duas *Ligaduras Perfeitas*. A de 2.^a *inferior*, que o *Baixo Liga*, e a de 7.^a *Superior* sobre o mesmo *Baixo*. Dem-se-lhes os nomes, que tenho insinuado ás outras, as quaes são verdadeiramente tambem de 2.^a *inferior*, ou de 7.^a entre as *Partes particulares*. A denominação *Prática* de todas

das as *Ligaduras* só ácerca do *Baixo*, he muito mal entendida de alguns Professores menos instruidos, porque huma cousa he *prizaõ* do valor de *Figura*, outra *Ligadura* de *Especie*; e a que for de *Especie* a respeito das ditas *Partes*, ha de ser ordinariamente *sinalefa* do valor de *Figura*, para com o *Acompanhamento*.

Para aquietar os animos desasocegados, que não penetrarem o fundo deste dictame, quero reduzir a breves palavras todo o meu conceito neste ponto. Eu não tenho proposto que se use da 4.^a *Perfeita* sem aquellas ajustadas *Leis*, e *modo* ordinario, que a Arte lhe tem estabelecido, mas sim declaro o verdadeiro sentido dessas proprias *Leis*. Não só deixo provado, que he huma das *Consonancias Perfeitas* a 4.^a *justa*, mas que não he *Especie Falsa*, ou *Dissonante*. Fiz evidente que da mesma sorte que a Arte a manda usar, ella he como digo. Tambem insinuei que gravissimos Authores *Antigos* derão a 4.^a *solta* com o *Baixo*, e que hoje alguns grandes Musicos *Modernos* assim a escrevem: porém adverti, que isto se entendia em *casos particulares*, e com as *licenças*, que só aos scientificos Musicos são concedidas. Pelo que o novo Professor não ha de usar della *extraordinariamente*, mas deve sim tella por *Perfeita*, e *Consonante*, e não por *Dissonante*, ou *Falsa*.

Resta-me finalmente persuadir, e offerecer duas razões, as quaes declarem com evidencia outros tantos motivos, porque entre os Musicos Práticos se introduzio o engano de tratar, e nomear a 4.^a *Perfeita* como *Especie Dissonante*, ou *Falsa*, ácerca do *Acompanhamento*. Elles olhárão á superficie para a sobredita 4.^a; e parecendo-lhes que ella guardava as tres precisas condições de *Prevenir*, *Ligar*, e *Desculpar*, como as que se observão regulares, v. g. na *Ligadura* de 7.^a, assentárão, que a 4.^a *justa* era *Falsa*, que era *Dissonante*, e desta fórma a denominárão os menos instruidos, sendo erroneo o tal supposto. Esta he huma das razões.

A outra foi o grande abuso, que deste ponto fizeram alguns *Organistas*, e *Compositores* no modo commum de se explicarem, sómente tolerado para facilitar aos principiantes aquellas mesmas condições, em que se vê a 4.^a; apparentes para com o *Baixo*, quando proprias, e só rigorosamente entendidas a respeito da *Parte particular*, com quem está em *Ligadura* de 2.^a inferior, ou na de 7.^a, pois para com a dita *Parte* he que *Prepara*, *Liga*, e *Resolve*.

Porém isso mesmo he transcendente em outras *Especies*, porque a 4.^a *Perfeita* não só parece que observa as referidas tres circumstancias com o *Acompanhamento*, mas tambem vemos que a 5.^a, a 6.^a, e talvez todas as mais *Consonantes* materialmente as podem guardar, como já as demonstrei *Ligadas* com a *sinalefa*, que chamamos de *Figura* na Demonstração precedente: e ainda que o sobredito abuso se diffundio, e tolerou só por modo de explicação material aos novos *Discipulos*; com tudo, elle tomou tal corpo, ou força nesta materia, que aos mesmos, que se persuadem da propria verdade de ser *Consonante Perfeita* a 4.^a *justa*, lhes faz isto algum remorso, de forte que não socegando de todo o juizo deste, ou daquelle *Professor*, hum, ou outro sempre se quer lembrar do costume inveterado de ter ouvido repetidas vezes o contrario a seus *Mestres*.

Não deve causar admiração o que acabo de proferir ácerca desta renitencia, pois ella só persiste com alguma pertinacia, nos que ignorão a verdadeira causa da perfeição da 4.^a, de que fallo, porque este seguro conhecimento unicamente o póde alcançar bem o *Musico Inspectivo*, que possuir, ou tiver sciencia das *Proporções*.

Em ultima conclusão. Entendão os nobres *Professores Sabios*, que a 4.^a *justa* he *Consonante*, em quanto ao *som*; que he *Perfeita* ácerca da *Tbeorica*; e que não deixa de ser huma, e outra cousa pelo que diz respeito á *Prática*.

D E-

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXV.

*Em que se estabelecem Regras infalliveis para dispôr, e fazer capaz ao novo Acompanhante do conhecimento das Mudanças dos Tons; e em que se faz vencivel esta, que parece grande difficuldade, pela verdadeira intelligencia dos tres Accidentes, *, b, e ♯.*

Pertendo formalizar este Systema, Coordinação, ou nova ordem de instruir ao applicado, e estudioso Acompanhante, para vencer a difficuldade, que ha no verdadeiro, e certo conhecimento da *Mudança dos Tons*, segundo a mesma idéa, que tambem segui em a minha *Nova Instrucção Musical*, ou *Theorica Prática da Musica Rytbmica*, para o estudioso, e applicado *Solfista*, por serem parciaes, e em tudo identicas as suas precifissimas Doutrinas respectivamente; pois como o que se canta na *Composição das Vozes* são aquellas *Consonancias*, com que se ordena o *Acompanhamento*, tanto podem deduzir-se as Regras de *Cantar* da certeza das *Especies*, como os *Preceitos de acompanhar* das instrucções regulares do *Solfejo*.

Para ensinar o *Canto Multiforme*, expliquei-me pelos *Accidentes*, advertindo a sua propria ordem, e formalizei os dous nomes certos, *fa*, e *mi*, com os quaes puz em *Methodo* o governo, e facil intelligencia de todas as *Cantorias*. Para instruir ao que quizer *acompanhar Musica* ao *Cravo*, valer-me-hei igualmente da mesma ordem precisa dos proprios *Accidentes* para o *regulamento dos Tons*, e darei a conhecer, sem embaraço, as suas *Mudanças*. Em a minha *Nova Instrucção* venci as difficuldades das *Mudanças*, com o arbitrio, ou lembrança dos dous nomes certos, tirados dos *Accidentes*: procurarei agora, pelos mesmos *Accidentes*, insinuar tambem certamente todas as *Mudanças*

dos Tons, em que ha confas não menos difficultosas de vencer.

Todo o Tom Maior, ou Menor contém sempre a 7.^a Maior, e a 4.^a Perfeita na sua propria circulação, assim nas Cordas privativas do mesmo Tom, pertencentes á Mão esquerda do Cravo, como também respectivamente no regulamento das Especies da Mão direita.

O Tom Diatonico, ou Natural, he o de C. 3.^a Maior. Elle tem a sua 7.^a Maior em B. ; e a 4.^a Perfeita em F. Aquelle Signo da 7.^a B. he o assento proprio para o 1.^o b, o qual passará a ser 4.^a do Tom, que com elle se formar. O Signo da 4.^a F. he o lugar privativo para o 1.^o *. Este se converterá em 7.^a Maior do Tom, em que concorrer precisamente.

E X E M P L O.

Mostra que os signos das Cordas 7.^a Maior, e 4.^a Perfeita dos Tons de 3.^a Maior, servem também na Mão direita a respeito das Especies das outras Cordas do mesmo Tom.

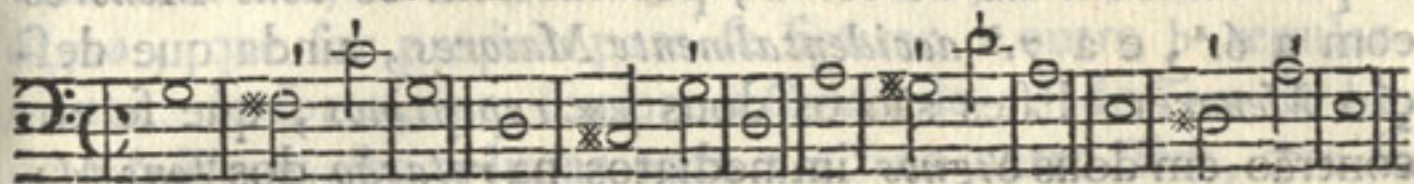
Cordas da 7.^a do Tom.

Cordas da 4.^a do Tom.

O 1.^o *, quando he hum só, ou o ultimo dos exprefos pela sua ordem nos Tons de 3.^a Maior, que se escrevem com **, he a 7.^a Maior do Tom; e a 4.^a Perfeita no

Signo, que for proprio para se figurar o outro * regular-
mente: de forte, que sempre a *Corda* da 4.^a do *Tom* de **
de 3.^a *Maior*, he o lugar para a 7.^a do outro *Tom*, que se
assigna com mais hum *.

E X E M P L O S .



Estas *Cordas* 7.^a, e 4.^a são as mais essenciaes para o
conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Maior*, afinados com todos
os **.

Em o *Tom* de *A. Natural* de 3.^a *Menor*, he o lugar
proprio para o 1.^o b o da 2.^a *Maior* do *Tom*; e o privati-
vo para o 1.^o * o da 6.^a, ou *Maior* subindo, ou *Menor*
descendo. A 7.^a do *Tom* será naquelle * *repentino*, que ul-
timamente apparecer, sem regularidade.

E X E M P L O .

Corda da 2.^a da 6.^a, c 7.^a *Mai.* da 6.^a *Men.*



As *Cordas* 2.^a *Maior*, 6.^a, ou *Maior*, ou *Menor*,
e 7.^a *Maior*, são as mais essenciaes deste *Tom* para o feu
conhecimento.

Nos Tons de 3.^a Menor, que se assignão com **, o ultimo dos expressos he 2.^a Maior do Tom; e o lugar, que for proprio para o outro pela sua precisa ordem, he 6.^a do Tom, tenha, ou não *, pois quando o tiver, não he para Mudança de Tom, mas sim para passar da 6.^a para a 7.^a, a qual tambem ha de ter *, por subirem os Tons Menores com a 6.^a, e a 7.^a accidentalmente Maiores, ainda que desçã Menores. Estes são os dous ** repentinos, que se encontrão em dous Signos immediatos na relação dos Tons Menores, sem guardarem a sua devida positura. A 7.^a do Tom ferá naquelle ultimo * repentino, que se assignar sem o antecedente, pela sua precisa ordem.

E X E M P L O S.

Cordas da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

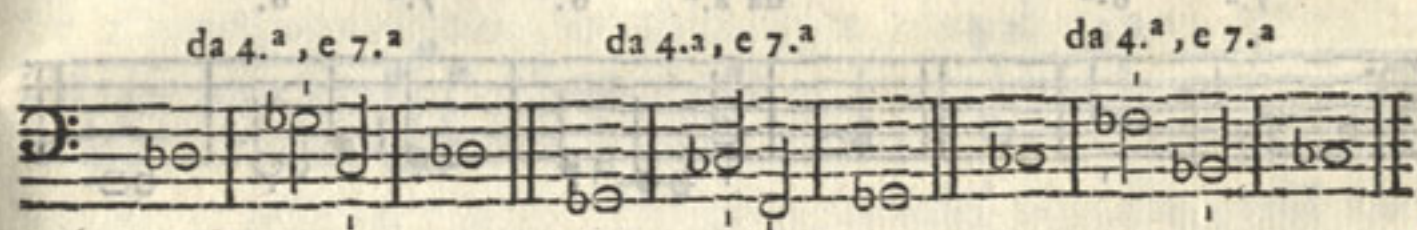
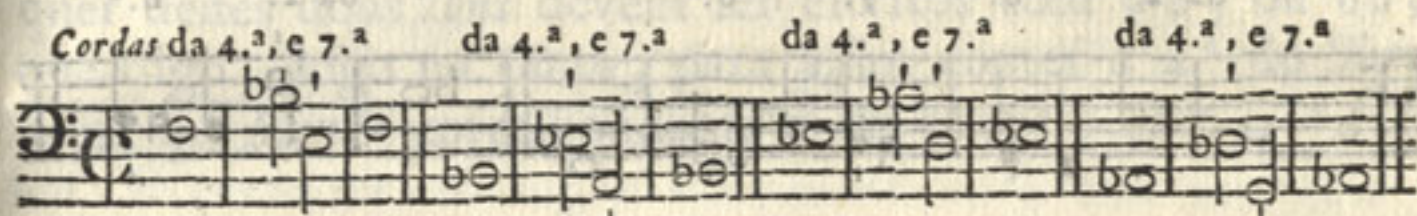
6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

Nos As

As *Cordas* 2.^a *Maior* , 6.^a , ou *Maior* , ou *Menor* , e 7.^a *Maior* , são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Menor* , assignados com **.

O 1.^o b , quando he hum só , ou o ultimo dos expressos pela sua ordem nos *Tons* de 3.^a *Maior* , que se escrevem com bb , he a 4.^a *Perfeita* do *Tom* ; e a 7.^a *Maior* no *Signo* , que for proprio para se figurar o outro b regularmente : de sorte , que sempre a *Corda* da 7.^a do *Tom* de bb de 3.^a *Maior* , he o lugar para a 4.^a do outro *Tom* , que se assigna com mais hum b .

E X E M P L O S .



As *Cordas* 4.^a , e 7.^a são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Maior* , assignados com todos os bb .

Nos *Tons* de 3.^a *Menor* escritos com bb , o ultimo dos expressos , he o lugar da 6.^a do *Tom* , ou seja com ♯ subindo , ou com b descendo ; e o *Signo* , que for proprio para concorrer o outro regularmente , he o da 2.^a . A 7.^a *Maior* do mesmo *Tom* ferá no ♯ , que se encontrar na paragem do penultimo b dos assignados .

E X E M P L O S.

Cordas da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a

7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

As *Cordas 2.^a Maior, 6.^a, ou Maior, ou Menor, e 7.^a Maior*, são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons de 3.^a Menor*, assignados com *bb*.

Os **** na *relação dos Tons*, que se figurão propriamente com *bb*, só tem esta intelligencia: o *** de *C.*, o qual he a paragem do 2.^o sem 1.^o em o *Tom de D.*, que *impropriamente* se escrever *Natural*, he *7.^a Maior do Tom*, e significa, que a *4.^a* do mesmo *Tom* ha de levar *3.^a Menor*, ainda que na *Clave* não esteja o *b* assignado.

E X E M P L O .



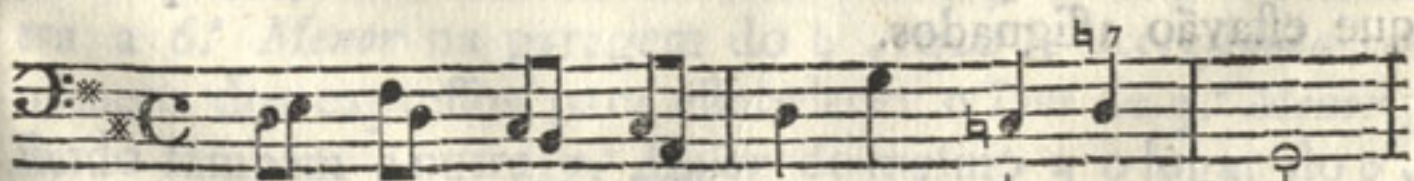
O * de F., que he o assento do 1.º, no Tom de G., que *impropriamente* se figurar com hum só b, he 7.ª *Maior* do Tom, e denota, que á 4.ª do mesmo Tom se ha de conferir 3.ª *Menor*, não obstante que na *Clave* em lugar de dous esteja só hum b. Repito *impropriamente*, porque qualquer destes dous Tons devem ser escritos com o b, ou bb, que digo, logo na *Clave*, para assim conter a 4.ª do Tom a sua 3.ª *Menor* correspondente á do proprio Tom.

E X E M P L O .



Tratarei agora da verdadeira intelligencia do ♯, tanto para com os bb, como para com os **. O ♯, que diz respeito aos ** em os Tons de 3.ª *Maior*, quando diminue regularmente o ultimo dos expressos, *converte* a 7.ª *Maior* em *Menor*, com a qual vai ordenar outro Tom no *Signo*, que era da 4.ª do mesmo Tom, em que estava.

E X E M P L O .



EX

E

E quando destroe, ou deprime o *, que só altera a 4.^a do Tom, reduz ao seu lugar proprio a mesma Corda.

E X E M P L O.



O ♯ em os Tons de 3.^a Menor de **, quando os abate pela sua ordem, vai mostrando a paragem da 6.^a Menor do Tom, que fórma, o qual ha de ser de 3.^a Menor.

E X E M P L O.



E quando desfaz nestes Tons Menores os **, que se assignão sem a devida regularidade, então converte a 7.^a Maior em Menor, como já fica exposto, e com ella estabelece tambem outro Tom no Signo, que era da 4.^a do mesmo Tom, em que estava.

E X E M P L O.



O ♯, ácerca dos bb em os Tons de 3.^a Maior, quando regularmente destroe o ultimo b dos expressos, he 7.^a Maior do Tom, que o mostra com menos hum b daquelles, que estavão assignados.



EXEMPLO.



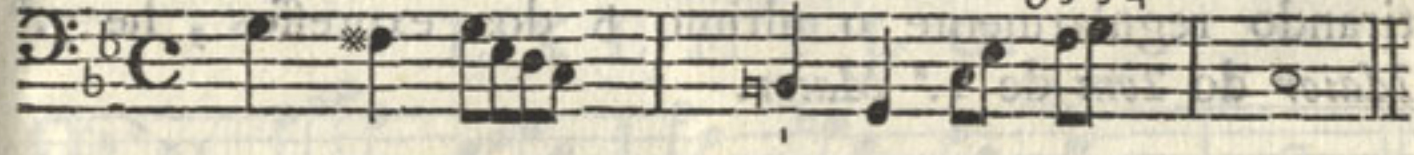
O \natural em os Tons de 3.^a Menor de bb, quando os tira com ordem regular, denota a paragem da 7.^a Maior do Tom, que fórma, o qual ha de ser de 3.^a Maior.

EXEMPLO.



O \natural , quando nestes mesmos Tons de bb de 3.^a Menor se encontra no lugar do penultimo b dos expressos, he 7.^a Maior do Tom, que estabelece, o qual ha de ser de 3.^a Menor, e dá mais outro b pela sua ordem ao Tom.

EXEMPLO.



No que se vê, que geralmente o \natural nos Tons de bb, tanto póde ser 7.^a Maior do Tom, tirando hum b, como accrescentando outro; porém com esta notavel differença: quando tira o ultimo b, dos que estão escritos, ordena o Tom de 3.^a Maior; mas quando vem no Signo do penultimo b dos figurados, fórma Tom de 3.^a Menor. Esta 7.^a Maior do \natural , descendo com Intervallo de 3.^a, he quem mostra a 6.^a Menor na paragem do b, que se accrescenta ao número dos expressos para estabelecer o Tom de 3.^a Menor; sendo tambem a outra 7.^a Maior do mesmo \natural o lugar do b, que

EX

Bb

que

que se *diminue* do número dos assignados para ordenar o Tom de 3.^a *Maior*, o que fica tudo manifesto nos Exemplos suprà.

Em summa. Em os Tons de $\ast\ast$ o ultimo *repentino* pela sua devida positura, he 7.^a *Maior* do Tom de 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.

E assignando-se algum \ast *interpolado*, ou sem regularidade, tambem será 7.^a *Maior*, mas ha de formar Tom de 3.^a *Menor*.

E X E M P L O.

Da mesma forte. Em os Tons de bb , o \natural *repentino*, tirando regularmente o ultimo b dos expressos, he 7.^a *Maior* do Tom de 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.

E assignando-se algum \natural no lugar do *penultimo* b , tambem será 7.^a *Maior*, mas ha de estabelecer Tom de 3.^a *Menor*.

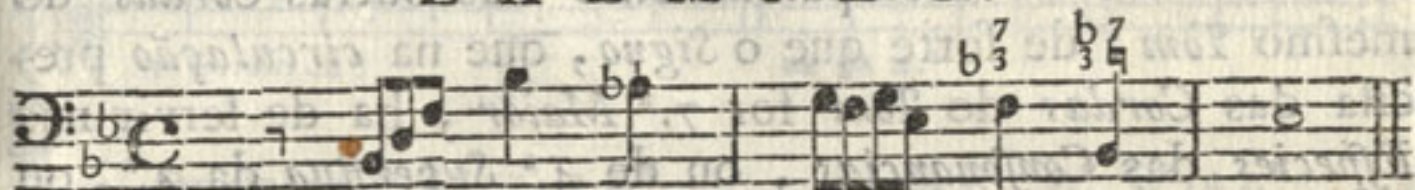
E X E M P L O.

E X E M P L O .



O *b* repentino convertê a 7.^a *Maior* em *Menor*, e passa a ser 4.^a *Perfeita* do *Tom*, que se formar, advertindo-se logo a 7.^a *Maior* no *Signo*, que for proprio, para se escrever o outro *b* pela sua devida ordem.

E X E M P L O .



Da mesma sorte. Em os *Tons* de **, o *h* repentino, tirando regularmente o **, muda a 7.^a *Maior* em *Menor*, e passa a ser 4.^a *Perfeita* do *Tom*, que se seguir, recordando-se logo a 7.^a *Maior* no *Signo* do ultimo *, que ficar regendo o *Tom*.

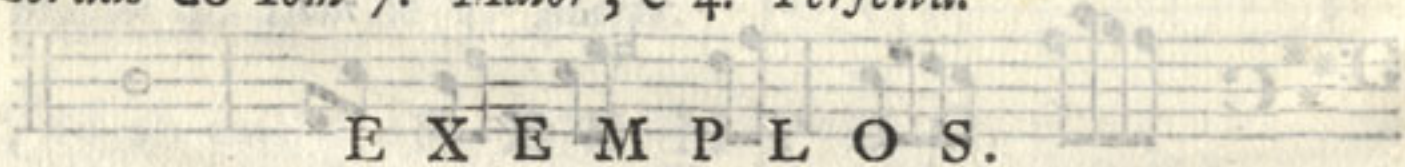
E X E M P L O .



No que se vê, que o *h* em os *Tons* de ** faz o officio de *b*; e nos *Tons* de *bb* produz o effeito de *: e a razão he, porque todas as *Especies*, que se ordenão na *Modulação* dos *Tons* com o * ácerca do *Natural*, ou dos proprios *Tons* de **, são as mesmas, que se formalizão com o *h* a respeito do *b* nos *Tons* de *bb*. E aquellas *Especies*, que se assignão com o *b* a respeito do *Natural*, são tambem semelhantes ás que se denotão com o *h* ácerca do *

nos Tons de **, isto por se regular só deste modo com certeza a inalteravel ordem da precisa *circulação* dos Tons, o que respectivamente já disse, quando finalizei o *Documento LXXIII*, e o II. *Discurso da Nova Instrucção Musical* pag. 184.

Em fim, fique muito advertido que nos Tons de 3.^a *Maior*, ou *Natural*, ou assignados com **, ou bb, se deve precisamente attender aos *Signos*, que fórmão a 7.^a *Maior*, ou a 4.^a *Perfeita*, assim na *relação* das *Cordas* proprias do *Tom*, como tambem nas *Especies*, em que elles entrarem no acompanhamento das outras *Cordas* do mesmo *Tom*: de sorte que o *Signo*, que na *circulação* precisa das *Cordas* do *Tom* for 7.^a *Maior*, ha de servir nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 4.^a *Superflua* da 4.^a, ou de 6.^a *Maior* da 2.^a, ou de 3.^a *Maior* da 5.^a do *Tom*. E o *Signo*, que na dita *circulação* for 4.^a *Perfeita*, ha de valer nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 3.^a *Menor* da 2.^a, ou de 6.^a *Menor* da 6.^a, ou de 5.^a *Diminuta* da 7.^a, ou de 7.^a *Menor* da 5.^a do *Tom*; porque tanto nas *Cordas* do *Baixo*, como nas *Especies* das *Consonancias*, ha infallivelmente a *relação* das privativas *Cordas* do *Tom* 7.^a *Maior*, e 4.^a *Perfeita*.



As *Cordas* da 7.^a As da 4.^a

servem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 7.^a as da 4.^a

fervem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 7.^a as da 4.^a

fervem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

O mesmo se entenda em todos os Tons de **xx** de 3.^a *Maior* respectivamente.

E X E M P L O S.

Dos Signos das Cordas 4.^a Perfeita, ou 7.^a Maior, e das Especies, que se formão com elles nos Tons de 3.^a Maior por bb.

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

fervem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

servem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

servem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

Entenda-se a mesma doutrina em todos os *Tons* de bb de 3.^a *Maior* respectivamente.

Da mesma forte. Em os *Tons* de 3.^a *Menor*, ou *Natural*, ou assignados com **, ou bb o *Signo*, que for proprio das *Cordas* da 6.^a *Menor* na *Circulação* do *Tom*, ha de valer nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 3.^a *Menor* da 4.^a, ou de 5.^a *Falsa* da 2.^a, ou de 7.^a *Diminuta* da 7.^a do *Tom*. E o *Signo*, com que se fórma a 2.^a *Maior* das mesmas *Cordas* do *Tom*, ha de prestar nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 4.^a *Superflua* da 6.^a, ou de 6.^a *Maior* da 4.^a, ou de 5.^a *Perfeita* da 5.^a, ou de 3.^a *Menor* da 7.^a do *Tom*; porque nas *Cordas* do *Baixo*, e nas *Especies* das *Consonancias*, sempre haverá mutua correspondencia dos mesmos *Signos* da 6.^a *Menor*, e 2.^a *Maior*.

E X E M P L O S .

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

Esta doutrina he a mesma em todos os Tons de **♯♯** de 3.^a Menor respectivamente.

EX-

E X E M P L O S.

Dos Signos das Cordas, 6.^a Menor, ou 2.^a Maior, e das Especies em que elles entrão, nos Tons de 3.^a Menor por bb.

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

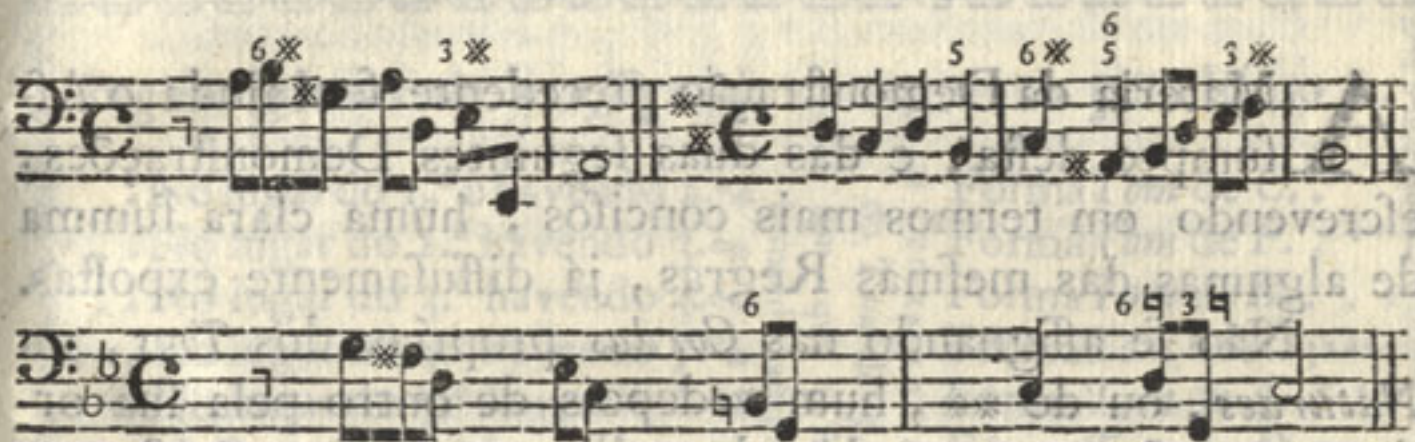
servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

O mesmo se entenda em todos os Tons de bb de 3.^a Menor respectivamente.

Em os Tons de 3.^a Menor, ou Natural, ou de **, aquel-

aquelle *Signo* , em que se escrever o ultimo * *repentino* , que vier sem a sua precisa regularidade , e nos *Tons* de bb , o ♯ no lugar do *penultimo* b dos expressos , he 7.^a *Maior* do *Tom*. O mesmo *Signo* ha de servir tambem nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das ontras *Cordas* , ou de 3.^a *Maior* da 5.^a , ou de 6.^a *Maior* da 2.^a do *Tom*.

E X E M P L O S .



O infallivel , e certo conhecimento da privativa ordem , que guardão os tres *Accidentes* da Musica * , b , e ♯ , isto he , o modo regular de se *escreverem* mais bb , ou ** , quando são precisos para a variedade das *Modulações* , ou de se *tirarem* com o ♯ alguns ** , ou bb , he huma grande parte da sciencia de conhecer a *Mudança* dos *Tons*. Eu tenho exposto neste breve Tratado a sua precisissima intelligencia. Della se fórmão as sobreditas Regras , que no progresso de qualquer *Composição* sempre hão de ser indubitaveis: logo por ellas se deve conhecer toda a *Mudança* de *Tom* , pois pelos *Accidentes* se causa. Veirão-se os que estão expressos no *Acompanhamento* , ou nas *Especies* da sua *harmonia* , e appropriem-se ao *Tom* , a que precisamente competem. Attenda-se á 7.^a *Maior* , e á 4.^a *Perfeita* nos *Tons* de 3.^a *Maior* de ** , ou bb. A' 2.^a *Maior* , e á 6.^a *Menor* em os *Tons* de 3.^a *Menor* de **. A' 6.^a *Menor* , e á 2.^a *Maior* nos *Tons* de 3.^a *Menor* de bb , e logo se conhecerá o

Tom para onde se *Modulou*, e passou a *harmonia* da *Composição*.

DEMONSTRAÇÃO XXXVI.

Em que se profegue a antecedente materia, expondo algumas das mesmas Regras geraes dos Accidentes com maior clareza, para o infallivel conhecimento das Mudanças dos Tons de 3.^a Menor.

A Materia da Demonstração precedente será ainda o Assumpto desta, e das duas seguintes Demonstrações, escrevendo em termos mais concisos, huma clara summa de algumas das mesmas Regras, já diffusamente expostas.

Não se assignando nas *Cordas* proprias dos Tons, ou *Naturaes*, ou de **, hum * depois de outro pela sua ordem, mas sim o outro além daquelle, que se deveria figurar com regularidade, será o dito * 7.^a *Maior* dos Tons de 3.^a *Menor*, que respectivamente se hão de formar.

* ~~~~~ *

Regras geraes do * figurado sem a sua devida ordem.

No lugar do 2. ^o sem 1. ^o *	* Denota a 7. ^a <i>Maior</i> do Tom de 3. ^a <i>Me- nor</i> , que se formar immediatamente.	Fórma Tom de D.
No lugar do 3. ^o sem 2. ^o *		Fórma Tom de A.
No lugar do 4. ^o sem 3. ^o *		Fórma Tom de E.
* No lugar do 5. ^o sem 4. ^o *		Fórma Tom de B. 3. ^a <i>Men</i>
No lugar do 6. ^o sem 5. ^o *		Fórma Tom de F.
No lugar do 7. ^o sem 6. ^o *		Fórma Tom de C.
No lugar do 8. ^o sem 7. ^o *		Fórma Tom de G.

O * interpolado, ou sem a sua própria successão, he 7.^a *Maior* do Tom, que immediatamente se há de formar

de 3.^a Menor. Este mesmo * andará servindo nas *Especies* da *harmonia*, ou de 6.^a Maior da 2.^a, ou de 3.^a Maior da 5.^a do Tom respectivo.

Sempre que se encontrar o ♯ em os Tons de bb assignado no lugar do penultimo b dos expressos, denota a 7.^a Maior do Tom, que immediatamente se ordenar de 3.^a Menor.

Regras geraes do ♯ assignado no lugar do penultimo b.

. No lugar do 1. ^o b havendo 2. ^o *	* Forma Tom de C..
.. No lugar do 2. ^o havendo 3. ^o *	* Forma Tom de F..
... No lugar do 3. ^o havendo 4. ^o *	* Forma Tom de B..
♯.. No lugar do 4. ^o havendo 5. ^o *	* Forma Tom de E. ; ^a Menor
.. No lugar do 5. ^o havendo 6. ^o *	* Forma Tom de A.
.. No lugar do 6. ^o havendo 7. ^o *	* Forma Tom de D..
. No lugar do 7. ^o havendo 8. ^o *	* Forma Tom de G..

Denota a 7.^a Maior do Tom de 3.^a Menor, que se formar immediatamente.

O ♯ no lugar do penultimo b dos expressos he 7.^a Maior do Tom, que propriamente se ha de formar de 3.^a Menor. Este mesmo ♯ andará servindo nas *Especies* da *Consonancia*, ou de 6.^a Maior da 2.^a, ou de 3.^a Maior da 5.^a do Tom respectivo.

Todas as vezes, que em qualquer Tom Natural, ou de ** se assignarem dous ** repentinos em dous Signos immediatos, será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a Maior dos Tons de 3.^a Menor.

Regras geraes dos dous ** repentinos em dous Signos immediatos.

Hum em F., outro em G.*	* Denotão as 6. ^{as} , e as 7. ^{as} Maiores dos Tons respectivos de 3. ^a Menor, que immediatamente se formarem.	Fórmão Tom de A.
Hum em C., outro em D.*		Fórmão Tom de E.
Hum em G., outro em A.*		Fórmão Tom de B.
** Hum em D., outro em E.*		Fórmão Tom de F. 3. ^a Menor.
Hum em A., outro em B.*		Fórmão Tom de C.
Hum em E., outro em F.*		Fórmão Tom de G.
Hum em B., outro em C.*		Fórmão Tom de D.

Dous ** repentinos em dous Signos immediatos subindo, sempre será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a Maior dos Tons de 3.^a Menor.

Se por huma vez sómente vier o * repentino pela sua ordem, não será 7.^a do Tom, (segundo a Regra geral) mas sim a 4.^a alterada do mesmo Tom, isto he, não continuando o *. Tambem he 4.^a do Tom alterada, se depois de se tocar a dita 4.^a Natural, ou Perfeita, assignarem logo * ao proprio Signo.

Todas as vezes que em qualquer Tom de bb se figurar ♯ em hum Signo, e logo * em outro consecutivo, ou dous ♯♯ repentinos em dous Signos immediatos subindo, será o 1.^o ♯ 6.^a, e o 2.^o ♯, ou * 7.^a Maior, e fórmão Tom de 3.^a Menor.

Regras geraes do ♯, e ✱, e dos dous ♯♯ repentinos em dous Signos immediatos.

♯ --- em B., e ✱ em C.*	mente se formarem. nor, que immediata- respectivos de 3. ^a Me- 7. ^{as} Maiores dos Tons	Fórmão Tom de D.
♯ --- em E., e ✱ em F.*		Fórmão Tom de G.
• • Hum em A., outro em B.*		Fórmão Tom de C.
2 ♯♯ Hum em D., outro em E.*		Fórmão Tom de F. 3. ^a Men.
• • Hum em G., outro em A.*		Fórmão Tom de B.
• • Hum em C., outro em D.*		Fórmão Tom de E.
• • Hum em F., outro em G.*		Fórmão Tom de A.

O ♯, e ✱ consecutivos, ou dous ♯♯ repentinos em dous Signos immediatos subindo, sempre será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a Maior dos Tons de 3.^a Menor.

Se por huma vez sómente vier o ♯ repentino ao lugar do b, que for 4.^a do Tom, não se converte em 7.^a, (segundo a Regra geral) mas sim ficará sendo a mesma 4.^a alterada do proprio Tom, isto he, não continuando o ♯. Tambem he 4.^a do Tom alterada, se depois de se tocar a dita 4.^a justa, assignarem logo ♯ ao proprio Signo.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXVII.

Em que se vê a semelhança, e distincção das Especies de algumas Cordas do Tom: a conversão das Cordas de hum em outras na paridade de dous Tons, com o que tambem se dá a conhecer a Mudança delles.

AS Cordas proprias dos Tons descendo, dividem-se em duas alternativas de semelhante denominação de Especies. Principiando da 4.^a até ao Tom, são as Especies de todas as Cordas parciaes, como descendo do Tom até á

5.^a,

5.^a, ou ao contrario. Esta *semelhança*, que ha entre as *Cordas* de qualquer *Tom* nas *Especies* da 2.^a com as da 6.^a, nas da 3.^a com as da 7.^a, e em alguns casos, nas da 4.^a com as da 5.^a, ou nas da referida 4.^a quando he *alterada*, com as da propria 7.^a he hum dos embarços, em que se prende o novo Acompanhante, quando na *Mudança repentina* dos *Tons* vacilla se huma *Corda* he 2.^a, ou 6.^a: 3.^a, ou 7.^a: 4.^a, ou 5.^a, e 4.^a *alterada*, ou 7.^a *Maior*. Vejamos se podemos vencer esta, e outras difficuldades, que dizem respeito ao mesmo Assumpto.

A 2.^a do *Tom* acompanha-se geralmente em todos os *Tons* com 3.^a *Menor*, e 6.^a *Maior*. Da mesma sorte, e com igual *denominação* de *Especies* se attende á 6.^a do *Tom* descendo para a 5.^a, nos *Tons* de 3.^a *Maior*; porém com esta differença: sendo a *Especie* 6.^a conforme á *natureza*, e *Accidentes* do *Tom*, será 2.^a, e não 6.^a d'elle; mas se for a 6.^a *accidentalmente Maior*, ou nos *Tons Menores Superflua*, he aquella *Corda* com infallibilidade 6.^a do *Tom*, e não 2.^a. Subindo qualquer das sobreditas *Cordas*, terão esta distincção: a 6.^a da 2.^a será *Maior*, e a 6.^a da 6.^a *Menor*.

E X E M P L O.



A 3.^a do *Tom* acompanha-se com 3.^a, e 6.^a. As mesmas *Especies* servem á 7.^a: mas se esta subir para o *Tom*, levará tambem 5.^a *Falsa*, e será infallivelmente 7.^a do *Tom*, e não 3.^a, porque á 3.^a, tanto subindo, como descendo, só lhe compete 3.^a, e 6.^a; e quando a 7.^a do *Tom* descer com 3.^a, e 6.^a, assim como a 3.^a, distinguir-se-ha por outra

tra circumstancia : a 3.^a do Tom ha de descer *gradatim* para *Figura*, que tiver 6.^a *Maior* conforme ao Tom; e a 7.^a deve passar de *grado* para *Nota*, que tenha 6.^a *Maior*, ou *Superflua* *accidentalmente*.

E X E M P L O .



A 4.^a do Tom acompanha-se muitas vezes com 3.^a, e 5.^a. Semelhantes *Especies* pertencem á 5.^a do Tom; porém a 4.^a ha de fazer *Transito* de 5.^a *assima*, ou 4.^a *abaixo*, para ir ao Tom, e a 5.^a ás avéssas, isto he, de 5.^a *abaixo*, ou 4.^a *assima*.

E X E M P L O .



A 4.^a do Tom, quando he *alterada*, póde-se acompanhar, ou com 5.^a, e 6.^a, ou com 7.^a, e 5.^a. O mesmo acompanhamento póde ter tambem a 7.^a do Tom. Note-se a differença : se a *Figura alterada*, que se duvidar fer 4.^a, ou 7.^a, no *Transito*, que fizer immediatamente subindo nos Tons de **, tiver 3.^a *Menor*, he a *Nota do Accidente* 7.^a do Tom; mas cabendo á immediata 3.^a *Maior*, então será a *alterada* 4.^a do proprio Tom.

E X E M P L O .



Se

Se nos Tons de bb tiver 3.^a *Maior* a *Figura* para onde *sobe*, he a do *Accidente* 4.^a *alterada* do Tom; mas dando-se-lhe 3.^a *Menor* á *Nota* immediata superior, ferá a do *Accidente* 7.^a *Maior*.

E X E M P L O.



Não he só a *semelhança*, que tem entre si os *nomes*, que se dão ás *Especies* das *Cordas* da 2.^a, e 6.^a: da 3.^a, e 7.^a, &c. de hum proprio Tom, o motivo de algum leve embaraço para o conhecimento dos Tons; porque em fim, são *diversos* os *Signos*, ainda que tenham a mesma *denominação* de *Especies*, ou *Maiores*, ou *Menores*: mas tambem he a causa, por que com difficuldade se combinão aquellas *Posturas*, que absolutamente em tudo são identicas em *Signos*, *Especies*, e *Accidentes*, sendo huma cousa mesma nas distinctas *Cordas* de hum, e de outro diferente Tom; porque todo o que he de 3.^a *Maior*, inclue na *Corda* da 6.^a as proprias *Especies* da *Corda* da 2.^a de outro Tom, que se escrever com mais hum *, v. g. a *Postura*, *Signo*, e *harmonia* da 6.^a do Tom de G., he como a da 2.^a do Tom de D.: a 6.^a deste contém as precisas *Consonancias* da 2.^a do Tom de A., &c. Logo veremos tudo em *Prática* no primeiro Exemplo seguinte.

Esta *semelhança* da *Postura* da *Corda* da 6.^a de hum Tom com a da 2.^a de outro de mais hum *, he a causa das *Conversões* da *Corda*, que era 5.^a de hum Tom, na *Corda* propria de outro; e o motivo da *conversão* do que era Tom em 5.^a, he o abatimento, que o ♭ faz regularmente, tirando o ultimo * dos expressos: quero dizer,

zer, converte-se o *Signo* da 5.^a do *Tom*, que era na *Corda* propria de outro *Tom*, quando concorre *repentino* mais hum * pela sua ordem; e *transforma-se* o *Tom* em 5.^a de outro, quando se tira o * com regularidade, e fica menos hum dos que estavam assignados: a razão he, porque qual-quer dos tres *Accidentes* *, b, e ♯, podem causar *Mudan-ças* de *Tom*, ainda quando elles são parciaes da *privativa relação* do mesmo. Pelo que, no caso de haver *Especie*, ou *Accidente*, que faça *relativos* a dous *Tons*, deve prevale- cer o que se vai a formar, e não se attende já ao que se deixa.

E X E M P L O.



As *Figuras* E. do 1.^o *Compasso*, e B. do 2.^o com 6.^{as} *Maiores*, parecem *Cordas* da 6.^a dos *Tons* de G., e de D.; porém verdadeiramente ellas são proprias da 2.^a dos *Tons* de D., e de A., para onde passão. O *Tom* de A. no 3.^o *Compasso*, converte-se em 5.^a do *Tom* de D., 4.^a *Figura* do mesmo *Compasso*; e o dito D. tambem em 5.^a do *Tom* de G., porque toda a *Figura*, que leva 3.^a *Maior*, e 7.^a *Me- nor*, he 5.^a de *Tom*, assim como he 4.^a de *Tom* aquella, que desce com as mesmas *Especies* da *Nota* immediata supe- rior, quando lhe ficão servindo de 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a. O B., primeira *Figura* do 4.^o *Compasso* com 6.^a, equivale ao *Tom* de G., por ser a sua 3.^a, e propria *harmonia*. No

dito 4.^o *Compasso* devem-se entender as suas *Notas*, que tem *bb*, pelos mesmos com as mais *Especies*, que dizem respeito ao * da *Clave*. O *b* de *A.* he o 3.^o, o qual, conforme a sua privativa intelligencia, e propria *Coordinação* dos *Tons*, he 6.^a *Menor* do *Tom* de *C.* com semelhante 3.^a, que se fórma no 5.^o *Compasso*. A ultima *Figura* delle *F. **, por ser propriamente 7.^a *Maior*, mette o *Tom* em *G.* no 6.^o *Compasso*. Este *Tom* sobre aquelle *Signo* se confirma com a *harmonia* da 4.^a; e 6.^a, e depois 3.^a, e 5.^a já natural ao mesmo, disposição, que encaminha á propria *Cadencia*, ou *Clausula*, com que finaliza o *Exemplo* no *Tom*, em que principiou.

Notem-se ainda as mais *Conversões* do *Exemplo* supra, que me faltão para explicar, além das declaradas até o *B.* do 4.^o *Compasso*. No referido 4.^o *Compasso* a 2.^a *Figura B. b molado* converte a 3.^a *Maior* do proprio *Tom* de *G.* em *Menor*. O seguinte 1.^o *A. Natural*, he 2.^a *Maior* do mesmo *Tom*. O *b* do 2.^o *A.* faz mudar aquella *Nota* na *Corda* 6.^a *Menor* com o acompanhamento de 6.^a *Superflua* pelo * da *Clave*, descendo para a 5.^a do *Tom*, que se fórma de 3.^a *Menor* em *C.* no 5.^o *Compasso*. Na parte do ar deste se toca a 4.^a do *Tom* com a sua 3.^a correspondente; e a ultima *Figura F. **; podendo ser 4.^a alterada daquelle *Tom*, se converte em 7.^a *Maior* do *Tom* de *G.*, que immediato fórma no penultimo, e ultimo *Compasso*. Tudo são *conversões* de humas em outras *Cordas*, ou do mesmo *Tom*, com diferentes 3.^{as}, ou de outros *Tons*.

Quando a qualquer *Nota* se apontarem *Accidentes*, ou *Especies* alheias da precisa *harmonia* daquelle *Tom*, em que está, he para que sejam proprias de outro. Attenda-se logo ás *Cordas* do *Tom*, em que são adequadas aquellas *Especies*, ou *Accidentes*, e com facilidade se conhecerá para onde passa a *Modulação*.

São muito triviaes as *conversões* das *Cordas* de humas

em

em outros *Tons* : quero dizer, toda a *Especie*, *Corda*, ou *Accidente*, que não se accommodar a hum *Tom*, ha de ter em outro o seu lugar. Não ha cousa mais usual na Musica do que *converter-se* hum *Tom* em 5.^a de outro, ou a 5.^a em *Tom*, e com tudo tem difficuldade o acerto do seu conhecimento verdadeiro.

Em todos os *Transitos* de 5.^a abaixo, ou 4.^a affima, que levarem 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor* de *chofre*, ou ainda sendo as 7.^{as} *Ligadas*, sejam, ou não continuados os ditos *Movimentos*, serão aquellas *Figuras* como 5.^{as} de *Tom*, pois ao mesmo passo que parece se vai formar *Tom* em huma *Nota*, esta mesma se *converterá* como em 5.^a de *Tom*, immediatamente que se lhe ajuntar a 7.^a *Menor*; por ser *Regra geral*, e infallivel, que todo o *salto* de 4.^a affima, ou 5.^a abaixo, levando 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor*, he sempre 5.^a, ou como 5.^a de *Tom*.

E X E M P L O .

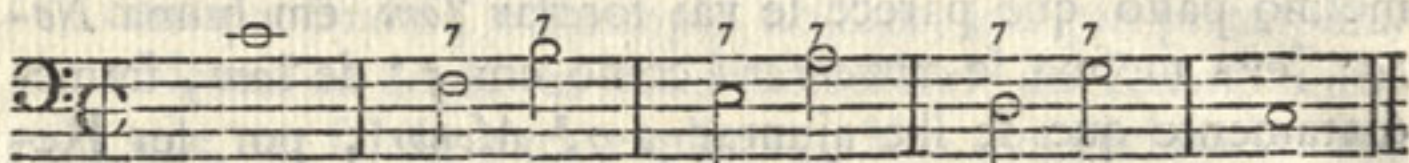
The musical example consists of two staves. The first staff starts with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4 with a sharp sign above it, a half note F4 with a flat sign below it, a half note E4 with a flat sign below it, a half note D4 with a flat sign below it, a half note C4 with a flat sign below it, a half note B3 with a flat sign below it, a half note A3 with a flat sign below it, and a half note G3 with a flat sign below it. Above the notes are various accidentals and symbols: a sharp sign above the first note, and flat signs below the others. There are also some asterisks and a '3' above the first note. The second staff continues the sequence with notes: a half note F4 with a flat sign below it, a half note E4 with a flat sign below it, a half note D4 with a flat sign below it, a half note C4 with a flat sign below it, a half note B3 with a flat sign below it, a half note A3 with a flat sign below it, and a half note G3 with a flat sign below it. Above the notes are various accidentals and symbols: a sharp sign above the first note, and flat signs below the others. There are also some asterisks and a '3' above the first note.

Todas estas *Cordas* fórmão *Tom* antes das 7.^{as} *Menores*, e com ellas *convertem-se* como em 5.^{as} de *Tom*. Isto he indubitavel, porque os *saltos* de 4.^a affima, ou de 5.^a abaixo, fórmão *Tom*; e todos os ditos *Movimentos*, que levarem 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor*, são 5.^{as} do *Tom*: logo cada huma destas *Figuras*, em quanto com a 8.^a, 3.^a,

e 5.^a unicamente, são como *Notas de Tom*; e ajuntando-se-lhe a 7.^a *Menor*, *convertem-se* como em 5.^{as} do *Tom*, para onde se faz outra semelhante *passagem*.

Se no progresso de equivalentes *saltos* successivos, e ditos *Movimentos* alguns levarem 3.^a *Menor*, e 7.^a *Maior*, não deixarão de ser *Cordas* proprias do mesmo *Tom*, quando o *Semitono* das 3.^{as} *Menores* estiver nellas primeiro do que o *Tono*, porque desta forte não podem formar outro algum *Tom*.

E X E M P L O .



Os *Transitos* destes *pontos* são todos segundo as proprias *Cordas* do mesmo *Tom*, porque em qualquer das *Notas* delle se permite dar a 7.^a. Ellas não hão de ser *Tom*, nem ainda como 5.^{as}; e a razão he, porque as que levão 3.^a *Menor* com o *Semitono* primeiro do que o *Tono*, não podem assim ordenar *Tom* algum: logo não sendo cada huma daquellas *Figuras Tom*, nem tambem como 5.^{as} de *Tom*, por ser a 3.^a *Menor*, e a 7.^a *Maior* totalmente disparadas da sua privativa *harmonia*, são os *pontos*, que digo, como *Cordas* proprias do *Tom* de C., não obstante levarem 7.^{as} todos os *Movimentos*.

Tenho dado a entender como assignando-se-lhe a 7.^a *Menor* á mesma *Nota*, que he *Tom*, se *converte* em 5.^a de outro *Tom*, nos *transitos* de 5.^a abaixo, e 4.^a acima. Depois fiz evidente como no progresso dos ditos *saltos* pôde não fahir da *circulação* propria das *Cordas* de hum mesmo *Tom*, levando todas as *Figuras* 7.^a com as 3.^{as} de diversas fórmãs. Mostrarei agora tambem como com semelhantes *Intervallos* ha de *converter-se*, ou ter *relação* iden-

tica de 4.^a de outro Tom hum ponto, que precisamente he Tom.

E X E M P L O .



Todas as Figuras da parte do ar, depois das dos **, são com infallibilidade Tom, e ao mesmo tempo se convertem tambem, como em 4.^{as} dos outros Tons, que da propria forte se ordenão nos Compassos immediatos semelhantes. Que estes ** sejam Cordas da 7.^a dos Tons, que se formão immediatamente, e não da 4.^a alterada, he indubitavel pelas razões, que direi. Primeira, porque do primeiro para o segundo Compasso principião os Transitos da 4.^a para a 7.^a do Tom; e se estes são da dita 4.^a para a mesma 7.^a, assim hão de ser os mais continuados até ao fim. Segunda, porque com aquella ordem propria de se assignarem os ** huns depois de outros, com a de se escreverem assim, ou diminuirem os bb regularmente, e com a privativa diminuição, que nelles vai fazendo o ♯, tudo são infalliveis circumstancias das 7.^{as} Maiores do Tom, e que este se converte em 4.^a dos outros Tons, que se vão formando.

Vejamos agora de outra forte a mesma harmonia em substancia, para se converterem as proprias Figuras dos **, que forão 7.^{as} do Tom, já sem elles, como em 4.^{as} de Tom.

E X E M P L O.

The image shows two musical staves with figured bass notation. The first staff has notes with figures 5 6, 7/3, 5 6, 7/3, 5 6, 7/3, 5 6, 7/3, 5 6, 7/3, 5 6, 7/3. The second staff has notes with figures 7/3, 5 6, 7/3, 5 6, b7/3, 5 6, b7/3, 5 6, b7/3, 5 6, b7/3, 5 6, 7/3, 5 6, 7/3.

Pergunto: A 5.^a do Tom com 7.^a Menor não he a mesma *harmonia*, que a da 7.^a do Tom com 6.^a, e 5.^a Falsa? Certamente. Mais. O lugar da 4.^a Perfeita dos Tons Maiores, quando se lhes assignão ** successivos pela sua ordem, não se vai convertendo em 7.^a de outro Tom? He infallivel: logo aquellas Figuras dos ** da parte do chão escritos com regularidade no 2.^o Exemplo proximo superior, e o Signo Natural, e os ♯♯, depois que entrão os bb, todos são 7.^{as} do Tom immediato, e não 4.^{as} alteradas, por se verificarem alli as ditas condições: logo tambem as proprias Notas de huns Tons se convertem instantaneamente como em 4.^{as} dos outros, que se vão formando da mesma sorte.

No Exemplo dito, que tem os ** na parte do chão do Compasso, e os bb só na do ar, são as Figuras do chão 7.^{as} do Tom (excepto no 1.^o Compasso) pois levão 6.^a, e 5.^a Falsa, e porque concorre o * á que devia ser 4.^a do Tom antecedente. Neste ultimo Exemplo he a parte do ar a da 4.^a do Tom, pois em todas as suas Notas he a 5.^a Perfeita. No primeiro Exemplo desta paridade converte-se o Tom em 4.^a do outro Tom, que se vai formar. Neste immediato suprà, converte-se o Tom em 5.^a, porque depois da Corda 4.^a segue-se a da 5.^a, a qual tambem contém re-

lação de Tom ácerca da Figura, que se lhe segue, pois esta não póde ser 4.^a de Tom, não procedendo de algum. (Fudo isto são conversões das Cordas do Tom pelo respeito, que diz ás outras na paridade de dous Tons. Esta materia he bastantemente embaraçada para se lhe dar a sua propria intelligencia. Eu tenho infinuado a que só me proponho verdadeira.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXVIII.

Em que se continia o Assumpto das Conversões das Cordas, ou Especies; e em que se estabelecem para o dito conhecimento preciso das Mudanças dos Tons, outras observações, e regras certas.

NÃO obstante o que escrevo nas tres Demonstrações precedentes, em que encaminho os novos Professores a hum conhecimento certo da Mudança dos Tons; (difficuldade grande, em que elles notavelmente se embaração) profeguirei ainda o mesmo, facilitando mais esta materia com as seguintes instrucções.

Segundo o que deixo escrito na Demonstração immediata precedente, he certo que ha muitas vezes algumas Figuras no Acompanhamento, que devem ser attendidas com respeito a dous Tons, isto he, metade do valor da Figura, que attenda ao Tom, em que se acha, e a outra metade ao Tom, para onde passa immediatamente. Veremos agora praticado isto mesmo com frequencia na 6.^a do Tom: v. g., sendo este o de F. 3.^a Maior, a sua 6.^a pede 6.^a Menor pelo Accidente, que está na Clave; e passando para C, não como da 6.^a para a 5.^a do proprio Tom, mas fazendo naquelle Signo Tom precisamente, ha de a Nota, que for 6.^a do Tom de F., levar 6.^a Menor na primeira metade, e na outra, 6.^a Maior, attendendo-se tambem como

2.^a do Tom de C., e não sómente como 6.^a do de F., que por ser *Menor*, no caso supposto a sobredita 6.^a, não conduz assim a formar o referido Tom de C. O Exemplo seguinte mostra o que tenho dito.

E X E M P L O.

Pelo que se vê neste Exemplo, digo: que áquella *Figura*, que está em D. no 3.^o, e 6.^o *Compasso*, não lhe póde caber sómente 6.^a *Menor*, ou 6.^a *Maior*, mas ha-de-se acompanhar a primeira metade do seu valor com 6.^a *Menor*, e a outra metade com 6.^a *Maior*, pois desta forte cumpre com o Tom de F., donde sahe, e se conforma com o de C., em que entra.

Assim como ha algumas *Notas*, que attendem ao Tom donde vem, e para onde vão, ha outras, que unicamente pertencem ao Tom para onde passão. Isto se vê v. g. na que foi 3.^a do Tom, quando se lhe assigna 5.^a *Diminuta*, e 6.^a, a qual *Figura* já não olha ao Tom, donde sahe, pois se acompanha como 7.^a do Tom, em que entra.

E X E M P L O.

Os dous Exemplos suprà dão bem a conhecer algumas excepções das primeiras Regras, com as quaes se formão outras para se advertir a *Mudança* dos Tons, e isto porque as *Especies*, que se lhes apontão, se oppõem ás que

póde a 3.^a ser *Maior*, ou *Menor*, conforme a condição do proprio *Tom*.

Agora por não proseguir com innumeraveis observações, que pudera escrever, procedo a mostrar sómente as mais precisas, e sufficientes Regras para vencer a difficuldade, aonde ha o maior embaraço. Este se encontra na 4.^a do *Tom*, quando he *alterada*, e se equivoca muito com a *Corda* da 7.^a *Maior*. Ainda torno outra vez a fallar neste ponto, e a apurar mais a sua intelligencia.

Temos na Musica dous *mis*, hum *certo*, outro *incerto*, segundo o meu privativo *Systema*, exposto em a *Nova Instrucção Musical*. O *incerto* he 3.^a do *Tom*: o *certo* he 7.^a nos *Tons* de 3.^a *Maior*. Quando a *Figura*, que for *mi certo*, conforme a *Cantoria* do *Acompanhamento*, levar 5.^a *Falsa*, e 6.^a, infallivelmente he 7.^a *Maior* do *Tom*, que immediato fórma, e por ella se conhece sem dúvida a *Mudança* dos *Tons*.

E X E M P L O .



Tambem ha dous *fás*: *certo* hum, e *incerto* outro. Este he primeira *Corda* do *Tom*; aquelle *certo* he a da 4.^a. Esta leva 5.^a, e 6.^a, quando vai para a 5.^a do *Tom*; porém como o *fá certo* muitas vezes se *altera* com *, ou †, segundo o *Tom*, e fórma *Semitono Maior*, quando sóbe para a *Nota* immediata, com tudo, nunca deixa de ser realmente *fá certo*, ainda que *alterado*, e assim mesmo sempre he a 4.^a do *Tom*, e não a 7.^a, não obstante ficar com 5.^a *Falsa*, e 6.^a; mas isso he pela *alteração*, que o dito *fá certo* recebe com o *, ou †, como já disse, e não porque seja propriamente *mi certo*.

E X E M P L O .



Se bem se attender á Doutrina da *Nova Instrucção Musical*, e se perceberem os seus dictames, entender-se-ha tudo isto, e o mais que escrevo neste pequeno volume.

Nos *Tons* de 3.^a *Menor* parece que temos alguma maior difficuldade para conhecer a *Mudança* delles; porém he muito mais facil a sua comprehensão, ainda que tanto se diz na 7.^a do *Tom sól*, ou *dó alterado* com ♯, ou *, conforme o *Tom*, como se canta *sól*, ou *ré* na 4.^a do mesmo *Tom*; e porque este *ré*, ou *sól* póde ser *alterado accidentalmente*, vamos a vencer mais o tal embaraço com algum arbitrio, e Regra certa, a qual será a seguinte.

Toda a *Figura*, que for 7.^a *Maior* nos *Tons* de 3.^a *Menor*, ha de na sua *Cantoria* regular dizer *sól*, ou *dó alterado* com *, ou ♯ com infallibilidade, segundo o *Tom*. Mas como tambem a 4.^a destes *Tons Menores* póde ter a mesma *Voz* da 7.^a, quando he *sól* no caso de ser *alterado* com *, ou ♯, precisamente se deve advertir esta differença: quando a *Figura*, que for *sól*, se *acompanhar* com 5.^a *Falsa*, e 6.^a, e á *Nota* immediata superior couber 3.^a *Menor*, esta he com certeza *Tom*, e a do dito *sól*, que lhe precede, 7.^a delle. Porém quando o *sól alterado* se *acompanhar* com 5.^a *Diminuta*, e 6.^a, e o ponto immediato para onde subir levar 3.^a *Maior*, então será 5.^a do *Tom*, a *Figura alterada* 4.^a, e não haverá *Mudança* de *Tom*.

Mais claro. Se depois daquella *Nota do Accidente*, que se duvida he 7.^a *Maior*, eu 4.^a *alterada* do *Tom*, por ser parcial a qualquer destas *Cordas* a 5.^a *Diminuta*, e 6.^a,

a *Figura* immediata superior se *acompanhar* com 3.^a *Maior*, será a dita *Figura* 5.^a do proprio *Tom*; porém se ella levar 3.^a *Menor*, então ha *Mudança* de *Tom*. Neste ultimo caso he a *Nota* do *Accidente* 7.^a *Maior* do *Tom*, que fórma; e no primeiro, 4.^a *alterada* do mesmo *Tom*, em que está.

E X E M P L O.



Em fim apuremos mais o proprio conhecimento com huma infallivel Regra geral. Ainda que a 7.^a *Maior* do *Tom* se *acompanha* com 5.^a *Falsa*, e 6.^a, e a 4.^a *alterada* tambem com as mesmas *Especies*, com tudo, ha de se fazer nos *Tons* de 3.^a *Maior* esta notavel observação: se a 5.^a *Falsa* for *Diminuta* na parte superior, por causa da *Especie*, he infallivelmente a *Figura* do *Acompanhamento* 7.^a do *Tom*, que fórma, e dirá *mi certo*.

E X E M P L O.



Mas se a 5.^a *Falsa* for *Diminuta* na parte inferior pela *alteração* do *Baixo*, será este 4.^a *alterada* do *Tom*, em que está, dirá *fá certo alterado*, e não ha *Mudança* de *Tom*.

E X E M P L O.

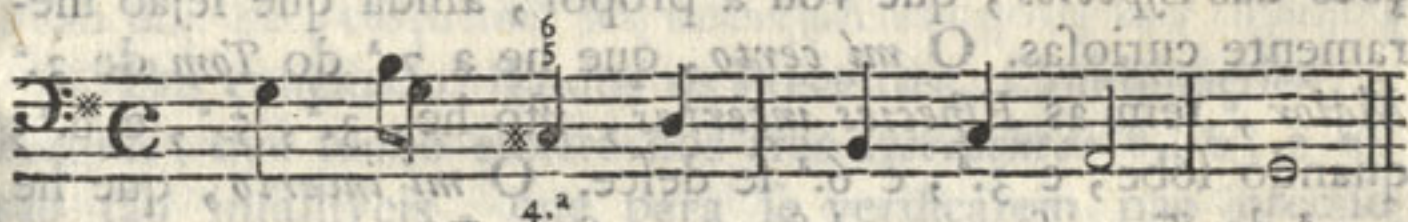


Já Não

Não obstante o que fica dito tão diffusamente sobre este Assumpto , deve-se com tudo entender , que aquella *repetição dos Accidentes* nestas *Cordas* da 4.^a alterada , ou da 7.^a *Maior* dos *Tons* , he quem só *determina* com infalibilidade a sua distincção , e conhecimento certo : quero dizer , se huma vez unica se ferir na *Corda* da 4.^a alterada do *Tom* , não deixará de ser a mesma 4.^a do *Tom* , em que está ; mas se continuar aquelle *Accidente* duas , ou mais vezes na dita *Corda* , ou nas *Especies* de outras , então haverá *Mudança* , e converter-se-ha a 4.^a alterada em 7.^a *Maior* do outro *Tom* , que immediato se formar. Tirada a causa , cessa o effeito. Desterrando-se desta sorte infalliyelmente a dúvida da 4.^a alterada , não existirá o embaraço , ou equivocação a respeito da 7.^a *Maior* , ao mesmo tempo que de continuo se está vendo converter-se a 4.^a alterada em 7.^a *Maior* de hum , e a 7.^a *Maior* em 4.^a alterada de outro *Tom*.

E X E M P L O .

Em que se vê que a 4.^a do Tom alterada por huma vez só , não causa Mudança de Tom.



E X E M P L O .

Em que se mostra que ha Mudança de Tom por haver repetição do mesmo *Accidente* repentino no lugar , que era da 4.^a , o qual se converte no da 7.^a de outro *Tom*.



EX-

E X E M P L O.

Em que se aponta a conversão da Corda da 7.^a na da 4.^a,
a qual motiva Mudança de Tom.



E X E M P L O.

Em que se observa converter-se a Corda da 4.^a na da 7.^a
pela repetição do Accidente repentino nas ditas Cor-
das, e nas Especies de outras, no que se en-
tende a Mudança de Tom.

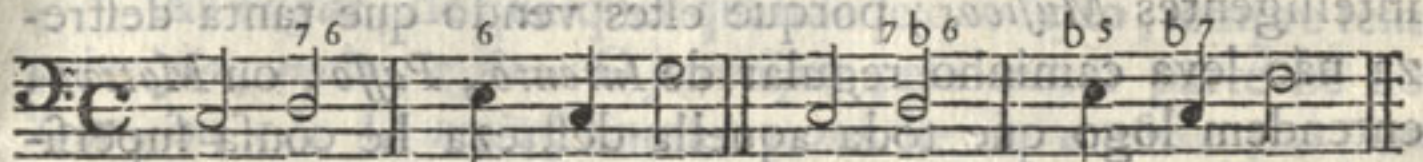


Não deixarei de notar as observações, e combina-
ções das *Especies*, que vou a propôr, ainda que sejam mé-
ramente curiosas. O *mi certo*, que he a 7.^a do Tom de 3.^a
Maior, tem as *Especies incertas*, isto he, 3.^a, 5.^a, e 6.^a,
quando sóbe, e 3.^a, e 6.^a se desce. O *mi incerto*, que he
a 3.^a do Tom, sempre observa as suas *Especies certas*, que
são 3.^a, e 6.^a, tanto descendo, como subindo. Da mesma
forte o *fá certo*, que he a 4.^a do Tom, tem *incertas* as *Ef-
pecies*; porque se faz *Transito* para a 5.^a, leva 5.^a, e 6.^a;
se descende da 5.^a, passa com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a; e
não indo para a 5.^a, nem vindo della, se acompanha com
3.^a e 5.^a. O *fá incerto*, que he o proprio Tom, sempre con-
tém as mesmas *Especies certas*: onde se vê, que o *mi*, e
fá certo das Cordas proprias do Tom, tem as suas *Especies*

incertas ; e o *fa*, e *mi* *incerto* sempre contém as mesmas *Especies*, assim nos *Movimentos* á parte superior, como á inferior. Nomes *certos* são aquelles, que na *Cantoria* sómente servem de *fa*, ou *mi* para subir, e descer.

Ultimamente advirto sobre o primeiro Assumpto, que se deve observar se ha, ou não *Mudança* de *Tom* depois da *Ligadura*, pelas *Especies*, em que se resolvem as *Falsas*; porque se a *Especie*, a que desce, he propria do *Tom*, em que estava antes da *Ligadura*, não haverá *Mudança*; porém se for *Menor* em lugar de ser *Maior*, ou ao contrario, isto he, sendo *Especie* estranha, e alheia da *circulação* do *Tom*, em que se achava, então ha *Mudança* de *Tom*, o qual logo se ha de conhecer, segundo as inalteraveis Regras dos *Accidentes*, que tenho insinuado.

E X E M P L O S .



Aqui não ha *Mudança* de *Tom*. Aqui ha *Mudança* de *Tom*.

Em conclusão. Todos os Preceitos, Combinações, e Regras, que tenho escrito dos tres *Accidentes* *, b, e ♯, são tão infalliveis, que para se verificarem não preciso accumular mais Demonstrações. Attendão-se as Obras Musicas; assignem-se **, ou bb; appropriem-se estes aos *Tons*, a que pertencem pela sua devida, e não devida ordem; destrua o ♯ os bb, e **; tudo se observe como está advertido, e conhecer-se-hão com certeza todas as *Mudanças* dos *Tons*, que se podem encontrar pelo decurso de qualquer *Composição*, e acreditar-se-ha a infallibilidade da Doutrina que escrevo.

DEMONSTRAÇÃO XXXIX.

Em que se trata das Fugas, das suas distinções, e
nomes proprios.

Não devo deixar em silencio o presente Assumpto, por
ser materia summamente necessaria a hum consuma-
do Organista. A este succede muitas vezes, tangendo de
capricho, ou acabando de acompanhar qualquer Papel, ser
preciso valer-se da sua propria *Fantasia*. E que deve então
fazer? Seguir algum *Passo*, ou expresso na obra já executada,
ou deduzido da mesma? Certamente. Elle ha de idear *Inten-
to*, ou *Motivo*, sobre o qual trabalhe huma *Fuga* com pri-
mor, gosto, e sciencia. Esta he bem precisa para o dito
effeito. Sem ella bem póde haver muita soltura de Mãos,
que admire, e agrade a muitos, porém não de todo aos
intelligentes *Musicos*; porque estes vendo que tanta destre-
za não leva caminho regular de *Intento*, *Passo*, ou *Motivo*,
entendem logo que toda aquella destreza he cousa superfi-
cial, pois com ella só dão a conhecer a pouca noticia, que
possuem das proprias *Respostas*, e *Imitações*, de que deve
revestir-se a *Fuga*, ou seja *Regular*, ou *Irregular*, e a scien-
cia, que não tem dos melhores *Realces*, e *Preceitos* da
sua Arte.

Fuga he o mesmo que *fugida*, quero dizer, fugida
de huma *Voz*, á qual seguem outras por algum tempo pe-
los mesmos *vestigios*, e quasi proprios *Intervallos*: de for-
te, que acabado o *Motivo*, com que entra a fugir a primei-
ra *Voz*, logo esta se aparta, como sabindo daquelle *Passo*,
por onde as outras a seguem, e toma por diverso caminho,
differente *Solfa*, em quanto as mais *Vozes*, como quem
procura o que se lhe esconde, andão por varios modos,
buscando o primeiro *Passo*, que já encontrão (quando se
lhe

lhe *propõem*) mais *apertado*, ao qual logo profeguem outra vez; e assim, ora escondendo-se o *Passo*, ora ouvindo-se, e imitando-se, se finaliza em *Consonancias* com esta propriedade, a que chamamos com o nome de *Fuga*.

Os *Mulicos* deste tempo chamão *Fuga* áquelles *Motivos*, *Intentos*, ou *Passos*, tanto a duas *Partes*, como a maior número dellas, entrando humas depois de outras; e acabado o *Passo*, *Intento*, ou *Motivo*, vão seguindo outra *Solfa* diferente até tornarem a lembrar, ou repetir o *Passo* pela 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, ou também pela 7.^a, ou 2.^a do *Tom*; e supposto haver variedades nas mesmas *Fugas*, e os *Authores* lhes dem diversos *nomes*, podem-se com tudo reduzir a quatro, ou cinco *Claffes*, que vem a ser: *Fuga Real*, *Fuga de Imitação*, *Fuga do Tom*, *Fuga ás avessas*, e *Fuga Irregular*. Tudo se verá a seu tempo, e outras mais *distinções*.

As *Fugas*, de qualquer qualidade que sejam, sempre tem *principio*, *meio*, e *fim*. O *principio* pela maior parte he no *Tom*, ou 5.^a. O *meio*, humas vezes he da mesma *qualidade*, assim na primeira *Voz*, como na *resposta* da 2.^a, e outras he diferente. O *fim* he no *Tom*, ou na 5.^a, e algumas occasiões na 4.^a, ou 2.^a. Elle deve *corresponder* em huma, e outra *Voz*. Em summa, o *fim*, *meio*, e *principio* hão de ser de huma propria *quantidade*, ou *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*, que erão no *Passo* da primeira, conforme a *Classe* de que for a *Fuga*.

As *Fugas Reaes* tem o seu *principio* na primeira *Nota* do *Tom*, e o *fim* na 5.^a; ou tendo *principio* na 5.^a, será o *fim* na *Corda* do *Tom*. Nestas *Fugas* sempre o *meio* differre em *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*. Esta terá *principio* onde a primeira tiver o *fim*, ou ha de ter o *fim* onde a primeira tem o *principio*.

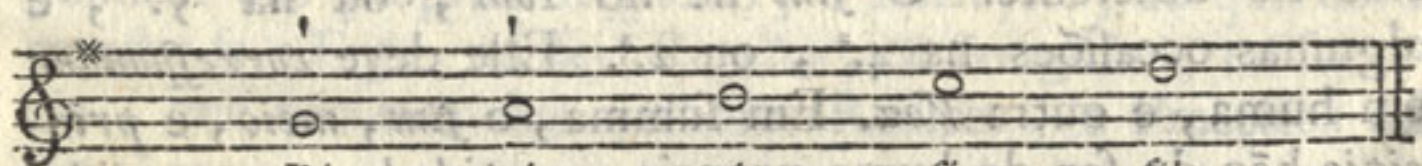
A *Fuga Real* he aquella, que sem sahir fóra do *Tom*,

responde dentro da 8.^a quasi pelos mesmos *Intervallos*; e ao que expõe huma *Voz* pela 5.^a, a outra lhe responde pela 4.^a, ou ao contrario.

Eu me proponho maior explicação. A segunda *Voz*, que deve dar *Resposta Real* a hum *Passo*, ha de observar precisamente a *correspondencia* do *Tom*, pois sem esta, que he a base principal da *Harmonia*, não póde haver *concordancia*; e assim he preciso, quando a *Proposta* formar a sua *Cantoria* no *Diapente*, ou 5.^a, que se lhe responda no *Diatbesarão*, ou 4.^a; e pelo contrario, a sua *Resposta* ferá na 5.^a, ou *Diapente*, attendendo ao *augmento*, ou *diminuição* dos *Intervallos*, que logo exemplificarei.

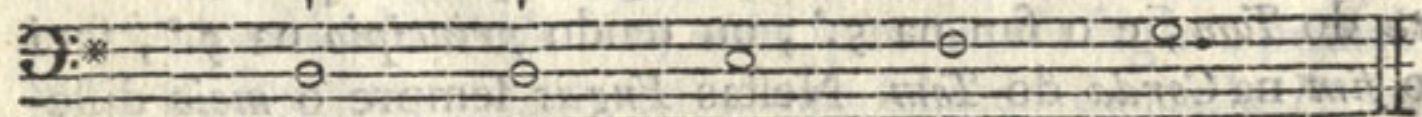
Conseguintemente, quando a *Proposta* fórma a 8.^a, ou *Diapasão*, he necessario que a dita *Resposta* a observe tambem, *guardando*, e *correspondendo* em seu lugar a 5.^a com a 4.^a, ou esta com aquella.

Deve-se ter presente para a mais *justa concordancia* de huma *Fuga Real* o *Ascenso*, ou *Descenso* das *Notas*; pois subindo o *Passo* sinco pontos desta sorte:



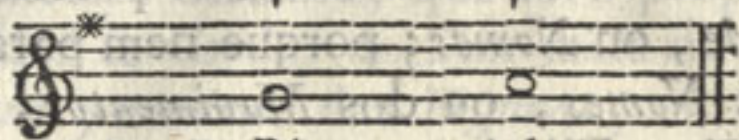
Dó ré mi fá sol

Deve *corresponder-se* do modo seguinte:



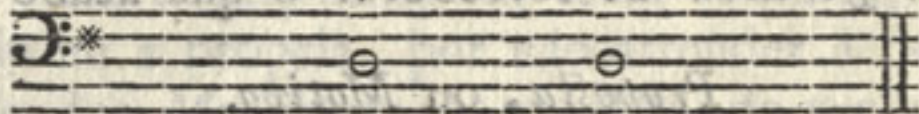
Dó dá ré mi fá

Equivalentendo ás primeiras duas *Notas* da *Proposta*



Dó ré

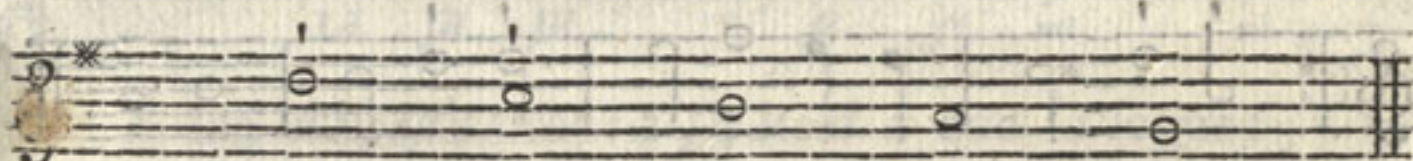
As outras duas primeiras da sua *Resposta*



Dó dó

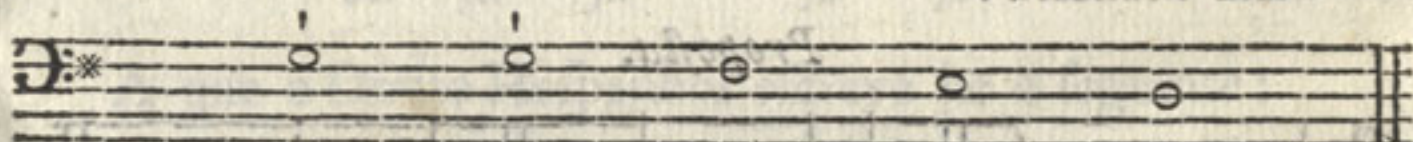
Para assim cumprir o *Diapasão*.

Descendo o *Passo* sinco pontos desta fórma:



Sól fá mi ré dó

A sua *Resposta* he a que se segue:



Fá fá mi ré dó.

Por onde se vê claramente a *concordancia*, que ha de haver *subindo*, e mais *descendo* para não sahir da 8.^a.

Deve-se conformar a *Fuga Real* em tudo com as regras da *correspondencia* do *Tom*, isto he, da 5.^a com a 4.^a, attendendo sempre ás suas *Proporções*, tanto no *Final*, como na *Mediação*.

Advirta-se em fim, que se ha de attender mais ás *Cordas do Tom*, do que aos *Movimentos*, e isto ainda quan-

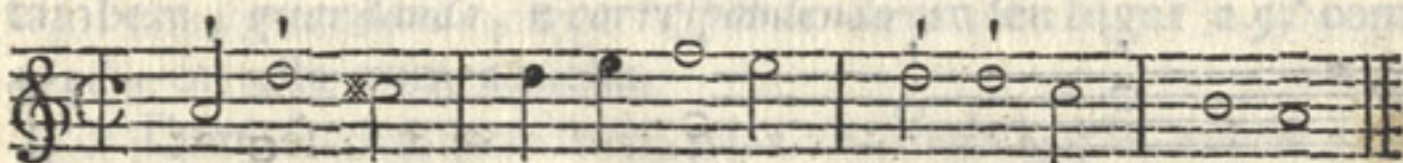
do for o *Passo* com as circumſtancias precisas de *Quantidade*, *Qualidade*, ou *Nomes*; porque nem para cumprir com o preceito dos *Nomes*, ou dos *Movimentos*, ſe póde ſahir das *Cordas* do *Tom*. Elle he o mais eſſencial, e á *Concordancia* das ſuas *Cordas*, ſe deve attender em primeiro lugar, que a outra alguma couſa.

Este *Passo* ſirva de corroborar o que acabo de dizer.

Propoſta, ou *Motivo*.

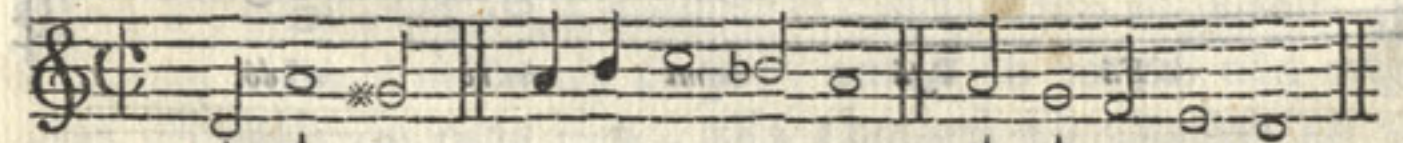


Sua *Reſpoſta Real*.

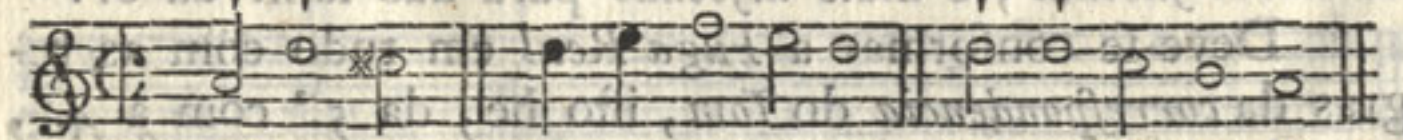


A qual *Reſpoſta* ſe comprova claramente, dividindo o *Passo* em tres porções, e collocando-ſe-lhes as ſuas *Reſpoſtas* deſta maneira:

Propoſta.



Reſpoſta.



Pela preſente diſviſão ſe conhece ſer eſta a ſua verdadeira *Reſpoſta*, por não ſahir do *Tom*, e por guardar em tudo a *juſta correſpondencia* da 5.^a, e da 4.^a, com o que ſe

se confirma o mesmo dictame, que levo proposto, de que se ha de attender ás *Cordas* do *Tom* mais do que aos proprios *Movimentos*, e *nomes* das *Figuras*, ou *Notas*.

Esta Doutrina he certa: eu a comprovo mais, e com ella insinuarci a verdadeira intelligencia de outro *Passo*, e da sua *Resposta Real*. Farei ver que huma das que assigna hum Sabio Mestre Hespanhol em certa consulta, a que responde, não he a propria, por não attender á devida *correspondencia* dos *Movimentos*, que hão de ter as *Notas*, ainda que não sejam os mesmos nas *Distancias*. A *Fuga* que digo, he esta:

Proposta.



A sua *Resposta* propria, e *Real* a que se segue:



A que o Douto Hespanhol escreve he a seguinte:

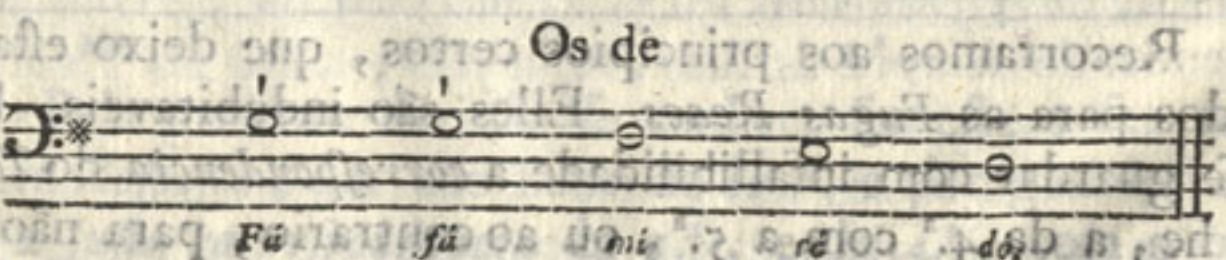
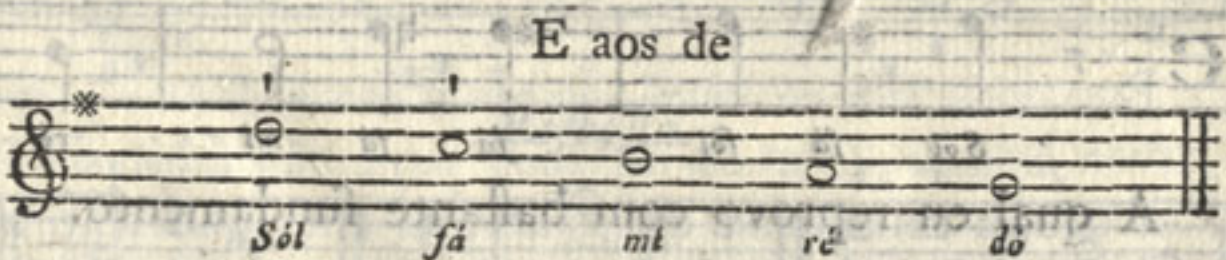


A qual eu reprovo com bastante fundamento.

Recorramos aos principios certos, que deixo estabelecidos para as *Fugas Reaes*. Elles são indubitaveis. Deve-se guardar com infallibilidade a *correspondencia* do *Tom*, isto he, a da 4.^a com a 5.^a, ou ao contrario, para não sahir

hir do *Diapasão*. Tambem o *Ascenso*, ou *Descenso* dos *pontos*, que não se oppuzerem á sua essencia, olhando-se mais ás *Cordas* delle do que aos *Transitos*, pois nem sempre se póde cumprir com os *nomes*, e qualidade dos *Movimentos*. Nas sobreditas *Fugas* commummente só se attende á circumstancia da *quantidade* das *Notas*, ao *Ascenso*, ou *Descenso* das mesmas, ainda que não sejam com os proprios *Intervallos*, e ao infallivel do *Tom*. Para não sahir delle, bem se podem mudar alguns *pontos*, procedendo com mais, ou menos *Distancias*; porém certamente não ha de huma *Figura* subir na *Resposta*, se a outra, que imita, *descer*, nem ao contrario; e só se consente que se *repição* no mesmo *Signo* duas, ou mais *Notas* na *Resposta Real*.

Já vimos na *coordinação* do *Tom* de 3.^a *Maior* *corresponderem* aos *Nomes*, e *Intervallos* de



Para o Tom de 3.^a Menor, deve ser semelhantemente a correspondencia dos seus Intervallos, e Nomes descendo, para não sahir do Tom. Aos Movimentos, e Vozes de

Lá sól fá mi ré
 Se responde
 sól sól fá mi ré.

Logo as Cordas essenciaes do Tom de 3.^a Menor na Proposta da Fuga assima, devem ser estas mesmas, que acabo de escrever. A genuina Resposta das Vozes lá, sól são as de sól, sól, em os Tons Menores, assim como nos Maiores a propria de sól, fá he a de fá, fá. A diminuição Chromatica nas Figuras da Fuga, de que estou fallando, são Escarcejos Dimissos, não perturbão o Tom, não são da sua essencia, e não se hão de imitar todos. Observe-se no primeiro Compasso, que o mesmo nome, que tem a Nota do ♯, tambem se dá á do ♮; e no 2.^o Compasso a do ♮, e a do ♭, contém ambas huma propria syllaba, ainda que differem na entoação: logo com aquellas Vozes he que se deve responder do modo sobredito, tenham, ou não os pontos Accidentes, que huma cousa he proceder pelos mesmos Intervallos, ou Qualidades, Quantidades, e Nomes, nas Fugas de Imitação, outra, dar Resposta Real dentro da precisa 8.^a: logo com justificado motivo reprovo aquella Resposta, porque no lugar, onde a primeira Voz desce, a segunda sóbe. Esta não satisfaz como deve aos nomes de lá, sól com os de sól, sól. Ella não observa a Regra geral, de que fallo.

Eu mostro mais claro isto mesmo com outro Exemplo semelhante. Veja-se a Fuga, que se segue. Pro-

Proposta.



A sua Resposta Real.



Parece que me contradigo. Se eu *imito* aqui nesta *Resposta* o 2.^o *Intervallo*, que tem *, porque não faço o mesmo na outra *Fuga* da propria sorte? Eu o declaro. Nesta devo *responder* com o *Intervallo* do *, e não assim na antecedente, porque não he tudo hum. Na *Fuga* affirma he o * de C. na primeira *Voz* hum *Escarcejo Dimisso*; e nesta ultima hum *Escarcejo Solevato*. Este he *Corda* da 7.^a, e da *essencia* do *Tom*, e o *Escarcejo Dimisso* não he da *regulação* daquelle *Tom*, he só hum modo *diminuido* de cantar. Nesta ultima *Fuga* sobem as *Figuras* dos **: a da *Proposta* para a 5.^a, e a da *Resposta* para o *Tom*. Na outra *desce* a do * para o mesmo *Signo* ♯; e como não sahe do proprio *Signo*, tambem para a sua *Resposta* se reputa hum só: as sobreditas duas *Figuras* contém só hum nome, e outro nome só ha de ser dado pela sua *Resposta*.

He permittido que os *Movimentos* da *Resposta Real* possão *differir* nos *Intervallos* de mais, ou menos *DistanCIAS* do que os da *Proposta*; porém absolutamente não consente a *Arte* que a segunda *Voz* faça algum *Transito subindo*, dos que a primeira fez *descendo*, nem ao contrario: logo tendo feito no 1.^o *Compasso* da *Resposta*, que re-provo, a 2.^a para a 3.^a *Figura Movimento* para cima, onde a *Proposta* o fez para baixo, segue-se que não he aquella

la a sua verdadeira *Resposta Real*, por se apartar desta regra. Podem-se *rebater* no mesmo *Signo* alguns *pontos*; mas não se ha de *subir*, se a outra *Parte* a quem *responde* *descer*. Note-se mais, que do 1.^o para o 2.^o *Compasso* desta ultima *Fuga* se satisfaz, como deve ser, aos *nomes* da *Proposta lá*, *sól* e com as *Vozes* de *sól*, *sól*, para não sahir fóra do *Tom*. Esta he a verdadeira causa, por que tambem se dão todas as seguintes *Respostas*, não attendendo sempre aos mesmos *Intervallos*, mas sómente ás *Cordas* proprias do *Tom*, e á sua *Conservação*, desta sorte:

A' *Proposta*, que contiver o *Intervallo* de

Mi fá se responde com o de Ré fá.

E ao de

Ré fá com o de Mi fá.

Aos *Intervallos*, e *Nomes* de

Sól mi responde-se Fá mi.

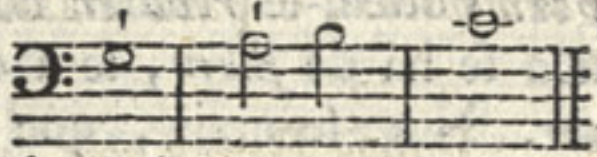
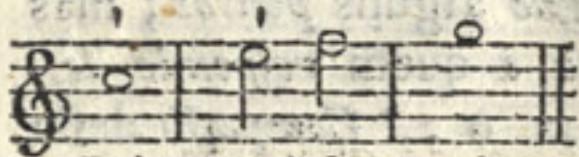
E aos de

Fá mi com os de Sól mi.

Gg

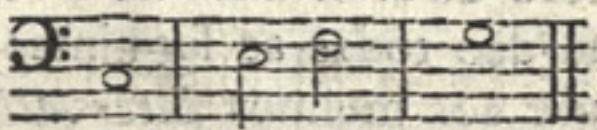
Aos

Aos Movimentos, e Vozes de



Dó mi fá söl competem os de Dó ré mi fá.

E aos de



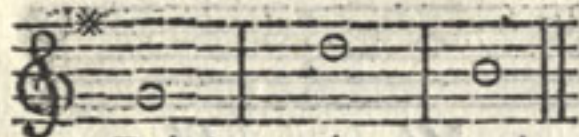
Dó ré mi fá os de Dó mi fá söl.

Aos Transitos, e Nomes de



Dó fá mi correspondem os de Dó söl mi.

E aos de



Dó söl mi os de Dó fá mi &c.

Isto que tenho insinuado he pelo que diz respeito ao principio, e entradas da Fuga Real, e das suas Respostas. Continúo agora a fazer praticavel estas, e todas as circunstancias, que pertencem ao meio, e fim das mesmas Fugas, e das mais.

Todos os seguintes Passos são Fugas Reaes; advertindo, que depois de entrar a segunda Voz, já a Parte de cima he acompanhamento da Voz, que entra, e não he do Passo da Fuga aquella Solfa, que pôde ser arbitraria, segundo cada hum quizer. Attendão-se as Figuras notadas, que são as da essencia do Passo, e as da sua Resposta Real.

Os

Os pontos, que tiverem este final *, permittem-se por mais harmonicos, e para maior variedade.

Fugas Reaes com a circumstancia da quantidade de semente.

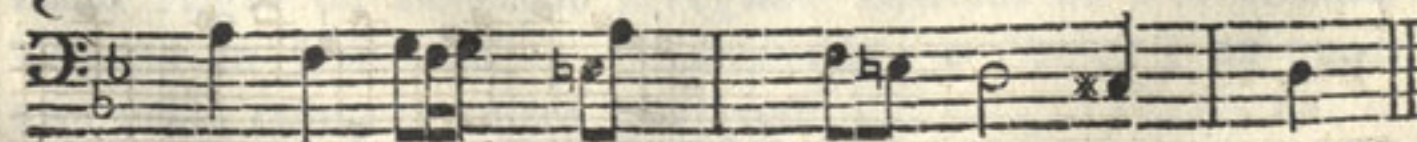
The image displays a handwritten musical score on aged paper, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various note values, rests, and bar lines. The first system features a treble staff with a 7-measure rest followed by a melodic line, and a bass staff with a 7-measure rest followed by a bass line. The second system includes a treble staff with a melodic line and a decorative flourish, and a bass staff with a similar melodic line and flourish. The third system shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. The fourth system features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. The fifth system has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. The sixth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a melodic line. The paper shows signs of age, including some staining and a wavy line on the left side of the first two systems.



Com dous *Motivos.*



Com dous *Motivos.*

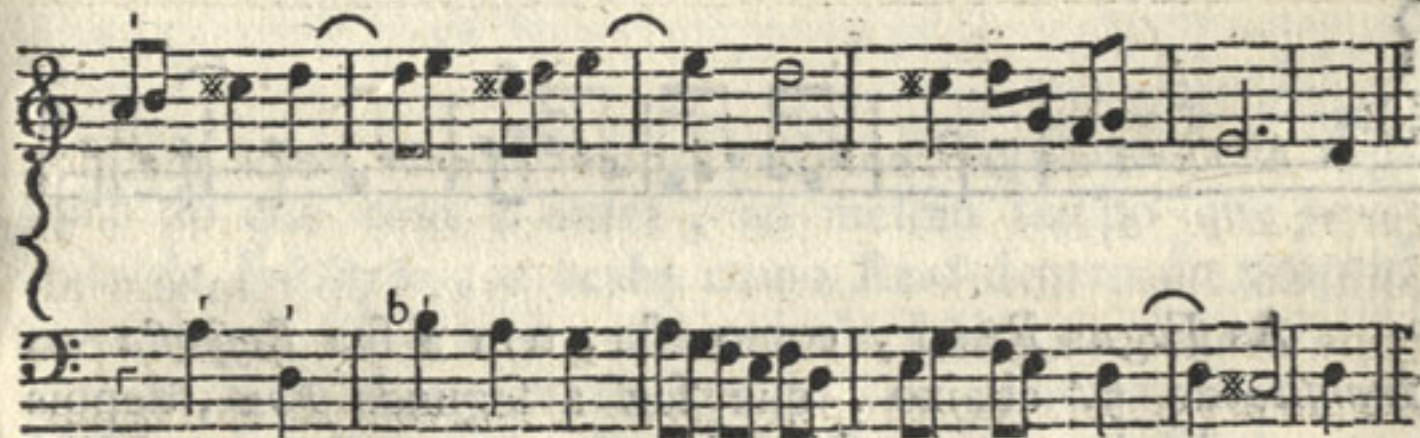
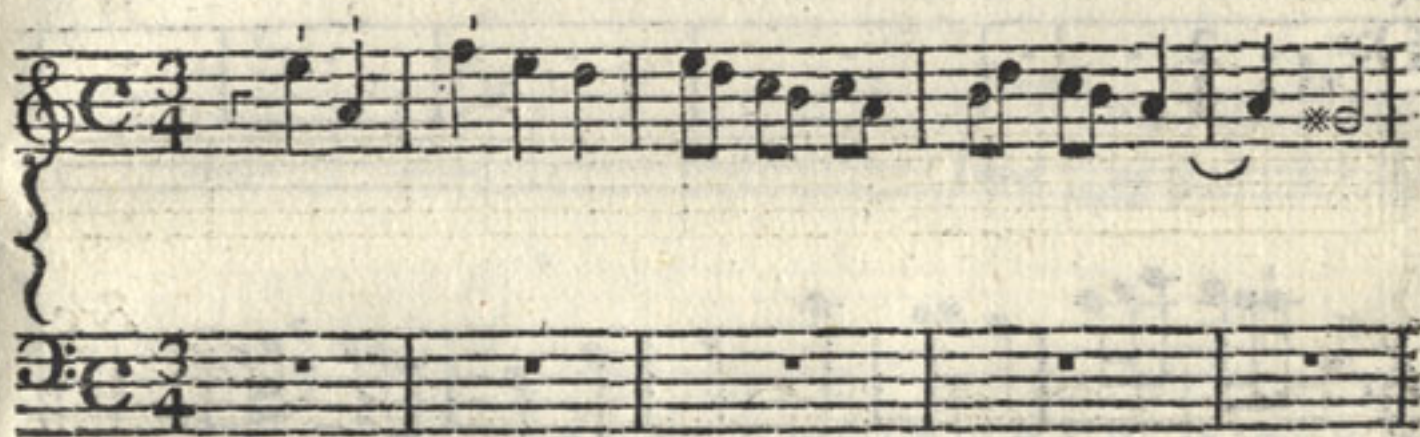
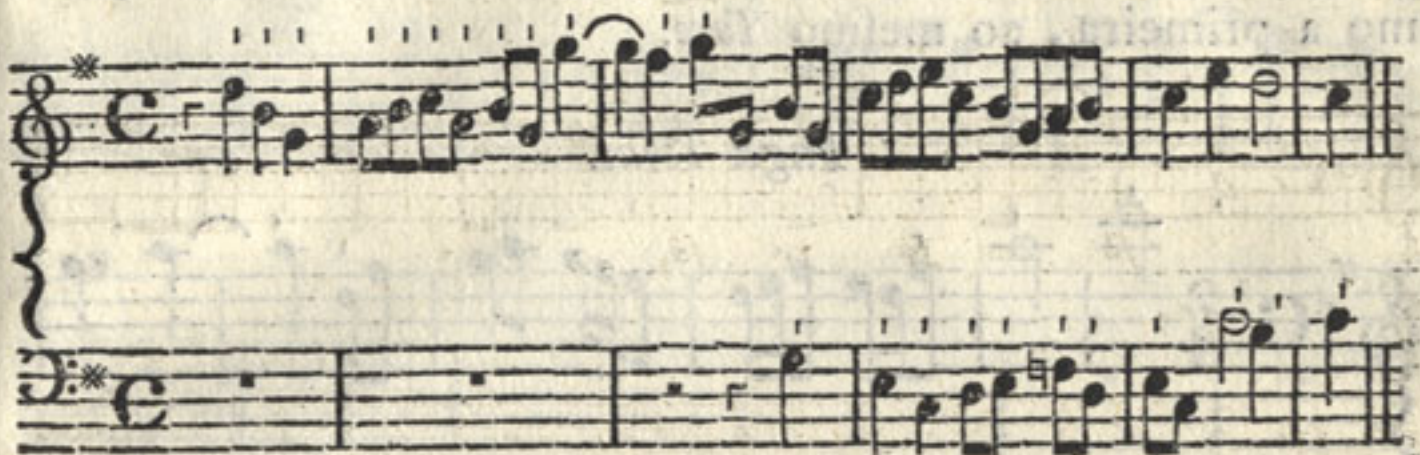


Esta *Fuga Real*, que se segue, só differe a sua *Resposta* na *qualidade* de hum *Intervallo*, cumprindo em tudo mais as *circumstancias* da *Quantidade*, e dos *Nomes*.

fá mi fá mi fá.
 fá
 &c.
 mi fá mi fá

A *Fuga de Imitação* he a que *responde* pelos mesmos *Intervallos* á *Proposta*, que ordinariamente costuma *fahir fóra do Tom*, isto he, formar dous *Tons*. Dão tambem alguns *Musicos* a estas *Fugas* o nome de *Irregulares*, por *clausurarem fóra do proprio Tom*. Observem-se as *seguintes*, e as *Figuras* notadas.

Fugas de Imitação Irregular , com as circumstancias da Quantidade, da Qualidade, e dos Nomes.



No que se vê, que absolutamente se *imitão* todos os *Intervallos* de huma sorte, e por isso fórmão dous *Tons*. Estas *Fugas de Imitação Irregular* contêm as tres circumstancias de *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, as quaes não póde cumprir outra qualquer.

A' *Fuga*, que se segue darei duas *Respostas*: huma *Real*, e outra de *Imitação Regular*. A esta ultima que digo dá-se-lhe o referido nome, por se encaminhar no *fim*, como a primeira, ao mesmo *Tom*.

Fuga Real.

As *Fugas Reaes*, como esta, tem a sua *Resposta* no *Transito* de 5.^a abaixo, que faz a segunda *Voz*, depois que a primeira o tem feito de 4.^a; e nas *Cadencias* sóbe a primeira *Voz* de 5.^a, e de 4.^a a segunda, porque só assim responde dentro no *Tom*; e esta he a obrigação da *Fuga Real*, que já insinuei.

Mostra-se a mesma *Fuga de Imitação* no principio, e no *fim Real*, e por isso regular.

He

Fuga de Imitação Regular.

The musical score consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The first system shows a treble staff with a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes, and a bass staff with a simple accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic line in the treble staff and adds more complex rhythmic patterns in the bass staff, including sixteenth notes and rests.

He mais harmoniosa a presente *Fuga* com esta *Resposta* do que com a outra , ao mesmo tempo que *principia* de *Imitação* , e acaba como *Real* dentro do proprio *Tom* , donde lhe provêm o nome de *Imitação Regular*.

A *Fuga* a que chamamos do *Tom* , sendo este de 3.^a *Menor* , he , quando *Propondo* huma *Voz* o *Motivo* , e terminando na 5.^a com a 6.^a antecedente *Menor* , que vem a dizer *fa* , *mi* , a outra lhe *Responde* *mi* , *re* para ordenar o *Tom* , como se segue.

H-

Hh

Fu-

Fugas do Tom.

The musical score consists of three systems, each with two staves. The first system is in C major (one sharp) and 2/4 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, with solfège syllables 'fã mi' under the first two notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes C4, G3, F3, E3, D3, C3, with solfège syllables 'mi ré' under the last two notes. The second system is in C minor (no sharps or flats) and 2/4 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, with solfège syllables 'fã mi' under the first two notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes C4, G3, F3, E3, D3, C3, with solfège syllables 'mi ré' under the last two notes. The third system is in C major (one sharp) and 2/4 time. The first staff (treble clef) contains a melodic line with notes F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, with solfège syllables 'fã mi' under the first two notes. The second staff (bass clef) contains a bass line with notes C4, G3, F3, E3, D3, C3, with solfège syllables 'mi ré.' under the last two notes. The first system ends with '&c.' and the second system ends with 'mi ré.'

Estas Fugas Respondem dentro no Tom como as Reaes :
na Clausula precisamente ha de dizer huma Voz fã , mi ,
e a outra mi , ré , para formar Tom. Isto só póde ser no de
3.^a Menor ; porque repetindo-se o Passo , v. g. pela 3.^a do
Tom , será como Real , por se ordenar alli de 3.^a Maior.

De-

Deve-se tambem advertir que o *aperto* das *Fugas* em *cortando* os *Passos*, he muito conveniente, assim porque fição menos extensas, como por ser maior primor da Arte, o que se faz de dons modos: ou *diminuindo* o valor de algumas *Figuras*, ou *entrando* as *Partes* mais cedo do que na sua primeira *extensão*; e para o *fim* se ha de *apertar* o *Motivo* cada vez mais. Observem-se os seguintes Exemplos. Elles são de *Fuga Real*.

E X E M P L O S.

Mais apertado o Passo.

Com maior aperto.

A

Hh ii

A

A segunda *Voz*, que *apertar* o *Motivo*, bem póde, se quizer, repetillo todo; mas quando houver de finalizar a *Fuga*, não se fação duas *Cadencias* huma ao pé de outra. Fuja dellas, como se vê no quarto *Compasso* do ultimo *Exemplo*; e o mesmo se deve observar no *fim* do *Passo* em qualquer *Corda* do *Tom*, não fechando a *Cadencia*, ou *Clausula*, mas sabindo logo para as *Imitações*. Esta opinião he seguida de muitos *Sabios*; porém querem outros que no *fim* se possão fazer duas *Cadencias*. Siga cada hum nesta parte o que julgar mais conveniente.

DEMONSTRAÇÃO XL.

Na qual se profegue a *Doutrina* das *Fugas*; e em que se *insinuão* as melhores *Imitações*, e as suas qualidades, para com ellas se passar de humas para outras *Cordas* do *Tom*.

HA tambem as *Fugas*, a que chamamos *Fuga Irregular*, e *Fuga ás Avéssas*. Esta he respondendo a segunda *Voz* com os *Movimentos* sempre *contrarios* do que propõe a primeira, desta sorte.

Fugas ás Avéssas.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It contains a corresponding melodic line, demonstrating the concept of 'Fugas ás Avéssas' (inverted fugues). The notation is written in a historical style with some decorative elements.

A *Fuga Irregular* he aquella , em que se *Propõe* , e a que *respondem* as *Vozes* , entrando a primeira *Nota* fóra das *Cordas* principaes do *Tom* , que por isso tem este nome. Veirão-se as seguintes

Fugas Irregulares.

As *Cadencias* , que se fazem em toda a *Fuga* no fim do *Passo* para entrarem as *Interações* , são de 7. *Diferença*.

Para haver boa *harmonia* em todas as *Fugas* , se deve attende muito a *melhor* *Modulação* no *fim* de *hau* cilito na *Musica*. As *Cordas* do *Tom* , para onde *ordina* -

mente se póde encaminhar a *repetição* do *Passo*, como já disse, são as da 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, e tambem se he preciso para maior demora, e variedade da *Fuga*, as da 7.^a, 2.^a, ou 9.^a, isto he, passar daquelle *Tom*, porque se andava, para o que se ha de formar em qualquer das sobreditas *Cordas*.

Não se deve *imitar*, ou *repetir* o *Passo* de hum *Tom* para outro, que seja hum *Tono* mais alto, ou mais baixo immediato daquelle *Corda*, em que ultimamente o tiver *repetido*, como v. g. estando na 5.^a ir para a 6.^a, ou para a 4.^a. A mais perfeita *Modulação* consiste nos *Tons Relativos*, isto he, em sair de hum *Tom* de 3.^a *Maior* para outro de 3.^a *Menor*, ou ao contrario: quero dizer, que a melhor *Modulação* he a de diferentes 3.^{as}, porque a sua variedade dá maior gosto ao ouvido.

Para proceder com toda a clareza, infinuo que se observe esta, ou semelhante ordem. Depois de se *propôr* a *Fuga* no *Tom*, ha de se passar a lembrar o *Intento* na 3.^a, ou 6.^a do mesmo *Tom*; porém quando se tiver *exposto* pela 3.^a, não deve proceder a *imitallo* na 4.^a. Tendo-o trabalhado na 4.^a, fuja de repetillo na 5.^a; ou depois de se ter ouvido na 5.^a, evite o sentir-se logo na 6.^a, porque não produz boa *harmonia*, nem tem a precisa variedade. De qualquer das *Cordas*, em que estiver, sempre que se encaminhar ao *Tom* (não he necessario com o *Passo*) póde *Modular* para onde muito quizer, porque então irá bem. Quando for conveniente encher tempo, trabalhem-se igualmente as *Fugas* sobre a 7.^a, 2.^a, ou 9.^a, porque os *Musicos Modernos* não duvidão *expôr* o *Motivo* (se ha precisão) por todas as *Cordas* do mesmo *Tom*.

Para se trabalhar huma *Fuga* scientificamente dentro das *Cordas* proprias do *Tom*, sair-se ha de humas para outras por meio de algumas *Imitações*. Destas as que *respondem* mais perto, ou com os mesmos nomes da

Solfas são as melhores. Ellas pedem ser de 4.^a, 5.^a, 6.^a, 7.^a, &c. Nõtem-feas seguintes

Imitações de 4.^a abaixo.

Imitações de 5.^a

2 Imitações de 6.^a X E

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. There are small vertical lines above the notes in the first few measures, possibly indicating fingerings or breath marks.

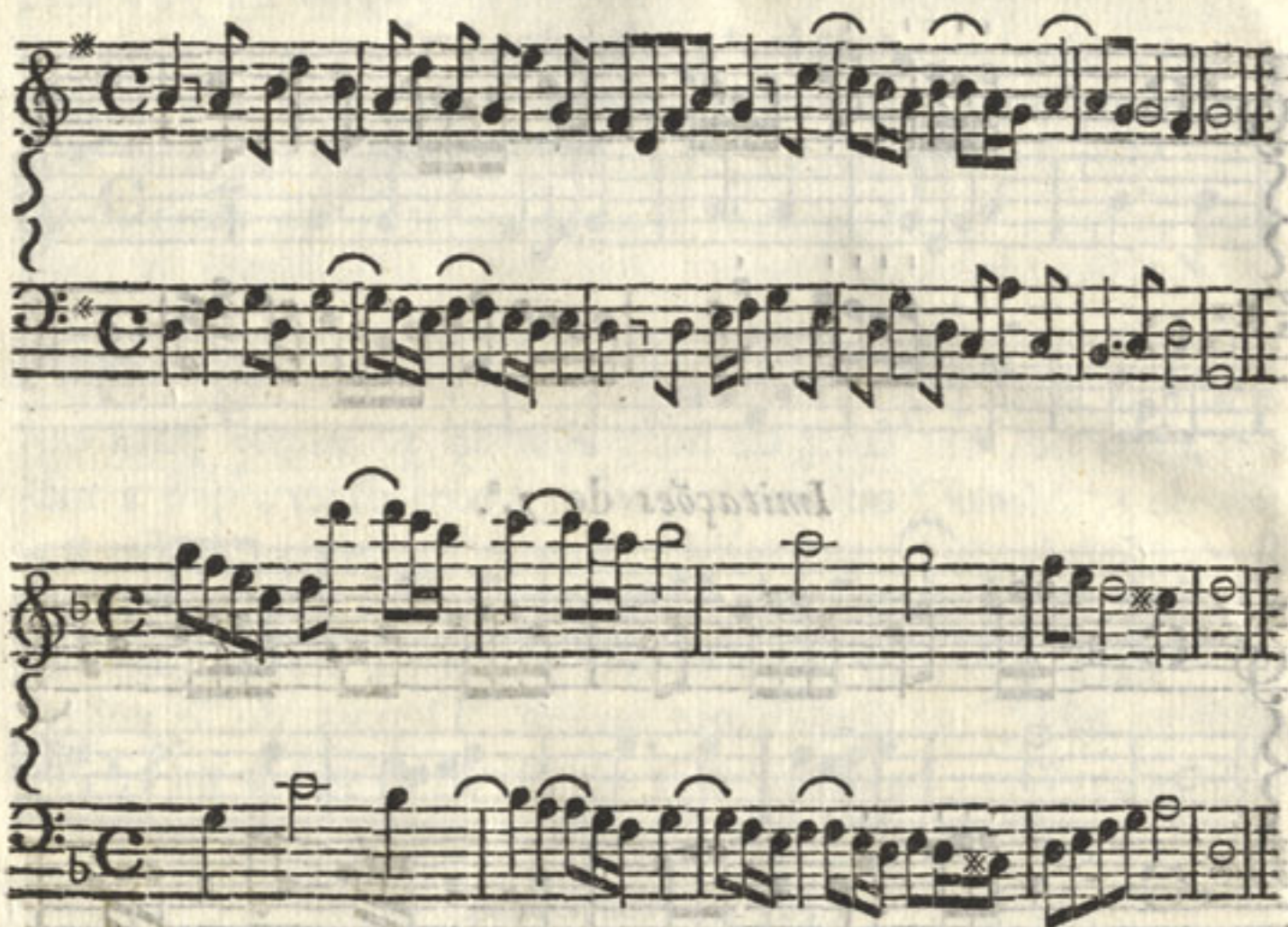
Imitações de 7.^a.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. There are small vertical lines above the notes in the first few measures, possibly indicating fingerings or breath marks.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in common time (C). The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some rests and accidentals. There are small vertical lines above the notes in the first few measures, possibly indicating fingerings or breath marks.

Ou também se póde *variar* destes , ou semelhantes modos para se fazer *passagem* de humas para outras *Cor-das do Tom.*

E X E M P L O S.



Nestes Exemplos se vê , que a *Imitação* a respeito das *Fugas*, ou da *Modulação*, passando de humas para outras *Cordas* do *Tom*, consiste na *Resposta*, que dá humas *Voz* á outra, a qual póde ser igual em *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, ou em *Quantidade* sómente. A *Imitação* em *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, he a que procede *subindo*, ou *descendo* os proprios *Movimentos*, que *desce*, ou *sobe* a *Voz*, a quem *Responde*, o que deve executar-se com *pontos* do mesmo valor. Deste modo são as *Fugas* de *Imitação regular*. A *Imitação* em *Quantidade* só he aquella, que *imita* com *Figuras* semelhantes, sem *descer*, ou *subir* igualmente todas as *distancias* dos *Intervallos*, que *sobe*, ou *desce* a *Voz*, a quem dá *Resposta*. Desta sorte são as *Fugas Reaes*.
 il Tam-

Tambem devo advertir como se hão de fazer as mesmas, e outras *Imitações* seguidamente em *Canon*, repetindo a segunda *Voz* tudo o que diz a primeira, v. g. pela 2.^a, 3.^a, &c.

Pela 2.^a, ou 9.^a.

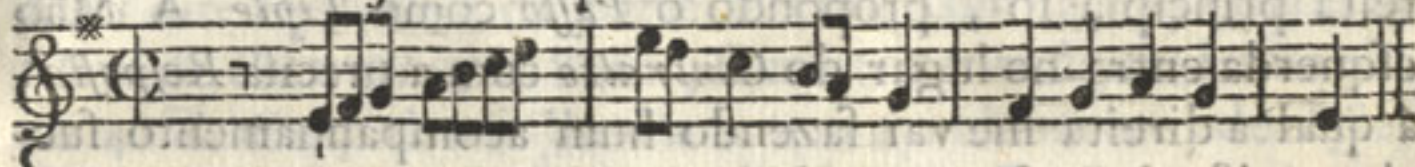
Pela 2.^a S. superior.



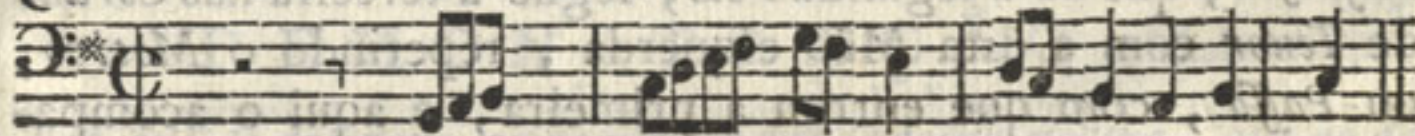
Pela 9.^a S. inferior.



Pela 3.^a S. superior.



Pela 6.^a S. inferior.



Pelo *Unifono* S.



Pela 8.^a.





Tudo o que nesta, e na precedente Demonstração tenho insinuado, unicamente se encaminha ao verdadeiro conhecimento das melhores *Imitações*, e das *Respostas*, e *qualidades* das *Fugas*; e ainda que só a duas *Vozes* exemplifiquei os *Passos*, *Intentos*, ou *Motivos*, o mesmo se deve entender a tres, ou a quatro *Vozes*, ou *Partes* da *harmonia*, as quaes hão de ir entrando humas depois de outras por sua ordem com a advertencia, de que a Mão direita principia só, propondo o *Passo* como *Tiple*. A Mão esquerda entra no lugar do *Contralto* com a precisa *Resposta*, á qual a direita lhe vai fazendo hum acompanhamento succinto, isto he, sómente de huma *Especie*. Acabada aquella *Resposta*, que dá a segunda *Voz*, segue a terceira nas *Cordas* de *Tenor* com a dita Mão esquerda, repetindo o *Motivo*, ou *Passo*, com que entrou a primeira, e aqui o acompanhamento da Mão direita ha de ser já com duas, ou tres *Especies*. Ultimamente, entra outra vez a Mão esquerda no lugar da 4.^a *Parte*, que he o *Baixo*, com a mesma *Resposta*, que deu a segunda *Voz*, e então a Mão direita andará a tres, ou quatro *Especies* com toda a *harmonia* possível; porém pelo decurso da *Fuga* podem entrar primeiro humas *Partes* do que outras, segundo o *Organista* quizer, e lhe for preciso para maior variedade, sem guardar totalmente a primeira ordem, com que as *Vozes* entráráo ao principio. Sendo a *Fuga* com dous *Intentos*, ou *Passos*,

fos, ainda produzirá muito melhor effeito, se tecer hum com outro, entrando as *Partes*, e *entrepondo-se* as *Respostas* humas a outras. A este modo de escrever, e de Tocar diversas *Claves* ao mesmo tempo, chamão *Intabolutura* os Musicos Italianos. Isto que deixo explicado das *Intaboluturas* ácerca das *Claves* de *Tiple*, *Alto*, *Tenor*, e *Baixo*, não só propriamente se observa nas *entradas*, e *Respostas* das *Fugas*, mas tambem se apparecem no *Guião geral* *Claves mudadas* por causa de algumas *Imitações*, ou pela *Musica* exceder muito dos *Espaços*, e *Linhas*, quando se assignassem os *pontos* nos seus lugares proprios, por quanto as ditas *Claves* nestes casos tem quasi a mesma intelligencia. Se for de *Tiple*, toca-se sómente com a Mão direita, sem mais acompanhamento; porém se nesta *Clave* se escreverem humas *Figuras* sobre outras, dizem-se as da parte de cima com a Mão direita, e as da parte inferior com a esquerda. A *Clave* de *Contralto*, ou *Tenor*, succintamente figuradas na 3.^a, ou 4.^a *Linha*, dar-se-lhe-ha o acompanhamento de *Especies*, como se costuma na *Clave* propria do *Baixo*.

D E M O N S T R A Ç Ã O X L I .

Em que se descreve a precisa, e verdadeira norma, que ha de haver no regular Transporte de hum Tom em muitos Tons, com a qual se devem Transportar, e entender todos os mais.

HE summamente essencial ao consumado Professor de *Orgão*, ou *Cravo* a promptidão nos *Transportes*. Elle deve saber como se hão de commutar, ou mudar os *Tons* de qualquer obra de *Musica*, hum *Semitono*, *Tono*, ou mais *Intervallos* superior, ou inferiormente; porque carecendo deste subsidio, poder-lhe-ha succeder ficar mal avaliado entre os dístros Professores. Em

Em três occasiões se póde achar precifado hum *Instrumentista* a usar da sciencia do *Transporte*. A 1.^a he estando o seu Instrumento mais alto, ou mais baixo do Tom dos outros Instrumentos em modo, que não se possão concordar. A 2.^a, sendo requerido do *Cantor*, que *suba*, ou *desça* o Tom; para cantar mais cõmodamente. A 3.^a, quando por *Estudo*, ou *Capricho* se concertão entre si os mesmos Professores para *Transportarem* todos, cada hum nos seus Instrumentos respectivos.

O saber *Transportar* francamente, he evidente sinal de grande destreza, e sciencia. Para este fim são precifas muitas circumstancias. He indispensavel o promptissimo conhecimento dos *Signos* em todas as *Claves* do uso *Moderno*, e *Antigo*. Dos *Intervallos* de *Semitono*; de *Tono*; de *Tono*, e *Semitono*; ou 3.^a *Menor*; de dous *Tonos*, ou 3.^a *Maior*; de dous *Tonos*, e *Semitono*, ou 4.^a *Perfeita*; de tres *Tonos*, ou 4.^a *Superflua*; de dous *Tonos*, *Semitono*, e *Tono*, ou 5.^a *justa*, &c.; e isto tanto á parte superior, como á inferior. Tambem deve entender que o *Transporte* de 5.^a assima he o mesmo que o de 4.^a abaixo, ou ao contrario: não póde ignorar a Musica, e ha de ter muito efficaz assistencia de Espirito.

Não deixe o *Instrumentista* de procurar sempre nos *Transportes* a maior facilidade, para o que attenda ás seguintes Regras geraes. Ha-de-se fugir, podendo ser, de que todas as *Teclas* fiquem com **, ou bb, como v. g. *Transportando-se* o Tom de G. 3.^a *Maior* hum *Semitono* mais alto, he melhor formar o *Transporte* por A. b molado, do que por G. *; e a razão he, porque considerado o *Diapasão* por G. *, não sã todos os *Signos* devem levar **, mas ainda o de F. ha de ser dobrado, isto he, duas vezes *, que se contão 8 **, por ser a 7.^a *Maior* do Tom, o qual * vem então a cahir na *Tecla* de G. *Natural*; e sendo

feito o dito *Transporte* por *A. b*, ficão ainda tres *Teclas* fem *Accidentes*, que são *F.*, *C.*, e *G.*, o que faz muito mais facil a comprehensão do *Tom*. Isto se entende só nos *Tons* de 3.^a *Maior*, pois nos de 3.^a *Menor* he melhor *suppôr* os *Transportes* por **, para ficar tambem mais facil o *Tom*, porque levará menos *Accidentes*; e sempre que se fingir, ou imaginar hum *Diapasão* por qualquer parte que for, toda a *Tecla Branca*, que cahir nelle, ha de se considerar como tal. Em summa, para os *Tons* de 3.^a *Maior* he menos difficil fazer os *Transportes* por *Tons* de *bb*; e para os de 3.^a *Menor*, são melhores os *Tons* de **. quero dizer, he quasi sempre mais cómodo *Transportar* pelo *Semitono Maior*, do que pelo *Menor*.

Quando se considerar o *Transporte* por **, os *bb* são *bb*, os *bb* **, e o *, * dobrado, ou duas vezes *; porém isto com certeza se entenda, quando pelo meio da *Composição* vem algum *, *b*, ou *b* repentino nos *Signos*, que na *Clave supposta* se considerão **. mas não concorrendo qualquer dos ditos nos *Signos* imaginados na *Clave*, isto he, não sendo escritos nas *Cordas*, que não tem a *supposição* de *Accidentes*, neste caso toma-se o * como *, e o *bb* como *bb*. Entenda-se agora que o *bb* serve só de *, quando o *Tom*, que se *Transporta* he de *bb*, e então no *Transporte* he que se considera como *. Note-se mais, que alguma vez apparece **, que se considera duas vezes *, e se logo se lhe assignar *bb*, este attender-se ha como *bb*, que he, e não como **.

Quando se considerarem *Transportes* por *bb*, os ** são *bb*, os *bb* *bb*, e o *b*, *b* dobrado, ou duas vezes *b*, que são *bb*. Tambem advirto que serve só de *bb* o *b*, quando o *Tom*, que se *Transporta*, he de **, antes de *Transportado*, porque como com o *bb* se costuma tirar o *, na consideração do *Transporte* ha de servir de *b*. Nos *Signos*, que na *Clave* não ficarem com *b*, serve o *b* repentino pro-

pria-

priamente como b , e o \sharp como \natural ; porque não havendo naquella *Tecla Accidente* algum, todo o que se lhe assignar fica produzindo o seu natural effeito. Se os *Tons*, que se *Transportão*, são de bb , e *Transportados* ficão da mesma sorte com bb , toma-se o \sharp adequadamente como \natural . Se for o *Transporte* de bb , e no lugar, que na *Clave* contém b , vier algum \sharp , servirá o dito \sharp como tal; porque assim como antes de *Transportado* aquelle *Signo* tem b , e para se tirar este, se usa com precisão do \sharp , também no *Transporte* se oppõe o \sharp contra o b da propria fórma.

Confiste a difficuldade do *Transporte* em se verem huns *Signos*, e considerarem-se outros. Não se diz o que se vê, quando se attende ao que se Toca, e nem por isso deixa de ser equivalente o que se executa ao mesmo que está escrito.

A melhor formalidade para os *Transportes*, he a semelhança de *Claves*: quero dizer, ha-de-se supôr outra *Clave*, que dê nos mesmos *Espaços*, e *Linhas* a distancia *Transportada*, imaginando-se-lhes os *Accidentes*, com que cumpria o *Diapasão* do mesmo *Tom*, que se *Transporta*. Isto mostrarei em *Prática*, *Transportando* só o *Tom* de *G.*, tanto de 3.^a *Maior*, como de 3.^a *Menor* (por não fazer grande digressão) descrevendo os seus *Transportes* na semelhança das *Claves*, e formando em huma só o *Diapasão*, de cada *Transporte*. Tudo se verá exemplificado no que vou a escrever, depois de mostrar na *Taboa* seguinte os *Signos Unisonos*, e também os seus *Confinantes* geralmente em todas as *Claves*, por ser muito necessario para este fim o uso dellas, e o seu promptissimo conhecimento.

Quando o *Tom*, que se *Transporta*, he de \sharp , e se *Transporta* para b , he de \natural , e se *Transporta* para \sharp , he de \natural . Quando o *Tom*, que se *Transporta*, he de b , e se *Transporta* para \sharp , he de \natural , e se *Transporta* para b , he de \natural . Quando o *Tom*, que se *Transporta*, he de \natural , e se *Transporta* para \sharp , he de \natural , e se *Transporta* para b , he de \natural .

T A B O A,

Em que se mostram com particularidade os *Signos Unifonos*, e tambem os *Consonantes* em todas as *Claves*.

The musical notation consists of ten staves, each representing a different clef. The notes are represented by circles on the staves. The staves are labeled as follows from top to bottom:

- Staff 1:** Labeled "Principio" and "G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D." at the beginning.
- Staff 2:** Labeled "Unifonos." and "F. g." at the beginning.
- Staff 3:** Labeled "Unif." and "a. b. c." at the beginning.
- Staff 4:** Labeled "Unif." and "d." at the beginning.
- Staff 5:** Labeled "Unif." and "e. f. gg. aa." at the beginning.
- Staff 6:** Labeled "Unif." and "bb. cc. dd." at the beginning.
- Staff 7:** Labeled "Unif." and "ee." at the beginning.
- Staff 8:** Labeled "Unif." and "Fim." at the end.
- Staff 9:** Labeled "Unif." and "Fim." at the end.
- Staff 10:** Labeled "Unif." and "Fim." at the end.

O Tom de G. 3.^a Maior Transportado, hum Semitono Maior mais alto, fica por A. b molado com quatro bb na Clave.

Musical notation for Transporte I, consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals (flats and naturals) across both staves.

TRANSPORTE I.

Musical notation for Transporte I, showing a single staff with a bass clef. The notes are marked with flats, representing the key signature for this transport.

Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Maior, hum Tono mais alto, fica por A. com tres ** na Clave.

Musical notation for Transporte II, consisting of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals (flats and naturals) across both staves.

TRANSPORTE II.

Musical notation for Transporte II, showing a single staff with a bass clef. The notes are marked with flats, representing the key signature for this transport.

Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



T. V. R. O. A.

G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D.

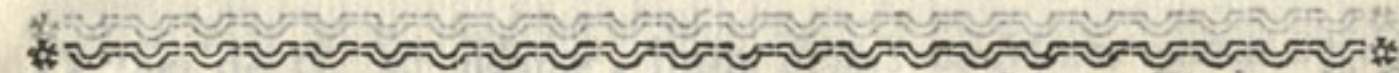
O Tom de G. 3.^a Maior, hum Tono, e Semitono mais alto, que he 3.^a Menor, fica por B. b molado com dous bb na Clave.

Musical notation for Transporte III, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests.

TRANSPORTE III.

Musical notation for Transporte III, showing a single staff in bass clef with a key signature of two flats and a common time signature. The notes are arranged in a sequence across the staff.

Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



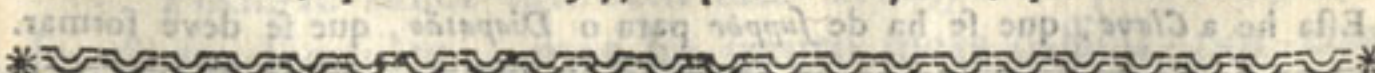
O Tom de G. 3.^a Maior, dous Tonos mais alto, que vem a ser 3.^a Maior, fica por B. com cinco ** na Clave.

Musical notation for Transporte IV, consisting of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp) and a common time signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The notation includes various note values and rests.

TRANSPORTE IV.

Musical notation for Transporte IV, showing a single staff in bass clef with a key signature of one sharp and a common time signature. The notes are arranged in a sequence across the staff.

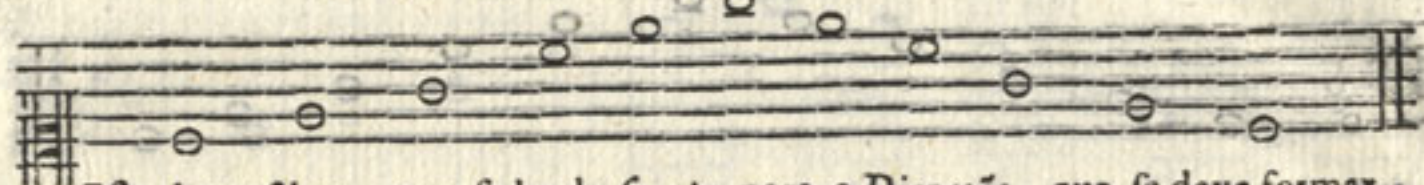
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Maior, Transportado dous Tonos, e hum Semitono Maior mais alto, que se entende 4.^a assima, e he o mesmo do que a 5.^a abaixo, fica por C. com a Clave Natural.



TRANSPORTE V.



Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.^a Maior, tres Tonos mais alto, ou 4.^a Superflua, fica por D. b molado com cinco bb na Clave.

Não se considere este Transporte com **, mas sim por bb, porque he mais facil. Pelas Divisões he 5.^a Diminuta, porém para o caso presente toma-se 4.^a de Tritono. Ha só a differença de huma Coma.



TRANSPORTE VI.



Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.^a Maior, hum Semitonò Maior mais baixo, fica por F. com seis * na Clave.

He o mesmo na prática este Transporte de **, que o antecedente por bb.

TRANSPORTE IX.

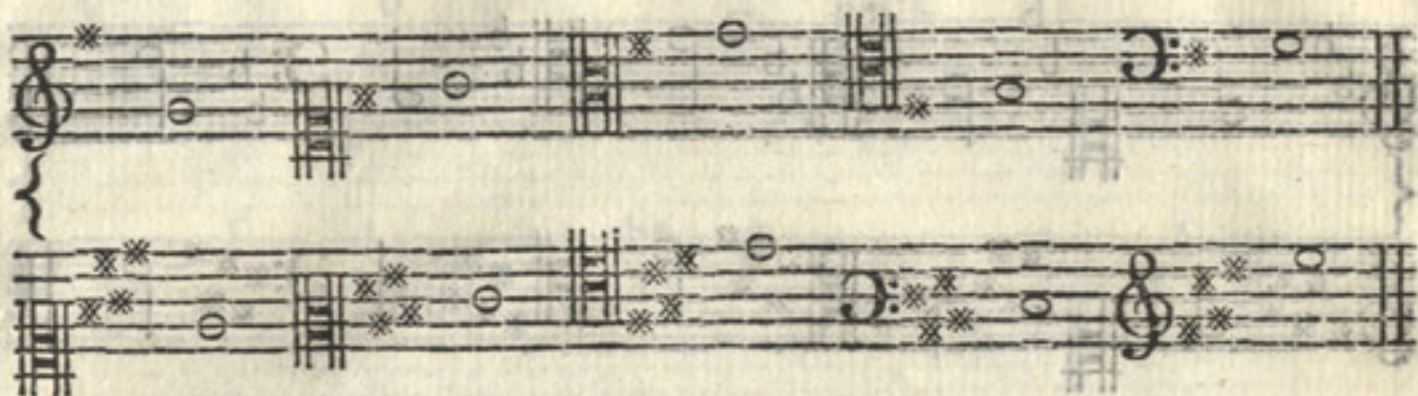
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.^a Maior, hum Tono mais baixo, fica por F. com hum b na Clave.

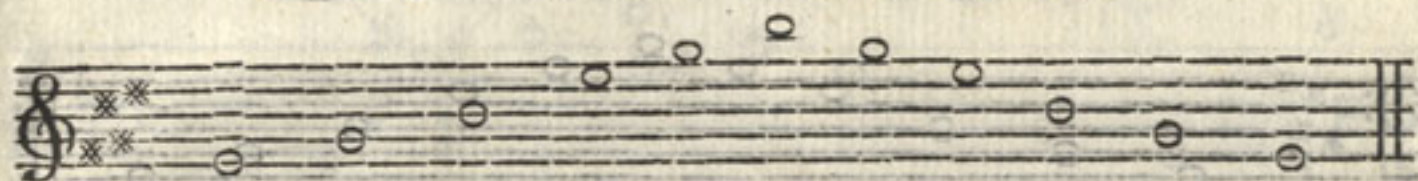
TRANSPORTE X.

Esta he a Clave, que se há de supôr para o Diapasão, que se deve formar.

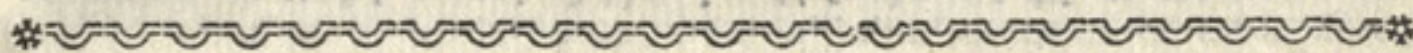
O Tom de G. 3.^a Maior, hum Tono, e Semitono mais baixo, fica por E. com quatro ** na Clave.



TRANSPORTE XI



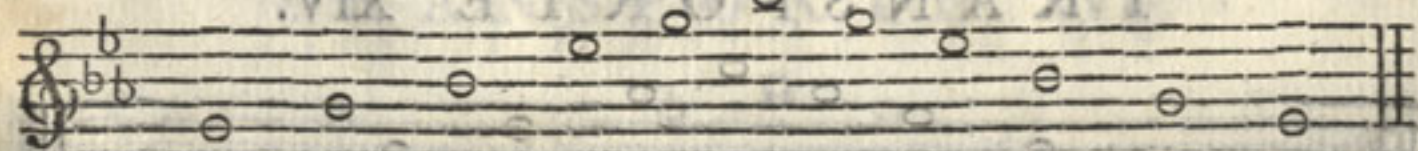
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



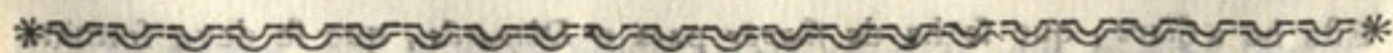
O Tom de G. 3.^a Maior, dous Tonos mais baixo, fica por E. b molado com tres bb na Clave.



TRANSPORTE XII.



Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



Não se aponta o Transporte de 4.^a abaixo, porque he o mesmo que o de 5.^a affima. O

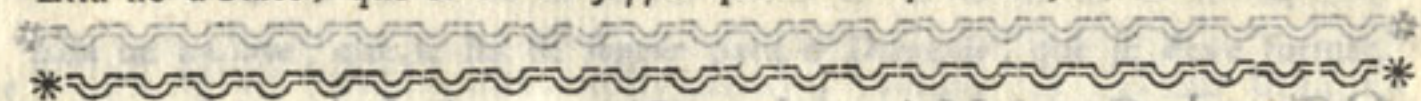
O Tom de G. 3.^a Menor, hum Semitono Menor mais alto, fica por G. * com sinco ** na Clave.



TRANSPORTE XIII.



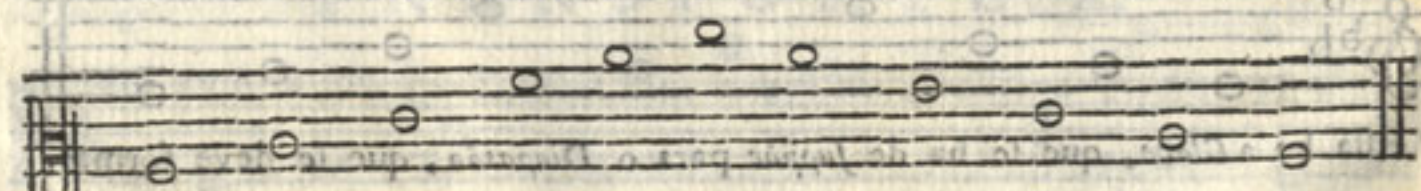
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Menor, hum Tono mais alto, fica por A. com a Clave Natural.



TRANSPORTE XIV.



Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O mesmo que o de 2.^a acima.

O Tom de G. 3.^a Menor, hum Tono, e Semitono mais alto, fica por B. b molado com cinco bb na Clave.

TRANSPORTE XV.

Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Menor, dous Tonos mais alto, fica por B. com dous ** na Clave.

TRANSPORTE XVI.

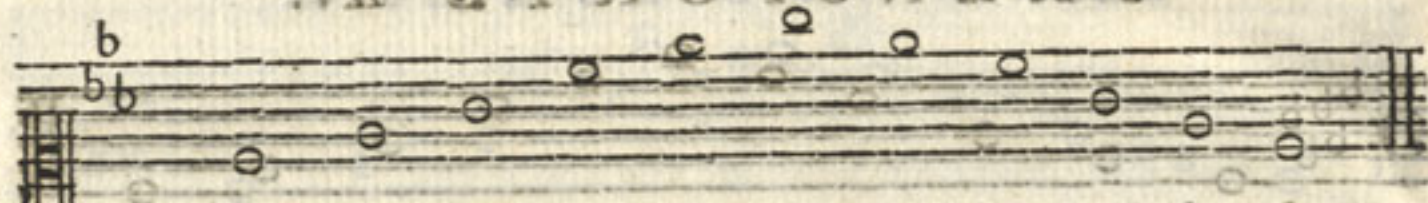
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Menor, dous Tonos, e hum Semitono mais alto, que he 4.^a Perfeita, fica por C. com tres bb na Clave.



TRANSPORTE XVII.



Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.

Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.

* ~~~~~ *

O Tom de G. 3.^a Menor, tres Tonos mais alto, ou 4.^a Superflua, fica mais facil considerallo por C. * com quatro ** na Clave, do que por 5.^a Diminuta em D. b molado com oito bb.



TRANSPORTE XVIII.



Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.

* ~~~~~ *

O

O Tom de G. 3.^a Menor, tres Tonos, e hum Semitono Maior mais alto, ou 5.^a assima, que he o mesmo do que a 4.^a abaixo, fica por D. com hum b na Clave.

TRANSPORTE XIX.

Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.^a Menor, hum Semitono Maior mais baixo, fica por F. * com tres ** na Clave.

TRANSPORTE XX.

Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.

O Tom de G. 3.^a Menor, dous Tonos mais baixo, fica por
E. b molado com seis bb na Clave.

TRANSPORTE XXIII.

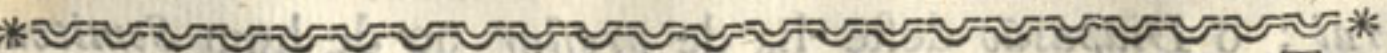
Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



O Tom de G. 3.^a Menor, dous Tonos, e hum Semitono mais
baixo, ou 4.^a á parte inferior, he como 5.^a affima
no Transporte XIX., e fica por D.
com hum b na Clave.

TRANSPORTE XXIV.

Esta he a Clave, que se ha de supôr para o Diapasão, que se deve formar.



109 Todos estes *Transportes* á parte inferior, ou superior, que correspondem ao *Tom* de G. de 3.^a *Maior*, ou *Menor*, dão huma bem completa, e clara noção da formalidade, com que se devem *Transportar* os outros *Tons* pelos *Diapasões*, que lhes ficarem mais faceis, imaginando, ou assimelbando as *Claves*, que lhes forem proprias, segundo os *Intervallos* do mesmo *Transporte*, como deixo demonstrado. Advirta-se pois que as *Claves*, que não forem de F., hão de se tocar pelos *Signos graves*, para servirem assim propriamente de fundamento.

Note-se tambem que aos *Tons*, ou *Signos*, que servirão nos *Transportes* de mais, ou menos *Intervallos* á parte inferior, ou superior ao *Tom* de G. de 3.^a *Maior*, ou *Menor*, póde servir igualmente o *Diapasão* do proprio *Tom* de G. para o *Transporte* de todos elles; porém com esta differença: quando os outros *Tons* lhe servem para o *Transporte* de hum *Semitono*, *Tono*, ou *Tonos*, e *Semitonos* mais alto; elle servirá a qualquer ao contrario, isto he, para os *Transportes* dos mesmos *Intervallos* de *Semitonos*, ou *Tonos* mais baixo: v. g. o *Diapasão* do *Tom* de A. b molado servio no *Transporte* I. de hum *Semitono Maior* mais alto ao *Tom* de G.; o *Diapasão* deste deve suppôr-se no de hum *Semitono* mais baixo ao mesmo *Tom* de A. com b. Mais: o *Diapasão* do *Tom* de A. com tres ** na *Clave*, servio no *Transporte* II. de hum *Tono* mais alto ao *Tom* de G.; o *Diapasão* deste póde valer no de hum *Tono* mais baixo ao referido *Tom* de A.; e o proprio se entenda pelo que diz respeito aos mais *Tons*.

Assim tambem ácerca dos *Transportes* dos *Semitonos*, ou *Tonos* á parte inferior: v. g. o *Diapasão* do *Tom* de G. b molado com seis bb na *Clave*, servio no *Transporte* VIII. de hum *Semitono Menor* mais baixo ao *Tom* de G. Natural; o *Diapasão* deste ha de prestar no de hum *Semitono*
mais

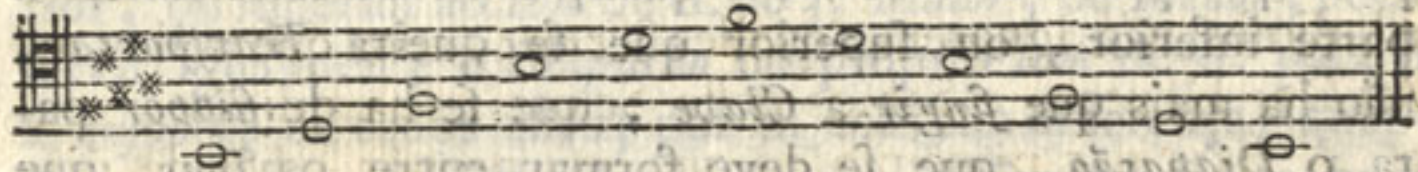
mais *alto* ao mesmo *Tom* de G. com b ; e o proprio se verifica na *Transportação* de todos os mais *Intervallos* , de forte , que sempre o *Diapasão* do *Tom* de G. servirá ao contrario do que o servem a elle ; porque os mesmos *Intervallos* , que os outros *Tons* *Transportão* *subindo-o* , elle os *Transportará* a elles , *descendo-os* ; e as proprias *Distancias* , que nos *Transportes* fazem os *Tons* *baixando o* de G. , o *Diapasão* deste lhes fará a elles a mesma *Transportação* de semelhantes *Intervallos* , *subindo-os*. Em fim , isto geralmente se entenda em todos os *Transportes* superiores , ou inferiores , tanto de 3.^a *Maior* , como de 3.^a *Menor*.

Ultimamente se advirta com infallivel segurança , que para qualquer outro *Tom* , e quantidade de *Intervallos* á parte inferior , ou superior que se queira *Transportar* , não ha mais que *fingir* a *Clave* , que se ha de *suppôr* para o *Diapasão* , que se deve formar entre os *Tons* , que ficão escritos , porque na *comparação* de hums com outros se *achará* o *Transporte* de todos ; porém com esta indispensavel advertencia : sempre que o *Transporte* ficar muito difficiloso por hum *Tom* , procure-se em outro ; quero dizer , *Transportando-se* v. g. o *Tom* de E. com b dous *Tonos* mais baixo , não se execute por C. *bmolado* , que será difficilimo. Note-se : *Praticamente* no *Cravo* , o mesmo *Tasto* de C. com b , he tambem o de B. *Natural*. Por este *Signo* pois he melhor formar o *Transporte* com cinco ** na *Clave* , do que fazer *Tom* em o dito C. com sete bb. Bem sei que o *Intervallo* , que ha de E. *bmolado* a B. *Natural* á parte inferior , he de 4.^a *Diminuta* , e não de 3.^a *Maior* ; mas como fica na propria *Tecla* , e considerado o *Transporte* por ** , conduz a maior facilidade ; esta he sempre a mais recomendavel em todas as materias. O seguinte *Transporte* he o de que fallo.

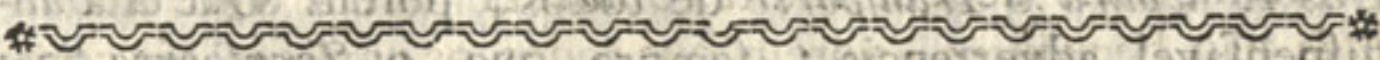
O Tom de E. b molado 3.^a Maior, no Transporte de dous Tonos á parte inferior, he melhor considerallo por B. com cinco ** na Clave, do que em C. com sete bb.



TRANSPORTE XXV.



Esta he a Clave, que se ha de suppr para o Diapasão, que se deve formar.



DEMONSTRAÇÃO XLII.

Em que se dá noticia das Proporções, dos seus Generos, ou Especies, applicadas, e entendidas a respeito das Consonancias.

O Presente assumpto das *Proporções* he a materia mais delicada, gostosa, ampla, util, e necessaria, que ha na Musica; e ainda que esta intelligencia seja mais *Especulativa* do que *Prática*, com tudo, deve qualquer Musico sabellas, exercitando, e pondo em *Praxe*, com o *Compasso*, as suas *Medidas*, *Intervallos*, e *Distancias*, tanto as *Proporções* no *Tempo* a respeito do valor de humas com outras *Figuras*, como as dos *números* ácerca das *Consonancias*, na distincção dos seus generos.

Esta materia sim he summamente extensa, e difficul-
tosa, porém eu a explicarei com a maior clareza, e bre-
vidade possível. Applique-se ao seu estudo quem quizer ser
dos Sabios *Musicos*, porque he sentença do grande *Boe-
cio*, (a) que só se deve chamar propriamente *Musico* aquel-
le, que póde responder a todas as cousas, que pertencem a
esta *Nobilissima, e Peregrina sciencia*.

Em toda a presente Obra tenho usado, como devo,
dos privativos, e necessarios *Termos* da *Theorica*, nomean-
do muitas das *Proporções Arithmeticas, Geometricas, e
Harmonicas*, que servem na *Musica*, pelo que indispensa-
velmente estou obrigado a dar razão deste assumpto, para
que seja bem entendido; e para que os Professores mais
estudiosos não ignorem aquelles *Termos*, com que todos os
Musicos Doutos, e Sabios nesta *Sciencia* se explicão.

Para dar principio ao que vou propôr, hei de pri-
meiro advertir com *Aristoteles*, que o número não he ou-
tra cousa mais do que muitas *Unidades* juntas. Que a *Uni-
dade* não he número, porém que todos os números são com-
postos de *Unidades*. Que as partes aliquotas de algum nú-
mero he o mesmo que partes multiplicativas. Que segun-
do *Gaforo*, (b) a *Proporção* he huma *Semelhança* entre duas
quantidades, ou *Numeros*. Que *Genero* he o que em si con-
tém *Especies*; e *Especie* a que he contida do *Genero*. Que
a *quantidade* propria da *Arithmetica* he o número; e que
a da *Musica* he o *Som*. Ouçamos ao Doutissimo *Boecio*,
(c) elle diz, que a *quantidade* he aquella, que se ajusta ao
termo de algum número, e por isso este he a medida da
Harmonia, pois nesta não póde haver *Som*, que não seja
ajustado a hum, ou outro número, sem a qual *Medida* não
he

(a) Boec. Lib. 5. cap. 1.

(b) Gaf. Lib. 4. cap. 7.

(c) Boec. in Prædic. cap. III.

he possível fazer juizo da *quantidade discreta*, que pertence á *Musica*. O *Som* desta, ainda que se percebe pelo ouvido, o entendimento he quem o julga pelos *numeros*. O mesmo sente *Salinas*.^(a)

A *Arithmetica*, com quem a *Musica* está subalternada, e donde toma muitas cousas, usa de *sinco* *Generos* de *Proporções*, tres *Simplex*, e dous *Compostos*. Os *simplex* chamão-se *Multiplex*, *Superparticularis*, e *Superpartiens*. Os *Compostos* são *Multiplex-Superparticularis*, e *Multiplex-Superpartiens*. *Boecio*.^(b)

A *Musica* considera a *Proporção desigual* causada da *quantidade discreta* contrahida a *Som*, que são os *numeros*, como quem compara duas letras desiguaes, v. g. 2 a 1, ou 3 a 2, &c. comparado, e pondo o *número* maior sobre o menor, v. g. $\frac{3}{2}$, chama-se *Proporção de maior desigualdade*; assignando-os ao contrario $\frac{2}{3}$, ferá de *menor desigualdade*.

Vejamos os *sinco* *Generos* das *Proporções*. O *Genero Multiplex* he quando o *número* maior contém ao menor duas, ou muitas vezes, e nada sóbra, como v. g. 2 a 1, ou 3 a 1, &c. Se o comprehende duas vezes, he *Proporção Dupla*; se tres, *Tripla*; se quatro, *Quadrupla*; se cinco, *Quintupla*; se seis, *Sestupla*; se sete, *Septupla*; se oito, *Octupla*.

O *Genero Superparticularis* he quando o *número* maior inclue ao menor só huma vez, e sóbra huma parte *aliquota* menor, a qual he a que multiplicada algumas vezes, constitue o todo, v. g. se quero saber que partes *aliquotas* tem o *número Senario*, verei de que partes se compõem, que são huma, 2, 3, e digo assim: huma vez 6, 6: duas vezes 3, 6: tres vezes 2, 6. Pelo que parte *aliquota* de algum *número* se chama aquella, que multiplicando-a duas,

(a) Salin. Lib. 1. de Mus. cap. 3.

(b) Boec. Lib. 1. cap. 4.

duas , tres , ou mais vezes , he igual ao todo , como se comparamos 3 a 2 , o 3 contém o 2 , e mais 1 , que he parte *aliquota* de 2 , e o mesmo he de 3 a 2 , que de 4 a 3 , &c. ; e se a parte que sobeja he *meio* , chama-se *Proporção Sesquialtera* ; se hum *terço* , *Sesquitertia* ; se hum *quarto* , *Sesquiquarta* , &c.

O *Genero Superpartiens* he quando o *número* maior comprehende huma vez ao menor , e sobráo muitas partes *aliquotas* do *número* menor , como v. g. se comparamos 5 a 3 , o 5 contém ao 3 , e sobejão 2 , o qual *número* são duas partes *aliquotas* do 3 . Se as partes que sobejão são duas , chama-se *Proporção Subperbipartiens* ; se as duas partes são *terços* , diz-se *Subperbipartienstertias* ; e sendo *quintos* , *Subperbipartiensquintas* , &c.

O *Genero Multiplex-Superparticularis* compõe-se do primeiro , e segundo *Genero* . Causa-se , quando o *número* maior contém ao menor duas , ou mais vezes , e ainda sóbra mais alguma cousa , e o que ficar , que seja parte *aliquota* menor , como v. g. se comparamos 5 a 2 , o 5 comprehende o 2 duas vezes , e sóbra huma parte menor . O mesmo he de 7 a 2 , em que o 7 inclue o 2 tres vezes , e sóbra tambem huma parte : se o contém *duas vezes* , e *meia* , chama-se pelas *duas vezes Dupla* , e pela *meia* , *Sesquialtera* , e tudo junto , *Dupla-Sesquialtera* : se tres vezes , e *meia* , *Tripla-Sesquialtera* : se duas vezes , e hum *terço* , *Dupla-Sesquitertia* , &c.

O *Genero Multiplex-Superpartiens* he composto do primeiro , e terceiro *Genero* . Entende-se quando o *número* maior comprehende ao menor duas , ou mais vezes , e duas ; ou muitas partes do dito *número* menor , como v. g. se comparamos 8 a 3 , o 8 inclue duas vezes o 3 , e sobráo duas partes . Pelo 8 conter o 3 duas vezes , se diz *Dupla* ; e porque sobejão duas partes , se diz *Superpartiens* ; e porque as

duas partes são *terços*, se diz *tertias*, e tudo junto, *Dupla-Superbipartienstertias*: se o comprehender tres vezes, e as mais partes forem *terços*, se dirá *Tripla-Superbipartienstertias*, &c.

Os mesmos *sinco Generos*, sendo de *menor desigualdade*, não tem mais differença do que acrescentar-lhe a proposição *sub*, como v. g. quando he o *número maior* pela parte superior $\frac{2}{1}$, se diz *Dupla*; mas se for posto pela inferior $\frac{1}{2}$, *Sub-Dupla*. Assim tambem $\frac{3}{2}$ diz-se *Sesquialtera*: ao contrario agora $\frac{2}{3}$, *Sub-Sesquialtera*, &c. Entenda-se que os *números*, em que tem *origem*, e *principia* cada huma das *Proporções*, se denominão *numeros radicaes*.

Póde-se achar qualquer *Proporção* em diversos *numeros* maiores, ou menores, mas ha de ser de forte que sempre se comparem da mesma fórma, assim como se vê na *Dupla* de 2 a 1, que o proprio he de 4 a 2, de 6 a 3, &c. no que se conhece, que todo o *número maior* desta *Proporção* contém ao menor só duas vezes.

Em quanto applicadas ás *Especies* das *Consonancias*, mostrarei alguns Exemplos das mesmas *Proporções* nos seus respectivos *Generos*; advertindo que da *Proporção Dupla*, que he a 8.^a, nascem todas as mais *Especies*. As *Simple*s por *diminuição*, e as *Compostas* por *multiplicação*; porém será sufficiente que só me explique pelas *Simple*s.

A 8.^a he *Proporção Dupla* de 2 a 1. Procede do *Genero Multiplex*.

A 7.^a *Maior* he *Proporção Superseptipartiensoctavas* de 15 a 8.

A 7.^a *Menor* he *Proporção Superquadrupartiensquintas* de 9 a 5. Acha-se no *Genero Superpartiens*.

A 7.^a *Diminuta* he *Proporção Superseptipartiensnonas* de 16 a 9.

A 6.^a *Maior* he *Proporção Superbipartienstertias* de 5 a 3.

A 6.^a Menor he Proporção Supertripartiensquintas de 8 a 5. Estas 6.^{as} Maior, e Menor, segundo Stapulense, (a) são do Genero Superpartiens. Forão achadas, e introduzidas por Ptolomeo.

A 5.^a Perfeita he Proporção Sesquialtera de 3 a 2. Vê-se no Genero Superparticularis.

A 5.^a Diminuta, ou Falsa he Proporção Super 19, part. 45, de 64 a 45.

A 4.^a Superflua, ou de Tritono he Proporção Super 13 part. 32, de 45 a 32.

A 4.^a Perfeita he Proporção Sesquitertia de 4 a 3. Pertence ao Genero Superparticularis.

A 3.^a Maior he Proporção Sesquiquarta de 5 a 4. He do Genero Superparticularis.

A 3.^a Menor he Proporção Sesquiquinta de 6 a 5. Compete ao mesmo Genero Superparticularis. Ptolomeo sup. tambem foi o primeiro, que achou esta Especie.

O Tono Maior he Proporção Sesquioctava de 9 a 8. Encontra-se no dito Genero Superparticularis.

O Tono Menor he Proporção Sesquinona de 10 a 9.

O Semitono Maior he Proporção Sesquidecimaquinta de 16 a 15.

O Semitono Menor he Proporção Sesquivigesima de 25 a 24, a que chamão os Theoricos Dieffis Chromatico, e os Práticos Sustenido *.

Estas são as Proporções de que nas Cordas se fórma cada huma das Especies, ou Consonancias, das quaes resulta a Harmonia da Musica.

As mesmas Proporções, ou Especies feitas em diversos Signos, tem certamente suas discrepancias em números; porém assignadas na Musica, não se conhecem pelo Som, por
fer

(a) Stapul. Lib. 3. con. 1., 2., e 17.

fer a differença *Maior*, ou *Menor* tão pouca, que pela maior parte he a *Proporção* de huma *Coma*, que he a nona parte do *Tono*, excepto a 8.^a, que he o unico *Intervallo*, que se *Tange* na sua verdadeira *Proporção*, segundo *Galilei*. (a)

Quanto huma *Consonancia* cresce em *numeros*, tanto *decrece* em sonoridade; e quanto em *numeros* menores, tanta maior suavidade a acompanha, como se prova na 8.^a com o *Semitono Menor*, que tendo huma os *numeros* de 2 a 1, que são os menores, que se podem achar, delles se deriva a 8.^a; e sendo os *numeros* 25 a 24 muito maiores, produzem o *Semitono Menor*, que he o minimo *Intervallo*, que se *Toca*, ou põe em exercicio.

Eu não ignoro que os *Musicos Antigos*, que seguirão o *Systema* de *Pythagoras*, sómente puzerão *Consonancias* nos primeiros dous *Generos Multiplex*, e *Superparticularis*. Tambem sei que *Ptolomeo* foi o primeiro, que introduzio a 3.^a *Menor*, e as 6.^{as}, com o que affinalou *Especies* no terceiro *Genero Superpartiens*, o que igualmente fizerão os mais excellentes *Philarmonicos*, que lhe succedêrão; porém os *Modernos* advertirão, por singular *Divisão*, outras muitas *harmonias* em quasi todos os *Generos* para as *Especies* dos *Tons*, que se fórmão com **, ou bb, ainda que sejam algumas *Superfluas*, ou *Diminutas*, as quaes com generalidade regulamos, e pomos na *Prática* sem diversas condições das *Maiores*, ou *Menores*, por estarem os *Instrumentos* preparados, e os *ouvidos* dispostos para este fim, e seu effeito: a razão he, porque as *discrepancias*, ou *differenças*, que nas *Proporções Theoricamente* se achão em *numeros*, não se percebem em *Som* na *Praxe*; e se esta *differença* de *Som*, em quanto á percepção do ouvido, conforme
tam-

(a) Galil. Dial. de Mus. pag. 31.

tambem adverte o *Padre Manoel Nunes*, (a) não se acha do *Tono Maior* ao *Menor*, muito menos se conhecerá nos *Intervallos maiores accidentaes*, não obstante, que estes possam ter mais *discrepancias* da *Coma*, por serem já adoçadas, e previstas no tempero dos Instrumentos.

Além de que, o *Som* das *Consonancias*, e *Intervallos* considera-se na *Praxe* como *Qualitativo*, e não sómente como *Quantitativo*; e ainda que o *Illustrissimo*, e *Excellentissimo Daniel Barbaro* sobre *Vitruvio* entende o contrario, eu sigo a *Aristoxeno*, e a *Ptolomeo* citados por *Galilei*, (b) com os quaes se conformão hoje os *Musicos Modernos*.

DEMONSTRAÇÃO XLIII.

Na qual se individualiza o mesmo ponto das Proporções, tratando-se da sua Prática experimental; e em que tambem se manifestão muitas cousas puramente Theoricas.

Fazendo escolha entre a diversidade de alguns *Systemas*, do que me parece mais seguido dos *Sabios*, continuo a explicar esta gostosa materia das *Proporções*, ainda ácerca das mesmas *Consonancias*, insinuando experimentalmente o modo, com que isto melhor se percebe. Mostrarei como se achão, como se formão, e como se ouvem as *Proporções* de algumas das *Especies*, só quanto baste, para dar huma sufficiente noção de todos os mais *Intervallos*. Tambem farei ver a verdadeira causa do *Som*, como elle chega aos nossos ouvidos, os seus effeitos, e a razão fysica de todas estas cousas.

Estenda-se, e segure-se em qualquer tom huma *Corda*, como v. g. em hum *Psalterio*: applicuem-se-lhe junto aos seus extremos dous *Cavaletes* iguaes: ouça-se o seu tom: par-

(a) Man. Nun. Art. Minim. pag. 111.

(b) Galil. Dial. de Mus. pag. 53.

ta-se ao meio justamente com hum *Compasso* aquella porção da *Corda*, que só estiver entre os ditos *cavaletes*, e alli se ajuste outro com maior altura. Ferida que seja huma destas metades, dará a 8.^a do tom, que se ouvio estando a *Corda* inteira; e esta he a *Proporção* do *Diapasão*, por se formar a *Dupla* das duas partes da *Corda* contra huma, como denotão os seus proprios *numeros* de 2 a 1.

Da mesma sorte: repartindo-se com o *Compasso* a *Corda* em cinco partes, pondo-se o *cavalete* na terceira parte della, e ferindo-se a porção das duas partes, que ficão, ouvir-se-ha a 5.^a ácerca de toda a *Corda*, e esta he a *Proporção* do *Diapente*, por ser a *Sesquialtera* de 3 a 2.

Se medirmos com o *Compasso* a *Corda* em sete partes, e na quarta parte se ajustar o *cavalete*, soará o *Intervallo* da 4.^a, ou *Diatbesarão* no comprimento das tres partes, que restão, pelo que respeita ao todo da *Corda*; no que se verificão os *numeros* da *Proporção Sesquitertia* de 4 a 3.

Parta-se a *Corda* com o *Compasso* em nove partes, na medida das cinco ponha-se o *cavalete*; e ferindo-se o restante, ouvir-se-ha o *Ditono*, ou 3.^a *Maior*, por serem os *numeros* da *Proporção Sesquiquarta* de 5 a 4, &c.

O mesmo se ha de observar, e se verifica respectivamente ácerca das *Proporções* de todos os mais *Intervallos*, ou sejam *Consonantes*, ou *Dissonantes*, partindo-se a *Corda* com o *Compasso* pelo modo sobredito, segundo os seus *numeros radicaes*.

Porém eu dou mais alguns passos neste delicioso *Assumpto*; porque elle ao mesmo tempo que illustra o entendimento, tambem recrea o *Espirito*. Deixo, não contínuo o *Systema* proposto, tómo outro de melhor instrução. Ora appellemos dos ouvidos para os olhos.

O grande *Musico*, e insigne *Mathematico* Vicente Ga-

lilei, (*) diz, que a razão Fysica proxima, e immediata da verdadeira fórma dos Intervallos, que pertencem á Musica, he a proporção dos numeros das vibrações, e ferimentos das ondas do ar, que vão bater no Tympano do nosso ouvido. Huns Sons recebem-se nelle com maior deleite, como os das *Especies*, mais, ou menos *Perfeitas*; outros não satisfazem tanto, como os das *Consonantes Imperfeitas*; outros inteiramente o ferem com grande molestia, e estes são os dos *Intervallos Dissonantes das Especies Falsas*. A causa destes effeitos eu a farei manifesta.

Conforme esta Doutrina, acharemos que chega aos nossos ouvidos com maior gratidão a *Consonancia da 8.^a*; porque no *Toque* de duas *Cordas*, que estão em *Proporção Dupla*, dando hum só ferimento á *Corda Grave*, e á *Aguda*, dá dous de tal sorte, que o número das vibrações se une em a ametade da *Corda*, e o golpe da *Unifona* ajunta sempre todos, de modo que parecem de huma só *Corda*, e por isso he a mais grata *Consonancia*, a mais perceptivel, e o *Som* mais *simples*, porque não he outro, que o primeiro repetido. Em fim, he a *Proporção Dupla da 8.^a* a que mais se chega á *Unidade*, por serem os seus numeros de $\frac{2}{1}$.

A *Consonancia Perfeita da 5.^a* tambem deleita muito, porque a *Corda Grave* dá duas pulsações, e a *Corda Aguda tres*, de sorte, que numerando as *Vibrações da Corda aguda*, se une nos batimentos a terceira parte de todas, e só dous se entrepõem entre os golpes concordes, no que se observa a *Proporção Sesquialtera de $\frac{3}{2}$* , &c.

Não succede assim com as *Dissonantes*, ou *Falsas*; porque v. g. na *2.^a Maior*, ou *Tono Sexquioctavo*, havendo nove ferimentos das ondas do ar na *Corda Aguda*, só hum chega a concordar com os outros da *Corda Grave*, e os

Nu mais

(*) Galil. Dial. 1. Demonstr. Mathem. fol. 104.

mais são discordantes, pelo que he *Falsa* a 2.^a *Maior*, que he a *Proporção* do *Tono Sesquioctavo* de $\frac{9}{8}$.

A *Dissonancia* do *Tritono* consiste em que a *Corda* mais alta faz 45 *Vibrações*, em quanto a mais *Grave* dá 32. A da 5.^a *Falsa*, em que a *Corda* mais *Aguda* dá 64 *Vibrações*, em quanto a mais *Grave* faz 45: donde se infere, que só depois de 64 *Vibrações* da *Corda* mais alta, he que descança o *Tympano* do ouvido, e entre tanto se move 107 vezes, humas para se accommodar ás *Vibrações* mais agudas, outras para receber as *Vibrações* mais graves, pelo que estas *Dissonancias* nos affligem, e nos molestão muito a potencia auditiva.

O motivo de tudo isto nasce das acordes, ou discordes *pulsações* dos dons diversos *Sons* das *Cordas*, que se ouvem. Quando as *Vibrações* destes golpes forem tumultuarias, e quasi impossiveis de numerar, causão *Dissonancia*; mas quando ordenadamente chegarem ao ouvido, e a *percussão*, que ao mesmo tempo fizer dentro nelle, for *commensuravel* de número, será *Consonante*, quero dizer, quando o ouvido acha repouso, quietação, e deleite, he aquelle *Som*, que o fere *Consonante*; porém será *Dissonante*, quando as *Cartilagens* do *Tympano* do mesmo ouvido se puzerem em hum penoso tormento, e trabalho, encolhendo-se, e alargando-se por varios modos com summa velocidade, por dar assenso aos desacordados *ferimentos* do *ar*, de sorte, que neste muito trabalho do *Tympano* he que está a *Dissonancia*, que nos afflige; e quando os ditos *ferimentos* são com ordem, e medida, então ha o deleite, quietação, e repouso, que nos causa a *Consonancia*.

Em summa. Pela ordem sobredita se podem buscar, entender, e ouvir facilmente todas as *Proporções* das *Especies simples*, segundo os seus *numeros radicaes*, com a intelligencia da causa, porque os *Sons* das *Consonancias*

Per-

Perfeitas, *Imperfeitas*, e os das *Dissonantes*, ou *Falsas*, chegam mais, ou menos gratos aos nossos ouvidos, conforme o *ferimento* das ondas do *ar*, que se move pela *Corda* debaixo da mesma proporcional medida de tempo, com que vem a fenecer nelles com o tremor.

Ultimamente. Tambem se entenda que o *Som* consiste no *movimento tremulo* do *ar* causado pelo *movimento tremulo* do *corpo sonoro*, v. g. da *Corda*, que se move. Que o mesmo he *movimento tremulo*, que *movimento vibratorio*, ou *movimento*, que consta de *Vibrações*. Que o *Tympano* he hum *pele* estendida sobre hum *osso ouco*, á qual dão este nome os *Anatomicos*, e significa o mesmo que *Tambor*, porque a elle se assemelha. Que este *Tympano* contém em si o destino, ou propriedade de humas vezes encolher-se, outras affrouxar-se mais, conforme os diversos *Sons*, que recebe. Que nos *Agudos* aperta-se mais o *Tympano*, e nos *Graves* affrouxa-se. Que o *Som* mais agudo está em que as *Vibrações* do *ar* sejam mais *amiudadas*; e o *Som* Grave pelo contrario, isto he, em que procedão mais *vagarosas*. Em fim: que conforme se encontrão, mais cedo, ou mais tarde as ditas *Vibrações*, maior, e melhor he a *Consonancia*; e que a *Dissonancia* consiste, em que de tal sorte se apartão as *Vibrações* das ondas do *ar*, que não se ajuntão senão depois de muito tempo.

DEMONSTRAÇÃO XLIV.

Em que se especifica o mesmo Assumpto das Proporções, pelo que diz respeito ao Compasso.

JA' vimos as *Proporções*, seus *Generos*, e *Especies* pelo respeito que dizem ás *Consonancias*. Passo agora a explicar as mesmas *Proporções* ácerca do valor de humas com outras *Figuras* no *Compasso*, trazendo facilmente ef-

ta intelligencia á comprehensão dos Professores Modernos.

Ao *Genero Multiplex* pertencem para o *Compasso* tres *Especies* de *Proporções*, *Dupla*, *Tripla*, e *Quadrupla*. Sigo a *Boecio*, e a *Macrobio* citados por *Plutarcho*.

A *Dupla* se entende, quando o *número* maior contém ao menor duas vezes, e nada fóbra, como de 2 a 1; e applicada ao *Compasso*, he *Tocar* huma *Parte* duas *Figuras* *semelhantes* contra huma de outra *Parte* $\frac{2}{1}$.

A *Tripla* se ordena, quando o *número* maior comprehende ao menor tres vezes, sem que fóbre cousa alguma, como de 3 a 1; e em o *Compasso* he *ferir* tres *Notas* *semelhantes* contra huma $\frac{3}{1}$.

A *Quadrupla* se adverte, quando o *número* maior inclue ao menor quatro vezes justamente, como de 4 a 1; e em o *Compasso*, he *accommodar* quatro *pontos* *semelhantes* contra hum $\frac{4}{1}$.

Ao *Genero Superparticularis* competem tambem outras tres *Especies* de *Proporções*, *Sesquialtera*, *Sesquitertia*, e *Sesquioctava*.

A *Sesquialtera* causa-se, quando o *número* maior contém ao menor huma vez, e mais ametade do menor, como de 3 a 2; e em o *Compasso* he quando tres *Figuras* *semelhantes* se proferem contra duas $\frac{3}{2}$.

A *Sesquitertia* se ordena, quando o *número* maior comprehende ao menor huma vez, e mais a terça parte do *número* menor, como de 4 a 3; e em o *Compasso*, he metter quatro *Notas* *semelhantes* contra tres $\frac{4}{3}$.

A *Sesquioctava* se entende, quando o *número* maior inclue huma vez ao menor, e mais a oitava parte do dito *número* menor, como de 9 a 8; e em o *Compasso*, he regular nove *pontos* *semelhantes* contra oito $\frac{9}{8}$.

Do que se infere, que toda a *Proporção* he aquella

semelhança, que se faz comparando humas a outras *Figuras*, ou *números*, porque entre dous he causada; e he authoridade de *André Ornito Parchi*, (a) que as *Proporções* se causam de *pontos a pontos semelhantes*.

Affim he que na Musica Antiga sómente se queria sentir o effeito destas *Proporções*, cantando cada huma das *Partes* com diversos *Tempos*, para o que o *Compasso* da *Proporção Maior*, ou *Menor* se lançava sempre em giro, quero dizer, sem as *partes* delle serem distinctas; porque desta forte se causavão as *Proporções*, sendo o *Compasso* igual; porém entre os Modernos ouvem-se as mesmas, e mais *Proporções* na comparação do valor de humas com outras *Figuras*, ainda que ellas sejam de diferentes *Especies* ácerca de hum proprio *Tempo*, porque para o ouvido não deixão de fazer o mesmo effeito.

Com tudo, advirtão, e saibão os nobres Professores, que a *Musica* chamada *Moderna* não he tão *nova*, que não venha de muito longe: eu o comprovo. *Aristoxeno*, Filofofo, e Discipulo de *Aristoteles*, deixou-nos tres livros dos *Elementos* da *Musica*. Os ditos livros fizerão-no Author de huma *Escola*, que se chamava dos *Aristoxenienses*, opposta á dos *Pythagoricos*. Estes, discorrendo dos *Tons*, guardavão respeito ás suas *Proporções*; e aquelles dizião ser necessario aggregar o julgado do ouvido, ao qual compete principalmente regular o que pertence á Harmonia da *Musica*.

Esta, que digo, remotissima *Escola Aristoxeniense* não regulava os *Tons* pelas *Proporções* só *Pythagoricas*, mas juntamente attendia a tudo, que era grato, que se escutava sem espanto, e que parecia bem. Os Professores deste tempo, á imitação do *Systema* daquelle grande Filofofo, tambem attendem ao gosto do ouvido, quando lhes parece não ser *Dissonante*; porém isto sem de todo desprezarem as *Proporções* de *Pythagoras*. Em

(a) Andr. Ornit. Parch. Lib. 2. cap. 13.

Em fim os *Modernos* não são unicamente *Aristoxenienses*, nem só, e em tudo *Pythagoricos*, pois do melhor destas duas, e de outras antiquissimas *Escolas*, elles constituem o seu, que em parte parece outro *novo Genero*, porque nelle attendem menos ás *Proporções*, do que á *Harmonia*: logo não he tão *nova*, que não venha de muito longe a *Musica* chamada *Moderna*.

Não ha dúvida que hoje os Professores Sabios, querendo inclinar os ouvidos a subtilezas, cada dia vão augmentando, não sómente os muitos diversos *Andamentos*, e *Proporções* do *Compasso*, mas tambem as *Especies* das *Consonancias*, e os antigos *Generos* da *Musica*. Porém isto mesmo que agora succede, *profetizou* muito antes o Doutissimo *Tapia Numantino* (a) pelas discretas, e não menos gostosas novidades, que já via aos excellentes *Musicos* seus contemporaneos.

Este Sabio floreceo pelos annos 1559. Elle previo o grande adiantamento, ou progresso desta illustre *Sciencia*, dizendo, que dos tres *Generos Antigos* hião alguns Professores do seu tempo compondo outro *novo*: que por grande habilidade se podia ter inventar hum *Genero*, composto de tão boa *Musica*: que o *Diatonico* ainda tinha vida, mas tão enferma, que suspeitava havia de espirar em poucos dias: que tinha esperanças, de que com o *Genero novo* então principiado, ao qual se podia chamar *Semi-Chromatico*, se haviam de fazer grandes primores na *Musica*, e que por estar em mãos excellentes, sem dúvida passaria muito além da perfeição, em que estava. O proprio Author (b) torna a proferir: *Se houvesse quem misturasse os Antigos Generos, haveria boa Musica, porque ella he de tal sorte, que se os Doutos, e estudiosos quizerem passar adiante, o farão.* No

(a) Tap. Numant. Verg. de Mus. Spec., e act. cap. 15.

(b) Tap. ib. cap. 16. fol. 43. vers.

No que se vê, que esta mesma, que eu chamo *Profecia*, e já ha muito se verifica; he quem mais me confirma no conceito, de que não he tão *nova* a *Musica Moderna*, que não venha de muito longe. Eu fallo ácerca das *cousas accidentaes*, porque em quanto á sua *essencia*, sempre foi, he, e será a mesma.

D E M O N S T R A Ç ã O X L V .

Em que se trata da Proporcionalidade Arithmetica, Geometrica, e Harmonica; e em que se ensina o modo de partir-se huma Proporção em duas, tres, ou mais Proporções.

DEpois de ter explicado com a brevidade possivel (por não affastar-me dos termos, que prometti) as *Especies* dos *sinco Generos* das *Proporções*, e as mais circumstancias ponderadas, segue-se tratar da *Proporcionalidade* em geral, e em particular, isto he, do aggregado de duas, tres, ou mais *Proporções*. A cada *Especie* das *Consonancias*, ou *Dissonancias* da *Musica*, pertence huma *Proporção*. Com diversas *Especies* se causa a sua *Harmonia*; logo para esta se formar, he preciso que concorram juntas tantas *Especies*, como *Proporções*. Pela comparação de humas com outras he que se diz *Proporcionalidade*, segundo *Euclides*.^(a) Esta materia he precisissima a quem deseja saber a *Musica* com todo o seu fundamento; não só como *Arte* nobilissima, mas tambem como peregrina *Sciencia*.

Nas *Mathematicas* ha muitos *Generos* de *Proporcionalidades*; porém o *Musico* só considera tres praticaveis, que vem a ser, *Proporcionalidade Arithmetica*, *Geometrica*, e *Harmonica*, segundo *Pedro Cirvelo*.^(b) De número

(a) Euclid. citad. por S. Thom. 5. Ethic.

(b) Pedr. Ciruel. Darocens. Lib. 2. cap. 1.

a número causa-se a *Proporção*; porém a *Proporcionalidade*, de *Proporção* a *Proporção*. Para huma *Proporção* bastão dous números, para a *Proporcionalidade* são precisas duas, ou muitas *Proporções*. Em 2, 3, e 4 ha tres números, e duas *Proporções*: de 4 a 3 ha huma *Proporção*, que he a da 4.^a *Sesquitertia*; de 3 a 2 outra, que he a da 5.^a *Sesquialtera*, de forte, que sempre ha mais hum número do que *Proporções*; porque se estas são duas, os números serão tres; e se ellas forem tres, os números hão de ser quatro. A *Proporcionalidade* divide estas duas *Proporções* com o número do meio. O *collateraes* são 4, e 2, o número do meio 3, e he quem divide a *Proporção Sesquitertia* da *Sesquialtera*. Se attendemos de hum extremo a outro, he só huma a *Proporção*, como de 4 a 2, que he *Dupla*; e não havendo mais de huma *Proporção*, não tem lugar a *Proporcionalidade*.

Esta ou he *conjuncta*, ou *disjuncta*. He *conjuncta*, quando se achão duas *Proporções* entre tres números confinantes, assim como 3, 2, e 1, porque do 3 ao 2 ha huma *Proporção*, que he a *Sesquialtera*; e outra do 2 a 1, que he a *Dupla*. He *disjuncta*, quando se causão as *Proporções* entre números não confinantes, como v. g. 6, 4, e 2; ou 6, 5, e 2, porque do primeiro ao segundo número ha huma *Proporção*; e outra do segundo ao terceiro. Se consideramos o primeiro com o ultimo, ha a *Proporção Tripla*.

Toda a *Proporcionalidade* contém hum meio entre dous extremos. O número, que faz meio, he quem divide as *Proporções*. Do primeiro número ao meio ha huma *Proporção*, e ha outra do meio áquelle número, com quem se faz a *Proporção*, ou sejam tres, ou mais ordens de números, porque o meio de cada tres números he o que divide humas de outras *Proporções*, como v. g. 2, 4, 6, 8. Do 8 ao 6 ha *Proporção Sesquitertia*; e do 6 ao 4, *Sesquialtera*. Es-

tas duas são *divididas* pelo 6. Do 4 ao 2 ha *Proporção Dupla*; porém considerada do 6 ao 2, ha outras duas *Proporções*, porque do 6 ao 4 ha a *Sesquialtera* já dita, e do 4 ao 2 a *Dupla*. O 4 he quem *divide* estas duas *Proporções*. Tambem se comparamos o ultimo, e o primeiro número, haverá a *Proporção Quadrupla*, que he a da *Quinzena*. Mas entenda-se, que a *Proporcionalidade* consiste em se fazer a *divisão* de *Proporções*, de forte que ainda que os *numeros* sejam muitos, só tres concorram para cada *divisão*, sendo o número do meio quem as *divide*. Se as *Proporções* forem quatro em hum aggregado de *numeros*, v. g. de 1 a 2, a 3, a 4, a 5, se advirta que os *numeros* são *linco*, e as *Proporções* quatro; e *dividindo-se* de dous em dous, assim: de 1 a 2 *Dupla*; de 2 a 3 *Sesquialtera*, serão estas *Proporções divididas* do número 2: de 3 a 4 he *Sesquitertia*; e se as consideramos juntas, isto he, a de 2 a 3, e a de 3 a 4, o 3 he quem as *divide*. A que ha de 4 a 5 junta com a de 4 a 3, *divide-as* o número 4. Todas estas *Proporções* são *desiguaes*, porque de 1 a 2 he a *Dupla* da 8.^a: de 2 a 3 a *Sesquialtera* da 5.^a: de 3 a 4 a *Sesquitertia* da 4.^a: de 4 a 5 a *Sesquiquarta* da 3.^a *Maior*.

A *Dupla* de 2 a 1, ainda que he huma só *Proporção*, póde-se *dividir* em muitas. Ella nesta sua *raiz* não tem *meio*, porque o não ha entre os ditos dous *numeros*. Para o haver se hão de *dobrar*, fazendo do 1, 2, e do 2, 4, nos quaes *numeros* se acha tambem a mesma *Proporção Dupla*. O *meio* destes *numeros* he o 3, e este o que faz a *divisão*, porque he o *meio termo* das duas *Proporções*, que se causão do 3 ao 2, e do 4 ao 3. Passo a explicar mais claramente esta Doutrina.

O modo de *partir* qualquer *Proporção*, ou de huma fazer duas, observar-se-ha desta forte. Devem-se *reduzir*

Oo A os

os dous números da *Proporção*, que se ha de *partir*, a hum número só: v. g. na *Dupla* já dita de 4 a 2, hão de se *reduzir* os seus números ao número 6; e collocando-se a sua ametade, que são tres, entre os dous números, que havemos *partir*, assim: 4, 3, 2, teremos *dividida* a *Dupla* em a *Sesquitertia* de 4 a 3, e na *Sesquialtera* de 3 a 2, segundo a qualidade da *Proporcionalidade Arithmetica*.

Da mesma forte se póde *dividir* a *Sesquialtera* em duas *Proporções*. Ella he de 3 a 2; e porque estes números tambem não tem *meio*, *dobrem-se*, e ficarão 4, e 6, entre os quaes ha igualmente a dita *Proporção*. Sommem-se agora o 4, e o 6, que fazem 10: depois tire-se a sua metade, que são 5; e este número he o *meio* entre 6, e 4, e com elle se *divide* a *Sesquialtera* na *Proporção Sesquiquarta* da 3.^a *Maior*, e na *Sesquiquinta* da 3.^a *Menor*.

Em summa. A *Proporcionalidade* he saber *dividir* huma em duas *Proporções*, para o que se observe em todas aquellas, que os seus números não tiverem *meios*, isto he, que forem *impares*, ou *desiguaes*, a dita regra de *dobrar* os dous números; e sommando o menor sobre o maior, parta-se a sua somma, e o número que der, será o *meio termo*, que *divide* as duas *Proporções*: advertindo, que não sendo o número partivel igualmente, quero dizer, quando elle for *impar*, então pôr-se-ha o mesmo número inteiro, e o proprio se deve observar em todos os *Generos*, e em quaesquer *partições*, em que forem muitos os números *agregados*.

Para se conhecer se estão bem feitas as *partições* pelo modo sobredito, esta será a prova. Tome-se o número do *meio*, e o da *diferença*, ou *excesso*, e se elles sommarem ambos o número maior, tenha-se por acertada. Ou tambem assim: tome-se o número menor, e o *excesso*, ou *diferença*, e se derem perfeitamente o número do *meio*, estará boa. A seguinte figura demonstra o que digo. Dif-



Diferença, ou *excesso* he aquella *quantidade*, que ha de *número do meio* aos seus *collateraes*.

Esta figura he da *Proporcionalidade Arithmetica* por serem as *diferenças iguaes*, e *desiguaes* as *Proporções*, o que melhor se entenderá na *Demonstração seguinte*.

D E M O N S T R A Ç ã O X L V I .

Em que se contém, e explicação as tres referidas Proporcionalidades Mathematicas, na divisão das suas Proporções.

Divide-se a *Proporcionalidade*, como já disse na *Demonstração precedente* com *Pedro Cirvelo*, em tres *Generos de Proporcionalidades*, que são, *Arithmetica*, *Geometrica*, e *Harmonica*, as quaes todas são entre si muito diversas. A *Arithmetica* he *igual* nas suas *diferenças*, e *desigual* nas *Proporções*. A *Geometrica* he *igual* nas *Proporções*, e *desigual* nas *diferenças*; e a *Harmonica* he em tudo contraria. Ella he *desigual* nas *diferenças*, e nas *Proporções*. Na *Arithmetica* são as *diferenças iguaes*, segundo as considera o *Arithmetico*. As *distancias* são de *número a número immediato*: v. g. entre 8, 6, e 4, o 8 he hum *extremo*, o 4 outro: o *meio termo* he o 6, que *divide* com *iguaes diferenças* o 8 do 4, porque do 8 ao 6 vão 2, e do

6 ao 4 outros 2; pelo que são *iguaes* estas *differenças*, e as *Proporções* que se fórmão *desiguaes*, pois são *Sesquitertia*, e *Sesquialtera*. O mesmo ferá em toda a *Proporcionalidade Arithmetica*, porque esta sempre ha de ser *igual* nas *differenças*, e *desigual* nas *Proporções*. Observe-se a seguinte figura.



A *Proporcionalidade Geometrica* he aquella, em que o *meio termo* dista dos seus dous *extremos* por *iguaes* *Proporções*, e *desiguaes* *differenças* ao contrario da *Proporcionalidade Arithmetica*, como assim, 2, 4, e 8: de 2 a 8, tendo por *meio termo* ao 4, ha de 8 a 4 *Proporção Dupla*, e a mesma tambem do 4 ao 2; no que se verifica haver huma semelhante *Proporção*, tanto de hum *extremo* ao *meio termo*, como deste ao outro *extremo*; porém as *differenças* são *desiguaes*, porque de 8 a 4 vão 4, e do 4 a 2 sómente 2; e sendo dobrada a *differença*, que ha de 8 a 4, do que a de 4 a 2, com tudo, são *iguaes* as *Proporções*, como se vê.

Em



Em qualquer outra *Proporção* será o mesmo. O *Geometrico* sempre faz as suas *divisões* de *Proporção* igual. Na *Musica* he algumas vezes precisa, tanto a *Proporcionalidade Geometrica*, como a *Arithmetica*, não obstante ser a *Harmonica* muito diferente em tudo das sobreditas, como vou a mostrar.

A *Proporcionalidade Harmonica*, como diz *Francisco Salinas*, (4) he aquella, que não he igual em *diferenças*, como a *Arithmetica*, nem igual em *Proporções*, como a *Geometrica*; mas só he a que com o *meio termo* divide os dous *extremos* em *Proporções desiguaes* com *desiguaes diferenças*. Entre 6, 4, e 3 he o 4 o *meio termo*. Este divide a *Proporção Dupla*, que ha entre os *extremos* de 6 a 3 em duas *Proporções desiguaes*, como são as que ha do 6 ao 4, que he *Sesquialtera*; e na de 4 a 3, que he *Sesquitertia*. Tambem são desiguaes as *diferenças*, porque do 6, que he hum *extremo*, até ao *meio termo*, que he o 4, ha de *diferença* 2; e do 4 ao 3, que he o outro *extremo*, he a *diferença* 1. Isto mostra a seguinte figura.

(4) Salin. Lib. 1. cap. 23.



Serão *Proporcionalidades Harmonicas* todas as vezes que forem as *Proporções*, e as *diferenças desiguaes*: isto tanto se deve entender entre duas *Proporções*, como entre tres, quatro, ou mais.

Em summa. Por maior que seja o aggregado de *numeros*, sempre se hão de *dividir* de tres em tres: quero dizer, cada tres *letras*, ou *numeros* dão duas *Proporções*. O *número* do meio de cada tres, he o *meio termo*: os *colateraes* deste, os seus dous *extremos*; o que bem entendido se achará entre muitos *numeros* menos huma *Proporção* sómente, do que forem os ditos *numeros*, ou *letras*.

Não só a *Proporcionalidade Harmonica* se acha na *Musica*, mas juntamente a *Arithmetica*, e a *Geometrica*. Póde haver aggregado de *Proporções*, em que concorra humas vezes a *Proporcionalidade Arithmetica* com a *Harmonica*, outras a *Geometrica*, e *Harmonica*; e tambem se podem achar *mixtas*, ou juntas todas as referidas *Proporcionalidades*. Neste aggregado de *numeros*, 2, 4, 6, 8, 9, e 12 ha a *Proporcionalidade Arithmetica*, e a *Harmonica*: v. g. de 2 a 8 a *Arithmetica*; e de 8 a 12 a *Harmonica*. Attendão-se os

meios termos, os quaes na dita primeira *Proporcionalidade* dividem *desiguaes Proporções* com *iguaes differenças*; e na segunda *desiguaes Proporções*, e *differenças*. No exposto aggregado de *numeros*, se bem se advertir, se acharão as *Proporções* da 4.^a, da 5.^a, e da 8.^a, todas *Especies Perfeitas* da *Musica*. Na *Proporcionalidade Arithmetica*, e na *Harmonica*, o *Tono Sesquióctavo*, e tambem a *Proporção Sesquitertia* da 4.^a. Semelhante ajuntamento de *Proporções* são de *Proporcionalidade mixta*.

He *mixto* da *Proporcionalidade Geometrica*, e *Harmonica* este aggregado de *numeros* 2, 4, 8, 10, e 15: v. g. de 2 a 4, e de 4 a 8 ha a *Geometrica*; e de 15 a 8 a *Harmonica*. Attendão-se os *meios termos*, que dividem na *Proporcionalidade Geometrica* *iguaes Proporções* com *desiguaes differenças*; e na *Harmonica* dividem tanto *desiguaes Proporções*, como *differenças*. Comparando estes *numeros* aggregados, se acha na *Proporcionalidade Geometrica* a *Proporção Dupla* da 8.^a. Na *Harmonica* a *Proporção Sesquialtera* da 5.^a, e a *Sesquiquarta* da 3.^a *Maior*.

Ultimamente demonstrarei hum *mixto* de todas as *Proporcionalidades* em as tres *Mathematicas*, neste composto de *numeros*, 1, 2, 4, 6, 8, 12, e 15: v. g. de 1 a 2, e 4 ha a *Geometrica*: de 4 a 8, a quem divide o 6, a *Arithmetica*: de 8 a 15 com o meio termo 12, a *Harmonica*. Attendão-se os *meios termos*, que dividem *iguaes Proporções* com *desiguaes differenças* na *Proporcionalidade Geometrica*; ou *desiguaes Proporções* com *iguaes differenças* na *Arithmetica*; ou *desiguaes Proporções*, e *desiguaes differenças* na *Harmonica*. Nesta se vê collocada a *Proporção* da 5.^a *Sesquialtera*, e a da 3.^a *Maior Sesquiquarta*. Na *Arithmetica* tambem a da 5.^a *Sesquialtera*, e a da 4.^a *Sesquitertia*; e na *Geometrica*, a *Proporção Dupla* da 8.^a. No que se vê, que propriamente servem, e são precisas na *Sciencia* da

Musica todas as tres *Proporcionalidades Mathematicas*, por se incluirem as *Proporções* das *Especies* da sua *Harmonia* humas vezes na *Proporcionalidade Geometrica*, *Arithmetica*, ou *Harmonica*, e outras participando do *mixto* de duas destas *Proporcionalidades*, ou de todas tres, como fica demonstrado.

Quem desejar saber outras muitas particularidades sobre este Assumpto, e o que seja *Denominador*, como se *acha*, e a maneira de *conhecer* entre duas *Proporções* a *maior*, e a *menor*, veja *Zarlino*. (*)

Em fim. Esta materia he a base fundamental de toda a *Musica*, tanto *Especulativa*, como *Prática*. O fim desta he o exercicio da *Obra*, deduzido da evidencia da especulação, para o que ha de preceder a comprehensão á execução da mesma *Obra*. Só se conseguem acertos sobre principios evidentes. As razões, que não são fundadas em bons principios, não tem vigor algum: logo bem se conhece que a melhor *Prática* na *Musica* tem por fundamento infallivel a sua *Theorica*.

(*) *Zarlin*, *Inst. Harm.* Part. 1. cap. 25. fol. 34.

F I M.



IN-

I N D I C E

Das Demonstrações, que contém este Novo Tratado de Musica.

- D**EMONSTRAÇÃO I. *Em que se expõe o Jogo, ou Teclado do Cravo, e a sua precisa intelligencia* - - - - - Pag. 1.
- DEMONSTR. II. *Em que se adverte como ha de ser afinado o Cravo* - - - - - 4.
- DEMONSTR. III. *Em que se trata da Definição da Musica, dos Intervallos proprios da 8.^a, dos Tonos Incompostos, ou Compostos, do Semitono Maior, e Menor; e em que tambem se declara a natureza, Etymologia, e significado dos tres finaes, ou Accidentes Práticos, *, b, e ♯* - - - - - 9.
- DEMONSTR. IV. *Em que se descreve a denominação dos Tons, e das suas Especies* - - - - - 14.
- DEMONSTR. V. *Em que se explicão as Especies, as suas precisas distincções, e a natureza dellas* - - - - - 18.
- DEMONSTR. VI. *Em que se trata dos Tonos, e Semitonos, de que se compõem os Intervallos de todas as Especies* - - - - - 22.
- DEMONSTR. VII. *Em que se impugna que possa haver 2.^a Diminuta, não obstante dar-se Semitono Menor; e em que tambem se faz evidente ser a 5.^a excessiva Superflua, e não 6.^a Diminuta* - - - - - 29.
- DEMONSTR. VIII. *Em que se dá noticia da melhor, ou menos boa qualidade das Especies, e dos seus Transitos proprios ordinarios* - - - - - 33.
- DEMONSTR. IX. *Na qual se explica a precisa regularidade dos **, e dos bb; e em que tambem se impugna escrever-se o 8.^o * com o Diessis Enarmonico* - - - - - 36.
- DEMONSTR. X. *Em que se assigna hum facil modo de*

- conhecer todos os Tons de 3.^a Maior, ou Menor pelo primeiro, ou último Signo do Baixo de qualquer Obra* 38.
- DEMONSTR. XI. *Em que se prohibem darem-se duas 5.^{as} Perfeitas, ou duas 8.^{as} successivas descobertas na extremidade superior da Mão direita com o Acompanhamento; e se adverte o modo de se evitarem com a observação, e precisa intelligencia dos quatro Mottos* - 46.
- DEMONSTR. XII. *Em que se adverte o melhor modo da posição do Corpo, de regular as Mãos, e de pôr os Dedos no Cravo, tanto para Tocar de Capricho, ou Fantasia, como para Acompanhar* - - - - - 52.
- DEMONSTR. XIII. *Em que se expõem as Especies, que competem ás Cordas proprias dos Tons* - - - 61.
- DEMONSTR. XIV. *Em que se vem as mesmas Posturas de humas Cordas do Tom servirem a outras Cordas do proprio Tom* - - - - - 65.
- DEMONSTR. XV. *Em que se trata da derivação, e Etymologia do termo Semitono, e de outras palavras, que contém a Musica* - - - - - 69.
- DEMONSTR. XVI. *Em que se expõem algumas excepções das primeiras Regras geraes, e dellas se fórmão outros Preceitos tambem infalliveis* - - - - - 71.
- DEMONSTR. XVII. *Em que se trata de alguns termos facultativos da Musica, das Especies Falsas postas em Ligadura, e das suas precisas condições* - - - - - 78.
- DEMONSTR. XVIII. *Em que se profegue o mesmo assumpto* - - - - - 85.
- DEMONSTR. XIX. *Em que se declara a propria intelligencia da Ligadura de 2.^a, ou 9.^a inferiores; e em que se distingue a chamada Ligadura da 9.^a, ou 2.^a superiores* - - - - - 88.
- DEMONSTR. XX. *Em que se continúa o mesmo assumpto da Ligadura de 2.^a, ou 9.^a inferiores; e a propria dif-*

- distinção da chamada Ligadura da 9.^a, ou 2.^a superiores* - - - - - 93.
- DEMONSTR. XXI. *Em que se explica como o Baixo faz Ligadura inferior sómente de 4.^a Superflua* - - - 97.
- DEMONSTR. XXII. *Em que se trata do acompanhamento, que devem levar as Especies Falsas postas em Ligadura; e tambem como, e donde podem Desculpar ordinariamente* - - - - - 99.
- DEMONSTR. XXIII. *Em que se continúa a mesma materia, e sobre ella se impugnaõ algumas expressões, ou Termos Práticos, com que se explicação impropriamente certos Authores* - - - - - 114.
- DEMONSTR. XXIV. *Em que se profegue o mesmo assumpto das Ligaduras, e se individuão as Cordas proprias do Tom, em que mais usualmente se fazem, e são adequadas. Dá-se a razão porque* - - - - - 118.
- DEMONSTR. XXV. *Em que se faz evidente poderem-se Ligar a respeito do Acompanhamento a 5.^a Superflua, a 4.^a Diminuta, e a de Tritono; e em que se mostrão as mesmas Especies entre as Partes particulares fóra de Ligadura* - - - - - 123.
- DEMONSTR. XXVI. *Em que se trata das Clausulas, ou Cadencias, e da sua propria Etymologia* - - - 129.
- DEMONSTR. XXVII. *Em que se faz ver como devem entender-se os numeros Arithmeticos, com que se denotão as Especies da Harmonia; e como hão de ser assignados propria, e regularmente no Acompanhamento* - - - 132.
- DEMONSTR. XXVIII. *Em que se descrevem algumas Especies, e observações Práticas, mais, ou menos ordinarias no uso commum de Acompanhar* - - - - - 139.
- DEMONSTR. XXIX. *Em que se profegue, e assignão outras observações Práticas* - - - - - 144.
- DEMONSTR. XXX. *Em que se fazem ver algumas ad-*

- advertencias particulares, como das Acciaccaturas, e da Nota Cambiata* - - - - - 149.
- DEMONSTR. XXXI.** *Na qual se explicão as Pausas do Baixo, que devem, ou não levar acompanhamento de Especies em a Mão direita; e em que se conclue com a precisa lembrança de algumas advertencias, que só na Prática se podem explicar, e entender mais facilmente* - 156.
- DEMONSTR. XXXII.** *Na qual se faz lembrança de dous casos rarissima vez praticados, porém indubitavelmente possiveis na idéa do Compositor* - - - - - 160.
- DEMONSTR. XXXIII.** *Em que se intímão, ou dão evidentes provas da Perfeição da 4.^a justa; e em que se impugna ser Especie Falsa, ou Dissonante* - - - - - 165.
- DEMONSTR. XXXIV.** *Em que se comprova ser a 4.^a Perfeita Especie Consonante, e não Dissonante, ou Falsa* 173.
- DEMONSTR. XXXV.** *Em que se estabelecem Regras infalliveis para dispôr, e fazer capaz ao novo Acompanhante do conbecimento das Mudanças dos Tons; e em que se faz vencivel esta, que parece grande difficuldade, pela verdadeira intelligencia dos tres Accidentes, *, b, e ♯* 185.
- DEMONSTR. XXXVI.** *Em que se profegue a antecedente materia, expondo algumas das mesmas Regras geraes dos Accidentes com maior clareza, para o infallivel conbecimento das Mudanças dos Tons de 3.^a Menor* 202.
- DEMONSTR. XXXVII.** *Em que se vê a semelhança, e distincão das Especies de algumas Cordas do Tom: a conversão das Cordas de hum em outras na paridade de dous Tons, com o que tambem se dá a conbecer a Mudança delles* - - - - - 205.
- DEMONSTR. XXXVIII.** *Em que se continúa o Assumpto das Conversões das Cordas, ou Especies; e em que se estabelecem para o dito conbecimento preciso das Mudanças dos Tons, outras observações, e regras certas* 215.
- DE-

- DEMONSTR. XXXIX. *Em que se trata das Fugas, das suas distincões, e nomes proprios - - - - 224.*
- DEMONSTR. XL. *Na qual se profegue a Doutrina das Fugas; e em que se insinuão as melhores Imitações, e as suas qualidades, para com ellas se passar de humas para outras Cordas do Tom - - - - 244.*
- DEMONSTR. XLI. *Em que se descreve a precisa, e verdadeira norma, que ha de haver no regular Transporte de hum Tom em muitos Tons, com a qual se devem Transportar, e entender todos os mais - - - - 253.*
- DEMONSTR. XLII. *Em que se dá noticia das Proporções, dos seus Generos, ou Especies, applicadas, e entendidas a respeito das Consonancias - - - - 272.*
- DEMONSTR. XLIII. *Na qual se individualiza o mesmo ponto das Proporções, tratando-se da sua Prática experimental; e em que tambem se manifestão muitas cousas puramente Theoricas - - - - 279.*
- DEMONSTR. XLIV. *Em que se especifica o mesmo Assumpto das Proporções, pelo que diz respeito ao Compasso - - - - 283.*
- DEMONSTR. XLV. *Em que se trata da Proporcionalidade Arithmetica, Geometrica, e Harmonica; e em que se ensina o modo de partir-se huma Proporção em duas, tres, ou mais Proporções - - - - 287.*
- DEMONSTR. XLVI. *Em que se contém, e explicão as tres referidas Proporcionalidades Mathematicas, na divisão das suas Proporções - - - - 291.*

DAS DEMONSTRAÇÕES
A D V E R T E N C I A.

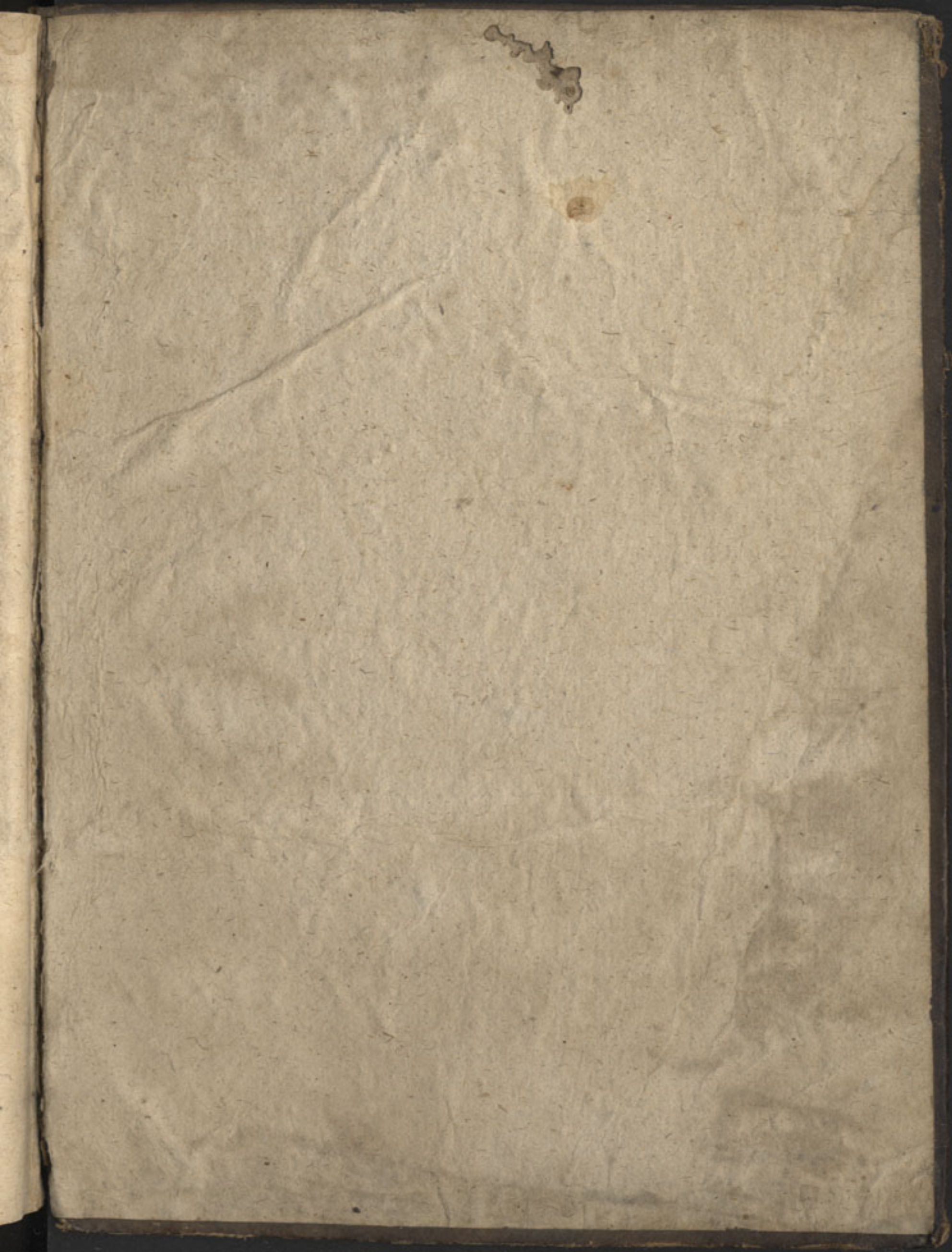
Na pag. 9., onde se diz : Instrumental , ou Vocal
posta em Prática , lêa-se : posta em Prática Instrumental,
ou Vocal.

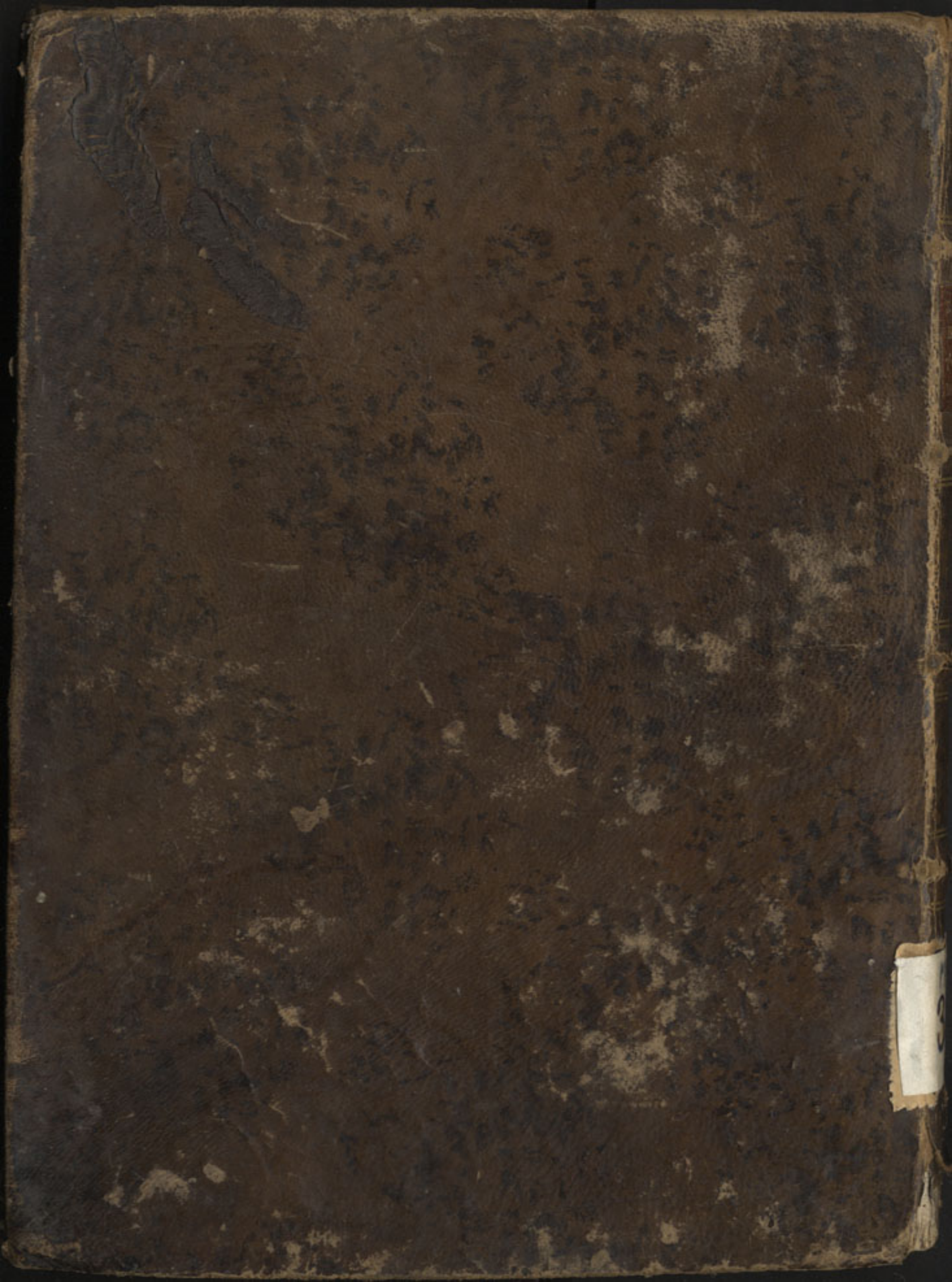
Na pag. 32., onde se diz : sahe fóra , lêa-se : está
fóra.

Na pag. 33., onde se diz : he tomado como b den-
tro do mesmo Signo , lêa-se : he tomado como b do
mesmo Signo.




AD







S O L A N
N O V O
T R A T
D E M U S



M. I.
348