

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
regula todas as Especies, e da compozição
Harmonia de tres e quatro

DEMONSTRAS ESTE ASSUMPTO
PRINCIPAL E THEORICAMENTE

PER ATTA O SR TAMARA
ALGUMAS COUSAS PARECER

CONTRAPONTO, E DA COMPOZICAO

O DE FINE C I D O

SERENISSIMO SENHOR

DE J O S E

PRINCIPAL DO BRAZIL

Por seu Author

MICHELISCO IGNACIO SOBRANO

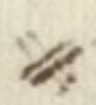


L I S B O A

NA REGIA DE FINEIA TYROGRAFIA

ANNO MDCCCLXXXIX

Com Licença do Real Senado





DEDICATORIA
AO
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-

viii

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 valem 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, cumprimen-
 do com a sua vontade, e escrevendo sobre o que
 me pedia; porque desta sorte facilito huma In-
 strucção conveniente aos que della precisão.
 Bem (sei) que a Musica, de que trato, não ha
 de ser muito bem vista de todos; mas eu conhe-
 ço que póde illustrar a alguns de claro discerni-
 mento, que se empregão nestes serios Estudos,
 dignos de toda a applicação. Como estou cer-
 to, com o Douto *Seneca*, que he empenho fa-
 cil agradar a poucos, trabalho difficil contentar
 a muitos, e empreza impossivel dar gosto a to-
 dos, nada se me dá que esta Obra seja da dis-
 plicencia dos que dizem mal do bem, e bem do
 mal, dos que não querem aprender, ou que não
 sabem. Se os Doutos tiverem que me advertir,
 mudarei de parecer, 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.



É 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 fórma 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*. (2)

Para os Musicos modernos poderem obter tantas Harmonias *Cromaticas* nos seus Instrumentos, foi preciso afinallos de tal modo, que distribuindo dentro de hum *Diapasão* 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 desto intelligente, che-

(2) 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, sim 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* , *Con- sonancias* , *Medidas* , e *Quantidades* . Esta mesma Musica *In- strumental* , 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* .

Tono.
Tono.
Semit.
Tono.
Tono.
Tono.
Semit.

Dó ré:
ré mi:
mi fá:
fá sól:
sól ré:
ré mi:
mi fá:

1.ª 2.ª
3.ª
4.ª
5.ª
6.ª
7.ª
8.ª

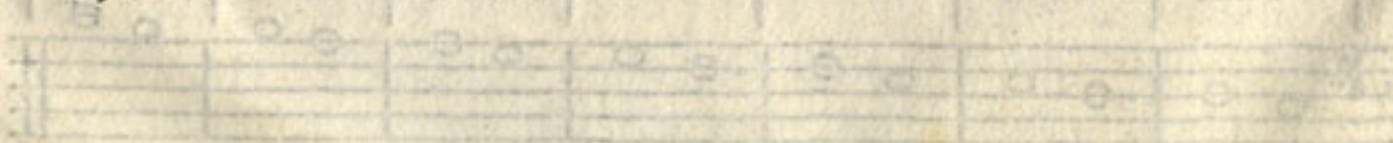
B
O

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 fórmãs, 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* possíveis dentro da 8.^a por virtude do \ast , ou b , e tambem do \sharp , 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. S. M.

To — no. To — no. Semit. 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.

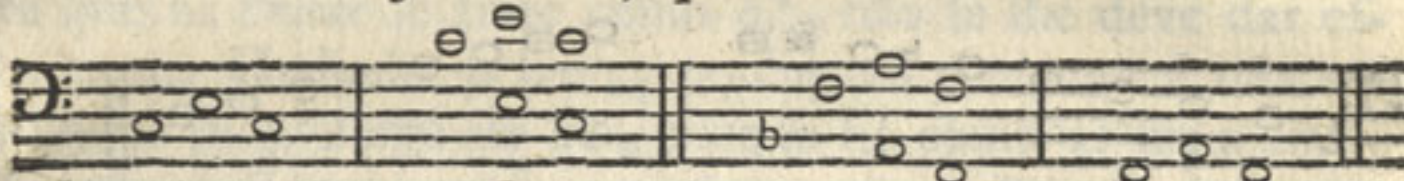
Em que se descreve a denominação dos Tons, e das suas Especies.

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-

mo Grave , ou Agudo , ou fá, lá no Agudo , ou Grave. A 3.^a Menor só póde formar Tom, dizendo, ré, fá no extremo Grave, ou Agudo, e não mí, sól; porque ainda que de ambas as fórmãs he 3.^a Menor, com tudo, para estabelecer Corda propria do Tom, ha de ter precisamente o *Semitono mí, fá* do 2.^o para o 3.^o Intervallo, e não do 1.^o para o 2.^o, que desta maneira só entra nas *Especies* das outras Cordas, de que resulta notabilissima variedade na Harmonia, como direi a seu tempo.

E X E M P L O S .

3.^a Maior, que fórmula Tom.



Dó, mí, dó. fá, lá, fá. fá, lá, fá. dó, mí, dó.
fá, lá, fá. dó, mí, dó. dó, mí, dó. fá, lá, fá.

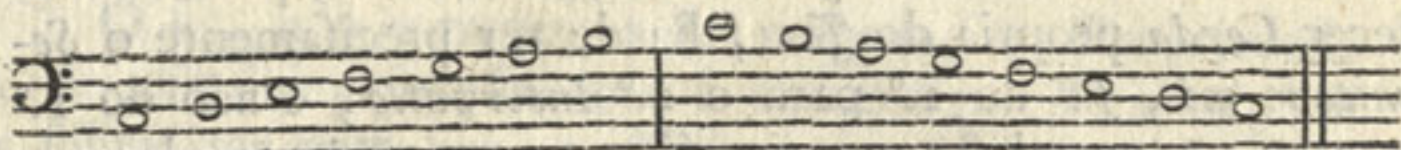
3.^a Menor, que fórmula Tom. 3.^a Menor, que não fórmula Tom.



ré, fá, ré. ré, fá, ré. mí, sól, mí.
lá.

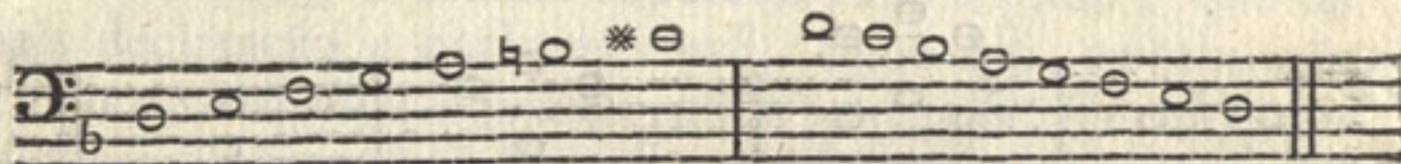
He o Tom huma Coordinação de sete Signos, ou Cordas gradatim subindo, ou descendo, nomeadas pela ordem seguinte, attendendo todas as suas Notas á primeira, que he donde nasce o Tom; porque Praticamente tambem denominamos Tom áquella Figura, sobre a qual de ordinario principia, ou acaba a Composição.

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

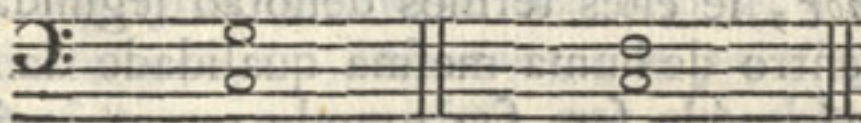
da mesma forte he *Perfeita*, e a *Diminuta*, e a *Superflua* de *Tritono* são *Dissonantes*. Esta 4.^a de *Tritono* he a quem os *Práticos* chamão com grande allucinação 4.^a *Maior*; e *Menor* á 4.^a *Perfeita*. Ora como se póde nomear 4.^a *Menor* a 4.^a *Perfeita*, se á 5.^a *justa* appellidão os 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:



5.^a *Perfeita*, ou *Maior*. 4.^a *Menor*.

Outros desta sorte:



5.^a *Maior*, ou *Perfeita* de tres Pontos e meio. 4.^a *Menor* de dois Pontos e meio.

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 affinação 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 Unifono 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 Unifono. Sem Intervallo não ha Consonancias, ou Dissonancias. Todas ellas se fórmão de Proporções desiguaes. O Unifono he Proporção equa, ou igual; logo o Unifono não he Consonancia, nem Dissonancia em acto, he sim Unifonancia; 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 *differença* de *som Grave*, ou *Agudo*: sem esta *differença* não ha *Consonancia*: sem *Consonancia* não ha *Harmonia Perfeita*; e sem *Harmonia* não se dá *Musica*.

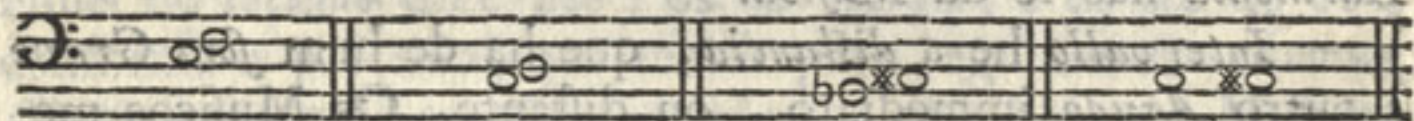
Intervallo he a *distancia*, que ha de hum *som Grave* a outro *Agudo* immediato, ou distante. Os *Musicos* modernos usão de muitos *Intervallos*, de que não se valêrão os *Antigos*. Estes punhão ordinariamente em *Prática* o *Genero Diatonico*; os *Modernos* fazem hum excellente *mixto* de todos os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

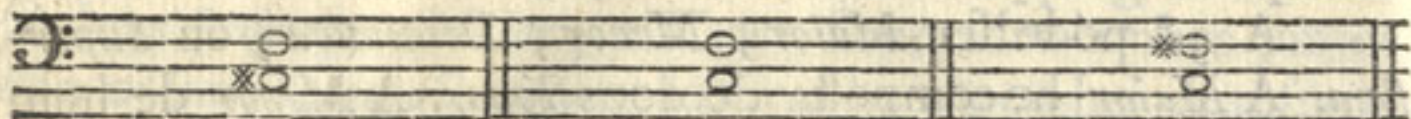


3.^a *Maior*. 3.^a *Menor*. 3.^a *Diminuta*. 3.^a *Superflua*.

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*.

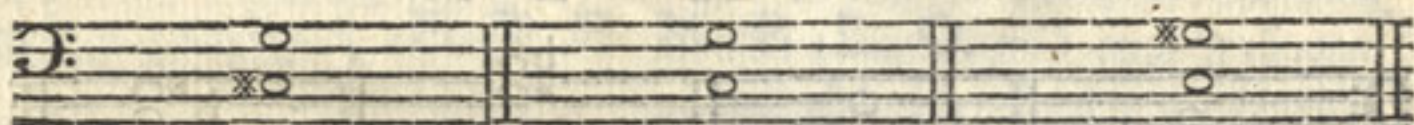
E X E M P L O.



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*.

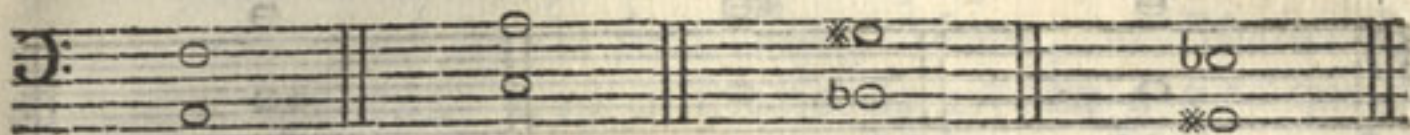
E X E M P L O.



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*.

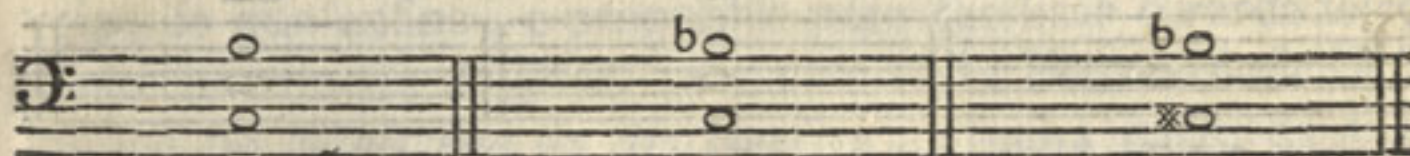
E X E M P L O.



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*.

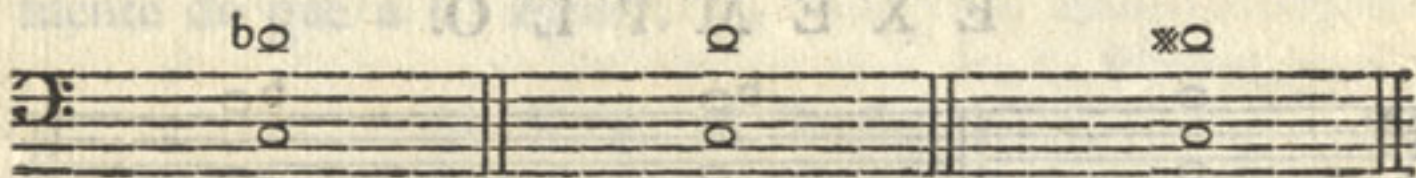
E X E M P L O.



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 incoherência 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

E X E M P L O.



Segue-se o segundo caso proposto. Devo tambem impugnar, conforme a mesma Doutrina, a outro differente Author, que escreveu no fim do seculo proximo passado, o qual diz, que algumas *Especies Superfluas*, ou *Diminutas* se hão de nomear *Diminutas*, ou *Superfluas* daquella *Especie*, de que distarem menos *Comas*, v. g. quer este grande Musico que á 5.^a *Superflua* se haja de chamar 6.^a *Diminuta* por estar mais proxima da 6.^a *Menor* do que da 5.^a *Perfeita*, porque desta, ella dista 4 *Comas*, e da 6.^a *Menor*, huma *Coma* sómente.

Eu não o entendo assim, porque desta sorte se pervertem as *Especies Diminutas*, e as *Superfluas*; pelo que digo, que não póde ser nomeada de outro modo a 5.^a *excessiva*, ainda que se aparte 4 *Comas* da *Perfeita*, pois assim mesmo sempre fica dentro do proprio *Signo*, que representa a 5.^a; e chamando-se 6.^a *Diminuta*, sabe fóra daquelle, que com regularidade deve mostrar a 6.^a; e esta a razão, por que tambem se dá 6.^a *Diminuta*, mas não he a *Especie*, que só propriamente he 5.^a *Superflua*.

A 7.^a *Diminuta* de F. tem menos quatro *Comas* do que a 7.^a *Menor*, e mais huma *Coma* sómente do que a 6.^a *Maior*. D. * serve de E. *bmollado*: quando attendo a este *Signo*, como b de E., he 7.^a *Diminuta* de F. *; e quando o tómo como * de D., he 6.^a *Superflua* do mesmo F.

Na-

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 ♯ ferve só para se oppôr, e destruir os efeitos assim dos bb, como dos **.

* ~~~~~ *

<p>** pela sua ordem.</p> <p>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. }</p>	<p>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>.</p>	<p>♯</p> <p>♯</p> <p>♯</p> <p>♯</p> <p>♯</p> <p>♯</p> <p>♯</p>	<p>bb pela sua ordem.</p> <p>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. }</p>	<p>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>.</p>
--	--	--	--	---

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 x, 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 *Dies- sis Enarmonico x* 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 Euarmonico* 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 *confia* 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 fer 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.

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 tambem, 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*, tambem se póde 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 evitassem 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 vosearia 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 agradavel 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 two measures of music. The first measure of each staff has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. The second measure has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: B4, A4, G4, F4; Bass: A3, G3, F3, E3. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 1 2 3 4 | 1 2 3 4 | 4 3 2 | 1 4 3 2 | 1. Bass: 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 two measures of music. The first measure of each staff has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. The second measure has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: B4, A4, G4, F4; Bass: A3, G3, F3, E3. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 1 2 3 4 | 5 4 3 2 | 1. Bass: 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 two measures of music. The first measure of each staff has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: G4, A4, B4, C5; Bass: G3, A3, B3, C4. The second measure has a common time signature 'C' and a treble/bass clef. The notes are: Treble: B4, A4, G4, F4; Bass: A3, G3, F3, E3. Fingerings are indicated below the notes: Treble: 1 2 3 | 1 2 3 4 5 | 5 4 3 | 2 1 3 2 | 1. Bass: 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 (C Major):**
 - 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 (C Minor):**
 - 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 (B-flat Major):**
 - 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.

Em fim, quando houver alguma *Tecla Preta*, e para baixo se seguirem duas *Branças* 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, regulão-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 cuberta 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 3 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 3 8 8 6 5 3 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 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 X I V .

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 *Coordinação* 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.

DEMONSTRAÇÃO XV.

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.