



Casa  
Gab.  
Est.  
Tab.  
N.º

5  
8  
2



M.I.  
272



dejm



2 ~~He do uzo do Sr. Fr  
cisco Xavier de S. Anna tra  
ujo, e Cunha~~

Hoje do P.<sup>a</sup> Antonio Jose Gomes Ferreira





M.I. 272

O ECCLESIASTICO  
INSTRUIDO SCIENTIFICAMENTE  
NA ARTE  
DO CANTO-CHAÕ

COMPOSTA

PELO P. P. Fr. BERNARDO DA CONCEIÇÃO ;  
*Monge da Ordem de S. Bento,*

E DADA A LUZ

POR JERONYMO DA CUNHA BANDEIRA ;  
*Irmaõ do Author.*

---

*Cantate Domino Canticum novum: Laus ejus in Ecclesia San-  
ctorum. Psalm. 149.*

---



LISBOA

Na Officina Patriarc. de FRANCISCO LUIZ AMENO.

---

M. DCC. LXXXVIII.

*Com licença da Real Meza da Commisãõ Geral sobre  
o Exame, e Censura dos Livros.*

*Do P.<sup>o</sup> Antonio Joze Gomes Ferreira da Rua do  
Souza n.<sup>o</sup> 18 em Braga.*



O ECCLESIASTICO  
INSTRUIDO SCIENTIFICAMENTE

DO CANTO-CHÃO

ADVERTENCIA.

Achar-se-ha esta Obra em Lisboa na Portaria dos Religiosos de S. Bento da Saude. No Porto em casa de Jeronymo da Cunha Bandeira Irmao do Author, adiante dos Guindaes da Ribeira; e em casa de D. Antonia de Jesus Maria, viuva, Contratadora de livros, na rua dos Mercadores.

Todos os Exemplares desta Obra vaõ assignados no fim da ultima folha com a Rubrica *Bandeira*, que he o signal do Irmao do A. para se distinguirem dos que succeder apparecerem contrafeitos, ou reimpressos, sem licença do mesmo Editor.

**F**oi taxado este Livro em mil quatrocentos e quarenta reis em papel. Meza 24 de Abril de 1788.

*Com tres Rubricas.*



LISSBOA  
No Officio Publico de FRANCISCO LUIS AMENO.

M. DCC. LXXXVIII.

Com licença da Real Mesa da Commissão Geral sobre  
o Ensino, e Confirmação dos Livros



DEDICATORIA

AO R.<sup>MO</sup> SENHOR P. M. D.

Fr. JOSEPH JOAQUIM

DE SANTA TEREZA,

M. Doutor Jubilado na Sagrada Theologia, D. Abbade  
Geral da Congregação de S. Bento neste Reino de Por-  
tugal, e Provincia do Brasil, &c. &c. &c.

REVERENDISSIMO SENHOR:

**E**sta Arte de Canto-Chaõ, que pertendo dar  
ao prélo, para por este meio a communicar aos Ec-  
clesiasticos Lusitanos, certamente não podia ter outro  
melhor Patrono, que a Religiosissima Pessoa de V. R.



E já que eu em outro tempo tive a fortuna de ser  
seu Discipulo, coisa que para V. R. foi de grand e  
trabalho, e para mim de grande proveito; agora te-  
nho a gloria (naõ disse bem) agora de justiça tenho  
a indispensavel obrigaçãõ de dedicar esta obra á sua  
Nobilissima, Sapiientissima, e Religiosissima Pessoa.  
Naõ ha duvida, que por Direito Natural devem os  
discipulos aos mestres o mesmo respeito, e amor que  
os filhos aos pais: e estando eu persuadido inteiramen-  
te desta incontrastavel verdade, a quem havia eu de  
dedicar esta Arte, senaõ a V. R. que teve a pacien-  
cia de ser meu Mestre, e eu a fortuna de ser seu  
Discipulo? A quem finalmente havia de dedicar esta  
obra, senaõ a V. R. que com tanto zelo promove o  
estudo de todas as Artes, e Sciencias na nossa sagra-  
da Religiãõ? E na verdade, se em algum tempo se  
vio nesta sagrada Congregaçãõ hum primeiro Prelado  
com todas as qualidades de prudencia, de sabedoria,  
e religiosidade; he sem duvida na presente epoca, em  
que todos temos a fortuna de ver os sobreditos pre-  
dicados essencialmente inherentes á sua Religiosissima  
Pessoa. Testemunhas desta verdade saõ os Monges do  
Archimosteiro de Tibães, que publicamente testificaõ  
a edificante conduçta, com que V. R. os promove,  
com o seu exemplo, á mais exaeta, e suave obser-  
vancia Religiosa. Testemunhas saõ os Monges dos  
Mos-



Mosteiros de Lisboa, e Porto, que estão com razão admirando as sabias disposições, que V. R. logo na primeira Visita lhes deixou prescriptas. Testemunhas são os Monges Collegiaes da Estrella, Coimbra, Travanca, e Rendufe, que não cessão de louvar tão acertadas direcções, como V. R. lhes prescreveo. Testemunhas finalmente são todos os Monges desta Benedictina Familia, (e ainda hum grande numero de Pessoas respeitaveis pela authoridade, e nobreza) que admirão tão suaves, tão nobres, e tão solidas disposições, como são as que V. R. tem estabelecido. Oh affortunada Congregação! Agora, agora he que tu pôdes dizer com verdade, que tens hum Pai da Religião, para cuidar em ti com amor; que tens hum sabio Prelado, para te reger com justiça; e que tens finalmente hum Legislador perito, para te reformar com Leis sabias. Esta fortuna, que a Congregação tem, Reverendissimo Senhor, esta mesma participo eu por ser membro della, ainda que indigno; e por isso isto he hum novo titulo, além dos referidos, para eu lhe dedicar esta obra: e pelo mesmo caso, que he util aos Ecclesiasticos, pedia de justiça para seu Mecenas a hum Prelado Ecclesiastico tão respeitavel, como he V. R.; porque quando a comecei subio V. R. ao Throno de Geral, e era razão, que em signal do meu contentamento puzesse aos seus pés este tal qual fruto

da



da minha applicaçãõ. Lembra-me, que o Rei Diony-  
sio, para acreditar o amor, que tinha ds letras, le-  
vava pelas ruas publicas de Saragoça ao seu Plataõ  
como em triunfo: tambem me recordo, que o Impe-  
rador Alexandre Severo cobrio com o seu mesmo man-  
to Real ao Jurisconsulto Ulpiano, servindo-lhe a Real  
Purpura de vestido para honrallo, e de escudo para  
defendello: e sendo V. R. taõ singular em o aprazi-  
vel, e taõ amante da erudiçãõ, se alentou a minha  
confiança a solicitar a sombra da sua efficaz protecçãõ;  
e com a posse desta fortuna, só me resta appetecer o  
que peço a Deos, e he, que faça a V. R. o mais feliz.

De V. R.

Humilissimo Subdito; e reverente Criado

Fr. Bernardo da Conceiçãõ.

PRO.



P R O L O G O.

**T**ANTO que considere, amigo Leitor, na indispensavel obrigação, que a Lei Natural impoem a todos os homens, de se ajudarem mutuamente, em ordem a aperfeiçoarem-se melhor nos talentos do espirito; logo me determinei a fazer esta Obra, para proveito, e utilidade de todos os Ecclesiasticos Lusitanos, que tem obrigação pelo seu estado de frequentar o Coro, e Altar. He certo, que em todos os homens ha hum desejo innato de saber; todos se envergonhão naturalmente, quando alguem se argue de ignorante na sua obrigação: porém para que o homem se adiante nas Sciencias, e Artes, a experiencia diaria mostra com bem clareza, que não basta o homem a si mesmo; he preciso que os outros homens o ajudem para adquirir este conhecimento affaz importante. A Natureza (ou para fallar mais propriamente) Deos não repartio igualmente os talentos por todos os homens, a huns deu mais, e a outros menos. Vemos que huns homens são robustos, e vigorosos; e outros fracos, débeis, e delicados: huns dotados de engenho, capacidade, intelligencia, e juizo affaz profundo; e outros menos engenhosos, menos capazes, menos intelligentes, e juizo nada profundo.

E quem duvida que entre as causas finaes que Deos teve nesta repartição dos talentos, com que differençou os homens (ainda que he differença accidental) não fosse para que huns dependessem dos outros? Quem havia de ajuntar os homens em sociedade civil, sendo elles naturalmente iguaes, se não fosse a grande necessidade, que huns tem do auxilio dos outros? Ora he certo, que como pela essencia, e natureza do mesmo homem se conhece com evidencia a mutua necessidade, que tem de se ajudarem reciprocamente huns aos outros em tudo aquillo que por si só não podem conseguir; por isso o Direito Natural obriga igualmente a todos os homens á exacta observancia deste saudavel preceito. E se esta obrigação insta, ainda quando os homens vissem no estado puramente natural, quanto mais instará, depois que se ajuntarão por contrato em sociedade civil? Qual foi o fim, que os homens tiverão em se ajuntarem nesta especie de sociedade? Não foi para aperfeiçoar o seu estado interno, e externo, quero dizer, para a perfeição do seu espirito, e do seu corpo, em ordem a conseguirem mais facilmente a felicidade a  
que



que todos aspiraõ? Não foi finalmente para cada hum cooperar com a sua pessoa, com as suas forças, com os seus bens, com a sua industria, e em huma palavra, com os seus talentos ao bem de cada hum dos individuos da sociedade, e por consequencia ao bem commum de toda a Republica?

E que melhor bem podia eu conseguir para esta Lusitana Republica, do que instruir as Pessoas Ecclesiasticas no verdadeiro Canto Gregoriano, para a melhor perfeiçaõ do culto divino? Oh! e se eu conseguira este nobre fim, a que me propuz! Se eu chegasse a ver os Ecclesiasticos Lusitanos bem instruidos no Canto chaõ, para cumprirem com bem edificação as funções santas do Coro, e Altar! Que feliz seria o meu trabalho! Que parabens daria áquelles dias, e áquellas noites, que gastei em taõ santa occupaçaõ! Confesso ingenuamente que teria grande gloria, vendo logrado o fim a que me propuz, e não obstante trabalhar por obrigaçaõ, para me fazer util ao Estado, de que sou membro. Ora eis aqui, amigo Leitor, o fim, que me moveo a escrever a presente Obra.

E se o deixat correr a penna em louvor, e elogio da Musica não fora exceder os limites de hum Prologo, que só pede dar razão da Obra, e não fazer huma Oraçaõ laudatoria da faculdade; sem mais diligencia, que o material trabalho de trasladar o muito, que tem escrito eruditos Authores, elogiando esta liberal Arte; me dedicara gostoso a formar hum dilatado panegyrico das suas excellencias plausiveis. Porém o conhecimento prévio expressado me detém, para não propassar a impropria esfera; por que seria delicto, sem visos de desculpa, calificar com a execuçaõ o mesmo que vitupera a lingua. Quem desejar pois (ou por afeição da faculdade, ou por se adiantar nas noticias curiosas) saber a origem da Musica, o inventor das suas regras, as grandes utilidades que produz, as personagens insignes que se esmeraraõ em praticalla, e outras muitas circunstancias, que cedem em gloria sua; lea o Diccionario das Sciencias, e com particular reflexaõ ao erudito Beyerlink no seu celebre Theatro da vida humana: onde verá tantas excellencias plausiveis da Musica, que só com admirações poderá celebrar taõ fecunda erudiçaõ.

Fallando não obstante (ainda que de passagem) da Musica em commum, digo, que se vê nella com particularidade a Filosofia natural, e Mathematica praticadas, para dar juntamente hum gostoso emprego ao entendimento, e hum delicioso recreio ao sentido. Ella he que reduzindo a concordia encontradas, e diferentes vozes, fórma huma cadeia, que aprisiona com suavidade os affectos; e com a mistura gostosa de suas consonancias

faz



faz faboroso o insipido, e o amargo appetecivel: ella he hum grande allivio para os afflictos: ella he a mortal inimiga da melancolia ( que he mái da loucura, e desesperaçãõ ): ella allivia as dores; e finalmente não ha na terra delicia maior, que huma boa Musica: assim o julgou Jeronymo Fuleto, quando disse:

*Musica turbatas animas, agrumque dolorem  
Sola levat, meritò Divumque, hominumque voluptas;  
Qua sine nil jucundum animis, nec amabile quicquam,  
Ad cuius numeros Superi vertuntur, & Orbes.*

E se tão amavel he a Musica pelas suas operações praticas, quanto mais o será pelas verdades especulativas? Muito credito perdeo entre os doutos Themistocles ( como afirma Tullio ) por ter confessado de plano, que totalmente ignorava esta Arte, cujo apreço, e estimação teve sempre elevado lugar entre Filósofos, Militares, e Principes. E na verdade, quando se começa a especular as suas proporções, não se pode negar, que para os Estudiosos he admiravel. Pythagoras tinha por costume, antes de se allear ao estudo, tanger hum pouco, para lhe avivar o entendimento: e por esta causa ensinava a Musica a seus discipulos primeiro que tudo. Plataõ, e Aristoteles não consentião, que nas suas Escolas entrasse discipulo, que não tivesse aprendendo Musica tres annos com outros Mestres, que para este intento havia assalariados nas Academias. Em huma palavra, tão alto conceito formaraõ da Musica os Filósofos antigos, que passava praça de ignorante quem a não sabia com destreza, ainda que fosse patente a todos a sua litteratura. Por esta honrada vaidade não se dedignou Socrates de a aprender em o ultimo terço da sua vida, sendo o mais serio Filósofo do seu Seculo. E ultimamente Santo Isidoro affirmou, ser tão indigna coisa de hum homem, que se préza de racional, o ignorar a Musica, como ignorar as letras: *Tam turpè est nescire musicam, quàm nescire litteras. Etymolog. Cap. 14.* Em fim, nenhuma faculdade ha, que menos necessite de louvor, que a Musica, por ser a sua perfeição vulgarmente conhecida de todos: e se ha alguem, que não a goste, ( diz Pindaro ) he final infallivel de não ser capaz de entender coisa de engenho.

Desta nunca adequadamente elogiada Faculdade, he a Arte do Canto-chaõ o sólido fundamento: e como tal, meio preciso, para a sua perfeita intelligencia; porque sendo axioma recebido communmente entre os Filósofos: começar pelo mais facil, para passar ao difficil; quem desejar subir ao cume da destreza,



deve primeiro radicar-se em os primeiros principios, que prescreve o Canto-chaõ; como menos difficeis de entender. E este he sem duvida o maior elogio das suas regras; ser fundamento essencial para os restantes primores da Musica. Igualmente he o Canto-chaõ quem faz subir de ponto os louvores divinos; porque até nas Cathedraes, onde ha Capellas formadas de deytros Musicos, he o Canto-chaõ o mais usual, para cumprir com o Officio Divino. Em as sagradas Religiões (tal, ou qual exceptuada) todas se valem do Canto chaõ para as Horas Canonicas; porque na realidade leva menos risco de divertir; e cantando com devoção, he mais proprio para excitar devotos affectos, como sabiamente demonstrou o doutissimo Feyjó nas suas Cartas eruditas: e por esta congruencia he mais adequado para o Estado Ecclesiastico, que sem aggravo de partes he Estado de perfeição. Porém advirto, que o Canto chaõ capaz de mover devotos affectos, não he aquelle que alguns Curiosos compoem, sem se ligar ás regras da Composição; pois semelhante Canto-chaõ he insipido, e sem gosto, e de difficil affinação. E para que o Canto-chaõ tenha as boas propriedades, que os graves Autores requerem, he necessario, que esteja composto conforme as imperteriveis leis da Composição, que de outro modo injustamente se lhe dá o nome de Canto-chaõ.

David, aquelle coroado Musico do Senhor, creio patrocina com hum formoso emphases o meu dictame: convida aos justos para que louvem a Deos; porém as suas palavras são dignas da maior reflexão, porque manda que o louvem, cantando bem: *Bene psalite ei in vociferatione, Psalm. 32.* Hugo Cardeal gloriou o texto, daquelles que assistem a cantar no Coro. Ha de cantar se, (diz Hugo) e ha de *cantar-se bem*. E como se pode cantar bem, quando o Canto-chaõ está na Composição errado, e por isso insipido, e desgostoso? Ha de cantar-se bem; porque os que cantão para manifestar a sua destreza, cantão bem para o *profano*, mas não para o divino: os que cantão para honra, e gloria de Deos; que explica a citada Purpura: *ad honorem suum*: cantão sem tantos requebros, (que na verdade os taes requebros são mais proprios dos theatros, que dos Templos) mas cantão com mais devoção, mais gravidade, e mais religiosamente.

He certo, que no Ceo se celebra com Musica a gloria de Deos: assim foi revelado a S. João no Apocalypse, quando vio o Throno de Deos cercado dos vinte e quatro Anciãos musicos, que com seus instrumentos celebravaõ a gloria do Cordeiro. Os que vio Isaias em o Throno magestoso, cantavaõ com dulcissima armonia o Trisagio mystico: *Sanctus, Sanctus, Sanctus. Isaias.*



P R O L O G O.

cap. 6. E reparando Hugo, que alternavaõ o elogio, disse ter sido a vizaõ *exemplar* dos Coros, onde começaõ os Pſalmos, e os Hymnos os dous Cantores, proseguindo os assistentes os divinos louvores; por isso ninguem pode duvidar ser emprego de Serafins cantar a coros os Officios Divinos. Lea quem quizer a Hugo Cardeal sobre Isaias, e reconhecerá que naõ violento a sua exposiçaõ. Este era o principal emprego dos Levitas em o Templo cantar a *Coros*, como agora os Ecclesiasticos em as suas Igrejas. E Varabro sente, que o menino Samuel aprendeo a Musica, para cantar em o Templo com os restantes Ministros: *Ministerium Samuelis fuisse usum cantandi, & pulsandi instrumenta musica: ut divinas laudes cum ceteris Levitis in Tabernaculo modularetur. Apud Mendoz. cap. 2. v. 19.*

Descendo pois á nossa Catholica Romana Igreja, he verdade inconcussa, trazer o Canto-chaõ, em quanto á substancia, o seu principio do tempo dos sagrados Apostolos; porque estes com o seu exemplo moviaõ aos fieis a tributar cultos a Deos, cantando em cõmunidade, para que fosse mais de seu agrado o obsequio. *Theatr. vitæ hum tom. 2. verb. Cantus* Emulos fervorosos da vida Apostolica foraõ os Santissimos Patriarcas das sagradas Religiões; pois se esmeraraõ tanto, em que seus filhos cantassem o Officio Divino com especial devoçaõ. Califica-o a todas as luzes o milagroso portento do meu glorioso Patriarca S. Bento, quando ainda recluso no ventre materno, cantou com vozes perceptíveis divinos louvores: *Eum præventum in utero Numinis gratia, sicut Baptista saltus; sic hunc cantus prodidit. Gabriel Bucelinus in Monolog. SS. Ord. S. Ben. & quamplurimi Script.* E foi tanto do agrado de Deos o dito obsequio, que naõ recusarei dizer, que foi huma disposiçaõ prévia, para ser santificado no ventre de sua Mãi, como piedosamente discorrem os Chronistas da minha sagrada Religiaõ. Desta Benedictina Familia sahiraõ aquelles preciosos, e primorosos Cantores do Canto-chaõ S. Gregorio Magno, S. Bernardo, e o Veneravel Beda: e finalmente Guido Aretino, Monge do meu glorioso Patriarca, pelos annos do Senhor de mil e vinte quatro, dispoz o seu Systemo musico taõ facil, e accõmodado á pratica, que o recebeu toda a Europa, e se usa até o dia de hoje.

A Santa Igreja regida pelo Espirito Santo, ordenou que se celebrasse a Missa com musica, e assim os mais Officios Divinos, enja suavidade, e canto abrandou o coração de Santo Agostinho, e foi principio da sua conversão, como elle de si mesmo confessa. Eis aqui porque teve principio o preceito Ecclesiastico, de que todos os que gozassem Prebenda, com obrigaçaõ de assistir ao



Coro, foubessem com destreza o Canto-chaõ, para cumprir com perfeiçãõ os seus deveres: *In Concil. General. Basiliensi. Sess. 6.* Eis aqui donde nasce aquella indispensavel obrigaçãõ, que incumbe aos Excellentissimos Senhores Bispos, de fazer examinar severamente aos Ordinandos sobre a sufficiencia, e idoneidade, que devem ter no Canto-chaõ; porque toda a omisãõ, que houver nesta taõ inpreterivel obrigaçãõ, se faz summamente reprehensivel, e por consequencia pouco airosa ao caracter de hum Prelado, e Principe da Igreja. Por isso naõ se devem fiar os Excellentissimos Senhores Bispos de qualquer Examinador, mas sim daquelle que for incorrupto, perito na faculdade, e zeloso da honra, e gloria de Deos; porque tendo estes nobres predicados o Examinador, facilmente se naõ corromperá, ainda com o mais precioso donativo, que o Examinando lhe offerecer. E da omisãõ desta importante diligencia nasce sem duvida a grande decadencia, que se vê no nosso Portugal, na celebraçãõ dos Officios Divinos: pois de tal modo (no que respeita á cantoria) os vemos celebrar, que, sem controversia, mais serve de desedificaçãõ aos ouvintes, que de devoçãõ.

O desejo pois de contemporizar com taõ rectas decisões, como a Santa Igreja tem determinado sobre o verdadeiro Canto Gregoriano, para que Deos Nosso Senhor seja continuamente, e com mais decencia louvado; me animaraõ a expellir de mim aquella inacçãõ, em que eu estava constituido, para que abandonando reparos impertinentes, me dedicasse a dar á luz esta pequena obra, para que sirva de norte seguro aos principiantes; e os consumados na Musica a censurem sem a acrimonia da inveja; porque poderãõ talvez reparar, que eu nesta Arte ponho doze tons regulares, e componho Canto-chaõ por elles, apartando-me do commum dos Authores, que só poem oito tons regulares, e aos mais chamaõ irregulares. Porém peço a todos aquelles, que sãõ consumados no Canto-chaõ, que atendaõ para as demonstrações, que eu faço sobre este ponto. E devem estar inteiramente persuadidos os meus Leitores, que eu nesta manifestaçãõ de pôr em pratica os doze tons, naõ sou levado do desejo de alcançar gloria entre os Eruditos, nem de reprehender os que até agora fizeraõ Artes de Canto-chaõ: (que na verdade os venero muito) mas sempre procurei com todas as minhas forças, e potencias achar a verdade, e manifestalla; por isso sempre me conformei com aquella nobilissima Sentença de Santo Agostinho: *Non de gloria comparanda, sed de invenienda veritate, tractamus.* No liv. 3. cap. 14. contra os Academicos.

Vale.

I N-



# INDICE

DOS LIVROS, CAPITULOS, PARAGRAFOS,  
Officios, Festas, Missas, e Psalmos, que contém  
esta Obra.

## LIVRO I.

Da Theorica do Canto-chaõ.

- C**APITULO I. *Que coisa seja Musica*, Pag. 1.  
 CAP. II. *Em que se trata do Systema musico*, 2.  
 CAP. III. *Em que se explica o Systema musico dos Antigos em os tres generos*, 5.  
 CAP. IV. *Em que se explica o Systema de Guido Aretino no genero Diatonico*, 8.  
 CAP. V. *Em que se explica as propriedades, que ha no dito Systema*, 10.  
 CAP. VI. *Em que se explica a disposiçaõ do mesmo Systema Guidoniano, conforme os Modernos*, 13.  
 CAP. VII. *Em que se trata do Systema musico, conforme os tres generos Diatonico-Cromatico, e Diatonico-Cromatico, Enharmonico*, 15.  
 CAP. VIII. *Em que se trata das definições commuas da Musica*, 19.  
 CAP. IX. *Em que se trata da definiçaõ dos Signos, das Vozes, que cada hum delles contém, e porque propriedades se cantão*, 20.  
 CAP. X. *Em que se trata das Propriedades, Cantorias, Vozes, e Deducções*, 24.  
 CAP. XI. *Em que se trata dos Sinaes, que se usão no Canto chaõ*, 26.  
 CAP. XII. *Em que se trata do modo de contar os Signos pelas Claves: e das Entoações*, 37.  
 CAP. XIII. *Em que se trata das Mutanças*, 39.  
 CAP. XIV. *Em que se trata das Entoações, conforme o Systema dos Modernos*, 46.  
 CAP. XV. *Em que se trata dos intervallos mais principaes, que nos limites de hum Diapasaõ se incluem*, 62.  
 CAP. XVI. *Em que se trata das proporções, em que estão os sobreditos intervallos*, 72.  
 CAP. XVII. *Em que se trata do numero dos Tons, sua divisaõ, sens sinaes, e sens intervallos proprios de cada hum em particular*, 76.

CAP.



- CAP. XVIII. *Em que se trata da variedade com que se podem achar os sobreditos tons em o Canto-chaõ, 97.*
- CAP. XIX. *Em que se explica as propriedades, e efeitos dos doze tons, 109.*
- CAP. XX. *Em que se trata do modo de conhecer a que tom pertence qualquer composição de Canto-chaõ, 111.*
- CAP. XXI. *Em que se trata das Disjunctas, 118.*
- CAP. XXII. *Em que se trata da Conjuncta, ou divisão de tono, 122.*
- CAP. XXIII. *Em que se trata do uso do b mol accidental, do Sustenido, e do b quadro em alguns casos particulares, 129.*
- CAP. XXIV. *Em que se trata das entoações dos Psalmos, com os levantamentos solemnes, e seus Seculoros, por todos os doze tons, que ha no Canto-chaõ, 139.*
- CAP. XXV. *Em que se trata do levantamento dos tons feriaes; e se poem huma regra facil, e breve para conhecer de que tom seja qualquer Antiphona, 160.*
- CAP. XXVI. *Em que se trata da entoação dos doze tons em os Introitos da Missa, com huma regra facil para conhecer de que tom sejaõ os Introitos da Missa, 166.*
- CAP. XXVII. *Em que se trata de todas as clausulas principaes, e intermedias, que commumente se achão em os doze tons, 175.*
- CAP. XXVIII. *Em que se trata da Corda choral, 182.*
- CAP. XXIX. *Em que se trata do Compasso, sua medida, e movimento; e como se ha de repartir a letra com os pontos do Canto-chaõ, 189.*
- CAP. XXX. *Em que se poem algumas advertencias, que deve observar hum bom Cantor, 192.*

## L I V R O II.

Em que se poem huma instrucção para os Presbyteros, Diaconos, Subdiaconos, e para todos os que tem obrigação de servir ao Coro, conforme o uso Romano.

- § I. **M**odo que se deve observar em cantar nas Matinas os Versos Domine labia mea aperies, e Deus in adiutorium meum intende, assim nas festas duplices, e semiduplices, como nas simples, e dias feriaes, 197.
- § II. *Modo como se devem cantar todos, e quaesquer Versos no fim de cada Nocturno das Matinas, e dos Hymnos das Laudes, e Vesperas, assim nas festas duplices, como semiduplices, e dias feriaes, 200.*

§ III.



- § III. *Modo como nas Matinas se devem cantar as Absoluções, Lições, &c.*, 203.
- § IV. *Modo como se deve cantar o Benedicamus Domino, assim nas Vesperas, como nas Laudes*, 213.
- § V. *Modo como se deve levantar o Hymno Te Deum laudamus*, 218.
- § VI. *Modo de cantar o Martyrologio*, 219.
- § VII. *Modo como na Completa, depois de cantada a Lição breve, se canta o mais que se segue até o Verso Deus in adiutorium*, 221.
- § VIII. *Modo de cantar as Prophecias*, 222.
- § IX. *Modo como se deve cantar a Epistola pelo Subdiacono, ibi.*
- § X. *Modo como se deve cantar o Evangelho, com tudo o mais que pertence ao Diacono*, 224.
- § XI. *Modo de cantar o Ite Missa est nas festas solemnes*, 229.
- § XII. *Modo de cantar o Confiteor Deo nas Missas de Pontífice*, 233.
- § XIII. *Modo de cantar os Capitulos, com tudo o mais que pertence ao Presbitero*, 235.
- § XIV. *Modo de cantar as Orações*, 237.
- § XV. *Modo de cantar as Orações simples, e serial*, 240.
- § XVI. *De outro modo, ou tom serial*, 242.
- § XVII. *Modo de levantar na aspersão da agua benta nas Domingas, o Asperges, e Vidi aquam*, 244.
- § XVIII. *Modo de levantar na Missa a Gloria in excelsis Deo, e o Credo in unum Deum*, 246.
- § XIX. *Modo de cantar na Missa os Prefacios*, 247.
- § XX. *Modo como na Sexta feira em Parasceve se deve cantar nove Orações depois de cantada a Paixão*, 268.
- § XXI. *Modo como se deve cantar na Missa o Præceptis salutari-bus, &c, e o Paier noster*, 270.
- § XXII. *Modo como se deve cantar a benção de Pontifical*, 280.
- § XXIII. *Modo como se deve cantar a Paixão*, 281.
- § XXIV. *Modo como se deve cantar no Sabbado santo a benção do Cirio Paschal*, 289.
- § XXV. *Modo de cantar a benção da fonte no Sabbado santo*, 333.
- § XXVI. *Modo como se deve cantar a Ladainha no Sabbado santo, depois de concluida a benção da fonte*, 333.



Appendix ao segundo Livro, em que se poem alguns Hymnos selectos, tirados do Psalterio Romano; porém com alguma mudança em alguns pontos.

- § I. **O** Hymno Te Deum laudamus, 341.
- § II. Modulação do Hymno Conditor alme fiderum, para as Domingas do Advento, 348.
- § III. Modulação do Hymno Audi benigne, para as Domingas da Quaresma, 349.
- § IV. Modulação do Hymno Vexilla Regis, para as Vesperas da Domingo da Paixão, 349.
- § V. Modulação do Hymno Pange lingua, para as Matinas da Domingo da Paixão, 350.
- § VI. Modulação do Hymno Ad regias, para a Domingo da Ressurreição, 351.
- § VII. Modulação do Hymno Veni Creator Spiritus, para o Pentecostes, 352.
- § VIII. Modulação do Hymno Pange lingua, para a festa do Corpo de Deos, nas Vesperas, 352.
- § IX. Modulação do Hymno Sacris solemnis, para as Matinas da festa do Corpo de Deos, 354.
- § X. Modulação do Hymno Ave maris Stella, para as festas de Nossa Senhora nas Vesperas, 357.
- § XI. O mesmo Hymno por outra modulação, ibid.
- § XII. Modulação do Hymno O gloriosa Virginum, para as Matinas das festas de Nossa Senhora, 356.
- § XIII. Modulação do Hymno Jesu dulcis memoria, para a festa do Santissimo Nome de Jesus, 358.
- § XIV. Modulação do Hymno Ut quæant laxis, para a festa de S. João, ibid.
- § XV. Modulação do Hymno Stabat Mater dolorosa, para a festa das sete Dores da Senhora, 359.



## L I V R O III.

Em que se poem vario Canto-chaõ pratico, para uso dos principiantes; e para que vejaõ os doze Tons executados, tanto pela escada de b quadro, como pela de b mol; e tudo quanto fica dito no primeiro Livro desta Arte.

**A** Sperges, 361.

Vidi aquam, 363.

*Na festa da Purificaçaõ*, 365.

*Para a Quarta feira de Cinza*, 378.

*Para o Domingo de Ramos*, 381.

*Para a Quinta feira maior*, 404.

*Para a Sexta feira em Parascerve*, 420.

*Para o Sabbado Santo*, 451.

*O Hymno Te Deum laudamus*, 460.

*O Hymno Tantum ergo*, 469.

*O mesmo por outra modulaçaõ*, 470.

*O Hymno, Exultet cœlum laudibus*, 471.

*O Hymno Deus tuorum militum*, 472.

*O Hymno Sanctorum meritis*, *ibid.*

*O Hymno Iste Confessor*, 473.

*O Hymno Jesu corona Virginum*, 474.

*O mesmo Hymno por outra modulaçaõ*, *ibid.*

*O Hymno Urbs Jerusalem beata*, 473.

*O Hymno Rex sempiternæ Domine*, 476.

*O Hymno Veni Creator Spiritus*, *ibid.*

*O Hymno Hymnum canoris*, 477.

*O Hymno Aurea fulget*, 478.

*O Hymno Stabat Mater*, *ibid.*

*O Hymno Nunc sancte nobis*, 479.

*O mesmo Hymno por outra modulaçaõ*, *ibid.*

*Ladainha de Nossa Senhora*, 480.

*Antiphona Sub tuum præsidium*, 484.

*Antiphona Alma Redemptoris*, 486.

*Antiphona Ave Regina Cœlorum*, 488.

*Antiphona Regina Cœli*, 489.

*Antiphona Salve Regina*, 491.

*Officio da Quinta feira maior*, 493.

*Officio de Sexta feira em Parascerve*, 518.

*Officio do Sabbado Santo*, 545.

\*\*\*

Offi-







- Officio do Transito do glorioso Patriarca S. Bento , 567.  
 Officio da Trasladação do glorioso Patriarca S. Bento , 624.  
 Officio dos Defuntos , 675.  
 Festa do Santissimo Nome de Jesus , 737.  
 Festa das Cinco Chagas de Nosso Senhor Jesus Christo , 756.  
 Festa de Nossa Senhora do Desterro , 772.  
 Festa de S. Theotonio Confessor , 788.  
 Festa de S. Joseph , Esposo da B. V. Maria , 801.  
 Festa da Senhora das Dores , 812.  
 Festa dos Prazeres da B. V. Maria , 825.  
 Festa do Santissimo Coração de N. Senhor Jesus Christo , 830.  
 Festa da Maternidade da B. Maria Virgem , 849.  
 Festa de S. João Damasceno , 860.  
 Festa dos cinco Martyres de Marrocos , 866.  
 Festa de Santo Antonio de Padua , 871.  
 Festa de S. Luiz Gonzaga , 878.  
 Festa da Pureza da B. Virgem Maria , 882.  
 Festa dos Santos Anjos Custodios , 893.  
 Festa do Archanjo S. Raphael , 905.  
 Festa do Archanjo S. Gabriel , 916.  
 Festa de Santa Isabel , Rainha de Portugal , 930.  
 Festa de Santa Pulcheria Virgem , e Imperatriz , 934.  
 Festa de S. Camillo de Lellis , 940.  
 Festa do Patrocinio de S. Joseph , 944.  
 Missa de oitavo tom para festas duplex , 958.  
 Missa de undecimo tom mixto para Duplex de segunda Classe , 972.  
 Missa de undecimo tom cõmixto para Duplex de primeira Classe ,  
 991.  
 Missa de terceiro tom para a festividade de Duplex maius , 1016.  
 Psalmos , e Lições da Quinta feira maior , 1029.  
 Psalmos , e Lições da Sexta feira em Parasceve , 1048.  
 Psalmos , e Lições do Sabbado Santo , 1063.  
 Psalmos , e Orações das Vesperas do Officio dos Defuntos , 1071.  
 Psalmos , e Lições das Matinas do Officio dos Defuntos , 1076.



## ERRATAS, E SUAS EMENDAS.

Pag. Reg.

- 15 14 convenlencia *lea-se* conveniencia  
 35 20 *Está a Clave de G* sol re ut: e deve ser hum meio circulo com hum travessaõ.  
 95 9 poucs *lea-se* poucos  
 96 17 printipio *lea-se* principio  
 151 5 sua mediação em B, e C sol fa ut deve ser em D, e C sol fa ut  
 183 6 ut *lea-se* la  
 210 ult. este *lea-se* estas  
 264 ult. do Canto-chaõ, o guiaõ que está no 3 espaço, deve ser na 4 lin.  
 278 2 do Canto-chaõ, o guiaõ que está na 2 linha, deve ser no 2 espaço  
 287 1 do Canto-chaõ, o b mol que está no 3 espaço, deve ser no 2.  
 353 1 do Canto-chaõ, no 3 compasso, nota 2 , deve ser   
 358 1 do Canto-chaõ, a nota 1 que está na 3 linha, deve ser na 2.  
 377 1 As ultimas duas notas que estão no 2 compasso, devem ser no 1 espaço  
 385 3 do Canto-chaõ, o guiaõ que está no 3 espaço, deve ser no 2.  
 404 4 do Canto-chaõ, compasso 2, entre as duas notas delle deve haver hum ponto de augmentação.  
 479 3 do Canto-chaõ, o b mol que está no 3 espaço, deve ser no 2.  
 485 ult. 4 Tom transp. *lea-se* 1 Tom transp.  
 496 6 do Canto-chaõ, no fim, 8 Tom, deve ler-se 1 Tom.  
 500 5 O b mol deve ser no 2 espaço, e não no 3.  
 516 4 do Canto-chaõ, falta o b mol  
 592 2 virgo *lea-se* virtus  
 760 ult. do Canto-chaõ, a ultima nota que está no 1 espaço deve ser na 2 linha.  
 876 5 do Canto-chaõ, a Clave que está na 3 linha, deve ser na 4.  
 878 ult. do Canto-chaõ, a Clave de C sol fa ut deve ser de F fa ut  
 881 3 do Canto-chaõ, a Clave deve ser na 4 linha, e não na 3.  
 907 5 do Canto-chaõ, nota 4 do 1 compasso está na 1 linha, e deve ser na 2.  
 909 2 do Canto-chaõ, a Clave deve ser de F fa ut  
 949 1 do Cantocchaõ, paperi *lea-se* pauperi  
 978 2 compasso 3, nota 4 , deve ser   
 985 4 compasso 5, adiante das quatro semibreves se deve pôr hum travessaõ para certeza do compasso, ficando a figura longa entre hum compasso só  
 1002 1 compasso 2, a primeira nota deve ter hum ponto adiante della  
 1018 1 compasso 1, a syllaba *ta*, que está ao pé do sustenido, e semibreve, deve ser atraz debaixo das ultimas notas breves.  
 1020 1 O guiaõ que está no 2 espaço, deve ser no 1.  
 1021 ult. compasso 1, a nota 1 que está na 3 linha, deve ser na 2.









O ECCLESIASTICO  
INSTRUIDO SCIENTIFICAMENTE  
NA ARTE  
DO CANTO-CHAÕ.

---

LIVRO PRIMEIRO.

CAPITULO I.

*Que cousa seja Musica.*



MUSICA he huma Sciencia Physico-Mathematica, que trata dos sons harmonicos. Chama-se Physico-Mathematica, por participar o seu objecto da razã de sensivel, propria do Physico; e da razã de quantidade, propria do Mathematico. Em dizer, que trata dos sons harmonicos, se manifesta o objecto material, e sujeito, ou materia do seu emprego. Ha som harmonico; e som que naõ he harmonico: aquelle he que por si he agradavel ao ouvido, como a voz do que canta, o som do Clarim, do Orgã, &c.: o naõ harmonico, he aquelle que por si he desagradavel ao ouvido, como o trovaõ, e outros semelhantes:

A

tes:



tes : trata , pois , a Musica do som harmonico , e este he o seu material objecto.

O objecto formal da Musica he a proporção dos sons harmonicos ; e a razão he , porque todo o seu emprego he demonstrar as consonancias, e dissonancias , que se podem achar entre os ditos sons , as quaes consistem em a razão , e proporção que elles tem : estas proporções são o fim , e a razão formal de se occupar em a sua especulação ; e a estas attende a direcção de suas regras. E porque estas proporções , em que consistem as consonancias , e dissonancias , se explicaõ em numeros , por isso he commum sentir , que o objecto formal da Musica he o numero sonoro ; isto he , o numero , que explica a harmonia , e proporção dos sons.

Divide-se a Musica em *Pratica* , e *Especulativa* : a *Pratica* he a quella , que por meio das suas regras não só ensina a cantar , mas tambem que dirige , e ordena os sons harmonicos , de modo , que misturando o grave com o agudo , o brando com o forte , e o acorde com o desacorde , compoem com soberano artificio as melodias que ouvimos. A *Especulativa* he aquella, que se occupa em a averiguação curiosa das causas , e propriedades dos sons ; e considera a natureza , e perfeição das consonancias , e dissonancias , e dos seus admiraveis effeitos.

## CAPITULO II.

*Em que se trata do Systema Musico.*

*Definição.*

1 **S***ystema Musico* , he huma recta ordenação , e disposição das cordas ; ou vozes usadas em a Musica : a esta chamaõ os Gregos , *Systema* ; e os Latinos , *Escada* , ou *Mano Musical* , como se verá depois. Compunhaõ os Gregos o Systema de Tetrachordos.

2 *Tetrachordo* , ou *Quadricorao* , he huma ordenação , ou disposição de quatro cordas , ou vozes , taes , que a  
mais



mais grave com a mais aguda formaõ hum Diatesaraõ, ou quarta : com as cordas , que estaõ entre a mais grave , e mais aguda , se formavaõ outros intervallos menores , que enchiaõ o Tetrachordo , ou quarta ; e a esta disposiçaõ dos intervallos menores , que compunhaõ hum Tetrachordo , chavamaõ *Genero Musico* : com que

3 *Genero Musico* he a disposiçaõ de huns intervallos , que sommados , fazem o Tetrachordo , ou Diatesaraõ ; e porque os intervallos naõ eraõ sempre os mesmos , por esta causa foraõ diferentes os generos da Musica ; a saber , *Diatonico* , *Cromatico* , e *Enharmonico*.

4 *Genero Diatonico* he aquelle , que procede por dous tonos , e hum semitono , com que o Tetrachordo em este genero se compunha de dous tonos , e hum semitono.

5 *Genero Cromatico* he aquelle , que procede por dous semitonos , e huma terceira menor , ou semiditono ; e destes intervallos se compunha o seu Tetrachordo.

6 *Genero Enharmonico* he aquelle , que procede por duas Diesis , e huma terceira maior , ou ditono ; e estes eraõ os intervallos , que formavaõ o seu Tetrachordo.

7 Os modernos adiantaraõ , e aperfeçoaraõ a Musica , misturando em os seus Systemas os sobreditos generos , de que se originaraõ o *Genero Diatonico-Cromatico* , e o *Diatonico-Cromatico-Enharmonico*. De tudo isto se trata agora em particular.

§.

*Explica-se a composiçaõ do Tetrachordo em cada hum dos generos , Diatonico , Cromatico , e Enharmonico.*

**J**Ulgeraõ sempre os Musicos por conveniente compor o Sytema de Tetrachordos , ou quartas ; de modo , que collocando humas sobre outras , formassem huma como escada , pela qual subisse , e baixasse harmonicamente a voz ; já levantando-se do grave ao agudo ; e já deprimindo-se do agudo até o grave. A razaõ de conveniencia consiste , em que quem sabe entoar continuamente



os intervallos de hum Tetrachordo , ou quarta , sabe entoar todo o Systema.

Em cada Tetrachordo ha tres intervallos , que requerem quatro vozes , ou cordas , que lhe daõ a denominação de *Tetrachordo*. Estes intervallos naõ faõ em todo o caso os mesmos; porque ainda que o Tetrachordo seja o mesmo , por conservar sempre a corda inferior com a superior a razãõ de quatro com tres , com tudo o modo de encher esta consonancia com os intervallos menores foi antigamente de tres modos , e daqui resultaraõ os tres generos *Diatonico* , *Cromatico* , e *Enharmonico*.

O *Genero Diatonico* compoem o seu Tetrachordo de hum semitono maior 16 a 15 , de hum tono maior 9 a 8 , e de hum tono menor 10 a 9. Julgo que tomou a denominação de *Diatonico* , por proceder por tonos , e semitonos. Chama-se tambem *Natural* , por ser o que se forma entoando as vozes , *ut , re , mi , fa , sol , la , &c.*

O *Genero Cromatico* compoem o seu Tetrachordo de hum semitono maior 16 a 15 , de hum semitono menor 25 a 24 , e de hum semiditono , ou terceira menor 5 a 6. Chama-se *Cromatico* por expressar , e notar os Antigos as suas cordas com diferentes cores.

O *Genero Enharmonico* compoem o seu Tetrachordo de huma Diesi maior , ou semitono menor 25 a 24 , e de huma Diesi menor , ou harmonica 128 a 125 , e de huma terceira maior 5 a 4. Tudo o que fica dito se vê claramente , e com distincão na seguinte Taboa.

Explicação da Taboa dos Tetrachordos e Generos

Ulysses



T A B O A

De hum Tetrachordo composto, conforme cada genero.

<i>Genero Diatonico.</i>	{	Tono menor . . . . . 10 a 9.
		Tono maior . . . . . 9 a 8.
		Semitono maior . . . . . 16 a 15.
<i>Genero Cromatico.</i>	{	Semiditono . . . . . 6 a 5.
		Semitono menor . . . . . 25 a 24.
		Semitono maior . . . . . 16 a 15.
<i>Genero Enharmonico.</i>	{	Ditono . . . . . 5 a 4.
		Diesi menor . . . . . 128 a 125.
		Diesi maior . . . . . 25 a 24.

C A P I T U L O III.

*Em que se explica o Systema Musico dos Antigos em os tres generos.*

**D**O que fica dito se collige, que os tres generos da Musica só se differençaõ em os intervallos menores, que enchiaõ o Tetrachordo, ou quarta. Destes Tetrachordos compunhaõ os Gregos o seu Systema em cada genero, pondo em cada hum igual numero de Tetrachordos proprios daquelle genero; de que se segue, que os tres Systemas Diatonico, Cromatico, e Enharmonico, constavaõ de hum mesmo numero de cordas, e de hum mesmo numero de intervallos: convinhaõ tambem em a quantidade dos intervallos maiores; porque as Octavas, Quintas, e Quartas tinhaõ sempre a sua devida quantidade; e só se differençaõ em os intervallos menores, que enchiaõ as quartas.

Julgando pois por conveniente, que o Systema constasse de dous Diapasões, o compozeraõ de quatro Tetrachor-



chordos; de tal forte, que os inferiores tivessem huma corda commua: isto he, que a ultima corda do primeiro Tetrachordo fosse a primeira corda do segundo Tetrachordo; e assim mesmo a ultima do terceiro fosse a primeira do quarto; porém a ultima do segundo, e primeira do terceiro eraõ diferentes, e distava huma corda da outra hum tono inteiro; e tudo isto se fazia para chegar a aperfeiçoar os dous Diapasões, ou Octavas: e como ainda com isto não estavaõ completas, por faltar hum tono, acrescentavaõ de baixo do infimo Tetrachordo huma outra corda, a que chamavaõ *Proslombanomenon*, a qual distava da corda mais grave do infimo Tetrachordo hum tono inteiro; e com isto ficou aperfeiçoado o Systema, composto de quinze cordas.

Dos quatro Tetrachordos, que compunhaõ o Systema, o infimo se chamava *Tetrachordo hypaton*; isto he, *Tetrachordo das cordas principaes*; ao seguinte chamavaõ *Tetrachordo Meson*; isto he, *das cordas medias*: ao terceiro chamavaõ *Tetrachordo diezeugmenon*; isto he, *de cordas disjuntas, ou separadas*; porque, como já disse, este Tetrachordo estava separado do segundo em distancia de hum tono: ao quarto, e ultimo Tetrachordo, chamavaõ *Tetrachordo hyperboleon*; *de cordas mais altas, e agudas*.

Os nomes das cordas, que compunhaõ os Tetrachordos, são os seguintes: a infima do infimo Tetrachordo, se chama *Hypate, hypaton*: a seguinte subindo, *Parhypate hypaton*: a terceira *Lychnos hypaton*: a quarta, que juntamente he a primeira do seguinte Tetrachordo, *Hypate meson*: a segunda, *Parhypate meson*: a terceira, *Lychnos meson*: a quarta *Mese*; isto he *media*. Em o terceiro Tetrachordo a primeira corda se chama *Paramese*: a segunda *Trite diezeugmenon*: a terceira *Paranese diezeugmenon*: a quarta, que tambem era a primeira do quarto Tetrachordo, se chamava *Nete diezeugmenon*: a segunda, *Trite hyperboleon*: a terceira *Paranete hyperboleon*: a quarta *Nete hyperboleon*. Não me detenho  
em



em a explicação destes nomes, por ser de pouca importancia: Veja-se a Taboa primeirano fim desta Obra.

Advertiraõ já os antigos em este Systema, e singularmente em o da ordem Diatonica, hum defeito; e he, que conforme a disposição explicada, todo o Systema Diatonico procede por dous tonos, e hum semitono; e sómente em o meio do Systema se achaõ tres tonos, e hum semitono, por causa do tono acrescentado entre o segundo, e terceiro Tetrachordo: de que se segue infallivelmente, que se a composição de alguma entoação requer depois de dous tonos hum semitono, seja preciso para a cantar com acompanhamento de Orgaõ, ou similhante instrumento de vozes fixas, fugir do meio do Systema, incommodando muito as vozes humanas, obrigando-as a cantar, ou mui alto, ou mui baixo.

Para evitar, pois, este inconveniente, dividiraõ ao tono, que separa o segundo do terceiro Tetrachordo, em dous semitonos, com que vieraõ como a ingerir outro Tetrachordo, acrescentando sómente huma corda entre a corda *Mese*, que he a ultima do Tetrachordo *Meson*; e a corda *Paramese*, que he a primeira do Tetrachordo *Diezeugmenon*: de forte, que desde a corda *Mese*, até a corda *Paranete diezeugmenon*, ha hum Tetrachordo, a que chamaõ *Synemmenon*: isto he, *acrescentado, ou adaptado*. A sua corda primeira em a parte grave, he a mesma chamada *Mese*, que he a ultima do Tetrachordo *Meson*: Segue-se em distancia de hum semitono a corda acrescentada, a que chamaõ *Trite synemmenon*: Segue-se em distancia de hum tono a corda *Trite diezeugmenon*, que em quanto constitue o Tetrachordo *Synemmenon*, se chama *Paranete Synemmenon*: Segue-se em distancia de outro tono a corda *Paranete diezeugmenon*, que em quanto compoem o Tetrachordo *Synemmenon*, se chama *Nete Synemmenon*. Com isto fica aperfeiçoado o Systema.

Tudo isto se vê claramente em a Taboa I. em a qual para mais clareza se poem sómente o Systema da ordem  
Dia-



Diatonica. Segue-se depois a Taboa II. onde estaõ os Syf-  
temas dos tres generos; e nella se vê, que algumas cor-  
das chamadas *Fixas*, saõ commuas a todos os tres gene-  
ros: outras chamadas *Mobiles*, saõ differentes em cada  
genero; e outras, que se chamaõ *Neutras*, saõ commuas  
a dous generos. Omittte-se a corda entre *Mese*, e *Para-  
mese*, por naõ confundir, e estar bastantemente expressa-  
da em a Taboa I.

#### C A P I T U L O IV.

*Em que se explica o Systema de Guido Aretino em o ge-  
nero Diatonico.*

**N**Aõ deixava de causar grande difficuldade o Systema  
Grego pela multidaõ de cordas, e diversidade de  
nomes que tinha; procuraraõ os Latinos em o facilitar;  
e assim desde o tempo de Boethio, Santo Ambrosio, San-  
to Agostinho, e S. Gregorio Magno, trabalharaõ muito  
nisto, até que Guido Aretino, Monge do meu glorioso  
Patriarca S. Bento, pelos annos do Senhor 1024. dif-  
poz o Systema Musico taõ facil, e accommodado á pra-  
tica, que o recebeo toda a Europa, e se usa até o dia de  
hoje: porém melhorado em algumas circumstancias.

Compoz, pois, Guido Aretino o seu Systema de  
vinte e duas cordas; e em lugar dos Tetrachordos anti-  
gos, poz sete Hexachordos, os quaes eraõ semelhantes  
entre si: isto he, tinhaõ todos o semitono maior em hum  
mesmo lugar, e situaçaõ, que he em meio dos quatro to-  
nos. Tambem se ha de advertir, que estes Hexachordos  
eraõ communicantes; de sorte, que naõ se seguia hum  
depois de outro, como se seguiaõ os quatro Tetrachor-  
dos dos Gregos, mas sim tinhaõ algumas cordas com-  
muas hum Hexachordo com outro. As vozes, que servem  
para entoar os ditos Hexachordos, saõ, *ut*, *re*, *mi*, *fa*,  
*sol*, *la*; tomados do Tristico primeiro do Hymno de S.  
João Baptista, como se vê aqui.

*Ut*



Ut queant laxis Resonare fibris  
 Mira gestorum Fa muli tuorum ;  
 Solve polluti Labij reatum,  
 Sancte Joannes.

Para nomear as cordas , deixando os nomes Gregos antigos , tomou sete letras do Abcedario , que são A , B , C , D , E , F , G ; e como os Hexachordos sejaõ communicantes , se segue , que em muitas cordas haõ de cahir diferentes vozes , já de dous , já de tres Hexachordos ; com que vem-se a nomear a corda com a letra , e vozes , que lhe correspondem , formando de tudo hum nome ; e isto he o que os praticos chamaõ *Signos*.

Tambem sendo as cordas do Systema 22 , e as letras sete , foi necessario repetillas tres vezes ; e para maior distincão , as sete primeiras em a parte grave as pintou maiúsculas A , B , C , &c. as sete seguintes minúsculas a , b , c , &c. e as outras sete minúsculas duplicadas aa , bb , cc , &c.

Quiz tambem Guido Aretino , que supposto os intervallos de corda a corda eraõ os mesmos que os do Systema dos antigos , á corda A , que era a mais grave , correspondesse á corda *Proslambanomenon* ; á seguinte B , á *Hypate hypaton* ; C , á *Parhypate hypaton* ; e assim em as de mais como em a Taboa III. Porém vendo que de A , a B , ha hum tono , como de *Proslambanomenon* a *Hypate hypaton* , e depois se segue o semitono , julgou por conveniente accrescentar antes de A , huma outra corda , a quem os Gregos chamariaõ *Hypoproslambanomenon* ; e em consequencia dos nomes das outras , quiz se chamasse G , ou *Gamma* ; e deste modo cantando pelo Genero Diatonico , que he o mais natural , e o mais ordinario , se achassem dous tonos antes do primeiro semitono.

Além disto dispoz , que o principio dos Hexachordos , subindo estivesse em as cordas G , C , F ; com que a primeira corda era G *ut* , segunda A *re* , terceira B *mi* , quarta C *fa ut* , quinta D *sol re* , sexta E *la mi* , setima

B

F



*F fa ut*, logo se torna a repetir os mesmos nomes *G sol re ut*, *A la mi re*, &c. Como se vê na Taboa 3. repetindo-os tres vezes. Destas cordas, ou Signos, os sete primeiros se chamaõ *Graves*; os sete seguintes *Agudos*; e os outros *Sobreagudos*. Veja-se a Taboa 3. que declara todo o Systema Diatonico, que he o que unicamente ficou dos antigos, e só tem huma corda do Cromatico, como logo se verá.

## C A P I T U L O V.

*Em que se explica as propriedades, que ha no dito Systema.*

**C**OMO todos os Hexachordos, que compoem este Systema, tenhaõ o seu principio, ou em *G*, ou em *C*, ou em *F*, se segue haver-se de distinguir tres especies de Hexachordos, aos quaes chamaõ os praticos *Propriedades*; e saõ *B quadrado*, *Natura*, e *B mol*. Todos os Hexachordos, que começaõ em *G*, saõ de *B quadrado*; todos os que principiaõ em *C*, saõ da propriedade de *Natura*; e todos os que começaõ em *F*, pertencem a *B mol*. Esta propriedade costuma-se assignar com hum *b*; e faltando este signal se entende pertencer a composiçaõ á propriedade de *B quadrado*. Esta mesma propriedade de *B quadrado* se chama tambem *B duro*, em opposiçaõ da de *B mol*; e a razãõ he, porque consistindo a differença destas duas propriedades em a divisaõ do tono, que he de *A*, a *B*, como logo veremos, a de *b quadrado* usa do dito tono inteiro; e assim he alguma coiza mais aspera, e dura, que a de *b mol*, que usa do dito semitono: a propriedade de *Natura* he media entre as duas.

Como as entoações, que se cantaõ ordinariamente sobem mais que hum Hexacordo, *ut, re, mi, fa, sol, la*, que he huma sexta, he forçoso, que acabando hum Hexacordo, se tome outro; em o qual se ha de observar esta regra, que da propriedade de *b quadrado* naõ se ha de



de passar á de *b mol*, nem desta á de *B quadrado*, excepto em caso accidental, que se note; e a razão he, porque se cantaria *mi*, em lugar de *fa*, e *fa*, em lugar de *mi*; com o que se collocaria o semitono fóra do seu lugar, o que seria cousa mui desaprazivel; e assim da propriedade de *b quadrado* se passará á de *Natura*; e desta á de *b quadrado*, cantando-se por *b quadrado*; e se se cantar por *b mol*, se passará desta propriedade á de *Natura*, volvendo, sempre que for preciso, á de *b mol*; e isto ora seja subindo, ou descendo. Daqui nasce a regra, que commummente dão os praticos; que cantando por *b quadrado*, se faz mutança de Hexachordos para subir em *D la sol re*; e *A la mi re*, dizendo, *re*; e para descer, em *E la mi*; e *A la mi re*, dizendo, *la*; e cantando-se por *b mol*, se toma a mutança para subir em *D la sol re*; e *G sol re ut*, dizendo, *re*; e para descer, em *D la sol re*; e *A la mi re*, dizendo, *la*.

Póde aqui offerecer-se humia duvida; e he, que para a perfeição do Systema parece não era necessario a propriedade de *b mol*; porque com só as duas propriedades se podia executar toda a cantoria; pois em acabando hum Hexachordo de *G sol re ut*, se passaria ao outro de *C sol fa ut*; e em acabando este, se tomaria o seguinte de *G sol re ut*, logo se poderia cantar sem a propriedade de *B mol*.

A isto se satisfaz, dizendo, que foi necessario introduzir a propriedade de *b mol* em o Systema, pela mesma razão, e do mesmo modo que se introduzio em o Systema antigo o Tetrachordo *Synemmenon*, para a commodidade de cantar; porque ainda que a voz humana, cantando só sem instrumento que acompanhe, póde de qualquer ponto formar qualquer Diapasaõ; com tudo havendo-se de ajustar ao Orgaõ, ou outro instrumento de vozes fixas, e permanentes, não poderia sem grave incommodo formar qualquer Diapasaõ de qualquer ponto, se não estivesse posto em o Systema a propriedade de *b mol*; e a razão he, porque procedendo o Genero Diatonico alter-



nativamente por dous tonos, e hum semitono; e por tres tonos, e outro semitono; e sendo por supposição a corda *C sol fa ut* accommodada á voz humana, se póde sem violencia alguma começar de *C sol fa ut* o Diapasaõ, que tem ao principio dous tonos, e hum semitono; e depois tres tonos, e hum semitono; porque de *C*, a *D*, ha hum tono; de *D*, a *E*, tono; de *E*, a *F*, semitono; de *F*, a *G*, tono; de *G*, a *A*, tono; de *A*, a *B mi*, tono; e de *B mi*, a *C*, semitono: porém se se offerecesse cantar hum Diapasaõ, que tivesse ao principio tres tonos, e hum semitono; e depois os dous tonos, e o semitono, naõ os poderia cantar sobre o Orgaõ, sem que a voz subisse a *F fa ut*, sobre agudo, o que he regularmente violento á voz humana.

Este inconveniente, pois, se remedeia com a propriedade de *b mol*; porque dividindo o tono que he de *A*, a *B*, em dous semitonos, se acha o dito Diapasaõ, com começar só hum tono mais baixo que *C*; porque de *B fa*, a *C*, ha hum tono; de *C*, a *D*, tono; de *D*, a *E*, tono; de *E*, a *F*, semitono; de *F*, a *G*, tono; de *G*, a *A*, tono; e de *A*, a *B fa*, semitono; e isto he o que obrigou a introduzir a propriedade de *B mol*, a qual sómente consiste na divisaõ do tono de *A*, a *B*, em dous semitonos, mediante a corda *B fa*, que corresponde á corda *Tritesynemmenon* do *Tetrachordo Synemmenon* dos antigos, como se vê na Taboa III.

Costuma-se em a pratica representar as cordas do Systema, ou os Signos em cinco linhas parallelas, chamadas *Pentagramma*, que saõ das que regularmente se necessita para a cantoria; de tal sorte, que naõ só as linhas, senaõ tambem os espaços, que ha entre ellas, correspondem ás cordas sobreditas, como se na linha infima estivesse *E la mi*, em o espaço seguinte estará *F fa ut*; e na linha seguinte estará *G sol re ut*; e o espaço immediato *A la mi re*; e assim continuando por sua ordem; como adiante se verá. Para determinar, pois, a que Signo corresponda cada linha, e espaço, basta assignar huma  
das



das linhas, porque as mais vão correspondendo aos Signos, que por sua ordem se segue, assim subindo, como descendo. O Signo que está alli expressado, se chama *Clave*, porque abre, e faz patente todo o significado por aquellas linhas, e espaços. De todos os sete Signos fô tres escolheraõ para que sirvaõ de Clave, e saõ os que daõ principio aos Hexachordos, *G sol re ut*; *C sol fa ut*; e *F fa ut*. Os signaes das Claves, e tudo o que pertence á pratica, se explicará adiante, quando tratar das regras do Canto-chaõ.

## C A P I T U L O VI.

*Em que se explica a disposiçaõ do meymo Systema Guidoniano, conforme os modernos.*

**A**Dvertiraõ os modernos, que o tomar as mutanças para passar de hum Hexachordo a outro, conforme o que fica dito, causava naõ pouca difficuldade aos principiantes, por isso procuraraõ facilitar o Systema Guidoniano, dispondo-o de sorte, que se evitasse o trabalho de mudar de Hexachordo; e vendo que a necessidade das ditas mutanças nasce unicamente de estar o Systema composto de Hexachordos, o compozeraõ de Heptachordos, isto he, de Septimos; acrescentado sobre as seis vozes ordinarias huma outra chamada, *Si*; e saõ todas, *ut, re, mi, fa, sol, la, si*; com que saõ tantas como as letras, A, B, C, D, E, F, G. De qualquer voz á sua immediata ha tono, exceptuando de *mi*, a *fa*; e de *si*, a *ut*, que ha semitono.

Conferva-se em esta disposiçaõ, se bem se considera as duas series, ou propriedades de *B quadrado*, e de *b mol*, por se achar nesta disposiçaõ o tono, que ha de A, a B, dividido em dous semitonos, que he em o que se differença estas duas propriedades, das quaes a de *b mol*, he a que começa o seu Heptachordo, dizendo *ut*, em F; e a de *b quadrado*, a que começa em C; com que naõ he



necessario a propriedade de Natura, nem he preciso tomar mutanças; porque em se acabando hum Heptachordo, se começa immediatamente outro em a mesma serie: de que se segue, que cada corda, ou Signo tem duas vozes, a primeira de *b quadrado*, e a segunda de *b mol*; deste modo *G sol re*, *A la mi*, *B si fa*, *C ut sol*, *D la re*, *E mi si*, *F fa ut*, como se vê na Taboa seguinte

		b quadrado.	b mol.
	E	Mi	Si
	D	Re	La
	C	Ut	Sol
	B	Si	Fa
	A	La	Mi
	G	Sol	Re
	F	Fa	Ut
	E	Mi	Si
	D	Re	La
	C	Ut	Sol
	B	Si	Fa
	A	La	Mi
	G	Sol	Re
	F	Fa	Ut

Tal:



Talvez que parecerá a alguém , que a propriedade , que eu chamo de *B quadrado* em este Systema , he a que ordinariamente chamaõ de *Natura* , por deduzir de C , os seus Heptacordos , de donde deduz os seus Hexachordos esta propriedade em o Systema de Aretino ; porém sendo isto meramente questaõ de nome , me conformo com o Padre Miliet , chamando lhe propriedade de *b quadrado* ; porque conserva inteiro o tono de A a B , que he o constitutivo desta propriedade ; ainda que naõ deduz os seus Heptachordos de G , mas sim de C.

Conforme a disposiçaõ deste Systema , qualquer voz está em Octava com a outra sua semelhante , que se segue immediatamente , como de *ut* , a *ut* , ha Octava , e como de *re* a *re* , &c. Tem grande conveniencia este Systema por evitar as mutanças : só tem alguma difficuldade , por obrigar os principiantes a entoar toda a Octava ; o que no Systema de Guido bastava aprender hum Hexachordo ; e em o antigo hum Tetrachordo.

C A P I T U L O VII.

*Em que se trata do Systema Musico , conforme os Generos Diatonico-Cromatico , e Diatonico-Cromatico-Enharmonico.*

**D** Os generos antigos da Musica , só está em uso em os nossos tempos o Genero Diatonico , que já expliquei ; porém ainda que o Cromatico , e Enharmonico se naõ usem , isto naõ obstante , juntamente com o Diatonico usamos do Cromatico , misturando algumas cordas deste com as daquelle , de que resulta hum genero de melodia mixto de Cromatico , e Diatonico. E porque além destas cordas se póde com acerto misturar algumas do Genero Enharmonico , de que resultaria hum Genero mixto dos tres , por esta causa explico ambas as misturas nos dous paragrafos seguintes.

§.



§.

*Explica-se o Systema Musico Diatonico-Cromatico.*

A Cha-se o Genero *Diatonico-Cromatico* em os Orgãos, Espinhetas, Monochordios, Cravos, e Harpas. Expliquemos este Systema em o Teclado dos Orgãos, donde se vê com maior claridade. Fig. 1. Tab. IV.

Tem os Orgãos duas ordens de Teclas, humas brancas, e outras negras. Em as brancas está simplesmente a ordem Diatonica; as negras que se interpoem entre as brancas, pertencem á ordem Cromatica. Das Teclas negras ha humas, que se chamaõ *Sustenidos*, e se notaõ em a Fig. 1. Taboa IV. com quatro risquinhas assim  $\times$ ; outras se chamaõ *B molados*, e se denotaõ com hum b. Os sustenidos levantaõ a voz hum semitono menor, sobre a sua immediata voz em a parte grave: os B molados deprimem a voz hum semitono menor, abaixo da sua immediata voz em a parte aguda; e assim a que levantou a voz hum semitono menor sobre G sol re ut, será sustenido de de G sol re ut; e a que deprime a voz hum semitono menor debaixo de E la mi, será o b molado de E la mi; e como estes semitonos menores propriamente saõ da ordem Cromatica, por esta causa achando-se misturados com as cordas, ou Teclas dos nossos Orgãos, e Harpas, &c. dizemos se acha nelles o Genero *Diatonico-Cromatico*. Para entender isto com maior clareza veja-se a Fig. 1. da Taboa IV. que representa o Teclado do Orgão, que he o mesmo que se acha nos Monochordios, Espinhetas, e Cravos.

O Teclado do Orgão representa inteiramente o Systema Musico: O dos Gregos começava pela corda *Proslambanomenon*, que he o nosso A la mi re: O Systema de Guido começa por G sol re ut: porém em os Orgãos tem o seu principio em C sol fa ut; e assim a primeira Tecla à esquerda he C sol fa ut; a seguinte D la sol re;



sol ré; a terceira E la mi, &c. como está em a Fig. n. da Taboa IV. com que só nas Teclas brancas está a ordem Diatónica.

As Teclas negras dividem cada tono em duas partes, com esta differença, que humas estão hum semitono menor mais altas, que a Tecla branca, que está ao seu lado em a parte baixa, ou grave; e outras estão hum semitono menor mais baixas, que a Tecla branca, que está ao seu lado em a parte aguda; e assim aquellas são sustentidos, e estas b molados. As Teclas, ou cordas, que tem sustentidos, são C sol fa ut, F fa ut, e G sol re ut; as que tem b molados, são E la mi, e B fa mi; e assim em a Octava de C a C, a primeira Tecla negra á esquerda he o sustentido de C sol fa ut; a segunda he o B molado de E la mi; a terceira he o sustentido de F fa ut; a quarta he o sustentido de G sol re ut; e a quinta he o B molado de B fa mi; e estas Teclas negras misturadas com as brancas compoem o Systema *Diatonico-Cromatico*, em o qual todas as cordas distaõ da sua immediata hum semitono; e fica a Octava dividida em doze partes, ou semitonos desiguaes.

Collige-se daqui, que os B molados estão sobre a corda grave immediata hum semitono maior, porque distaõ da aguda hum semitono menor; e os sustentidos distaõ da aguda immediata hum semitono maior, por estar sobre a grave hum semitono menor.

§.

*Explica-se o Systema Diatonico-Cromatico-Enbarmonico.*

**D**O que fica dito no § antecedente se collige, que em o Systema alli expressado sómente ha sustentidos em G, C, e F, e B molados em E, e B; de que se segue naõ se achar em todos os lugares com a sua devida quantidade algumas consonancias; porque a Terceira maior, que



que ha de B branca a E negra, passa da sua devida dimensao, e he aspera; porque ainda que de B branca a C negra ha hum tono justo; porẽm C negra a E negra ha dous semitonos maiores; o primeiro desde C negra até D, e o outro desde D até E negra; e naõ haveria este defeito, se antes de E negra houvesse hum sustenido de D la sol re, o qual distaria do B molado de E la mi, para a parte grave huma Diesi harmonica; que he differença do semitono maior, e menor. Do mesmo modo as Terceiras menores de F fa ut branco ao sustenido de G, saõ defeituosas; porque constaõ de hum tono, que ha de F a G, e de hum semitono menor, que ha de G a G sustenido; sendo certo por demonstração mathematica, que requer para sua perfeição hum tono, e hum semitono maior; de que se segue ser esta Terceira muito branda, por lhe faltar huma Diesi harmonica.

Estes, e outros defeitos semelhantes, que ha no Systema *Diatonico-Cromatico*, disposto em a forma explicada, se emendariaõ accrescentando B molados a G, F, C, e dando sustenidos a D, e A: e porque se estas Teclas, ou cordas se accrescentassem ao Systema, distariaõ dos b molados, e sustenidos acima explicados huma Diesi harmonica, que he propria do Genero Enharmonico, por isso chamo ao Systema assim disposto, *Diatonico-Cromatico-Enharmonico*, o qual teria do *Diatonico* os tonos, e semitonos maiores, do *Cromatico* os semitonos menores, e do *Enharmonico* as Diesis. Tambem se podia accrescentar sustenidos a E la mi, e B mi: porẽm pela difficuldade de tanger, ou tocar este istrumento, se contentaraõ os Musicos com o Systema, e Teclado *Diatonico-Cromatico*, como hoje se usa.



CAPITULO VIII.

*Em que se trata das Definições commuas da Musica.*

1 **S**om, he huma qualidade, que move, e immuta o sentido do ouvir.

2 *Corpo sonoro*, he o que tem aptidaõ para produzir o som, como v. g. a campainha, o clarim, a flauta, a voz humana, &c.

3 *Som grave*, he o que se chama baixo, que com menos ardor fere o sentido.

4 *Som agudo*, he aquelle que chamamos alto, que com maior viveza, e ardor fere, e immuta o ouvido.

5 *Intervallo*, he a distancia, ou differença de duas vozes, huma grave, e outra aguda.

6 *Consonancia*, he a mistura, ou aggregado de duas, ou mais vozes agradaveis ao sentido, com distancia de intervalloa.

7 *Dissonancia*, he a mixtura, ou aggregado de duas, ou mais vozes desagradaveis ao sentido, com distancia de intervallos.

8 *Sonancia*, he quando huma, ou muitas vozes soaõ no mesmo tom, sem distancia de intervallos.

9 *Musica Figurada*, he aquella, cujas notas, ou pontos tem differente figura, e desigual medida de tempo: esta especie de Musica a pode cantar huma voz, porém com differentes durações de tempo, conforme forem os pontos; e tambem muitas vozes, porém differentes; tanto na razaõ de grave, e aguda, como na duraçaõ dos seus pontos: a esta especie de Musica pertence a Consonancia, a Dissonancia, e a Sonancia. Tambem se chama *Canto de Orgaõ*.

10 *Musica Plana*, ou *Canto chaõ*, he aquelle, cujas notas, ou pontos procedem com igual, e uniforme figura, e medida de tempo. Chama se tambem *Musica Ecclesiastica*, por ser a que communmente usa a Igreja; e *Canto Gregoriano*, por ser o meu P. S. Gregorio Ma-



gno o restaurador della. Esta especie de Musica a póde cantar huma voz, ou muitas; porém unífonas, e com igual movimento: e por isso a esta especie de Musica só pertence a Sonancia. E como o Canto-chaõ he o objecto desta Obra, eu passo já a explicar os principios desta Arte.

### C A P I T U L O IX.

*Em que se trata da definição dos Signos, das Vozes, que cada hum delles contém, e porque propriedades se cantaõ.*

**S**igno, he certo nome, que contém em si os nomes das vozes, v. g. *G sol re ut* he hum Signo, o qual contém em si tres vozes, que soaõ: *Sol, re, ut*; e assim os de mais Signos, que se seguem. Tambem define Montano o Signo, dizendo: *He casa, ou morada das Vozes*: v. g. Em *G sol re ut* moraõ tres vozes; em *A la mi re* outras tres; em *B fa mi* duas, conforme fica explicado.

Os Signos saõ sete; a saber, *G sol re ut*, *A la mi re*, *B fa* □ *mi*, *C sol fa ut*, *D la sol re*, *E la mi*, *F fa ut*.

Devem tambem saber-se ás aveßas na fórma seguinte:

*F fa ut*, *E la mi*, *D la sol re*, *C sol fa ut*, *B fa* □ *mi*, *A la mi re*, *G sol re ut*. Estes sete Signos se repetem tres, ou mais vezes pelas juntas dos dedos da maõ esquerda. Aos primeiros sete se chamaõ *Graves*; porque suas vozes saõ baixas. Aos segundos sete se chamaõ *Agu-dos*; porque suas vozes saõ mais altas, que as dos *Graves*. Aos terceiros sete se chamaõ *Sobreagudos*; porque suas vozes saõ mais altas, que as dos *Graves*, e *Agu-dos*. Estes Signos servem para vozes, e instrumentos; porque as vozes ordinariamente só a estes chegaõ. Ha tambem outros mais Signos, que ordinariamente servem só para instrumentos; porque as vozes humanas naõ chegaõ a elles; estes se chama *Regraves*, ou *Sobregraves* aos que estaõ por baixo dos *Graves*, *Agudissimos* aos que estaõ por cima dos *Sobreagudos*; o que tudo se vê no exemplo seguinte



E X E M P L O.

The diagram illustrates the vocal range spectrum. It features a central staff with a treble clef and a common time signature. The staff is divided into four sections by vertical lines, each labeled with a range of notes:

- Regraves, ou Sobregraves:** The lowest section, containing notes G, A, B, C, D, E, F.
- Graves:** The second section from the bottom, containing notes G, A, B, C, D, E, F.
- Agudos:** The third section from the bottom, containing notes G, A, B, C, D, E, F.
- Sobreagudos, &c.:** The highest section, containing notes G, A, B, C, D, E.

Each note is represented by a small black square on the staff lines. The notes G, A, B, C, D, E, F are repeated in each section, showing their relative positions across the different pitch levels.

G.



*G sol re ut tem tres vozes , que saõ :*

Sol , re , ut.

O sol canta-se por natura , porque nasce do ut de C sol fa ut , dizendo : sol , fa , mi , re , ut.

O re por b mol , porque nasce do ut de F fa ut , dizendo : re , ut.

O ut por b quadrado , porque nasce de si mesmo , dizendo : ut.

*A la mi re tem tres vozes , que saõ :*

La , mi , re.

O la canta-se por natura , porque nasce do ut de C sol fa ut , dizendo : la , sol , fa , mi , re , ut.

O mi por b mol , porque nasce do ut de F fa ut , dizendo : mi , re , ut.

O re por b quadro , porque nasce do ut de G sol re ut , dizendo : re , ut.

*B fa mi tem duas vozes , que saõ :*

Fa , mi.

O fa canta-se por b mol , porque nasce do ut de F fa ut , dizendo : fa , mi , re , ut.

O mi por b quadro , porque nasce do ut de G sol re ut , dizendo ; mi , re , ut.

*C sol fa ut tem tres vozes , que saõ :*

Sol , fa , ut.

O sol canta-se por b mol , porque nasce do ut de F fa ut , dizendo : sol , fa , mi , re , ut.

O fa por b quadro , porque nasce do ut de G sol re ut , dizendo : fa , mi , re , ut.

O ut por natura , porque nasce de si mesmo , dizendo : ut.



*D. La sol re tem tres vozes, que são :*

La, sol, re.

O la canta-se por b mol, porque nasce do ut de F fa ut, dizendo: lá, sol, fa, mi, re, ut.

O sol canta-se por b quadro, porque nasce do ut de G sol re ut, dizendo: sol, fa, mi, re, ut.

O re por natura, porque nasce do ut de C sol fa ut, dizendo: re, ut.

*E la mi tem duas vozes, que são :*

La, mi.

O la canta-se por b quadro, porque nasce do ut de G sol re ut, dizendo: la, sol, fa, mi, re, ut.

O mi canta-se por natura, porque nasce do ut de C sol fa ut, dizendo: mi, re, ut.

*F fa ut tem duas vozes, que são :*

Fa, ut.

O fa canta-se por natura, porque nasce do ut de C sol fa ut, dizendo: fa, mi, re, ut.

O ut por b mol, porque nasce de si mesmo, dizendo, ut.

Sabido, o que fica dito de cada Signo, veja-se a Taboa IV. Fig. 2. e note-se que em G sol re ut, o *sol*, que he a primeira voz, tem huma linha, que vai parar á propriedade que lhe toca; o *re* tem outra linha, e o *ut* outra; e o mesmo he em as de mais vozes seguintes; de modo que reparando de que voz sahe a linha, e aonde vai parar, se conhecerá facilmente porque propriedade se canta cada huma das vozes.



## CAPITULO X.

*Em que se trata das Propriedades, Cantorias, Vozes, e Deducções.*

**P**ropriedade não he outra cousa mais, que muitas vozes derivadas de hum, e do mesmo principio. As Propriedades são tres: de b quadro, que se assigna em G sol re ut; de natura, em C sol fa ut; de b mol, em F fa ut. Pela propriedade de b quadro cantamos humas vezes, e outras pela de b mol; mas para ser cantoria perfeita, sempre ha de ir acompanhada qualquer dellas com a de natura; donde vem, que as cantorias são de dous modos: de b quadro, e natura; e de b mol, e natura. Pelas propriedades de b mol e natura cantamos, quando a Clave traz ao pé de si este signal b; e pela de b quadro, e natura, quando não traz o tal signal.

De qualquer destes dous modos que seja a cantoria; não daremos em algum dos sobreditos Signos mais que aquellas vozes, que se conformarem com as propriedades da cantoria; isto he, que quando cantarmos por b quadro, e natura, lhe não daremos vozes, que se cantarem por b mol; nem quando cantarmos por b mol, e natura, lhe daremos vozes, que se cantão por b quadro. Restringindo assim o Signo ás propriedades predominantes na cantoria, se ficar com duas vozes, tomaremos para subir, a que for para subir; e para descer, a que for para descer; e ficando sómente com huma, della nos serviremos assim em huma, como em outra occasião.

As vozes são seis: *ut, re, mi, fa, sol, la*. Estas se dividem em duas partes iguaes: as primeiras tres servem para subir, e as outras tres para descer, tomadas porém as avessas, *la, sol, fa*. Estas regras não tem lugar senão quando começamos o canto subindo acima do *la*, ou descende abaixo do *ut*; porque de outro modo todos servem para subir, e para descer; excepto o *ut*, que só serve para subir, e o *la* para descer.

De-

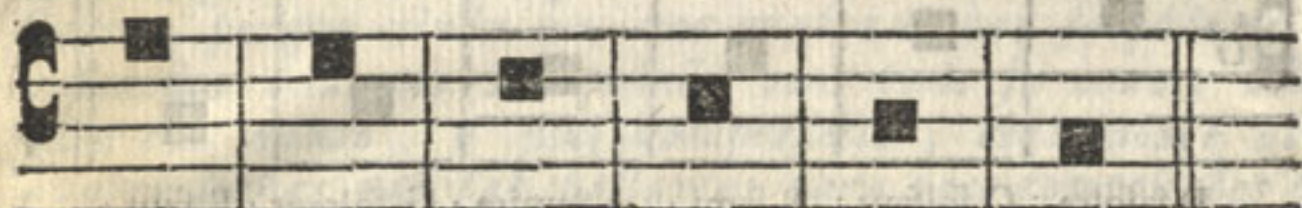


Deducção he o principio de donde alguma couza se deduz ; ou mais claramente, he a progressão das seis vozes, ut, re, mi, fa, sol, la. As deducções são tres : o ut de G sol re ut, com cinco vozes, que nascem delle ; o ut de C sol fa ut, com cinco vozes, que nascem delle ; o ut de F fa ut, com cinco vozes, que nascem delle.

As vozes da primeira Deducção, que se cantão por B quadro, são : o *ut*, de G sol re ut : o *re*, de A la mi re : o *mi*, de B fa mi : o *fa*, de C sol fa ut : o *sol*, de D la sol re : o *la*, de E la mi ; como se vê no exemplo seguinte :

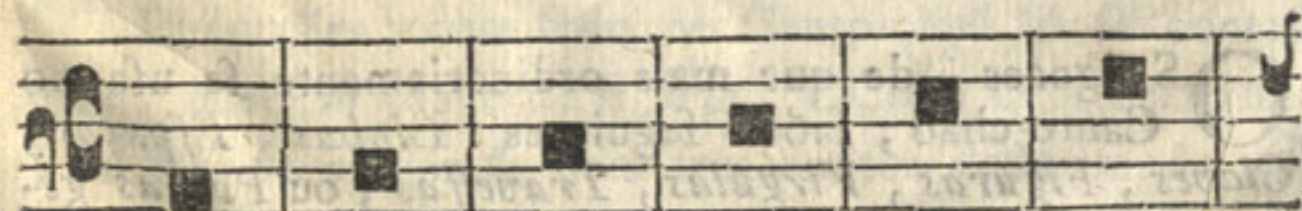


G solreut: A lamire: B fami: C solfaut: D lasolre: E lami:  
 Ut. re. mi. fa. sol. la.



E lami: D lasolre: C solfaut: B fami: A lamire: G solreut:  
 la. sol. fa. mi. re. ut.

As vozes da segunda Deducção, que se cantão por natura, são : o *ut*, de C sol fa ut : o *re*, de D la sol re : o *mi*, de E la mi : o *fa*, de F faut : o *sol*, de G sol re ut : o *la*, de A la mi re ; como se vê no exemplo seguinte :

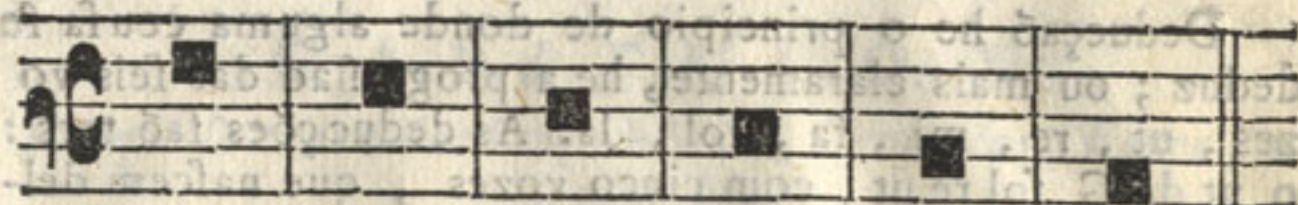


C solfaut: D lasolre: E lami: F faut: G solreut: Alamire:  
 ut. re. mi. fa. sol. la.

D

Ala-





A lamire: G solreut: F faut: E lami: D lafolre: C solfaut.  
la. sol. fa. mi. re. ut.

As vozes da terceira Deducçaõ, que se cantaõ por b mol, saõ: *ut*, de F fa ut; *re*, de G sol re ut; *mi*, de A la mi re; *fa*, de B fa mi; *sol*, de C sol fa ut; *la*, de D la sol re; como se vê no exemplo seguinte:



F faut: G solreut: A lamire: B fami: C solfaut: D lafolre  
ut. re. mi. fa. sol. la.



D lafolre: C solfaut: B fami: A lamire: G solreut: F faut:  
la. sol. fa. mi. re. ut.

## C A P I T U L O X I.

*Em que se trata dos Signaes, de que se usa no Canto-chaõ.*

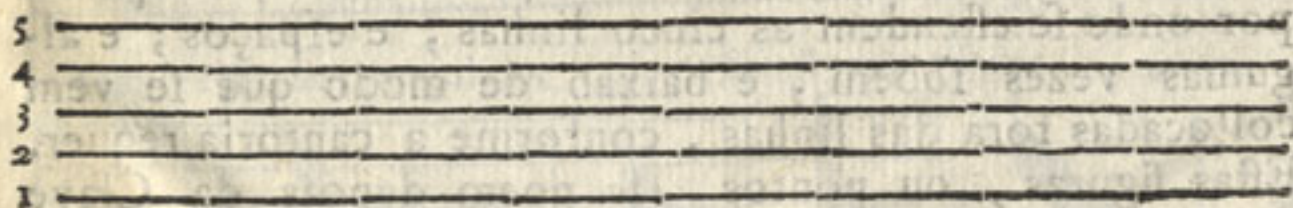
### R E G R A I.

**O**S signaes, de que mais ordinariamente se usa no Canto-chaõ, saõ os seguintes: *Linhas*, *Espaços*, *Claves*, *Figuras*, *Virgulas*, *Travessas*, ou *Pausas geraes*, *Guião*, *b quadro*, *b mol*, *Sustenidos*.



Claves sempre se põem em linhas, e nunca se põem em espaços; **R E G R A II.**



**A**S Linhas são cinco, e os intervallos, que entre huma, e outra se formão, são *Espaços*; nas quaes *Linhas*, e *Espaços*, se assentaõ as notas, ou figuras; e por primeira *Linha* contamos a que está inferior a todas; por segunda a que se segue; e por esta ordem as mais, como se vê neste exemplo:



**Advertencia a esta Regra.**

*Naõ ignoro, que os modernos nos seus Canto-chãos usaõ de quatro linhas; porém eu naõ concordo com o seu sentir; porque ainda que nas quatro linhas se póde accommodar qualquer Diapasaõ; com tudo se houver algum tom mixto, e plusquamperfeito, certamente as quatro linhas naõ são bastantes para taes composições; e ha se de ver obrigado o compositor a mudar de Clave no meio da cantoria, cousa que na verdade aos principiantes he difficultosa, e a mim nunca me agradou.*

**R E G R A III.**

**A**inda que as Claves devem ser tantas quantas são as Deducções; com tudo no Canto-chaõ só se contaõ duas, que são Clave de F fa ut, e Clave de C sol fa ut: a de F fa ut assigna-se com tres pontos deste modo  no primeiro F fa ut: e a de C sol fa ut assigna-se com dous pontos nesta forma  e no segundo C sol fa ut. As



Claves sempre se poem em linha, e nunca já mais em espaço: servem para mostrar o Signo, em que está o ponto, ou figura: a linha em que se assigna, he o Signo, em que tem o seu assento. O modo de contar os Signos he hum em linha, outro em espaço, como abaixo veremos.

REGRA IV.

**A**S Figuras, ou Pontos, ou Notas, cujas figuras, ou formas se mostraõ no exemplo abaixo, se poem por onde se estendem as cinco linhas, e espaços; e algumas vezes sobem, e baixaõ de modo que se vem collocadas fora das linhas, conforme a cantoria requer. Estas figuras, ou pontos, se poem depois da Clave proseguindo até o Guiaõ, por isso são signaes positivos de voz, e assim nos avisaõ a que cantemos segundo o ascenso, ou descenso do canto; e ainda que se assignem com diversas figuras, sempre tem o mesmo valor, que vem a ser o de hum compasso cada ponto, ou nota; excepto no canto grammatical, como he o das Orações, Lições, Epistolas, Evangelhos, e Psalmos, &c. no qual daremos o valor como de compasso e meio ao ponto, que tiver plica á mão direita, e de meio compasso ao semibreve, ou triangulo, que se segue, como v. g. nesta palavra



*Do mi nus*

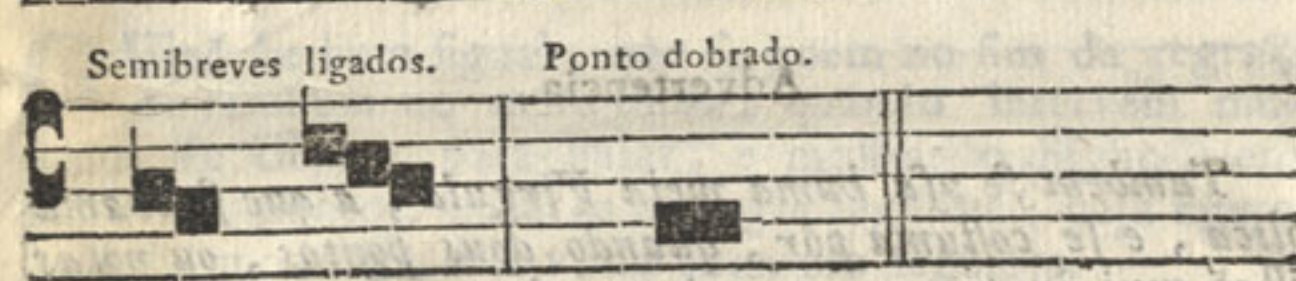
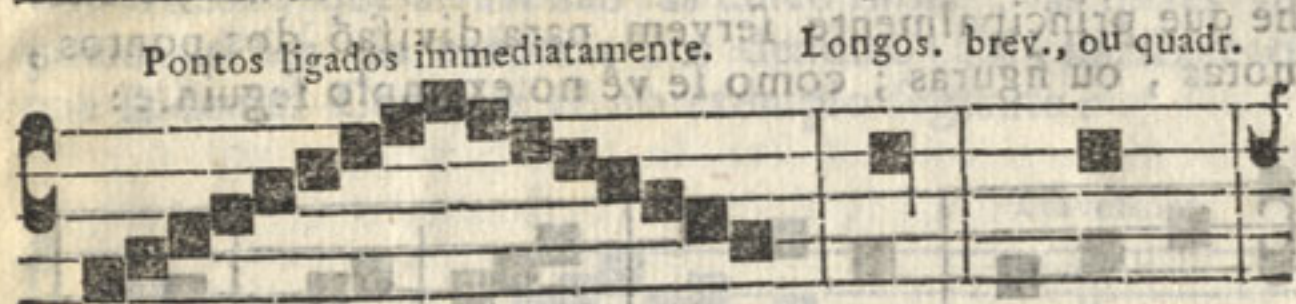
onde o breve com plica para baixo deve ter compasso e meio, e o semibreve, ou triangulo, que se segue, meio compasso. Esta mesma regra se permite, e observa nos Hymnos, quando adiante do que tem plica á mão direita se seguir triangulo, ou semibreve. Nos pontos dobrados aonde se acharem, sempre faremos a detençaõ como de dous compassos. Suas formas, e nomes se mostraõ neste exemplo que se segue.

Cl.

ii

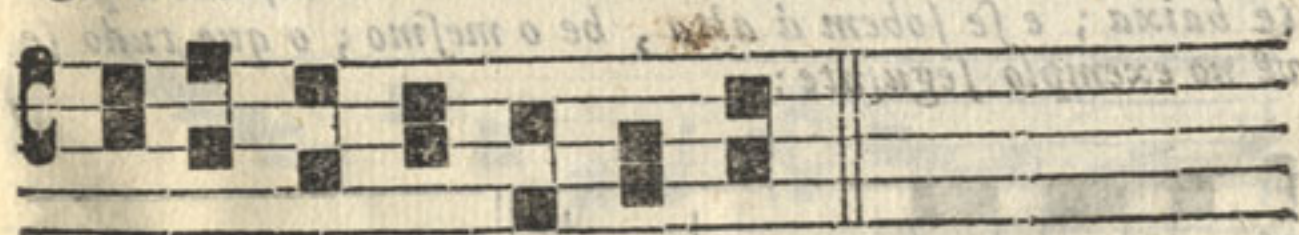
Pon.





Advertencia.

Os pontos alfados no Canto-chaõ moderno não estão em uso; e muito menos huns ligados, que usavaõ os antigos, cuja forma era a seguinte



REGRA V.

Umã riscas, que atravessaõ as cinco linhas, se chamaõ Virgulas; e servem para dividir os pontos, e parar o Cõro tempo de meio compasso, e tomar respira-



30 O ECCLESIASTICO INSTRUIDO

ração, e allivio; com as quaes se deve ter grande cuidado para evitar confusão. Tambem se poem Virgula onde a letra, que se vai cantando, faz sentido, e para isto he que serve principalmente. Tambem se usa de humas meias virgulas, que não atravessão todas as cinco linhas, e estas he que principalmente servem para divisaõ dos pontos, notas, ou figuras; como se vê no exemplo seguinte:



Advertencia.

Tambem se usa humas meia Virgula, a que se chama plica, e se costuma pôr, quando dous pontos, ou notas estão mui juntos, ou pegados em hum mesmo Signo; que neste caso vale dous compassos, por serem dous os pontos, ainda que parece ser hum; e esta Virgula, ou plica se costuma por á direita, ou á esquerda dos ditos pontos: algumas vezes tem duas plicas, humas a hum lado mais comprida, e outra ao outro mais curta: e descem á parte baixa; e se sobem á alta, he o mesmo; o que tudo se vê no exemplo seguinte:



H Uma plica, que atravessa as cinco linhas, e se chama Virgula, e serve para dividir os pontos, e para o Canto tempo de meio compasso, e tomar tempo.



REGRA VI.

**T**ravessões, ou pausas geraes, ou finaes, são duas riscas, que atravessaõ as cinco linhas, as quaes se poem no fim da cantoria, e denotaõ ahí finalizar o que se canta. Como se vê no exemplo seguinte:



REGRA VII.

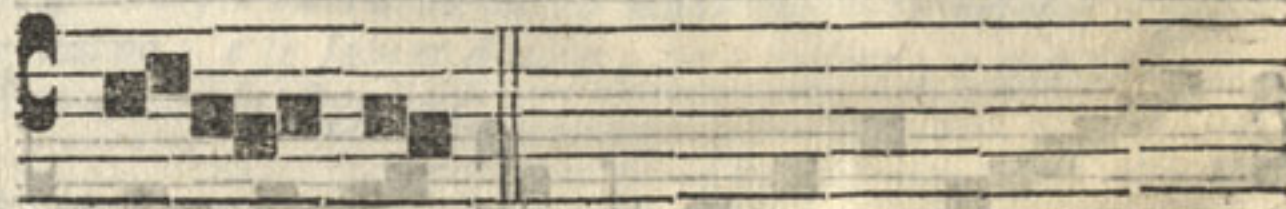
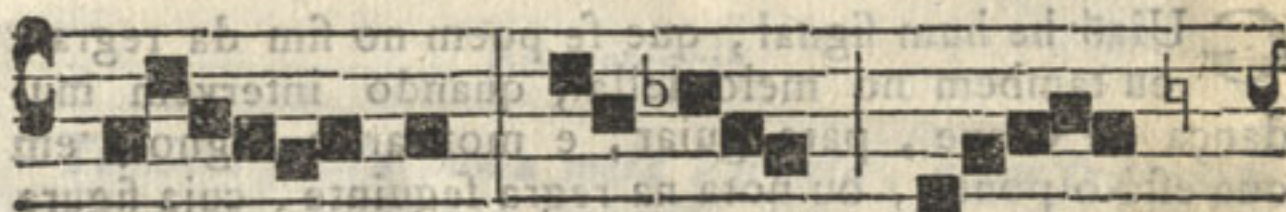
**G**uiaõ he hum signal, que se poem no fim da regra, ou tambem no meio della, quando intervem mudança de Clave, para guiar, e mostrar o Signo, em que está o ponto, ou nota na regra seguinte, cuja figura he deste modo ♯, e se vê no exemplo seguinte.





## REGRA VIII.

O B quadro, ou b quadrado, poem-se em alguns pontos, que correm risco de se cantarem pela propriedade de b mol, para que os cantemos pela de b quadro, ainda que os ditos pontos não estejaõ em B fa mi. Serve tambem para tirar o sustenido, ou b mol, e pôr o ponto no seu natural: assigna-se deste modo □. Exemplo do sobredito.



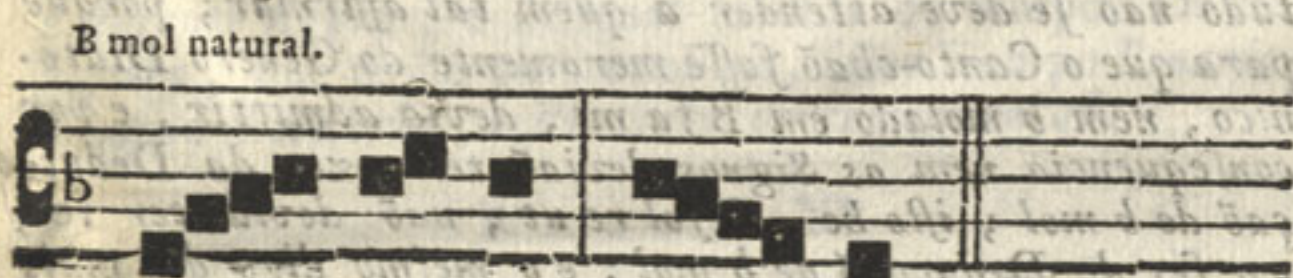
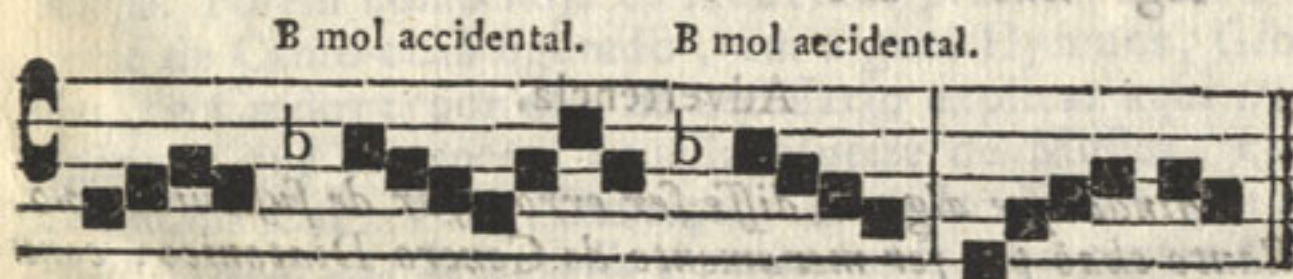
## REGRA IX.

O B mol, ou b molado, poem-se em alguns pontos, que correm risco de se cantarem pela propriedade de □ quadro, e nos avisa que os cantemos pela de b mol. Este b mol ufa-se de dous modos; natural, e ac-

ci-



cidental se poem por accidente. Todas as vezes que a cantoria subir de salto, ou gradatim de F fa ut, a B fa mi, se ha de pôr, ou suppôr b molado em B fa mi: tudo isto se faz para evitar o tritono, que no Canto-chaõ he regra geral ser incantavel o dito tritono. Quando tratar do uso do b mol, entaõ explicarei isto melhor. Exemplo do sobredito.



REGRA X.

O Sustenido se assigna com quatro riscas cruzadas, em forma de huma estrella, deste modo ✕; e denota levantar meio ponto á figura, ou nota, que se seguir adiante delle. Naõ obstante ser o Canto-chaõ do Genero Diatonico, e por isso só admitir os semitonos naturaes, que saõ de B fa mi, a C sol fa ut; e de E la mi, a F fa ut; com tudo ha muitas vezes precisãõ de usar dos semitonos do Genero Cromatico, como saõ b molados, e sustenidos para evitar tritonos, ou algum modo aspero de cantoria; por esta causa se a cantoria baixasse de B fa mi, a F fa ut, gradatim, e subisse sem se deter a G sol re ut, fazendo neste Signo clausula; neste caso o fa, de F fa ut deve ser sustenido; e ao mesmo tempo com o dito sustenido se evita o tritono. Por me naõ dilatar deixo outros exemplos, que me parece se entenderaõ,



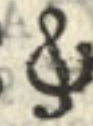




*Advertencia a todo este Capitulo Undecimo.*

Tenho explicado os Signaes, que são proprios do Canto-chaõ, que defini no Cap. VIII. Definição II. onde disse: *que o Canto-chaõ he aquella, cujas notas, ou pontos procedem com igual, e uniforme figura, e medida de tempo.* Porém como hoje os modernos praticão huma especie de Canto-chaõ figurado, em alguns Hymnos, Glorias, e Credos; por isso he necessario explicar aqui tres signaes, que pertencem áquella especie de Musica, que defini no Cap. VIII. Definição X. onde disse: *que a Musica figurada he aquella, cujas notas, ou pontos tem diferente figura, e desigual medida de tempo.* Os tres signaes, que tenho para explicar, são: Tempo *Binario*; Tempo *Ternario*; e *Pontinho de augmentação*.

R E G R A XI.

**O**S Tempos servem para mostrar a valia; que tem as figuras, que o compasso deve medir; por isso o Tempo *Binario*, deve constar de duas partes, huma no chaõ, e outra no ar: este tempo assigna-se com hum meio circulo cortado com hum travessão deste modo 

R E G R A XII.

**O** Tempo *Ternario* assigna-se com hum tres deste modo 3; e consta de tres partes duas no chaõ, e huma no ar.

R E G R A XIII.

**A**S figuras, ou notas do Canto-chaõ, que devem entrar na medição dos dous tempos *Binario*, e *Ternario*, são: *Longo*, *Breve*, e *Semibreve*. Hum *Longo* vale dous *Breves*; hum *Breve* vale dous *Semibreves*. No Tempo *Binario* hum *Longo* vale hum compasso; o



mesmo vale dous *Breves*; e quatro *Semibreves* valem tambem hum compasso; por isso os *Breves* da-se hum no chaõ, e outro no ar; e os *Semibreves* dous no chaõ, e dous no ar. No Tempo Ternario tres *Breves* valem hum compasso; o mesmo valem seis *Semibreves*; por isso os *Breves* daõ-se dous no chaõ, e hum no ar; e os *Semibreves* quatro no chaõ, e dous no ar. Exemplo do sobredito.

## Tempo Binario.



## Tempo Ternario.



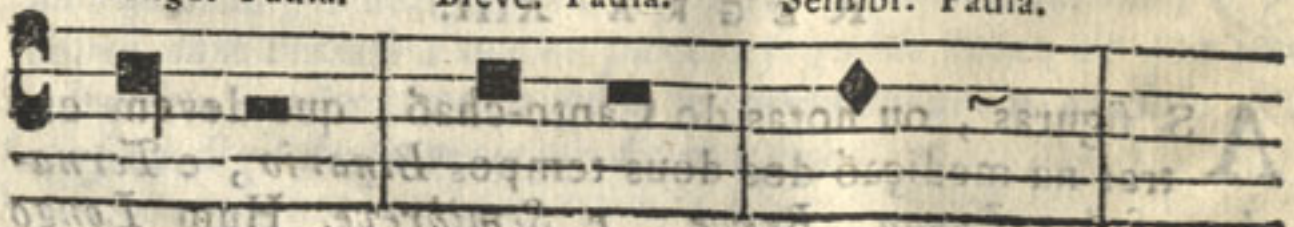
## REGRA XIV.

**C**Ada figura, ou nota das tres, que entraõ na mediçaõ do Canto-chaõ figurado, tem suas Pausas, e correspondem ás figuras assim no valor, como tambem no nome; porque tanto este, como aquelle, o tomaõ das figuras; e só differem no modo com que se assignaõ, e no effeito que fazem; porque as figuras servem para cantar, e as Pausas para calar. Exemplo do sobredito.

Longo. Pausa.

Breve. Pausa.

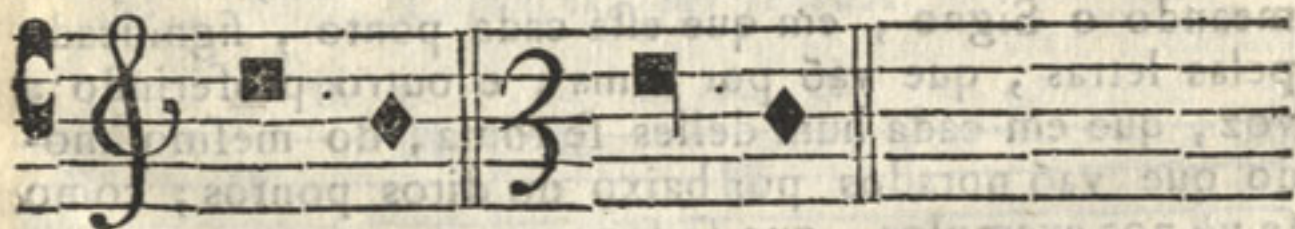
Semibr. Pausa.





R E G R A XV.

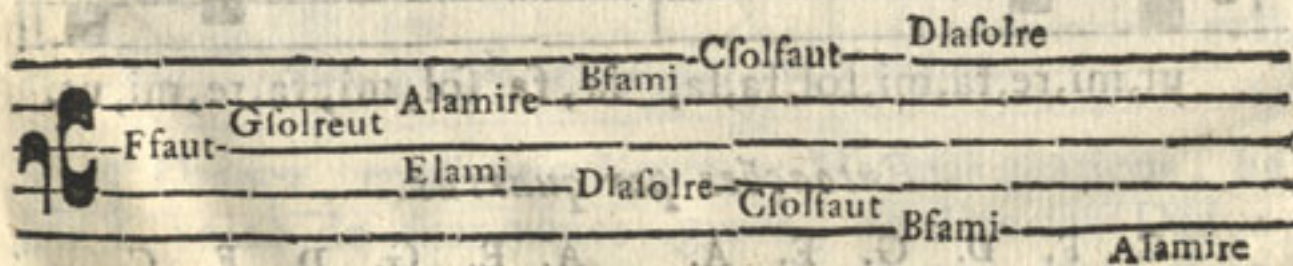
O Pontinho de augmentação he aquelle , que se poem diante de qualquer figura , e lhe accrescenta outro tanto valor , como a metade do que a figura vale , v. g. ao *Longo* , accrescenta lhe hum *Semibreve* : como se vê no exemplo seguinte :



C A P I T U L O XII.

*Em que se trata do modo de contar os Signos pelas Claves , e das Entoações.*

O Modo de contar os Signos pela Clave de F fa ut , he principiar onde está a Clave , e ahí mesmo se nomea F fa ut , e no espaço seguinte G sol re ut , e assim continuando com a repetição dos Signos ás direitas , subindo o canto ; e se descer , com a repetição dos Signos ás avessas , F fa ut , E la mi , D la sol re &c. como se vê no exemplo seguinte :



O modo de contar os Signos pela Clave de C sol fa ut , he pelo mesmo modo , como se vê no exemplo seguinte :

C sol



Alamire  
Gsolreut  
Ffaaut  
Elami  
Elami  
Dlafolre  
Cfolfaut  
Alamire  
Gsolreut  
Ffaaut  
Elami

Seguem-se as Entoações ; mas antes que se cantem , he conveniente se lêaõ os pontos de dous modos; hum , nomeando o Signo , em que está cada ponto , significado pelas letras , que vaõ por cima ; e outro proferindo a voz , que em cada hum delles se toma , do mesmo modo que vaõ notados por baixo do ditos pontos ; como se vê nos exemplos , que se seguem.

C. D. E. F. G. A. A. G. F. E. D. C.

ut, re, mi, fa, sol, la, la, sol, fa, mi, re, ut.

*Entoações por terceiras.*

C. E. D. F. E. G. F. A. A. F. G. E. F. D. E. C.

ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut.

*Entoações por quartas.*

C. A. F. D. G. E. A. A. E. G. D. F. C.

ut, fa, re, sol, mi, la, la, mi, sol, re, fa, ut.

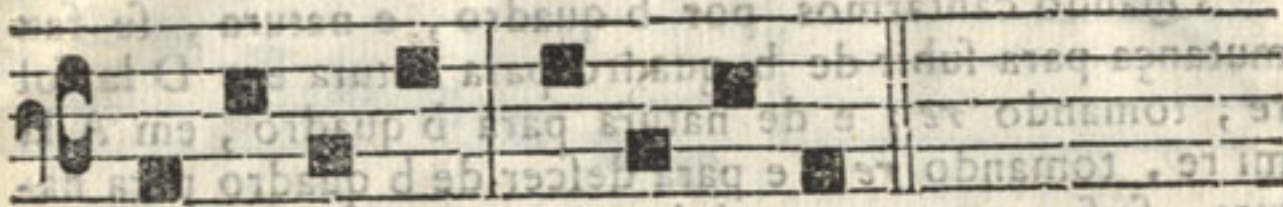
sol D

En.



*Entoações por quintas.*

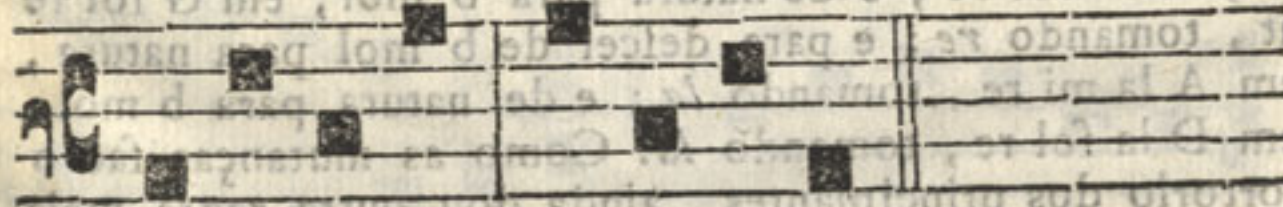
C. G. D. A. A. D. G. C.



ut, sol, re, la, la, re, sol, ut.

*Entoações por sextas.*

C. A. E. C. C. E. A. C.



ut, la, mi, fa, fa, mi, la, ut.

*Entoações por oitavas.*

C. C. C. C. G. G. G. G.



ut, fa, fa, ut. ut, sol, sol, ut.

C A P I T U L O XIII.

*Em que se trata das Mutanças.*

**M**utança, conforme dizem os Musicos praticos, he uniaõ de duas vozes iguaes, de diversas Deducções, e propriedades em hum mesmo Signo. Mais claro. Mutança he passar de huma propriedade á outra, deixando huma voz, e tomar outra no mesmo Signo, para subir acima do *la*, ou descer abaixo do *ut*. Fazem-se as mutanças por falta de vozes, que entãõ ha, quando o

can-



**O ECCLESIASTICO INSTRUIDO**

canto sobe acima do *la*, ou desce abaixo do *ut*. He regra geral; para subir sempre se faz a mutança em *re*; e para descer em *la*.

Quando cantarmos por b quadro, e natura, se faz mutança para subir de b quadro para natura em D la sol re; tomando *re*; e de natura para b quadro, em A la mi re, tomando *re*; e para descer de b quadro para natura, se faz mutança em A la mi re, tomando *la*; e de natura para b quadro, em E la mi, tomando *la*.

Mas quando se cantar por b mol, e natura, se faz mutança para subir de b mol para natura, em D la sol re, tomando *re*; e de natura para b mol, em G sol re ut, tomando *re*; e para descer de b mol para natura, em A la mi re, tomando *la*; e de natura para b mol, em D la sol re, tomando *la*. Como as mutanças são o rtororio dos principiantes, ainda dou outra regra mais facil.

A mutança em *re* para subir, se faz no Signo, que estiver mais perto do *la*, ou no mesmo que tem *la*, attendendo sempre á cantoria porque se canta, e se deixa a voz que tinha o tal Signo, e se toma *re*: a mutança em *la* para descer, se faz no Signo que estiver mais perto do *re*, ou no mesmo que tem *re*, attendendo á cantoria porque se canta, e se deixa a voz do tal Signo, e se toma *la*. Exemplo do sobredito.

Mut. Mut. Mut.

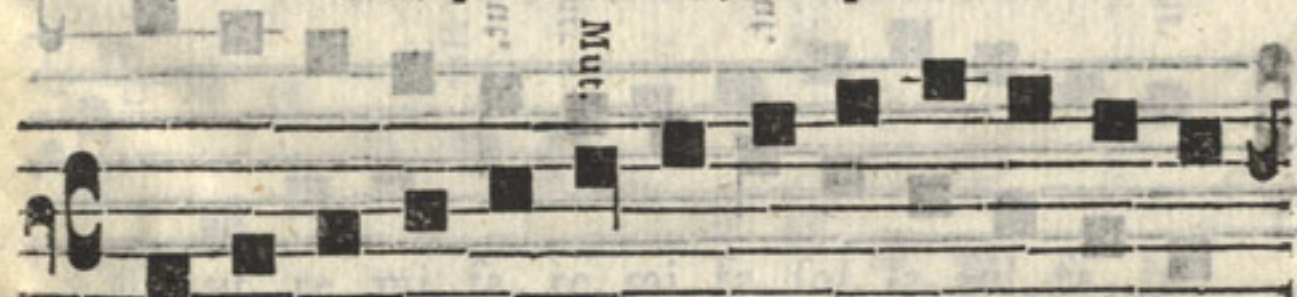
ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, la, sol, la, sol, mi, fa,



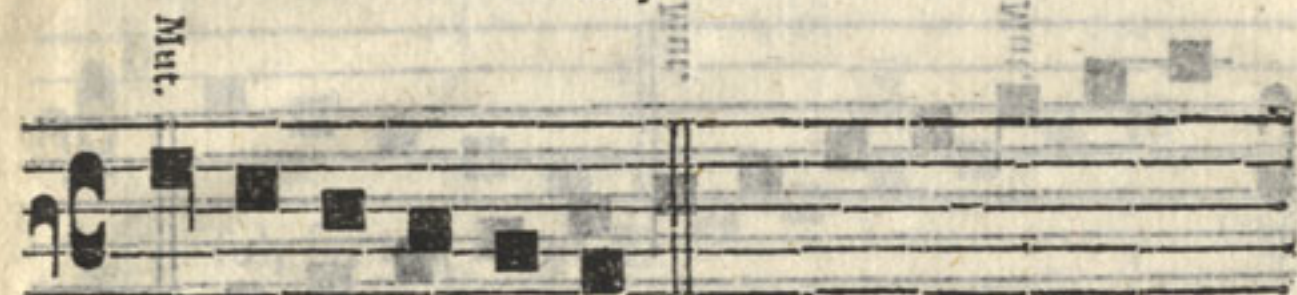


fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut.

*Exemplo de mutanças na Clave de F fa ut, quando cantamos por natura, e b quadro.*



ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, la,



la, sol, fa, mi, re, ut.  
re.

*Exemplo de mutanças na Clave de F fa ut, quando cantamos por b quadro, e natura.*



ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, sol.

F

sol,





sol, fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, ut.

Exemplo de mutançãs na Clave de C sol fa ut, quando cantamos por natura, e b quadro.

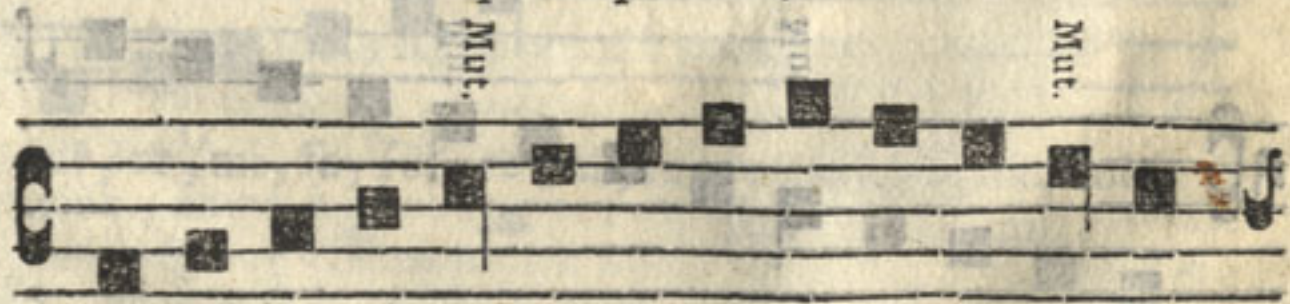


ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, la.



sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut.

Exemplo de mutançãs na Clave de C sol fa ut, quando cantamos por b quadro, e natura.



ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, la, sol, mi, fa,



fa, mi, re, ut.

*Exemplo de mutanças na Clave de F fa ut, quando cantamos por natura, e b mol.*

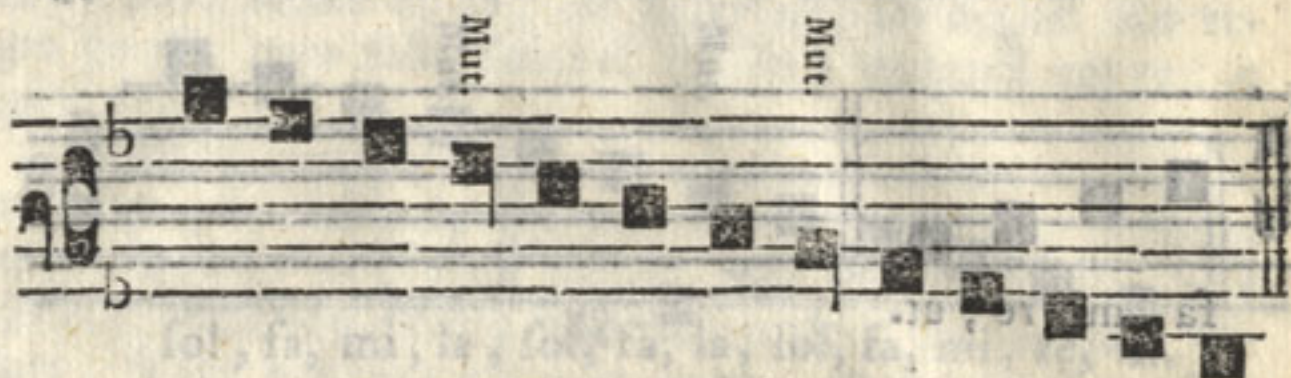
ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, la, mi.

sol, fa, mi, re, ut.

*Exemplo de mutanças na Clave de F fa ut, quando cantamos por b mol, e natura.*

ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, la.





la, sol, fa, la, sol, fa, mi, la, sol, fa, mi, re, ut.  
mi. re.

*Exemplo de mutanças na Clave de C sol fa ut, quando cantamos por natura, e b mol.*



ut, re, mi, fa, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la,  
sol. la.



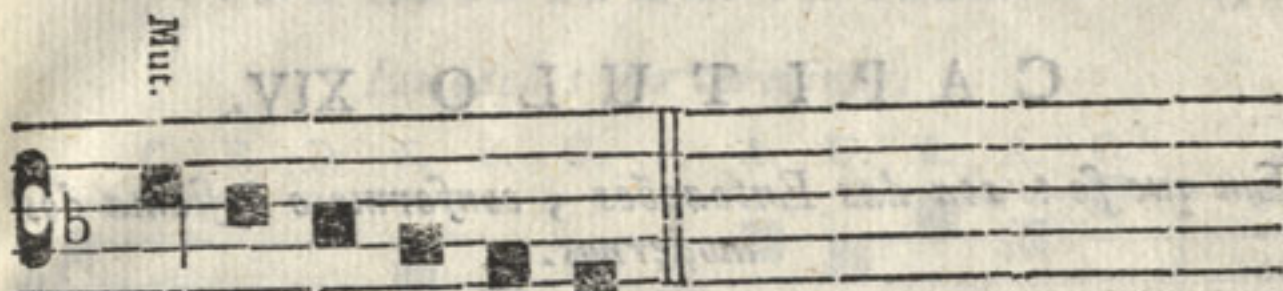
sol, fa, mi, la, sol, fa, la, sol, fa, mi, re, ut.  
re. mi.

*Exemplo de mutanças na Clave de C sol fa ut, quando cantamos por b mol, e natura.*



ut, re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol, la, sol, fa, mi,  
la. la,





la, fol, fa, mi, re, ut.  
re.

Advertencia.

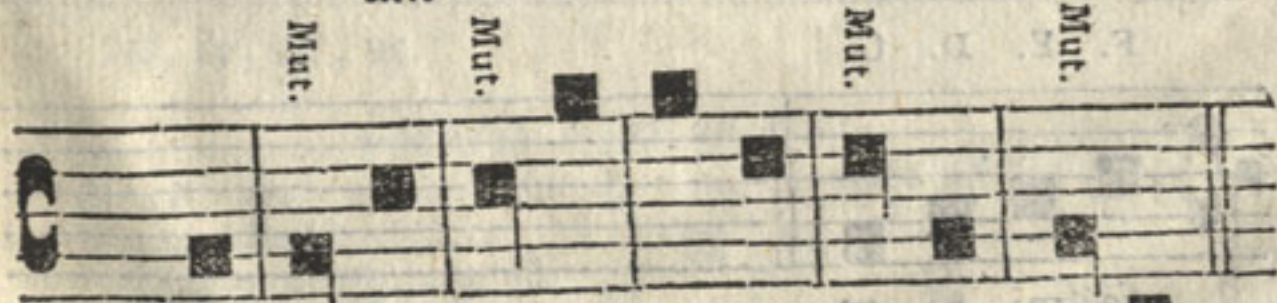
Quando se achar dous, tres, ou mais pontos em o Signo, em que se ha de tomar a mutança; deve esta não principiar no primeiro ponto, mas sim no ultimo; e baixando, he o mesmo; como se vê no Exemplo seguinte:



re, fol, re, la, re, fol, fol, re, la, mi,  
fol. la. re.



mi, mi, la, re, fa, fol, re, fol, fa, fol.  
mi.



re, la, re, fol, re, la, la, mi, la, re, la, re.  
la. fol. mi. re.

CA -



## CAPITULO XIV.

*Em que se trata das Entoações, conforme o Systema dos modernos.*

Considerando attentamente os modernos, e vendo por experiencia a difficuldade, que os principiantes tinhaõ em perceber as mutanças pelo Systema de Guido Aretino; inventaraõ outro Systema (cuja disposiçaõ já fica explicada no Cap. VI.) para que os principiantes sem o trabalho das mutanças cantassem, e solfeassem quaesquer pontos, ou notas, ou subisse acima do *la*, ou descesse abaixo do *ut*. E como a disposiçaõ deste Systema já fica explicada, agora só ponho as Entoações, e algum Canto-chaõ pratico, para exercicio dos principiantes. E recommendo muito aos Mestres de Canto-chaõ exercitem os seus Discipulos neste Systema, por ser mui facil na pratica de solfejar.

*Entoações immediatas.*

C. D. E. F. G. A. B. C. C. B. A. G.

ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut. ut, si, la, sol,

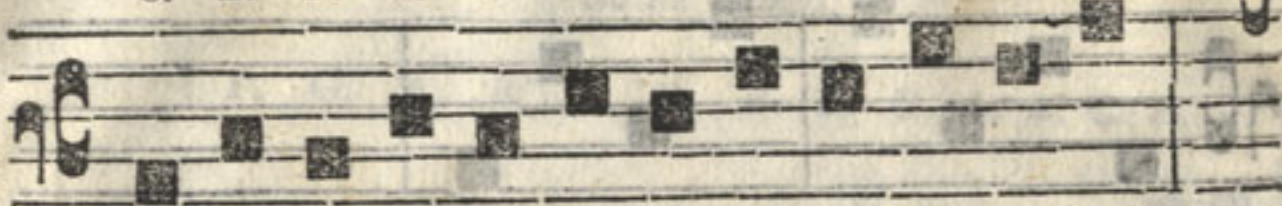
F. E. D. C.

fa, mi, re, ut.



*Entoações por terceiras.*

C. E. D. F. E. G. F. A. G. B. A. C.



ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, sol, si, la, ut.

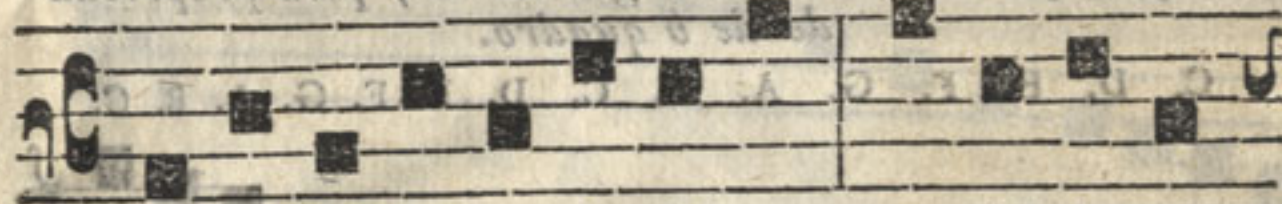
C. A. B. G. A. F. G. E. F. D. E. C.



ut, la, si, sol, la, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut.

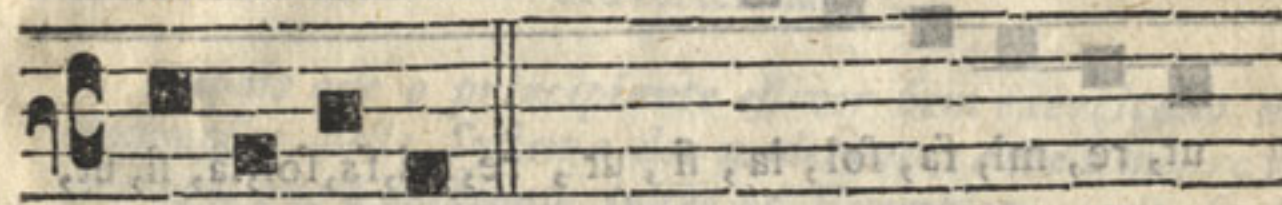
*Entoações por quartas.*

G. F. D. G. E. A. G. C. G. G. A. E.



ut, fa, re, sol, mi, la, sol, ut, ut, sol, la, mi,

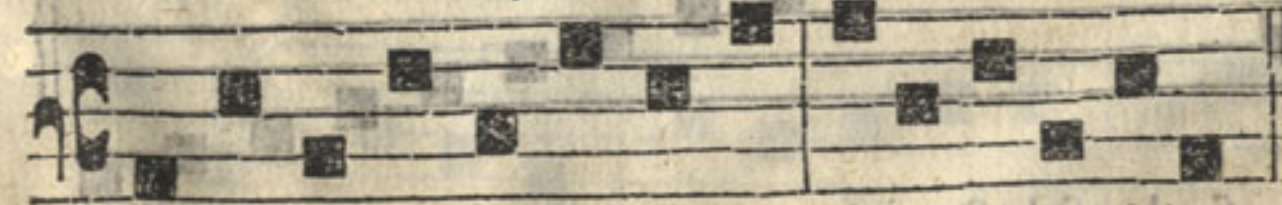
G. D. F. C.



sol, re, fa, ut.

*Entoações por quintas.*

C. G. D. A. E. B. G. C. C. F. A. D. G. C.



ut, sol, re, la, mi, si, sol, ut, ut, fa, la, re, sol, ut.

D.



*Entoções por Sextas.*

C. A. E. C. C. E. A. C.

ut, la, mi, ut, ut, mi, la, ut.

*Entoções por oçtavas.*

C. C. C. C. D. D. D. D.

ut, ut, ut, ut, re, re, re, re.

*Entoções por duas oçtavas gradatim, pela proprieda-  
de de b quadro.*

C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C.

ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,

G. F. E. D. C. B. A. G. F. E. D. C.

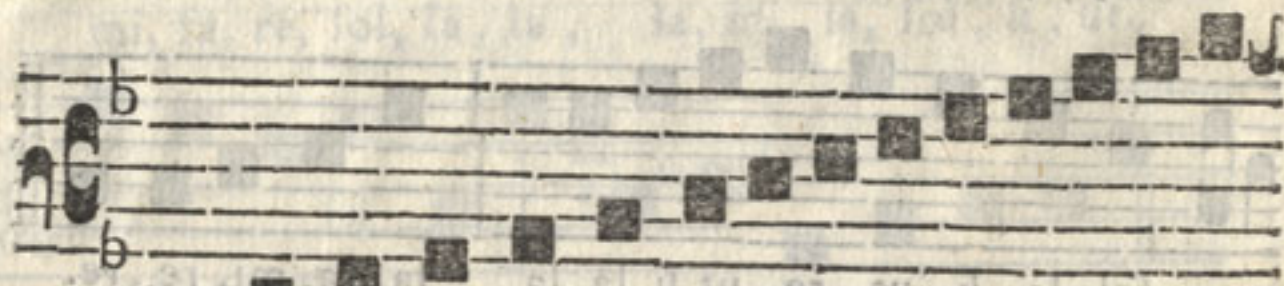
si, la, sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut.

*En-*



*Entoações por duas oclavas gradatim, pela proprie-  
de de b mol.*

F. G. A. B. C. D. E. F. G. A. B. C. D. E. F.



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut,

E. D. C. B. A. G. F. E. D. C. B. A. G. F.



si, la, sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol, fa, mi, re, ut.

Advertencia.

*Dopois que o principiante estiver bem exercitado nas  
Entoações deste Systema dos modernos, deve o mestre fa-  
zer com que o discipulo solfee os Exemplos, que se se-  
guem, com destreza.*

*Modo de solfejar pelo primeiro tom.*



re, mi, fa, mi, re, sol, fa, sol, la, la, la, si,  
G ut



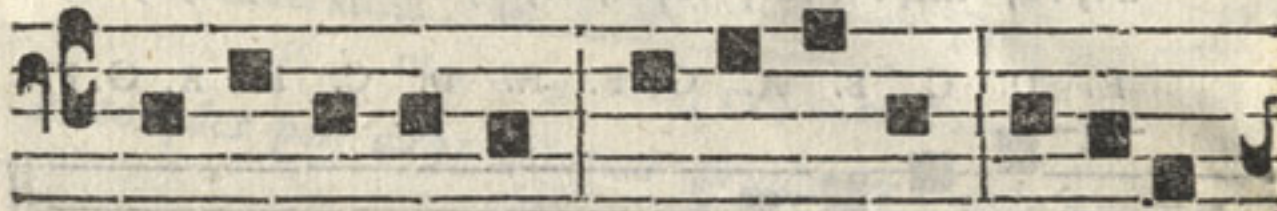


ut, si, la, la, la, fa, mi, re, fol, fol, la



fol, la, si, ut, re, ut, si, la, la, la, fa, mi, re, re.

*Modo de solfear pelo segundo tom.*

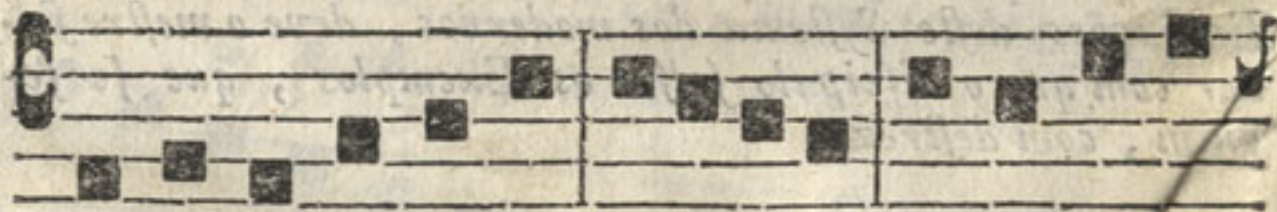


re, fa, re, re, ut, fa, fol, la, re, ut, la,



si, ut, re, re, ut, fa, fol, mi, fa, re, mi, ut, re.

*Modo de solfear pelo terceiro tom.*



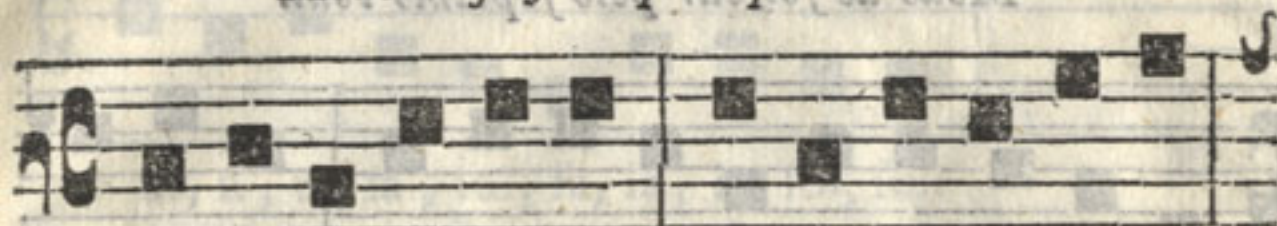
mi, fa, mi, fol, la, ut ut, si, la, fol, ut, si, fol, la,



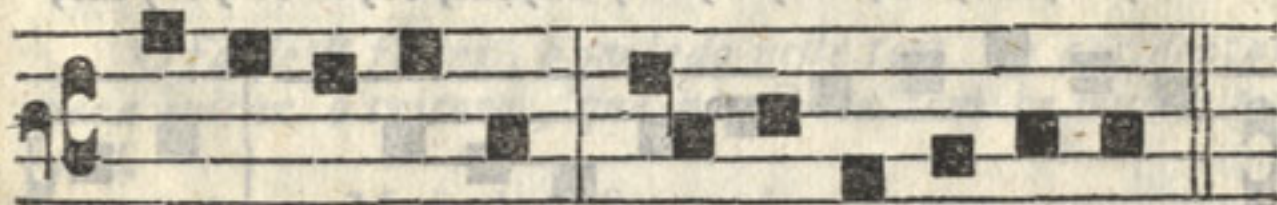
ut, la, fol, fa, mi, fol, la, ut, si, la, fol, fa, mi,  
*Mo-*



*Modo de solfejar pelo quarto tom.*

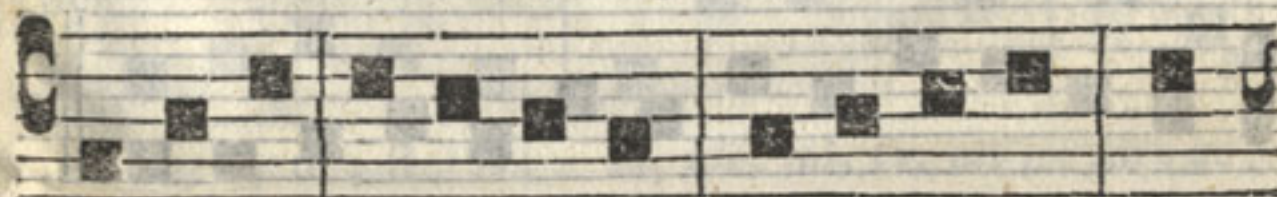


mi, fa, re, sol, la, la, la, mi, la, sol, si, ut,



ut, si, la, si, mi, la, mi, fa, ut, re, mi, mi.

*Modo de solfejar pelo quinto tom.*

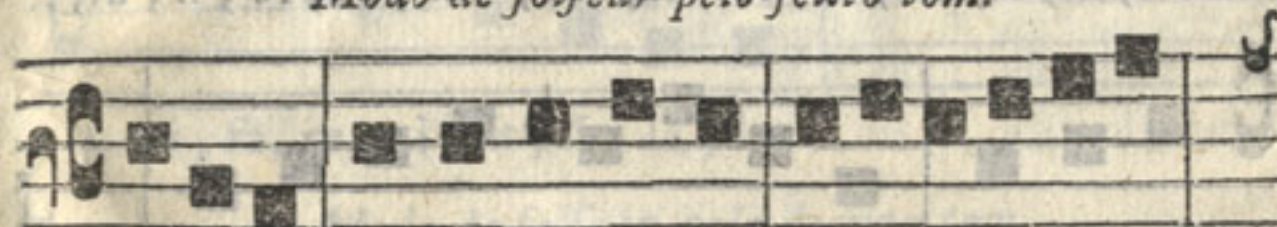


fa, la, ut, ut, si, la, sol, sol, la, si, ut, ut.

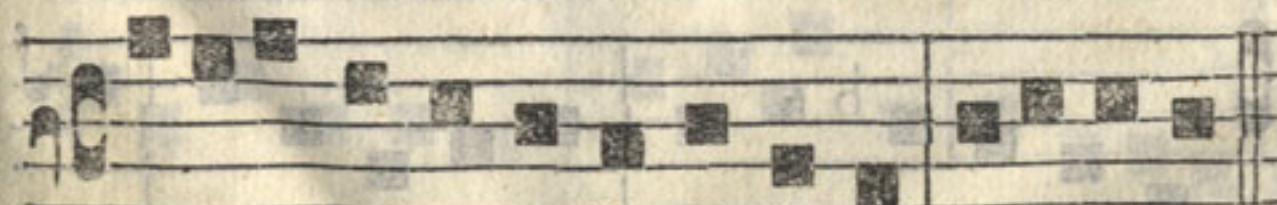


si, ut, re, ut, re, mi, fa, re, ut, ut, la, fa, sol, fa.

*Modo de solfejar pelo sexto tom.*



fa, re, ut, fa, fa, sol, la, sol, sol, la, sol, la, si, ut,



ut, si, ut, la, sol, fa, mi, fa, re, ut, fa, sol, sol, fa,



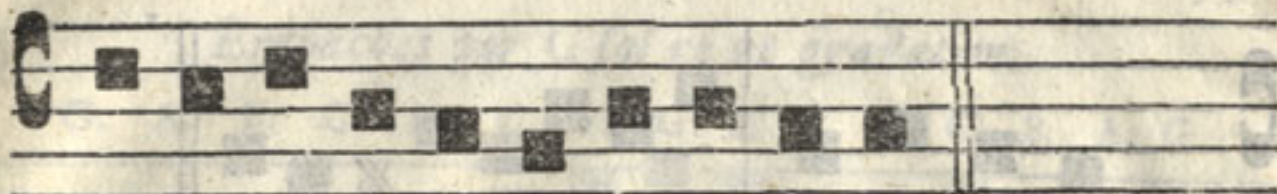
*Modo de solfear pelo septimo tom.*


fol, si, ut, re, re, si, re, mi, mi, re, re, fa, mi,  
 fa, fol, la, fol, la, mi, re, si, ut, re, fol, re, ut,  
 si, ut, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, la, fol, fol.

*Modo de solfear pelo oitavo tom.*


fol, ut, la, fol, fa, fol, la, fol, si, ut, re, si, ut,  
 si, la, fol, fa, la, ut, la, fa, la, fol, fa,  
 re, fa, fol, la, fa, la, la, fol, fa, la, ut, ut,  
 ut,



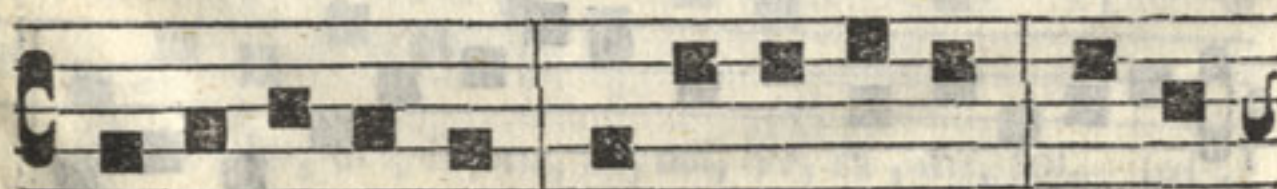


ut, si, ut, la, sol, fa, la, la, sol, sol.

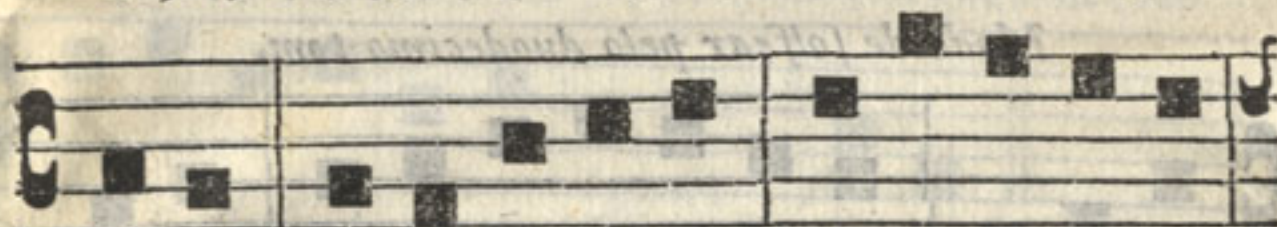
Advertencia.

*O fa de B fa mi, b molado neste tom, he accidental, para evitar o tritono, que no oclavo tom he muito trivial.*

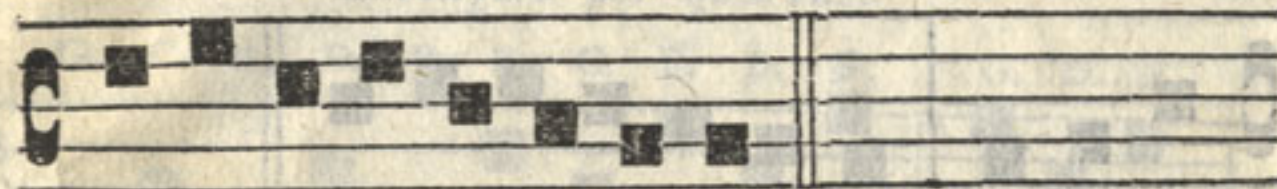
*Modo de solfear pelo nono tom.*



la, si, ut, si, la, la, mi, mi, fa, mi, mi, ut,

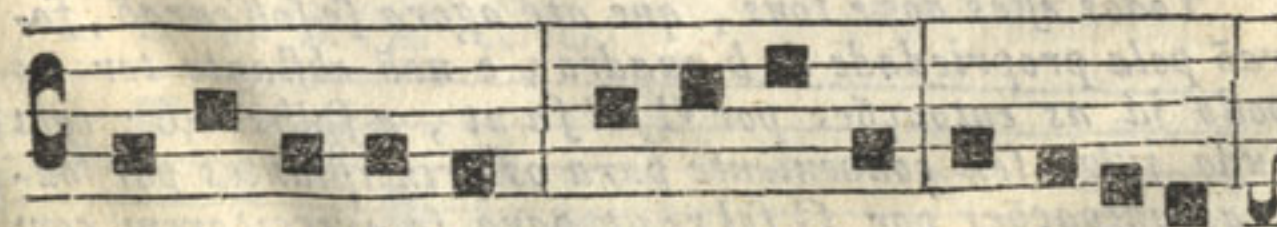


si, la, la, sol, ut, re, mi, mi, la, sol, fa, mi,



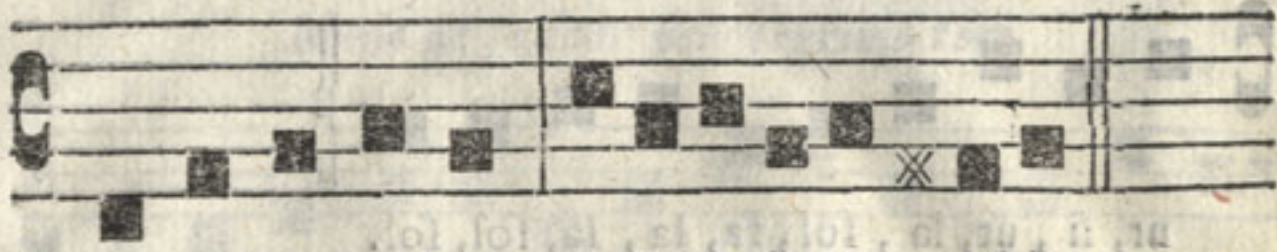
mi, fa, re, mi, ut, si, la, la.

*Modo de solfear pelo decimo tom.*



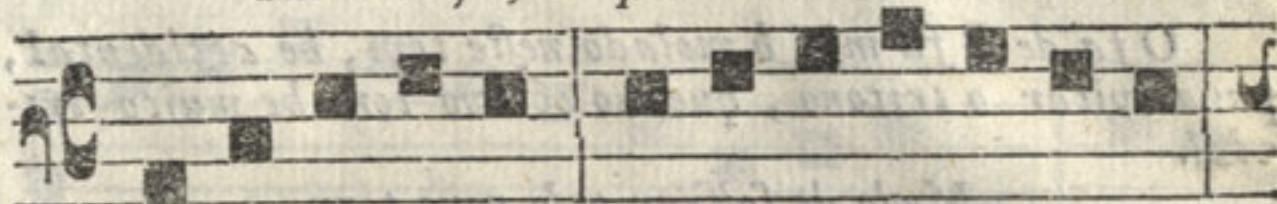
la, ut, la, la, sol, ut, re, mi, la, la, sol, fa, mi,  
mi,



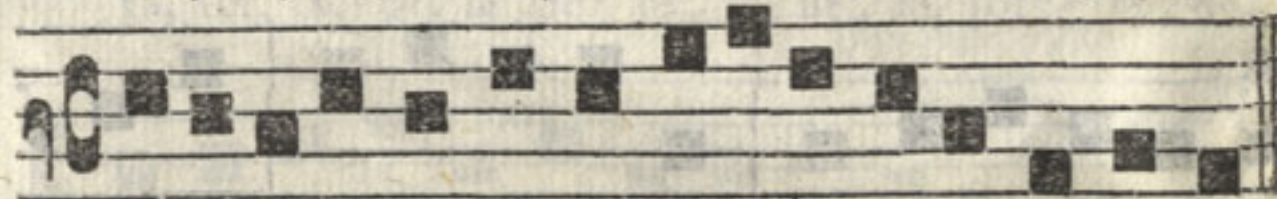


mi, sol, la, si, la, re, si, ut, la, si, sol, la,

*Modo de solfejar pelo undecimo tom.*

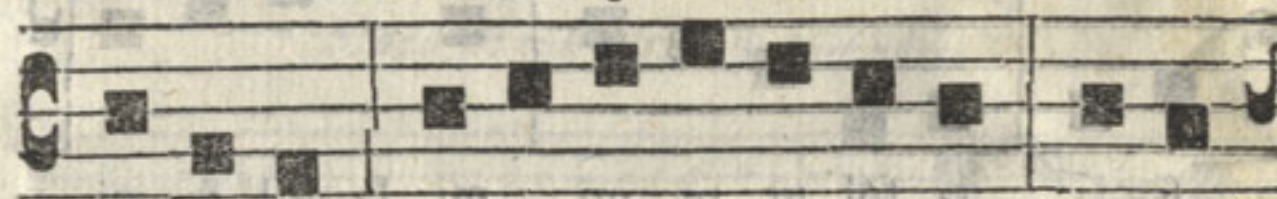


ut, mi, sol, la, sol, sol, la, si, ut, si, la, sol,

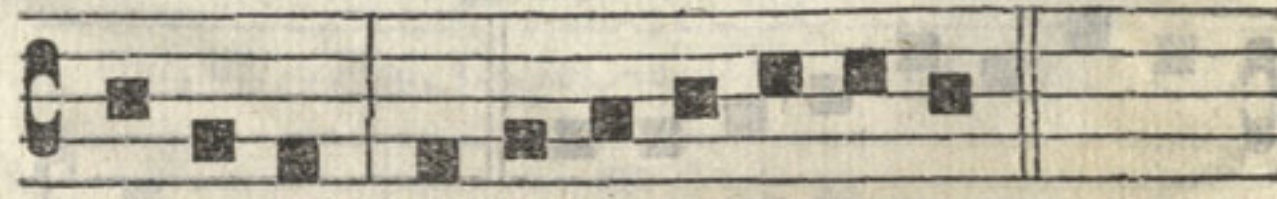


sol, fa, mi, sol, fa, la, sol, si, ut, la, sol, mi, ut, re, ut.

*Modo de solfejar pelo duodecimo tom.*



ut, la, sol, ut, re, mi, fa, mi, re, ut, ut, si,



ut, la, sol, sol, la, si, ut, re, re, ut.

Advertencia.

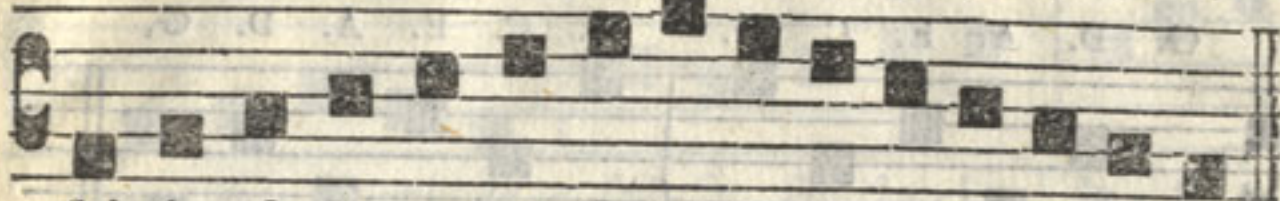
Todos estes doze tons, que até agora se solfearam, foram pela propriedade de b quadro; e não obstante ter eu posto já as entoações por C sol fa ut, a folhas 46; com tudo julgo ser conveniente para os principiantes por outras entoações por G sol re ut para se exercitarem com destreza nos intervallos deste Systema.

En-



*Entoações por G sol re ut gradatim.*

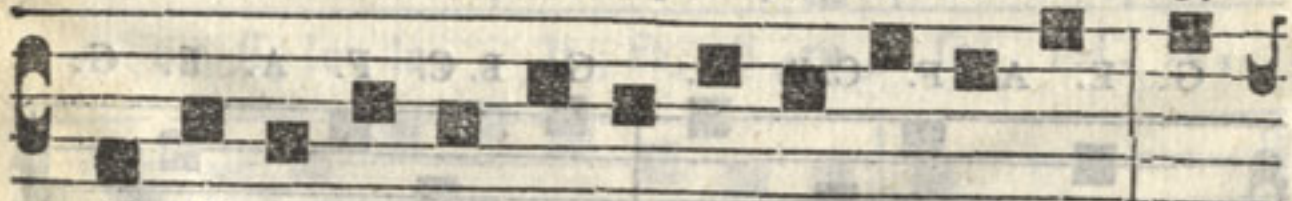
G. A. B. C. D. E. F. G. F. E. D. C. B. A. G.



sol, la, si, ut, re, mi, fa, sol, fa, mi, re, ut, si, la, sol.

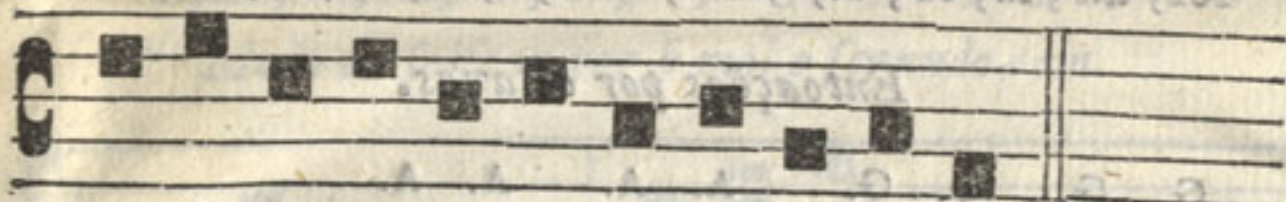
*Entoações por terceiras.*

G. B. A. C. B. D. C. E. D. F. E. G. G.



sol, si, la, ut, si, re, ut, mi, re, fa, mi, sol, sol,

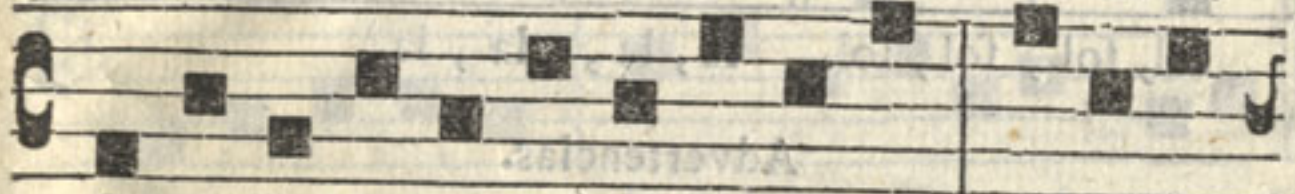
E. F. D. E. C. D. B. C. A. B. G.



mi, fa, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, sol.

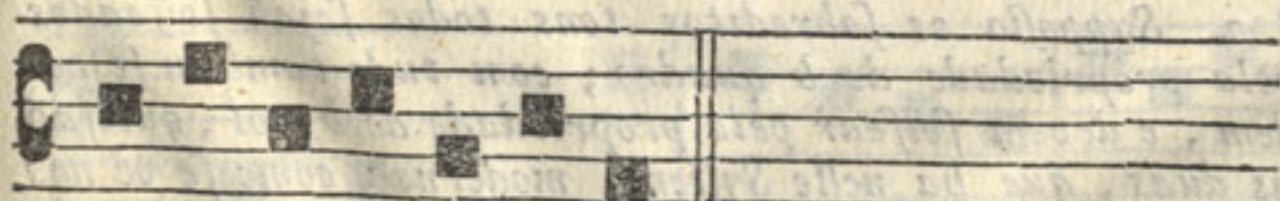
*Entoações por quartas.*

G. C. A. D. B. E. C. F. D. G. G. D. F.



sol, ut, la, re, si, mi, ut, fa, re, sol, sol, re, fa,

C. E. B. D. A. C. G.




ut, mi, si, re, la, ut, sol.

*En-*



*Entoações por quintas.*

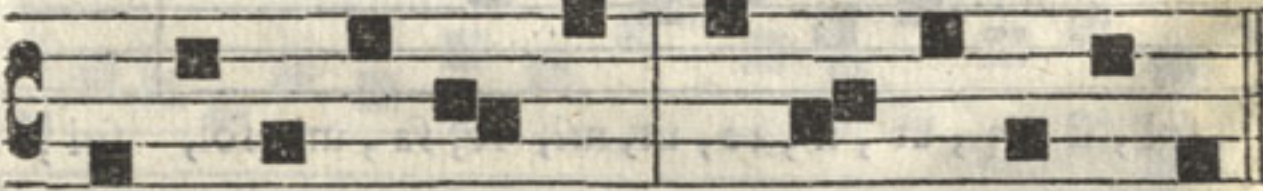
G. D. A. E. C. G.      G. C. E. A. D. G.



fol, re, la, mi, ut, fol, fol, ut, mi, la, re, fol.

*Entoações por sextas.*

G. E. A. F. C. B. G.      G. B. C. F. A. E. G.



fol, mi, la, fa, ut, si, fol, fol, si, ut, fa, la, mi, fol.

*Entoações por oitavas.*

G. G. G. G. A. A. A. A.



fol, fol, fol, fol. la, la, la, la.

*Advertencias.*

1. Estas entoações por G sol re ut, deve o principiante exercellas antes de solfejar os tons sobreditos.

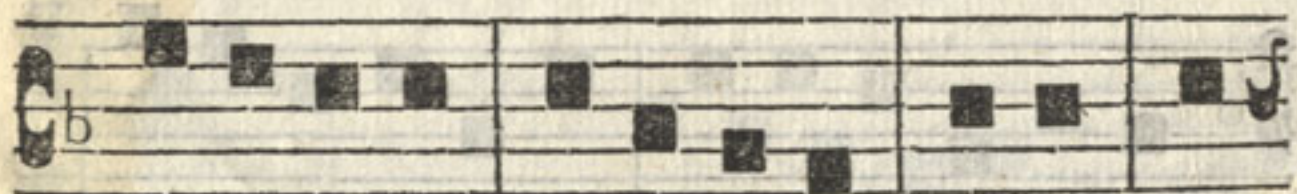
2. Supposto os sobreditos tons todos sejaõ solfeados pela propriedade de b quadro; com tudo tambem se podem, e devem solfejar pela propriedade de b mol, que saõ as duas, que ha neste Systema moderno; como se vé nos Exemplos seguintes.



*Modo de solfear por b mol o primeiro tom.*



re, mi, fa, mi, re, sol, fa, sol, la, la, la, si,

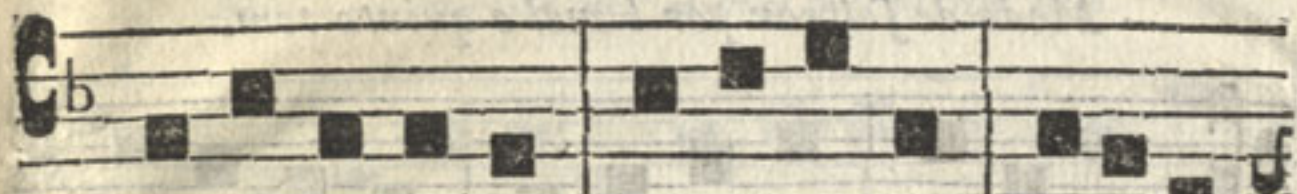


ut, si, la, la, la, fa, mi, re, sol, sol, la,

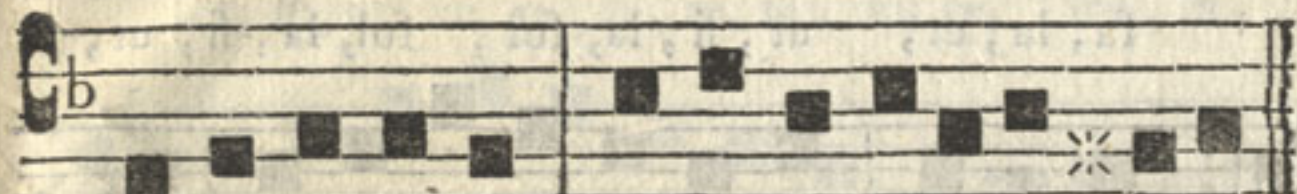


sol, la, si, ut, re, ut, si, la, la, la, fa, mi, re, re.

*Modo de solfear por b mol o segundo tom.*



re, fa, re, re, ut, fa, sol, la, re, re, ut, la,



si, ut, re, re, ut, fa, sol, mi, fa, re, mi, ut, re.

*Modo de solfear por b mol o terceiro tom.*



mi, fa, mi, sol, la, ut, ut, si, la, sol, ut, si, sol,  
H la,





la, ut, la, sol, fa, mi, sol, la, ut, si, la, sol, fa, fa, mi.

*Modo de solfear por b mol o quarto tom.*

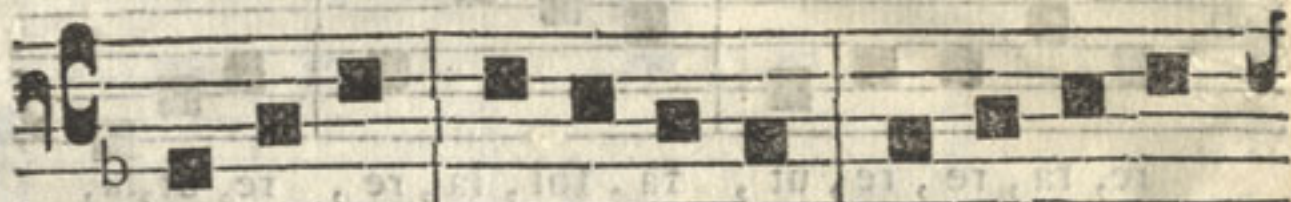


mi, fa, re, sol, la, la, la, mi, la, sol, si, ut.

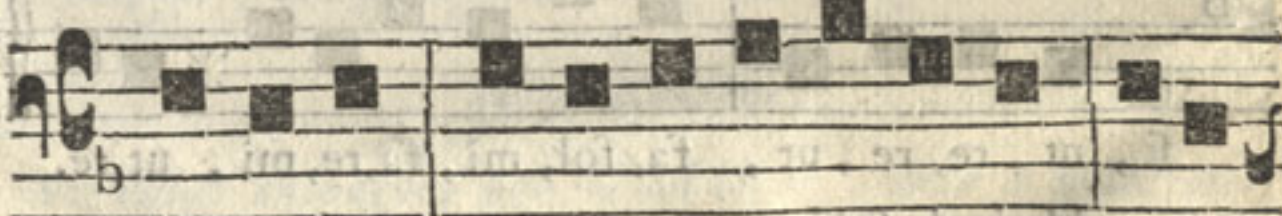


ut, si, la, si, mi, la, mi, fa, ut, re, mi, mi.

*Modo de solfear por b mol o quinto tom.*



fa, la, ut, ut, si, la, sol, sol, la, si, ut,



ut, si, ut, re, ut, re, mi, fa, re, ut, ut, la,



fa, sol, sol, fa.



*Modo de se solfejar por b mol o sexto tom.*

fa , re , ut , fa , fa, sol, la, sol , sol , la, sol, la,

si , ut , ut , si , ut, la , sol, fa, mi, fa , re , ut ,

fa, sol, sol, fa.

*Modo de solfejar por b mol o septimo tom.*

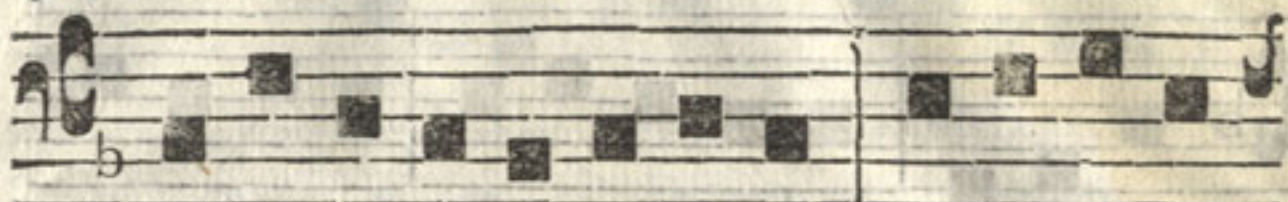
sol, si, ut, re, re, si, re, mi, mi, re, re, fa,

mi, fa, sol, la, sol, fa, mi, re, si, ut, re, sol,

re, ut, si, ut, re, mi, ut, re, si, ut, la, si, ia, sol, sol.



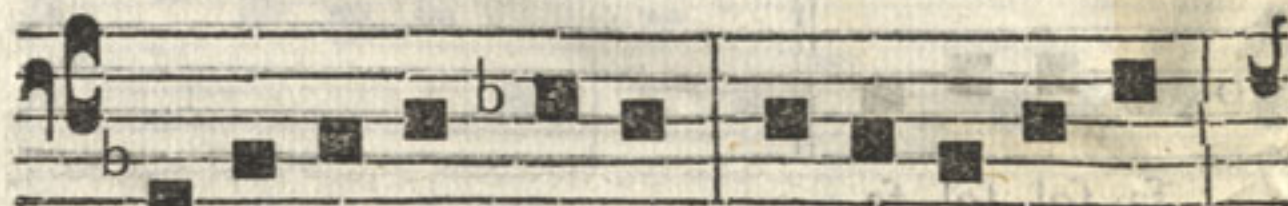
*Modo de solfejar por b mol o oclavo tom.*



sol, ut, la, sol, fa, sol, la, sol, si, ut, re, si,



ut, si, la, sol, fa, la, ut, la, fa, la, sol, fa,



re, fa, sol, la, fa, la, la, sol, fa, la, ut,



ut, si, ut, la, sol, fa, la, la, sol, sol.

Advertencia.

*O fa de E la mi, b melado neste tom he accidental; para evitar o tritono, que no oclavo tom he muito trivial.*

*Modo de solfejar por b mol o nono tom.*

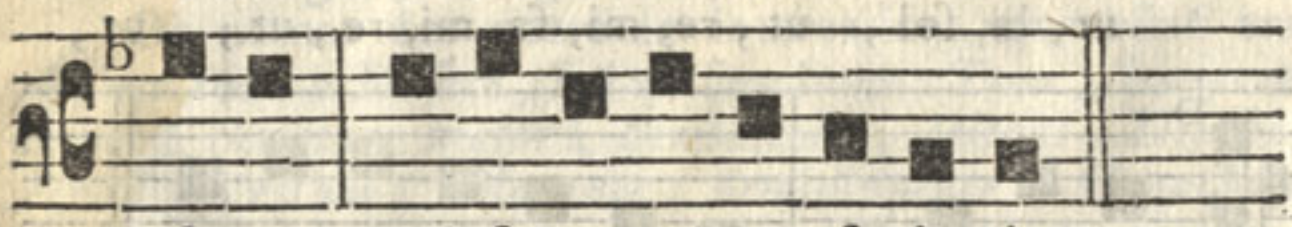


la, si, ut, si, la, la, mi, mi, fa, mi, mi, ut,



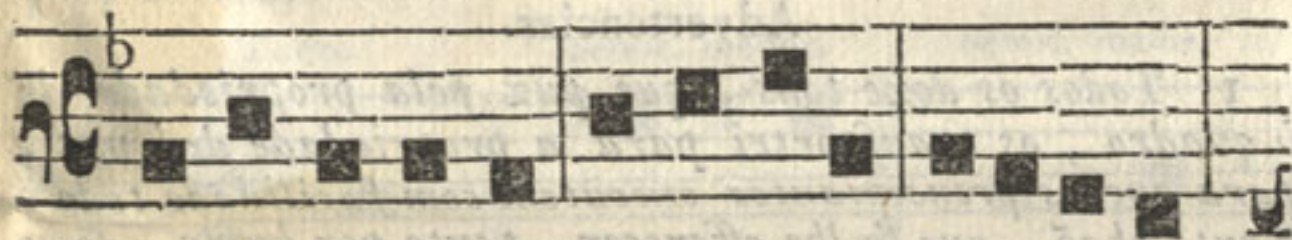


ut , si , la , la , sol, ut, re , mi, mi , la, sol,

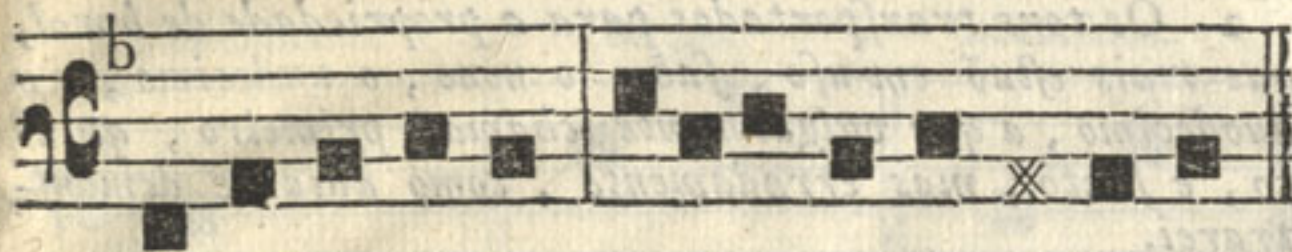


fa, mi , mi, fa , re, mi, ut , si , la , la.

*Modo de solfejar por b mol o decimo tom.*

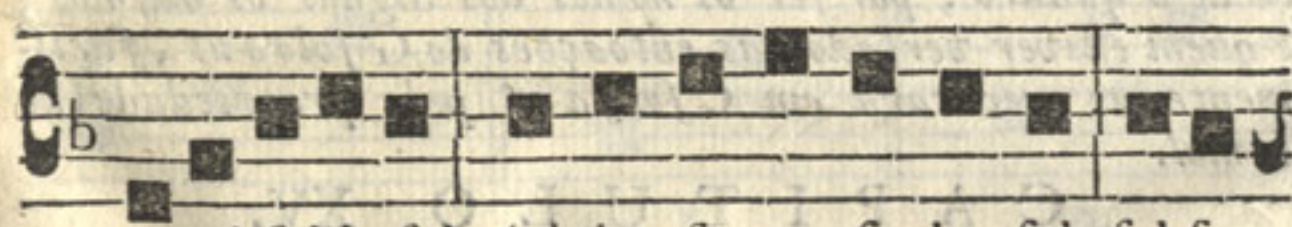


la , ut , la , la, sol, ut, re, mi, la , la, sol, fa, mi,

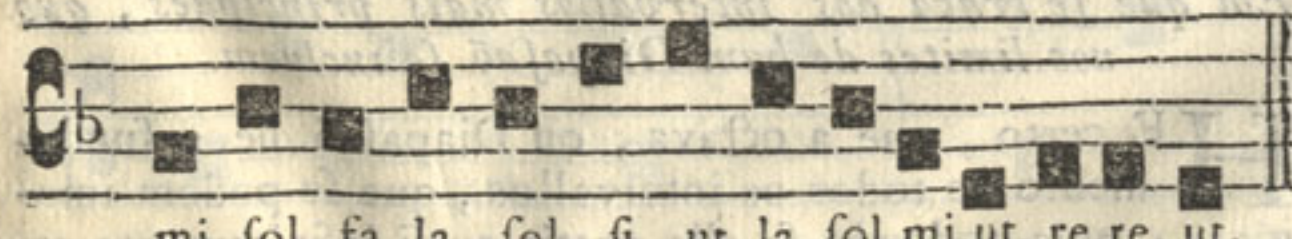


mi, sol, la , si , la , re, si, ut, la , si , sol , la.

*Modo de solfejar por b mol o undecimo tom.*



ut, mi, sol, la, sol, sol, la , si , ut , si , la , sol, sol, fa,



mi, sol, fa, la , sol , si , ut, la, sol, mi, ut, re, re, ut.

*Mo-*



*Modo de solfejar por b mol o duodecimo tom.*

ut, la, sol, ut, re, mi, fa, mi, re, ut, ut,

si, ut, la, sol, sol, la, si, ut, re, re, ut.

### Advertencias.

1 Todos os doze tons, que puz pela propriedade de b quadro, os transporte para a propriedade de b mol, para que os principiantes executem com facilidade todo o Canto-chaõ, que se lhe offerecer, tanto por huma, como por outra propriedade.

2 Os tons transportados para a propriedade de b mol, que mais estão em uso, são: o nono, o undecimo, e o duodecimo, a que vulgarmente chamaõ primeiro, quinto, e sexto; mas erradamente, como adiante demonstrarei.

3 Não puz aqui as entoações por C sol fa ut da propriedade de b mol, como fiz por G sol re ut da propriedade de b quadro, por ser os nomes dos Signos os mesmos; e quem estiver versado nas entoações de G sol re ut, facilmente as executará em C sol fa ut pela propriedade de b mol.

## C A P I T U L O XV.

*Em que se trata dos intervallos mais principaes, que nos limites de hum Diapasaõ se incluem.*

**H**E certo, que a octava, ou Diapasaõ he o fundamento de todos os intervallos, que se podem imaginar; pois podendo-se ella partir quasi infinitamente re-  
ful-



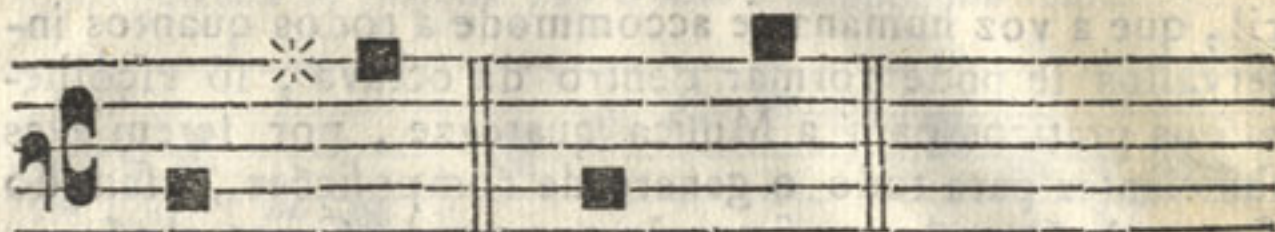
fultariaõ outros tantos intervallos : porém naõ sendo facil , que a voz humana se accommode a todos quantos intervallos se póde formar dentro da oitava , só escolhe- raõ os praticos para a Musica quatorze , por serem estes sufficientes para todo o genero de composições , assim do Canto de Orgaõ , ou figurado , como do Canto-chaõ.

Os nomes dos quatorze intervallos , que estaõ em uso em toda a Musica , saõ os seguintes : *Tono* , *Semitono menor* , *Semitono maior* , *Semiditono* , *Ditono* , *Diathefaraõ* , *Tritono* , *Diapente* , *Semidiapente* , *Hexachordo maior* , *Hexachordo menor* , *Heptachordo maior* , *Heptachordo menor* , e *Diapasaõ* ; como se vê nos Exemplos abaixo.

Tono.	Semit. menor.	Semit. maior.
1.	2.	3.
Semiditono.	Ditono.	Diathefaraõ.
4.	5.	6.
Tritono.	Diapente.	Semidiapente.
7.	8.	9.
Hexachord. menor.	Hexach. maior.	Heptach. menor.
10.	11.	12.
		He-



Heptach. maior. Diapafão.



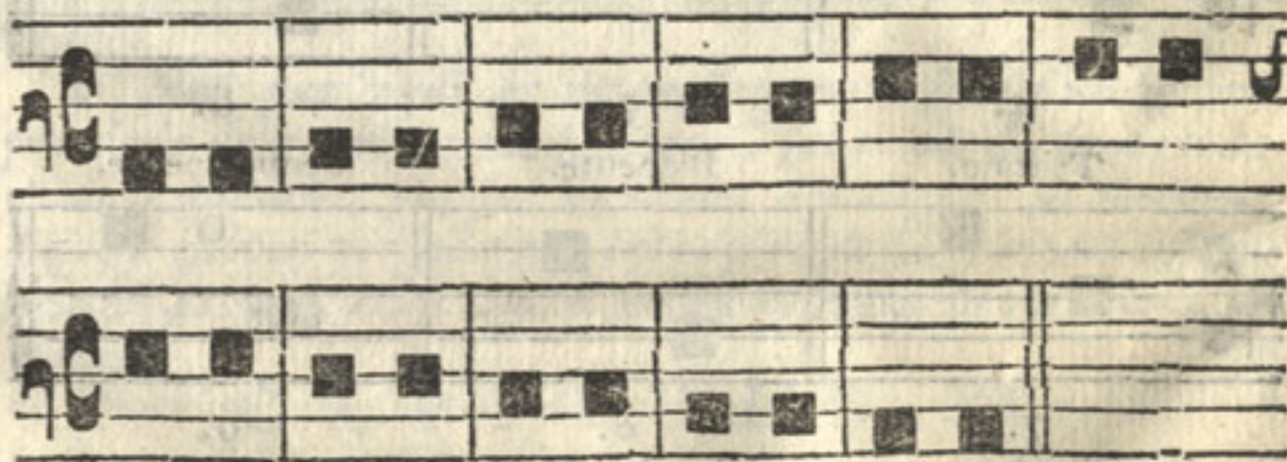
13.

14.

Para a composição do Canto-chaõ, só estão em uso dez intervallos, que são os seguintes: *Unifono*, *Semitono*, *Tono*, *Semiditono*, *Ditono*, *Diathefaraõ*, *Diapente*, *Hexachordo menor*, *Hexachordo maior*, e *Diapafão*.

## §. I.

**U** *Nifono* he hum ajuntamento de duas vozes iguaes em hum mesmo Signo, o qual ainda que propriamente não he intervallo; conta-se com tudo entre elles, por terem todos nelle o seu principio; do mesmo modo que a unidade não sendo numero, se conta entre os numeros. Forma-se todas as vezes, que em huma mesma linha, ou espaço se repete a mesma voz, assim como, *ut, ut; re, re; mi, mi, &c.* como se vê no Exemplo seguinte:



## §. II.

**S** *Emitono*, *Apothome*, ou *tono imperfeito*, a que os praticos chamaõ *segunda menor*, he hum intervallo de duas vozes immediatas, entre cujos extremos, se contém







formando-a gradatim, se tocaõ tres vozes, como *re*, *mi*, *fa*, das quaes as duas primeiras comprehendem hum tono, e as duas ultimas o semitono: tambem de *mi* para *sol*, as duas primeiras *mi*, *fa*, comprehendem o semitono, e as duas ultimas *fa*, *sol*, o tono: de *la* para *ut*, he a mesma situaçaõ, que de *re* para *fa*; porque de *la* para *si*, he tono; e de *si* para *ut*, o semitono; por isso faõ só duas as especies, que pode ter o semitono; como se vê neste Exemplo.

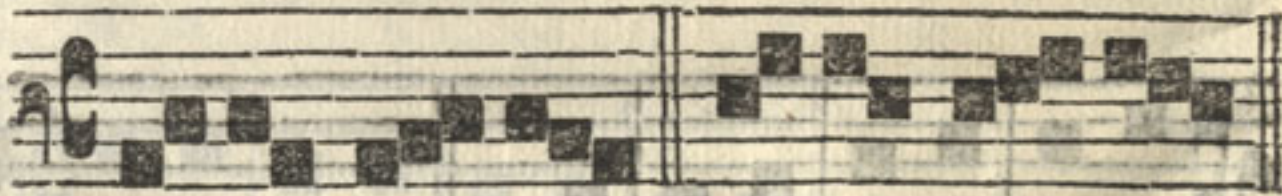


*Primeira especie.*

*Segunda especie.*

§. V.

**D**itono, ou terceira maior, he hum intervallo, que consta de dous tonos, como de *ut* para *mi*, ou de *fa* para *la*, ou de *sol* para *si*; porque de *ut* para *re*, he hum tono; de *re* para *mi*, outro; do mesmo modo de *fa* para *sol* ha hum tono, e de *sol* para *la*, outro; e assim mesmo de *sol* para *la*, ha hum tono, e de *la* para *si*, outro; tem tres especies, como se vê no Exemplo seguinte.



*Primeira especie.*

*Segunda especie.*



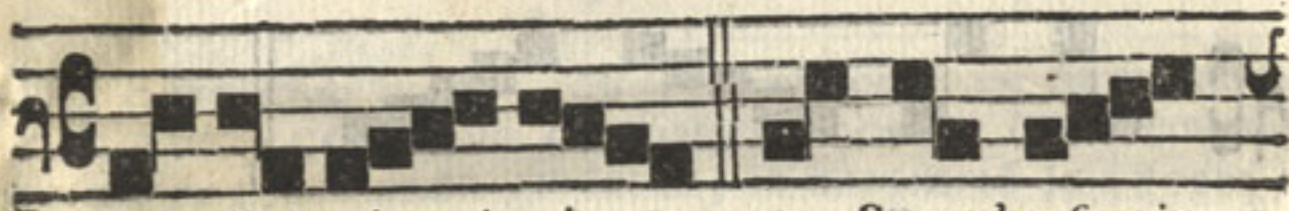
*Terceira especie.*

§. VI.



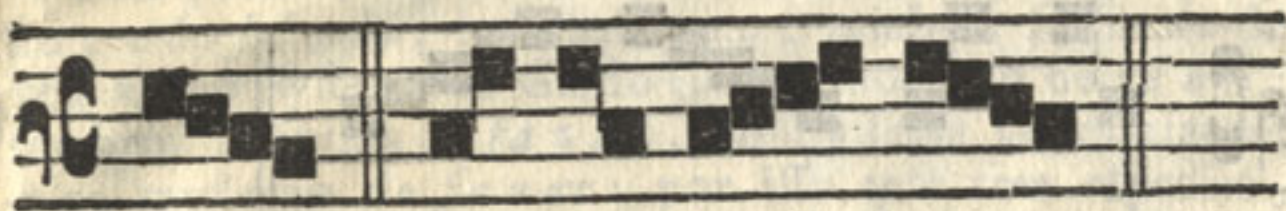
§. VI.

**D**iathefaraõ, ou quarta, he hum intervallo, que consta de dous tonos, e hum semitono maior, como de *ut* para *fa*, ha quarta; porque de *ut* a *re*, ha tono; de *re* a *mi*, outro tono; e de *mi* a *fa*, ha semitono maior: o mesmo se acha de *re* a *sol*, e de *mi* a *la*: tambem se acha de *sol* a *ut*; mas como a positura, ou situacaõ do semitono *si*, *ut*, he a mesma, que se encontra de *ut* a *fa*, por isso tem só tres especies; e chama-se quarta, porque formando-a gradatim, se encontraõ quatro vozes, *ut*, *re*, *mi*, *fa*, como se vê no Exemplo seguinte:



Primeira especie.

Segunda especie.



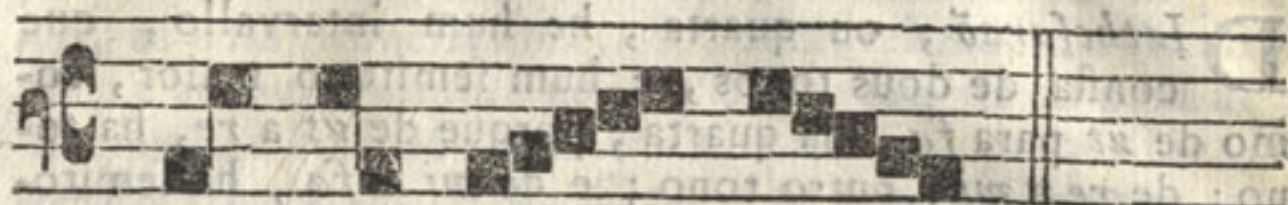
Terceira especie.

§. VII.

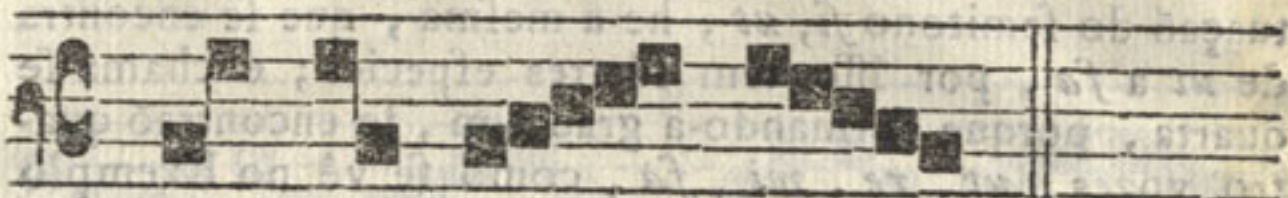
**D**iapente, ou quinta, he hum intervallo, que consta de tres tonos, e hum semitono maior, e subindo gradatim, se encontraõ cinco vozes: forma-se de *ut* a *sol*, porque de *ut* a *re* ha hum tono; de *re* a *mi*, outro tono; de *mi* a *fa* ha semitono maior; e de *fa* a *sol*, tono: tambem se forma de *re* a *la*, de *mi* a *mi* no Systema de Guido; e de *mi* a *si* no Systema moderno; e de *fa* a *fa* no Systema de Guido; e de *fa* a *ut* no Systema mo-



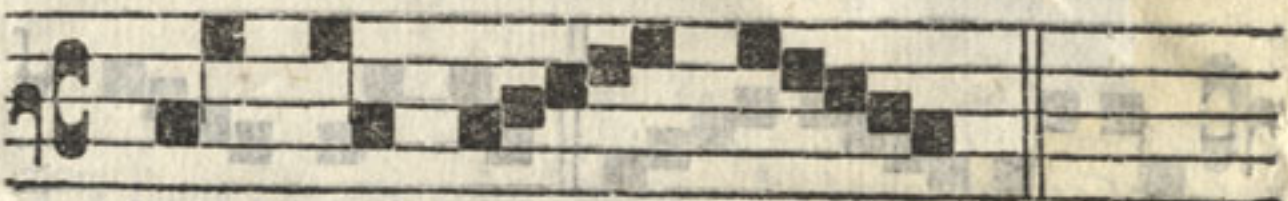
derno ; por isso tem quatro especies, como se mostra no Exemplo seguinte. .IV. 2



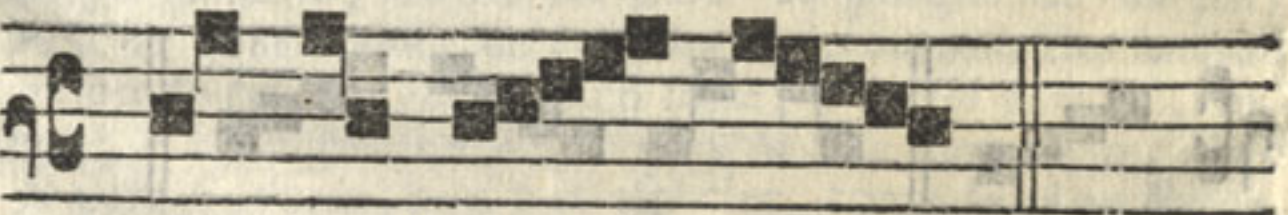
*Primeira especie.*



*Segunda especie.*



*Terceira especie.*



*Quarta especie.*

§. VIII.

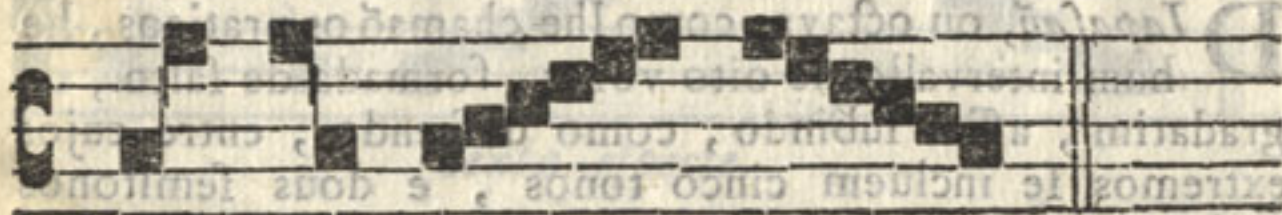
**H** *Exachordo menor*, a que os práticos chamaõ sexta menor, he hum intervallo, que consta de tres tonos, e dous semitonos maiores, e subindo gradatim, se encontraõ seis vozes : forma-se de *re* a *fa* pelo Systema Guidoniano ; e pelo moderno de *la* a *fa* ; de *la* a *si*, ha hum tono ; de *si* a *ut* semitono ; de *ut*, a *re*, tono ; de *re*, a *mi*, tono ; e de *mi* a *fa*, outro semitono : tambem se forma de *mi* a *sol* pelo Systema Guidoniano ; e pelo



pele moderno de *si* a *sol*; por isso tem só duas especies, como se vê no exemplo seguinte:



Primeira especie.



Segunda especie.

§. IX.

**H** *Exachordo maior*, ou sexta maior, he hum intervallo, que consta de quatro tonos, e hum semitono maior; e subindo gradatim, se encontraõ seis vozes: forma-se de *ut* a *la*; porque de *ut* a *re*, ha tono; de *re* a *mi*, tono; de *mi* a *fa*, semitono; de *fa* a *sol*, tono; e do *sol* a *la*, ha outro tono: tambem se forma de *re* a *mi* no Systema de Guido; e no moderno de *re* a *si*: tambem se forma de *fa* a *sol*, no Systema Guidoniano; e no moderno de *fa* a *re*; por isso tem tres especies, como se vê no Exemplo seguinte:



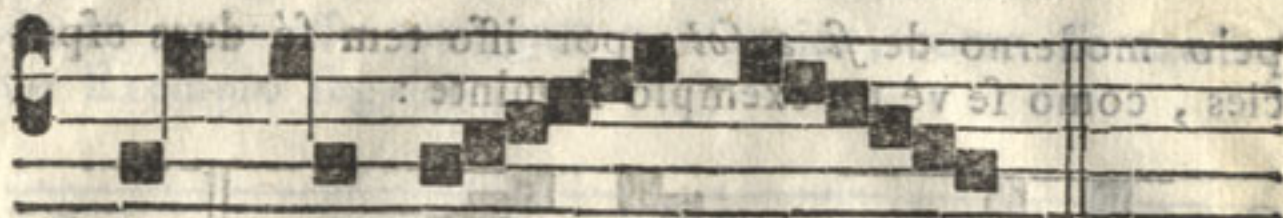
Primeira especie.



Segunda especie.

Ter-

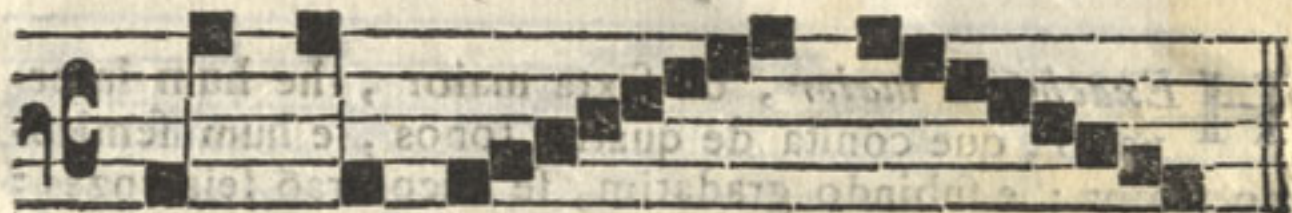




*Terceira especie.*

§. X.

**D**iapasão, ou octava, como lhe chamaõ os praticos, he hum intervallo de oito vozes, formada de salto, ou gradatim, assim subindo, como descendo; entre cujos extremos se incluem cinco tonos, e dous semitonos maiores; ou tambem se compoem da quinta, e quarta juntas: tem sete especies, como no Exemplo seguinte se mostra.



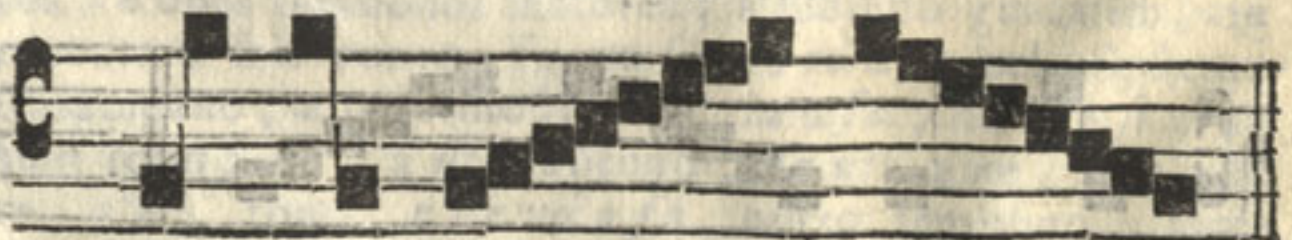
*Primeira especie.*



*Segunda especie.*



*Terceira especie.*



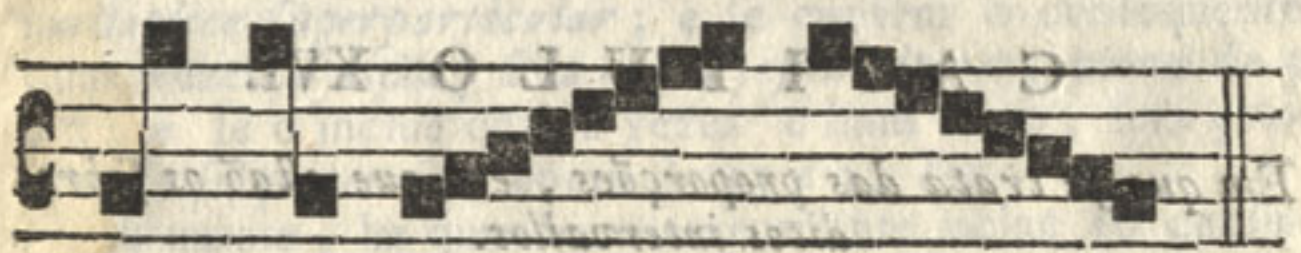
*Quarta especie.*

*Quin-*

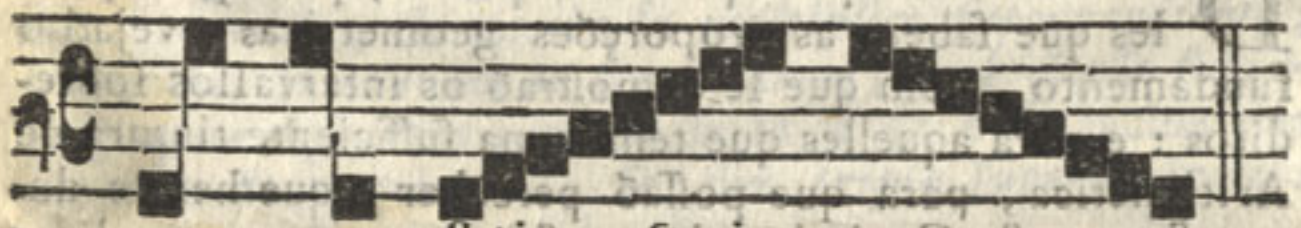




Quinta especie.



Sexta especie.



Setima especie.

Advertencias

1. Deve-se saber, que quem constitue as diversas especies de intervallos, he a positura, ou situacão dos semitonos; porque, ainda que v. g. de ut a fa seja quarta, de re a sol, outra; com tudo a situacão do semitono de ut a fa, he differente da de re a sol; por isso constituem diversas especies.

2. Ainda que eu disse, que a sexta menor tinha duas especies, com tudo, conforme a advertencia sobredita, deve ter tres especies; as duas já ficaõ explicadas no seu lugar; e a terceira he de mi a fa, no Systema Guidoniano, e no moderno de mi a ut: e supposto esta terceira especie concorde com a segunda na situacão do primeiro semitono, com tudo, na situacão do segundo he inteiramente differente, que he o que basta para constituir terceira especie, como se vê no Exemplo seguinte.

Ter-





*Terceira especie da sexta menor.*

## C A P I T U L O XVI.

*Em que se trata das proporções, em que estão os sobre-ditos intervallos.*

**D**eterminei-me a pôr aqui este Capitulo, para que aquelles que sabem as proporções geometricas, vejaõ o fundamento, com que se demostraõ os intervallos sobre-ditos: e para aquelles que tem huma sufficiente tintura de Arithmetica, para que possaõ perceber o que hei de demonstrar neste Capitulo, julgo ser conveniente explicar primeiro as differentes razões, que pôde haver entre duas quantidades desiguaes, e os nomes proprios, que as distinguem.

Cinco especies de razão, ou relação pôde haver de huma quantidade maior a outra menor. A primeira, se o antecedente contém ao consequente huma vez, e alguma parte mais, se chama razão *superparticular*; e se a parte he huma ametade mais, se chama *sesquialtera*, como de 3 a 2, ou de 6 a 4. Se a dita parte for hum terço, se chama *sesquitercia*, como de 4 a 3. Se hum quarto, *sesquiquarta*, como de 5 a 4, e assim infinitamente.

A segunda, se o antecedente inclue huma vez ao consequente, e algumas partes mais, se diz *superparciante*; se as partes são só dous terços, se diz *superbiparciens tercias*, como de 5 a 3; e se contém tres quartos, se chama *supertriparciens quartas*, como de 7 a 4, e assim as de mais.

A terceira especie, he quando o antecedente inclue algumas vezes justamente ao consequente, e se chama

ma



ma, *multiplique*; se a inclue duas vezes, se chama *razaõ dupla*; se tres, *tripla*, &c.

A quarta, he quando o antecedente inclue ao consequente muitas vezes, e alguma parte mais; e porque se compoem da primeira especie, e da terceira, se chama *multiplique superparticular*; e se contêm o consequente duas vezes e meia, será *dupla sesquialtera*, como de 5 a 2; e se o inclue quatro vezes e hum terço, será *quadrupla sesquitercia*, como de 13 a 3, &c.

A quinta, he quando o antecedente inclue ao consequente muitas vezes, e algumas partes mais; e porque se compoem da segunda, e terceira especie, toma das duas o nome, chamando-se *multiplique superparciense*; se contêm duas vezes e tres quartos, será *dupla supertriparciens quartas*, como de 11 a 4; e se inclue tres vezes e dous quintos, se diz *tripla superbiparciens quintas*, como de 17 a 5, &c.

Quando o antecedente he menor, que o consequente, ha outras cinco especies com os mesmos nomes, e só se accrescenta antes a particula *sub*; como de 3 a 2 he *sesquialtera*; e de 2 a 3 *subsesquialtera*; de 4 a 2 he *dupla*; e de 2 a 4 *subdupla*; e assim as de mais.

Supposta esta explicação das proporções, digo, que os *unisonos* tem entre si em *razaõ de grave*, e *agudo*, *razaõ de igualdade*, como de 1 a 1.

O Tono maior, que he o cantavel, consiste em a proporção *sesquioctava*, como de 9 a 8, isto he, as duas vezes, que o formaõ, tem em *razaõ de grave*, e *agudo*, a *razaõ de 9 a 8*, e por isso se chama *sesquioctavo*.

O Semitono maior consiste em a proporção *sesquidecima quinta*, como de 16 com 15, isto he, as duas vezes, que o formaõ, tem em *razaõ de grave*, e *agudo*, a *razaõ de 16 a 15*.

O Ditono, ou terceira maior, consiste na proporção *sesquiquarta*, como de 5 a 4, isto he, as duas vezes, que o formaõ, tem em *razaõ de grave*, e *agudo*, a *razaõ de 5 a 4*, e por isso se chama *sesquiquarta*.



O Semiditono, ou terceira menor, consiste na proporção de 6 a 5, e por isso se chama *sesquiquinta*, isto he, as duas vozes, que o formaõ, tem em ração de grave, e agudo, a ração de 6 a 5.

O Diatthesaraõ, ou quarta, consiste em a proporção *sesquitercia*, como de 4 a 3, isto he, as duas vozes, que o formaõ, tem em ração de grave, e agudo, a ração de 4 a 3, e por isso se chama *sesquitercia*.

O Diapente, ou quinta, consiste em a ração *sesquialtera*, como de 3 a 2, isto he, as duas vozes, que o formaõ, tem em ração de grave, e agudo, a ração de 3 a 2, e por isso se chama *sesquialtera*.

O Hexachordo menor, consiste em a ração de 8 a 5.

O Hexachordo maior, ou sexta maior, consiste na ração de 5 a 3.

O Diapasaõ, ou octava, consiste na ração *dupla* de 2 a 1.

E para que estas proporções sobreditas, que expliquei em numeros (que na verdade saõ abstractos) naõ pareçaõ ao leitor, que saõ sem fundamento; agora verá a experiencia em que se fundaõ, ser verdadeiramente demonstravel.

Tomemos aqui por linhas duas cordas de qualquer materia sonora, estendidas, e tensas sobre hum instrumento. Sejaõ pois as duas cordas A B, C D, Figura 1. Taboa V. iguaes, tanto na crassicie, ou grossura, como em a tenção, e longitude, ou comprimento: digo, que rangendo huma, e a outra, farão hum mesmo som, e concordaráõ formando *unifono*: a ração he, porque as vibrações, em quanto á duração, saõ como as cordas: logo sendo as duas iguaes, suas vibrações serão iguaes em a duração: logo sempre feriráõ o ouvido a hum mesmo tempo: logo finalmente saõ consonas, e estarão os seus sons em ração de igualdade, como de 1 a 1.

Divida-se a corda em duas partes iguaes, isto he, a corda C D, Fig. 2. Tab. V. dividida em E; e posto hum banquinho, ou cavalletinho em E, toque-se toda a corda A B, será o seu som *ut*; e tocando a ametade C E, será o seu som *fa*, no Systema de Guido, e no moder-