

E X E M P L O .



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



Estas não se acompanhão.

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

E X E M P L O .



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

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

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

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

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

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

DEMONSTRAÇÃO XXXII.

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

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

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

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

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

E X E M P L O .

The musical score consists of five staves. The first four staves are in C major (one sharp, F#) and contain melodic lines with various rhythmic values and accidentals. The fifth staff is in F major (two sharps, F# and C#) and begins with the marking 'Largo.' followed by a sequence of numbers and accidentals: 5 6, 4 5, 2 3, 6 7 6, 3* 3* 3, b7, b6 b7, b4 b5 b6, 2 3 b4, 3. These numbers and accidentals likely represent fingerings and specific notes for the organist.

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

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

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

E X E M P L O.

The musical example consists of four staves. The top three staves are for a keyboard instrument, with clefs C, F, and C. The bottom staff is for a lute or guitar, with a G clef. The notation includes notes, rests, and figured bass symbols (3*, 6/4, 6/4, 5/4, 3*). The piece ends with the initials 'E.C.' in the bottom right corner.

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

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

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

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

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

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

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

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

DE-

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

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

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

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXIII.

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

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

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

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

cede o mesmo. O extremo grave da 2.^a transportado 8.^a affima, converte-se em 7.^a. Fazendo-se o proprio ao extremo agudo da 7.^a, 8.^a abaixo, dá a 2.^a inferior, ambas *Especies Falsas*. No que se vê, que trocando os extremos das *Especies* em 8.^{as} superiores, ou inferiores, dão outras *Especies* semelhantes, ou *Perfeitas*, ou *Imperfeitas*, ou *Falsas*. A 4.^a, e a 5.^a não differem nas taes qualidades. Transportando do sobredito modo os extremos graves, ou agudos destas duas *Especies* 8.^a affima, ou 8.^a abaixo, se converte a 4.^a em 5.^a, ou a 5.^a em 4.^a: logo gérao outra *Especie* da sua mesma natureza: logo ambas são *Perfeitas*, pois huma géra outra, e qualquer dellas he *Perfeita* no seu genero: logo a 4.^a he *Consonante Perfeita* como a 5.^a. O estar a 4.^a *justa* com o *Baixo* por modo de *Ligadura*, revestida das apparencias de *Falsa*, não he o que a constitue *Dissonante*, porque da mesma forte se ordena a 5.^a *justa*, e mais ella nesta occasião nunca deixa de ser *Perfeita*, como he, com o Acompanhamento, ainda que esteja posta em *Ligadura particular*. A *Ligadura* de 2.^a inferior entre as *Partes*, he a que se tem, e deve ter por *Ligadura Perfeita*, não obstante que o *Baixo* acompanhe em 4.^a, ou 5.^a a *Parte Ligada*, e pareça que com o mesmo *Baixo* fórma outra *Ligadura*, o que não he como materialmente se vê, porque a 2.^a inferior he só a *Falsa*, e como tal *padecer* com a *Parte superior*, que a cobre. A 4.^a, e a 5.^a *padecem* como 2.^a inferior das que as opprime; mas não como 4.^a, ou 5.^a *Perfeitas* do *Baixo*, que este nas *Ligaduras particulares* he só méro Acompanhamento. O poderem-se-lhes accommodar, ou parecer que estão com todas as *Condições*, com que se põem em *Ligadura* as *Especies*, que são absolutamente *Dissonantes*, não lhes destroe o ser de *Perfeitas* neste caso, porque ellas para com o *Baixo* não são delinquentes; e o estarem *Ligadas* como *Falsas*, só he

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

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

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

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

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

Per-

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

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

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

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

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

fa-

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

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

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

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

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

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

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

E X E M P L O S.

A Solo.

Baixo.

The musical notation consists of two staves. The top staff is labeled 'A Solo.' and the bottom staff is labeled 'Baixo.'. Both staves are in a common time signature (C). The top staff contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. The bottom staff contains a sequence of notes: a quarter note C4, a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4. There are some markings above the notes in the bottom staff, including '5 3' and '4 3'. The word 'No' is written at the end of the bottom staff.

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

E X E M P L O S .

A Duo.

Acompanha-
mento.

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

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

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

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

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

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

E X E M P L O S

De *Ligaduras* apparentes.

The musical examples are arranged in two rows. The top row shows two systems of staves. The first system is labeled 'de 8.^{as}' and the second 'de 6.^a'. Each system has a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by curved lines (ligatures) that span across bar lines. The bottom row shows three systems of staves. The first system is labeled 'De 5.^a Perfeita.', the second 'De 4.^a Perfeita.', and the third 'De 3.^a.'. Each system has a treble clef and a common time signature (C). The notes are connected by curved lines (ligatures) that span across bar lines. Some notes have asterisks (*) above them. The bottom row also has some numbers (5, 3, 4, 3, 3, 6, 5, 3) written above the notes.

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

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

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXIV.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

com-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Acom-

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

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

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

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

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

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

E X E M P L O.



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

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

E X E M P L O S .

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

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

Z ii A

(a) Moy. Arithmet. Spec. l. 1. cap. 4. art. 6. fol. 74.

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

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

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

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

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

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

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

(c) Putean. Perfectæ Diathessar.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Resta-me finalmente persuadir, e offerecer duas razões, as quaes declarem com evidencia outros tantos motivos, porque entre os Musicos Práticos se introduzio o engano de tratar, e nomear a 4.^a *Perfeita* como *Especie Dissonante*, ou *Falsa*, ácerca do *Acompanhamento*. Elles olhárão á superficie para a sobredita 4.^a; e parecendo-lhes que ella guardava as tres precisas condições de *Prevenir*, *Ligar*, e *Desculpar*, como as que se observão regulares, v. g. na *Ligadura* de 7.^a, assentárão, que a 4.^a *justa* era *Falsa*, que era *Dissonante*, e desta fórma a denominárão os menos instruidos, sendo erroneo o tal supposto. Esta he huma das razões.

A outra foi o grande abuso, que deste ponto fizeram alguns *Organistas*, e *Compositores* no modo commum de se explicarem, sómente tolerado para facilitar aos principiantes aquellas mesmas condições, em que se vê a 4.^a; apparentes para com o *Baixo*, quando proprias, e só rigorosamente entendidas a respeito da *Parte particular*, com quem está em *Ligadura* de 2.^a inferior, ou na de 7.^a, pois para com a dita *Parte* he que *Prepara*, *Liga*, e *Resolve*.

Porém isso mesmo he transcendente em outras *Especies*, porque a 4.^a *Perfeita* não só parece que observa as referidas tres circumstancias com o *Acompanhamento*, mas tambem vemos que a 5.^a, a 6.^a, e talvez todas as mais *Consonantes* materialmente as podem guardar, como já as demonstrei *Ligadas* com a *sinalefa*, que chamamos de *Figura* na Demonstração precedente: e ainda que o sobredito abuso se diffundio, e tolerou só por modo de explicação material aos novos *Discipulos*; com tudo, elle tomou tal corpo, ou força nesta materia, que aos mesmos, que se persuadem da propria verdade de ser *Consonante Perfeita* a 4.^a *justa*, lhes faz isto algum remorso, de forte que não socegando de todo o juizo deste, ou daquelle *Professor*, hum, ou outro sempre se quer lembrar do costume inveterado de ter ouvido repetidas vezes o contrario a seus *Mestres*.

Não deve causar admiração o que acabo de proferir ácerca desta renitencia, pois ella só persiste com alguma pertinacia, nos que ignorão a verdadeira causa da perfeição da 4.^a, de que fallo, porque este seguro conhecimento unicamente o póde alcançar bem o *Musico Inspectivo*, que possuir, ou tiver sciencia das *Proporções*.

Em ultima conclusão. Entendão os nobres *Professores Sabios*, que a 4.^a *justa* he *Consonante*, em quanto ao *som*; que he *Perfeita* ácerca da *Tbeorica*; e que não deixa de ser huma, e outra cousa pelo que diz respeito á *Prática*.

D E-

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXV.

*Em que se estabelecem Regras infalliveis para dispôr, e fazer capaz ao novo Acompanhante do conhecimento das Mudanças dos Tons; e em que se faz vencivel esta, que parece grande difficuldade, pela verdadeira intelligencia dos tres Accidentes, *, b, e ♯.*

Pertendo formalizar este Systema, Coordinação, ou nova ordem de instruir ao applicado, e estudioso Acompanhante, para vencer a difficuldade, que ha no verdadeiro, e certo conhecimento da *Mudança dos Tons*, segundo a mesma idéa, que tambem segui em a minha *Nova Instrucção Musical*, ou *Theorica Prática da Musica Rytbmica*, para o estudioso, e applicado *Solfista*, por serem parciaes, e em tudo identicas as suas precifissimas Doutrinas respectivamente; pois como o que se canta na *Composição das Vozes* são aquellas *Consonancias*, com que se ordena o *Acompanhamento*, tanto podem deduzir-se as Regras de *Cantar* da certeza das *Especies*, como os *Preceitos de acompanhar* das instrucções regulares do *Solfejo*.

Para ensinar o *Canto Multiforme*, expliquei-me pelos *Accidentes*, advertindo a sua propria ordem, e formalizei os dous nomes certos, *fa*, e *mi*, com os quaes puz em *Methodo* o governo, e facil intelligencia de todas as *Cantorias*. Para instruir ao que quizer *acompanhar Musica* ao *Cravo*, valer-me-hei igualmente da mesma ordem precisa dos proprios *Accidentes* para o *regulamento dos Tons*, e darei a conhecer, sem embaraço, as suas *Mudanças*. Em a minha *Nova Instrucção* venci as difficuldades das *Mudanças*, com o arbitrio, ou lembrança dos dous nomes certos, tirados dos *Accidentes*: procurarei agora, pelos mesmos *Accidentes*, insinuar tambem certamente todas as *Mudanças*

dos Tons, em que ha confas não menos difficultosas de vencer.

Todo o Tom Maior, ou Menor contém sempre a 7.^a Maior, e a 4.^a Perfeita na sua propria circulação, assim nas Cordas privativas do mesmo Tom, pertencentes á Mão esquerda do Cravo, como também respectivamente no regulamento das Especies da Mão direita.

O Tom Diatonico, ou Natural, he o de C. 3.^a Maior. Elle tem a sua 7.^a Maior em B. ; e a 4.^a Perfeita em F. Aquelle Signo da 7.^a B. he o assento proprio para o 1.^o b, o qual passará a ser 4.^a do Tom, que com elle se formar. O Signo da 4.^a F. he o lugar privativo para o 1.^o *. Este se converterá em 7.^a Maior do Tom, em que concorrer precisamente.

E X E M P L O.

Mostra que os signos das Cordas 7.^a Maior, e 4.^a Perfeita dos Tons de 3.^a Maior, servem também na Mão direita a respeito das Especies das outras Cordas do mesmo Tom.

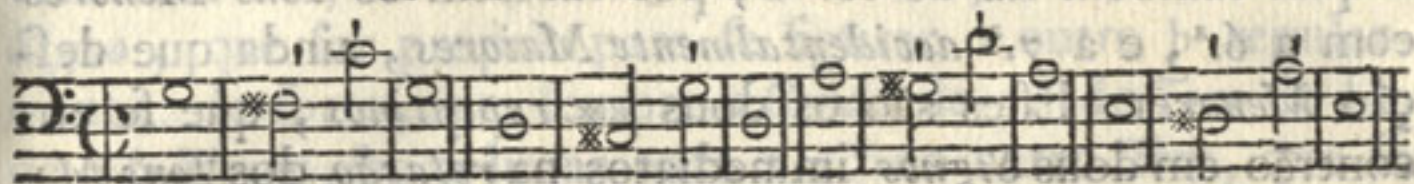
Cordas da 7.^a do Tom.

Cordas da 4.^a do Tom.

O 1.^o *, quando he hum só, ou o ultimo dos exprefos pela sua ordem nos Tons de 3.^a Maior, que se escrevem com **, he a 7.^a Maior do Tom; e a 4.^a Perfeita no

Signo, que for proprio para se figurar o outro * regularmente: de forte, que sempre a *Corda* da 4.^a do *Tom* de ** de 3.^a *Maior*, he o lugar para a 7.^a do outro *Tom*, que se assigna com mais hum *.

E X E M P L O S.



7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a

7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a



7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a 7.^a, c 4.^a

Estas *Cordas* 7.^a, e 4.^a são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Maior*, afinados com todos OS **.

Em o *Tom* de *A. Natural* de 3.^a *Menor*, he o lugar proprio para o 1.^o b o da 2.^a *Maior* do *Tom*; e o privativo para o 1.^o * o da 6.^a, ou *Maior* subindo, ou *Menor* descendo. A 7.^a do *Tom* será naquelle * *repentino*, que ultimamente apparecer, sem regularidade.

E X E M P L O.

Corda da 2.^a da 6.^a, c 7.^a *Mai.* da 6.^a *Men.*



As *Cordas* 2.^a *Maior*, 6.^a, ou *Maior*, ou *Menor*, e 7.^a *Maior*, são as mais essenciaes deste *Tom* para o feu conhecimento.

Nos Tons de 3.^a Menor, que se assignão com **, o ultimo dos expressos he 2.^a Maior do Tom; e o lugar, que for proprio para o outro pela sua precisa ordem, he 6.^a do Tom, tenha, ou não *, pois quando o tiver, não he para Mudança de Tom, mas sim para passar da 6.^a para a 7.^a, a qual tambem ha de ter *, por subirem os Tons Menores com a 6.^a, e a 7.^a accidentalmente Maiores, ainda que desção Menores. Estes são os dous ** repentinos, que se encontrão em dous Signos immediatos na relação dos Tons Menores, sem guardarem a sua devida positura. A 7.^a do Tom ferá naquelle ultimo * repentino, que se assignar sem o antecedente, pela sua precisa ordem.

E X E M P L O S.

Cordas da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

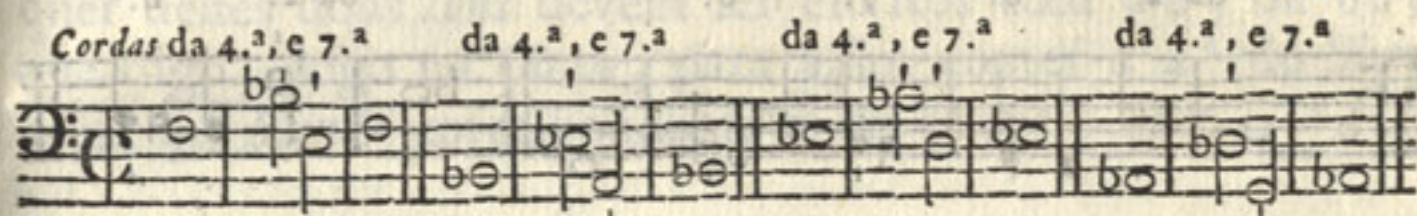
da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a

6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

As *Cordas* 2.^a *Maior* , 6.^a , ou *Maior* , ou *Menor* , e 7.^a *Maior* , são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Menor* , assignados com **.

O 1.^o b , quando he hum só , ou o ultimo dos expressos pela sua ordem nos *Tons* de 3.^a *Maior* , que se escrevem com bb , he a 4.^a *Perfeita* do *Tom* ; e a 7.^a *Maior* no *Signo* , que for proprio para se figurar o outro b regularmente : de sorte , que sempre a *Corda* da 7.^a do *Tom* de bb de 3.^a *Maior* , he o lugar para a 4.^a do outro *Tom* , que se assigna com mais hum b .

E X E M P L O S .



As *Cordas* 4.^a , e 7.^a são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons* de 3.^a *Maior* , assignados com todos os bb .

Nos *Tons* de 3.^a *Menor* escritos com bb , o ultimo dos expressos , he o lugar da 6.^a do *Tom* , ou seja com ♯ subindo , ou com b descendo ; e o *Signo* , que for proprio para concorrer o outro regularmente , he o da 2.^a . A 7.^a *Maior* do mesmo *Tom* ferá no ♯ , que se encontrar na paragem do penultimo b dos assignados .

E X E M P L O S.

Cordas da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a

7.^a 6.^a da 2.^a 6.^a 7.^a 6.^a

As *Cordas 2.^a Maior, 6.^a, ou Maior, ou Menor, e 7.^a Maior*, são as mais essenciaes para o conhecimento dos *Tons de 3.^a Menor*, assignados com *bb*.

Os **** na *relação dos Tons*, que se figurão propriamente com *bb*, só tem esta intelligencia: o *** de *C.*, o qual he a paragem do 2.^o sem 1.^o em o *Tom de D.*, que *impropriamente* se escrever *Natural*, he 7.^a *Maior* do *Tom*, e significa, que a 4.^a do mesmo *Tom* ha de levar 3.^a *Menor*, ainda que na *Clave* não esteja o *b* assignado.

E X E M P L O .



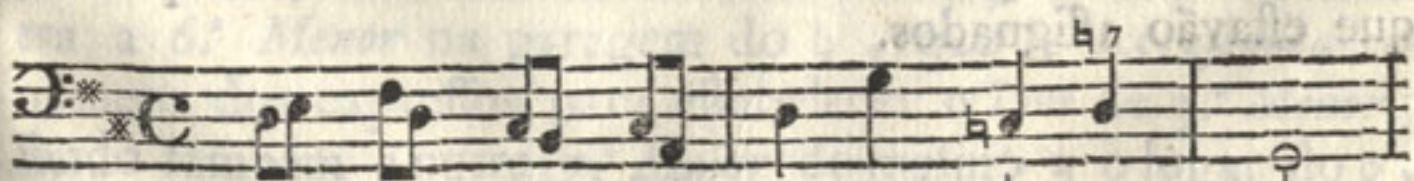
O * de F., que he o assento do 1.º, no Tom de G., que *impropriamente* se figurar com hum só b, he 7.ª *Maior* do Tom, e denota, que á 4.ª do mesmo Tom se ha de conferir 3.ª *Menor*, não obstante que na *Clave* em lugar de dous esteja só hum b. Repito *impropriamente*, porque qual-quer destes dous Tons devem ser escritos com o b, ou bb, que digo, logo na *Clave*, para assim conter a 4.ª do Tom a sua 3.ª *Menor* correspondente á do proprio Tom.

E X E M P L O .



Tratarei agora da verdadeira intelligencia do ♯, tanto para com os bb, como para com os **. O ♯, que diz respeito aos ** em os Tons de 3.ª *Maior*, quando diminue regularmente o ultimo dos expressos, *converte* a 7.ª *Maior* em *Menor*, com a qual vai ordenar outro Tom no *Signo*, que era da 4.ª do mesmo Tom, em que estava.

E X E M P L O .



E X

E

E quando destroe, ou deprime o *, que só altera a 4.^a do Tom, reduz ao seu lugar proprio a mesma Corda.

E X E M P L O.



O ♯ em os Tons de 3.^a Menor de **, quando os abate pela sua ordem, vai mostrando a paragem da 6.^a Menor do Tom, que fórma, o qual ha de ser de 3.^a Menor.

E X E M P L O.



E quando desfaz nestes Tons Menores os **, que se assignão sem a devida regularidade, então converte a 7.^a Maior em Menor, como já fica exposto, e com ella estabelece tambem outro Tom no Signo, que era da 4.^a do mesmo Tom, em que estava.

E X E M P L O.



O ♯, ácerca dos bb em os Tons de 3.^a Maior, quando regularmente destroe o ultimo b dos expressos, he 7.^a Maior do Tom, que o mostra com menos hum b daquelles, que estavão assignados.



EXEMPLO.



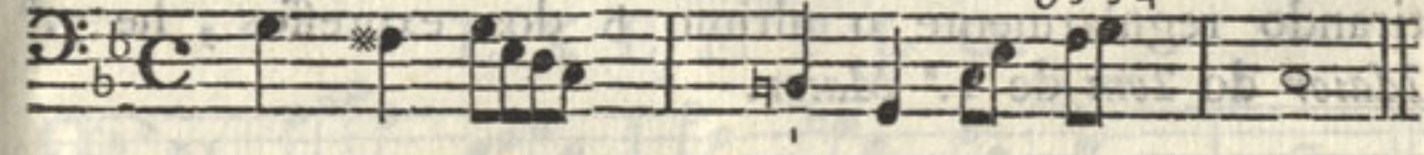
O \natural em os Tons de 3.^a Menor de bb, quando os tira com ordem regular, denota a paragem da 7.^a Maior do Tom, que fórma, o qual ha de ser de 3.^a Maior.

EXEMPLO.



O \natural , quando nestes mesmos Tons de bb de 3.^a Menor se encontra no lugar do penultimo b dos expressos, he 7.^a Maior do Tom, que estabelece, o qual ha de ser de 3.^a Menor, e dá mais outro b pela sua ordem ao Tom.

EXEMPLO.



No que se vê, que geralmente o \natural nos Tons de bb, tanto póde ser 7.^a Maior do Tom, tirando hum b, como accrescentando outro; porém com esta notavel differença: quando tira o ultimo b, dos que estão escritos, ordena o Tom de 3.^a Maior; mas quando vem no Signo do penultimo b dos figurados, fórma Tom de 3.^a Menor. Esta 7.^a Maior do \natural , descendo com Intervallo de 3.^a, he quem mostra a 6.^a Menor na paragem do b, que se accrescenta ao número dos expressos para estabelecer o Tom de 3.^a Menor; sendo tambem a outra 7.^a Maior do mesmo \natural o lugar do b, que

EX

Bb

que

que se *diminue* do número dos assignados para ordenar o Tom de 3.^a *Maior*, o que fica tudo manifesto nos Exemplos suprà.

Em summa. Em os Tons de $\ast\ast$ o ultimo *repentino* pela sua devida positura, he 7.^a *Maior* do Tom de 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.

E assignando-se algum \ast *interpolado*, ou sem regularidade, tambem será 7.^a *Maior*, mas ha de formar Tom de 3.^a *Menor*.

E X E M P L O.

Da mesma forte. Em os Tons de bb , o \natural *repentino*, tirando regularmente o ultimo b dos expressos, he 7.^a *Maior* do Tom de 3.^a *Maior*.

E X E M P L O.

E assignando-se algum \natural no lugar do *penultimo* b , tambem será 7.^a *Maior*, mas ha de estabelecer Tom de 3.^a *Menor*.

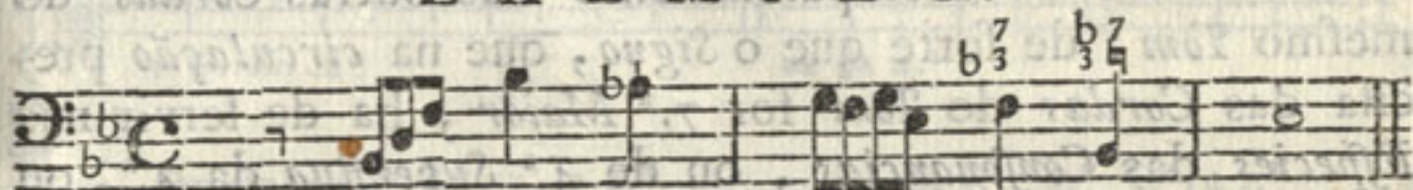
E X E M P L O.

E X E M P L O .



O b repentino convertê a 7.^a Maior em Menor, e passa a ser 4.^a Perfeita do Tom, que se formar, advertindo-se logo a 7.^a Maior no Signo, que for proprio, para se escrever o outro b pela sua devida ordem.

E X E M P L O .



Da mesma sorte. Em os Tons de **, o ♯ repentino, tirando regularmente o *, muda a 7.^a Maior em Menor, e passa a ser 4.^a Perfeita do Tom, que se seguir, recordando-se logo a 7.^a Maior no Signo do ultimo *, que ficar regendo o Tom.

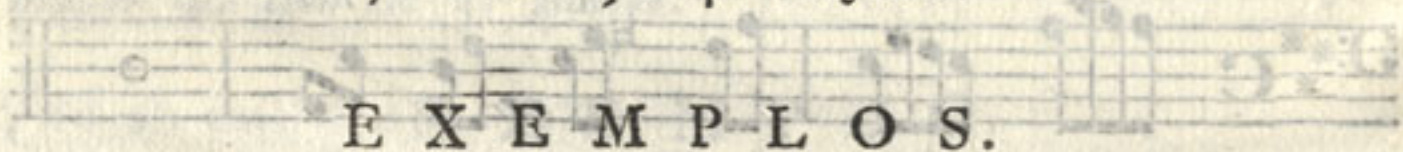
E X E M P L O .



No que se vê, que o ♯ em os Tons de ** faz o officio de b; e nos Tons de bb produz o effeito de *: e a razão he, porque todas as *Especies*, que se ordenão na *Modulação* dos Tons com o * ácerca do *Natural*, ou dos proprios Tons de **, são as mesmas, que se formalizão com o ♯ a respeito do b nos Tons de bb. E aquellas *Especies*, que se assignão com o b a respeito do *Natural*, são também semelhantes ás que se denotão com o ♯ ácerca do *

nos Tons de **, isto por se regular só deste modo com certeza a inalteravel ordem da precisa *circulação* dos Tons, o que respectivamente já disse, quando finalizei o *Documento LXXIII*, e o II. *Discurso da Nova Instrucção Musical* pag. 184.

Em fim, fique muito advertido que nos Tons de 3.^a *Maior*, ou *Natural*, ou assignados com **, ou bb, se deve precisamente attender aos *Signos*, que fórmão a 7.^a *Maior*, ou a 4.^a *Perfeita*, assim na *relação* das *Cordas* proprias do *Tom*, como tambem nas *Especies*, em que elles entrarem no acompanhamento das outras *Cordas* do mesmo *Tom*: de sorte que o *Signo*, que na *circulação* precisa das *Cordas* do *Tom* for 7.^a *Maior*, ha de servir nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 4.^a *Superflua* da 4.^a, ou de 6.^a *Maior* da 2.^a, ou de 3.^a *Maior* da 5.^a do *Tom*. E o *Signo*, que na dita *circulação* for 4.^a *Perfeita*, ha de valer nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 3.^a *Menor* da 2.^a, ou de 6.^a *Menor* da 6.^a, ou de 5.^a *Diminuta* da 7.^a, ou de 7.^a *Menor* da 5.^a do *Tom*; porque tanto nas *Cordas* do *Baixo*, como nas *Especies* das *Consonancias*, ha infallivelmente a *relação* das privativas *Cordas* do *Tom* 7.^a *Maior*, e 4.^a *Perfeita*.



As *Cordas* da 7.^a As da 4.^a

servem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

nos Bb ii O

As Cordas da 7.^a as da 4.^a

fervem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 7.^a as da 4.^a

fervem de 4.^a 6.^a, e 3.^a de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a

O mesmo se entenda em todos os Tons de **xx** de 3.^a *Maior* respectivamente.

E X E M P L O S.

Dos Signos das Cordas 4.^a Perfeita, ou 7.^a Maior, e das Especies, que se fórmão com elles nos Tons de 3.^a Maior por bb.

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

fervem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

servem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

As Cordas da 4.^a as da 7.^a

servem de 3.^a 6.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a, e 3.^a

Entenda-se a mesma doutrina em todos os *Tons* de bb de 3.^a *Maior* respectivamente.

Da mesma forte. Em os *Tons* de 3.^a *Menor*, ou *Natural*, ou assignados com **, ou bb o *Signo*, que for proprio das *Cordas* da 6.^a *Menor* na *Circulação* do *Tom*, ha de valer nas *Especies* das *Consonancias*, ou de 3.^a *Menor* da 4.^a, ou de 5.^a *Falsa* da 2.^a, ou de 7.^a *Diminuta* da 7.^a do *Tom*. E o *Signo*, com que se fórma a 2.^a *Maior* das mesmas *Cordas* do *Tom*, ha de prestar nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das outras *Cordas*, ou de 4.^a *Superflua* da 6.^a, ou de 6.^a *Maior* da 4.^a, ou de 5.^a *Perfeita* da 5.^a, ou de 3.^a *Menor* da 7.^a do *Tom*; porque nas *Cordas* do *Baixo*, e nas *Especies* das *Consonancias*, sempre haverá mutua correspondencia dos mesmos *Signos* da 6.^a *Menor*, e 2.^a *Maior*.

E X E M P L O S .

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

As Cordas da 2.^a as da 6.^a

servem de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a de 3.^a 5.^a, e 7.^a

Esta doutrina he a mesma em todos os Tons de *******
 de 3.^a Menor respectivamente.

EX-

E X E M P L O S.

Dos Signos das Cordas, 6.^a Menor, ou 2.^a Maior, e das Especies em que elles entrão, nos Tons de 3.^a Menor por bb.

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

As Cordas da 6.^a as da 2.^a

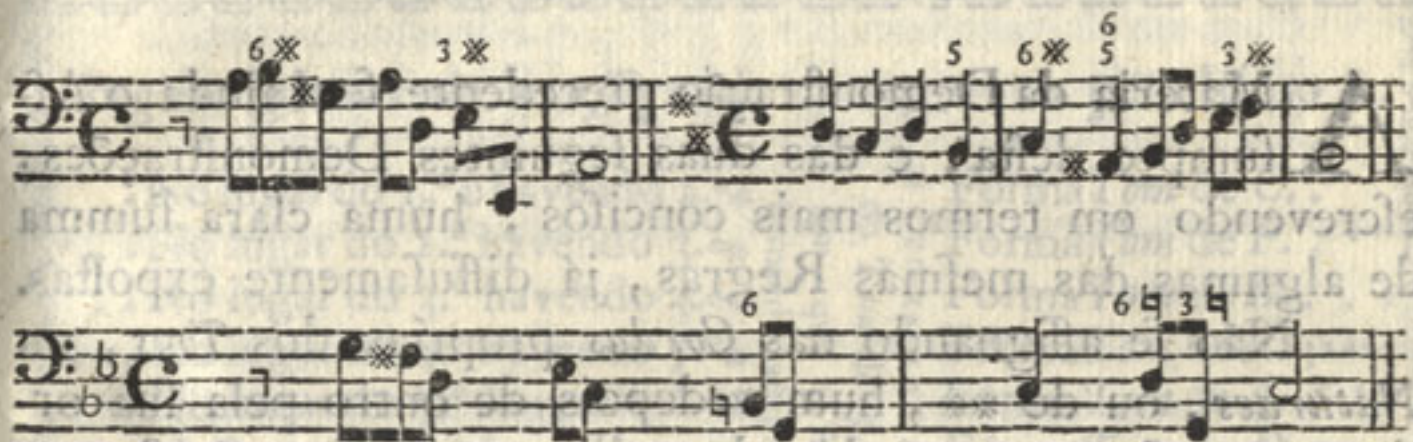
servem de 3.^a 5.^a, e 7.^a de 4.^a 6.^a 5.^a, e 3.^a

O mesmo se entenda em todos os Tons de bb de 3.^a Menor respectivamente.

Em os Tons de 3.^a Menor, ou Natural, ou de **, aquel-

aquelle *Signo* , em que se escrever o ultimo * *repentino* , que vier sem a sua precisa regularidade , e nos *Tons* de bb , o ♯ no lugar do *penultimo* b dos expressos , he 7.^a *Maior* do *Tom*. O mesmo *Signo* ha de servir tambem nas *Especies* da *harmonia* do acompanhamento das ontras *Cordas* , ou de 3.^a *Maior* da 5.^a , ou de 6.^a *Maior* da 2.^a do *Tom*.

E X E M P L O S .



O infallivel , e certo conhecimento da privativa ordem , que guardão os tres *Accidentes* da Musica * , b , e ♯ , isto he , o modo regular de se *escreverem* mais bb , ou ** , quando são precisos para a variedade das *Modulações* , ou de se *tirarem* com o ♯ alguns ** , ou bb , he huma grande parte da sciencia de conhecer a *Mudança* dos *Tons*. Eu tenho exposto neste breve Tratado a sua precisissima intelligencia. Della se fórmão as sobreditas Regras , que no progresso de qualquer *Composição* sempre hão de ser indubitaveis: logo por ellas se deve conhecer toda a *Mudança* de *Tom* , pois pelos *Accidentes* se causa. Veirão-se os que estão expressos no *Acompanhamento* , ou nas *Especies* da sua *harmonia* , e appropriem-se ao *Tom* , a que precisamente competem. Attenda-se á 7.^a *Maior* , e á 4.^a *Perfeita* nos *Tons* de 3.^a *Maior* de ** , ou bb. A' 2.^a *Maior* , e á 6.^a *Menor* em os *Tons* de 3.^a *Menor* de **. A' 6.^a *Menor* , e á 2.^a *Maior* nos *Tons* de 3.^a *Menor* de bb , e logo se conhecerá o

Tom para onde se *Modulou*, e passou a *harmonia* da *Composição*.

DEMONSTRAÇÃO XXXVI.

Em que se profegue a antecedente materia, expondo algumas das mesmas Regras geraes dos Accidentes com maior clareza, para o infallivel conbecimento das Mudanças dos Tons de 3.^a Menor.

A Materia da Demonstração precedente será ainda o Assumpto desta, e das duas seguintes Demonstrações, escrevendo em termos mais concisos, huma clara summa de algumas das mesmas Regras, já diffusamente expostas.

Não se assignando nas *Cordas* proprias dos Tons, ou *Naturaes*, ou de **, hum * depois de outro pela sua ordem, mas sim o outro além daquelle, que se deveria figurar com regularidade, será o dito * 7.^a *Maior* dos Tons de 3.^a *Menor*, que respectivamente se hão de formar.

Regras geraes do * figurado sem a sua devida ordem.

No lugar do 2. ^o sem 1. ^o *	* Denota a 7. ^a <i>Maior</i> do Tom de 3. ^a <i>Menor</i> que se formar immediatamente.	Fórma Tom de D.
No lugar do 3. ^o sem 2. ^o *		Fórma Tom de A.
No lugar do 4. ^o sem 3. ^o *		Fórma Tom de E.
* No lugar do 5. ^o sem 4. ^o *		Fórma Tom de B. 3. ^a <i>Menor</i>
No lugar do 6. ^o sem 5. ^o *		Fórma Tom de F.
No lugar do 7. ^o sem 6. ^o *		Fórma Tom de C.
No lugar do 8. ^o sem 7. ^o *		Fórma Tom de G.

O * *interpolado*, ou sem a sua própria *successão*, he 7.^a *Maior* do Tom, que immediatamente se ha de formar

de 3.^a Menor. Este mesmo * andará fervindo nas *Especies* da *harmonia*, ou de 6.^a Maior da 2.^a, ou de 3.^a Maior da 5.^a do *Tom* respectivo.

Sempre que se encontrar o ♯ em os *Tons* de bb assignado no lugar do *penultimo* b dos expressos, denota a 7.^a Maior do *Tom*, que immediatamente se ordenar de 3.^a Menor.

Regras geraes do ♯ assignado no lugar do penultimo b.

. No lugar do 1. ^o b havendo 2. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de C.
. . No lugar do 2. ^o havendo 3. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de F.
. . . No lugar do 3. ^o havendo 4. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de B.
♯ . . No lugar do 4. ^o havendo 5. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de E. 3. ^a Menor
. . . No lugar do 5. ^o havendo 6. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de A.
. . . No lugar do 6. ^o havendo 7. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de D.
. . . No lugar do 7. ^o havendo 8. ^o *	* Forma <i>Tom</i> de G.

* Denota a 7.^a Maior do Tom de 3.^a Menor, que se formar immediatamente.

O ♯ no lugar do *penultimo* b dos expressos he 7.^a Maior do *Tom*, que propriamente se ha de formar de 3.^a Menor. Este mesmo ♯ andará fervindo nas *Especies* da *Consonancia*, ou de 6.^a Maior da 2.^a, ou de 3.^a Maior da 5.^a do *Tom* respectivo.

Todas as vezes, que em qualquer *Tom Natural*, ou de ** se assignarem dous ** *repentinos* em dous *Signos* immediatos, será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a Maior dos *Tons* de 3.^a Menor.

Regras geraes dos dous ** repentinos em dous Signos immediatos.

Hum em F., outro em G.*	* Denotão as 6. ^{as} , e as 7. ^{as} Maiores dos Tons respectivos de 3. ^a Menor, que immediatamente se formarem.	Fórmão Tom de A.
Hum em C., outro em D.*		Fórmão Tom de E.
Hum em G., outro em A.*		Fórmão Tom de B.
** Hum em D., outro em E.*		Fórmão Tom de F. 3. ^a Menor.
Hum em A., outro em B.*		Fórmão Tom de C.
Hum em E., outro em F.*		Fórmão Tom de G.
Hum em B., outro em C.*		Fórmão Tom de D.

Dous ** repentinos em dous Signos immediatos subindo, sempre será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a Maior dos Tons de 3.^a Menor.

Se por huma vez sómente vier o * repentino pela sua ordem, não será 7.^a do Tom, (segundo a Regra geral) mas sim a 4.^a alterada do mesmo Tom, isto he, não continuando o *. Tambem he 4.^a do Tom alterada, se depois de se tocar a dita 4.^a Natural, ou Perfeita, assignarem logo * ao proprio Signo.

Todas as vezes que em qualquer Tom de bb se figurar ♯ em hum Signo, e logo * em outro consecutivo, ou dous ♯♯ repentinos em dous Signos immediatos subindo, será o 1.^o ♯ 6.^a, e o 2.^o ♯, ou * 7.^a Maior, e fórmão Tom de 3.^a Menor.

Regras geraes do ♯, e ✖, e dos dous ♯♯ repentinos em dous Signos immediatos.

♯ --- em B., e ✖ em C.*	mente se formarem. nor, que immediata- respectivos de 3. ^a Me- 7. ^{as} Maiores dos Tons	* Fórmão Tom de D.
♯ --- em E., e ✖ em F.*		* Fórmão Tom de G.
Hum em A., outro em B.*		Fórmão Tom de C.
2 ♯♯ Hum em D., outro em E.*		Fórmão Tom de F. 3. ^a Men.
Hum em G., outro em A.*		Fórmão Tom de B.
Hum em C., outro em D.*		Fórmão Tom de E.
Hum em F., outro em G.*		Fórmão Tom de A.

O ♯, e ✖ consecutivos, ou dous ♯♯ *repentinos* em dous *Signos* immediatos subindo, sempre será o 1.^o 6.^a, e o 2.^o 7.^a *Maior* dos Tons de 3.^a *Menor*.

Se por huma vez sómente vier o ♯ *repentino* ao lugar do b, que for 4.^a do Tom, não se converte em 7.^a, (segundo a Regra geral) mas sim ficará sendo a mesma 4.^a *alterada* do proprio Tom, isto he, não continuando o ♯. Também he 4.^a do Tom *alterada*, se depois de se tocar a dita 4.^a *justa*, assignarem logo ♯ ao proprio *Signo*.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXVII.

Em que se vê a semelhança, e distincção das Especies de algumas Cordas do Tom: a conversão das Cordas de hum em outras na paridade de dous Tons, com o que também se dá a conhecer a Mudança delles.

AS Cordas proprias dos Tons descendo, dividem-se em duas alternativas de semelhante *denominação* de *Especies*. Principiando da 4.^a até ao Tom, são as *Especies* de todas as *Cordas* parciaes, como descendo do Tom até á 5.^a,

5.^a, ou ao contrario. Esta *semelhança*, que ha entre as *Cordas* de qualquer *Tom* nas *Especies* da 2.^a com as da 6.^a, nas da 3.^a com as da 7.^a, e em alguns casos, nas da 4.^a com as da 5.^a, ou nas da referida 4.^a quando he *alterada*, com as da propria 7.^a he hum dos embarços, em que se prende o novo Acompanhante, quando na *Mudança repentina* dos *Tons* vacilla se huma *Corda* he 2.^a, ou 6.^a: 3.^a, ou 7.^a: 4.^a, ou 5.^a, e 4.^a *alterada*, ou 7.^a *Maior*. Vejamos se podemos vencer esta, e outras dificuldades, que dizem respeito ao mesmo Assumpto.

A 2.^a do *Tom* acompanha-se geralmente em todos os *Tons* com 3.^a *Menor*, e 6.^a *Maior*. Da mesma sorte, e com igual *denominação* de *Especies* se attende á 6.^a do *Tom* descendo para a 5.^a, nos *Tons* de 3.^a *Maior*; porém com esta differença: sendo a *Especie* 6.^a conforme á *natureza*, e *Accidentes* do *Tom*, será 2.^a, e não 6.^a d'elle; mas se for a 6.^a *accidentalmente Maior*, ou nos *Tons Menores Superflua*, he aquella *Corda* com infallibilidade 6.^a do *Tom*, e não 2.^a. Subindo qualquer das sobreditas *Cordas*, terão esta distincção: a 6.^a da 2.^a será *Maior*, e a 6.^a da 6.^a *Menor*.

E X E M P L O.



A 3.^a do *Tom* acompanha-se com 3.^a, e 6.^a. As mesmas *Especies* servem á 7.^a: mas se esta subir para o *Tom*, levará tambem 5.^a *Falsa*, e será infallivelmente 7.^a do *Tom*, e não 3.^a, porque á 3.^a, tanto subindo, como descendo, só lhe compete 3.^a, e 6.^a; e quando a 7.^a do *Tom* descer com 3.^a, e 6.^a, assim como a 3.^a, distinguir-se-ha por outra

tra circumstancia : a 3.^a do Tom ha de descer *gradatim* para *Figura*, que tiver 6.^a *Maior* conforme ao Tom; e a 7.^a deve passar de *grado* para *Nota*, que tenha 6.^a *Maior*, ou *Superflua* *accidentalmente*.

E X E M P L O .



A 4.^a do Tom acompanha-se muitas vezes com 3.^a, e 5.^a. Semelhantes *Especies* pertencem á 5.^a do Tom; porém a 4.^a ha de fazer *Transito* de 5.^a assima, ou 4.^a abaixo, para ir ao Tom, e a 5.^a ás avéssas, isto he, de 5.^a abaixo, ou 4.^a assima.

E X E M P L O .



A 4.^a do Tom, quando he *alterada*, póde-se acompanhar, ou com 5.^a, e 6.^a, ou com 7.^a, e 5.^a. O mesmo acompanhamento póde ter tambem a 7.^a do Tom. Note-se a differença : se a *Figura alterada*, que se duvidar fer 4.^a, ou 7.^a, no *Transito*, que fizer immediatamente subindo nos Tons de **, tiver 3.^a *Menor*, he a *Nota do Accidente* 7.^a do Tom; mas cabendo á immediata 3.^a *Maior*, então será a *alterada* 4.^a do proprio Tom.

E X E M P L O .



Se

Se nos Tons de bb tiver 3.^a *Maior* a *Figura* para onde *sobe*, he a do *Accidente* 4.^a *alterada* do Tom; mas dando-se-lhe 3.^a *Menor* á *Nota* immediata superior, ferá a do *Accidente* 7.^a *Maior*.

E X E M P L O.



Não he só a *semelhança*, que tem entre si os *nomes*, que se dão ás *Especies* das *Cordas* da 2.^a, e 6.^a: da 3.^a, e 7.^a, &c. de hum proprio Tom, o motivo de algum leve embaraço para o conhecimento dos Tons; porque em fim, são *diversos* os *Signos*, ainda que tenham a mesma *denominação* de *Especies*, ou *Maiores*, ou *Menores*: mas tambem he a causa, por que com *difficuldade* se combinão aquellas *Posturas*, que absolutamente em tudo são *identicas* em *Signos*, *Especies*, e *Accidentes*, sendo huma coisa mesma nas *distintas* *Cordas* de hum, e de outro *differente* Tom; porque todo o que he de 3.^a *Maior*, inclue na *Corda* da 6.^a as proprias *Especies* da *Corda* da 2.^a de outro Tom, que se escrever com mais hum *, v. g. a *Postura*, *Signo*, e *harmonia* da 6.^a do Tom de G., he como a da 2.^a do Tom de D.: a 6.^a deste contém as precisas *Consonancias* da 2.^a do Tom de A., &c. Logo veremos tudo em *Prática* no primeiro Exemplo seguinte.

Esta *semelhança* da *Postura* da *Corda* da 6.^a de hum Tom com a da 2.^a de outro de mais hum *, he a causa das *Conversões* da *Corda*, que era 5.^a de hum Tom, na *Corda* propria de outro; e o motivo da *conversão* do que era Tom em 5.^a, he o abatimento, que o ♭ faz regularmente, tirando o ultimo * dos expressos: quero dizer,

zer, converte-se o *Signo* da 5.^a do *Tom*, que era na *Corda* propria de outro *Tom*, quando concorre *repentino* mais hum * pela sua ordem; e *transforma-se* o *Tom* em 5.^a de outro, quando se tira o * com regularidade, e fica menos hum dos que estavam assignados: a razão he, porque qual-quer dos tres *Accidentes* *, b, e ♯, podem causar *Mudan-ças* de *Tom*, ainda quando elles são parciaes da *privativa relação* do mesmo. Pelo que, no caso de haver *Especie*, ou *Accidente*, que faça *relativos* a dous *Tons*, deve prevale- cer o que se vai a formar, e não se attende já ao que se deixa.

E X E M P L O.



As *Figuras* E. do 1.^o *Compasso*, e B. do 2.^o com 6.^{as} *Maiores*, parecem *Cordas* da 6.^a dos *Tons* de G., e de D.; porém verdadeiramente ellas são proprias da 2.^a dos *Tons* de D., e de A., para onde passão. O *Tom* de A. no 3.^o *Compasso*, converte-se em 5.^a do *Tom* de D., 4.^a *Figura* do mesmo *Compasso*; e o dito D. tambem em 5.^a do *Tom* de G., porque toda a *Figura*, que leva 3.^a *Maior*, e 7.^a *Me- nor*, he 5.^a de *Tom*, assim como he 4.^a de *Tom* aquella, que desce com as mesmas *Especies* da *Nota* immediata supe- rior, quando lhe ficão servindo de 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a. O B., primeira *Figura* do 4.^o *Compasso* com 6.^a, equivale ao *Tom* de G., por ser a sua 3.^a, e propria *harmonia*. No

dito 4.^o *Compasso* devem-se entender as suas *Notas*, que tem *bb*, pelos mesmos com as mais *Especies*, que dizem respeito ao * da *Clave*. O *b* de *A.* he o 3.^o, o qual, conforme a sua privativa intelligencia, e propria *Coordinação* dos *Tons*, he 6.^a *Menor* do *Tom* de *C.* com semelhante 3.^a, que se fórma no 5.^o *Compasso*. A ultima *Figura* delle *F. **, por ser propriamente 7.^a *Maior*, mette o *Tom* em *G.* no 6.^o *Compasso*. Este *Tom* sobre aquelle *Signo* se confirma com a *harmonia* da 4.^a; e 6.^a, e depois 3.^a, e 5.^a já natural ao mesmo, disposição, que encaminha á propria *Cadencia*, ou *Clausula*, com que finaliza o *Exemplo* no *Tom*, em que principiou.

Notem-se ainda as mais *Conversões* do *Exemplo* supra, que me faltão para explicar, além das declaradas até o *B.* do 4.^o *Compasso*. No referido 4.^o *Compasso* a 2.^a *Figura B. b molado* converte a 3.^a *Maior* do proprio *Tom* de *G.* em *Menor*. O seguinte 1.^o *A. Natural*, he 2.^a *Maior* do mesmo *Tom*. O *b* do 2.^o *A.* faz mudar aquella *Nota* na *Corda* 6.^a *Menor* com o acompanhamento de 6.^a *Superflua* pelo * da *Clave*, descendo para a 5.^a do *Tom*, que se fórma de 3.^a *Menor* em *C.* no 5.^o *Compasso*. Na parte do *ar* deste se toca a 4.^a do *Tom* com a sua 3.^a correspondente; e a ultima *Figura F. **, podendo ser 4.^a alterada daquelle *Tom*, se converte em 7.^a *Maior* do *Tom* de *G.*, que immediato fórma no penultimo, e ultimo *Compasso*. Tudo são *conversões* de humas em outras *Cordas*, ou do mesmo *Tom*, com diferentes 3.^{as}, ou de outros *Tons*.

Quando a qualquer *Nota* se apontarem *Accidentes*, ou *Especies* alheias da precisa *harmonia* daquelle *Tom*, em que está, he para que sejam proprias de outro. Attenda-se logo ás *Cordas* do *Tom*, em que são adequadas aquellas *Especies*, ou *Accidentes*, e com facilidade se conhecerá para onde passa a *Modulação*.

São muito triviaes as *conversões* das *Cordas* de humas

em

em outros *Tons* : quero dizer, toda a *Especie*, *Corda*, ou *Accidente*, que não se accommodar a hum *Tom*, ha de ter em outro o seu lugar. Não ha cousa mais usual na Musica do que *converter-se* hum *Tom* em 5.^a de outro, ou a 5.^a em *Tom*, e com tudo tem difficuldade o acerto do seu conhecimento verdadeiro.

Em todos os *Transitos* de 5.^a abaixo, ou 4.^a affima, que levarem 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor* de *chofre*, ou ainda sendo as 7.^{as} *Ligadas*, sejam, ou não continuados os ditos *Movimentos*, serão aquellas *Figuras* como 5.^{as} de *Tom*, pois ao mesmo passo que parece se vai formar *Tom* em huma *Nota*, esta mesma se *converterá* como em 5.^a de *Tom*, immediatamente que se lhe ajuntar a 7.^a *Menor*; por ser *Regra geral*, e infallivel, que todo o *salto* de 4.^a affima, ou 5.^a abaixo, levando 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor*, he sempre 5.^a, ou como 5.^a de *Tom*.

E X E M P L O .

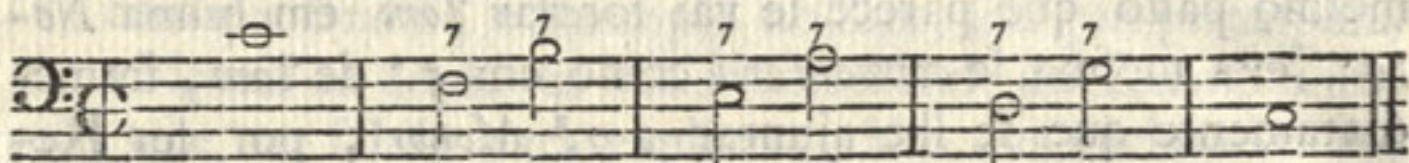
The musical example consists of two staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4 with a sharp sign above it, a half note F4 with a flat sign below it, a half note E4 with a flat sign below it, a half note D4 with a flat sign below it, a half note C4 with a flat sign below it, a half note B3 with a flat sign below it, a half note A3 with a flat sign below it, and a half note G3 with a flat sign below it. Above the first note is the number '5' and above the second is '8b7'. Above the third note is '8b7', above the fourth is '8b7', above the fifth is '8b7', above the sixth is '8b7', above the seventh is '8b7', and above the eighth is '8b7'. The second staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4 with a sharp sign above it, a half note F4 with a flat sign below it, a half note E4 with a flat sign below it, a half note D4 with a flat sign below it, and a half note C4 with a flat sign below it. Above the first note is '8b7', above the second is '8b7', above the third is '8b7', and above the fourth is '8b7'. Above the fifth note is the number '5'.

Todas estas *Cordas* fórmão *Tom* antes das 7.^{as} *Menores*, e com ellas *convertem-se* como em 5.^{as} de *Tom*. Isto he indubitavel, porque os *saltos* de 4.^a affima, ou de 5.^a abaixo, fórmão *Tom*; e todos os ditos *Movimentos*, que levarem 3.^a *Maior*, e 7.^a *Menor*, são 5.^{as} do *Tom*: logo cada huma destas *Figuras*, em quanto com a 8.^a, 3.^a,

e 5.^a unicamente, são como *Notas de Tom*; e ajuntando-se-lhe a 7.^a *Menor*, *convertem-se* como em 5.^{as} do *Tom*, para onde se faz outra semelhante *passagem*.

Se no progresso de equivalentes *saltos* successivos, e ditos *Movimentos* alguns levarem 3.^a *Menor*, e 7.^a *Maior*, não deixarão de ser *Cordas* proprias do mesmo *Tom*, quando o *Semitono* das 3.^{as} *Menores* estiver nellas primeiro do que o *Tono*, porque desta forte não podem formar outro algum *Tom*.

E X E M P L O .



Os *Transitos* destes *pontos* são todos segundo as proprias *Cordas* do mesmo *Tom*, porque em qualquer das *Notas* delle se permite dar a 7.^a. Ellas não hão de ser *Tom*, nem ainda como 5.^{as}; e a razão he, porque as que levão 3.^a *Menor* com o *Semitono* primeiro do que o *Tono*, não podem assim ordenar *Tom* algum: logo não sendo cada huma daquellas *Figuras Tom*, nem tambem como 5.^{as} de *Tom*, por ser a 3.^a *Menor*, e a 7.^a *Maior* totalmente disparadas da sua privativa *harmonia*, são os *pontos*, que digo, como *Cordas* proprias do *Tom* de C., não obstante levarem 7.^{as} todos os *Movimentos*.

Tenho dado a entender como assignando-se-lhe a 7.^a *Menor* á mesma *Nota*, que he *Tom*, se *converte* em 5.^a de outro *Tom*, nos *transitos* de 5.^a abaixo, e 4.^a acima. Depois fiz evidente como no progresso dos ditos *saltos* pôde não fahir da *circulação* propria das *Cordas* de hum mesmo *Tom*, levando todas as *Figuras* 7.^a com as 3.^{as} de diversas fórmãs. Mostrarei agora tambem como com semelhantes *Intervallos* ha de *converter-se*, ou ter *relação* iden-

tica de 4.^a de outro Tom hum ponto, que precisamente he Tom.

E X E M P L O .



Todas as Figuras da parte do ar, depois das dos **, são com infallibilidade Tom, e ao mesmo tempo se convertem tambem, como em 4.^{as} dos outros Tons, que da propria forte se ordenão nos Compassos immediatos semelhantes. Que estes ** sejam Cordas da 7.^a dos Tons, que se formão immediatamente, e não da 4.^a alterada, he indubitavel pelas razões, que direi. Primeira, porque do primeiro para o segundo Compasso principião os Transitos da 4.^a para a 7.^a do Tom; e se estes são da dita 4.^a para a mesma 7.^a, assim hão de ser os mais continuados até ao fim. Segunda, porque com aquella ordem propria de se assignarem os ** huns depois de outros, com a de se escreverem assim, ou diminuirem os bb regularmente, e com a privativa diminuição, que nelles vai fazendo o ♯, tudo são infalliveis circumstancias das 7.^{as} Maiores do Tom, e que este se converte em 4.^a dos outros Tons, que se vão formando.

Vejamos agora de outra forte a mesma harmonia em substancia, para se converterem as proprias Figuras dos **, que forão 7.^{as} do Tom, já sem elles, como em 4.^{as} de Tom.

E X E M P L O.

Pergunto: A 5.^a do Tom com 7.^a Menor não he a mesma *harmonia*, que a da 7.^a do Tom com 6.^a, e 5.^a Falsa? Certamente. Mais. O lugar da 4.^a Perfeita dos Tons Maiores, quando se lhes assignão ** successivos pela sua ordem, não se vai convertendo em 7.^a de outro Tom? He infallivel: logo aquellas Figuras dos ** da parte do chão escritos com regularidade no 2.^o Exemplo proximo superior, e o Signo Natural, e os ♯♯, depois que entrão os bb, todos são 7.^{as} do Tom immediato, e não 4.^{as} alteradas, por se verificarem alli as ditas condições: logo tambem as proprias Notas de huns Tons se convertem instantaneamente como em 4.^{as} dos outros, que se vão formando da mesma sorte.

No Exemplo dito, que tem os ** na parte do chão do Compasso, e os bb só na do ar, são as Figuras do chão 7.^{as} do Tom (excepto no 1.^o Compasso) pois levão 6.^a, e 5.^a Falsa, e porque concorre o * á que devia ser 4.^a do Tom antecedente. Neste ultimo Exemplo he a parte do ar a da 4.^a do Tom, pois em todas as suas Notas he a 5.^a Perfeita. No primeiro Exemplo desta paridade converte-se o Tom em 4.^a do outro Tom, que se vai formar. Neste immediato suprà, converte-se o Tom em 5.^a, porque depois da Corda 4.^a segue-se a da 5.^a, a qual tambem contém re-

lação de Tom ácerca da Figura, que se lhe segue, pois esta não póde ser 4.^a de Tom, não procedendo de algum. (Fudo isto são conversões das Cordas do Tom pelo respeito, que diz ás outras na paridade de dous Tons. Esta materia he bastantemente embaraçada para se lhe dar a sua propria intelligencia. Eu tenho infinuado a que só me proponho verdadeira.

D E M O N S T R A Ç Ã O XXXVIII.

Em que se continúa o Assumpto das Conversões das Cordas, ou Especies; e em que se estabelecem para o dito conhecimento preciso das Mudanças dos Tons, outras observações, e regras certas.

NÃO obstante o que escrevo nas tres Demonstrações precedentes, em que encaminho os novos Professores a hum conhecimento certo da Mudança dos Tons; (difficuldade grande, em que elles notavelmente se embaração) profeguirei ainda o mesmo, facilitando mais esta materia com as seguintes instrucções.

Segundo o que deixo escrito na Demonstração immediata precedente, he certo que ha muitas vezes algumas Figuras no Acompanhamento, que devem ser attendidas com respeito a dous Tons, isto he, metade do valor da Figura, que attenda ao Tom, em que se acha, e a outra metade ao Tom, para onde passa immediatamente. Veremos agora praticado isto mesmo com frequencia na 6.^a do Tom: v. g., sendo este o de F. 3.^a Maior, a sua 6.^a pede 6.^a Menor pelo Accidente, que está na Clave; e passando para C, não como da 6.^a para a 5.^a do proprio Tom, mas fazendo naquelle Signo Tom precisamente, ha de a Nota, que for 6.^a do Tom de F., levar 6.^a Menor na primeira metade, e na outra, 6.^a Maior, attendendo-se tambem como

2.^a do Tom de C., e não sómente como 6.^a do de F., que por ser *Menor*, no caso supposto a sobredita 6.^a, não conduz assim a formar o referido Tom de C. O Exemplo seguinte mostra o que tenho dito.

E X E M P L O.

Pelo que se vê neste Exemplo, digo: que áquella *Figura*, que está em D. no 3.^o, e 6.^o *Compasso*, não lhe póde caber sómente 6.^a *Menor*, ou 6.^a *Maior*, mas ha-de-se acompanhar a primeira metade do seu valor com 6.^a *Menor*, e a outra metade com 6.^a *Maior*, pois desta forte cumpre com o Tom de F., donde sahe, e se conforma com o de C., em que entra.

Assim como ha algumas *Notas*, que attendem ao Tom donde vem, e para onde vão, ha outras, que unicamente pertencem ao Tom para onde passão. Isto se vê v. g. na que foi 3.^a do Tom, quando se lhe assigna 5.^a *Diminuta*, e 6.^a, a qual *Figura* já não olha ao Tom, donde sahe, pois se acompanha como 7.^a do Tom, em que entra.

E X E M P L O.

Os dous Exemplos suprà dão bem a conhecer algumas excepções das primeiras Regras, com as quaes se formão outras para se advertir a *Mudança* dos Tons, e isto porque as *Especies*, que se lhes apontão, se oppõem ás que

que devia levar, segundo a primeira natureza do Tom. Em termos mais concisos, repetirei o que já em outra parte disse. Todas as vezes, que se assignarem *Especies* alheias daquelle Tom, em que estava, appropriem-se logo ao Tom, a que pertencerem pelas Regras geraes da *Harmonia*, e conhecer-se-ha certamente a *Mudança* delle. Esta doutrina bem entendida, e praticada, he infallivel.

Outra observação se me offerece advertir neste lugar, pondo os olhos no ultimo Exemplo proposto. Toda a *Figura*, que subir de *mi* a *fá*, levando o *mi* 5.^a *Falsa*, e 6.^a, será 7.^a do Tom; e se ao *mi* couber sómente 3.^a, e 6.^a, he 3.^a do Tom. Melhor: se for *mi certo*, he 7.^a do Tom infallivelmente; mas se o dito *mi* he *incerto*, então não deixa de ser 3.^a do proprio Tom. No mesmo Exemplo suprà se verifica o que digo no *E.* do 1.^o *Compasso*, e no *A.* do 2.^o. Tambem nelle se entende como o *b*, que *converte* o *mi certo* em *fá*, he 4.^a do Tom, que com aquelle *b* se fórma.

Toda a *Figura* do *Baixo*, que antes, ou depois de 3.^a, e 5.^a levar 4.^a, e 6.^a, será Tom, ou 5.^a delle, com esta differença: quando se derem sobre o Tom, participará das mesmas *Especies* da *Corda* 4.^a do proprio Tom; e quando for sobre a da 5.^a, ha de servir-se das *Consonancias* do mesmo Tom.

E X E M P L O .



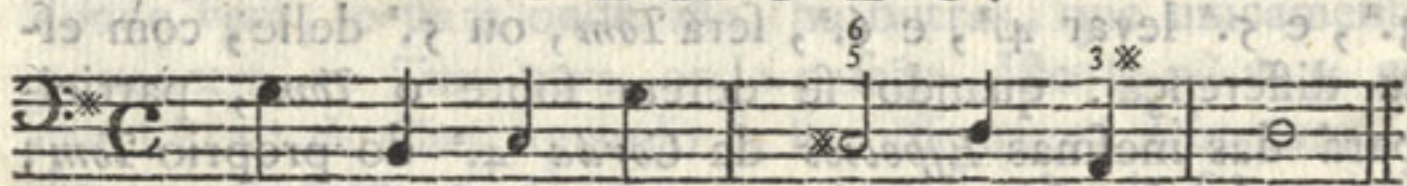
Equivale o 2.^o C. do 1.^o *Compasso*, como se aquella *Nota* estivesse em *F.*; e o 1.^o C. do ultimo *Compasso*, como se fosse *C.* Sobre a 5.^a sempre a 3.^a he *Maior*. Sobre o Tom

póde a 3.^a ser *Maior*, ou *Menor*, conforme a condição do proprio *Tom*.

Agora por não profeguir com innumeraveis observações, que pudera escrever, procedo a mostrar sómente as mais precisas, e sufficientes Regras para vencer a difficuldade, aonde ha o maior embaraço. Este se encontra na 4.^a do *Tom*, quando he *alterada*, e se equivoca muito com a *Corda* da 7.^a *Maior*. Ainda torno outra vez a fallar neste ponto, e a apurar mais a sua intelligencia.

Temos na Musica dous *mis*, hum *certo*, outro *incerto*, segundo o meu privativo *Systema*, exposto em a *Nova Instrucção Musical*. O *incerto* he 3.^a do *Tom*: o *certo* he 7.^a nos *Tons* de 3.^a *Maior*. Quando a *Figura*, que for *mi certo*, conforme a *Cantoria* do *Acompanhamento*, levar 5.^a *Falsa*, e 6.^a, infallivelmente he 7.^a *Maior* do *Tom*, que immediato fórma, e por ella se conhece sem dúvida a *Mudança* dos *Tons*.

E X E M P L O .



Tambem ha dous *fás*: *certo* hum, e *incerto* outro. Este he primeira *Corda* do *Tom*; aquelle *certo* he a da 4.^a. Esta leva 5.^a, e 6.^a, quando vai para a 5.^a do *Tom*; porém como o *fá certo* muitas vezes se *altera* com *, ou †, segundo o *Tom*, e fórma *Semitono Maior*, quando sóbe para a *Nota* immediata, com tudo, nunca deixa de ser realmente *fá certo*, ainda que *alterado*, e assim mesmo sempre he a 4.^a do *Tom*, e não a 7.^a, não obstante ficar com 5.^a *Falsa*, e 6.^a; mas isso he pela *alteração*, que o dito *fá certo* recebe com o *, ou †, como já disse, e não porque seja propriamente *mi certo*.

E X E M P L O .



Se bem se attender á Doutrina da *Nova Instrucção Musical*, e se perceberem os seus dictames, entender-se-ha tudo isto, e o mais que escrevo neste pequeno volume.

Nos *Tons* de 3.^a *Menor* parece que temos alguma maior difficuldade para conhecer a *Mudança* delles; porém he muito mais facil a sua comprehensão, ainda que tanto se diz na 7.^a do *Tom* *sól*, ou *dó alterado* com ♯, ou *, conforme o *Tom*, como se canta *sól*, ou *ré* na 4.^a do mesmo *Tom*; e porque este *ré*, ou *sól* póde ser *alterado accidentalmente*, vamos a vencer mais o tal embaraço com algum arbitrio, e Regra certa, a qual será a seguinte.

Toda a *Figura*, que for 7.^a *Maior* nos *Tons* de 3.^a *Menor*, ha de na sua *Cantoria* regular dizer *sól*, ou *dó alterado* com *, ou ♯ com infallibilidade, segundo o *Tom*. Mas como tambem a 4.^a destes *Tons Menores* póde ter a mesma *Voz* da 7.^a, quando he *sól* no caso de ser *alterado* com *, ou ♯, precisamente se deve advertir esta differença: quando a *Figura*, que for *sól*, se *acompanhar* com 5.^a *Falsa*, e 6.^a, e á *Nota* immediata superior couber 3.^a *Menor*, esta he com certeza *Tom*, e a do dito *sól*, que lhe precede, 7.^a delle. Porém quando o *sól* *alterado* se *acompanhar* com 5.^a *Diminuta*, e 6.^a, e o *ponto* immediato para onde subir levar 3.^a *Maior*, então será 5.^a do *Tom*, a *Figura* alterada 4.^a, e não haverá *Mudança* de *Tom*.

Mais claro. Se depois daquella *Nota* do *Accidente*, que se duvida he 7.^a *Maior*, ou 4.^a alterada do *Tom*, por ser parcial a qualquer destas *Cordas* a 5.^a *Diminuta*, e 6.^a,

a *Figura* immediata superior se *acompanhar* com 3.^a *Maior*, será a dita *Figura* 5.^a do proprio *Tom*; porém se ella levar 3.^a *Menor*, então ha *Mudança* de *Tom*. Neste ultimo caso he a *Nota* do *Accidente* 7.^a *Maior* do *Tom*, que fórma; e no primeiro, 4.^a *alterada* do mesmo *Tom*, em que está.

E X E M P L O.



Em fim apuremos mais o proprio conhecimento com huma infallivel Regra geral. Ainda que a 7.^a *Maior* do *Tom* se *acompanha* com 5.^a *Falsa*, e 6.^a, e a 4.^a *alterada* tambem com as mesmas *Especies*, com tudo, ha de se fazer nos *Tons* de 3.^a *Maior* esta notavel observação: se a 5.^a *Falsa* for *Diminuta* na parte superior, por causa da *Especie*, he infallivelmente a *Figura* do *Acompanhamento* 7.^a do *Tom*, que fórma, e dirá *mi certo*.

E X E M P L O.



Mas se a 5.^a *Falsa* for *Diminuta* na parte inferior pela *alteração* do *Baixo*, será este 4.^a *alterada* do *Tom*, em que está, dirá *fá certo alterado*, e não ha *Mudança* de *Tom*.

E X E M P L O.

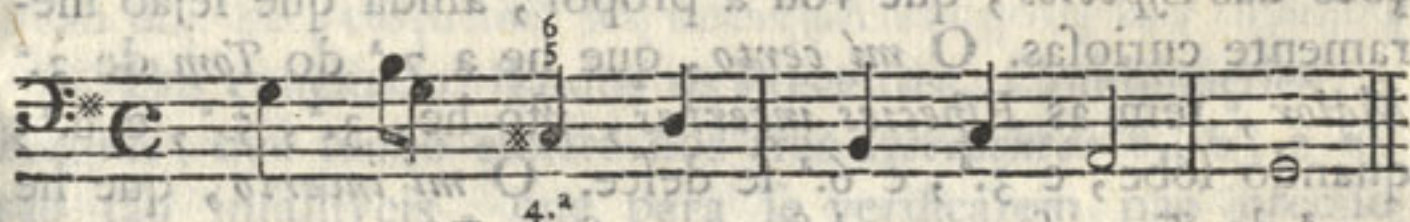


Não

Não obstante o que fica dito tão diffusamente sobre este Assumpto , deve-se com tudo entender , que aquella *repetição dos Accidentes* nestas *Cordas* da 4.^a alterada , ou da 7.^a *Maior* dos *Tons* , he quem só *determina* com infalibilidade a sua distincção , e conhecimento certo : quero dizer , se huma vez unica se ferir na *Corda* da 4.^a alterada do *Tom* , não deixará de ser a mesma 4.^a do *Tom* , em que está ; mas se continuar aquelle *Accidente* duas , ou mais vezes na dita *Corda* , ou nas *Especies* de outras , então haverá *Mudança* , e converter-se-ha a 4.^a alterada em 7.^a *Maior* do outro *Tom* , que immediato se formar. Tirada a causa , cessa o effeito. Desterrando-se desta sorte infalliyelmente a dúvida da 4.^a alterada , não existirá o embaraço , ou equivocação a respeito da 7.^a *Maior* , ao mesmo tempo que de continuo se está vendo *converter-se* a 4.^a alterada em 7.^a *Maior* de hum , e a 7.^a *Maior* em 4.^a alterada de outro *Tom*.

E X E M P L O .

Em que se vê que a 4.^a do Tom alterada por huma vez só , não causa Mudança de Tom.



E X E M P L O .

Em que se mostra que ha Mudança de Tom por haver repetição do mesmo Accidente repentino no lugar , que era da 4.^a , o qual se converte no da 7.^a de outro Tom.



E X E M P L O.

Em que se aponta a conversão da Corda da 7.^a na da 4.^a,
a qual motiva Mudança de Tom.



E X E M P L O.

Em que se observa converter-se a Corda da 4.^a na da 7.^a
pela repetição do Accidente repentino nas ditas Cor-
das, e nas Especies de outras, no que se en-
tende a Mudança de Tom.

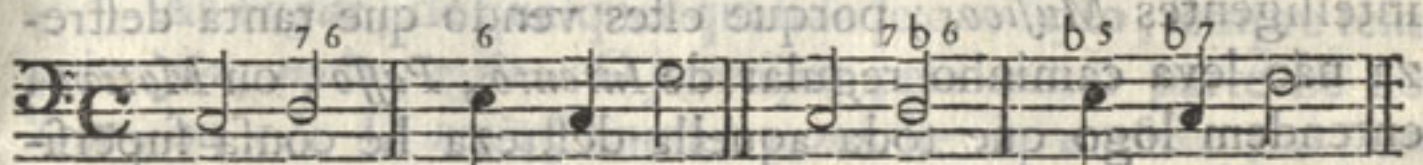


Não deixarei de notar as observações, e combina-
ções das *Especies*, que vou a propôr, ainda que sejam mé-
ramente curiosas. O *mi certo*, que he a 7.^a do Tom de 3.^a
Maior, tem as *Especies incertas*, isto he, 3.^a, 5.^a, e 6.^a,
quando sóbe, e 3.^a, e 6.^a se desce. O *mi incerto*, que he
a 3.^a do Tom, sempre observa as suas *Especies certas*, que
são 3.^a, e 6.^a, tanto descendo, como subindo. Da mesma
forte o *fá certo*, que he a 4.^a do Tom, tem *incertas* as *Ef-*
pecies; porque se faz *Transito* para a 5.^a, leva 5.^a, e 6.^a;
se descende da 5.^a, passa com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a; e
não indo para a 5.^a, nem vindo della, se acompanha com
3.^a e 5.^a. O *fá incerto*, que he o proprio Tom, sempre con-
tém as mesmas *Especies certas*: onde se vê, que o *mi*, e
fá certo das Cordas proprias do Tom, tem as suas *Especies*

incertas ; e o *fa*, e *mi* *incerto* sempre contém as mesmas *Especies*, assim nos *Movimentos* á parte superior, como á inferior. Nomes *certos* são aquelles, que na *Cantoria* sómente servem de *fa*, ou *mi* para subir, e descer.

Ultimamente advirto sobre o primeiro Assumpto, que se deve observar se ha, ou não *Mudança* de *Tom* depois da *Ligadura*, pelas *Especies*, em que se resolvem as *Falsas*; porque se a *Especie*, a que desce, he propria do *Tom*, em que estava antes da *Ligadura*, não haverá *Mudança*; porém se for *Menor* em lugar de ser *Maior*, ou ao contrario, isto he, sendo *Especie* estranha, e alheia da *circulação* do *Tom*, em que se achava, então ha *Mudança* de *Tom*, o qual logo se ha de conhecer, segundo as inalteraveis Regras dos *Accidentes*, que tenho insinuado.

E X E M P L O S .



Aqui não ha *Mudança* de *Tom*. Aqui ha *Mudança* de *Tom*.

Em conclusão. Todos os Preceitos, Combinações, e Regras, que tenho escrito dos tres *Accidentes* *, b, e ♯, são tão infalliveis, que para se verificarem não preciso accumular mais Demonstrações. Attendão-se as Obras Musicas; assignem-se **, ou bb; appropriem-se estes aos *Tons*, a que pertencem pela sua devida, e não devida ordem; destrua o ♯ os bb, e **; tudo se observe como está advertido, e conhecer-se-hão com certeza todas as *Mudanças* dos *Tons*, que se podem encontrar pelo decurso de qualquer *Composição*, e acreditar-se-ha a infallibilidade da Doutrina que escrevo.

DEMONSTRAÇÃO XXXIX.

Em que se trata das Fugas, das suas distincções, e
nomes proprios.

Não devo deixar em silencio o presente Assumpto, por
ser materia summamente necessaria a hum consuma-
do Organista. A este succede muitas vezes, tangendo de
capricho, ou acabando de acompanhar qualquer Papel, ser
preciso valer-se da sua propria *Fantasia*. E que deve então
fazer? Seguir algum *Passo*, ou expresso na obra já executada,
ou deduzido da mesma? Certamente. Elle ha de idear *Inten-
to*, ou *Motivo*, sobre o qual trabalhe huma *Fuga* com pri-
mor, gosto, e sciencia. Esta he bem precisa para o dito
effeito. Sem ella bem póde haver muita soltura de Mãos,
que admire, e agrade a muitos, porém não de todo aos
intelligentes *Musicos*; porque estes vendo que tanta destre-
za não leva caminho regular de *Intento*, *Passo*, ou *Motivo*,
entendem logo que toda aquella destreza he cousa superfi-
cial, pois com ella só dão a conhecer a pouca noticia, que
possuem das proprias *Respostas*, e *Imitações*, de que deve
revestir-se a *Fuga*, ou seja *Regular*, ou *Irregular*, e a scien-
cia, que não tem dos melhores *Realces*, e *Preceitos* da
sua Arte.

Fuga he o mesmo que *fugida*, quero dizer, fugida
de huma *Voz*, á qual seguem outras por algum tempo pe-
los mesmos *vestigios*, e quasi proprios *Intervallos*: de for-
te, que acabado o *Motivo*, com que entra a fugir a primei-
ra *Voz*, logo esta se aparta, como sabindo daquelle *Passo*,
por onde as outras a seguem, e toma por diverso caminho,
differente *Solfa*, em quanto as mais *Vozes*, como quem
procura o que se lhe esconde, andão por varios modos,
buscando o primeiro *Passo*, que já encontrão (quando se
lhe

lhe *propõem*) mais *apertado*, ao qual logo profeguem outra vez; e assim, ora escondendo-se o *Passo*, ora ouvindo-se, e imitando-se, se finaliza em *Consonancias* com esta propriedade, a que chamamos com o nome de *Fuga*.

Os *Mulicos* deste tempo chamão *Fuga* áquelles *Motivos*, *Intentos*, ou *Passos*, tanto a duas *Partes*, como a maior número dellas, entrando humas depois de outras; e acabado o *Passo*, *Intento*, ou *Motivo*, vão seguindo outra *Solfa* diferente até tornarem a lembrar, ou repetir o *Passo* pela 3.^a, 4.^a, 5.^a, 6.^a, ou também pela 7.^a, ou 2.^a do *Tom*; e supposto haver variedades nas mesmas *Fugas*, e os *Authores* lhes dem diversos *nomes*, podem-se com tudo reduzir a quatro, ou cinco *Classes*, que vem a ser: *Fuga Real*, *Fuga de Imitação*, *Fuga do Tom*, *Fuga ás avessas*, e *Fuga Irregular*. Tudo se verá a seu tempo, e outras mais *distinções*.

As *Fugas*, de qualquer qualidade que sejam, sempre tem *principio*, *meio*, e *fim*. O *principio* pela maior parte he no *Tom*, ou 5.^a. O *meio*, humas vezes he da mesma *qualidade*, assim na primeira *Voz*, como na *resposta* da 2.^a, e outras he diferente. O *fim* he no *Tom*, ou na 5.^a, e algumas occasiões na 4.^a, ou 2.^a. Elle deve *corresponder* em huma, e outra *Voz*. Em summa, o *fim*, *meio*, e *principio* hão de ser de huma propria *quantidade*, ou *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*, que erão no *Passo* da primeira, conforme a *Classe* de que for a *Fuga*.

As *Fugas Reaes* tem o seu *principio* na primeira *Nota* do *Tom*, e o *fim* na 5.^a; ou tendo *principio* na 5.^a, será o *fim* na *Corda* do *Tom*. Nestas *Fugas* sempre o *meio* differre em *qualidade* na *resposta* da segunda *Voz*. Esta terá *principio* onde a primeira tiver o *fim*, ou ha de ter o *fim* onde a primeira tem o *principio*.

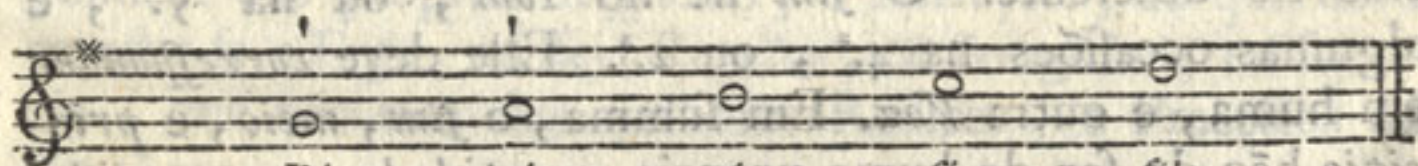
A *Fuga Real* he aquella, que sem sahir fóra do *Tom*,

responde dentro da 8.^a quasi pelos mesmos *Intervallos*; e ao que expõe huma *Voz* pela 5.^a, a outra lhe responde pela 4.^a, ou ao contrario.

Eu me proponho maior explicação. A segunda *Voz*, que deve dar *Resposta Real* a hum *Passo*, ha de observar precisamente a *correspondencia* do *Tom*, pois sem esta, que he a base principal da *Harmonia*, não póde haver *concordancia*; e assim he preciso, quando a *Proposta* formar a sua *Cantoria* no *Diapente*, ou 5.^a, que se lhe responda no *Diatbesarão*, ou 4.^a; e pelo contrario, a sua *Resposta* ferá na 5.^a, ou *Diapente*, attendendo ao *augmento*, ou *diminuição* dos *Intervallos*, que logo exemplificarei.

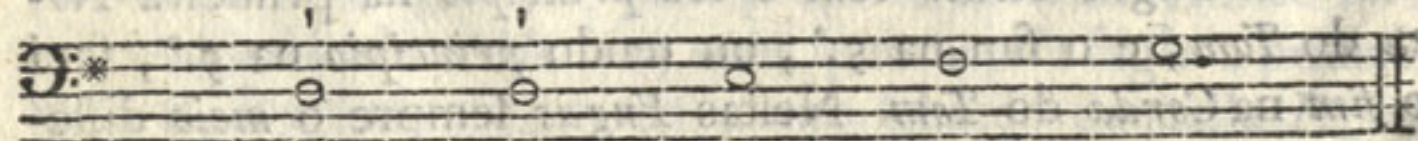
Conseguintemente, quando a *Proposta* fórma a 8.^a, ou *Diapasão*, he necessario que a dita *Resposta* a observe tambem, *guardando*, e *correspondendo* em seu lugar a 5.^a com a 4.^a, ou esta com aquella.

Deve-se ter presente para a mais *justa concordancia* de huma *Fuga Real* o *Ascenso*, ou *Descenso* das *Notas*; pois subindo o *Passo* sinco pontos desta sorte:



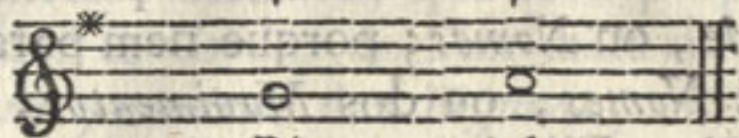
Dó ré mi fá sol

Deve corresponder-se do modo seguinte:



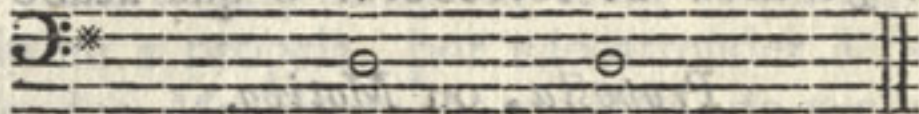
Dó dá ré mi fá

Equivalentendo ás primeiras duas *Notas* da *Proposta*



Dó ré

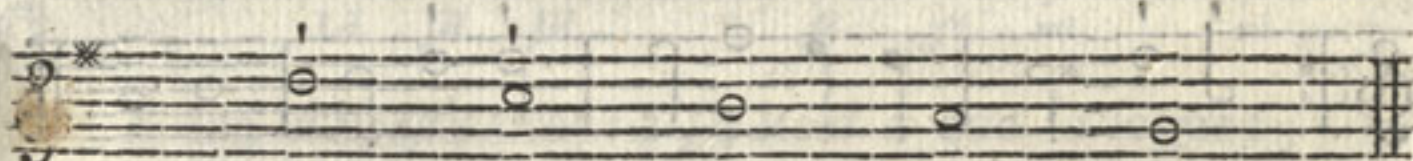
As outras duas primeiras da sua *Resposta*



Dó dó

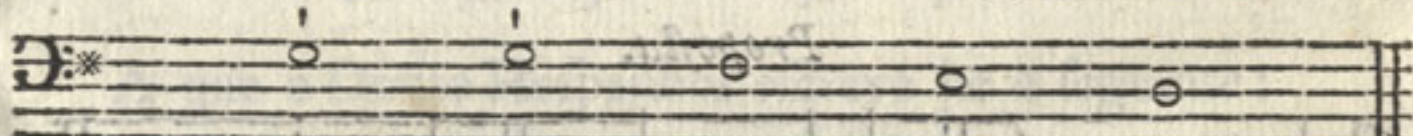
Para assim cumprir o *Diapasão*.

Descendo o *Passo* sinco pontos desta fórma:



Sól fá mi ré dó

A sua *Resposta* he a que se segue:



Fá fá mi ré dó.

Por onde se vê claramente a *concordancia*, que ha de haver *subindo*, e mais *descendo* para não sahir da 8.^a.

Deve-se conformar a *Fuga Real* em tudo com as regras da *correspondencia* do *Tom*, isto he, da 5.^a com a 4.^a, attendendo sempre ás suas *Proporções*, tanto no *Final*, como na *Mediação*.

Advirta-se em fim, que se ha de attender mais ás *Cordas do Tom*, do que aos *Movimentos*, e isto ainda quan-

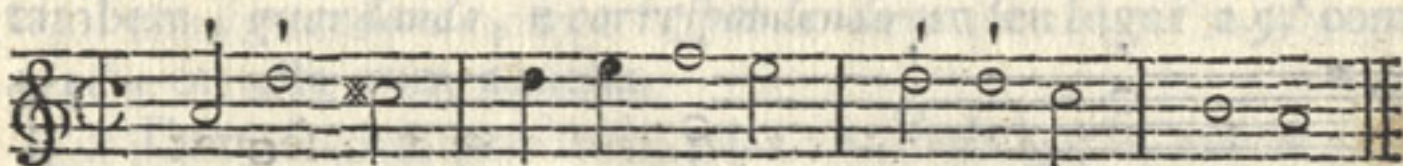
do for o *Passo* com as circumſtancias precisas de *Quantidade*, *Qualidade*, ou *Nomes*; porque nem para cumprir com o preceito dos *Nomes*, ou dos *Movimentos*, ſe póde ſahir das *Cordas* do *Tom*. Elle he o mais eſſencial, e á *Concordancia* das ſuas *Cordas*, ſe deve attender em primeiro lugar, que a outra alguma couſa.

Este *Passo* ſirva de corroborar o que acabo de dizer.

Propoſta, ou *Motivo*.

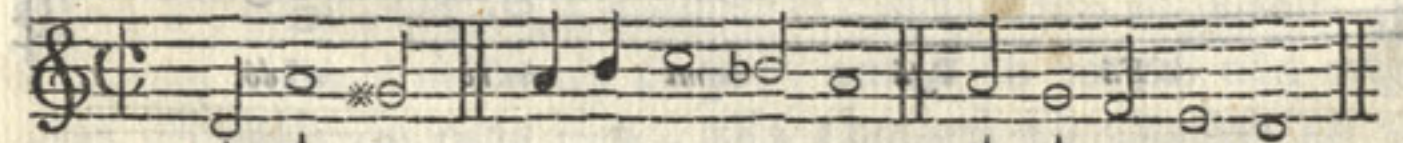


Sua *Reſpoſta Real*.

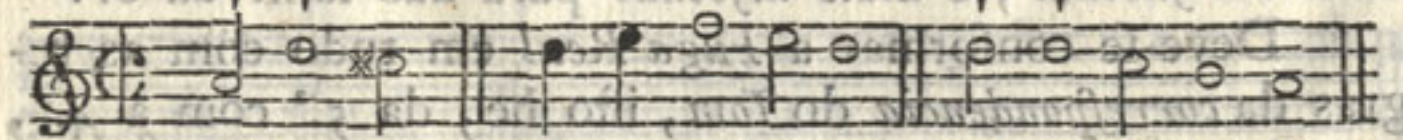


A qual *Reſpoſta* ſe comprova claramente, dividindo o *Passo* em tres porções, e collocando-ſe-lhes as ſuas *Reſpoſtas* deſta maneira:

Propoſta.



Reſpoſta.



Pela preſente diviſão ſe conhece ſer eſta a ſua verdadeira *Reſpoſta*, por não ſahir do *Tom*, e por guardar em tudo a *juſta correſpondencia* da 5.^a, e da 4.^a, com o que ſe

se confirma o mesmo dictame, que levo proposto, de que se ha de attender ás *Cordas* do *Tom* mais do que aos proprios *Movimentos*, e *nomes* das *Figuras*, ou *Notas*.

Esta Doutrina he certa: eu a comprovo mais, e com ella insinuarci a verdadeira intelligencia de outro *Passo*, e da sua *Resposta Real*. Farei ver que huma das que assigna hum Sabio Mestre Hespanhol em certa consulta, a que responde, não he a propria, por não attender á devida *correspondencia* dos *Movimentos*, que hão de ter as *Notas*, ainda que não sejam os mesmos nas *Distancias*. A *Fuga* que digo, he esta:

Proposta.



A sua *Resposta* propria, e *Real* a que se segue:



A que o Douto Hespanhol escreve he a seguinte:

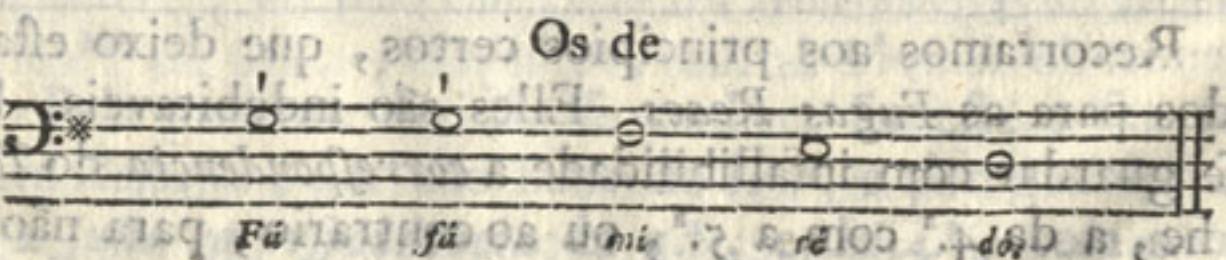
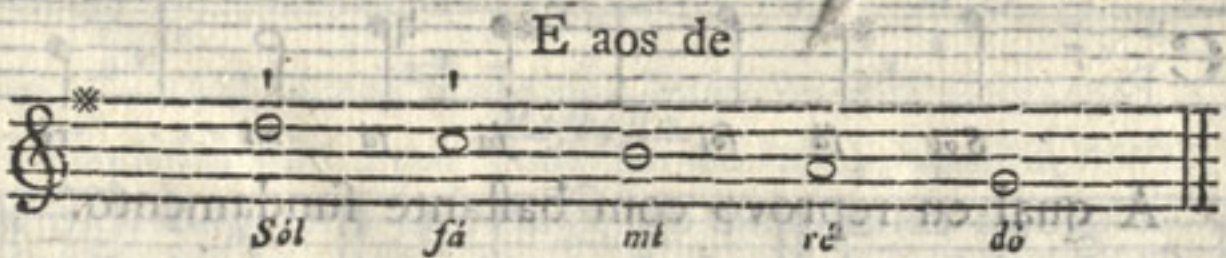


A qual eu reprovo com bastante fundamento.

Recorramos aos principios certos, que deixo estabelecidos para as *Fugas Reaes*. Elles são indubitaveis. Deve-se guardar com infallibilidade a *correspondencia* do *Tom*, isto he, a da 4.^a com a 5.^a, ou ao contrario, para não sahir

hir do *Diapasão*. Tambem o *Ascenso*, ou *Descenso* dos *pontos*, que não se oppuzerem á sua essencia, olhando-se mais ás *Cordas* delle do que aos *Transitos*, pois nem sempre se póde cumprir com os *nomes*, e qualidade dos *Movimentos*. Nas sobreditas *Fugas* commummente só se attende á circumstancia da *quantidade* das *Notas*, ao *Ascenso*, ou *Descenso* das mesmas, ainda que não sejam com os proprios *Intervallos*, e ao infallivel do *Tom*. Para não sahir delle, bem se podem mudar alguns *pontos*, procedendo com mais, ou menos *Distancias*; porém certamente não ha de huma *Figura* subir na *Resposta*, se a outra, que imita, *descer*, nem ao contrario; e só se consente que se *repição* no mesmo *Signo* duas, ou mais *Notas* na *Resposta Real*.

Já vimos na *coordinação* do *Tom* de 3.^a *Maior* *corresponderem* aos *Nomes*, e *Intervallos* de



Para o Tom de 3.^a Menor, deve ser semelhantemente a correspondencia dos seus Intervallos, e Nomes descendo, para não sahir do Tom. Aos Movimentos, e Vozes de

Se responde

Logo as Cordas essenciaes do Tom de 3.^a Menor na Proposta da Fuga assima, devem ser estas mesmas, que acabo de escrever. A genuina Resposta das Vozes lá, sól são as de sól, sól, em os Tons Menores, assim como nos Maiores a propria de sól, fá he a de fá, fá. A diminuição Chromatica nas Figuras da Fuga, de que estou fallando, são Escarcejos Dimissos, não perturbão o Tom, não são da sua essencia, e não se hão de imitar todos. Observe-se no primeiro Compasso, que o mesmo nome, que tem a Nota do ♯, tambem se dá á do ♮; e no 2.^o Compasso a do ♮, e a do ♭, contém ambas huma propria syllaba, ainda que differem na entoação: logo com aquellas Vozes he que se deve responder do modo sobredito, tenham, ou não os pontos Accidentes, que huma cousa he proceder pelos mesmos Intervallos, ou Qualidades, Quantidades, e Nomes, nas Fugas de Imitação, outra, dar Resposta Real dentro da precisa 8.^a: logo com justificado motivo reprovo aquella Resposta, porque no lugar, onde a primeira Voz desce, a segunda sóbe. Esta não satisfaz como deve aos nomes de lá, sól com os de sól, sól. Ella não observa a Regra geral, de que fallo.

Eu mostro mais claro isto mesmo com outro Exemplo semelhante. Veja-se a Fuga, que se segue. Pro-

Proposta.



A sua Resposta Real.



Parece que me contradigo. Se eu *imito* aqui nesta *Resposta* o 2.º *Intervallo*, que tem *, porque não faço o mesmo na outra *Fuga* da propria sorte? Eu o declaro. Nesta devo *responder* com o *Intervallo* do *, e não assim na antecedente, porque não he tudo hum. Na *Fuga* affirma he o * de C. na primeira *Voz* hum *Escarcejo Dimisso*; e nesta ultima hum *Escarcejo Solevato*. Este he *Corda* da 7.ª, e da *essencia* do *Tom*, e o *Escarcejo Dimisso* não he da *regulação* daquelle *Tom*, he só hum modo *diminuido* de cantar. Nesta ultima *Fuga* sobem as *Figuras* dos **: a da *Proposta* para a 5.ª, e a da *Resposta* para o *Tom*. Na outra *desce* a do * para o mesmo *Signo* ♯; e como não sahe do proprio *Signo*, tambem para a sua *Resposta* se reputa hum só: as sobreditas duas *Figuras* contém só hum *nome*, e outro *nome* só ha de ser dado pela sua *Resposta*.

He permittido que os *Movimentos* da *Resposta Real* possão *differir* nos *Intervallos* de mais, ou menos *DistanCIAS* do que os da *Proposta*; porém absolutamente não consente a *Arte* que a segunda *Voz* faça algum *Transito subindo*, dos que a primeira fez *descendo*, nem ao contrario: logo tendo feito no 1.º *Compasso* da *Resposta*, que re-provo, a 2.ª para a 3.ª *Figura Movimento* para cima, onde a *Proposta* o fez para baixo, segue-se que não he aquella

la a sua verdadeira *Resposta Real*, por se apartar desta regra. Podem-se *rebater* no mesmo *Signo* alguns *pontos*; mas não se ha de *subir*, se a outra *Parte* a quem *responde* *descer*. Note-se mais, que do 1.^o para o 2.^o *Compasso* desta ultima *Fuga* se satisfaz, como deve ser, aos *nomes* da *Proposta lá*, *sól* e com as *Vozes* de *sól*, *sól*, para não sahir fóra do *Tom*. Esta he a verdadeira causa, por que tambem se dão todas as seguintes *Respostas*, não attendendo sempre aos mesmos *Intervallos*, mas sómente ás *Cordas* proprias do *Tom*, e á sua *Conservação*, desta sorte:

A' *Proposta*, que contiver o *Intervallo* de

Mi fá se responde com o de Ré fá.

E ao de

Ré fá com o de Mi fá.

Aos *Intervallos*, e *Nomes* de

Sól mi responde-se Fá mi.

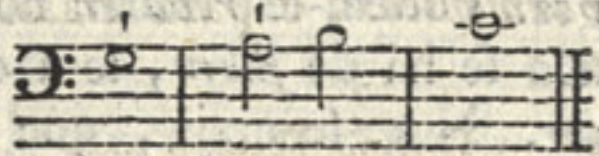
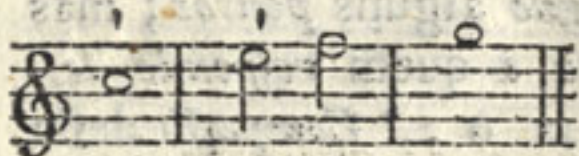
E aos de

Fá mi com os de Sól mi.

Gg

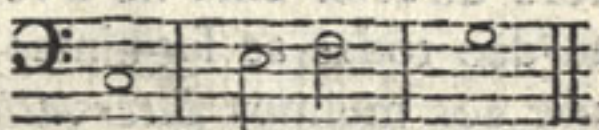
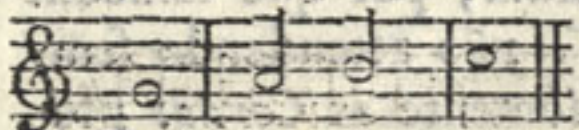
Aos

Aos Movimentos, e Vozes de



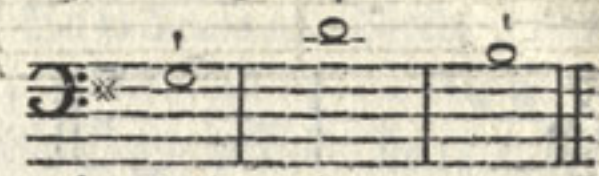
Dó mi fá söl competem os de Dó ré mi fá.

E aos de



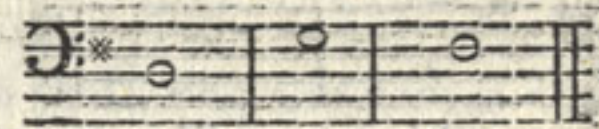
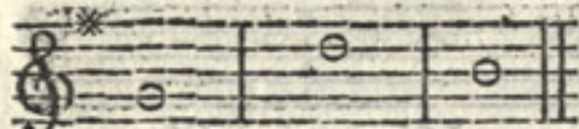
Dó ré mi fá os de Dó mi fá söl.

Aos Transitos, e Nomes de



Dó fá mi correspondem os de Dó söl mi.

E aos de



Dó söl mi os de Dó fá mi &c.

Isto que tenho insinuado he pelo que diz respeito ao principio, e entradas da *Fuga Real*, e das suas *Respostas*. Continúo agora a fazer praticavel estas, e todas as circunstancias, que pertencem ao meio, e fim das mesmas *Fugas*, e das mais.

Todos os seguintes *Passos* são *Fugas Reaes*; advertindo, que depois de entrar a segunda *Voz*, já a *Parte* de cima he acompanhamento da *Voz*, que entra, e não he do *Passo* da *Fuga* aquella *Solfa*, que pôde ser arbitraria, segundo cada hum quizer. Attendão-se as *Figuras* notadas, que são as da *essencia* do *Passo*, e as da sua *Resposta Real*.

Os

Os pontos, que tiverem este final *, permittem-se por mais *harmonicos*, e para maior *variedade*.

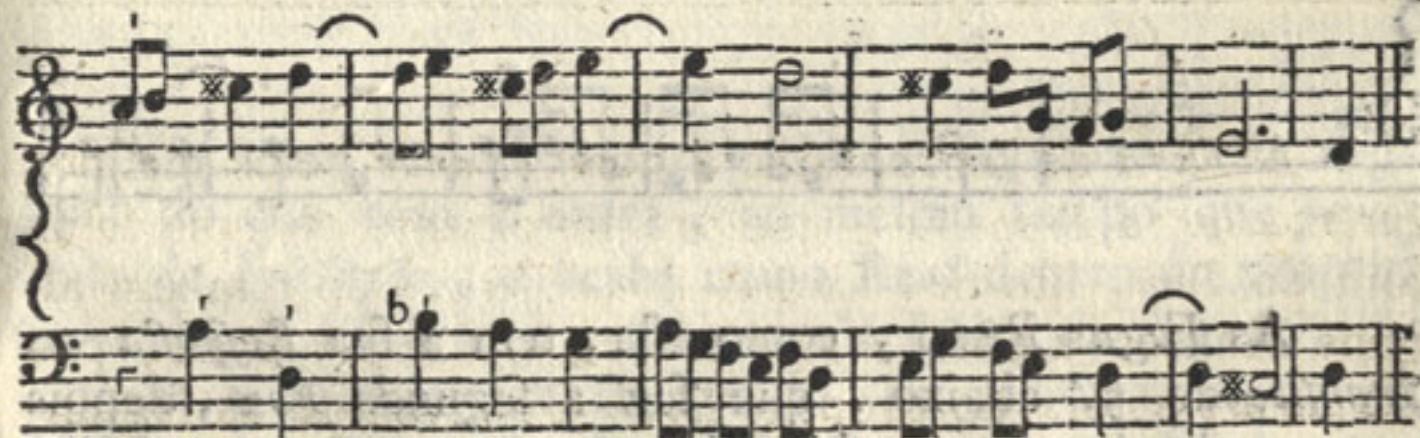
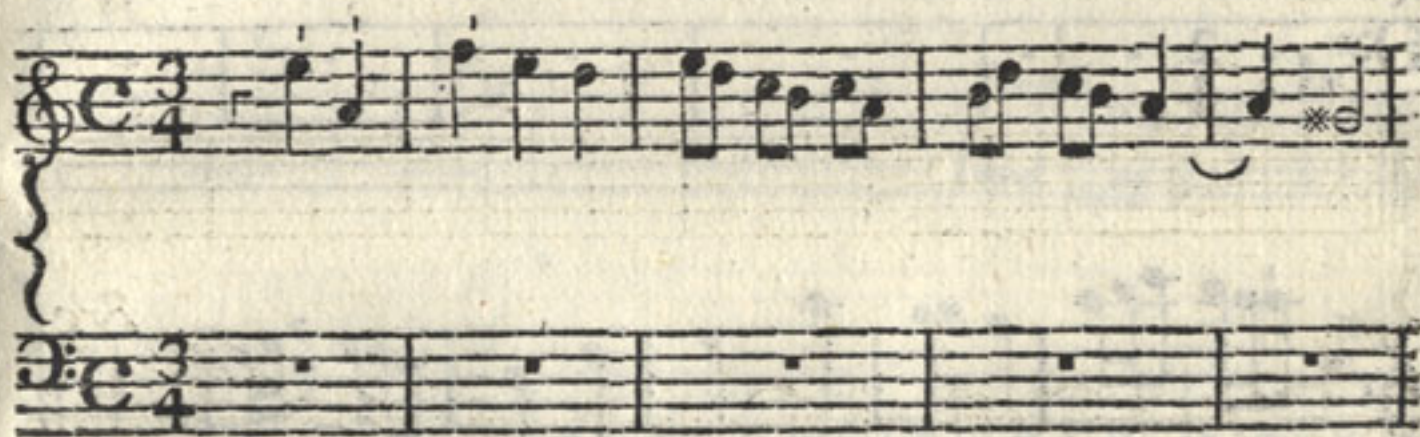
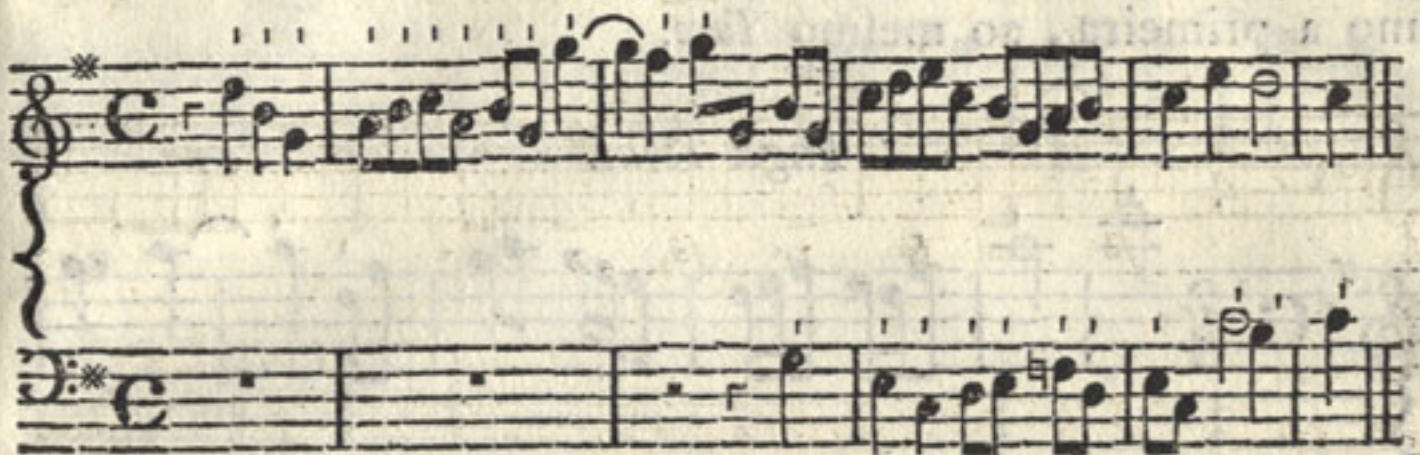
Fugas Reaes com a circumstancia da quantidade de s^omente.

The image displays a page of handwritten musical notation, organized into six systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The first system begins with a treble clef staff containing a series of eighth notes, followed by a bass clef staff with a few notes. The second system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a few notes. The third system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a few notes. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a few notes. The fifth system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a few notes. The sixth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a few notes. The notation is clear and legible, with some decorative flourishes in the bass clef staves of the third and fourth systems.

Esta *Fuga Real*, que se segue, só differe a sua *Resposta* na *qualidade* de hum *Intervallo*, cumprindo em tudo mais as *circumstancias* da *Quantidade*, e dos *Nomes*.

A *Fuga de Imitação* he a que *responde* pelos mesmos *Intervallos* á *Proposta*, que ordinariamente costuma *fahir fóra do Tom*, isto he, formar dous *Tons*. Dão tambem alguns *Musicos* a estas *Fugas* o nome de *Irregulares*, por *clausurarem fóra do proprio Tom*. Observem-se as *seguin-tes*, e as *Figuras* notadas.

Fugas de Imitação Irregular , com as circumstancias da Quantidade, da Qualidade, e dos Nomes.



No que se vê, que absolutamente se *imitão* todos os *Intervallos* de huma sorte, e por isso fórmão dous *Tons*. Estas *Fugas de Imitação Irregular* contêm as tres circumstancias de *Qualidade*, *Quantidade*, e *Nomes*, as quaes não póde cumprir outra qualquer.

A' *Fuga*, que se segue darei duas *Respostas*: huma *Real*, e outra de *Imitação Regular*. A esta ultima que digo dá-se-lhe o referido nome, por se encaminhar no *fim*, como a primeira, ao mesmo *Tom*.

Fuga Real.

As *Fugas Reaes*, como esta, tem a sua *Resposta* no *Transito* de 5.^a abaixo, que faz a segunda *Voz*, depois que a primeira o tem feito de 4.^a; e nas *Cadencias* sóbe a primeira *Voz* de 5.^a, e de 4.^a a segunda, porque só assim responde dentro no *Tom*; e esta he a obrigação da *Fuga Real*, que já insinuei.

Mostra-se a mesma *Fuga de Imitação* no principio, e no *fim Real*, e por isso regular.

He

Fuga de Imitação Regular.

The musical score consists of two systems, each with a treble and a bass staff. The time signature is 2/4. The first system shows a treble staff with a melodic line starting on a G4, followed by a bass staff with a simple accompaniment. The second system continues the melodic line in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. There are several asterisks (*) and a 'p' marking above the first staff, likely indicating performance instructions or specific notes.

He mais harmoniosa a presente *Fuga* com esta *Resposta* do que com a outra , ao mesmo tempo que *principia* de *Imitação* , e acaba como *Real* dentro do proprio *Tom* , donde lhe provêm o nome de *Imitação Regular*.

A *Fuga* a que chamamos do *Tom* , sendo este de 3.^a *Menor* , he , quando *Propondo* huma *Voz* o *Motivo* , e terminando na 5.^a com a 6.^a antecedente *Menor* , que vem a dizer *fa* , *mi* , a outra lhe *Responde* *mi* , *ré* para ordenar o *Tom* , como se segue.

H-

Hh

Fu-

Fugas do Tom.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is in C major, 2/4 time, with notes for 'fã mi' and 'mi ré'. The second system is in B minor, 2/4 time, with notes for 'fã mi' and 'mi ré'. The third system is in C major, 2/4 time, with notes for 'fã mi' and 'mi ré', ending with '&c.'

Estas Fugas Respondem dentro no Tom como as Reaes :
na Clausula precisamente ha de dizer huma Voz fã , mi ,
e a outra mi , ré , para formar Tom. Isto só póde ser no de
3.^a Menor ; porque repetindo-se o Passo , v. g. pela 3.^a do
Tom , será como Real , por se ordenar alli de 3.^a Maior.

De-

Deve-se tambem advertir que o *aperto* das *Fugas* em *cortando* os *Passos*, he muito conveniente, assim porque fição menos extensas, como por ser maior primor da Arte, o que se faz de dons modos: ou *diminuindo* o valor de algumas *Figuras*, ou *entrando* as *Partes* mais cedo do que na sua primeira *extensão*; e para o *fim* se ha de *apertar* o *Motivo* cada vez mais. Observem-se os seguintes Exemplos. Elles são de *Fuga Real*.

E X E M P L O S.

Mais *apertado* o *Passo*.

Com *maior aperto*.

A

Hh ii

A

A segunda *Voz*, que *apertar* o *Motivo*, bem póde, se quizer, repetillo todo; mas quando houver de finalizar a *Fuga*, não se fação duas *Cadencias* huma ao pé de outra. Fuja dellas, como se vê no quarto *Compasso* do ultimo *Exemplo*; e o mesmo se deve observar no *fim* do *Passo* em qualquer *Corda* do *Tom*, não fechando a *Cadencia*, ou *Clausula*, mas sabindo logo para as *Imitações*. Esta opinião he seguida de muitos *Sabios*; porém querem outros que no *fim* se possão fazer duas *Cadencias*. Siga cada hum nesta parte o que julgar mais conveniente.

DEMONSTRAÇÃO XL.

Na qual se profegue a Doutrina das Fugas; e em que se insinuão as melhores Imitações, e as suas qualidades, para com ellas se passar de humas para outras Cordas do Tom.

HA tambem as *Fugas*, a que chamamos *Fuga Irregular*, e *Fuga ás Avéssas*. Esta he respondendo a segunda *Voz* com os *Movimentos* sempre *contrarios* do que propõe a primeira, desta sorte.

Fugas ás Avéssas.

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). It contains a corresponding melodic line, demonstrating the concept of 'Fugas ás Avéssas' (inverted fugues). The notation is written in a clear, historical style with some decorative elements.

A *Fuga Irregular* he aquella , em que se *Propõe* , e a que *respondem* as *Vozes* , entrando a primeira *Nota* fóra das *Cordas* principaes do *Tom* , que por isso tem este nome. Veirão-se as seguintes

Fugas Irregulares.

As *Cadencias* , que se fazem em toda a *Fuga* no fim do *Passo* para entrarem as *Interações* , são de 7. *Diferença*.

Para haver boa *harmonia* em todas as *Fugas* , se deve attende muito a *melhor Modulação* no *fim* de *hau* cilito na *Musica*. As *Cordas* do *Tom* , para onde *ordina*...