

4  
1



JOAO  
BARRETO  
ALMEIDA

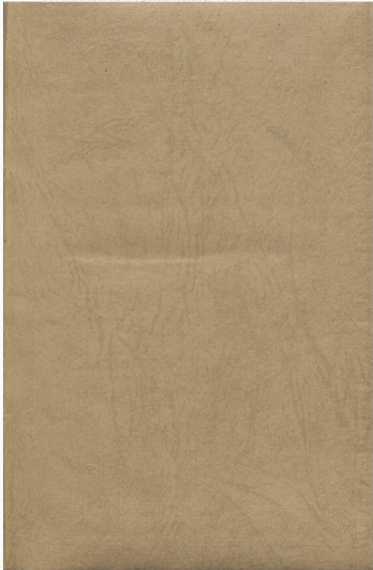


BARRETO  
ALMEIDA

BIG  
XVIII-  
CAM  
ele







RAÚL DE ALMEIDA

ENCAD. DOUR.

RUA PEDRO NUNES, 33

LISBOA



Cop. 849037

# ELEMENTOS DE MUSICA

DETERMINADOS

EN

RECORDAR EL SISTEMA,

DE LA MATEMATICA

RECORDAR

DE LA MUSICA

DE LA MATEMATICA

DE LA MATEMATICA

RECORDAR

DE LA MATEMATICA

RECORDAR

DE LA MATEMATICA

RECORDAR

DE LA MATEMATICA

EN

RECORDAR

DE LA MATEMATICA

RECORDAR





ELEMENTOS  
DE MUSICA  
OFFERECIDOS  
AO  
EXCELLENTISSIMO,  
E  
REVERENDISSIMO  
SENHOR  
D. FRANCISCO  
DE LEMOS DE FARIA  
PEREIRA COUTINHO  
*Bispo de Coimbra , Conde de Arganil ,  
Senhor de Côja ,  
Do Conselho de Sua Magestade,  
&c. &c. &c.*

POR SEU AUTHOR  
JOAÕ RIBEIRO DE ALMEIDA  
*Estudante na Universidade de Coimbra ,  
Mestre de cantar na Aula do Paço Episcopal.*  
Destinados para uso da mesma Aula.



COIMBRA:  
Na Real Imprensa da Universidade, An. de 1786.  
*Com licença da Real Mesa Censória.*

ELEMENTOS  
DE MUSICA

OFERECIDOS

AO

EXCELENTISSIMO,

E

REVERENDISSIMO

SENHOR

*Ut psallendi materiem discerent.*

Martian. Capp:

~~REVERENDISSIMO~~

Bispo de Coimbra, Conde de Argente,

Senhor de Ceta,

Do Conselho de Sua Magestade,

De. O. C. O.

POR SEU AUTHOR

JOAO RIBEIRO DE ALMEIDA

Estante na Universidade de Coimbra,

Alfres de cantar na Aula do Papeo Episcopal.

Destinados para uso da mesma Aula.



COIMBRA:

Na Real Imprensa da Universidade, Anno de 1766.

Com licença da Real Magestade

EXCELLENTISSIMO,

E

REVERENDISSIMO

SENHOR



UANDO V. EXCEL-

LENCIA *me fez a honra de me  
nomear para a Cadeira de Mu-  
sica erigida por V. EXCELLEN-  
CIA para serviço da Cathedral  
desta Diocese, e beneficio do Pu-  
blico,*

blico, determinei logo ordenar  
hum breve Compendio da Arte  
de Cantar, pelo qual podesse di-  
rigir as lições da Aula de que  
estava encarregado: e com esta  
resolução nasceo tambem a de de-  
dicar a V. EXCELLENCIA esta mi-  
nha Obra, não só para dar af-  
sim hum publico testemunho do  
muito que devo á grandeza, e  
generosidade de V. EXCELLEN-  
CIA, mas tambem para que o res-  
peitavel nome de V. EXCELLEN-  
CIA estampado no frontispicio dos  
meus

meus escritos lhes desse o valor,  
e merecimento, que elles por si  
mesmos nunca poderiaõ alcançar.

Aceite pois V. EXCELLENCIA  
benignamente esta pequena offe-  
renda como humilde tributo de  
hum animo agradecido, a quem  
naõ resta outro meio de manifes-  
tar o vivo reconbecimento de que  
estã penetrado. E se V. EXCEL-  
LENCIA entre os importantes ne-  
gocios da Religiaõ, e do Estado,  
de que por felicidade nossa está  
incumbido, se naõ esqueceo já  
mais

mais de proteger as Bellas Artes, e de animar com bondade aquelles, que procuraõ adiantar os seus conhecimentos, e concorrer de algum modo para o melboramento de similbantes estudos; não perco a esperança de que este Livro ache favoravel acolbimento no patrocínio de V. EXCELLENCIA, cuja alma generosa, e humana, se não dignará de amparar as minhas deveis tentativas, quando conhece que ellas nascem do sincero

cero

© Del documento, los autores. Digitalización realizada por ULPGC, Biblioteca Universitaria, 2022.

*cerro desejo que tenho de servir  
ao Publico , e de facilitar o es-  
tudo de huma Arte , que por  
mandado de V. EXCELLENCIA es-  
tou encarregado de ensinar. O  
Céo conserve , e guarde muitos  
annos a V. EXCELLENCIA como  
todos havemos mister.*

DE V. EXCELLENCIA

*Subdito reverente , e humilde Servo*

*João Ribeiro de Almeida e Campos.*

cerro de la Cruz que tanto de la Cruz  
no Publico, e ha facilitado o es-  
tado de buena Arte, que por  
mandado de V. EXCELENCIA es-  
toy encargado de enseñar. O  
Cito confitero, e grande ministro  
anexo a V. EXCELENCIA como  
todos sabemos muy bien.

DE V. EXCELENCIA

Señor de la Cruz, e grande ministro

Don Xpoual de Alencázar e Campos.





## CAPITULO I.

### *Da Musica.*

**A** Musica he a Arte de combinar os sons de huma maneira agradavel ao ouvido.

Esta combinaçaõ faz-se ou pela Melodia, ou pela Harmonia. A Melodia consiste na successaõ de sons ordenados de tal sorte, que excitaõ huma sensaçãõ agradavel em quem os ouve, como succede quando canta huma voz só, ou sôa hum só instrumento.

A Harmonia he a uniaõ de diversos sons, que fórmaõ huma con-

a sonan-

sonancia agradável, como vemos na Musica concertada, em que concorrem ao mesmo tempo muitas vozes ou instrumentos que exprimem sons diversos. (a)

He provavel que a Musica sería huma das primeiras Artes, que apparecerão no Mundo, pois que nós achamos vestigios della entre os monumentos mais antigos do Genero Humano, e he igualmente verosimil que a Musica vocal se descobrisse primeiro que a instrumental.

Com effeito a razão mostra que os

---

(a) Tambem algumas vezes se entende por Harmonia a successão das consonancias, que resulta de muitos sons unidos; e neste sentido vem a palavra consonancia a significar o mesmo que significava a palavra Harmonia segundo a primeira definição que demos, isto he a união de muitos sons, cuja concurrencia agrada, e então a Harmonia he huma serie successiva de consonancias ordenadas de maneira, que produzem huma sensação agradável ao ouvido.

os homens antes de inventarem os instrumentos fariaõ observações á cerca dos diversos tons da sua voz, e reparando no canto das Aves, aprenderiaõ a formar com a voz modulações fonoras, e agradaveis.

Depois disto advertindo no susfurro, e no som sibilante, que exprimem as canas movidas pelo vento, inventariaõ os instrumentos de sopro; e finalmente outras observações semelhautes sobre as cordas fonoras dariaõ occasiaõ á invenção dos instrumentos de cordas. (a)

A' proporção que estas observações se foraõ multiplicando, adiantaraõ os homens os seus conhecimentos sobre a combinaçãõ dos

à 2

sons.

---

(a) *At liquidas avium voces imitaviet ore  
Ante fuit primum, quam levia carmina cantu  
Concelebrare homines possint aureisque juvare  
Et Zephyri cava per calamorum sibila primum  
Agrestis docuere cava inflare cicutas.*

Lucrec.

fons. Elles conheceraõ que não era livre passar de hum som para outro indistinctamente, porque o ouvido só achava prazer em certas transições, e outras lhe desagradavaõ absolutamente.

A mesma differença notaraõ na uniaõ de sons diversos, vendo que alguns faziaõ entre si huma consonancia taõ ajustada que quasi se confundiaõ, que outros differiaõ sensivelmente, mas produziaõ hum effeito agradavel; e que outros finalmente eraõ ingratos, e nunca poderiaõ escutar-se juntos sem dissonancia que offendesse o ouvido.

Estas, e outras observações semelhantes, que os homens deviaõ fazer á medida que procuravaõ formar sons ajustados, e sonoros com a voz, ou com os instrumentos, lhes foraõ indicando successivamente as regras da Harmonia, e da Melodia;

lodia ; e a Musica á maneira das outras artes foi reduzida a systema em consequencia das reflexões , a que o tempo , e o exercicio deraõ occasiaõ.

Depois de reduzida a Musica a regras, e a systema , foi necessario inventar caracteres que denotassem os diversos sons , e que tivessem o mesmo uso para exprimir os periodos sonoros , que tem as letras do alfabeto , e os pontos , e virgulas para exprimir as syllabas , as palavras , e os periodos vocaes.

E por certo que nem a Musica se poderia bem ensinar sem estes caracteres , nem as combinações de sons harmonicos , e agradaveis , que algum houvesse inventado poderiaõ transmittir-se de outra maneira , e serem executadas exactamente por outros.

Inventaraõ-se pois sinaes destinados

nados a determinar a Gravidade ou Agudeza de cada hum dos sons, a sua Duração, a sua Força, e todas as outras qualidades, que os poderiam fazer sonoros, ou dissonantes, e o nome de Musico ficou competindo não somente aos Compositores, que inventavam novas combinações de sons, e as escreviam, mas também aquelles que liaõ o que os outros tinhaõ escripto, e executavam as composições alheas.

A razão mostra que os principios assim da Arte de compor, como da de escrever a Musica seriam muito grosseiros, e imperfeitos, e que com o tempo se hiriam aperfeiçoando até chegarem ao ponto, em que presentemente se acham.

Com effeito os caracteres de que usamos mostram bem que foram inventados pouco a pouco, accrescentando-se novos sinaes aos anti-

tigos á proporção que se inventaraõ novas maneiras de combinar os sons ; e do grande numero , e variedade destes caracteres nasce huma das principaes difficuldades , que se encontraõ para aprender a Musica.

O modo de vencer estes embarcos com menos custo depende principalmente da clareza , e simplicidade dos preceitos , da exactidaõ do methodo , e do cuidado que deve haver em naõ carregar a memoria dos principiantes de cousas inúteis , que só fervem de os desanimar , e de lhes fazer difficultoso aquillo mesmo que poderiaõ aprender com facilidade.

Este pois he o fim do presente Tratado , no qual fizemos toda a diligencia por explicar as regras da Arte de cantar com a maior clareza possivel , fazendo-as comprehensíveis

fiveis á capacidade dos principiantes. Pareceo tambem conveniente omittir algumas cousas menos necessarias, as quaes se aprendem depois ou pelo mesmo uso, ou por advertencias que o Mestre deverá fazer quando achar o discipulo em estado de as poder entender.

Fugimos igualmente de entrar em especulações profundas á cerca das razões da consonancia, e dissonancia dos sons, da origem dos tons, de seus diversos caracteres, e de outras cousas desta natureza; porque além de dependerem de combinações, e calculos mais profundos, eraõ objectos alheios do fim deste Tratado, e que pertencem propriamente a outra Provincia diversa.

Julgaremos pois haver desempenhado o plano proposto se aquelles que estudarem os preceitos, que aqui



aqui se explicaõ , puderem entender perfeitamente qualquer papel de Musica , e cantá-lo quando pelo uso tiverem adquirido o habito de formarem as entoaçõs exactamente.

## CAPITULO II.

### *Do Som.*

**O** Som geralmente fallando consiste na sensaçãõ , que produz no orgãõ do ouvido a agitaçãõ cõmunicada ao ár pela vibraçãõ do corpo sonoro. A corda de huma Rebeca treme sensivelmente quando o arco a fere ; hum sino estremece quando se toca, e sem movimento naõ póde haver som. Ha porém entre os sons huma differença notavel , porque o ouvido conhece claramente em alguns o grão de Gravidade , ou Agudeza em que estaõ,  
e a

e a relação que tem com outros sons mais Graves , ou mais Agudos ; e em outros pelo contrario não lhe he possível fazer o mesmo juizo , porque elles se não podem reduzir a hum ponto fixo , e determinado , e a sensação que então experimenta he confusa , e tumultuosa.

Para conhecermos bem esta differença , comparemos o som de huma pedra que cahe , com o de huma corda de Rebeca ferida pelo arco. He certo que hum e outro consistem no movimento do ár , o qual sendo agitado por cada hum destes corpos nos vem ferir o ouvido ; com tudo no som da Rebeca distinguimos claramente o gráo de Agudeza , ou Gravidade em que elle está , de maneira que ouvindo , por exemplo , o som de outra Rebeca , podemos conhecer se ambas estão bem

bem ajustadas, ou se huma está mais alta que a outra.

Nada disto pelo contrario poderemos fazer no primeiro caso, porque o som que fez a pedra ao cahir não produzio em nossos ouvidos mais que huma sensação confusa, e indestincta, que se não pôde reduzir a entoação determinada, e tal que seja capaz de se comparar com alguns outros sons.

A' vista desta diversidade he facil conhecer que a Musica não pôde ter por objecto esta segunda especie de sons, a que mais propriamente podemos dar o nome de *estrondo*, porque se ella se occupa na combinaçãõ agradavel dos sons, he forçoso que sómente sejaõ da sua competencia aquelles sons, que pôdem admittir combinaçãõ, e não os que de sua natureza são incombinaveis.

Daqu

Daqui vem que na Musica se toma a palavra *som* na sua significação particular, em quanto designa a sensação *appreciavel* (a), q̄ produz no ouvido o ár movido pelo corpo sonoro, e neste mesmo sentido usaremos sempre da referida palavra em todo o decurso desta Obra.

Consistindo pois o officio da Musica em combinar os sons, he necessario considerar quaes são as propriedades do som, cuja combinação póde produzir hum effeito agradável no orgão do ouvido. Estas propriedades podem reduzir-se a quatro, *Gravidade, Duração, Velocidade, Força.*

Para fazer idéa clara de cada huma dellas basta recorrer a algumas observações, que todos tem tido

---

(a) Sons *appreciaveis* são aquelles, em que podemos sentir o unissono, e calcular os intervallos.

tido occasião de fazer por muitas vezes.

Tocai com o arco a corda mais grossa de huma Rebeca , e passai depois a tocar a que se lhe segue, conhecereis que o som da segunda he mais agudo que o da primeira, e por consequencia concluireis 1º. Que os sons differem entre si em razão da sua *Gravidade*, ou *Agudeza*.

Tocai por duas vezes huma só destas cordas ferindo-a da primeira vez munto brandamente, e da segunda com grande força, e vereis que supposto o segundo som fosse mais forte que o primeiro, com tudo ambos elles tinhaõ o mesmo gráo de *Gravidade*, e nenhum era mais alto, nem mais baixo que outro. Daqui tirareis por consequencia que a força do som he propriedade distincta da sua *Gravidade*, e por tanto 2º. Que os sons differem entre si

fi em razaõ da sua *Força*, ou *Bran-*  
*dura*.

Ouvindo executar qualquer pe-  
ça de Musica, notareis que os sons  
de que ella se compoem, tem diver-  
sa duraçaõ relativa, isto he, que o  
Cantor, ou Tangedor se demora  
em huns ametade do tempo que se  
tinha demorado em outros; que ou-  
tros lhe levaõ só a terça, ou quar-  
ta parte deste espaço; outros ainda  
menos; e que outros pelo contra-  
rio dobraõ, ou tresdobraõ a dura-  
çaõ dos primeiros: vereis tambem  
que o Musico interrompe algumas  
vezes de todo o seu canto, e que  
este silencio dura por certo espaço,  
que se póde comparar do mesmo  
modo com a duraçaõ dos sons que  
elle entoava. Estas observações  
mostraõ que na Musica ha sons  
de diversa duraçaõ relativa, don-  
de se segue 3º. Que os sons diffe-  
rem

rem entre si em razaõ da sua *Extensãõ*, ou *Brevidade relativa*.

Finalmente se depois de ter ouvido tocar huma peça de Musica a fizerdes tocar segunda vez em ár mais apressado advertireis que cada hum dos sons de que ella se compoem, tem ainda a mesma duraçaõ a respeito dos outros, que tinha da primeira vez; e que a differença consistio unicamente em que a peça toda se executou em menos tempo, e o que se tinha tocado, por exemplo, em dez minutos, se tocou agora em cinco. Donde inferireis, que a duraçaõ relativa dos sons he qualidade differente do seu vagar, ou ligeireza, e por consequencia 4º Que os sons differem entre si em razaõ da sua *Velocidade*, ou *Vagareza*. (a)

CA-

---

(a) Posso que as quatro Propriedades dos sons que aqui referimos entrem todas na Arte da

## CAPITULO III.

*Da Gravidade, e Agudeza dos Sons.*

**A** Primeira, e principal propriedade que a Musica considera nos sons he a sua *Gravidade*, e *Agudeza relativa*. A voz humana abrange certo espaço, que principia

---

da Musica, que dellas se serve para conseguir os prodigiosos effeitos, que resultão da harmonia; comtudo he certo que a primeira, e a terceira são as mais indispensaveis na execução, e as que servem como de base ás outras duas; poisque sem afinação, e compasso não he possível executar de modo algum qualquer peça de Musica: pelo contrario a falta de exactidão nos fortes, e brandos, ou na velocidade, e lentura do andamento não destrõe a relação dos sons, postoque estrague a elegancia da execução, e não deixe perceber a idéa do Compositor. O que canta dezafinado, e fóra de tempo, póde talvez comparar-se com o que lê trocando as letras, e syllabas, e sem reparar em virgulas, nem pontos; e o que sem dezafinar, nem faltar ao tempo não dá á Musica o andamento proprio, e não reforça a voz,



cipia no som mais Grave , a que ella pode descer , e acaba no mais Agudo a que se pode elevar : E esta progressão assim subindo , como descendo pode fazer-se ou por huma gradação imperceptivel elevando , ou abaixando a voz insensivelmente ; ou por intervallos maiores, e em que o ouvido conheça bem a differença que ha entre os diversos sons , que se vão entoando.

A' Musica pois pertence fixar exactamente a referida gradação , assignando os intervallos , que os sons devem guardar entre si segundo os principios da Harmonia , e

b

segun-

voz , nem a abranda quando he necessario , he semelhante ao que lê as palavras todas , que estão escriptas no papel , que tem diante dos olhos , mas não as acompanha com o accento , e inflexão de voz que pede a materia , de maneira , que elle diz tudo quanto ali está escripto , mas nem diz , nem entende a energia das palavras , a conexão das frases , e o espirito do que vai lendo.

segundo o effeito que produzem no ouvido estas sensações: E por consequencia ella só deverá adoptar aquelles sons, entre os quaes houver intervallo sensível, e manifesto; pois que lhe sería impossivel combinar exactamente a progressão com que a voz pode subir, ou descer por huma gradação lenta, por intervallos quasi imperceptiveis.

Esta serie de sons recebidos na Musica chama-se *Escala*, ou *Gama*, porque pelos degrãos de que ella se compoem subimos, e descemos com a voz, ou com o instrumento. Consta a Escala das seguintes vozes, as quaes se devem aprender a entoar assim subindo, como descendo.

*Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, DO.*

Estas vozes comprehendem o espaço, que na Musica se chama *Oitava*,

ou *va*,

*va*, porque se compoem de oito sons como aqui se vê.

Depois de sabermos entoar, com facilidade poderemos fazer as observações seguintes.

1. Que a ultima voz *DO*, tem huma exacta semelhança com o primeiro *Do* de tal sorte, que estas duas vozes apenas se distinguem huma da outra quando se ouvem juntas, e se ajustaõ taõ perfeitamente que quasi se confundem de todo. Esta mesma observação faremos á cerca das outras vozes, se acaso quizermos continuar a subir; porque o segundo *RE*, corresponderá ao primeiro *Re*; o segundo *MI*, ao *Mi* da primeira Oitava &c.

2. Que as vozes naõ sobem por intervallos iguaes, porque supposto na passagem de *Do* para *Re*, de *Re* para *Mi*, de *Fa* para *Sol*, de *Sol* para *La*, e de *La* para *Si* levanta-

mos a voz igualmente, e a distancia que ha entre cada hum destes dois sons seja a mesma; com tudo quando passamos de *Mi* para *Fa*, e de *Si* para *DO* he o intervallo muito menor, de maneira que nesta passagem apenas sobe a voz ametade do que lhe seria necessario subir para entoar os intervallos da primeira classe.

Destas duas observações se deduzem tres regras. 1. Que na Musica não há mais sons que os que se comprehendem na Oitava, e que todos os outros que passam álem deste termo, ou seja subindo, ou descendo não são mais que repetições dos primeiros, dos quaes se distinguem unicamente pela sua maior Gravidade, ou Agudeza.

2. Que estes sons estão separados na Escala por intervallos desiguaes, huns maiores que se chamaõ

pon-

*pontos*, ou *tons*, e outros menores que se chamaõ *meios pontos*, ou *semitons*. Os pontos, ou tons saõ cinco, a saber de *Do* para *Re*, de *Re* para *Mi*, de *Fa* para *Sol*, de *Sol* para *La*, de *La* para *Si*. Os meios pontos, ou semitons saõ dois, a saber de *Mi* para *Fa*, e de *Si* para *DO*.

3. Que os meios pontos saõ os intervallos menores que a Musica reconhece, e que nem tem vozes, nem deverá por consequencia ter sinas que designem intervallos menos distantes.

Desta ultima regra podemos colligir, que supposto a Escala que temos aprendido exprima a divisãõ regular da Oitava (estabelecida em principios, que naõ pertencem ao nosso assumpto) com tudo poderá muitas vezes acontecer dividirem-se os pontos inteiros em meios pontos, como por exemplo, se depois  
de

de entoar a voz *Do*, não subirmos ao ponto seguinte *Re*, mas entoarmos fomete o meio ponto que está entre *Do*, e *Re*; ou se tendo entoado *Sol*, e querendo descer não passarmos logo immediatamente a *Fa*, mas ficarmos no semitom, que medêa entre *Sol*, e *Fa*.

Estes meios pontos, que não estão na ordem regular da Escala, chamaõ-se *Bemolados* em relação ao ponto que lhes fica affima, e *Sustenidos* em relação ao ponto que lhes fica abaixo. Por exemplo, o meio ponto que está entre *Do*, e *Re* chama-se humas vezes *Re Bemolado*, outras *Do Sustenido*: O meio ponto entre *Re*, e *Mi*, tem o nome de *Mi Bemolado*, ou *Re Sustenido* &c.

As diversas distancias, que podem ter entre si os pontos da Oitava, são designadas por nomes particulares, os quaes se devem aprender

der para se adquirir a facilidade de passar de huns para outros exactamente quando for necessario. Os nomes dos ditos intervallos são os seguintes.

O intervallo que ha entre hum ponto, e o meio ponto immediato chama-se *Semitom*, ou *Segunda menor* como *Mi, Fa*; *Si, DO*. O intervallo que ha entre hum ponto, e outro ponto immediato como *Do, Re* chama-se *hum Tom*, ou *Segunda maior*. (a)

O intervallo composto de hum tom, e hum semitom como *Mi, Sol*; *La, DO*; *Re, Fa*; chama-se *Terceira menor*. O intervallo composto de dois

---

(a) Quando sobimos, ou descemos de hum som a outro pelo intervallo de hum tom, ou semitom, isto he, quando o intervallo he de segunda, ou seja *Maior*, ou *Menor*, diz-se que sobimos, ou descemos *diatonicamente*; como se vê quando corremos a Escala para cima, ou para baixo.

dois tons como *Do, Mi*; *Fa, La*; *Sol, Si*, chama-se *Terceira maior*.

O intervalo composto de dois tons, e hum semitom como *Do, Fa*; *Sol, DO*, chama-se *Quarta*. O intervalo composto de tres tons como *Fa, Si* chama-se *Quarta maior*.

O intervalo composto de tres tons, e hum semitom como *Do, Sol*; *Fa, DO*; *Re, La*; *Mi, Si* chama-se *Quinta*.

O intervalo composto de tres tons, e dois semitons como *Mi, DO*, chama-se *Sexta menor*. O intervalo composto de quatro tons, e hum semitom como *Do, La* chama-se *Sexta maior*.

O intervalo composto de quatro tons, e dois semitons como *Re, DO*, chama-se *Septima menor*. O intervalo composto de cinco tons, e hum semitom como *Do, Si* chama-se *Septima maior*.



O intervalo composto de cinco tons , e dois meios tons como *Do*, *DO*, chama-se *Oitava*.

Os intervallos que excedem a *Oitava* podem reduzir-se a alguns dos que acabamos de referir em consequencia da regra que estabelecemos, de que todos os sons ou assima , ou abaixo da *Oitava* , não são mais que repetições dos que nella se comprehendem. Desta maneira o intervalo de seis tons , e dois semitons como *Do* , *RE* , pode chamar-se intervalo de *Nona*; postoque propriamente não seja mais que o intervalo de segunda na sua *Oitava* alta. Da mesma sorte vemos que a *Decima maior* , ou *menor* corresponde á terceira maior , ou menor ; a *Undecima* á quarta &c.

He necessario advertir que quando fallamos da segunda , terceira , quarta , quinta , &c. de qualquer som ,

fom , entendemos sempre o ponto que está em cada huma destas distancias affima d'elle. Por exemplo, entre *Fa*, e *DO* ha hum intervallo de quinta, e entre *Do*, e *Sol* ha outro intervallo igual, porém a quinta de *Do* na frase da Arte he *Sol*, que lhe fica affima, e não *Fa*, que está abaixo; pela mesma razão que a quinta de *Fa* he *DO*, e não o *Si* da Oitava de baixo. Por tanto nunca entenderemos estes nomes de outra maneira, fenaõ quando expressamente se declarar, que os devemos procurar abaixo do ponto a que se referem, como se nos mandarem entoar a terceira, quarta, ou quinta abaixo de *DO*.

## CAPITULO IV.

*Dos Sinaes, com que se exprime a Gravidade, e Agudeza dos Sons.*

**A** Gravidade, ou Agudeza dos sons, a que podemos chamar a sua *Entoação*, denota-se pelos *Signos*, os quaes são certos caracteres inventados para exprimir as vozes de que se compoem a escala. Sendo pois as Vozes sete, deve tambem ser este o numero dos Signos, que são os seguintes:

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

Do mesmo principio se deduz, que os Signos devem estar ordenados por huma progressão diatonica, isto he, que entre cada hum delles, e o seu immediato ha de haver o intervallo de hum tom, ou semi-

femitom, segundo o lugar que occupão na Oitava. Elles pois tem a mesma correspondencia de Oitava, que observamos na escala das vozes, podendo continuar a repetir-se até aonde for necessario pela ordem que os referimos quando quizermos sobir, ou pela ordem inversa se acaso intentarmos descer. Por tanto devem-se aprender de hum e outro modo, assim como ja dissemos a respeito das vozes. (a)

Os signos exprimem-se por certas notas, que se escrevem sobre a pau-

---

(a) A' vista desta semelhança que se encontra entre os Signos, e as vozes poderá parecer que a invenção, e uso dos Signos he superflua, e só serve de multiplicar as difficuldades, porque se *C. D. &c.* designaõ o mesmo que designavaõ *Do, Re &c.* paraque foi necessario exprimir huma só cousa por dois modos diversos? A resposta desta objecão, que naturalmente occorrerá aos principiantes quando aqui chegarem, se achará no decurso desta Obra, e como depende de conhecimentos que

naõ

pauta de que se usa na Musica. A Pauta consta de cinco linhas parallellas. Veja-se a (*Fig. 1.*)

Assignaõ-se os Signos naõ só sobre as linhas da pauta, mas tambem nos espaços que se achão entre ellas, e por esta razaõ he necessario saber o nome de cada huma destas linhas, e espaços; advertindo que por uso recebido se principiaõ a numerar debaixo para cima, dando-se o nome de *Primeira Linha* á ultima debaixo; de *Primeiro Espaço* ao que fica entre esta linha, e a segunda, e seguindo-se as outras linhas, e espaços pela mesma ordem como se pôde ver. (*Fig. 1.*)

Sobre estas linhas, e espaços se

escre-

---

naõ devem anticipar-se; basta por ora advertir que os Signos naõ tem o mesmo uso que as vozes, posto que fossem inventados assim como ellas, para fixar a Gravidade, ou Agudeza dos sons.

escrevem as notas que queremos cantar, e o lugar aonde cada huma dellas se poem, indica o gráo de Agudeza, ou Gravidade que se lhe deve dar, isto he, mostra a sua entoação. Expliquemos esta regra com mais clareza, para o que será necessario advertir previamente.

1. Que as notas, ou caracteres com que se denotaõ os signos são diversos, como veremos a seu tempo; mas de qualquer modo que se designem não mudaõ de natureza; porque o que nos dá a conhecer qualquer signo não he a sua *figura*, mas o *lugar* aonde o achamos assignado na pauta.

2. Que a escalla dos signos, assim como a das vozes que lhe correspondem principia de baixo para cima, devendo escrever-se na primeira linha o signo que indica o som mais grave, e successivamente  
nas

nas outras linhas , e espaços os que se lhe seguem diatonicamente. Veja-se a escala dos signos , e vozes verificada sobre a pauta assim subindo , como descendo : ( *Fig. 2.* )

3. Que como a voz , ou instrumento pode alcançar maior numero de sons , do que os que cabem nas linhas , e espaços da pauta foi necessario accrescentar extraordinariamente novas linhas , e espaços todas as vezes que se queria exprimir hum som , que ou por muito alto , ou por muito baixo , não tinha lugar aonde se assignasse.

Estas linhas , e espaços podem chamar-se *Accidentaes* , e se dividem em *superiores* , e *inferiores*. Os superiores continuaõ a contar-se pelo mesmo modo que já dissemos , de sorte que o primeiro espaço que fica acima da pauta se chama *quinto espaço* ; e a linha que se lhe segue

gue *sexta linha*: o espaço immediato *sexto espaço*, &c.

Nas linhas, e espaços inferiores seguimos diverso modo de contar, chamando *primeiro espaço inferior* ao que fica por baixo da primeira linha da pauta; *primeira linha inferior* á que fica por baixo deste espaço; *segundo espaço inferior* ao que se segue abaixo da dita linha &c. Veja-se o seguinte exemplo. (*Fig. 3.*)

4. Que assim como além das sete vozes de que se compoem a escala da Oitava, occorrem algumas vezes outros intervallos menores, que são os meios pontos, em que se subdividem os pontos inteiros da mesma escala; assim tambem era necessario que além dos sete signos destinados para exprimir as ditas sete vozes, houvesse outras notas destinadas para exprimir os meios pontos, em que algumas destas sete vozes se podem subdividir. Se





devem repôr outra vez neste tom natural, quando tem padecido alguma das ditas alterações. Estes são o *Sustenido* ✕, o *Bemol* b, e o *Bequadro* 4.

O *Sustenido* mostra que o signo a que se ajunta deve subir meio ponto; e o *Bemol* pelo contrario mostra que o signo ha de entoar-se meio ponto mais abaixo. E como hum signo, depois de se achar alterado pelo *Sustenido*, ou *Bemol* continúa a conservar esta mudança sem ser necessario repetir o dito final de cada vez que elle occorre, (a) foi necessario inventar o *Bequadro*,

---

(a) He certo que só os Bemolles, e Sustenidos que se achão na Clave fazem esta mudança perpetua nos signos a que se ajuntão, e que os Accidentaes alterão unicamente a nota que se lhes segue, e as mais que em aquelle compasso se encontrarem no mesmo lugar. Mas como ainda não fizemos esta distincção entre hums, e outros, nem tivemos occasião de fal-

lar

o qual se ajunta aos signos que se achão alterados pelo *Sustenido*, ou *Bemol*, e serve de os restituir ao seu estado natural. Façamos isto mais claro com hum exemplo. Veja-se a (*Fig. 4.*)

Neste caso he manifesto, que a segunda nota que he *E.* se ha de entrar meio ponto abaixo do seu tom natural, pois que antes della ha hum *Bemol*, que assim o indica, e desta maneira continuariamos a entrar o referido signo, se na quarta nota em que elle outra vez apparece, não viesse acompanhado do *Bequadro*, por effeito do qual fica destruido o *Bemol*, e o *E.* restituido ao seu estado natural.

O mesmo acontece a respeito do

C 2

G.

---

lar do compasso, pareceo conveniente estabelecer aqui huma regra geral, que possa dar a conhecer qual seja a força do *Bequadro*, reservando para outros lugares expôr as necessarias modificações, a que esta regra está sujeita.

G. que se encontra na sexta nota ; o qual devendo alí levantar-se meio ponto por causa do *Sustenido*, que se lhe ajunta, volta depois ao seu tom natural na oitava nota por effeito do *Bequadro*. (a)

Depois destas noções previas devemos passar a examinar. 1. Em que lugar da pauta se escreve cadahum dos Signos. 2. Que relação ha entre as vozes, e os signos, ou por outras palavras, qual he a voz que compete, e corresponde a cada hum dos mesmos signos. Estes dois pontos comprehendem toda a doutrina a respeito da Gravidade, e Agudeza dos sons. Trataremos pois aqui do primeiro; e do segundo no Capitulo seguinte. *Co-*

---

(a) O que temos dito mostra, que se acharmos huma nota com dois sustenidos, a deveremos levantar hum ponto inteiro, e abaixala outro tanto se vier acompanhada de dois Bemoes. Estes exemplos são raros, mas encontrão-se algumas vezes.

Como os signos se seguem huns aos outros na ordem da escala, he claro, que em se conhecendo o lugar, que qualquer delles tem na pauta, estaõ conhecidos os lugares de todos os demais; se nos dixerem, por exemplo, que a nota que está na primeira linha he *C.* já sabemos, que a que estiver no primeiro espaço ha de ser *D.*, a da segunda linha *E.* &c.

Para fixar pois o lugar de hum signo, cuja posição desse a conhecer a de todos os outros se inventaraõ as *Claves*, que não são outra cousa mais doque certos caracteres, que se escrevem sobre huma das linhas da pauta, para determinar o signo que corresponde áquelle lugar, e por conseguinte todos os outros, que se lhe seguem na ordem da escala. (a)

---

(a) A razão que fez necessario haver di-  
ver-

As Claves são trez, a saber, a Clave de *F.*, de *C.*, e de *G.*, as quaes se escrevem desta maneira. Veja-se a (*Fig. 5.*)

Cada huma destas Claves indica o lugar aonde se deve pôr o signo de que ella tem o nome, e por consequencia no primeiro exemplo toda a nota que acharmos na quarta linha

---

versas Claves, funda-se na difficuldade, e embaraço que se encontraria em escrever, e executar a Musica sem este soccorro. Sendo certo que para assignar cada hum dos signos da escala, he necessaria huma linha, ou hum espaço particular, segue-se que o teclado de hum Cravo, que tem regularmente trinta e duas teclas brancas, occuparia deseseis linhas, e outros tantos espaços, e como para isto seria necessario accrescentar á pauta hum grande numero de linhas accidentaes, que causaria confusão, e não se poderia facilmente comprehender repentinamente, foi necessario recorrer ao uso das Claves, as quaes mudando os lugares da pauta, dão meio, para que no mesmo lugar se possa assignar signos mais altos, ou mais baixos, sem que haja necessidade de multiplicar com excesso as linhas, e espaços accidentaes.

linha ferá *F.*; no segundo, toda a que estiver na primeira ha de ser *C.*; e no terceiro, toda a que estiver na segunda ferá *G.* Para fazer isto mais claro mostraremos o lugar de cada hum dos signos da escala, segundo as diferentes Claves. Veja-se a (*Fig. 6.*)

Mas posto que na Musica não ha já mais que as ditas tres Claves, com tudo cada huma dellas se póde assignar em diversos lugares, de maneira que a Clave de *F.* se assigna na terceira, ou quarta linha. A Clave de *C.* na primeira, segunda, terceira, ou quarta. A Clave de *G.* na primeira, ou na segunda. Veja-se a (*Fig. 7.*)

Estas Claves porém não estão hoje todas em uso; e as tres, de *F.* na terceira linha; de *C.* na segunda; e de *G.* na primeira são extremamente raras. Tambem he raro  
achar-

achar-se a Clave de G. em Musica vocal, porque o seu principal ufo he para os instrumentos agudos, como saõ a Rebeca, Flauta, Oboé, &c.

Para a voz servem regularmente a Clave de C. na primeira linha, que he do Tiple; a de C. na terceira, que he a do Contralto; (e nos instrumentos serve para a Violeta,) a de C. na quarta, que he do Tenor; e a de F. na quarta, que he a Clave propria do Baixo; posto que elle canta tambem algumas vezes nas outras Claves.

Nos instrumentos, que servem para acompanhamento como o Cravo, Rebecaõ, &c. tem ufo todas as Claves, ainda que a sua Clave mais ordinaria seja a de F. na quarta linha.



## CAPITULO V.

*Da relação que tem as vozes com os signos, e das regras de solfejar.*

**S**E os signos são os caracteres, que determinão a gravidade, ou agudeza dos sons, sendo acompanhados pelas Claves, e modificados pelos sustenidos, e bemoes; parece que he superfluo o uso das vozes, pois que na Musica vocal já não resta mais que applicar a letra á solfa, entoando-a segundo pede a ordem dos signos; e na instrumental ferir a tecla, ou corda, a que cada hum dos mesmos signos corresponde.

Com tudo a difficuldade que há em ter presentes todos os sons para os exprimir sem embaraço com a celeridade, que muitas vezes he necessario, passando rapidamente de  
huns

huns a outros, e correndo intervallos desiguaes, fez lembrar que sería util inventar certas syllabas, que marcaſsem exactamente os intervallos da escala, de maneira que unindo-se a idéa destas syllabas á dos intervallos que por ellas se representaõ, viessem finalmente os que aprendiaõ a adquirir o habito de entrar facilmente qualquer intervallo para entaõ deixarem este arrimo, e poderem cantar as palavras, que achaõ postas em Musica. Estas syllabas saõ as sete vozes Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, e a Arte de as accommodar aos sons que lhes correspondem, he o que chamamos *Solfejar*. (a)

Para

---

(a) Antigamente não se usava na Musica senão das seis primeiras vozes, e a voz *Si* foi accrescentada á escala pelos Francezes, que usão della para solfejar. Os Italianos, Espanhoes, e Portuguezes ainda se servem ordinariamente

Para se entenderem as Regras de folfejar, que aqui havemos de propor, cumpre fazer primeiramente algumas reflexões 1. A escala dos signos naturaes corresponde á das vozes principiando em C. de maneira que todos os signos que há na Oitava de C. grave a C. agudo se exprimem pelas vozes que ha de *Do* a *DO*.

2. Esta regra porém se não poderá ja praticar se occorrer hum bemol, ou hum sustenido, que altére qualquer dos signos. Supponhamos que na Clave ha hum sustenido em F. he certo que se em C. dicermos *Do*, diremos *Re* em D. *Mi* em E. *Fa* em F. e *Sol* em G.: Aqui porém

---

comme-  
riamente do antigo methodo de folfejar só com seis vozes. Com tudo a razaõ mostra claramente, que sendo sete os intervallos da Oitava, e sete os signos que os exprimem, devem tambem ser sete as syllabas destinadas para denotar estes mesmos intervallos.

commeteriamos dois erros, porque *Mi*, *Fa* designa hum intervallo de meio ponto; e entre *E.* e *F.* sustenido ha hum ponto inteiro; e pelo contrario *Fa*, *Sol* he intervallo de hum ponto, quando entre *F.* sustenido, e *G.* se não acha mais que meio ponto.

3. De qualquer modo que figuramos a cantoria, isto he, ou ella seja natural, ou de bemoes, ou de sustenidos sempre acharemos 1. Que cada huma das Oitavas se divide infallivelmente em cinco pontos, e dois meios pontos. 2. Que estes pontos, e meios pontos se succedem diatonicamente pela ordem da escala, do mesmo modo que na cantoria natural. Sirva de exemplo o caso que ainda agora figurámos de cantoria em que ha hum sustenido em *F.* se neste caso em lugar de principiarmos a cantoria em *C.* a prin-

principiarmos em G. dizendo ahi *Do* teremos huma Oitava justa, em que se encontraõ todos os intervallos, que as vozes exprimem. A comparaçãõ dos signos com as vozes o mostrará mais claramente.

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

Do Re Mi Fa Sol La Si DO.

A mesma experiencia se pode fazer em qualquer outra cantoria.

Daqui se segue que para podermos solfejar em qualquer cantoria he necessario sabermos o lugar aonde ella principia, pois que deste conhecimento depende inteiramente a exacta entoaçãõ dos intervallos, e a certeza das vozes, que lhe correspondem. (a)

Mas

(a) Agora he já manifesta a differença que ha entre os signos, e as vozes, pois o que temos dito mostra que o uso dos signos he denotar hum certo, e determinado som; e o das vozes designar hum certo, e determinado intervallo.

Mas para se adquirir este conhecimento he conveniente que tratemos aqui outra vez dos Bemoes, e Sustenidos. Os Bemoes, e Sustenidos ou são *originaes*, ou *accidentaes*. *Originaes* chamamos aquelles que se achão na Clave; e *accidentaes* os que occorrem casualmente pelo meio da cantoria.

O effeito dos primeiros he alterar o signo a que se ajuntão por toda a cantoria, de maneira que todas as vezes que o encontrarmos o devemos entoar com a differença de meio ponto para cima, ou para baixo, e fomite o restituiremos ao seu

---

tervallo. A tecla que corresponde a C. he sempre a mesma, mas a que corresponde a voz *Do* varia segundo as diversas cantorias; porque he necessario que seja tal, que a ella, e ás outras que se lhe seguem até a Oitava, se possam accommodar as vozes da escala, conservando exactamente os intervallos de que são *finaes*.

feu estado natural , quando vier acompanhado do Bequadro , cuja força he esta , como já em outro lugar dissemos. Mas ainda entãõ o effeito do Bequadro só serve para aquelle signo , e os mais da mesma qualidade, que occorrerem naquelle compasso , porque passado elle torna a prevalecer a força do Bemol , ou Sustenido da Clave ; e he necessario novo Bequadro cada vez que o Compositor quizer que o signo seja natural.

Os Bemoes , ou Sustenidos accidentaes pelo contrario influem sómente no signo a que se ajuntaõ em aquelle compasso , sendo necessario repetirem-se em todos os outros , quando o author quizer usar do signo com esta alteraçãõ.

Por compasso entendemos certas divisões , que indicaõ o tempo que ha de levar cada hum dos signos.

Quan-

Quando tratarmos da Duraçaõ dos sons , explicaremos nella como isto he ; por ora basta saber que os compassos se denotaõ por huns riscos , que atravessaõ a pauta. Mostraremos com exemplos o que temos dito. Veja-se a (*Fig. 8.*)

Neste caso temos hum sustenido em F. por origem , porque está assignado na Clave , e por tanto devemos levantar esta nota meio ponto todas quantas vezes a encontrarmos. O Bequadro que se lhe ajunta no segundo compasso , vem reduzilo alí ao tom natural ; mas esta mudança cessa logo no compasso seguinte , e o Sustenido da Clave recupera o seu direito , sendo necessario hum novo Bequadro cada vez que se houver de entoar o signo no tom natural. (*Fig. 9.*)

A cantoria indicada neste exemplo he a natural , porque a Clave está



está sem Bemol , nem Sustenido. O Bemol pois que apparece em B. no segundo compasso he accidental , e por isso modifica sómente a nota a que se ajunta , a qual no compasso seguinte , em que outra vez se encontra , vem já no seu tom natural , segundo a cantoria indicada na Clave.

A ordem dos Bemoes , e Sustenidos não he arbitraria , mas está sujeita a preceito certo , e a este respeito podemos estabelecer duas Regras geraes.

1. O primeiro Bemol he em B. e os outros vão-se sempre assignando em quarta acima , por consequencia o segundo ha de ser em E. que he a quarta de B. ; o terceiro em A. que he a quarta de E. ; o quarto em D. , o quinto em G. , o sexto em C. , e o setimo em F.

2. O primeiro Sustenido he em  
d F.

F. e os outros assignaõ-se successivamente em quinta acima. Donde o segundo será em C. quinta de F., o terceiro em G. quinta de C., o quarto em D., o quinto em A., o sexto em E., e o setimo em B.

Estas duas régras são imprete-riveis em quanto aos Bemoes, e Sustenidos originarios, porque nunca os acharemos na Clave, senão pelo modo que ellas prescrevem: não succede porém o mesmo a respeito dos accidentes, que occorrem pelo meio da cantoria, os quaes algumas vezes se encontraõ fóra do lugar proprio, posto que ahi mesmo não seja isto o mais frequente.

Se estivermos, por exemplo, cantando huma peça em que há hum Sustenido na Clave, o qual segundo o que dicemos ha de ser em F. o lugar proprio, aonde pelo meio da cantoria podiamos esperar outro Suste-

Sustenido , era C. por ser a quinta de F., com tudo nós o encontramos muitas vezes em D. ou em algum outro signo.

He pois necessario fazer esta differença entre os Sustenidos , e Bemoes , que *vem no lugar proprio* , e os que *vem no lugar improprio* ; porque daqui depende em grande parte o conhecimento exacto dos intervallos. Depois destas noções previas será facil comprehender as Regras de solfejar , que são as seguintes.

## I.

A cantoria natural principia em C.

## II.

Na cantoria que tiver Bemoes por origem diremos sempre *Fa* no ultimo Bemol.

## d 2

## III.

## III.

Na cantoria que tiver Sustenidos por origem diremos *Si* no ultimo Sustenido.

## IV.

Quando pelo meio da cantoria vier Bemol ; se vier no lugar proprio faremos transposição , e diremos alí *Fa*, continuando a cantoria com esta mudança , até encontrarmos outra vez aquelle signo sem Bemol.

## V.

Quando acharmos o mesmo signo sem Bemol , voltaremos á cantoria indicada na Clave , e diremos alí *Si*, repondo deste modo a escala das vozes no lugar aonde primeiramente estava.

## VI.

## VI.

Se apparecer Sustenido accidental no lugar proprio lhe chamaremos *Si*, conservando esta cantoria, até que encontremos o signo sem Sustenido: e quando assim o encontrarmos, tornaremos á cantoria em que estavamos, dando a este signo o nome de *Fa*.

## VII.

Conhecemos que o Bemol accidental vem em lugar proprio, quando o acharmos em lugar de *Si*.

## VIII.

Conhecemos que o Sustenido vem em lugar proprio, quando vier no lugar de *Fa*.

## IX.

## IX.

Se encontrarmos Bemol, ou Suf-tenido fóra do lugar proprio, não mudaremos a cantoria, mas daremos áquelle signo a mesma voz que lhe competiria se estivesse natural, tendo somente o cuidado de a levantar, ou abaixar meio ponto. (a)

Refle-

---

(a) Esta ultima Regra parece oppor-se ao principio que estabelecemos, de que as vozes denotavaõ sempre intervallos certos, e determinados; pois que no caso de que aqui se trata, temos a liberdade de usar de huma mesma voz, ou o signo seja natural, ou bemolado, ou sus-tenido; e por consequencia pode ella denotar tres intervallos diversos. Esta com effeito he huma excepção da Regra geral, que adoptamos para evitar a multiplicidade de transposições, que podem confundir os que aprendem. He necessario que o Professor tenha sempre na lembrança, que o solfejar he meio, e não fim, que o accommodar exactamente a voz propria a cada signo, só serve em quanto esta voz desperta na memoria a idéa do som que lhe corresponde, e por tanto que se o discipulo canta afinado tanto importa que chame ao signo

Do,

Refletindo que além da cantoria natural ha sete de Bemoes, e outras tantas de Sustenidos, parecerá talvez que ha de haver quinze cantorias differentes. Mas como os signos são sete, he claro que só em outros tantos lugares podemos dizer *Do*; e por consequencia he forçoso que todas as cantorias se reduzaõ a sete.

O

---

*Do*, como *Re*. Sendo pois preferiveis em tudo as Regras mais simples, e claras, o devem ser muito particularmente a respeito do solfejar, ainda quando dahi resulte serem talvez menos exactas; porque de outra sorte succede muitas vezes, que os que aprendem, occupados com o cuidado de darem a cada hum dos signos o nome proprio, perdem a entoaçaõ, e se confundem. Esta he huma das razões que tivemos para não abraçar o systema das Mutanças, no qual havendo somente seis vozes para os sete sons da Oitava, he necessario perder muito tempo em aprender as regras e muito mais em as applicar facilmente no uso de solfejar. Ha outros dois systemas que são ainda mais simples do que este que adoptamos: O  
primei-

O modo de fazer esta reducçaõ se deduz da applicaçãõ das Regras, que acima estabelecemos a cada huma das cantorias. E se fizermos esta experiencia, acharemos que

A cantoria natural, a de sete Bemoes, e a de sete Sustenidos principiaõ em C.

A

primeiro consiste em solfejar sempre como se estivessemos na cantoria natural, dizendo *Do* em C. &c. e tendo o cuidado de levantar, ou abaixar meio ponto as vozes em que se encontra Sustenido, ou Bemol; deste usaõ os Musicos Francezes, e lhe chamaõ *Solfejar ao natural*. O segundo inventado por M. Boisgelou veio a aperfeiçoar este, introduzindo mais cinco vozes, que correspondem aos cinco meios pontos, em que se podem dividir os pontos da Oitava, de tal sorte, que reduzindo-se todas as divisões da Oitava a doze, ha neste systema outras tantas vozes. Eis aqui as vozes, e signos que lhe correspondem.

C. = C $\times$ ,	ou Db. = D. = D $\times$ ,	ou Eb. = E. = F.
<i>Do</i>	<i>de</i>	<i>Re</i>
		<i>ma</i>
		<i>Mi</i>
		<i>Fa</i>
F $\times$ ,	ou Gb. = G. = G $\times$ ,	ou Ab. = A.
<i>fi</i>	<i>Sol</i>	<i>be</i>
		<i>La</i>
A $\times$ ,	ou Bb. = B.	
<i>fa</i>	<i>Si</i>	

Estes



A de cinco Bemoes , e dois Sustenidos em D.

A de tres Bemoes , e quatro Sustenidos em E.

A de hum Bemol , e seis Sustenidos em F.

A de seis Bemoes , e hum Sustenido em G.

A de quatro Bemoes , e tres Sustenidos em A.

A de dois Bemoes , e cinco Sustenidos em B.

CA-

---

Estes dois systemas são plausiveis , porém não nos resolvemos a abraçar nenhum delles ; porque além de obrigarem quem canta a ter sempre presentes á memoria os Bemoes , e Sustenidos da Clave , tem o defeito de tirar ás vozes a expressão dos intervallos , e de destruirem a relação que ellas devem ter com as do tom. Pelo contrario , o Methodo que aqui seguimos , faz sempre transposição nas vozes , quando a ha no tom , e fixa exactamente os intervallos , e cordas do tom , sem ao mesmo tempo carregar muito a memoria , nem causar grande embaraço aos principiantes. Veja-se no Cap. IX. a palavra *Tom*.

## CAPITULO VI.

*Da duração dos Sons , ou do Tempo.*

**A** Musica não só considéra nos sons a sua *Gravidade* , e *Aguidez* respectivas , mas tambem a sua respectiva duração ; sendo certo , que a combinação , e successão de sons graves , e agudos , por mais ajustada que fosse , não produziria o effeito desejado , se não houvesse regra , que fixasse a duração de cada hum delles , segundo a idéa , e o motivo do Compositor.

A esta medida da duração dos sons chamaõ os Musicos *Tempo* : Esta palavra póde ter diversas significações ; porque ou se toma pelo movimento geral de qualquer peça de Musica , em quanto ella se pode cantar mais depressa , ou mais de vagar ; e entã se chama propria-

propriamente *Andamento*: ou pelas partes, em que se divide cada compasso, e que se marcaõ pelos movimentos, da mão, ou do pé, com que se batte o Compasso; e a este chamamos propriamente *Tempo*: Ou finalmente pelo valor relativo de cada huma das Notas, com que a Musica se escreve, em quanto humas vallem ametade de outras, outras sómente hum quarto, outras hum oitavo &c.

Do Tempo tomado na primeira significação, que deixamos referida, isto he, dos *Andamentos* trataremos quando falarmos da *velocidade* dos sons, que he o seu proprio lugar: Agora só devemos falar do *Tempo*, em quanto se toma pela divizaõ dos Compassos, e valor das notas, de que elles se compoem.

Os caracteres, que servem para

ra mostrar a duração dos sons são os *Compassos*, as *Figuras*, as *Pausas*, o *Ponto de augmentação*, as *Appojeturas*, e o *Caldeirão*.

Toda a peça de Musica se divide primeiramente em *Compassos*, os quaes são certos espaços de igual duração, separados huns dos outros por hum risco, que atravessa a pauta, de maneira que as notas que se achão em hum destes *Compassos*, se devem executar com a voz, ou com o instrumento no mesmo espaço de tempo, em que se executão as que estiverem em qualquer outro *Compasso* semelhante da mesma peça, postoque hum dos ditos *Compassos* tenha maior numero de notas que o outro. (a)

O

---

(a) Esta regra não se observa exactamente no *Recitado*, no qual o Cantor tem maior liberdade a respeito do Tempo. Veja-se o Cap. IX. na palavra *Recitado*.

O Tempo, em que se deve executar cada Compasso, ou he *Quaternario*, ou *Binario*, ou *Ternario*, que he o mesmo que dizer, que ha tres especies de Compassos, dos quaes hum se divide em quatro partes, outro em duas, e outro em tres, denotando-se cada huma destas divisões por huma pancada da mão, ou pé, com que se batte o Compasso.

Para fazermos idéa destas diversas especies de Tempo, he necessario fallarmos primeiramente das *Figuras*, contentando-nos por ora de saber, que o Tempo regularmente he *Quaternario*, ao qual por esta razão chamaõ os Musicos modernos *Tempo Perfeito*.

As Figuras saõ certos Caracteres destinados para exprimir a duração relativa dos sons. Os Antigos usavaõ de algumas Figuras mui-

to extensas, as quaes se não encontram já na Musica moderna. Elles tinhaõ a *Maxima*, que valia regularmente oito compassos, e era igual a duas Longas: A *Longa*, que valia quatro Compassos, e correspondia a duas Breves: A *Breve*, que valia dois Compassos, e correspondia a duas Semibreves: A *Semibreve*, que occupava hum Compasso, e era igual a duas Minimias: Finalmente a *Minima*, que valia meio Compasso. (a)

A estas cinco especies de figuras accrescentaraõ depois os Modernos mais cinco, a saber, *Seminima*, *Colchea*, *Semicolchea*, *Fusa*, e  
Semi-

---

(a) Dizemos que este era *regularmente* o valor das ditas Figuras; porque algumas vezes variavaõ, segundo o *Modo*, e a *Prolaçãõ*: mas para o nosso intento basta o que fica dito. Quem desejar ver esta materia com mais individuaçãõ, pôde recorrer aos Authores antigos que escreveraõ Artes de Musica.

*Semifusa*; de maneira, que por todas ficaraõ sendo dez.

Porém depois que na Musica se introduzio a pratica de dividir os Compassos com riscos, ou travessas, deixaraõ de se usar todas as Figuras, que valiaõ mais que hum Compasso, e por conseguinte a Semibreve, que val hum Compasso inteiro, ficou sendo a mais extensa de todas as que hoje estaõ em uso. (a)

Saõ pois as Figuras, de que nos servimos na Musica, sete, a saber, *Semibreve*, *Minima*, *Seminima*, *Colchea*, *Semicolchea*, *Fusa*, *Semifusa*, as quaes se escrevem deste modo, (Fig. 10.)

A Semibreve enche hum Compasso de Tempo perfeito, e he igual a duas Minimas: a Minima he igual

a

---

(a) Com tudo ainda se encontra algumas vezes a *Breve*, que tem o valor de dois Compassos, mas estes exemplos saõ muito raros.

a duas Seminimas : a Seminima a duas Colcheas : a Colchea a duas Semicolcheas : a Semicolchea a duas Fufas : e a Fufa a duas Semifufas.

He necessario advertir, que algumas vezes achamos tres figuras no lugar, aonde, segundo a natureza do Compaffo, sómente deveria haver duas, ou feis aonde não esperavamos encontrar mais de quatro. Como por exemplo : se no Tempo perfeito, de que vamos sempre fallando, acharmos tres Minimas em lugar de duas : ou feis Seminimas em lugar de quatro.

Nestes casos pois deveremos dizer as tres figuras no mesmo tempo em que diríamos as duas, a que ellas correspondem, e as feis no Tempo em que diríamos as quatro, cujo lugar occupaõ.

Por tanto a estas tres Figuras, que assim se poem no lugar, em que  
regua



regularmente estariaõ duas, chama-  
mos *Tresquialteras*, e se costumaõ  
notar com hum 3, que se lhes poem  
por cima desta maneira (*Fig. 11.*).  
E ás seis, que se achaõ aonde ca-  
biaõ fomite quatro, damos o no-  
me de *Seisquialteras*, e tem de or-  
dinario hum 6 em cima. (*Fig. 12.*)

E como a Musica consegue o  
seu effeito, naõ só assignando a ca-  
da hum dos sons, de que se serve,  
huma duraçaõ determinada, mas  
tambem interrompendo os mesmos  
sons, e fazendo-os cessar por algum  
tempo, foi necessario inventar si-  
gnaes, que indicassem esta cessaçaõ,  
e fixassem o tempo, que ella devia  
durar.

Estes signaes se chamaõ *Pausas*,  
e seguem a mesma ordem das *Fi-  
guras*, com a differença porém que  
na Musica moderna se conservaõ a-  
inda todas as *Pausas* dos Antigos;

e

posto-

postoque se tenha perdido o uso de algumas das Figuras, como já disse-mos.

Na Fig. 13. se podem ver os Caracteres , com que se escreve cada huma das Figuras, e as Pausas que lhe correspondem. (*Fig. 13.*)

Além das Figuras, e Pausas, se faz tambem uso do *Ponto de Augmentação*, o qual se costuma pôr a diante da Figura, ou da Pausa, e o seu effeito consiste em prolongar a duração de huma, ou outra por mais ametade do tempo, que ella tem de sua natureza.

Por esta razão, se a huma *Minima*, por exemplo, se ajuntar hum ponto, ficará o seu valor sendo igual ao de *Minima e meia*, ou, o que val o mesmo, a tres *Seminimas*: Do mesmo modo, se acharmos huma *Pausa de Colchea* com ponto, conheceremos que devemos parar pelo


lo espaço de Colchea e meia , isto he , pelo espaço de tres Semicolcheas.

Assim como os pontos servem de augmentar o valor das Figuras, servem as *Appojaturas* de o diminuir. As *Appojaturas* escrevem-se do mesmo modo que as Figuras, e assignaõ-se, como ellas, em qualquer das linhas, ou espaços da pauta: mas com a differença de serem muito mais pequenas, como se póde ver (*Fig. 14.*).

As *Appojaturas* não alteraõ o numero de Figuras, que deve haver em cada Compasso, mas servem sómente de mostrar, que a voz deve firmar-se no ponto, em que ellas estaõ para passar á nota indicada pelo signo, que se lhes segue immediatamente.

Por tanto ellas diminuem o valor da nota, a que se antepoem, de

tal forte, que a dita nota junta com a Appojatura venha a encher o mesmo tempo, que ella encheria por si só, se não tivesse esta addicção.

Finalmente tambem se deve contar no numero dos Caracteres, que designaõ o Tempo, o *Caldeiraõ*, pois que elle suspende o Compasso, e deixa livre a fantasia do Musico, sem o sujeitar a certo tempo, nem a sons determinados. Escreve-se o *Caldeiraõ* desta maneira ; e he hum signal, que significa, que o Compositor deixa ao arbitrio de quem canta, ou toca, fazer em aquelle lugar as modulações, que lhe parecerem mais accommodadas ao caracter da Musica, á sua voz, ou instrumento, e ao seu gosto.

Temos até aqui mostrado o valor das Figuras, e mais signaes destinados para designar o Tempo, e já diffemos tambem, que no Tempo

po

po perfeito cada Compaffo era igual a huma Semibreve, duas Minimás, quatro Seminimás, oito Colcheas, dezaseis Semicolcheas, trinta e duas Fufas, fecenta e quatro Semifufas. Porém como álem deste ha outras especies de Tempo, em que entraõ mais, ou menos Figuras em cada Compaffo, he necessario explicar aqui esta materia, e tratar dos diversos Tempos, de que se ufa na Musica.

Diffemos que o Tempo ou he *Quadernario*, ou *Binario*, ou *Ternario*. O *Quadernario* he o que se divide em quatro partes, ou medidas, que se marcaõ por outras tantas pancadas, com que se bate o Compaffo. O *Binario* he o que se divide em duas partes; e o *Ternario*, o que se divide em tres.

O Tempo *Quadernario* perfeito se designa por este signal *C*, o qual

qual se escreve depois da Clave, e dos Sustenidos, ou Bemoes originaes, quando ella os tem: desta maneira (*Fig. 15.*), e he este o lugar proprio, aonde acharemos sempre notado o Tempo, que se quiz assignar a qualquer peça de Musica.

Antes que passemos adiante, he necessario tornar a lembrar, que no Tempo Quadernario perfeito cada Compasso comprehende huma Semibreve: e advertir álem disto 1.º, Que este Tempo he a medida, e a baze, pela qual se regulaõ todos os outros, e a que todos elles se referem: 2.º. Que para assignar os outros Tempos costumaõ os Musicos usar de dois algarismos, que poem hum sobre o outro, cuja significação he, que dividindo-se o Compasso perfeito pelo numero de Figuras, que corresponde ao algarismo inferior, dessas Figuras devem entrar

entrar allí em cada Compasso tantas, quantas declara o numero superior.

Façamos isto claro com hum exemplo, que sirva de Regra para todos os outros: Supponhamos que o Tempo está marcado com estes dois algarismos  $\frac{3}{4}$ : Olhando para o numero inferior 4, conheceremos que por elle se indicaõ quatro Semini-mas; pois que outras tantas são as que se comprehendem em hum Compasso do Tempo perfeito; e passando depois a ver o numero superior 3, ficaremos entendendo, q̃ em lugar das ditas quatro Semini-mas quiz o Compositor que allí sómente entrassem tres em cada Compasso. Daqui vem que este Tempo se chama de *Tres por Quatro*, que val tanto como se disseramos, que elle comprehende em cada Compas-  
fo

fo tres Figuras da qualidade daquellas, de que no Tempo perfeito devem entrar quatro.

Do mesmo modo no Tempo de *Tres por Oito*  $\frac{3}{8}$ , entraõ em cada Compasso tres Colcheas em lugar das oito, que se achaõ no Tempo perfeito &c.

Feitas estas advertencias, continuemos a explicar os diversos Caracteres, comque se indicaõ os Tempos. O Tempo Quadernario naõ só se designa pelo signal *C*, o qual, como dissemos, indica propriamente o Tempo perfeito; mas tambem se denota com os algarismos seguintes, que se devem entender na fórma da Regra, que deixamos estabelecida  $\frac{12}{8}$ .

O Tempo Binario designa-se algumas vezes por este signal  $\text{♩}$ , e isto



isto succede quando effectivamente ha quatro Seminimas em cada Compasso, como no Tempo perfeito; mas o Compositor quiz que o Compasso se dividisse em duas partes, e se bateffe com dois tempos, reduzindo-o assim a Binario.

Além desta especie de Tempo Binario ha tambem outras duas, q̄ se exprimem com algarismos, e são as que se seguem  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{6}{8}$ .

Finalmente o Tempo Ternario, em que os Compassos se dividem em tres partes, acha-se sempre denotado com algarismos. Eis aqui os que se usão na Musica  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ .

## CAPITULO VII.

*Da velocidade dos Sons, ou dos Andamentos.*

**P** Or *Andamento* entendemos o gráo de velocidade, com que devemos executar qualquer peça de Musica; porque depois de conhecermos as divisões, e subdivisões do Tempo, que servem de regular a duração relativa de huns sons comparados com outros, mostrando-nos as diversas fracções de cada Compasso, devemos passar a ver outra nova qualidade do som, que consiste na sua velocidade, ou vagareza, a que podemos chamar a sua duração absoluta: poisque o Tempo, ou Compasso nos indica a duração *proporcional*, que os sons devem ter entre si, e o *Andamento* a duração *total*, que ha de ter cada hum

hum dos Compaffos ; e por confequencia toda a peça , segundo a ligeireza , ou vagar , com que se deve executar.

Cada huma das especies de Compaffo , que ficaõ referidas no Capitulo antecedente , tem hum Andamento , que lhe he proprio , segundo o qual se devem cantar , ou tocar quando naõ acharmos declarado outro , a que se hajaõ de accommodar. A este Andamento proprio chamaõ os Italianos *Tempo Giusto* , e algumas vezes o Compositor poem estas mesmas palavras , para maior certeza de quem canta , ou toca.

Mas além deste Andamento regular , ha mais cinco , a saber *Largo* , *Adagio* , *Andante* , *Allegro* , *Presto* ; sendo o *Largo* mais vagaroso , e crescendo os seguintes em velocidade até o *Presto* , que he de todos o mais apressado.

Estes

Estes Termos Italianos poderaõ talvez verter-se assim na nossa linguaem *Tardo*, *Pausado*, *Corrente*, *Vivo*, *Veloz*.

Cada huma das cinco especies sobreditas se subdivide em outras, que individuaõ ainda mais o gráo de movimento de cada peça. Assim *Largo assai* indica hum Andamento mais vagaroso que largo; *Larghetto* pelo contrario, hum Andamento menos tardo que largo: *Adagio assai* he mais vagaroso que o simples *Adagio*: *Affectuoso* he o Andamento medio entre *Adagio*, e *Andante*: *Andantino* tambem he alguma cousa mais pausado que *Andante*; posto que já mais apressado que *Affectuoso*: *Allegretto* he o medio entre *Andante*, e *Allegro*: Finalmente *Prestissimo*, e *Presto assai* indicaõ o mais veloz de todos os Andamentos.

Há também outros nomes, que denotaõ o movimento, e marcha da Musica, naõ tanto em razaõ da celeridade, ou vagar, como em razaõ do caracter, e expressaõ, que deve reinar por toda a peça, e. g. *Agitato*, *Vivace*, &c. Estes porém pertencem mais propriamente á Arte da Pronunciaçaõ, doque ás Regras do Andamento.

## CAPITULO VIII.

### *Da força dos Sons.*

**A** Ultima qualidade, que temos para considerar no Som he a força ou brandura, com que se exprime; poisque sem alterar a entoação da Nota que cantamos, podemos reforçar a voz, ou afrouxa-la, cantando de maneira, que apenas se ouça em pequena distancia.

Os

Os Termos da Arte a este respeito são *Forte*, e *Piano*, que se designaõ ordinariamente com hum *F.*, ou hum *P.*; significando o primeiro que a nota a que se refere, ha de exprimir-se com força; e o segundo, que se deve abrandar alí a voz. *Fortissimo*, e *Pianissimo* são superlativos, cuja significação não precisa explicar-se.

Quando o Compositor quer que se passe do *Brando* para o *Forte*, ou do *Forte* para o *Fortissimo* gradualmente, e não de repente, ufa da palavra *Crescendo*, ou *Rinforzando*; a qual significa, que a voz deve crescer em força até onde pede o caracter da Composição.

Tambem algumas vezes se acha a palavra *Dolce*, que vem a ser o mesmo que *Piano*; posto que alguns mais exactos dizem, que *Dolce*, ou *Doce* he verdadeiramente o contrario

rio de *Aspero*; e por consequencia indica mais a suavidade do som, doque a sua brandura.

Finalmente os Termos *Sotto voce*, *Mezzo forte*, e *Mezza voce* significação, q̃ se deve cantar a meia voz, pendendo mais para a força, doque para a brandura.

## CAPITULO IX.

*Da significação de alguns termos mais usuaes na Musica vocal.*

**A** *DAGIO*. A segunda especie principal de andamento, principiando a contar dos mais vagarosos para os mais ligeiros. Veja-se o Cap. VII.

*AFFECTUOSO*. Andamento medio entre o *Adagio*, e o *Andante*. Veja-se o Cap. VII.

*ALLEGRETTO*. Andamento menos

nos ligeiro que Allegro.

*ALLEGRISSIMO.* Andamento mais veloz que Allegro.

*ALLEGRO.* A quarta especie principal de andamento, contando dos mais vagarosos para os mais apressados.

*ALSEGNO.* Estas palavras mostraõ que se deve repetir a peça, que se canta, ou toca, naõ desde o principio, mas desde o lugar, aonde se achar o final indicado.

*ALTO.* Veja-se *Contralto.*

*AMOROSO.* Termo, que indica hum andamento brando, e suave, em que os sons devem ser entoados com doçura, e animados por huma expressaõ terna, e graciosa.

*ANDANTE.* O terceiro dos cinco principaes andamentos da Musica, contando dos mais vagarosos para os mais apressados. He mais ligeiro, que o Adagio, e mais pausa do



fado que o Allegro. Veja-se o Cap. VII.

*ANDANTINO.* Andamento menos ligeiro que Andante.

*ARIA.* Dá-se este nome regularmente ás pequenas peças de Poesia Lyrica, que fechaõ as Scenas das Operas para as distinguir do *Recitativo*: e em geral se chama Aria a toda a peça da mesma natureza, ou seja tirada de outro Poema maior, ou composta avulsamente. Deve porém advertir-se, que originariamente só se dava o nome de *Arias* ás ditas peças depois de postas em Musica; mas o uso tem introduzido dar-se este nome ás mesmas Poesias, que são proprias para se cantarem como *Arias*, ainda que não estejaõ reduzidas a Musica. Debaixo da palavra geral *Aria* se comprehendem as *Arias* propriamente taes, as *Cavatinas*, *Rondós*, *Duetos*, e *Tercettos*.

*cettos* : As três primeiras espécies se executão a huma só voz ; mas com a differença , que a *Aria* he composta de duas partes , cada huma das quaes se costuma ordinariamente repetir huma vez ; o *Rondó* pelo contrario tem muitas repetições da primeira parte ; e a *Cavatina* não se repete. Os *Duetto*s , e *Tercetto*s não são mais que *Arias* a duas ou tres vozes. Vejaõ-se as palavras *Rondó*, *Cavatina*, *Duetto*, *Tercetto*.

*ASSAI*. Adverbio augmentativo, que se ajunta muitas vezes á palavra , que designa o Andamento ; Por exemplo , *Presto assai*, significa muito veloz , *Largo assai* muito vagaroso &c.

*A TEMPO*, ou *ABATTUTA*. Palavra , que se costuma pôr quando acaba o Recitativo , para mostrar , que se deve entrar a cantar a compasso.

*BAL-*

**BAIXO**, ou **BASSO**. Como huma conforancia completa se compoem de quatro sons, segundo está demonstrado pelos Mestres da Arte; há tambem na Musica quatro partes principaes que formão a harmonia, ou concerto de sons ajustados, as quaes são, o *Tiple*, que he a mais alta de todas, o *Contralto*, o *Tenór*, e o *Baixo*, que he a mais grave. A Clave do Baixo he a de F. na quarta linha.

**CANTABILE**. *Proprio*, ou *commodo para se cantar*. Adjectivo Italiano, que se costuma pôr nas peças, em que os intervallos não são muito grandes, nem as notas muito precipitadas, isto he, em que não há grandes saltos, nem figuras muito rapidas, de sorte que se podem cantar sem forçar, nem constranger a voz.

**CAVATINA**. Especie de Aria,

que ordinariamente he breve, e não tem repetição nem segunda parte. Encontra-se frequentemente nos Recitativos obrigados.

*CONTRALTO.* A parte mais alta depois do Tiple, he propria das vozes de homem mais agudas, e a sua Clave he a de C. na terceira linha. Tambem alguns lhe chamaõ simplesmente *Alto*.

*CRESCENDO.* Veja-se *Rinforzando*.

*DA CAPO.* Palavras Italianas, que significaõ, que se deve repetir a Musica desde o principio, e se designaõ muitas vezes pelas letras iniciaes *D. C.*

*DIESE.* O mesmo que Sustenido. Veja-se o Cap. IV.

*DUO,* ou *DUETTO.* Peça de Musica, em que ha duas partes principaes, ou recitantes. Veja-se a palavra *Aria*.

*GU I AM.*

*GUIAM.* Pequeno final, que se poem no fim de cada huma das regras da pauta, em a linha, ou espaço aonde se houver de pôr a primeira nota da regra seguinte.

*LARGHETTO.* Andamento mais apressado que largo, e mais vagaroso que o Adagio.

*LARGO.* O Andamento mais tardado, e vagaroso de todos. Veja-se o Cap. VII.

*LIGADAS.* Notas ligadas são as que estão unidas por huma linha, que as cobre, para mostrar que se devem entoar seguidamente, e sem se ferir cada huma dellas com separação.

*MEZZAVOCE.* Os lugares, que se acharem notados com esta palavra, devem cantar-se em meia voz, isto he, com mais brandura do que o canto ordinario, posto que não tão brandamente como os que tiverem a palavra *Piano*. *MEZ-*


**MEZZOFORTE.** O mesmo que *Mezzavoce*.

**PICAR.** Notas picadas são as que se devem ferir com a voz separadamente, sem se ligarem humas com outras. Isto se denota por hum ponto, ou pequeno risco, que se poem por cima de cada huma das ditas notas.

**PRESTO.** O Andamento mais veloz dos cinco principaes. Veja-se o Cap. VII.

**RECITADO, ou RECITATIVO.** Especie de canto, que tem grande semelhança, e analogia com a pronunciação, e accento ordinario de quem falla. O Recitado he huma declamação em Musica, na qual o Cantor deve imitar quanto lhe for possivel as inflexões da voz do declamador. Chama-se este Canto *Recitado*, porque serve para a narraçãõ, ou recitaçãõ dos Interlocutores.

res do Dialogo Dramatico. O Recitativo não está exactamente sujeito ás regras do tempo , como dissemos em outro lugar , porque o *accento* assim Gramatico, como *Oratorio* he aqui o que unicamente regula a maior , ou menor *velocidade* dos sons. E posto que o *Compositor* escreva o *Recitativo* debaixo de certo compasso, isto com tudo só serve para determinar a correspondencia q̄ o *instrumental* tem com a voz , e para indicar em geral o modo com que se deve cantar para se guardar a quantidade das *syllabas* , e a *cadencia* , e *partição* dos versos.

*REPETIÇAM.* Estes sinais §§ mostram que a *Musica* , que se acha entre elles deve repetir-se. Tambem se nota ás vezes com hum *risco* desta maneira  posto por baixo da *solfa* , no lugar aonde se escre-

escrevem as palavras, que alí se ha de repetir a clausula immediata, que se acabou de cantar.

*RINFORZANDO.* He passar do brando para o forte, ou deste para o fortissimo, reforçando insensivelmente a voz de nota em nota *crescendo*, significa o mesmo.

*RONDO.* Aria, que consta de diversas partes, ordenadas de maneira, que depois de se dizer a segunda se torna a repetir a primeira, praticando-se o mesmo a respeito das outras partes de sorte, que no fim de cada huma dellas se volta sempre á primeira, e com ella tambem se fecha toda a peça.

*SALTO.* He a passagem de hum som para outro qualquer que se lhe não segue immediatamente na ordem diatonica.

*SOTTOVOCE.* O mesmo q̄ *Mezzavoce*.

*SPIC-*



*SPICCATO.* Palavra Italiana, que indica, que as notas a que se refere devem entoar-se picadas, e bem soltas, e separadas humas das outras.

*TENOR.* A terceira parte das quatro de que se compoem a Musica concertante, contando das agudas para as graves. A Clave de Tenor he a de C. na quarta linha.

*TOM.* Disposição regular do Canto, e do acompanhamento a respeito de certos sons principaes, sobre os quaes he composta qualquer peça, a que se chamaõ as Cordas fundamentaes do Tom. Estas cordas saõ tres, a saber a Tonica, ou Corda fundamental, a sua terceira, e a sua quinta. E como a terceira póde ser Maior, ou Menor, se dividem tambem os Tons em Maiores, e Menores.

*Exem-*

*Exemplo de Tom Maior.*

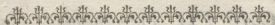
1.	3. Maior.	5.
Do,	Mi	Sol.
C.	E.	G.

*Exemplo de Tom Menor.*

1.	3. Menor.	5.
La,	Do,	Mi.
A.	C.	E.

Da diversa natureza de cada hum destes Tons nasce a grande difficul-  
dade de solfejar aquellas cantorias,  
que principiando pelo Tom Maior,  
mudaõ pelo decurso para o Menor,  
alterando deste modo alguns pon-  
tos da Escala, o que pelo descostu-  
me causa grande embaraço aos prin-  
cipiantes.

F I M.



# INDEX

## DOS CAPITULOS.

- C**APITULO I. *Da Musica.* pag. 1.
- CAP. II.** *Do Som.* 9.
- CAP. III.** *Da Gravidade, e Agudeza dos Sons.* 16.
- CAP. IV.** *Dos Sinaes com que se exprime a Gravidade, e Agudeza dos Sons.* 27.
- CAP. V.** *Da relação que tem as vozes com os signos, e das regras de solfejar.* 41.
- CAP. VI.** *Da duração dos Sons, ou do tempo.* 58.

*CAP. VII. Da velocidade dos  
Sons , ou dos Andamen-  
tos.* 74.

*CAP. VIII. Da força dos  
Sons.* 77.

*CAP. IX. Da significação de  
alguns termos mais usuaes  
na Musica vocal.* 79.

*Fig. 1.*

3<sup>a</sup> Linha 1<sup>o</sup> Espazo  
 2<sup>a</sup> Linha 2<sup>o</sup> Espazo  
 1<sup>a</sup> Linha 3<sup>o</sup> Espazo

*Fig. 2.*

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

Do Re Mi Fa Sol La Si Dó Se La sol Fa Mi Re Do

*Fig. 3.*

3<sup>a</sup> Linha 1<sup>o</sup> Espazo  
 2<sup>a</sup> Linha 2<sup>o</sup> Espazo  
 1<sup>a</sup> Linha 3<sup>o</sup> Espazo

3<sup>a</sup> Linha inferior 1<sup>o</sup> Espazo inferior  
 2<sup>a</sup> Linha inferior 2<sup>o</sup> Espazo inf.

*Fig. 4.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

*Fig. 5.*

1<sup>a</sup> clave de F 2<sup>a</sup> clave de C 3<sup>a</sup> clave de G

*Fig. 6.*

Na clave de F

C D E F G A B

*Fig. 6.*

Na clave de C

C D E F G A B

*Fig. 6.*

Na clave de G

C D E F G A B

*Fig. 7.*

Lugar's da clave de F

*Fig. 7.*

Lugar's da clave de C

*Fig. 7.*

Lugar's da clave de G

*Fig. 8.*

*Fig. 9.*

*Fig. 10.*

*Fig. 11. 3.*

*Fig. 12. 6.*

*Fig. 13.*

Maxima Longa Breve Semibreve Minima Semínima Colcheia Semicol. Piza Semijura

Val. 8 Compas Val. 4. Val. 2. Val. 1. Vao' duas no. Vao' 4.

8 16 32 64

Crayato

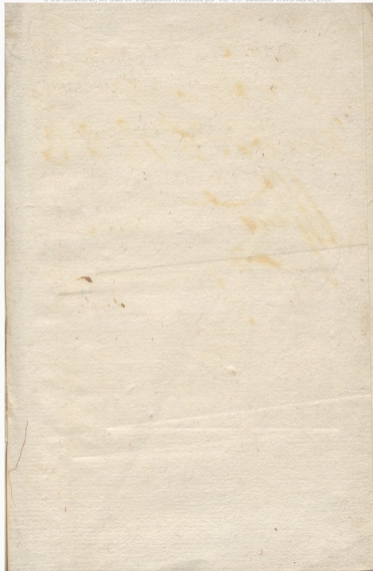
Code come  
Mordall  
Berber. 1798  
Haud. Mayn

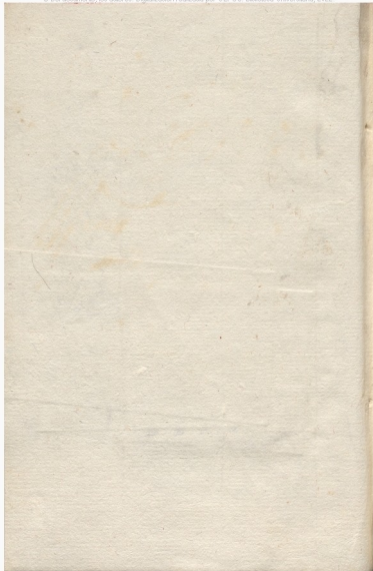
20  
R  
e

2  
1

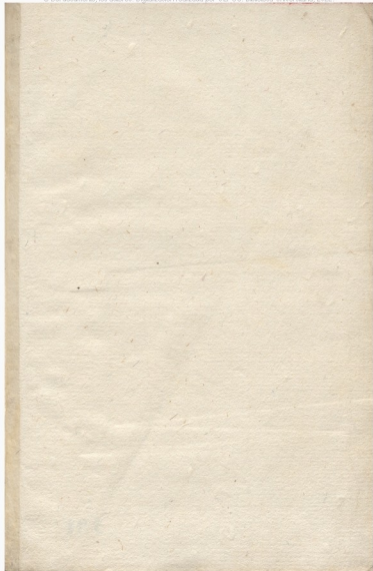
... ou de ...  
... de ...  
... ou de ...

V. L. ...









548







