

3

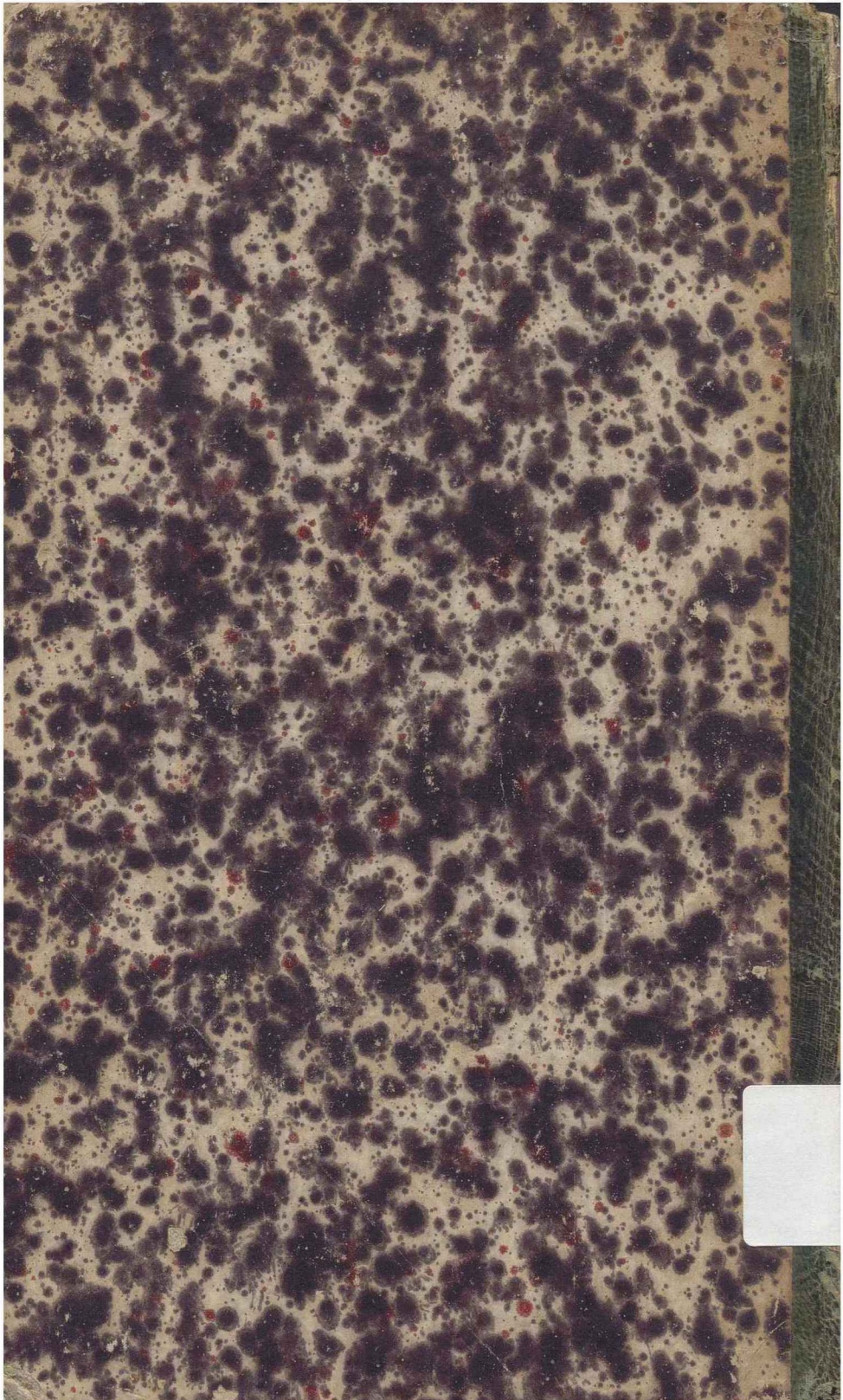
ULPGC

GRAMM

DA

MUZICA

BIG
XIX-3
CAT
gra



MUNDO
O LIVRO

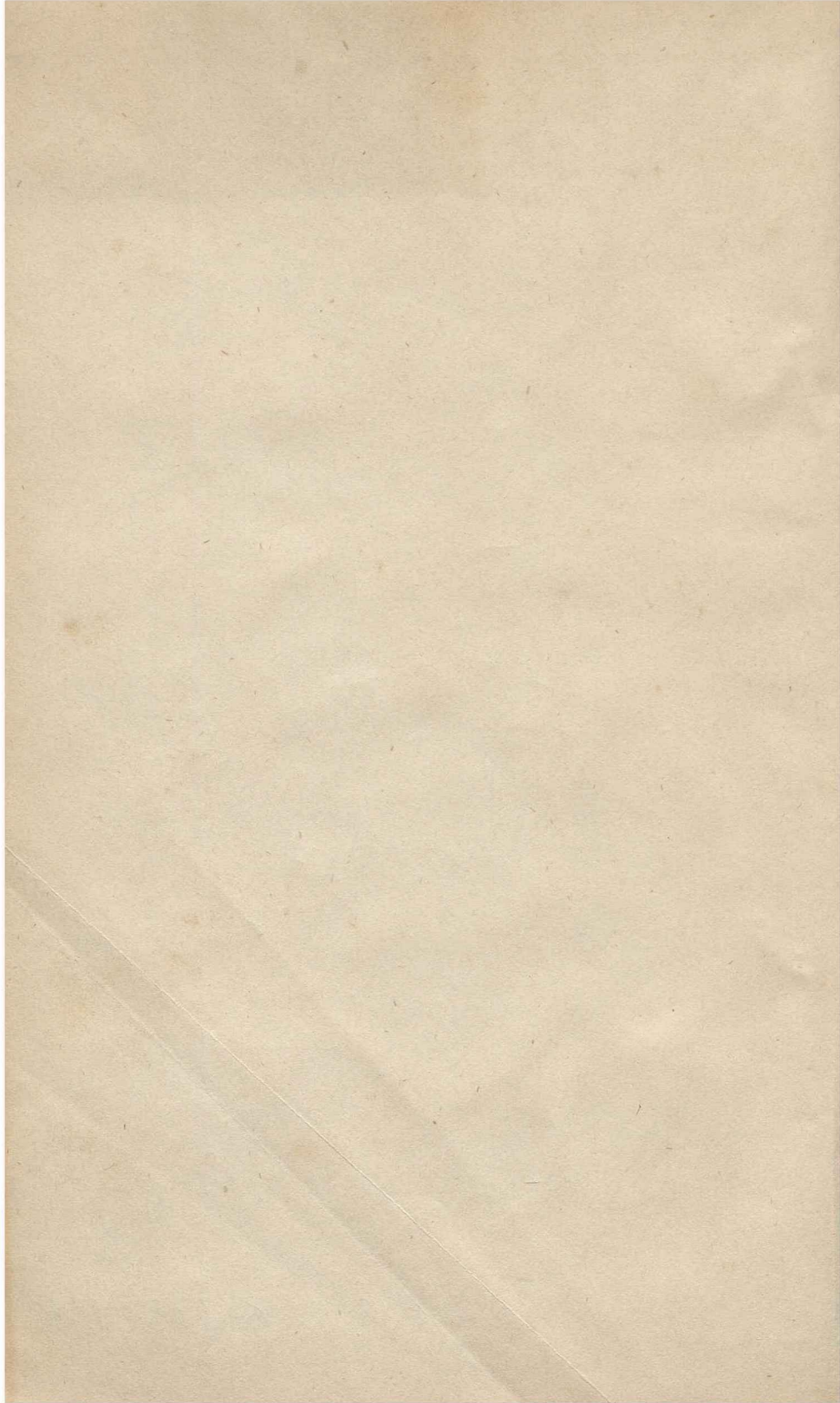
. da Trindade - 13
Telef. 36 99 51
Lisboa

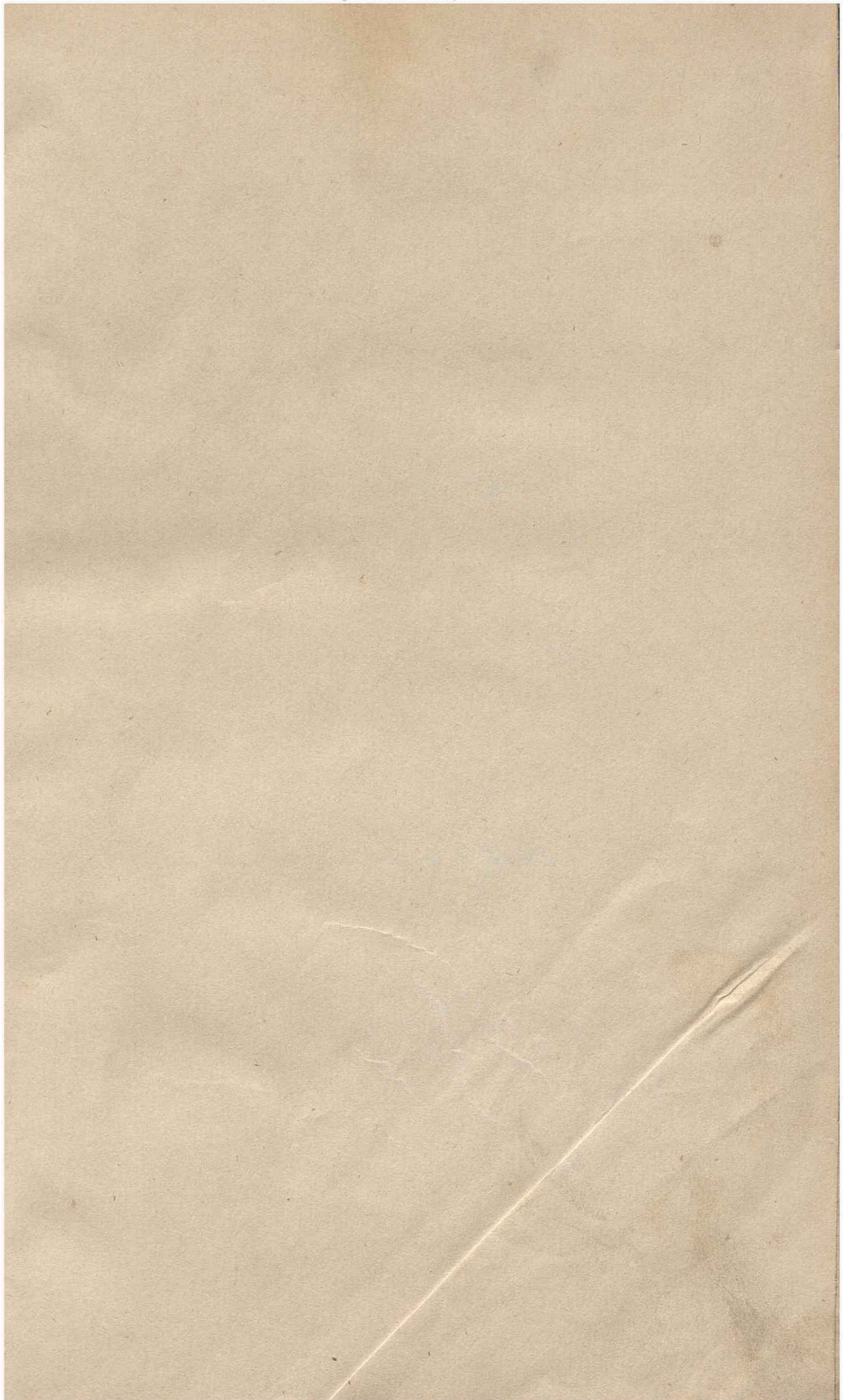
54

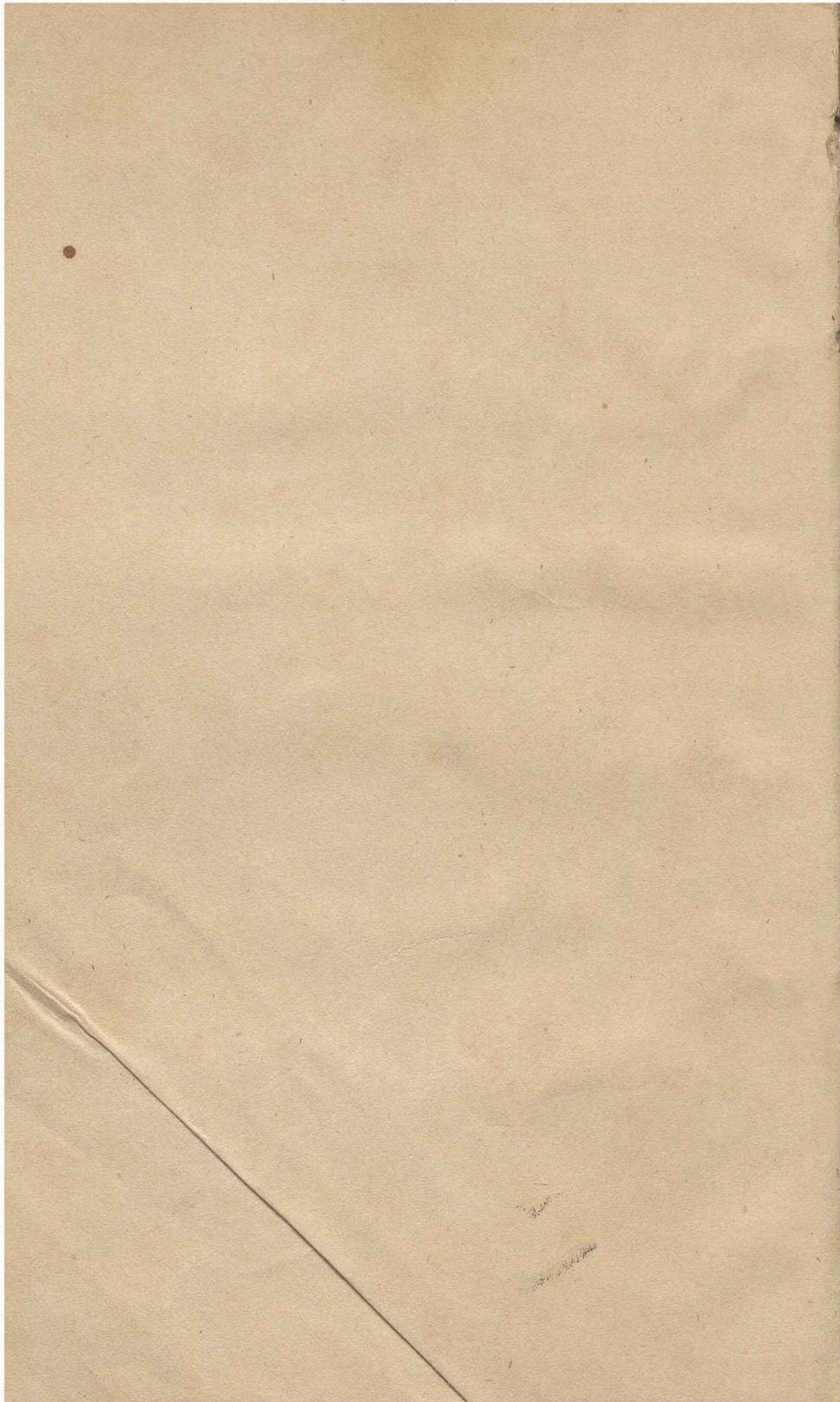
Agelo Lambertini



Cop. 850456







erra on

Grammatica da musica

ou

Elementos theoreticos d'esta bella arte

compilados por

D. Nicolau Eustachio Cattaneo.

Com um artigo sobre a maneira de estudar a musica.

Traduzida para o idioma portuguez

por

Manuel Joaquim dos Santos

Musico da Real Camera de S. M. P.

Bruxellas,
Schott Irmãos.
1861.



INTRODUÇÃO.

O compilador aos Amadores de musica.

O motivo principal que me obrigou a compor esta *grammatica* é o desejo de facilitar o estudo da *musica* a todos aquelles amadores, ou estudiosos que, pelas suas circumstancias, não podem aprendel-a nos Conservatorios, ou com mestres que, alem de serem habeis executantes, possuam o conhecimento *systematico*, e regular dos elementos *theoricos*; e mesmo por que, não só é mui difficil encontrar aquelle espirito philosophico tão necessario para a instrucção da juventude na parte scientifica das bellas artes, mas tambem porque, não raras vezes acontece que o mestre, com desdoiro da arte, deixa de desenvolver o verdadeiro amor de communicar os conhecimentos que possui, só pelo maligno, e baixo receio de poder ver-se suplantado pelos progressos dos seus proprios discipulos.

Para que um livro elementar possa obter o seu verdadeiro fim, deve apresentar com clareza, alem daquillo que se chama — *bom gosto* — todas as verdades geraes, dispostas em tal ordem, que esclarecendo umas as outras, se torne facil e delectavel o seu conhecimento; pois é certo, que as difficuldades produzidas pela obscuridade das definições, a pouca ordem na distribuição das materias, e o excessivo afastamento para noções extranhas a um livro elementar, fazem nascer nos jovens ideas imperfeitas e confusas, extinguindo-lhes muitas vezes o amor pelas sciencias, e bellas artes.

Procurei, pois, cingir-me a estes principios na compilação d'estes meus Elementos, e se alguma vez d'elles me hei afastado um pouco, introduzindo em algumas respostas da primeira lição alguns termos technicos da arte, como por exemplo — *nota, modo, solfa, baixo-continuo* — a cuja significação deve suppôr-se alheio o estudante, a rasão é — porque, concebendo elle logo, ainda que não seja senão aproximadamente, o sentido d'estes termos, julgo poder conseguir, desta maneira, o prin-

Propagar o gosto da arte que cultivo é
minha vocação, não lhe posso resistir;
tudo o que se dirige a este fim me parece
essencialmente bom.

Mr. Fetis.



principal fim da dita lição, o qual é: dar um impulso moral ao estudante, apresentando-lhe logo no principio, depois da definição da arte, um esboço historico da origem, e dos progressos da musica, e bem assim do apreço não só em que foi tida pelos antigos, mas tambem daquelle que os modernos lhe consagram. Alem disso, o uso dos referidos termos é quasi inevitavel no principio de um livro elementar; e essa mesma confusão, e obscuridade, que a dita primeira lição possa á primeira vista apresentar, desaparecerá sem duvida, tornando a ser lida, depois de conhecidas as que se lhe seguem.

N'este meu trabalho, fui guiado unicamente pelo desejo de ser util aos jòvens, que pretendam aprender a musica com methodo, e jamais pela vaidade de dar á estampa um livro inteiramente novo: empresa que, n'este genero, deve reputar-se impossivel. N'este empenho, pois, não hesitei em transcrever quasi litteralmente algumas lições dos *Principios Elementares de Musica* do celebre mestre B. Asioli; com quanto não seguisse a mesma ordem na sua collocação*).

Persuadido de que na musica, não só se torna necessario, mas até mesmo é indispensavel o perfeito conhecimento do *tempo*, por isso juntei no fim d'estes *Elementos* um appendice, o qual, se não me engano, tornará facil o estudo desta parte tão essencial, excitando para elle tanto os discipulos como os mestres, por que uns, e outros ahi acharão desenvolvido para esse fim o maior empenho.

Tambem juntei uma *Taboa alphabetica* dos termos technicos da musica contidos n'estes *Elementos*, a qual quasi que offerece a vantagem de um *Diccionario musico-elementar*.

Vivei, pois, felizes, e com o estudo da musica concorrei benemeritamente para a sempre progressiva civilisação dos costumes, para cuja doçura não contribue pouco esta nobilissima arte.

*) Il y a un grand malheur dans la plupart des livres, c'est qu'ils sont beaucoup moins faits pour le profit de la science, et des lecteurs, que pour la vanité des auteurs. *Droit naturel de J. J. Barlamaqui. Préface de l'éditeur — édit. 1. pag. 8.*

Nicolau Eustachio Cattaneo.



Lição 1^a.

Da *musica*, sua origem, antiguidade, e apreço.

P. Que cousa é a *musica*?

R. A *musica* é a bella arte de delectar o ouvido com o *canto* e com o *som*, promovendo diversos sentimentos no coração, como por exemplo — de ternura, compaixão, veneração, alegria, e coragem, ou augmentando — lhes a intensidade e energia.

P. A origem da *musica* é por ventura mui antiga?

R. A *musica*, considerada nos seus rudes principios, isto é; considerada abstractamente dos seus preceitos e regras, querem alguns que seja tão antiga como o mesmo homem; porem olhada como arte ou sciencia, pôde sempre dizer-se que é antiquissima, a ponto de ser summamente arduo, e quasi impossivel o poder descobrir-lhe a origem no cahos da historia antiga. A Historia sagrada parece que cita Jubal como seu inventor, chamando-lhe — *pater canentium cithara, et organo*.

P. Que apreço fizeram os antigos da *musica*?

R. Em geral tiveram-na em grande estima, do que é prova evidente o uso que d'ella fazia o povo hebreu no culto divino. O rei propheta empregou para o cortejo da Arca quatro mil musicos, entre instrumentistas, cantores, e mestres; e o Grande Salomão teve quatro centos e outenta mil para o serviço do templo. Foi elle o primeiro rei de quem se pode dizer que de certa maneira tivera uma Capella de Côrte. Entre os Gregos, era em tanta estimação e apreço, que ella con-

stituia uma parte essencial da educação, e de tal modo que mesmo graves philosophos, e illustres capitães não desdenhavam de manejar a lyra; pelo que todo aquelle que ignorava esta arte era considerado como um idiota.

P. Que differença existe entre a *musica* antiga e a moderna?

R. Não se pode fazer uma rasoavel comparação, por isso mesmo que, em quanto á musica antiga, não conhecemos mais que os nomes de alguns instrumentos e de diversos systêmas de *harmonia*, ou *modos*; porem a acreditar — mos tudo quanto as historias, profana, e sacra, narram relativamente aos maravilhosos effeitos da musica dos antigos, por ex. — que um David calmasse com os sons da cithara os furores do rei Saul, que um Tirteo excitasse com o *canto* os Spartanos á victoria; que um Timotheo com o *modo-frigio* accendesse Alexandre em colera, e que depois com o *sotto-frigio* o remetteste no seu estado natural, convêm confessar que a musica d'aquelles tempos era cousa portentosa, e por isso superior em merito á moderna. Todavia esta questão acha-se ainda indecisa entre os eruditos.

P. Quaes são as epochas mais consideraveis dos progressos da *musica*, dêse a era de Christo ate aos nossos tempos?

R. No sexto seculo S. Gregorio Magno, além de outras innovações, simplificou as notas musicacs, substituindo as novecentas e noventa figuras gregas, que ate então se usavam, pelas primeiras septe letras do alphabeto. Desde aquella epoca esteve a *musica* paralisada, por causa das occurrencias politicas, ate que, no seculo onze, o monge Guido d'Arezzo, e Franco de Colonia deram um grande impulso ao aperfeiçoamento d'ella; o primeiro com a invenção da *solfa*, ou maneira de denominar as *notas* com as seis syllabas — *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La* — e o segundo, estabelecendo o fundamento da musica *figurada*, ou musica de *notas* de differente valor entre si. Pelo seculo dezaseis as invenções do *baixo-continuo*, e da syllaba *Si*, para denominar a septima nota, e no seculo dezasete a do *travessão* ou *divisão do compasso* *) juntas a tantas outras simplificações nos signaes musicacs, e ao mesmo tempo o aperfeiçoamento dos instrumentos, levaram esta arte á simplicidade, e clareza do systêma moderno.

*) Na arte de contraponto d'Artusi encontram-se diversos exemplos de preceitos em compassos divididos pelo *travessão*; parece pois que esta importantissima invenção, não obstante attribuir-se ao seculo 17, pertence ao seculo 16.

P. Qual é o apreço que dão á *musica* as nações cultas dos nossos tempos?

R. Exceptuando poucos individuos que destituídos sem duvida d'uma alma bem formada, e por isso faltos das naturaes disposições que se tornam necessarias para comprehender esta bella arte, ou que patenteando um affectado orgulho (a que se atrevem chamar philosophia), a despresam, como uma pueril perda de tempo, uma occupação unicamente propria de pessoas effeminadas, e de um pensar menos sisudo; — ella é estimada como uma das bellas artes que mais convém ás pessoas bem educadas, um dóte que, cultivado sem detrimento das sciencias, augmenta os motivos de estima, um entretenimento que mais do que outro qualquer serve para dulcificar os movimentos da alma, nutrir e aperfeiçoar os mais nobres affectos do coração, e tambem a elevar o espirito aos sublimes conceitos do genio. Ella forma um dos mais brilhantes ornamentos do bello sexo, quando é acompanhada da modestia, sem a qual, todo outro qualquer dóte se ostentará sempre com um certo ridiculo, a que tantas vezes bem impropriamente se dá o nome de *espirito*. Finalmente é ella, quando decorosamente empregada nas mysticas ceremonias do culto divino, um dos meios mais opportunos para elevar a alma, e excitar n'ella os sentimentos de respeito e veneração.

P. A *musica* pertence á classe das bellas artes ou á das sciencias?

R. Ella pode pertencer a ambas as classes, segundo o ponto de vista, de baixo do qual for considerada, por quanto, se nos limitamos a considerar a *musica* propriamente dita, isto é: o effeito das *melodias* e das *harmonias*, e ao conhecimento das regras da composição, ella pertence ás *bellas artes*; mas se fôrmos escrutinar as causas que produzem, e modificam os *sons*, a relação numerica que se dá entre um, e outro *som*, o modo por que este se propaga etc., então entra na classe das sciencias *Physico-mathematicas*, e chama-se *acustica* a parte physica, e *canonica* a parte mathematica.

P. E' necessario o conhecimento da *acustica* para saber compor?

R. Não; assim como não é necessario ao pintor conhecer a origem das cores, e a essencia da luz para poder bem pintar.

Lição 2^a.

Do som, da melodia, e da harmonia.

P. Que cousa é o *som*?

R. O *som* é a sensação em nós produzida pelo ár, o qual, posto em movimento por meio das oscilações, ou vibrações de um corpo, agitado, ou compellido por outro, vem ferir o orgão do ouvido.

P. De quantas especies é o *som*?

R. De duas, a saber: *musical*, ou *determinado*, e *não musical*, ou *indeterminado*.

P. Qual é o *som musical*, ou *determinado*?

R. E' aquelle que resulta de uma voz cantante, d'um sino, de um tubo, ou de uma corda tésa.

P. Qual é o *som não musical*, ou *indeterminado*?

R. E' o que resulta da voz *fallante*, do estampido do trovão, do rumor do tambor, da quéda de uma grande pedra, e outros similhantes

P. Quaes são as partes principaes de que se compõe a *musica*?

R. São a *melodia* e a *harmonia*.

P. Que cousa é a *melodia*?

R. A *melodia* é, a mais ou menos agradável serie, ou successão de sons de diversos grãos, que se succedem uns depois dos outros, como por exemplo, o canto de um homem, ou de uma mulher, o som de uma flauta, de uma trompa etc.

P. Costuma-se dar outro nome á *melodia*?

R. Sim; chama-se tambem *Canto*, *Cantoria*, ou *Cantilena*, de modo que pode-se dizer indifferentemente *uma bella melodia*, ou *uma bella cantoria*, ainda que seja executada por instrumentos, e não por vozes humanas.

P. Que cousa é a *harmonia*?

R. A *harmonia* é a união, mais ou menos agradável, de mais vozes, ou sons de diversos grãos de elevação, que se fazem sentir ao mesmo tempo; como por exemplo: o som de duas, ou trez cordas do piano, tocadas juntamente, dois, ou mais cantantes, cantando simultaneamente, e com vozes de diverso gráo etc.

P. Qual é o outro nome que se costuma dar á união simultanea de mais sons, que produzem a *harmonia*?

R. Dá-se-lhe o nome de *accorde*.

P. Um só cantante, uma flauta, ou um clarinette só, poderão produzir a *harmonia*?

R. Não; por que qualquer d'elles, não sendo acompanhado por outras vozes, ou instrumentos, so poderá produzir a *melodia*.

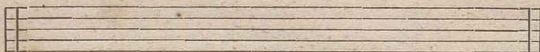
Lição 3ª.

Das notas e do compasso.

P. Onde se escrevem as *notas*, e as outras *cifras*, ou diversos signaes musicaes?

R. Sobre uma *pauta* que contém cinco *linhas*, ou *riscos parallelos*, e quatro *espaços* que medêam entre ellas; por

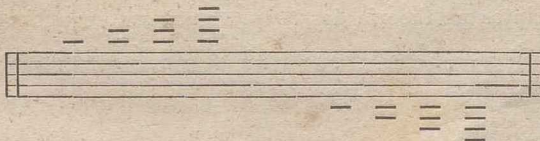
Exemplo.



P. Ha outras *linhas* ou *córtes addicionaes* que se possam juntar ás cinco de que se compõe a mencionada *pauta*?

R. Sim; ha outras, as quaes se lhes juntam, por cima, ou por baixo, conforme se torna necessario; como se mostra no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o *character*, ou *cifra principal* da *musica*?

R. E' a *nota*.

P. Que cousa é a *nota*?

R. A *nota* é um signal que conforme o logar que occupa sobre a *pauta* indica uma voz, ou um som mais ou menos grave, ou agudo; e,

segundo a sua figuração, denota o tempo que deve durar aquella voz, ou som; isto é: indica o seu *valôr de tempo*.

P. Como se distinguirá porem o som *agudo* do *grave*?

R. Pela collocação das *notas* sobre as *linhas*, ou *espaços* ou *linhas addiccionaes*, por ex. uma *nota* que se achar sobre a primeira *linha superior* indicará um som mais *agudo* do que aquella que se achar no *espaço* que se lhe segue a baixo etc.

P. De que *linha* ou *espaço* se começa a contar-os?

R. Da *linha* ou *espaço inferior* progredindo para cima.

P. Que se entende por *valôr de tempo* das *notas*?

R. Entende-se o *compasso*, d'onde se segue o dizer-se que tal *nota* val um *compasso*, um *quarto de compasso*, ou *meio compasso*; isto é: que a *voz*, ou *som* indicados por aquella *nota*, devem durar um *compasso*, ou *meio*, ou um *quarto*, etc.

P. Que cousa é o *compasso*?

R. Por *compasso*, ou *medida* entende-se uma ou mais *notas* comprehendidas entre dois *travessões*, que são umas *linhas* que cortam verticalmente a *pauta*; ou d'outra maneira: é a *divisão* dos sons em *espaços* eguaes de *tempo*, a qual *divisão* é indicada pelo *travessão*; por

Exemplo.



P. Qual é a razão por que se chama *compasso*?

R. Por que aquella *nota*, ou *notas* que se acham entre dois *travessões* devem executar-se no tempo que o tocador, cantor, ou mestre batem com o pé, ou com a mão, fazendo certos movimentos, que se acham prescriptos na theoria dos *tempos musicaes*, segundo os quaes, se determina a duração das *vozes* ou dos *sons*; é isto o que constitue a alma da *musica*.

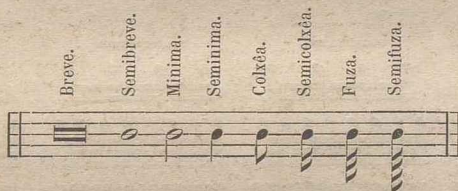
Lição 4^a.

Das diversas *figuras* das *notas*, dos seus nomes, e valor.

P. Quantas são as *figuras* das *notas*?

R. São oito.

Exemplo.



N. B.

A'lem destas *figuras*, ha ainda outras que presentemente se não usam, as quaes apenas se encontram na antiga musica coral; isto é: na musica que servia para o canto dos ecclesiasticos.

P. Quaes são os nomes das oito *figuras* acima descriptas?

R. São os seguintes (como se vê no exemplo acima) *Breve* — *Semibreve* — *Minima* — *Seminima* — *Colxêa* — *Semicolxêa* — *Fuza* — e *Semifuza*.

P. Qual é o *valor* de cada uma destas *notas*?

R. A *Breve* vale dois compassos; a *Semibreve* vale um compasso; a *Minima* meio compasso; a *Seminima* um quarto, ou a quarta parte de um compasso; a *Colxêa* um oitavo, ou a oitava parte de um compasso; a *Semicolxêa* uma decima sexta parte; a *Fuza* a trigessima segunda parte, e a *Semifuza* a sexagessima quarta parte de um compasso. Por tanto é claro que para formar um compasso são necessarias quatro *Seminimas* ou oito *Colxêas*, ou dezeseis *Semicolxêas*, etc. *)

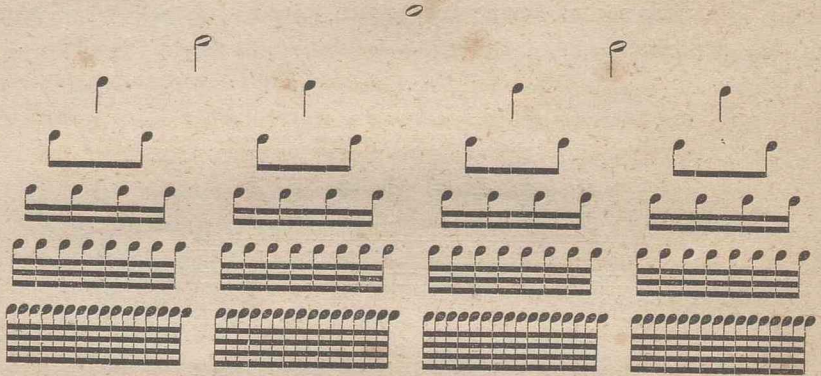
P. Como se pode mostrar a relação que ha entre os respectivos valores das *notas*?

R. Com o exemplo que a diante se segue, e suas secções; pelas quaes se conhece que uma *Semibreve* vale duas *Minimas*, uma *Minima*

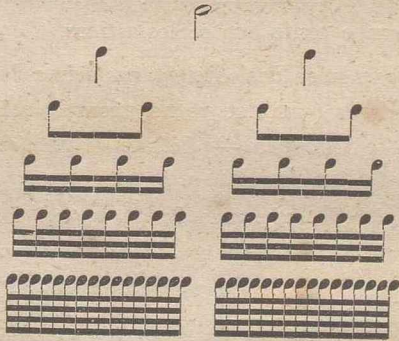
*) Advirta-se que por este compasso entende-se o do *tempo ordinario*, do qual todos os outros se derivam, como n'outro logar se verá declarado.

vale duas *Seminimas*; uma *Seminima* vale duas *Colxêas*, ou quatro *Semicolxêas*, etc.

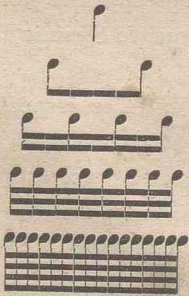
Exemplo.



Secção 1a.



Secção 2a.



Secção 3a.



Secção 4a.



Secção 5a.



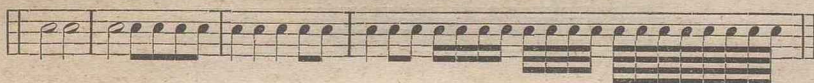
P. Pode achar-se em um *compasso* notas de differente valor?

R. Pode, com tanto que, contado o respectivo valor de cada uma das notas, preencha o *compasso* inteiro.

P. Appresentai-nos um exemplo.

R. Eis o seguinte.

Exemplo.



N'este exemplo se vê que o primeiro *compasso* é formado de duas *minimas*, o 2º de uma *minima* e quatro *colxêas*, o 3º de trez *seminimas*, e duas *colxêas*; e o 4º de uma *seminima*, duas *colxêas*, quatro *semicolxêas*, quatro *fuzas*, e oito *semifuzas*, formando cada uma das quatro maneiras o valor de quatro *quartos*, ou de um *compasso* *).

P. Entre a estampa, e o manuscrito, ha alguma differença em descrever a *semicolxêa*, a *fuzas*, e a *semifuzas* quando apparecem desligadas umas das outras?

R. Geralmente ha, como se vê no seguinte

Exemplo.



Lição 5ª.

Do *Ponto*, simples e dobrado.

P. O que faz o *ponto* collocado adiante da nota?

R. Augmenta-lhe metade do seu valor de tempo.

P. Dae-nos alguns exemplos.

R. Uma *seminima* que, sem *ponto*, vale duas *colxêas*, com o *ponto*

*) Vede a nota a pag. 7.

vale trez; uma *minima* com o ponto vale trez *seminimas*; uma *colxêa* com o *ponto* vale trez *semicolxêas*. Vêde o exemplo que se segue, onde as notas escritas por cima indicam a valor correspondente ás que estão por baixo com *pontos*.

Exemplo.



P. Qual é o effeito do *ponto dobrado*?

R. Quando se encontram dois *pontos*, o segundo vale metade do primeiro.

P. Vejamos alguns exemplos.

R. Observai o exemplo seguinte, no qual se vê que uma *minima* que, com um *ponto só*, vale trez *seminimas*, com *dois pontos* vale trez *seminimas*, e uma *colxêa*; e assim uma *seminima* com *ponto dobrado* vale trez *colxêas* e uma *semicolxêa*, ou sete *semicolxêas*, isto é: o som indicado por uma *seminima* com *ponto dobrado* deve durar o tempo de sete *semicolxêas*.

Exemplo.



Lição 6ª.

Das *Pausas*, ou *Esperas*.

P. Que cousa é a *pausa*, a que tambem se dá o nome de *espera*?

R. A *pausa* ou *espera* é um signal que significa todo o contrario da *nota*; por que, em quanto esta indica *voz*, ou *som*, a *pausa* denota silencio, isto é: faz cessar o som por um certo tempo, indicado pela mesma figura da *pausa*.

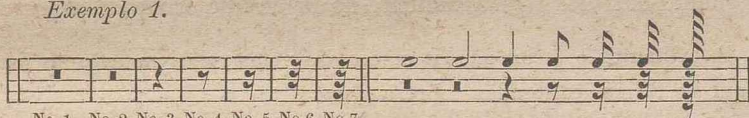
P. Quantas são as *pausas*?

R. São tantas quantas as figuras das *notas*, (exceptuando a *Breve*) ás quaes correspondem em valôr.

P. Quaes são as figuras das *pausas*, *esperas*, ou *silencios*?

R. Vêde o primeiro dos seguintes exemplos, no qual o No. 1 é uma *pausa* de um *compasso*; o No. 2, de *meio compasso* — o No. 3, de *um quarto*, — o No. 4, de *meio quarto*, ou da *oitava parte* do compasso — o No. 5, de uma *decima sexta parte*, que se chama *respiro* — o No. 6, de uma *trigessima segunda parte*, ou *meio respiro* — e o No. 7, da *sexagessima quarta parte*, ou *quarto de respiro*; como melhor se comprehende do segundo exemplo a baixo exarado, onde cada uma das pausas se acha collocada de baixo da nota á qual corresponde em valor.

Exemplo 1.



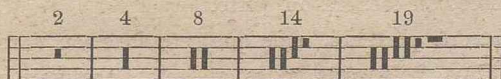
No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5. No. 6. No. 7.

Exemplo 2.

P. Não se pode indicar mais compassos de *espera*?

R. Sim; pode indicar-se quantos se quizer. Vêde o exemplo abaixo no qual o No. 1 indica *dois compassos de espera*; o No. 2, *quatro*, o No. 3, *oito*, o No. 4, *quatorze*, e o No. 5, *dezenove*.

Exemplo.



No. 1. No. 2. No. 3. No. 4. No. 5.

P. Não se podem descrever de outra maneira os compassos de *espera*?

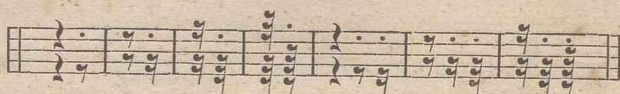
R. Podem, e tanto assim, que os signaes acima descriptos estão quasi fóra de uso, por que os modernos quasi sempre os substituem, indicando unicamente, pelas cifras arabicas, o numero dos compassos de espera, o que não só se torna mais comodo para escrever, como tambem de maior facilidade para a leitura musical.

P. Pode usar-se tambem do *ponto simples*, ou *dobrado* adiante das *pausas*?

R. Sim; e faz o mesmo effeito que adiante das notas, como se

pode observar no exemplo seguinte, no qual as *pausas* escriptas por baixo, exprimem o valor das que se lhes acham sobrepostas com o *ponto*.

Exemplo.



Lição 7^a.

Dos nomes das *notas*, relativamente ao lugar que occupam na *pauta*.

P. Quantos e quaes são os nomes das notas relativamente ao lugar em que se acham collocadas sobre a *pauta*?

R. São sete; a saber: *Csolfaut* — *Blasolre* — *Elami* — *Ffaut* — *Gsolreut* — *Alamire* — e *Bfamí*, em vez das quaes, se usam tambem, em algumas circumstancias unicamente das lettras iniciaes destes nomes, isto é: *C. D. E. F. G. A. e B.*

P. Não ha outros nomes correspondentes a estes?

R. Sim; e são os seguintes: *Do* ou *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si*; e estes, alem de serem mais breves, servem, e ate mesmo são necessarios, para o solfejo, ou eschola do canto.

P. Não haverá, portanto, mais que sete sons, ou vozes?

R. Ha muitos mais, mas todas as *notas* possiveis na musica se indicam com estes sete nomes, repetindo-os tanto para o *agudo*, como para o *grave*.

P. Como se chama então a *nota* que vem em seguimento ao *Si*?

R. Chama-se *Do*, e indica uma voz, ou som sete vezes mais agudo que o primeiro *Do*. Depois segue-se o *Re* que é sete vezes mais agudo do que o primeiro *Re*; e assim em seguida.

P. Como se chamam estas *notas* do mesmo nome?

R. Chamam-se *oitavas*; e fixada uma nota, por exemplo, um *Mi*, pode-se progredir, dizendo: *Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, Re, Mi*, etc. na qual progressão o segundo *Mi* é *oitava* do primeiro, o terceiro é *oitava* do se-

segundo, e segunda *oitava*, ou *oitava dobrada* do primeiro; e o quarto *Mi* é *oitava* do terceiro, *segunda oitava* do segundo e *terceira oitava* do primeiro etc.

Lição 8^a.

Das *Claves*.

P. Que cousa se entende na musica por *clave*?

R. A *clave* é um signal que fixa uma certa nota sobre uma das cinco *linhas*, peloque assim fixada uma, sabe-se ler, isto é sabe-se dar o nome ás outras que estão sobre as mais linhas ou espaços, de maneira que assim conhece-se a natural progressão das notas por escalla; isto é, conhece-se que por exemplo, depois do *Do*, subindo, vem o *Re*, depois o *Mi*, depois o *Fa* etc., e, descendo, vem o *Si*, depois o *La*, depois o *Sol* etc.

P. Quantas especies ha de *claves*?

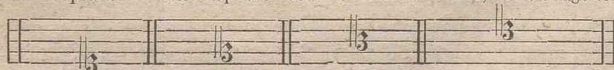
R. Ha trez, a saber: *clave* de *Do*, *clave* de *Fa*, e *clave* de *Sol*, assim chamadas, por causa da nota que fixam na linha em que se collocam.

P. Quantas são as *claves* de *Do*, e para que servem?

R. São quatro, a saber: *clave* de *Do* na primeira linha, que se chama de *Soprano*, por que serve para os que cantam esta voz; de *Do* na segunda linha que se chama de *meio-Soprano*; de *Do* na terceira linha que se chama de *Contralto*, e serve para o que canta esta voz, assim tambem como para a *Violetta*, e finalmente de *Do* na quarta linha que se chama de *Tenor*, e serve para os que cantam esta voz, e muitas vezes para o *Violoncello*, e *Fagotte*, o que tudo se demonstra no seguinte

Exemplo.

Soprano. Meio-Soprano. Contr. ou Violetta. Tenor, Viol. ou Fagotte.



P. Quantas são as *claves* de *Sol*?

R. É' uma só, a qual fixa a nota *Sol* sobre a segunda linha, e chama-se *clave* de *Violino*, e serve para este instrumento, para *Flauta*, *Oboé*, *Clarinete*, *Piano*, *Guitarra* etc.*)

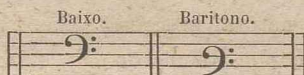
Exemplo.



P. Quantas são as *claves* de *Fá*?

R. São duas: uma que serve para o cantor na voz de *Baixo*, e a outra para *Baritono*. A *clave* de *Baixo* fixa o *Fa* sobre a quarta linha, e a de *Baritono* na terceira.

Exemplo.



A *clave* de *Baixo* serve tambem para muitos instrumentos como *Violoncello*, *Contra-basso*, *Fagotte*, *Trombon*, *Piano* etc.

P. Dae-nos um exemplo da leitura das notas *gradualmente*, ou *por escalla*, em alguma das sete *claves*.

R. Lanço mão, por exemplo, da *clave* de *Violino*, e digo: na segunda linha é *Sol*, por consequencia no segundo espaço será *La*, na terceira linha *Si*, no terceiro espaço *Do* etc., e descendo, se achará o *Fa* no primeiro espaço, o *Mi* na primeira linha, e abaixo da primeira linha o *Re*, etc. Para outro exemplo porem, se tomo a *clave* de *Soprano*, digo: na primeira linha em que está collocada a *clave* é *Do*, por consequencia o primeiro espaço é *Re*, a segunda linha *Mi*, e no segundo espaço *Fa*, etc.

*) Ha tambem a *clave* de *Sol* na 1ª linha, chamada *Clave Franceza*, por que está em uso entre os Francezes, da qual se servem para pouparem uma 3. na escripta, nos passos agudos, porque com esta *clave* escrevem uma 3ª abaixo, correspondendo á *clave* de *Baixo* uma 8ª acima. Como, porem, entre nós se não usa, eis a razão por que a omitti, pois que, para não mudar-mos de *clave*, escrevemos os passos agudos, uma 8ª abaxio, sobrepondo-lhe a indicação — 8ª alta — como no competente logar se mostrará.

Exemplo 1º.*Exemplo 2º.*

P. Dae-nos um exemplo da leitura das notas *por escalla*, nas duas *claves* mais usadas.

R. Vêde o seguinte exemplo, no qual achareis duas oitavas em *clave* de *Violino*, e outras duas em *clave* de *Baixo*.

Exemplo.

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do

Do re mi fa sol la si do re mi fa sol la si do.

P. Como se hão-de ler as notas quando não venham gradualmente, mais sim por *salto*?

R. Conhecida a *clave* a que pertencem, é facil determinar o nome que lhes convenha, segundo a linha, ou espaço que occupam, de modo que cada uma das linhas, ou espaços tem o nome que lhes pertence segundo a *clave fixada*; por exemplo: na *clave* de *Violino* a primeira linha é *Mi*; o primeiro espaço *Fa*, a segunda linha *Sol*, o segundo espaço *La*, etc.

Secção 1ª.

P. Não seria possível, e mesmo mais commodo usar uma so *clave* para a leitura de todas as notas?

R. Seria possível; mas assaz incommodativo se tornaria eserever, e lér todas as notas da nossa musica com uma só *clave*, por causa da confusão que produziriam as muitas linhas addiccionaes que seria necessario

escrever, tanto acima da pauta, para os instrumentos, ou vozes agudas, como abaixo para os profundos. Vêde o exemplo adiante, e n'elle achareis que a nota *Fa* a baixo da primeira linha na *clave* de *Baixo* deveria necessariamente ser escripta com seis linhas addiccionaes abaixo, com a *clave* de *Violino*; e a nota *Sol* no primeiro espaço acima da quinta linha com a *clave* de *Violino*, conteria seis linhas addiccionaes acima, se fosse escripta com a *clave* de *Baixo*.

Exemplo.



P. Serão, por tanto, necessarias todas as sete *claves*?

R. Unicamente para a leitura das notas poder-se-hia diminuir o numero ás *claves*; são porem necessarias todas sete para os transportes; isto é: para poder ler as notas mais agudas, ou mais graves, um ou mais grãos daquelle em que estão escriptas, sem ser necessario transcrevel-as.

P. De quantos grãos é uma *clave* mais aguda do que a outra?

R. De tres grãos; isto é: o intervallo de uma *terceira*.

P. Com que exemplo o demonstrareis?

R. Com o seguinte, no qual achareis que sôbre a *quarta linha* na *clave* de *Baixo* é a nota *Fá*; com a *clave* de *Baritono Lá*; com a de *Tenor Dó*; com a de *Contralto Mi*; com a de *Meio-soprano Sol*; com a de *Soprano Si*; e com a de *Violino Re*; distando todas, uma da outra, uma *terceira* acima, não obstante acharem-se todas estas notas, collocadas sobre a mesma linha.

Exemplo.



P. Mostrae-nos uma mesma nota collocada em todas as sete *claves*, por exemplo o *Do*, que na *clave* de *Baixo* se assigna acima da *pauta* sobre a *primeira linha addicional*.

R. Vêde o exemplo que adiante se segue, onde êsse mesmo *Do* se acha na *quinta linha* na *clave* de *Baritono*; na *quarta* com a *clave* de *Tenor* etc. e dahi comprehendereis claramente a relação que se dá entre as notas nas diversas *claves*, ou o differente logar que occupa na *pauta* a mesma nota segundo a *clave* pela qual se lê.

Exemplo.



Lição 9^a.

Do *Tempo*.

P. Que cousa se entende na musica por *tempo*?

R. O *tempo* é a duração das notas e das pausas, segundo o seu respectivo valor de *compasso*.

P. Como se mede esta duração?

R. Com certos e determinados movimentos do pé ou da mão daquelle que executa, ou do mestre, o que se chama *battêr o compasso*.

P. O *Compasso* faz-se sempre da mesma maneira?

R. Não. Ha diversas maneiras de fazer o *compasso*, por que na musica são diversos os *tempos* ou *medidas*.

P. Quantas especies ha de *tempos*?

R. Ha duas, a saber: *tempos pares*, e *tempos impares*.

P. Quaes são os *tempos pares*?

R. São aquelles cujos *compassos* se dividem em duas, ou quatro partes, e se battem com dois ou quatro movimentos; taes são — o *tempo ordinario* — o *tempo de capella* — o *tempo duple*, o *sextuple*, e o *duodeceduple*.

P. Quaes são os *tempos impares*?

R. São aquelles cujos *compassos* se dividem em trez partes, e se battem em trez movimentos, como são o *triplice*, e o *nonuple*.

Lição 10^a.Dos *Tempos pares*.

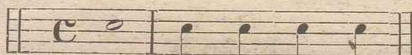
P. Qual é o signal do *tempo ordinario*?

R. E' um *C* ou este **C**.

P. Como se divide, e se bate?

R. Divide-se em *quatro partes eguaes*, as quaes se chamam *tempos do compasso*, ou tambem *quartos*, e bate-se com quatro movimentos, dois no chão, e dois no ár, constando cada um dos *compassos* das notas do valor de *quatro quartos*.

Exemplo.



P. Qual é o outro nome que se dá tambem ao *tempo ordinario*?

R. Da-se-lhe tambem o nome de *tempo perfeito*; e na verdade, um *compasso do tempo ordinario* é um *compasso perfeito*, e inteiro, contendo *quatro quartos*, e todos os outros tempos da musica, se dirivam e dependem do *tempo ordinario*.

P. Qual é o signal do *tempo duple* de *minimas*, chamado tambem *tempo de capella*?

R. E' o mesmo que o do *tempo ordinario* com um traço ou córte, como se vê no seguinte exemplo. Este *tempo* acha-se tambem muitas vezes designado unicamente com a cifra 2.

Exemplo.



P. Que differença existe entre o *tempo ordinario*, e o de *capella*?

R. A differença consiste em que o *tempo ordinario* bate-se em *quatro movimentos*, e o de *capella* só em *dois*, um no chão, e outro no ár. Todavia no *compasso do tempo de capella* ha *quatro quartos*; isto é: ha notas do valôr apparente de um *compasso do tempo ordinario*, e por consequencia devem executar-se dois quartos em cada movimento (vêde o exemplo acima).

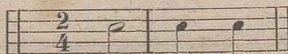
P. Como se assigna o *tempo duple* de *seminimas* ou de *capelletta*?

R. Assigna-se d'esta maneira $\frac{2}{4}$ e por isso se chama tambem *tempo de dois por quatro*.

P. Que cousa indica este signal?

R. Indica uma fracção, ou dois quartos do *tempo ordinario*; isto é: que um compasso do *tempo duple de seminimas* é formado unicamente de *dois quartos do compasso do tempo ordinario*; de modo que uma *minima*, ou duas *seminimas*, ou outras notas que lhes sejam equivalentes formam um *compasso duple de seminimas*.

Exemplo.



P. Como se divide, e bate este *tempo*?

R. Divide-se em duas partes eguaes, ou quartos, e em dois movimentos, um no chão e outro no ár.

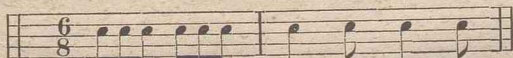
P. Como se assigna o *tempo sextuple* de *colxêas*?

R. Assigna-se assim $\frac{6}{8}$ e por isso se denomina tambem communmente *tempo de seis por oito*.

P. O que indicam aquelles dois numeros?

R. Indicam uma fracção ou seis outavas partes do *tempo ordinario*; isto é que o compasso d'este tempo é formado de *seis colxêas*, ou de notas que lhes sejam equivalentes.

Exemplo.



P. Como se divide, e bate este *tempo par*?

R. Divide-se em duas partes, cada uma das quaes é formada de *um quarto e meio*, e bate-se em dois movimentos, um no chão, e outro no ár.

P. A pratica appresenta, por ventura, alguma excepção relativamente á maneira de bater o compasso *duple de seminimas*, e o *sextuple de colxêas*?

R. Sim; ordinariamente quando estes dois tempos devem ser exe-

cutados com movimento lento, uza-se bater o primeiro em quatro momentos como o *tempo ordinario*, e o segundo em seis movimentos, tr no chão, e trez no ár, para subdividir com maior facilidade e exactid cada uma das partes do compasso *).

P. Como se assigna o *tempo duodeceduple* de *colxêas*?

R. Assigna-se com os numeros $\frac{12}{8}$ os quaes significam que de *colxêas* formam um compasso d'este tempo.

P. Como se divide, e bate este *tempo par*?

R. Divide-se e bate-se como o *tempo ordinario*, mas n'este ex cuta-se *um quarto e meio*, ou *trez colxêas* em cada movimento.

Exemplo.



Lição 11^a.

Dos *Tempos impares*.

P. Como se marca o *tempo triplice* de *seminimas*?

R. Marca-se com os dois numeros $\frac{3}{4}$, os quaes indicam um fracção, ou *trez quartos* do *tempo ordinario*; isto é: que um compasso *triplice de seminimas* é composto de *trez seminimas*, ou de outras nota do valôr dos *trez quartos*, e chama-se tempo de *trez por quatro*. Vêdo seguinte

Exemplo.



*) Se não me engano, esta pratica tem os seus inconvenientes, por quanto, est maior numero de movimentos da mão, em cada um dos compassos, illudindo a vista relativamente ao grão de lentidão, ou rapidez do movimento, pode tambem enganar o ouvido, e deixar alterar o verdadeiro andamento, demorando-o mais do que exige o caracter da peça, e a intenção do Compositor. Vêde a nota a Liç. 17.

P. Como se divide e bate este *tempo*?

R. Divide-se em trez *quartos*, e bate-se em trez movimentos ou tempos, dois no chão e um no ar.

P. Como se assigna o *tempo triplice de colxêas*?

R. Assigna-se com os dois numeros $\frac{3}{8}$, os quaes indicam uma fracção ou trez oitavos de um compasso do *tempo ordinario*; isto é — que um compasso *triplice de colxêas* é formado de trez *colxêas*, ou de outras notas equivalentes, e chama-se tambem *tempo de trez por outo*.

Exemplo.



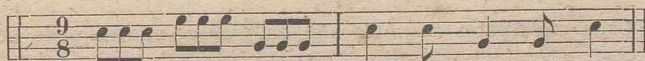
P. Como se divide, e bate este *tempo*?

R. Divide-se, e bate-se como o *triplice de seminimas*; executa-se porem n'este tempo um só meio quarto do *tempo ordinario* em cada movimento*).

P. Como se assigna o *tempo nonuple de colxêas*?

R. Com os numeros $\frac{9}{8}$ os quaes significam que n'este tempo são necessarias *nove colxêas* em cada movimento.

Exemplo.



P. Que observação se pode fazer á cerca dos *tempos* de que temos tratado?

R. Pode observar-se que todos elles dependem do *tempo ordinario*, cujas fracções elles exprimem, como se acha ja notado, e por isso, conhecido bem aquelle tempo, é facil tambem o conhecimento e a pratica dos outros.

P. Alem dos tempos ja mencionados, ha por ventura outros mais?

*) Estes dois triplices (*de seminimas e colxêas por compasso*) no caso de movimento assás veloz, não podendo bater-se nos trez distinctos tempos, batem-se com um só movimento em cada compasso, levantando a mão, de baixo a alto, quanto seja sufficiente para o destaque dos mesmos compassos.

R. Ha ainda outros, e são — o *sextuple de seminimas* — o *duodeceduple de seminimas* — o *triplice de minimas* — e o *nonuple de seminimas*; mas estes estão de facto quasi fora d'uzo, como inuteis, por isso mesmo por que se podem obtêr os mesmos resultados unicamente com os seis tempos ja diffinidos, mediante os termos *adagio*, *andante*, *allegro* etc., os quaes indicam os diversos grãos de celeridade, ou lentidão do movimento; e assim se poderiam proscrever tambem os tempos de *capella*, e de $\frac{3}{8}$ podendo, com o tempo de $\frac{3}{4}$ em vez do primeiro, e com o de $\frac{3}{4}$ em lugar do segundo, obter-se os mesmos effeitos com a orthographia musical.

P. Os *tempos* ou *quartos* de um compasso são todos eguaes?

R. Sim; devem ser perfeitamente eguaes em duração, mas não em força, devendo ser alguns mais, outros menos sensiveis, e por isso se dividem em *tempos fortes*, e *tempos fracos* do compasso.

P. Quaes são os *tempos fortes*, e quaes os *fracos*?

R. Nos *tempos* ou *medidas* de quatro movimentos, o primeiro e o terceiro tempos do compasso são *fortes*; o segundo, e o quarto *fracos*: nos tempos de dois movimentos, o primeiro é *forte*, e o segundo *fraco*: e nos tempos de trez movimentos, o primeiro e o terceiro são *fortes*, e o segundo *fraco*. Todavia ha casos em que os dois primeiros são *fortes*, e outros em que só o primeiro é *forte*, o que se virá a conhecer com a pratica.

P. Cada um d'estes *tempos fortes* ou *fracos*, não se pode subdividir em *partes fracas*, e *fortes*?

R. Sim; cada um dos tempos pode conceberse dividido em duas, trez, ou quatro partes, das quaes a primeira é *forte* e a segunda *fraca* etc.

P. Onde se encontra o signal do tempo?

R. Encontra-se logo depois da *clave* a qual se escreve no principio de cada peça de musica.

P. As *notas* são por ventura as que unicamente preenchem o valôr de cada um dos compassos?

R. Os compassos de qualquer tempo podem ser preenchidos só por notas, alguns só por pausas, e outros por notas e pausas, com tanto que a somma dos respectivos valores complete o valor necessario em cada um dos compassos do tempo prescripto.

Lição 12^a.

Dos termos que indicam o *movimento*.

P. Como se determina o *movimento*, isto é: o gráo de velocidade, ou lentidão na execução de qualquer composição musical?

R. Costuma-se determiná-lo com alguns termos de convenção que se descrevem no principio de cada uma das peças de musica junto á *clave*.

P. Quaes são esses termos?

R. São os seguintes. 1^o *Largo* que indica o mais lento dos *movimentos*. 2^o *Grave*, *movimento* que não differe do *Largo* senão por que requer maior gravidade na execução. 3^o *Larghetto* que indica um *movimento* intermedio entre o *Largo* e o *Adagio*. 4^o *Adagio*, intermedio entre o *Larghetto* e o *Andantino*. 5^o *Andantino* intermedio entre o *Adagio*, e o *Andante*. 6^o o *Tempo Giusto*, *movimento* o mais proprio de cada uma das especies de *medida*, ou *tempo*, e que só com a longa pratica se pôde aprender. 7^o *Tempo di minuetto*, *movimento* pouco mais *andante* nas musicas de dança, e *vivo* nas outras *cantilenas*. 8^o *Andante*, *movimento* intermedio entre o *Andantino* e o *Allegretto*. 9^o *Allegretto* intermedio entre o *Andante* e o *Allegro*. 10^o *Allegro*, intermedio entre o *Allegretto* e o *Presto*. 11^o *Presto*, intermedio entre o *Allegro* e o *Prestissimo*. 12^o *Prestissimo*, o mais veloz dos *movimentos* musicas.

P. Qual é a differença de *movimento* que se dá entre um tempo, por ex. o *triplice de seminimas*, e outro de egual especie, como o *triplice de colxêas*, aos quaes seja applicado o mesmo termo de *movimento*, por ex. o *allegro*?

R. Está convencionado entre os *Philharmonicos* que se execute com maior velocidade aquelle tempo da mesma especie, cujas notas forem de maior valôr apparente, e por isso, no caso indicado, se dará maior *movimento* ao *triplice de colxêas*; e assim se executará tambem menos lentamente o tempo de $\frac{2}{4}$ do que o de *capella*, quando a ambos seja applicado, por ex. o *Andante*. Porem esta distincção tem-se tornado inutil entre os modernos, por causa do uso que se tem introduzido dos termos — *molto*, *assai*, *poco*, *con moto*, *comodo*, *non tanto*, e outros similhantes que se juntam aos que indicam o *movimento*.

P. Qual é a indole, ou caracter de cada um dos mencionados *movimentos*?

R. Não temos regra bem estabelecida para fixar qual o caracter que seja proprio, e exclusivo a cada um dos *movimentos* mencionados, pois que com o mesmo *movimento* se podem obter expressões bem diversas entre si: mas, em geral, o *Largo*, o *Grave*, e o *Larghetto* servem para o pathetico; o *Adagio* serve não menos para a expressão affectuosa do que para a pathetica; o *Andantino* e o *Andante* para o gracioso, agradável, e elegante; o *Allegretto* exprime facilmente uma moderada vivacidade; o *Allegro* serve tanto para o vivo, e burlesco, como para o apaixonado; o *Presto*, e o *Prestissimo* para o animado, e impetuoso.

P. Como se conseguirá dar a cada um d'estes termos o seu valór na execução?

R. Só com a longa pratica em executar, e ouvir varias *cantilenas*, ou *motivos* se poderá adquirir um certo *tacto musical* com o qual se distinga o verdadeiro *movimento*, applicando a cada um dos termos indicados aquellas graduações intermedias, das quaes depende tantas vezes a precisa expressão das intenções do compositor. As grandes orquestras, o theatro, e uma faisca ao menos de genio são os melhores mestres para se conseguir a perfeição.

Lição 13^a.

Dos *Accidentes*.

P. Quantos são os chamados *accidentes* da musica?

R. São cinco, a saber: *Sustenido*, *Bemol*, *Bequadro*, *Sustenido dobrado*, ou *inarmónico*; e *Bemol dobrado*.

P. Como se assigna o *Sustenido*, e qual é o seu effeito?

R. Assigna-se como no exemplo seguinte, e faz augmentar d'um *semitono* o som indicado pela nota que o segue; ou para me explicar mais claramente, a nota com o *sustenido* indica uma voz mais aguda um *semitono* do que aquelle que indicaria sem o dito *sustenido*.

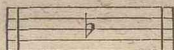
Exemplo.

P. Que cousa se entende por *semitono*?

R. Entende-se uma *meia voz*, ou a *metade* da differença que váe do *grave* ao *agudo*, que se acha entre uma voz, e a outra consecutiva, e que se chama *tono*.

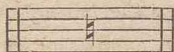
P. Como se assigna o *Bêmol*, e qual é o effeito que produz?

R. Assigna-se como se vê no seguinte exemplo, e produz o contrario do *sustenido*, isto é: diminue *um semitono* ao som da voz.

Exemplo.

P. Como se assigna o *Bequadro*, e qual é o seu effeito?

R. Assigna-se como no exemplo seguinte, e destroe o effeito do *sustenido*, ou do *Bêmol*, ficando a nota com a sua voz natural.

Exemplo.

P. Como se descreve o *sustenido dobrado*, ou *inarmónico*?

R. Vêde o seguinte

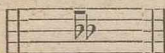
Exemplo.

P. Qual é o effeito d'este *sustenido*?

R. Se o *sustenido inarmónico* acha a nota já alterada por *sustenido* acrescenta-lhe um *semitono*; porem, se a nota está na sua voz natural, então augmenta-lhe dois *semitonos*, que é o mesmo que um *tono*.

P. Como se descreve o *Bêmol dobrado*, e qual é o effeito que produz?

R. Descreve-se como no seguinte exemplo, e produz o effeito contrario do *sustenido dobrado*.

Exemplo.

P. Que se faz para remetter a nota ao simples *sustenido*, ou ao simples *bêmol*, quando esteja alterada pelo *sustenido*, ou *bêmol dobrados*?

R. Se é para remettel-a ao simples *sustenido* escrever-se-ha antes da nota um *bêquadro*, e um *sustenido*; e se é para remettel-a ao simples *bêmol* collocar-se-ha antes da nota um *bêquadro*, e um *bêmol*.

P. Em que logar se acham estes *accidentes*?

R. Acham-se entre a *clave*, e o signal do tempo, ou antes de uma nota no decurso da peça musical.

P. Qual é o effeito que produzem quando estão assignados junto á *clave*?

R. Alteram aquellas notas, ás quaes elles pertencem, augmentando, ou diminuindo-lhes o som, segundo são *sustenidos*, ou *bêmoes*, e isto por toda a peça, em quanto se lhes não encontra *bêquadro*.

P. Quanto dura o effeito do *accidente*, collocado antes de uma nota?

R. Produz o seu effeito somente sobre essa nota, e as outras do mesmo nome que se acham no mesmo compasso, e tambem sobre a primeira nota de igual nome, do compasso seguinte, e nada mais.

Lição 14ª.

Dos *Intervallos*.

P. Que coisa se entende por *intervallo*?

R. Entende-se aquella distancia que se dá entre dous sons, um mais agudo do que o outro, comparando-os; ou é aquelle espaço que um destes sons deveria percorrer até chegar a coincidir com o outro. Os *intervallos*, porem, tem diversos nomes, segundo o diverso gráo, isto é, segundo a grandeza da sua distancia.

P. Quaes são os *intervallos* que se podem considerar como ele-

mentos de que se compõem todos os outros admittidos no nosso systema musical?

R. São trez: o *tono*, o *semitono maior*, e o *semitono menor*, os quaes se chamam *intervallos conjunctos*, para differencar aquelles que ultrapassam a distancia de *um tono*, e que por isso se chamam *disjunctos*.

P. De quantas partes se compõe o *tono*?

R. De duas partes deseguaes, a saber: do *semitono maior*, e do *semitono menor*.

P. Qual é a differença entre o *semitono maior*, e o *semitono menor*?

R. E' a differença de uma *comma*.

P. Que cousa é a *comma*?

R. O intervallo de um *tono* concebe-se divisivel em nove partes eguaes que se chamam *commas*, cinco das quaes constituem o *semitono maior*, e quatro o *menor*, que é o minimo intervallo conjuncto.

P. Onde se acha o *semitono maior*?

R. Acha-se entre duas notas visinhas, consecutivas, de diverso nome, uma das quaes é alterada por *sustenido*, ou *bêmol*, como são, por exemplo, *Do — Re bêmol*; *Re susenido — Mi*; *Sol — La bêmol*, etc. Vêde o seguinte

Exemplo.

Semitono maior.

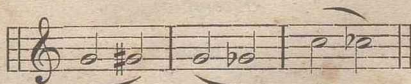


P. Onde se encontrará o *semitono menor*?

R. Entre duas notas do mesmo nome, visinhas, consecutivas, das quaes, uma é alterada por *sustenido*, ou *bêmol*, como são, por exemplo, *Sol — Sol susenido*; *Sol — Sol bêmol*; *Do — Do bêmol*.

Exemplo.

Semitono menor.



P. O *semitono* formado pelo *sustenido* ou *bêmol* é maior, ou menor?

R. E' sempre menor, por que o *intervallo* que se dá, por exemplo, entre *Do* e o mesmo *Do* alterado com *sustenido*, ou com *bêmol*, é justamente o *semitono menor*.

P. Como se poderá dividir *um tono*, por exemplo, *Do, Re*, nos dois *semitonos* de que é composto?

E. Divide-se passando do *Do natural* ao *Do sustenido* — *semitono menor*; e do *Do sustenido* ao *Re natural* — *semitono maior*.

P. Poder-se-ha dividir de outra maneira?

R. Sim; passando do *Do* ao *Re bêmol* — *semitono maior*, e do *Re bêmol*, ao *Re natural* — *semitono menor*.

P. Ha alguma differença de som, entre o *Do sustenido*, e o *Re bêmol*?

R. Ha uma pequenissima differença, a qual se pode tornar sensível apenas a um ouvido fino, no canto, e nos instrumentos de arco, e de sôpro, mas não ja nos instrumentos de vozes estaveis, como o orgão, e o piano, nos quaes estão repartidas as differenças com a chamada *tempera*, ou *afinação*, de maneira que a mesma corda ou tubo serve umas vezes para o *sustenido*, e outras para o *bêmol*.

P. Como se chamam estes sons *consimilhantes*, por ex., *Do sustenido* e *Re bêmol*?

R. Chamam-se *homologos* uns dos outros.

P. Os *intervallos* são todos agradaveis?

R. Não; ha uns que são agradaveis, que se chamam *consonancias*, e outros desagradaveis, que se chamam *dissonancias*.

Secção 1^a.

P. Quaes são os outros *intervallos* musicaes?

R. São muitos, e denominam-se de *segunda*, *terceira*, *quarta*, etc.

P. Quantas especies ha de *segundas*?

R. Trez: *maior*, *menor*, e *excedente* ou *augmentada*.

P. Como se forma a *segunda maior*?

R. De um *tono*, como *Do, Re*.

Exemplo.

2^a maior

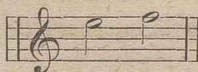


P. Como se forma a *segunda menor*?

R. De um *semitono maior*, como *Mi, Fa*.

Exemplo.

2^a menor.



P. Que diferença existe entre o *intervallo de um tono*, e uma *segunda maior*, e entre o *semitono maior* e a *segunda maior*?

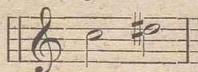
R. Não ha diferença de *intervallo*; todavia é necessaria esta diversidade de nomes, por isso mesmo que na sciencia dos *accordes* ou da *harmonia* convêm mais o nome de *segunda*.

P. Como se forma a *segunda excedente*, ou *augmentada*?

R. Forma-se de *um tono*, e *um semitono menor*, como *Do, Ré sus-tenido*.

Exemplo.

2^a augmentada.



P. As *segundas* são *consonantes*, ou *dissonantes*?

R. São todas *trez dissonantes*.

P. Quantas especies ha de *terceiras*?

R. *Trez*, a saber: *terceira maior*, *terceira menor*, e *terceira diminuta*.

P. Como se forma a *terceira maior*?

R. De *dois tonos*, como *Do, Mi*.

Exemplo.

3^a maior.



P. Como se forma a *terceira menor*?

R. De *um tono*, e *um semitono maior*, como *Re, Fa*.

Exemplo.

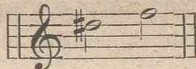
3ª menor.



- P. Como se forma a *terceira diminuta*?
R. De *dois semitonos maiores*, como *Re susenido* e *Fa*.

Exemplo.

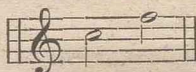
3ª diminuta.



- P. Estas *terceiras* são todas *consonantes*?
R. Não; a *terceira maior*, e a *menor* são *consonantes*, mas a *diminuta* é *dissonante*.
P. Quantas são as *especies de quartas*?
R. São *trez*, a saber: *quarta natural*, *quarta augmentada* e *quarta diminuta*.
P. Como se forma a *quarta natural*?
R. Forma-se de *dois tons*, e *um semitono maior*, como *Do*, *Fa*.

Exemplo.

4ª natural.



- P. Como se forma a *quarta excedente*, ou *augmentada*?
R. Forma-se de *trez tons*, como *Fa*, *Si*, por cuja razão se chama *tambem tritono*.

Exemplo.

4ª augmentada.



- P. Como se forma a *quarta diminuta*?
R. De *dois semitonos maiores*, e *um tono*, como *Do susenido*, e *Fa*.

Exemplo.

4^a diminuta.



P. Quaes d'estas *quartas* são as *consonantes*, ou *dissonantes*?

R. A *quarta natural* é *consonante*; a *quarta augmentada*, e a *diminuta* são *dissonantes*.

P. A *quarta natural* é por ventura sempre *consonante*?

R. Não está ainda decidido entre os theoricos, por quanto, parte d'estes querem que, em algumas circumstancias, deixe de ser *consonante*.

P. Quantas especies ha de *quintas*?

R. *Trez*, que são — *quinta natural*, *quinta augmentada*, e *quinta diminuta*.

P. Como se forma a *quinta natural*?

R. Forma-se de *trez tonos* e *um semitono maior* como *Do, Sol*.

Exemplo.

5^a natural.

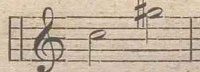


P. Como se forma a *quinta augmentada*?

R. De *trez tonos*, e *dois semitonos*, *um maior*, e *outro menor*, como *Do, Sol sustenido*.

Exemplo.

5^a augmentada.

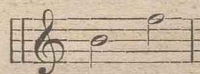


P. Como se forma a *quinta diminuta*?

R. De *dois semitonos maiores*, e *dois tonos*, como *Si, Fa*.

Exemplo.

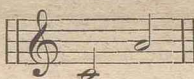
5^a diminuta.



- P. As quintas são todas *consonantes*?
- R. Não; só a *quinta natural* é *consonante*, a *quinta augmentada*, e a *diminuta* são *dissonantes*.
- P. Quantas especies ha de *sextas*?
- R. Trez, a saber: *sexta maior*, *sexta menor*, e *sexta augmentada*.
- P. Como se forma a *sexta maior*?
- R. Forma-se de *quatro tonos*, e *um semitono maior*, como *Do, La*.

Exemplo.

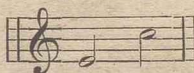
6^a maior.



- P. Como se forma a *sexta menor*?
- R. De *trez tonos*, e *dois semitonos maiores*, como *Mi, Do*.

Exemplo.

6^a menor.



- P. Como se forma a *sexta augmentada*?
- R. De *quatro tonos* e *dois semitonos*, um *maior* e outro *menor* como *Fa, Re susenido*.

Exemplo.

6^a augmentado.



- P. Quaes são as *sextas consonantes* ou *dissonantes*?
- R. A *sexta maior*, e a *menor*, são *consonantes*, e a *augmentada* é *dissonante*.
- P. Quantas especies ha de *septimas*?
- R. Ha *trez*: *septima maior*, *septima menor*, e *septima diminuta*.
- P. Como se forma a *septima maior*?
- R. De *cinco tonos*, e *um semitono maior*, como *Do, Si*.

*Exemplo.*7^a maior.P. Como se forma a *septima menor*?R. De *quatro tons* e *dois semitonos maiores*, como *Re, Do*.*Exemplo.*7^a menor.P. Como se forma a *septima diminuta*?R. De *trez tons*, e de *trez semitonos maiores*, como *Sol sustenido* e *Fa*.*Exemplo.*7^a diminuta.P. As *septimas* são todas *dissonantes*?

R. Sim.

P. Qual é o *intervallo* que se segue depois d'estes?R. E' a *oitava*, como *Do, Do*.*Exemplo.*8^a.P. Como se forma a *oitava*?R. Forma-se de *cinco tons*, e *dois semitonos maiores*.P. A *oitava* é *consonante*?

R. Sim.

Secção 2^a.P. Quaes são as particularidades que se attribuem á *oitava*?R. Que a *oitava* ou os dois sons que comprehendem o *intervallo* da *oitava* são *equisonos*.

P. Qual é outro merito que se lhe attribue?

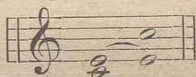
R. O de que ella só pode servir de *complemento* ou *inversão* a todos os *intervallos* que estão dentro dos proprios limites d'ella.

P. Que cousa quer dizer *complemento* á *oitava*?

R. Supponhamos, por ex. *uma terceira* — *Do, Mi*; o seu *complemento*, ou *inversão* será *uma sexta* — *Mi, Do*.

Exemplo.

3ª Seu complemento ou inversão.



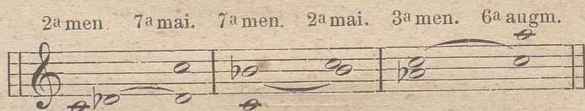
P. Mudando de nome o *intervallo* no *complemento*, ou *inversão*, mudam tambem as suas denominações de *maior*, *menor*, *augmentada*, e *diminuta*?

R. Sim; todos os intervallos maiores se tornam menores na *inversão*, e, vice versa, os menores se tornam maiores; os intervallos augmentados tornam-se diminutos, e vice versa, os diminutos tornam-se augmentados.

P. Que intervallo dará na sua inversão, por exemplo, *uma segunda menor* como *Do, Re bémol*?

R. Dará *uma septima maior* — *Re bémol, Do*. Assim *uma septima menor* como *Do, Si bémol* dará *uma segunda maior* — *Si bémol, Do*. *Uma terceira maior*, como *La bémol* etc. Vêde os seguintes

Exemplos.



P. O que produzirá a *oitava* na sua inversão?

R. Produzirá o *unisono*.

P. Que cousa é o *unisono*?

R. Chama-se *unisono* a dois sons, quando são graves, ou agudos no mesmo gráo, ou quando não ha entre elles intervallo algum.

P. A união d'estes dois sons, é *consonancia* ou *dissonancia*?

R. Alguns querem que seja *consonancia*, outros porem, que nem *consonancia* nem *dissonancia*, mas sim principio de qualquer intervallo *consonante*, ou *dissonante*, como a unidade é principio de qualquer numero.

P. Não haverá uma regra facil para achar o *complemento* ou *inversão* de um qualquer intervallo?

R. Ha uma simplicissima, e é que o numero, que exprime o intervalo, sommado com o do seu complemento, ou *inversão* deve dar o numero nove; assim a *inversão* de *uma terceira* dará *uma sexta*, por que trez, e seis fazem nove. A *inversão* de *uma quinta* será *uma quarta*, por que cinco e quatro sommam egualmente nove.

Secção 3^a.

P. Pode haver outros *intervallos* alem dos ja mencionados?

R. Sim; e são o *semitono menor*, como *Do, Do sustenido* — a *terceira augmentada* como *Do, Mi sustenido* — a *quarta mais que augmentada*, como *Do bêmol, Fa sustenido* — a *quinta mais que augmentada*, como *Do bêmol, Sol sustenido* — a *sexta diminuta*, como *Do Sustenido, La bêmol* — a *septimã augmentada* como *Do, Si sustenido* — a *oitava diminuta* como *Do, Do bêmol* — e a *oitava augmentada*, como *Do, Do sustenido*. Vêde os seguintes

Exemplos.

semit. men. 3^a augm. 4^a mais q'augm. 5^a mais q'augm.

6^a dim. 7^a augm. 8^a dim. 8^a augm.

P. Por que não fizeste menção d'estes *intervallos* entre os precedentes?

R. Por que não se derivam da formação dos *accordes*, e por que servem somente, e bem raras vezes, para a *melodia*.

P. Alem da *oitava* ha ainda outros *intervallos*?

R. Sim; como a *nona*, oitava da *segunda* — a *decima*, oitava da *terceira* — a *undecima*, oitava da *quarta* etc. ate ás oitavas duplicadas, triplicadas, e assim em seguida.

P. As *dissonancias* admittidas na musica são porventura verdadeiramente desagradaveis?

R. Ainda que por sua natureza ellas são menos agradaveis do que as *consonancias*, todavia parece que quando são empregadas com a devida cautela, conseguem agradar, pelo annuncio das *consonancias* que lhe devem succeder, e por que n'ellas acha o ouvido um certo repouso;

o que, porem, não deixa de se tornar fastidioso, se por ventura se prolonga demasiadamente.

P. Qual é a extensão dos sons, ou mais claramente, qual é o som mais agudo, e o mais grave do systema moderno?

R. Tomando por norma o moderno *Piano-Forte*, o qual abrange as maiores extensões dos diversos instrumentos da *Orchestra*, o som mais agudo é o *Sol sobre-agudissimo*, que se escreve com sete linhas addiccionaes acima da pauta, com a *clave* de *Violino*; e o mais profundo é o *Do gravissimo*, que se descreve com cinco linhas addiccionaes abaixo da pauta, com a *clave* de *Baixo*, abrangendo estes dois sons a extensão de seis oitavas e uma quinta.



Lição 15^a.

Do *Modo*.

P. De baixo de quantas significações se emprega o termo *tom*?

R. Com bastante confusão, principalmente para os principiantes, se costuma dar trez significações diversas á palavra *tom*; porque ora se chama *tom* ao simples *som*; ora se entende por *tom* um intervallo como *Do*, *Re*; ora, finalmente, se toma por *modo*.

P. Qual é o verdadeiro significado do termo *tom*?

R. A palavra *tom* é a verdadeiramente apropriada para exprimir a distancia que se dá nos intervallos, como *Do*, *Re*, o qual, como se diz, consta de um *tom* *). A palavra *som* explicará melhor uma simples voz,

*) Não obstante a opinião do auctor, para d'alguma maneira diminuir a confusão acima mencionada, conservei muito de proposito, n'esta traducção, os termos italianos — *tono* — *semitono*, em vez dos portuguezes — *tom* — *meio tom*, na deno-

quando não for confrontada com outra; por ex.: o som *Do*, o som *Mi* etc.; e chamar-se ha *modo* o que modifica os diversos grãos da *escalla*, que é tambem o que geralmente se costuma chamar *tom*.

P. Que coisa se entende por *escalla*?

R. Entende-se a successão das notas por sua ordem natural, sem saltar alguma, sejam ellas, ou não, alteradas por *sustenido* ou *bêmol*, e chama-se *escalla ascendente* quando as notas se succedem do grave para o agudo, e *descendente* vice versa.

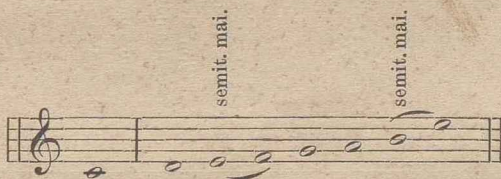
P. Quantas especies ha de *modos*?

R. Duas; o *maior*, e o *menor*.

P. De que maneira se acha constituida a *escalla* do *modo maior*?

R. Supposto o *Do* como primeiro som, d'elle a *segunda maior Re* dista um *tono*; do *Re* á *terceira maior Mi* outro *tono*; do *Mi* á *quarta natural Fa* um *semitono maior*; do *Fa* á *quinta natural Sol* um *tono*; do *Sol* á *sexta maior La* um *tono*; do *La* á *septima maior Si* um *tono*, e do *Si* á *oitava* um *semitono maior*.

Exemplo.



P. Qual é a outra denominação que se dá a qualquer *escalla* d'esta especie?

R. Chama-se *escalla diatonica*.

P. De quantos *tonos* e *semitonos* é formada?

R. De *cinco tonos* e *dois semitonos maiores*; isto é: de *doze semitonos*.

P. Como se acha constituida a *escalla* do *modo menor*?

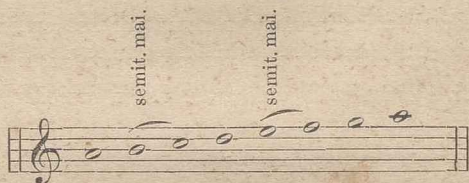
R. Suppondo como primeiro som o *La*, d'elle á *segunda maior Si* dista um *tono*; do *Si* á *terceira menor Do*, um *semitono maior*; do *Do* á *quarta natural Re* um *tono*; do *Re* á *quinta natural Mi* um *tono*; do *Mi*

minação dos grãos que constituem os *intervallos*, servindo-me apenas algumas vezes do termo — *tom*, como synonymo de — *modo*, e, isto mesmo, seguindo a declaração do auctor, feita a este respeito.

Nota do Traductor.

á sexta menor Fa um semitono maior; do Fa á septima maior Sol um tono e do Sol á oitava La um tono.

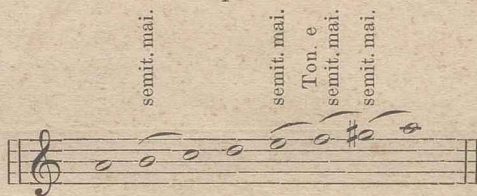
Exemplo.



P. Ha por ventura casos em que esta *escalla* soffra alguma alteração?

R. Sim; a *setima* torna-se indispensavelmente maior, alterando-a com *sustenido*, ou *bêquadro*, todas as vezes que a *escalla* subir até á *oitava* (ex. No. 1), e assim tambem, quando sobe até a *setima maior*; e quando a *escalla* é de execução rapida, a *sexta* acha-se geralmente feita maior, alterando-a com *sustenido*, ou *bêquadro* (ex. No. 2).

Exemplo No. 1.



Exemplo No. 2.



P. Estas alterações na *escalla* do modo menor tem algumas excepções?

R. Sim; pois é indispensavel que a *sexta* e a *setima* não sejam alteradas, quando a *escalla* for *descendente*.

Exemplo.

Escalla ascend. e descend. de modo menor.



P. Quaes são as notas caracteristicas do modo maior?

R. São a *terceira* e a *sexta maiores*.

P. Quaes são as características do *modo menor*?

R. São a *terceira* e a *sexta menores*.

Secção 1.^a

P. Estes dois *modos* baseados sobre o *Do* e sobre o *La*, já demonstrados, podem basear-se sobre outros sons?

R. Sim; podem basear-se não só sobre as sete notas naturaes, mas tambem sobre as mesmas alteradas por *sustenidos* ou *bêmoes*.

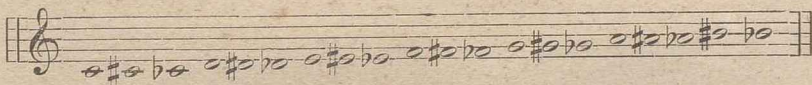
P. Quantas serão, portanto, estas bases?

R. São vinte e uma; mas como cada qual d'ellas pode servir tanto para o *modo maior* como para o *menor*, assim os *modos* serão *quarenta e dois*.

P. Quaes são os nomes das referidas bases?

R. *Do natural* — *Do susenido* — *Do bêmol* — *Re natural* — *Re susenido* — *Re bêmol* — *Mi natural* — *Mi susenido* — *Mi bêmol* — *Fa natural* — *Fa susenido* — *Fa bêmol* — *Sol natural* — *Sol susenido* — *Sol bêmol* — *La natural* — *La susenido* — *La bêmol* — *Si natural* — *Si susenido* — e *Si bêmol*. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Como se chama a progressão d'estes vinte e um sons que se acham descriptos no exemplo acima?

R. Chama-se *escalla inarmonica*, ou tambem *diatonico-chromatico-inarmonica*, a qual não é porem admittida no nosso moderno systema.

P. Achando-se entre estes sons muitos *homologos* (como se vê no supra descripto exemplo, onde as extremidades das linhas curvas indicam os ditos sons) não se poderia modificar, ou deminuir o numero das bases dos *modos*?

R. Sim; e tanto, que se acham reduzidas ao numero unicamente de *vinte e quatro*, ou de *vinte e seis* entre *maiores* e *menores*; e isto para evitar o excessivo numero de *sustenidos* e *bêmoes* junto á *clave*, o que, sem vantagem alguma para o effeito, produziria unicamente confusão.

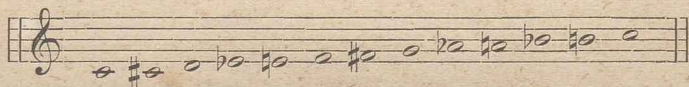
P. Quaes são, pois, as bases adoptadas?

R. São — *Do natural* — *Do susenido* — *Re natural* — *Mi bêmol* — *Mi natural* — *Fa natural* — *Fa susenido* — *Sol natural* — *La bêmol* — *La natural* — *Si bêmol* — e *Si natural*, as quaes, servindo tanto para o *modo maior*, como para o *menor*, sobem ao numero ja dito de *vinte e quatro*, e usando tambem o *Sol bêmol*, e *Re bêmol* (em vez dos seus *homologos* que são *Do susenido* e *Fa susenido*) serão *vinte e seis* as bases adoptadas.

P. Como se chama a progressão dos *doze semitonos* que formam a *oitava*?

R. Chama-se *escalla chromatica* ou *diatonico-chromatica*.

Exemplo.



P. Esta *escalla* pertence a alguma das duas especies de *modos*?

R. Não; mas, executada rapidamente, tem logar em qualquer *modo* ou *harmonia*.

P. Como se denomina a base, ou primeira nota do *modo*?

R. Chama-se *tonica*.

P. Quas são os nomes que se dão á quarta e quinta notas do *modo*?

R. A quinta chama-se *dominante*, e a quarta *sobdominante*.

P. Como chamaremos á septima maior do *modo*?

R. A *sensivel*.

Secção 2^a.

P. Como se conhecerá o *modo* a que pertence uma qualquer peça de musica?

R. Pelo numero dos *sustenidos* e *bêmoes* que tiver junto á clave; isto é — entre a clave e o signal do tempo, ou tambem por não ter nenhuns.

P. Como se reconhece o *modo* de *Do maior*?

R. Por não ter *accidente* algum na clave.

P. Qual é a razão por que este *modo* não exige *accidentes*?

R. Porque a *escalla natural* *Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do* é por si mesma modificada segundo a formula do *modo maior*.

P. Como se reconhecerá o modo de *La menor*?

R. Por elle não ter também *accidentes* na clave, motivo por que o modo *La menor* se chama *similhante do Do maior*.*)

P. Em que consiste a *similhança* de um modo maior com um certo menor?

R. Consiste em elles terem os mesmos *accidentes* na clave, de modo que, se, por exemplo, um modo maior tem dois sustenidos na clave, o seu similhante menor tem também dois sustenidos na clave.

P. Todos os modos maiores tem o seu similhante menor?

R. Sim.

P. Como se achará o modo similhante menor do seu maior?

R. Descendo uma terceira menor da tónica do modo maior, se achará a tónica do similhante menor; assim por ex. se acha que o menor similhante do *Do maior* é *La*; o menor similhante do *Re maior* é *Si*, e assim, vice versa, dado um modo menor se achará o seu similhante maior, subindo uma terceira menor.

Secção 3^a.

P. Ha por ventura alguma regra que ensine a conhecer os modos formados de *sustenidos*?

R. Sim; a regra certa é que o ultimo *sustenido* na clave está indispensavelmente sobre a nota *sensível*, por cuja razão, a nota que se encontra immediatamente na distancia de um *semitono maior* d'essa mesma nota *sensível*, que é a *setima*, dará o nome ao modo.

P. Qual é o primeiro dos *sustenidos* que se pode encontrar na clave, e qual a ordem em que lhe succedem os outros?

R. O primeiro encontra-se sobre o *Fa*, e os outros progredem de quinta em quinta, de modo que, havendo mais *sustenidos* na clave, o primeiro se achará sobre o *Fa*; o segundo sobre o *Do*; o terceiro sobre o *Sol*; o quarto sobre o *Re*; o quinto sobre o *La*; o sexto sobre o *Mi*, e o septimo sobre o *Si*.

*) Ainda que nós geralmente exprimimos esta idéa de *similhança* entre um modo maior e certo menor, e vice versa, servindo-nos do termo — *relativo* — traduzi todavia á letra o termo — *somigliante* — de que no presente caso usa o author por isso mesmo que elle so se serve do termo — *relativo* — quando trata da analogia que existe entre uns e certos modos em geral, como se verá na Secção 6^a.

Exemplo.



P. Pode haver mais de que sete *sustenidos* na clave?

R. Não; por que as notas não são mais de que sete.

P. Não se poderia introduzir na clave os *sustenidos dobrados* ou *inharmonicos*?

R. Poder-se-hia fazer, começando com a mesma ordem, desde o *Fa*, uma nova successão de *sustenidos inharmonicos*, mas, para justamente evitar esta introdução, que promoveria grande confusão, é que deixou de se adoptar a quelles *modos* que exigiriam na clave os ditos *sustenidos inharmonicos*, substituindo-os com os seus *homologos*.

P. Qual é o *modo* que o primeiro *sustenido* na clave indica?

R. É o *modo maior Sol*, cuja *escalla* se vê no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Mi menor*.

P. Qual é o *modo* que o 1^o, e 2^o *sustenidos* na clave indicam?

R. O *modo maior Re*, cuja *escalla* é a seguinte.

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Si menor*.

P. Que *modo* produzirão o 1^o, 2^o, e 3^o *sustenidos* na clave?

R. O *modo maior La*, cuja *escalla* é a que se segue.

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Fa sustenido menor*.

P. O 1^o, 2^o, 3^o, e 4^o *sustenidos* na clave, que *modo* produzirão?

R. O *modo maior Mi*, cuja *escalla* se vê no seguinte.

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Do sustenido menor*.

P. O 1^o, 2^o, 3^o, 4^o, e 5^o *sustenidos* na clave, que *modo* indicam?

R. O *modo maior Si*, cuja *escalla* é a seguinte.

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Sol sustenido menor*.

P. Qual é o *modo* que produzem o 1^o, 2^o, 3^o, 4^o, 5^o, e 6^o *sustenidos* na clave?

R. O *modo maior Fa sustenido*, cuja *escalla* é a do seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Re sustenido menor*.

P. Haverá outro *modo* qualquer que tenha na clave o mesmo numero de *accidentes*?

R. Sim; é o *Sol bêmol* (*homologo* do *Fa sustenido* que fica mencionado), o qual, porem, em vez de seis *sustenidos*, tem seis *bêmoes* na clave, como se vê na *escalla* do seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. E' *Mi bémol menor*, homólogo do *Re susenido menor*.

P. Qual d'estes dois *modos menores* se acha adoptado?

R. O *Mi bémol*.

P. Por que se acha recusado o *Re susenido menor*?

R. Por que na execução se torna sobre maneira difficil, em razão dos *sustenidos simples*, e *dobrados* que se encontram sobre as notas alteradas.

P. Os dois *modos maiores Sol bémol* e *Fa susenido* são ambos adoptados?

R. Ambos são adoptados, por que tem igual numero de *accidentes*.

P. Finalmente, o 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º, e 7º *sustenidos* na clave, que *modo* produziriam?

R. Produziriam o *modo maior Do susenido* cuja *escalla* é a seguinte.

Exemplo.



P. Adopta-se elle em preferencia ao seu *homologo* — *Re bémol*?

R. Não, por que o *modo* de *Do susenido* tem todas as sete notas alteradas por *susenido*, em quanto que o de *Re bémol* não tem mais que cinco alteradas por *bémol*.

P. Qual é a *escalla* do *modo* — *Re bémol*?

R. E' a do seguinte .

Exemplo.



P. Qual é o *similhante menor* do *modo maior Do susenido*?

R. *La susenido, menor*.

P. Qual é o *similhante menor* do *modo* — *Re bémol*?

R. *Si bémol, menor*.

P. Qual d'estes dois *similhanes menores*, é o adoptado?

R. O *La susenido*, pelas razões ditas em referencia do *Do susenido*.

Secção 4^a.

P. Qual é a regra que ensina a conhecer os *modos* formados por *bêmoes*?

R. A regra certa é que o ultimo *bêmol* está indispensavelmente sobre a *quarta natural*, e por isso a quarta abaixo do mesmo *bêmol* dará o nome ao *modo*.

P. Qual é o primeiro *bêmol* que se assigna junto á clave, e em que ordem lhe succedem os mais?

R. O primeiro *bêmol* assigna-se sobre o *Si*, e os outros progredem por *quarta*, de modo que o 2^o se achará sobre o *Mi*; o 3^o sobre o *La*; o 4^o sobre o *Re*; o 5^o sobre o *Sol*; o 6^o sobre o *Do*; e o 7^o sobre o *Fa*.

Exemplo.



P. Não se poderia introduzir na clave os *bêmoes dobrados*?

R. Sim, poderia; mas não se usam pelas mesmas razões adduzidas em relação aos *sustenidos inharmonicos*.

P. O 1^o *bêmol* junto á clave que *modo* produz?

R. Produz o *modo maior* — *Fa*, cuja *escalla* é a do seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Re menor*.

P. Que *modo* é o que o 1^o, e 2^o *bêmoes* juntos á clave produzem?

R. É o *modo maior* — *Si, bêmol*, cuja *escalla* é a que se contém no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. *Sol menor.*

P. O 1º, 2º, e 3º *bêmoes* juntos á clave, que *modo* produzem?

R. O *modo maior* — *Mi bêmol*; e a sua *escalla* é a do seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. E' o *Do menor*.

P. O 1º, 2º, 3º, e 4º *bêmoes* juntos á clave, qual é o *modo* que produzem?

R. E' o *modo maior* — *La bêmol*. Vêde a sua *escalla* no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. E' o *Fa menor*.

P. O 1º, 2º, 3º, 4º, e 5º *bêmoes* na clave, que *modo* produzem?

R. O *modo maior* — *Re bêmol*, cuja *escalla* se vê no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. E' o *Si bêmol menor*.

P. O 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, e 6º *bêmoes* na clave, que *modo* produzem?

R. O *modo maior* — *Sol bêmol*; a sua *escalla* e a do seguinte

Exemplo.



P. Qual é o seu *similhante menor*?

R. E' o *Mi bêmol menor*.

P. Os *modos* — *Si bêmol* — *Mi bêmol* — *La bêmol* — *Re bêmol*, e *Sol bêmol* não tem uma denominação particular?

R. Ordinariamente chama-se *Befa* o *modo Si bêmol*; — *Elafa* o *Mi bêmol* — *Alafa* o *La bêmol* — *Delafa* o *Re bêmol*, e *Gelafa* o *Sol bêmol*.

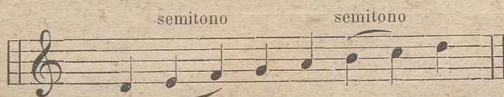
P. Qual é o fim para que se collocam os *accidentes* na clave?

R. O seu fim é o de manter as distancias, ou intervallos necessarios á formula do *modo*, nas *escallas* pertencentes ás diversas bases.

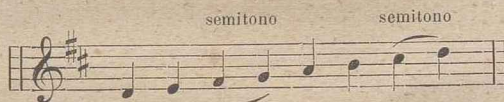
P. Explicai-vos mais claramente, por meio de um exemplo.

R. Se, (por exemplo) se constituir a *escalla* sobre a base, ou *tonica Re*, se achará, entre a *segunda* — *Mi*, e a *terceira Fa*, o primeiro *semitono*; e, entre a *sexta* e a *setima*, o segundo. (O exemplo No. 1, dos abaixo exarados, assim vol-o demonstrará.) Porem, para que estes *semitonos* sejam transportados entre a *terceira* e *quarta*, e entre a *setima* e *oitava*, e para que entre as outras notas se possa achar um *tono* será necessario alterar o *Fa* e o *Do*; e eis a razão por que no *modo Re maior* ha dois *sustenidos* na clave, sobre as notas *Fa*, e *Do*. (Vêde o exemplo No. 2.)

Exemplo 1.



Exemplo 2.



Secção 5^a.

P. Apresentai-nos um quadro, onde nos possam ser presentes todos os *modos* da musica.

R. Vêde os quadros, ou mappas seguintes, nos quaes achareis, n'um golpe de vista, todos os *modos*, ou *tons* praticaveis, impraticaveis, e os seus *substituíveis*, tanto *maiores*, como *menores*, do systema mōderno.

Modos, ou Tons maiores.

Praticaveis e impraticaveis baseados sobre os doze sons da escalla chromatica.	Homologos substituidos aos impraticaveis, ou pouco usados.
<p style="text-align: center;">Do</p> <p>Não tem accidente algum na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">Do # (<i>pouco usado</i>)</p> <p>Tem 7 sustenidos na clave.</p>	<p style="text-align: center;">Re ♭</p> <p>Tem 5 bêmoes na clave.</p>
<p style="text-align: center;">Re</p> <p>Tem 2 sustenidos na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">Re # (<i>impraticavel</i>)</p> <p>Tem 5 sustenidos na clave, e 2 sustenidos dobrados.</p>	<p style="text-align: center;">Mi ♭</p> <p>Tem 3 bêmoes.</p>
<p style="text-align: center;">Mi</p> <p>Tem 4 sustenidos na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">Fa</p> <p>Tem 1 bêmol na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">Fa # (<i>ambos dois usados</i>)</p> <p>Tem 6 sustenidos na clave.</p>	<p style="text-align: center;">Sol ♭</p> <p>Tem 6 bêmoes.</p>
<p style="text-align: center;">Sol</p> <p>Tem 1 sustenido na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">Sol # (<i>impraticavel</i>)</p> <p>Tem 6 sustenidos e 1 sostenido dobrado.</p>	<p style="text-align: center;">La ♭</p> <p>Tem 4 bêmoes.</p>
<p style="text-align: center;">La</p> <p>Tem 3 sustenidos na clave.</p>	
<p style="text-align: center;">La # (<i>impraticavel</i>)</p> <p>Tem 4 sustenidos, e 3 sustenidos dobrados.</p>	<p style="text-align: center;">Si ♭</p> <p>Tem 2 bêmoes.</p>
<p style="text-align: center;">Si</p> <p>Tem 5 sustenidos na clave.</p>	

Modos, ou Tons menores.

Praticaveis e impraticaveis baseados sobre os doze sons da escalla chromatica.	Homologos substituidos aos impraticaveis.
<p style="text-align: center;">Do</p> <p>Tem 3 bêmoes na clave — <i>similhante a Mi maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Do #</p> <p>Tem 4 sustenidos na clave — <i>similhante a Mi maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Re</p> <p>Tem 1 bêmol na clave — <i>similhante a Fa maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Re #</p> <p>Tem 6 sustenidos na clave (<i>impraticavel</i>) <i>similhante a Fa maior.</i></p>	<p style="text-align: center;">Mi ♭</p> <p>Tem 6 bêmoes — <i>similhante a Sol ♭ maior.</i></p>
<p style="text-align: center;">Mi</p> <p>Tem 1 sustenido na clave — <i>similhante a Sol maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Fa</p> <p>Tem 4 bêmoes na clave — <i>similhante a La b maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Fa #</p> <p>Tem 3 sustenidos na clave — <i>similhante a La maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Sol</p> <p>Tem 2 bêmoes na clave — <i>similhante a Si ♭ maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">Sol #</p> <p>Tem 5 sustenidos na clave — <i>similhante a Si maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">La</p> <p>Não tem accidente algum na clave — <i>similhante a Do maior.</i></p>	
<p style="text-align: center;">La #</p> <p>Tem 7 sustenidos na clave (<i>impraticavel</i>) <i>similhante a Do # maior.</i></p>	<p style="text-align: center;">Si ♭</p> <p>Tem 5 bêmoes — <i>similhante a Re ♭ maior.</i></p>
<p style="text-align: center;">Si</p> <p>Tem 2 sustenidos na clave — <i>similhante a Re maior.</i></p>	

P. Não haverá uma regra pela qual se possa conhecer com facilidade o *modo homologo* de um outro, sem ter á vista os quadros retro descriptos?

R. Ha uma regra para esse fim, e vem a ser — que o numero dos *sustenidos* de um *modo*, sommado com o dos *bêmoes* do seu *homologo substituível*, deve dar o numero — *doze*; e assim, por exemplo, se quero substituir ao *modo Do susenido* (o qual tem na clave sete *sustenidos*) o seu *homologo*, direi que este deve ter *cinco bêmoes* na clave, por que sete, *sustenidos*, com cinco *bêmoes*, pre enchem o numero — *doze*, e por consequência acharei que o *homologo* de *Do susenido* é o *modo*, ou *tom* de *Re bêmol*.

Secção 6ª.

P. Haverá alguma *analogia* ou *relação* entre uns e alguns outros *modos*?

R. Sim; cada um dos *modos* tem os seus *relativos*, ou *analogos*, os quaes se chamam tambem *modos* ou *tons proximos*, ou *correspondentes*, por que o primeiro se chama — o *tom*, ou *modo principal*.

P. Quaes são os *tons* ou *modos relativos proximos* de um dado *tom maior*?

R. São o *quinto* e o *quarto maiores*, e o *segundo*, *terceiro* e *sexto menores*.

P. Appresentai-nos disto um exemplo.

R. Seja o *modo maior* — *Do*, o *modo*, ou *tom principal*, do qual se procure os *relativos*: estes serão os *modos maiores Sol*, e *Fa*, baseados, o primeiro sobre a *quinta*, e o segundo sobre a *quarta* do *principal*, e os *menores Re*, *La* e *Mi*, baseados, o primeiro sobre a *segunda*, o segundo sobre a *sexta*, e o terceiro sobre a *terceira* do *modo principal*.

P. Quaes são os *tons relativos proximos* de um dado *tom menor*?

R. São o *terceiro*, *sexto*, e *setimo maiores*, e o *quarto* e *quinto menores*.

P. Dae-nos um exemplo.

R. Seja o *modo menor La* o *principal*; os seus *relativos proximos* serão os *modos maiores Do*, *Sol*, e *Fa*, e os *modos menores Re*, e *Mi*.

P. Não haverá uma maneira mais simples para conhecer quaes são os *modos relativos*?

R. Sim; pode-se dizer que os *modos relativos proximos* de um

modo dado como *principal*, são os que se baseam sobre a *quarta* e *quinta* do mesmo, e os *similhantes menores* d'estes, e do *principal*, se os primeiros são *maiores*, ou os *similhantes maiores*, se os primeiros são *menores*.

P. Não haverá ainda uma outra regra mais prompta para achar os *relativos proximos* de um *modo* qualquer, dado como *principal*?

R. Sim; é esta: os *modos relativos proximos* são aquelles *maiores*, ou *menores* que tem os mesmos *accidentes* na *clave*, ou um *accidente* de mais, ou de menos do que tem o dado como *principal*; o que é facil conhecer dos exemplos ja exarados.

P. O conhecimento d'esta *relação* ou *analogia* que se dá entre *modos*, e *modos* é por ventura necessario?

R. Sim, é necessario para regular a *modulação*, e, comquanto este conhecimento pertença principalmente ao compositor, todavia, pode elle tambem coadjuvar o principiante na execução, para fazer succeder a um *modo* os seus mais *proximos*, no seguimento das *escallas*, ou de outros exercicios, e tambem para costumar o ouvido ás mais simples e mais naturaes *modulações*, formando cadeias, ou giros harmonicos.

P. Que coisa se entendo por *modulação*?

R. Entende-se o passar de um para outro *modo*.

P. Quaes são as *modulações* mais naturaes, chamadas *ordinarias*?

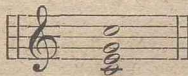
R. São aquellas, nas quaes se passa do *modo principal* ao da sua *quinta*, ou *quarta*, falando dos *maiores*, ou então nos *menores*, aquellas em que se passa do *principal* ao da sua *terceira*, ou *quinta*, e tambem ao da *setima*.

Secção 7^a.

P. Como se compõe o *accorde da tonica* ou *modo maior*?

R. Compõe-se de duas *terceiras conjunctas* das quaes a primeira é *maior* e a segunda *menor* como *Do, Mi, Sol*.

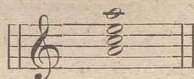
Exemplo.



P. Como se compõe o *accorde da tonica* no *modo menor*?

R. De duas *terceiras conjunctas*, das quaes a primeira é *menor*, e a segunda *maior* como *La, Do, Mi*.

Exemplo.



P. Poder-se-hia dar á *tonica* duas *terceiras menores*, ou uma *menor*, e uma *diminuta*, combinadas mutuamente entre si?

R. Não; porque qualquer outra combinação de *terceiras* produziria um *accorde dissonante*; o que não seria supportavel em um *accorde* que serve de principio e fim á peça musical.

Q. Como se distingue o *modo maior* do seu *similhante menor*, ou vice versa, não havendo entre elles differença alguma nos *accidentes* juntos á clave?

R. Conhece-se, observando primeiramente no *canto*, ou *melodia* e *harmonia* se se encontram as notas caracteristicas do *modo*; isto é: a *terceira* e *sexta maiores*, ou *menores*, e se a *nota sensível* é ou não alterada *accidentalmente*.

P. Poder-se-ha appresentar d'isto um exemplo?

R. O seguinte: *Do, Mi, Sol, Fa, Mi, Do, La, Si, Do*, será *modo de Do maior*, porque as primeiras três notas são aquellas mesmas que compõem o *accorde da tonica*, e as outras que se seguem são todas pertencentes á *escalla maior* de *Do*; alem do que, a ultima nota é a mesma *tonica*. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Dae-nos um exemplo do *modo menor*?

R. Eil-o: *Do, La, Mi, Sol#, La, Fa, Re, Mi, Do, Re, Mi, Si, Mi, La*. Com quanto a primeira seja *Do* observar-se-ha, todavia, que do *Do* ao *La*, descendo, se acha justamente aquella *terceira menor* que se requer na formula do *modo menor*; demais, a *nota sensível* no *Sol sustenido* a *sexta menor* no *Fa*, e a ultima nota *La*, são tudo indicios que caracterizam o *modor menor La*.

Exemplo.

P. Dá-se algum caso em que faltem na clave alguns dos *accidentes* que pertencem ao *modo*?

R. Sim; por que na musica antiga geralmente, falta o ultimo *bê-mol*, e o penultimo *sustenido* nos *modos menores* assim como outros *accidentes* nos *modos maiores*.

P. N'esse caso, como se conhecerá o *modo* estabelecido?

R. Elle será sempre reconhecivel em rasão das notas que compõem o *accorde da tonica*, pela nota *sensivel* e mais notas caracteristicas do *modo*.

Secção 8^a.

P. Que cousa é o que se entende por *transporte de tom* ou *modo* na execução da musica?

R. Entende-se o executar uma peça qualquer, seja de *canto* ou de *instrumento*, transportando-a, mentalmente, e sem a transcrever, do *modo* em que está escripta, para outro mais *agudo*, ou mais *grave*, um ou mais *tonos*, ou somente um *semitono*, e isto a fim de melhor a adoptar aos limites, ou recursos da propria voz, ou de certo instrumento, e muitas vezes tambem para melhor se aproximar ao caracter da composição.

P. O que é o que se pratica para executar estes *transportes*?

R. Não se faz mais que suppor que a peça dada está escripta na clave a que corresponde o *transporte*, e imaginando substituidos os *accidentes* do novo *modo* aos do modo em que está escripta.

P. Appresentae-nos algum exemplo d'este *transporte*.

R. Seja, por exemplo, uma *cantoria* escripta no *modo* de *Do* na clave de *Violino*, aquella que eu queira executar com a voz, ou instrumento um *tono* mais alto, isto é: em *Re*: para isto, não farei mais que suppor-a escripta na clave de *Contralto*, e com os *accidentes* do *modo Re*. Se, em vez d'este *modo*, a quizesse no *modo Fa*, isto é: trez *grãos* mais alta que o dito *modo Re*, a executaria como se fosse escripta na clave de *meio-soprano* com os *accidentes* do *modo Fa*; e, assim, com a ajuda das sete claves, se poderá transportar mentalmente de um para outro *modo*.

P. Se os *modos* usados na musica são *dôze*, como transportaremos para todos os *modos* só com as 7 claves?

R. Com as 7 claves sómente e com o substituir mentalmente os *accidentes* do *modo* ou *tom* transportado pelo do *modo* original, se pode transportar em todos os *modos* porque não são mais do que sete as bases naturaes, ou não alteradas, dos *modos*, ou *tons*; e aquellas que tem uma diversa posição sobre as *linhas* ou *espaços*, e as outras não são senão as mesmas bases alteradas por *sustenido*, ou *bêmol*.

P. Esclarecei-nos isto com exemplos.

R. Se quero, por exemplo, transportar um *canto* escripto no *modo Re*, com a clave de *Basso*, para o *modo Mi*, não tenho mais a fazer do que executal-o como se fosse escripto na clave de *meio-soprano* com quatro *sustenidos* na clave; mas se devo transportal-o ao *modo* de *Mi bêmol*, executal-o-hei com a mesma clave de *meio-soprano*, mas suppondo então *trez bêmoes* na clave. Daqui se vê, pois, que uma só clave pode servir para o *transporte* de mais de um *modo*, e por isso, que as sete claves são sufficientes para servirem a todos os *dôze modos*.

Lição 16^a.

Dos ornatos ou embellecimentos.

P. Quantas são as especies dos *ornatos*?

R. São quatro, a saber: a *appoggiatura*, o *gruppetto*, o *mordente*, e o *trillo*.

P. Que coisa é a *appoggiatura*?

R. E' uma pequenina nota que precede uma nota, e que, ordinariamente, se colloca um *gráo* acima, ou abaixo da mesma nota, e algumas vezes tambem na distancia de uma *terceira*, *quarta*, *quinta*, etc.

Exemplo.



P. Qual é o valor da *appoggiatura*?

R. O valor da *appoggiatura* depende geralmente do gosto, e da maneira do executante; porem querendo obter uma precisa execução, dever-se-ha dar á *appoggiatura*, ora metade, ora um quarto, ou um oitavo do valor da nota, em relação ao valor da pequenina nota que representa a mesma *appoggiatura*.

P. Dae-nos algum exemplo da execução rigorosa da *appoggiatura*.

R. Supponhamos uma *minima* com um ponto, a *appoggiatura* representada por uma pequena *minima* não deixará a nota mais do que o valor do *ponto*: supposta uma *seminima* a *appoggiatura* representada por uma pequena *colxêa* se aproximará da metade do valor da *seminima* etc. (Vêde o ex. antecedente.)

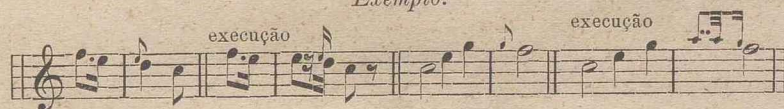
P. Que é o que se deve observar na execução da *appoggiatura*?

R. Deve-se ligal-a á nota, e fazel-a mais sensivel do que a nota que a segue, e é isto o que claramente se entende do mesmo termo — *appoggiatura*.

P. Que coisa é a *appoggiatura dobrada*?

R. A *appoggiatura dobrada*, a qual se chama tambem *aspirada* é uma *galanteria* algumas vezes usada na execução da *appoggiatura*, e consiste em dividir-lhe o valor em duas partes, com um pequenissimo intervallo de pausa, ou tambem fazendo preceder a *appoggiatura* por uma pequena nota, o que tudo se vê no seguinte

Exemplo.



P. Como se assigna este galanteio?

R. Não ha signal algum que o indique; e depende do bom gosto do executante o saber quando convenha executar daquella maneira a *appoggiatura* ordinaria.

Secção 1.^a.

P. Que coisa é o *gruppetto*?

R. E' a união de tres, ou quatro pequeninas notas que precedem uma nota ordinaria.

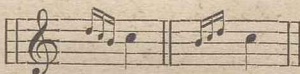
P. Como se compõe o *gruppetto* de tres notas?

R. O *gruppetto* que precede, por ex. o *Do* deve ser formado de *Re, Do, Si*, ou tambem de *Si, Do, Re*.

P. Como se chama o *gruppetto* quando é formado de *Re, Do, Si*?

R. Chama-se *gruppetto descendente*, e sendo formado de *Si, Do, Re* chama-se *gruppetto ascendente*.

Exemplo.



P. Pode elle formar-se tambem de quatro pequenas notas?

R. Sim.

P. De que maneira?

R. Suppondo duas notas — *Do, Mi*, com um *gruppetto* no meio, este se formará de *Re, Do, Si, Do*; ou então de *Si, Do, Re, Do*.

Exemplo.



P. Dae-nos ainda outro exemplo.

R. Supponhamos um *Do* *seminima* com *ponto*, e um *Re* *colvêa*; o *gruppetto* que se encontrar entre estas duas notas será feito sobre o valor do *ponto* unido á primeira nota.

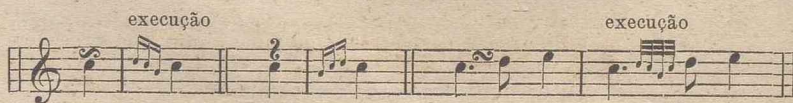
Exemplo.

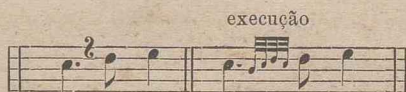


P. Não ha algum signal que indique o *gruppetto* sem escrevel-o com as pequenas notas?

R. Sim; o signal \sim indica o *gruppetto descendente*, e o signal \S indica o *gruppetto ascendente*.

Exemplo.





P. Que coisa indica o *sustenido* ou *bêmol*, e tambem um e outro, que tantas vezes se encontram por cima ou por baixo do signal do *gruppetto*?

R. O *sustenido*, ou *bêmol* quando se acham por baixo do signal do *gruppetto* indicam que pertencem á ultima notinha do *gruppetto*, e quando um d'estes *accidentes*, está por cima, e outro por baixo do dito signal, indicam que o que está por baixo pertence á primeira, e o que está por cima, á ultima notinha.

Exemplo.



P. De que maneira se deve executar este *gruppetto*?

R. Com limpeza e velocidade.

P. Por ventura deve elle ligar-se sempre á nota?

R. Sim, de maneira que o *gruppetto*, e a nota forme um todo.

Secção 2^a.

P. Que coisa é o *mordente*?

R. O *mordente* é formado de duas pequenas notas antes de uma nota ordinaria.

P. De quantas maneiras se pode fazer o *mordente*?

R. Supposto o *mordente* junto á nota *Do* pode ser formado de *Do*, *Re*, ou *Do*, *Si*, que com a dita nota farão *Do*, *Re*, *Do*, ou *Do*, *Si*, *Do*; pode porem formar-se tambem de *Si*, *Re*; ou *Re*, *Si*, e egualmente de *La*, *Si*, ou *Mi*, *Re*. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Quaes são os signaes do *mordente*, algumas vezes adoptados em logar das pequenas notas?

R. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Podem repetir-se as pequenas notas do *mordente*?

R. Sim; repete-se algumas vezes o *mordente*, mais, ou menos, conforme a índole do *periodo musical* a que pertence a nota, subtraindo o tempo oportuno da mesma nota.

Secção 3^a.

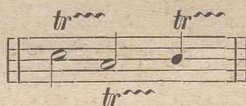
P. Que cousa é o *trillo*, ou trinado?

R. O *trillo* é um brilhante ornato, o qual consiste em duas notas repetidas mais vezes alternadamente com summa velocidade.

P. Qual é o signal do *trillo*?

R. E' este *tr* que se colloca sobre, ou debaixo de uma nota; ou tambem este: *tr*.

Exemplo.



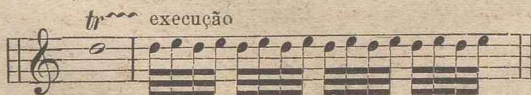
P. Quaes são as duas notas que formam o *trillo*?

R. São, a nota que tem o signal do *trillo*, e a nota superior de um *gráo*.

P. Appresentae-nos um exemplo.

R. Se, por ex. a nota *Re* tiver o signal do *trillo* a execução será *Re, Mi, Re, Mi, Re, Mi*.

Exemplo.



P. O *trillo* é sempre formado com a nota superior?

R. Sempre.

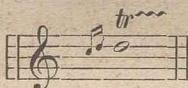
P. E' elle obrigado a preparação, e a terminação?

R. Sim.

P. Qual será a sua preparação?

R. Supposto o *trillo* sobre o *Re* a preparação será *Do Re*.

Exemplo.



P. Qual será a sua *terminação*?

R. Supposto o mesmo *trillo* sobre o *Re*, a *terminação* será o mesmo *Do, Re*, depois da qual cahirá sobre a nota final *Do*.

Exemplo.



P. Qual será a *terminação* do *trillo* quando a nota que o segue sobe, ou desce uma *terceira* ou maior intervallo?

R. Em tal caso, a primeira nota da *terminação* deve formar *semi-ono maior* com a segunda nota.

Exemplo.



P. Quaes são as bellezas, ou merecimento do *trillo*?

R. São a velocidade e a clareza.

P. A velocidade no *trillo* deve ser igual desde o principio ate ao fim?

R. Em geral sim; mas muitas vezes, e principalmente nos *trillos* de longa duração, faz grande effeito o começal-o lentamente e piano, crescendo gradualmente em velocidade, e força ate ao *fortissimo* e *prestissimo*, e finalizal-o *lento* e *piano*.

Lição 17^a.

Das notas *superabundantes* ou das *tresquealtera* e das *seisquealtera*.

P. Que é o que se entende por *tresquealtera*.

R. A *tresquealtera* é um complexo de tres notas que se devem executar no tempo de duas só, accelerando-lhe um pouco o movimento.

P. Que coisa é a *seisquealtera*, ou *sesquialtera*?

R. E' a união de seis notas que se devem executar no tempo de quatro, accelerando-lhe o movimento. *)

P. Como se conhecem as *tresquealtera*, e as *seisquealtera*?

R. As *tresquealtera* tem um 3 por cima, ou por baixo, e as *seisquealtera* um 6, e ainda que lhes faltem os ditos numeros, conhecem-se pela *superabundancia* das notas no compasso.

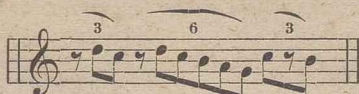
Exemplo.



P. A *tres-* e *seisquealtera* são sempre formadas unicamente por notas?

R. Algumas vezes são formadas em parte de notas, e em parte por pausas.

*) Um abuso que deturpa muitas vezes as *phrases musicas* e lhes defrauda o verdadeiro sentido, é sem duvida o de executar a *seisquealtera* como se fosse a união de duas *tresquealtera*, o que na realidade não é o mesmo, pois que o intervallo do tempo que deve medear entre a 3^a nota da 1^a *tresquealtera* e a 1^a nota da que se lhe segue é maior que o intervallo de tempo que medea entre a 1^a e a 2^a, e entre a 2^a e a 3^a notas de cada uma das *tresquealtera*; em quanto porem que na *seisquealtera* deve medear o mesmo intervallo entre cada uma das notas e aquella que a segue: alem de que, o character da *tresquealtera* é, de ordinario, mais ligeiro e alegre do que não é o da *seisquealtera*. A origem d'este abuso talvez venha da pratica viciosa de que ja tratei em outra nota, qual é a de batter em 4 movimentos o tempo de $\frac{2}{4}$ pois que, em tal caso, é quasi impossivel executar um compasso composto de duas *seisquealtera*, sem dividir cada uma d'estas em duas *tresquealtera*.

Exemplo.

P. Da-se por ventura algum caso em que as *tres-* e as *seisquealtera* sejam representadas por notas de differente valor entre si?

R. São assáz frequentes os casos em que assim se usa na musica moderna. O exemplo que se segue vos mostrará as muitas diversas formas, de baixo das quaes se acham escriptas uma, e outra.



P. Não ha outro numero de *notas superabundantes*?

R. Sim, como, por ex., cinco, ou sete em lugar de quatro, nove, ou dez em vez de oito, como se vê no seguinte exemplo; mas estas estão pouco em uso.

Exemplo.**Lição 18^a.***Dos accentos musicaes.*

P. Que coisa se entende por *accentos musicaes*?

R. Entende-se tudo o que, junto á justa entoação dos sons, e á sua exacta medida de tempo, contribue a dar expressão, tanto á *melodia*,

como á *harmonia*: por outra maneira: são todas aquellas modificações que dão alma ás phrases musicaes e que fazem da musica uma linguagem que, deleitando o ouvido, sabe ao mesmo tempo fallar ao coração, elevando-a d'esta maneira ao nóbre grão de *arte imitativa*.

P. Quaes são estas *modificações* ou *accentos*?

R. São, o *ritmo* que regula a *phrase*, ou *periodo* inteiros; os *tempos fortes*, e *fracos* do compasso, pelos quaes se acham reguladas, e determinadas as diversas partes de um *periodo*; o *crescer*, e *diminuir*, de força; o *ligar*, ou *soltar*; o *estacar*, *ralentar*, ou *accellerar*; o *sustentado*, o *forte*, o *piano*, e *todas aquellas mais gradações* que servem a dar o colorido ás *phrases*.

P. Quaes são os termos que indicam a maior, ou menor força?

R. São estes: *forte*, *fortissimo*, *piano*, *pianissimo*, os quaes se escrevem por cima, ou por baixo da pauta, assim abbreviados — *f.*, *ff.*, *p.*, *pp.*

P. Quaes são os termos entremedios do *forte*, e do *piano*?

R. São os — *mezzo forte*, *mezza voce*, *dolce*, e *sotto voce*.

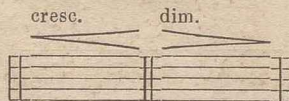
P. Quaes são os extremos do *fortissimo*, ou *pianissimo*?

R. São o *sforzato*, o *mancando*, e em vez deste, o *perdendosi*, ou *morendo*, os quaes termos se acostam tambem abbreviar d'esta maneira — *sf.*, *maned.*, *perd.* etc.

P. Ha tambem alguns signaes particulares que indiquem o *crescendo*, e o *diminuindo*?

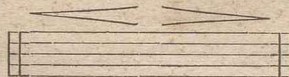
R. Sim; duas *linhas* que partindo do mesmo ponto vão alargando-se cada uma para seu lado, significam o *crescendo*; e vice versa, duas *linhas* que partindo de dois pontos, vem convergir n'um só, representam o *diminuindo*.

Exemplo.



P. Que significam estes dois signaes unidos, e collocados sobre, ou debaixo de uma figura, como no seguinte

Exemplo?



R. Indicam a (assim chamada) *messa di voce*, a qual consiste em começar *piano*, crescer ate ao *forte*, e depois diminuir do *forte* ate ao *piano*.

P. Que coisa produz o signal do *diminuindo* applicado só a uma nota?

R. Produz o que se denomina *voce vibrata*, a qual começa do *forte* ou *mezzo forte*, e se diminue até ao *piano*.

P. Como se indicam as alterações accidentaes do *movimento*?

R. Com as palavras — *accelerando*, ou *rallentando*, segundo se dever apressar, ou demorar gradualmente o movimento.

Secção 1.^a

P. O que indica uma pequena nota collocada entre duas notas de *intervallo conjuncto*, ou *disjuncto*, sobre o mesmo gráo da primeira, ou da segunda, como no seguinte

Exemplo?



R. Indica o *portamento di voce*, isto é: a passagem que se faz de uma a outra voz, ligando, e passando por todos os grãos indefinidos do intervallo entreposto; o que não obstante, ser proprio do canto, pode todavia imitar-se com os instrumentos de sôpro, mas não com os de teclado.

P. Qual é o effeito da *ligadura* collocada sobre, ou debaixo de duas, tres, quatro, ou mais notas de diverso nome, como no seguinte

Exemplo?



R. A *ligadura* assim collocada não só faz ligar um ao outro som, mas exige que o primeiro som da nota ligada seja reforçado e mais sensível que o das outras.

P. Qual será a execução de duas notas ligadas, por ex. *Re, Do*?

R. O *Re* deve ser mais sensível que o *Do*, produzindo assim o effeito da *appoggiatura*.

P. Qual deverá ser a execução de tres sons ligados, como *Me Do, Re*?

R. O primeiro som *Mi* deverá ser mais reforçado, e mais sensível do que os outros dois *Re, Do*, e assim também de quatro sons ligados o primeiro será mais reforçado e sensível do que os outros tres.

P. Como se deve executar uma serie de notas, subindo, como *Do Re, Mi, Fa, Sol*, etc.?

R. Começar-se-ha por *piano*, ou também por *forte* reforçando sempre gradualmente, ou vice versa, quando descendo, se começará de *forte* diminuindo sempre.

Exemplo.



P. Como se executará um canto composto de saltos, tanto subindo como descendo, como no seguinte

Exemplo?



R. Reforçar-se-ha, e se diminuirá de força o som, conforme for maior, ou menor o agudo da *melodia*.

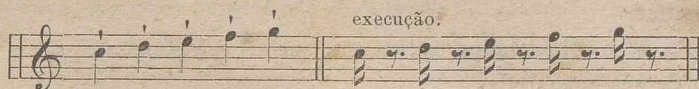
P. Estas regras para dar expressão á *melodia* são por ventura invariáveis?

R. Não; podem variar-se, e principalmente no canto; mas não se deverá desviar d'ellas, senão quando o compositor assim o indicar por diverso *accento*, ou então em certos casos, que só a longa pratica pode fazer conhecer.

Secção 2^a.

P. Qual é a execução que se dá ás notas que se apresentam tendo por cima um *ponto alongado*?

R. Executam-se dando a cada uma das notas um som *vibrante e secco*, de modo que haja um pequeno intervallo de pausa entre um e outro som, como se vê no seguinte

Exemplo.

P. Como se chama esta maneira de execução?

R. Chama-se *staccato*, ou *notas destacadas*, o que tambem se acha muitas vezes indicado com as palavras *staccato* postas sobre, ou debaixo das notas em logar dos ditos *pontos alongados*.

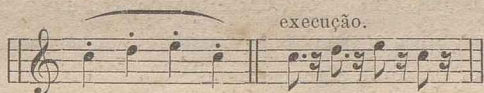
P. Como se executam as notas que tem por cima um *ponto*, e que por essa rasão se chamam *notas pontuadas*?

R. A execução d'estas notas é uma gradação do *staccato*, por que se lhes dá um som menos *secco*, e menos *vibrado*, separando-as com pausas menores que no *staccato*.

Exemplo.

P. Como se executam as notas *pontoadas ligadas*?

R. Executam-se dando-se-lhes um som docemente *marcado*, e separando-as com uma pausa de quasi insensivel duração. Esta maneira é tambem uma gradação do *staccato*.

Exemplo.

P. Como se executam as notas que tem escripta por cima, ou por baixo a palavra *sciolte*?

R. Esta palavra exige que não se liguem absolutamente as notas, mas que se executem de uma maneira clara (*granita*) sem destacal-as porem com pausas. Em quanto ás notas nem *ligadas*, nem *pontoadas*, podem se soltar, ou ligar á vontade, ou segundo o exigem o bom gosto, e o caracter da *phrase* *).

*) Os modernos costumam executar d'outra maneira as notas *pontoadas ligadas*, da qual é tanto mais gracioso e agradável o effeito que produz, quanto é difficil executala com perfeição. Esta maneira consiste em retardar d'um meio respiro,

P. Qual é o termo que se usa para dar o valor por inteiro a uma nota solta?

R. É a abbreviatura *ter.* ou *tem.* que se colloca por cima ou por baixo de qualquer d'ellas.

P. Qual é a execução do *rallentando*?

R. Demorando gradualmente o movimento, o que geralmente succede na repetição de qualquer passo ou motivo gracioso.

P. Qual deve ser a execução do *accelerando*?

R. Deve-se acelerar, ou apertar gradualmente o movimento; o que succede nas peças de força e apaixonadas.

P. Que significam as palavras — *ad libitum*, *a piacere*, e tambem *a capriccio*, que se encontram tantas vezes por cima ou por baixo de uma ou mais *phrases* musicaes?

R. Querem dizer que o compositor deixa ao arbitrio, e ao bom gosto do executante demorar, ou apressar o movimento, ou tambem embellecer com ornatos da sua escolha aquelle passo musical, até encontrar a palavra — *a tempo* — a qual obriga a retomar no seu rigor o movimento primitivo.

P. Que quer dizer a expressão — *colla parte* — que se acha escripta por cima, ou por baixo de uma parte, que acompanha outra, sobre a qual esteja escripto — *ad libitum*?

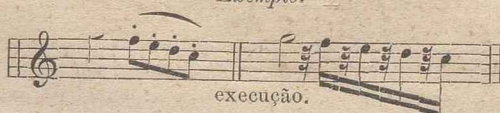
R. Quer dizer que o que executa a parte do acompanhamento deve demorar, ou apressar o movimento segundo o apressar, ou demorar a parte principal, tendo por guia o ouvido, e a longa pratica.

P. Que significa a palavra — *stentato*, ou *stentate*, que se acha por cima, ou por baixo de algumas notas?

R. Essa palavra indica uma maneira de execução que consiste não só no demorar, mas tambem em imprimir em cada uma das notas uma certa ideia de teima (*stento*) ou, direi talvez melhor, de obstinação

ou ainda menos cada uma das notas, como se deixa ver do seguinte exemplo. As notas, assim executadas, podem chamar-se *notas aspiradas*.

Exemplo.



(*ritrosia*) na execução d'ellas. Isto, porem, é mais difficil definil-o com exactidão, do que, guiado pelo bom gosto, apprendel-o com a longa pratica.

Lição 19^a.

Da *Ligadura* de duas notas de igual nome e da *Syncope*.

P. O que significa a *ligadura*, quando se colloca por cima ou por baixo de duas notas do mesmo nome, sejam, ou não de igual valor, como no seguinte

Exemplo?



R. Indica que das duas notas ligadas não se deve ferir senão a primeira, continuando-a, porem, com o valor da segunda.

P. Dae-nos um exemplo d'isto.

R. Sejam, por ex., duas notas em *Fa*, uma *minima* e uma *semi-minima*; fere-se o primeiro *Fa*, e se continua o som do segundo, como se fosse uma *minima* com um *ponto*; e assim duas *colxêas*, ambas, por exemplo, em *Re*, bate-se a primeira, continuando-lhe o som, como se fosse uma *seminima*.

P. Qual deve ser o effeito produzido por duas *ligaduras*, uma sobre a outra, ou uma que communique com a outra?

R. Deve fazer o effeito de um todo, ligado juntamente, como se vê na execução do seguinte

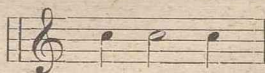
Exemplo.



P. Que cousa é a *syncope*?

R. A *syncope* é uma nota que se encontra entre duas ou mais notas equivalentes á mesma *syncope*, como se vê no seguinte exemplo onde a *minima* é a *syncope*.

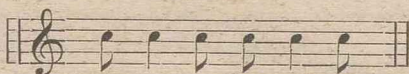
Exemplo.



P. Não se poderá deffinir a *syncope* de outro modo?

R. Sim; e por isso pode-se dizer melhor que a *syncope* é uma nota que começa em um tempo *fraco* do compasso, e finaliza n'um tempo *forte*, ou tambem que começa na metade fraca de um tempo, e finaliza na metade forte de um tempo fraco. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Não se pode escrever de outra maneira a *syncope*?

R. Sim; duas notas de igual valor representam, e produzem com a *ligadura* o mesmo effeito da *syncope*.

Exemplo.



P. Que coisa se deve observar na execução da *syncope*?

R. A *syncope* deve ser executada com força.

P. De baixo de que tempo do compasso se torna ella *vibrata*?

R. De baixo de um tempo *fraco*.

P. Que resulta dahi?

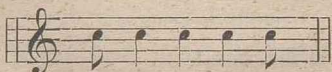
R. Resulta que toda a *syncope* parece andar em contratempo, e que toda a successão de *notas syncopadas* parece tomar um movimento contrario á ordem natural do tempo.

P. Dae-nos um exemplo da successão de *notas syncopadas*.

R. Vêde o primeiro dos seguintes exemplos, onde a *segunda*, *terceira* e *quarta* notas são *syncopes*, e no segundo exemplo, onde as *notas segunda*, *terceira*, *quarta*, e *quinta*, com as *sexta*, *setima*, e *oitava* são

tambem *syncopes*, pois que começam na metade fraca de um tempo do compasso, e finalisam na metade forte de um outro.

Exemplo 1.



Exemplo 2.



Lição 20^a.

Dos termos que indicam o *affecto dominante* da Composição.

P. Que se entende por *affecto dominante* da composição?

R. Assim como no discurso são mais vigorosos, e energicos aquelles accents com que se exprimem sentimentos fortes e nobres, do que aquelles com que se manifestam os sentimentos ternos, moderados e de placidez, assim, na musica, os *accents* devem ser mais *marcados* e vigorosos nas *phrases*, ou peças inteiras que exprimem imagens de placidez, doçura e ternura; daqui se segue que por *affecto dominante* da composição se deve entender o character, ou para melhor dizer, o *estyllo* que se deve pôr em pratica na execução de tal, ou de tal outra peça de musica.

P. Quaes são os meios mais ordinarios para fazer sobresahir esta diversidade de *estyllo* nas *phrases* musicas?

R. São, o maior, ou menor gráo no *forte*, e *piano*; a maior, ou menor força nas *appoggiaturas*, e notas *ligadas*; o maior ou menor *vigor*, o fazer mais, ou menos *accellerados*, e *vibrados* o *gruppetto*, o *mordente*, e o *trillo*, o *marcar* mais ou menos os *tempos fortes* do compasso; a maior ou menor exactidão em dar o valor ás notas; finalmente tudo aquillo que serve para dar a verdadeira expressão exigida e indicada pelo compositor.

P. Quaes são os termos usados para indicar o *affecto dominante* da composição?

R. São os seguintes — *Sostenuto*, *Maestoso*, *Affectuoso*, *Amoroso*, *Grazioso*, *Cantabile*, *Espressivo*, *Moderato*, *Agitato*, *Brioso*, *Vivace* etc.

P. Que cousa é o *Sostenuto*, e que é o que indica?

R. E' um adjuncto ao *Largo*, ou ao *Adagio*, e mesmo ao *Andante* e indica uma firme, e decidida execução.

P. Que coisa é o *Maestoso*?

R. E' um termo que se encontra muitas vezes só, e outras com adjuncto ao *Adagio*, e ao *Allegro*, e, em ambos os casos, exprime um caracter de grandeza.

P. Que coisa é o *Affectuoso*?

R. E' ordinariamente um adjuncto do *Andante*, e requer uma expressão doce, e melancolica.

P. Que cousa é o *Amoroso*, e que é o que indica?

R. E' um adjuncto do *Andante*, e do *Andantino*, e exige uma execução egualmente semelhante á do *Affectuoso*.

P. Que coisa é o *Grazioso*?

R. E' geralmente o adjuncto do *Andante*, e annuncia um caracter alegre, elegante, e não precipitado.

P. Que coisa é o *Cantabile*?

R. E' um termo que se encontra só, e que requer uma execução simples, e expressiva.

P. Onde se encontra o *Espressivo*?

R. Este termo encontra-se tanto no principio como no decurso da composição, indicando sempre um caracter particular de calor, e de sensibilidade.

P. Onde se encontra o *Moderato*, e qual é o seu effeito?

R. Acha-se geralmente acompanhado do *Allegro* e modifica-lhe a vivacidade.

P. Qual é o effeito do *Agitato*?

R. O *Agitato*, adjuncto do *Allegro*, tira-lhe o proprio caracter alegre, imprimindo-lhe o de agitado e apaixonado.

P. Que coisa é o *Brioso*, ou *Con brio*, e qual é o seu effeito?

R. E' um adjuncto do *Allegro*, que o torna mais vivo e decidido.

P. Onde se encontra o *Vivace*, e qual é o effeito que produz?

R. O *Vivace* encontra-se só, e tambem como adjuncto do *Allegro*, exigindo uma execução viva, e expedita.

P. Qual é o effeito do adjuncto *Con moto*?

R. Augmenta um gráo de velocidade ao movimento, a que está unido, e determina uma execução mais viva e *marcada*.

P. Onde se encontra o *Assai*?

R. Encontra-se como adjuncto do *Presto*, do *Allegro*, e do *Largo*.

P. Qual é o effeito que produz o termo *Comodo*?

R. Tira um não sei que da quella vivacidade pertencente ao *Allegro*, do qual é adjuncto.

Lição 21^a.

Do *Rhythm*o.

P. Que coisa é o *rhythm*o?

R. A palavra *rhythm*o denota na musica a proporção das partes de um mesmo *todo*, resultando da successão uniforme das partes de um andamento, com os *accentos* proprios do mesmo andamento.

P. E' necessario *rhythm*o na música?

R. Não só é necessario, mas é até indispensavel; por que sem *rhythm*o não pode haver verdadeira musica: elle é o que communica, para assim dizer, a vida á *melodia*: a *melodia* sem *rhythm*o não tem merecimento algum, pois que não é mais do que uma insignificante successão de sons, em quanto que, pelo contrario, os mesmos sons indeterminados, por exemplo, os rumores dos tambores, guiados pela *symmetria* e pelos *accentos* do *rhythm*o, produzem agradaveis effeitos, chegando mesmo a excitar na alma vivas emoções.

P. Quaes são as funcções, ou, fallando mais claramente, qual é o effeito principal do *rhythm*o sobre a *melodia*?

R. Em primeiro lugar elle determina, e fixa a duração absoluta dos sons, no que differe da medida, ou compasso, a qual não é outra coisa mais do que uma addicção de momentos em egual somma, sem que seja por elle determinada a duração absoluta d'estes momentos, por que é ao *rhythm*o que pertence fixar esta duração. Em segundo lugar é o *rhythm*o que determina, divide, e subdivide com os seus *accentos* as phrases musicas, tornando, d'esta maneira, clara e expressiva a *melodia*.

P. Como se indica na *graphia*, ou escripta musical o *rhythmo* d'uma qualquer peça de musica?

R. Indica-se com as palavras — *adagio*, *andante*, *allegro* etc. juntas aos signaes dos tempos, e com isto se determina o movimento o *andamento* que se requer, e em quanto aos *accents* do *rhythmo* esse acham-se determinados, 1^o pelo character attribuido, em geral, á natureza de cada um dos *andamentos*; 2^o. pelos *tempos fortes*, e *fracços* do compasso; 3^o. pelas palavras — *sostenuto*, *maestoso*, *brioso*, *vivace*, *agitato* etc., que se juntam ás que indicam o movimento, escrevendo, por exemplo, *andante maestoso*, *allegro vivace* etc.

Lição 22^a.

Das *Abreviaturas*.

P. Para que servem as *abreviaturas* na musica?

R. Servem para economisar tempo em escrevel-a, e o que é mais, para obstar á confusão que produz a repetição de muitas notas, ou passagens eguaes.

P. Quaes são as *abreviaturas* mais usadas?

R. São as trez seguintes — um ou mais córtes por cima, ou por baixo da nota — um ou mais córtes obliquos, que atravessam a pauta — o termo *simili*, ou *arpeggio*. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Que indica um ou mais córtes collocados por cima ou por baixo da nota?

R. Indicam dever repetir-se a nota tantas vezes quantas o exigem o valor da mesma nota, e o do cóрте ou córtes.

P. Exemplificae-nos isso.

R. Um *semibreve*, por exemplo, com um cóрте se converte em oito *colxêas*, por que a *colxêa* tem justamente so um cóрте, e por que o *se-*

mibreve val oito *colxêas*. Pela mesma rasão, uma *minima* com um *côrte* será convertida na execução em quatro *colxêas*; uma *seminima* com dois *córtes*, converter-se-ha em quatro *semicolxêas*, e uma *seminima* com um *ponto*, tendo dois *córtes*, se converterá em seis *semicolxêas* etc.

Exemplo.



P. Que effeito produzem um ou mais traços que unam duas *minimas*?

R. Fazem com que devam repetir-se successivamente as duas notas duas vezes se forem unidas por um só traço; quatro vezes, se tiverem dois traços, e assim, oito, se forem unidas por trez traços etc.

Exemplo.



P. Que significam um ou mais *córtes* sobre a pauta depois de duas, tres, ou mais notas?

R. Indicam a repetição continuada daquellas duas, tres, ou mais notas, como no seguinte

Exemplo.



P. Qual é o effeito dos termos — *simili*, ou *arpeggio*, escriptos por cima, ou por baixo de duas, tres, ou mais notas sobrepostas umas das outras?

R. Fazem que se executem essas notas com a mesma ordem de successão, com que estão escriptas as antecedentes, como se vê no seguinte

Exemplo.

P. Por ventura ha outras mais *abreviaturas*?

R. Sim; as quaes se acham indicadas, com a sua execução n seguinte

Exemplo.

P. Que cousa significa a *abreviatura* — *con 8^a*. — ou somente — *8^a*. — escripta por cima ou por baixo d'algumas notas e seguida d uma *linha ondeada*?

R. Significa que todas as notas indicadas com a dita *linha* devem ser acompanhadas da sua *oitava*, *superior*, ou *inferior*, conforme se ach escripto o *numero* e a *linha* por cima, ou por baixo, como se vê n seguinte

Exemplo.**Lição 23^a.**

Dos signaes de *reclamo* ou de *chamada*.

P. Quantos são os signaes de *reclamo*, ou de *chamada*?

R. São cinco, a saber: *ritornello dobrado*, ou *repetição dobrada*, *ritornello simples* ou *repetição simples*, a *ripresa*, o *bis*, e o *da capo*.

P. Qual é o effeito do *ritornello dobrado*?

R. Divide a peça de musica em duas partes, e obriga a repetil-as ambas.

P. Como se assigna esse signal?

R. Vêde o seguinte

Exemplo.



P. Como se assigna e qual o effeito do *ritornello simples*?

R. Assigna-se como no exemplo seguinte, e faz repetir somente aquella parte que antecede os dois pontos.

Exemplo.



P. Que cousa é a *ripresa*?

R. A *ripresa* é um signal á maneira de um *esse*, cortado obliquamente, ou d'outra qualquer maneira que se lhe assimilhe, e obriga a repetir a musica desde o logar em que estiver collocado.

Exemplo.



P. O que se faz depois de repetida a peça indicada pela *ripresa*?

R. Continua-se desde o logar que se deixou até ao fim total da musica.

P. Que coisa significa o *bis*?

R. E' a repetição de um periodo incluído entre esse signal.

P. Que cousa quer dizer *D. C.* ou *Da Capo*?

R. Quer dizer que se deve tornar ao principio da composição.

Lição 24^a.

Da *Coroa* ou *Suspensão*, do *Travessão dobrado* e outros signaes.

P. Que coisa é a *coroa*, ou *suspensão*?*)

R. É uma linha curva, com um ponto no meio, como se vê no exemplo seguinte, a qual se encontra umas vezes por cima, ou por baixo de uma nota, outras por cima ou por baixo de uma pausa, e outras por cima ou por baixo de duas notas, das quaes a primeira é *trillada*.

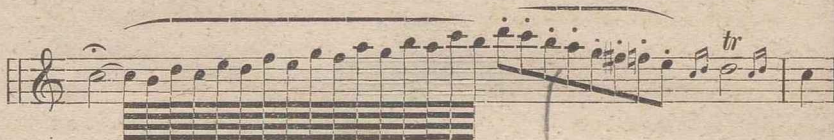
Exemplo.



P. Qual é o seu effeito?

R. Faz suspender um certo tempo de convenção sobre a pausa, o sobre a nota, e deixa ao arbitrio do executante o *cadenciar* sobre a nota antecedente á do *trillo*.

Exemplo.



P. Que coisa é o *travessão dobrado*?

R. O *travessão dobrado* descreve-se da maneira que se vê no seguinte exemplo, e indica geralmente o fim da peça de musica.

Exemplo.



P. Qual é a razão por que se escreve algumas vezes por cima, o

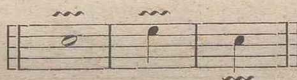
*) Chama-se vulgarmente *caldeirão* a figura, e *cadencia* ou canto, *ad libitu* que se executa durante a suspensão que a figura denota.

por baixo do *travessão dobrado* a palavra *fin*, ou *fine*, só ou com *suspensão*, e isto quando a composição está, as vezes, apenas começada?

R. E' para indicar ao executante que quando for obrigado a passar d'algun signal de *reclamo* para um outro deve proseguir d'este sómente até ao logar onde se acha a dita palavra *fine*.

P. Como se denomina, e que coisa indica uma *linha horizontal*, e *ondeada*, collocada sobre ou debaixo de uma nota de qualquer duração, como no seguinte

Exemplo?



R. Chama-se *tremulo*, e indica que se deve fazer tremido o som d'essa nota.

P. Que coisa é a *acciaccatura*?

R. E' uma maneira de executar os *accordes*, a qual consiste em ferir successiva, mas rapidamente as notas, começando das mais graves.

P. Como se assigna a *acciaccatura*?

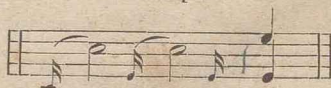
R. Encontra-se assignada por uma *linha* que atravessa *obliquamente* o *acorde*, ou ainda mesmo a *oitava* só, ou com uma *linha ondeada* collocada *perpendicularmente* á esquerda do *acorde*, ou tambem com *pequenas notas* que indicam mais claramente a execução, como tudo se deixa ver no seguinte

Exemplo.



P. Ha ainda outra especie de *acciaccatura*?

R. Sim; tambem se acha a *acciaccatura* descripta por uma *pequena nota* de mui diminuto valor, collocada antes de uma nota de valor muito maior, e com a distancia, pelo mais, de *oitava*, ou de *sexta*, ou tambem quando se acha antes de uma nota com *oitava*, como tudo se demonstra no seguinte

Exemplo.

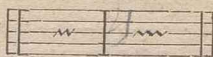
P. De que maneira se executam aquellas pequenas notas?

R. Executam-se ao contrario da *appoggiatura* por que se passa rapidamente da pequena nota á nota que a segue, que é a que recebe o accento; e quando é applicada á oitava executa-se como se vê no seguinte

Exemplo.

P. Que coisa é a *guia*, ou *guião*?

R. É uma nota ou signal, com uma pequena cauda, que se escreve no fim da pauta, para indicar a primeira nota que está na seguinte

Exemplo.

P. O que significam as palavras — *ottava alta*, ou *ottava bassa* escriptas sobre, ou debaixo de um certo numero de notas?

R. Querem dizer que se devem executar aquellas notas, uma oitava mais alta, ou mais baixa, até que appareça indicado o termo *loco*, ou *a loco*, por que d'ahi por diante se devem executar como estão escriptas.

P. Que coisa indicam os numeros 3, ou 6 continuados por uma linha *ondeada*, postos por cima, ou por baixo das notas abrangendo um ou mais compassos?

R. Se esses numeros não significam *tresquealtera* ou *seisquealtera*, nem são numeros que indicam os *accordes* de acompanhamento, então significam que aquella *passagem* deve ser acompanhada de outra igual, mas por *terceiras*, ou *sextas*, por cima, ou por baixo, segundo estão marcados os ditos numeros; o que se acha algumas vezes claramente designado com as palavras — 3^a *sopra*, 6^a *sopra*, ou 3^a *sotto*, 6^a *sotto*.

Exemplo.

3a execução execução 3a 6a

P. Que significa, ou qual é o effeito do termo *unissono*?

R. Faz com que duas ou mais vozes, ou instrumentos, sejam, ou não da mesma classe, executem juntamente em o mesmo som toda aquella passagem sobre que vier indicado o dito termo.

P. Como se chama, e o que significa uma *linha recta*, ou *curva*, que abrange na extremidade esquerda duas ou mais pautas, como no seguinte

Exemplo?

R. Chama-se *grappa*, *clavetta*, ou *chavetta*, e significa que a musica escripta sobre as ditas pautas deve ser executada simultaneamente.

P. Que coisa é *partitura*?

R. Chama-se *partitura*, ou tambem *spartito* o complexo de ma-
pautas até dez, doze, e ainda mais unidas por uma *clavetta*, sobre cad
uma das quaes está escripta a parte de cada um dos instrumentos o
das vozes humanas que devem concorrer simultaneamente para a exe-
cução de uma certa peça de *harmonia*, de modo que, de um golpe d
vista, e como n'um quadro, se vê o *ensemble*, ou o *todo* da peça, corres-
pondendo uns aos outros os compassós de cada uma das partes, desd
cima até baixo.



Appendix

às

lições do tempo.

Le Temps est l'âme du chant, escreveu João Jaques Rousseau no seu *Dictionnaire de musique*. E na verdade, seja a successão dos sons a mais bella, a modulação a mais brilhante e regular, cante a voz mais doce e flexivel, toque o mais talentoso philarmonico um dos mais gratos instrumentos, se a melodia, porem, não for guiada pelo rigor do *tempo*, jamais ella produzirá senão effeitos indeterminados, e por ventura fastidiosos aos ouvintes; em quanto que, pelo contrario, o rumor dos tambores, por sua natureza desagradavel, o som dos pifanos, e o das cornettas, medidos segundo a regra dos tempos, podem produzir vivas sensações, excitar a dançar, e augmentar o estro marcial. O tempo é o que determina a melodia e lhe fixa o character, o qual, sem isso, seria uma coisa vaga, e subordinada ao capricho de quem executasse a mesma melodia. O philarmonico que conhece bem o *tempo*, sabe ler, sem duvida, e bem distinguir as phrases incluídas nas notas; e por isso tem a certeza de entrar na mente do compositor; mas aquelle que não tiver o ouvido amestrado na exactidão da *medida*, ou *tempo*, por mais conhecimentos que alias tenha da musica, elle será sempre um insignificante philarmonico, e tal que, longe de excitar o interesse, causará inevitavelmente desgosto a todos aquelles que, por natureza, ou por estudo, forem dotados de ouvido harmonico. Aquelle pois que executa a musica sem *tempo*, é bem como o orador que recita sem prosodia uma bella arenga, e por isso um e outro serão pelo menos dois somniferos; e se por ventura acontece que um máo tempista tem de concorrer á execução de uma musica que consta de mais partes cantantes, ou de instrumentos,

elle se tornará a desgraça da harmonia, e a desesperação de quem dirige a mesma musica.

E', portanto, o tempo o escolho em que bem de continuo dão á costa as mais bellas disposições musicaes, impellidas não só pela impericia, mas ainda mais pela preguiça e falta de zelo d'alguns daquelles que se dedicam ao ensino dos elementos da arte, os quaes, pouco amantes do aproveitamento do discipulo, olham mais ao numero do que á efficacia das lições. Desprensando esta parte essencial do ensino a qual ella só deveria preceder as mais, começam logo, no canto, pelo solfejo vocal, ou pelo manejo do instrumento, e absorvida a attenção na summa difficuldade de affinar os intervallos, ou de extrahir os diversos sons do mecanismo dos instrumentos, o estudante quando julga solfejar ou tocar em *tempo ordinario*, ou de *capella*, canta ou toca em *tempo perdido*.

A fim, pois de que os jovens que se applicam ao estudo da musica possam apprender o *tempo* como convém, isto é: para que possam conseguir o assás necessario habito de manter a perfeita egualdade de duração entre um e outro compasso de cada um dos *andamentos* musicaes, e entre as partes de cada um dos compassos, julguei opportuno propor-lhes as seguintes lembranças, ou conselhos.

1º. Comecem o estudo por adquirir a prompta leitura das notas e o seu valor nominal de compasso, isto é: por ex., que a *minima* val dois *quartos*, a *seminima* um *quarto*, a *colxèa* meio *quarto*, occupação esta de bem poucos dias; depois, antes de se entregarem ao solfejo vocal, ou ao manejo do instrumento passem á *divisão fallante*, subordinada ao rigor do compasso, (o que se chama *solfejo fallante* ou *resado*, ainda que muitos o denominam impropriamente *solfejo á muda*) tendo cuidado em dar nome ás pausas de *quarto*, e de *meio quarto* do compasso, dizendo — *um* — *meio*: este exercicio é da maior vantagem, por que a attenção está toda concentrada na exacta divisão do *tempo*; e passando depois á applicação, os primeiros sons, ou vozes que o principiante produzir, sendo medidos, lhe darão prazer, e estimularão ao estudo, a fim de poder conseguir a perfeição.

2º. Exercitem-se, por alguns mezes os principiantes a bater *tempos lentos*; a difficuldade de sustentar o *isochronismo* *), ou egualdade

*) Vocabulo derivado do *grego*, e significa — *egualdade de tempo ou de movimento*.

de movimento nos compassos, e suas partes, lhes torna necessario este longo exercicio a fim de poderem vencel-a. Nos *tempos allegros* difficilmente se poderão emendar as pequenas differenças, e por isso não poderão egualmente conseguir logo n'elles a exactidão. De mais, os *tempos lentos* tem tambem a vantagem de dar campo aos principiantes de procurarem a justa *entoação*, e a regularidade da *dedilhação*, ou manejo dos instrumentos. Os mestres, que, depois de poucas lições, appresentam *valsas*, *contradanças*, e outras semelhantes musicas a seus discipulos, atraçoam a intenção de quem lh'os confia, pois que não podem assim ensinar-lhes outra coisa mais do que a *devorar semicolxêas*, e a *estropiar minimas*.

3º. Convêm que o estudioso se costume a subdividir mentalmente cada um dos movimentos do compasso em duas partes eguaes, isto é: nos *quartos* a bater no chão lhes imagine o movimento dividido em dois — um no abaixar da mão, ou pé, e outro no levantar-os — e nos *quartos* a bater no ar — um no retirar a mão, o outro quando a abaixa — de maneira que applique a cada metade do movimento a metade da nota, ou notas que compoem cada um dos *quartos*. Esta maneira facil de subdividir os *tempos* do compasso (a qual não soffre excepção senão nos *tempos* de $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, e $\frac{12}{8}$, nos quaes é necessario conceber dividido cada movimento em duas partes deseguaes, ou antes em tres partes eguaes*) serve a tornar sempre exactos os movimentos de cada um dos compassos, e a repartir com maior precisão a relativa duração das notas, sendo nos *tempos lentos* que ella se torna ainda d'uma vantagem mais decidida.

O bom effeito, pois, d'esta subdivisão que provei constantemente em diversos discipulos meus a quem a fiz praticar, anima-me a propol-a, e recommendal-a para o fim a que se dirige este *appendix*.

*) A experiencia me tem assegurado ser assas commodo, e vantajoso para a exactidão, o dividir o $\frac{6}{8}$ em seis movimentos; isto é: dos primeiros trez, o primeiro batendo-o; o segundo fazendo um pequeno movimento com a mão, sem a levantar, e o terceiro no levantar-a: e dos outros trez, o primeiro no retirar a mão; o segundo com um movimento apenas sensível, e o terceiro no baixar da mão.

Preceitos

sobre o modo de estudar

ou

sobre o methodo que os principiantes tem a seguir nos exercicios praticos da musica.

Conseguir no menor espaço de tempo possível a perfeição é sem duvida o fim de quem se propõe a aprender qualquer arte bella, e por isso tal deve ser tambem o do principiante de musica. Guardar, pois, com a maior exactidão e constancia possiveis as gradações de difficuldade nos exercicios praticos, estudal-os por *phrases*, apossar-se desde o principio, começando pelas *escalas*, dos elementos da expressão, que é o mais bello, e o mais essencial merecimento da musica, taes são os mais efficazes, e os mais seguros meios para poder conseguir-se aquelle fim. Os que não souberem combinar estas condições no seu methodo de estudo, poderão talvez, depois de muito tempo, e tambem de uma grande fadiga, merecer aquelles inanimados *bravos*, nos quaes prorompe algumas vezes a ephemera admiração por uma não commum agilidade na execução de passagens de bravura, mas jamais conseguirá o mais bello triumpho do artista, qual é o de commover os corações susceptiveis das emoções de sensibilidade. Persuadido, pois, pela rasão, e confirmado pela experiencia, da verdade d'estes principios, darei aqui alguns, ainda que poucos, preceitos sobre o methodo de estudar a musica, offerecidos áquelles principiantes, de quem fiz menção na introdução d'esta grammatica, fazendo-lhes vêr succintamente as vantagens que d'estes mesmos preceitos se derivam e os inconvenientes que resultam da pratica em contrario.

Preceito 1º.

O estudioso deve procurar uma collecção de peças de uma difficuldade progressiva, e alternando o estudo d'estas com o dos exercicios

de pura agilidade, como são as varias especies de *escalas*, faça toda a diligencia de adquirir com estas a facilidade da execução das difficuldades, e com as primeiras, de educar o ouvido á expressão, e ao exacto da execução; divida, em summa, as suas horas de estudo em duas partes; n'uma exercite a mão, e na outra forme a alma harmonica, instrua o ouvido e o coração na musical eloquencia. A difficuldade progressiva é um estimulo que caminha sempre em augmento, e o amor proprio se excita a si mesmo, quando, vencida uma difficuldade em cada dia, se vê avançar no caminho da victoria. Um effeito contrario deve, porem, nascer do encontro de difficuldades muito superiores ás forças adquiridas. Aquelles que condemnam os discipulos a um longo e exclusivo exercicio de difficuldades, e, ao qual juntam alguns a mania do *sempre forte*, não se lembram do perigo que tantas vezes se realisa; qual é o de suffocarem o germen do genio naquelles que d'elle eram talvez dotados pela natureza, e obrigar-os a abandonar o ameno estudo da musica. E' incontestavel que a agilidade, a independencia do movimento entre dedo, e dedo, uma moderada vivacidade e força, são indispensaveis á perfeita execução, e que são estes os fructos colhidos pelo longo exercicio nos movimentos rapidos, executados com robustez; mas, se no discipulo não houver mais do que estes attributos, se elle não souber submitter a mão, ou a voz á quantidade de gradações que existe entre o *pianissimo* e o *ff.* ou o *sf.*, se elle não for senhor de bem escolher e pôr em pratica o diverso colorido de que se compõe o variado quadro harmonico, terá apenas conseguido assim fazer galopar os dedos, sem que possa despertar o coração; mas quando o coração de quem executa tem somno, o ouvinte dorme infalivelmente.

Se se tornam dignos de reprehensão, e ainda mesmo do ridiculo, aquelles mestres (por boa fortuna são poucos) que, depois de terem ensinado os discipulos a trepar a custo sobre a *escala* de *Do*, o que não obstante ignorarem estes ainda os primeiros elementos theoreticos da musica, e por isso incapazes de differençar e dividir um compasso de quatro notas, os submettem immediatamente aos *andantes*, *allegros* etc. nem por isso tambem são dignos de louvor os que seguem a estrada em extremo opposta. Por quanto ainda que, ao estudante que for dotado de uma paciencia monastica, esta se lhe não cance pelo excessivamente longo, e monotono exercicio de unicas difficuldades, todavia, o fraco successo nos applausos o advertirá mais tarde que — *ce qui n'est que*

difficile, ne plaît point à la longue. Nem se opponha que, como se costuma dizer — *conseguido bem um bom manejo, facilmente se conseguirá depois a expressão*; porque ou o discipulo é dotado de genio, então não se sujeitará de bom grado á pura materialidade de executar unicamente um diluvio de notas, e mais de pressa de que outro qual quer deixará a empresa, ou se, na verdade, elle tem pouca disposição por isso mesmo terá maior necessidade de ser logo de principio a mestrado nos elementos que devem educar-lhe o ouvido, modelar-lhe a alma, e communicar-lhe em summa, com o estudo aquella sensibilidade de que a natureza lhe não foi prodiga relativamente ás bellezas musicas.

Preceito 2^o.

O principiante deve habituar-se a dividir todos os *periodos musicos* da peça que deve estudar, nas *phrases* de que for composta*), depois começando da primeira, repita-a primeiramente em movimento *lento* quantas vezes o julgar necessario, para que a mão a execute com facilidade, e continue depois a repetil-a, apertando pouco a pouco o movimento até ao grão indicado; assim executada, ou para melhor dizer esboçada uma *phrase*, passe a fazer o mesmo ás outras *phrases* de *periodo*; depois torne ao principio e dê o colorido a cada uma d'ellas applicando-lhes os *accentos* indicados pelos diversos signaes que tiverem. Esta regra, cuja pratica é mais facil do que parece á primeira vista, e com quanto haja quem, considerando-a materialmente, a julgue, seguramente, mas muito lenta, todavia ella offerece as maiores e as mais seguras vantagens, e garante os mais rapidos progressos no caminho da perfeição. As principaes vantagens d'este methodo de estudar são: 1^a a aquisição de um bello phrasear, o que val o mesmo que saber executar cada uma das *phrases* com clareza, e com o seu proprio colorido; distinguir com precisão uma *phrase* da outra, assignalando-lhe exactamente os repousos; saber em summa a musical prosodia; pois que a

*) A *phrase musical* é uma fracção de *melodia* ou de *harmonia* successiva que forma sem interrupção um sentido mais, ou menos completo, e que acaba sobre um repouso, com uma cadencia mais ou menos completa; o *periodo* pois é um complexo de mais *phrases* que concorrem a formar um sentido completo que vae cahir sobre uma cadencia perfeita.

musica bem como o discurso, tem tambem a sua pontuação, e por isso, assim como o orador que não distinguir *phrase* de *phrase*, nem *período* de *período* indicados pelos pontos e virgulas, não poderá produzir senão um aggregado de palavras, sem sentido algum, assim tambem o artista, ou *dilettante*, que não *phrasear* bem a musica, jamais produzirá senão a confusão, cujo filho primogenito será o tédio, ou o aborrecimento dos ouvintes*). 2ª. O discipulo dotado de sensibilidade, achando n'este methodo fallante assim eloquentes as *phrases* das primeiras peças que elle executa, e por isso livres da desagradavel macula da repugnancia, e coloridas pelos *accentos* da expressão sentirá um agradável, e sempre continuo estímulo nos elogios dos entendedores, e o amor proprio caminhará a par do coração, animando-o no estudo da parte *estetica* da arte, e a fadiga do aperfeiçoamento se tornará para elle uma necessidade, e um manancial de prazer. 3ª. O estudar com o methodo indicado as *phrases* contidas nas passagens de agilidade, serve de util e juntamente agradável supplemento aos exercicios de pura difficuldade. Aquelles dois estudos, dando-se as mãos, devem sem duvida minorar assas o tempo, e o aborrecimento que promovem os principios; e, apoiado na observação e na experiencia, posso assegurar que aquelles que adoptarem esta norma, chegarão a possuir um perfeito manejo do instrumento, ou a assenhorear-se da propria voz na metade do tempo empregado por aquelles que, estudando uma peça qualquer, vão, para assim dizer, tropeçando, e como ás apalpadellas, desde o principio até ao fim; e que, por não terem tocado as *phrases* senão superficialmente, achando-as ainda intractaveis, e insignificantes, quando as repetem, perdem a coragem da continuação do estudo da musica, para a qual se lhes teriam talvez, d'outro modo, desenvolvido as mais felizes disposições, tanto phisicas como moraes.

Perceito 3º.

E' muito difficil que o principiante possa manter a uniformidade de movimento em uma peça de musica de qualquer duração. A desigual difficuldade da execução, a diversidade de sentido das differentes

*) Un chanteur qui sent, marque bien ses phrases, et leur accent, est un homme de goût; mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les temps, les intervalles, sans entrer dans le sens des phrases, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un Croque-sol. Roussecu — *Dict. de mus. Art. Phrase.*

Erratas nos exemplos em Musica.

-
- Pag. 11, *Exemplo N.º 1*, deve ser *meia pausa* na *linha superior*. N.º 2, deve ser *meia pausa* na *linha inferior*.
- » » *Exemplo N.º 2*, o mesmo acima dito.
 - » 37, *Exemplo*, a ultima nota deve ser no 3.º *espaço*.
 - » 39, *Exemplo*, faltam as *linhas curvas* que ligam os *homologos*, como de *Do* a *Si sostenido*, de *Do sostenido* a *Re bê mol*, e falta um *Si natural* na 3.ª *linha*.
 - » 43, no 2.º *Exemplo*, a ultima nota é *Si*.
 - » 44, no 1.º *Exemplo*, a ultima nota é *Do*.
 - » 54, *Exemplo*, falta um *pontinho* na primeira *minima*.
 - » 65, no 3.º *Exemplo*, na execução falta um *pontinho* em cada uma das duas ultimas notas.
 - » 73, no 1.º *Exemplo*, 3.ª *divisão*, deva ter só um *córte* ou *traço*.

phrases, as *suspensões*, as *accidentaes alterações* no movimento, e tantas outras causas contribuem, na verdade, muito a demorar, ou, o que muitas vezes acontece, a apertar, ou accellerar o movimento, com grave dano do sentimento melódico. Para obviar pois a este gravissimo inconveniente, (o qual se chega a tomar raizes, não é facil desarraigal-o) lembre-se o principiante, depois de ter executado um *periodo* inteiro, e desconfiar se terá ou não alterado o andamento em que começou; advertido por esta prevenção, chame á memoria o *motivo*, ou a *primeira phrase*, a qual, renovando-lhe a noção do primitivo andamento, lhe servirá como de medida commum a todas as outras, e de segura guia para manter de principio a fim o perfeito *isochronismo*.



Erratas.

Pag. 12. lin. 8. em vez de Blasolre	leia-se Diasolre.
- 15. - 10. - - - venham	- vierem.
- 17. - 25. - - - duodeceduple	- duodécuplo.
- 62. - 20. - - - acustam	- costuma.

Taboa Alfabética

dos termos técnicos da música ou dos que lle são apropiados, contidos na presente grammatica.

NB. Com o fim de aproximar, quanto fosse possível, esta Taboa á vantagem de um Dicionario musico-elementar, vão notadas de preferencia, relativamente aos termos em mais logares repetidos, aquellas paginas, em que os mesmos termos se acham definidos.

	pag.		pag.
A.		Bfa	47
Acustica	3	Brioso	70
Accorde	5	Bis	75
Agudo (<i>som</i>)	5		
Alamire	12	C.	
Adagio	22	Canonica	3
Andante	22	Cantoria, ou Canto	4
Allegro	22	Cantilena	4
Andantino	23	Cifras (<i>músicas</i>)	5
Allegretto	23	Compasso	6
Accidentes	26	Colxêa	7
Affinação	5	Csolfaut	12
Augmentado (<i>interv.</i>)	28	Clave	13
Ascendente (<i>escala</i>)	37	Contralto (<i>clave de</i>)	13
Alafa	47	Capella (<i>tempo de</i>)	17
Analogos (<i>modos</i>)	50	Capelletta (<i>tempo de</i>)	19
Appoggiatura	54	Conjunctos (<i>interv.</i>)	27
Accentos	61	Coma	27
Accelerando	63	Consimilhantes (<i>sons</i>)	28
Ad libitum	66	Consonancias	28
Apiacere	66	Consonantes	29
A capriccio	66	Complemento	34
A tempo	66	Cromatica (<i>escala</i>)	40
Affecto dominante	69	Correspondentes (<i>modos</i>)	48
Affectuoso	70	Crescendo	62
Amoroso	70	Colla parte	66
Agitato	70	Cantabile	70
Assai	71	Con brio	70
Abbreviatura	72	Con moto	70
Arpeggio	72	Comodo	70
Acciacatura	77	Chamada (<i>signal de</i>)	74
A loco	66	Corôa (<i>signal</i>)	76
		Clavetta, ou Chavetta	69
B.			
Baixo continuo	2	D.	
Breve	7	Diasolre	12
Bfami	12	Do	12
Baixo (<i>clave de</i>)	14	Duple	17
Baritono (<i>clave de</i>)	14	Duodecuplo	17
Bmol	24	Disjunctos (<i>interv.</i>)	27
Bquadro	24	Dissonancias	28
Bmol-dobrado	24	Dissonantes	29

	pag.		pag.
Diminuta	29	Impraticaveis (<i>modos</i>)	48
Decima (<i>interv.</i>)	35	Isochronismo	82
Descendentes (<i>escalas</i>)	37		
Diatonica (<i>escala</i>)	37	L.	
Diatonico-cromatica (<i>escala</i>)	40	Linhas	5
Dominante	40	Linhas addicionaes	5
Dlafa	47	La	12
Dolce	62	Largo	23
Diminuendo	62	Larghetto	23
Destacadas (<i>notas</i>)	65	Ligadura (<i>accento</i>)	63
Da capo	75	Ligadura (<i>signal</i>)	63
		Loco	66
E.			
Espaço	5	M.	
Espera	10	Musica	1
Elami	12	Melodia	4
Excedente (<i>interv.</i>)	28	Medida	6
Equissonos (<i>sons</i>)	33	Minima	7
Escala	37	Mi	12
Elafa	47	Meio-Soprano (<i>clave de</i>)	13
Embellazamentos	54	Movimento	23
Estaccato	65	Minuetto (<i>tempo de</i>)	23
Espressivo	70	Molto	23
Ensemble	80	Motivos (<i>musicaes</i>)	62
		Modulação	51
F.		Mordente	54
Fuza	7	Mezzo forte	62
Ffaut	12	Mezza voce	62
Fa	12	Mancando	62
Fortes (<i>tempos</i>)	22	Morendo	62
Fracos (<i>tempos</i>)	22	Messa di voce	63
Forte (<i>gráu de força</i>)	62	Maestoso	70
Fortissimo (<i>gráu de força</i>)	62	Moderato	70
Fim, ou Fine	77		
		N.	
G.		Nota	5
Grave (<i>som</i>)	6	Nonuple	17
Gsolreut	12	Non tanto	23
Gráu	23	Nona (<i>interv.</i>)	35
Grave (<i>movimento</i>)	23		
Giusto (<i>tempo</i>)	23	O.	
Glafa	47	Ordinario (<i>tempo</i>)	17
Grupetto	54	Outava (<i>interv.</i>)	33
Grazzioso	70	Ornato	54
Guia, ou Guião	78		
Graphia	72	P.	
Grappa	79	Pauta	5
		Ponto	9
H.		Ponto-dobrado	10
Harmonia	4	Pausa	10
Homologos (<i>sons</i>)	28	Pares (<i>tempos</i>)	17
		Presto (<i>movimento</i>)	23
I.		Prestissimo (<i>movimento</i>)	23
Impar (<i>tempo</i>)	17	Poco	23
Inarmonico (<i>susten.</i>)	25	Praticaveis (<i>modos</i>)	48
Intervallo	26	Principal (<i>modo</i>)	50
Inversão	34	Proximos (<i>modos</i>)	50
Inarmonica (<i>escala</i>)	39	Piano (<i>gráu de força</i>)	62
		Pianissimo (<i>gráu de força</i>)	62

	pag.		pag.
Perdendo-si	62	Sobreabundantes (<i>notas</i>)	60
Portamento di voce	63	Seisqualtera	78
Partitura	80	Sustentado	70
Phrases (<i>musicæes</i>)	62	Sotto voce	62
Periodos (<i>musicæes</i>)	62	Sforzato	62
		Secco (<i>som</i>)	65
Q.		Staccato	65
Quartos (<i>de compasso</i>)	18	Staccate	65
Quarta (<i>interv.</i>)	28	Sciolte	65
Quinta (<i>interv.</i>)	28	Stentato	66
		Stentate	66
R.		Syncope	68
Respiro	11	Sostenuto	70
Re	12	Simili	72
Relativos (<i>modos</i>)	50	Suspensão	77
Ralentando	63	Spartito	80
Rhythmo	71		
Ritornello	74	T.	
Repetição	75	Travessão	2
Ripresa	75	Tenor (<i>clave de</i>)	13
		Tempo	17
S.		Triplíce (<i>tempo</i>)	17
Solfa	2	Tono	25
Som	4	Tempera (<i>afinação</i>)	5
Semibreve	7	Terceira (<i>interv.</i>)	28
Seminima	7	Tritono	36
Semicolxêa	7	Tom	25
Semifuzza	7	Tonica	40
Silencio	11	Transporte	53
Sol	12	Trillo	54
Si	12	Tresqualtera	78
Solfejo	82	Ter. ou Tem.	66
Soprano (<i>clave de</i>)	14	Tremulo	77
Salto	15		
Sextuple	22	U.	
Sustenido	24	Ut	12
Sustenido inarmonico	25	Unisono	79
Semitono	25	Undecima (<i>interv.</i>)	35
Segunda (<i>interv.</i>)	28		
Sexta (<i>interv.</i>)	28	V.	
Septima (<i>interv.</i>)	28	Valor de tempo	6
Sobdominante	40	Violino (<i>clave de</i>)	14
Sensível	40	Voce vibrata	63
Similhante (<i>modo</i>)	41	Vivace	70
Substituíveis (<i>modos</i>)	47		

INDEX.

	pag.
Introdução	III
<i>Lição 1ª.</i> Da <i>musica</i> , sua origem, antiguidade e apreço	1
<i>Lição 2ª.</i> Do <i>som</i> , da <i>melodia</i> , e da <i>harmonia</i>	4
<i>Lição 3ª.</i> Das <i>notas</i> e do <i>compasso</i>	5
<i>Lição 4ª.</i> Das diversas <i>figuras das notas</i> , dos seus nomes e valores	7
<i>Lição 5ª.</i> Do <i>ponto simples</i> e <i>dobrado</i>	9
<i>Lição 6ª.</i> Das <i>pausas</i> , ou <i>esperas</i>	10
<i>Lição 7ª.</i> Dos nomes das <i>notas</i> relativamente ao logar que occupam na <i>pauta</i>	12
<i>Lição 8ª.</i> Das <i>claves</i>	13
<i>Lição 9ª.</i> Do <i>tempo</i>	17
<i>Lição 10ª.</i> Dos <i>tempos pares</i>	18
<i>Lição 11ª.</i> Dos <i>tempos impares</i>	20
<i>Lição 12ª.</i> Dos <i>termos</i> que indicam o <i>movimento</i>	23
<i>Lição 13ª.</i> Dos <i>accidentes</i>	24
<i>Lição 14ª.</i> Dos <i>intervallos</i>	26
<i>Lição 15ª.</i> Do <i>modo</i>	36
<i>Lição 16ª.</i> Dos <i>ornatos</i> ou <i>embellecimentos</i>	54
<i>Lição 17ª.</i> Das <i>notas sobreabundantes</i> ou das <i>tresquealtera</i> , e <i>seisquealtera</i>	60
<i>Lição 18ª.</i> Dos <i>accentos musicaes</i>	61
<i>Lição 19ª.</i> Da <i>ligadura</i> de duas notas de igual nome, e da <i>syncope</i>	67
<i>Lição 20ª.</i> Dos termos que indicam o <i>affecto dominante</i> da <i>composição</i>	69
<i>Lição 21ª.</i> Do <i>rhythm</i>	71
<i>Lição 22ª.</i> Das <i>abbreviaturas</i>	72
<i>Lição 23ª.</i> Dos <i>signaes de reclamo</i> , ou de <i>chamada</i>	74
<i>Lição 24ª.</i> Da <i>corôa</i> ou <i>suspensão</i> , do <i>travessão dobrado</i> , e outros <i>signaes</i>	76
<i>Appendix</i> ás lições do <i>tempo</i>	81
<i>Preceitos</i> sobre o modo de estudar, ou sobre o methodo que os <i>principiantes</i> tem a seguir nos exercicios praticos da <i>musica</i>	84
<i>Taboa alphabetica</i> dos termos technicos da <i>musica</i>	89

