



BIG
XIX-2
MCP
pri



O MUNDO
DO LIVRO

11-L. da Trindade-13
Telef. 36 99 51
Lisboa

N.º 2531

Michel'angelo Lambertini



Cop. 850290

PRINCIPAES REGRAS

DA

MUSICA

E DO

ACOMPANHAMENTO,

COMPILADAS POR

M. C. P. P. C.

IMPRESSAS PARA USO

(*) *constitui o comp. de musica para o uso do*

SEMINARIO EPISCOPAL

DE

LAMEGO.



PORTO:

NA TYP. DE VIUVA ALVARES RIBEIRO & FILHO,
1832.

Com licença da Meza do Desembargo do Paço.

Alvaro Figueira Gomes

PRINCIPALES LEYENDAS

DE

MUSICA

Y DE

COMPOSICIONES MUSICALES

COMUNICADAS POR

M. C. P. C.

IMPRESAS EN MADRID

Tam turpe esse musicam nescire, quam literas. ()*

SEMINARIO EPISCOPAL

DE

S. JACOBO



1881

EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE MADRID

1881

(*) - S. Isid. l. 3.º etym. c. 14.

respective spaces, como mostra no Exemplo N.º 1.



§. I.

Da Musica.

A MUSICA he Arte, porque dá preceitos para se poder tocar e cantar com acerto.

Divide-se esta em *Theorica* e *Pratica*. A *Musica Theorica*, he a que comprehende os preceitos e dá a razão: e a *Pratica*, he a que se faz executando os mesmos preceitos, ou tocando ou cantando.

§. II.

Dos Signos.

Ordena-se a *Musica* por sete diferentes letras a que a Arte dá o nome de *Signos*, que são: A, B, C, D, E, F, G. Estes devem tambem saber-se ás avessas, dizendo por este modo: G, F, E, D, C, B, A.

§. III.

Das Linhas e Espaços.

As primeiras bazes sobre que a *Musica* se sustenta, são as *Linhas* e os *Espaços*. *Linhas*, são huns riscos que atravessaõ o papel da parte esquerda para a direita. *Espaços*, são os claros que ficão de premeio entre as mesmas *Linhas*. Ha na *Musica* *Linhas* e *Espaços* naturaes e accidentaes. As *Linhas* naturaes são cinco, e os *Espaços* quatro: e as accidentaes pôdem suppôr-se pela parte superior até quatro, e pela inferior até duas, com os seus

[4]

respectivos espaços, como mostro no Exemplo N.º 1.

§. IV.

Das Claves.

O primeiro signal que se costuma assignar nas *Linhas*, he a Clave, a qual serve para fixar os signos nas *Linhas* e *Espaços*. Ha na Musica tres Claves, a saber: Clave de F, Clave de C, e Clave de G. A Clave de F assigna-se na quarta linha; a de C pôde-se assignar na 1.ª, 3.ª ou 4.ª; e a de G na 2.ª. As suas fórmãs se mostraõ Exemplo N.º 2.

§. V.

Do conhecimento dos Signos.

Como a Clave he a que fixa os Signos nas *Linhas*, e *Espaços*; para se conhecerem os seus proprios lugares, se irá applicando a cada *Linha* e *Espaço* o seu competente Signo e para isto se deve advertir, que os Signos para cima da Clave contaõ-se sempre ás direitas, e para baixo ás avessas.

§. VI.

Dos Accidentes.

Depois da Clave, sendo a composiçãõ da Musica do genero Cromatico, seguem-se os *Accidentes*, os quaes sãõ certos signaes que significaõ alteraçãõ e diminuiçãõ. Os *Accidentes* sãõ tres, a saber: *Sustenido*, *B-mol*, e *B-quadro*: o *Sustenido* faz levantar meio ponto á figura a que estiver applicado; o *B-mol* faz diminuir; e o *B-quadro* faz pôr a figura que tiver *Sustenido*, ou *B-mol*, no seu natural: as suas fórmãs se mostrãõ no Exemplo N.º 3.

[5]

§. VII.

Da ordem de assignar os Accidentes.

Pódem assignar-se depois da Clave até sete *Sustenidos*, e outros tantos *B-moes*; a ordem de os assignar he esta: o 1.º *Sustenido* assigna-se em F, o 2.º em C, o 3.º em G, o 4.º em D, o 5.º em A, o 6.º em E, o 7.º em B: e os *B-moes* assignaõ-se pelo contrario dos *Sustenidos*; o 1.º em B, o 2.º em E, o 3.º em A, o 4.º em D, o 5.º em G, o 6.º em C, e o 7.º em F.

§. VIII.

Dos Accidentes originaes e accidentaes.

Os Accidentes, que se assignaõ depois da Clave, chamaõ-se *Originaes*, porque guiaõ em toda a peça; e os outros que occorrem pelo meio da mesma peça, chamaõ-se *Accidentaes*, porque guiaõ naquelle compaço em que positivamente vem assignados.

§. IX.

Dos Tempos.

Depois da Clave, ou dos Accidentes, seguem-se os *Tempos*, que servem para dar valor ás figuras. Os *Tempos* são tres, a saber: *Tempo Quaternario*, *Ternario* e *Binario*. O *Tempo Quaternario*, assigna-se com hum C entre as linhas naturaes, e a este mesmo tempo pertence por derivação o tempo numerario de 12 por 8. O *Tempo Ternario* assigna-se com hum numero de 3, ou de 9, posto sobre o numero 1, 2, 4, ou 8; e o *Binario* assigna-se com hum C cortado com hum risco, a cujo tempo chamaõ de *Capella*, ou com hum numero de 2, ou de 6, posto sobre o numero 4, ou 8, como tudo se mostra no Exemplo N.º 4.

Do Compaço.

Os Tempos medem-se com o *Compaço* o qual he hum movimento recto que se faz, quando se canta, com a mão; e quando se toca, com o pé. O *Compaço* do tempo *Quaternario* faz-se de quatro partes, dando duas pancadas no chaõ, e outras duas no ar: o *Compaço* do tempo *Ternario*, faz-se de tres partes, dando duas pancadas no chaõ, e huma no ar: e o *Compaço* do tempo *Binario*, faz-se de duas partes, dando huma pancada no chaõ, e outra no ar, tudo com indefectivel igualdade.

Das Figuras.

Para fitar os Sons, tanto da voz humana, como dos instrumentos, usa a Musica de 10 differentes figuras, que são: *Maxima*, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Seminima*, *Colchêa*, *Semicolchêa*, *Fuza*, *Semifuza*: a cada huma destas figuras correspondem outras tantas pausas, que são *pausa de Maxima*, *pausa de Longa*, &c. (a). As suas fórnas se mostrã no Exemplo N.º 5. (b).

Do valor das Figuras.

No tempo *Quaternario*, vale a *Maxima* oito *compaços*, a *Longa* quatro, a *Breve* dous, a *Semibreve*

(a) As tres primeiras figuras já se não usão na Musica moderna; o que está em praxe são as suas pausas competentes, e nada mais.

(b) Ha na Musica duas figuras modernas a que chamaõ *Cromas* e *Biscromas*; o valor das *Cromas* he metade do valor das *Semifuzas*, e o valor das *Biscromas* he metade do valor das *Cromas*.

ve hum, a *Minima* vale meio, e vaõ duas ao compaço, *Seminimas* vaõ quatro, *Colchêas* oito, *Semicolchêas* dezeseis, *Fuzas* trinta e duas, e *Semifuzas* sessenta e quatro; e este mesmo valor teraõ as suas competentes pauzas (a).

§. XIII.

Da Sincopa, ou Contratempo.

Quando as figuras occupaõ as partes intermedias do compaço, tomando já huma, já outra parte, sem assentar em alguma dellas, como por exemplo: se no tempo *Quaternario* entrasse em hum compaço huma *Colchêa* com tres *Seminimas* consecutivas, e huma *Colchêa* no fim, he isto o que se chama *Sincopa* ou *Contratempo*.

§. XIV.

Da derivação dos Tempos Numerarios.

Os *Tempos Numerarios* derivaõ-se todos do *Quaternario*, e por isso, para se fazer esta derivação com regularidade se attenderá, que o numero da parte inferior mostra sempre as figuras que entraõ ao Compaço no tempo *Quaternario*, e o da parte superior mostra e diz que, em lugar de irem aquellas figuras que mostra o numero da parte inferior que iaõ no tempo *Quaternario* ao Compaço, haõ de ir tantas da mesma qualidade, quantas o numero superior indica; e assim v. g. $\frac{2}{3}$ quer dizer que, em

(a) Na ordem destas figuras qualquer que se nomeie adiante, vale sempre ametade da que lhe fica antecedente; e assim huma *Minima* vale ametade de huma *Semibreve*; huma *Seminima*, ametade de huma *Minima*; huma *Colchêa*, ametade de huma *Seminima*, &c. De sorte que se gastarmos v. g. hum minuto em huma *Semibreve*, gastaremos meio em huma *Minima*; e assim nas demais á proporção destas.

Lugar de 8 *Colchêas* que iaõ no tempo *Quaternario* ao *Compaço*, neste haõ de ir sómente 3; e esta mesma ordem se entenderá a respeito de todos os demais tempos: no tempo porém de *Capella*, vaõ as mesmas figuras que no *Quaternario*; com a differença que neste, como se faz o *Compaço* de duas partes, se ha de dar huma *Minima* no chaõ, e outra no ar.

§. XV.

Da Numeração das tres Pausas primeiras nos Tempos Numerarios.

As tres primeiras Pausas, que saõ: *Pausa de Longa*, *Pausa de Breve*, e *Pausa de Semibreve*, nos *Tempos Numerarios* não valem, mas sim numeraõ como no *Tempo Quaternario*. Huma *Pausa de Longa* numera 4 *compaços*, duas juntas 3, huma de *Breve* 2, e huma de *Semibreve* 1 (a).

§. XVI.

Dos Andamentos.

Quem determina e annuncia o movimento, mais ou menos vagaroso, e mais ou menos apressado, que devemos dar no *Compaço* de todos os *Tempos da Musica*, saõ os *Andamentos*; os quaes saõ certos vocabulos que se costumãõ assignar na frente da *Peça*, para lhe designar a marcha que ha de ter.

Os *Andamentos* que mais se usaõ, saõ cinco; a saber: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Alegro* e *Presto*, que em Portuguez significa: *Lento*, *Moderado*, *Elegante* ou *Gracioso*, *Alegre*, e *Rapido*.

Largo (b), annuncia hum *Andamento* o mais vagaroso.

(a) No tempo de 3 por 1 (que raras vezes se encontra) a pausa de *Semibreve* vale huma parte do *Compaço*, a de *Breve* vale 1 *Compaço*, a de *Longa* 2, e duas juntas 4.

(b) Na *Peça* de *Musica* que na sua frente tiver este vocá-

Adagio (a), annuncia hum *Andamento* vagaroso, porém mais apressado que o *Largo*.

Andante (b), annuncia hum *Andamento* mais apressado que *Adagio*.

Alegro (c), annuncia hum *Andamento* alegre, e o mais vivo de todos, depois do *Presto*.

Presto (d), indica o mais prompto, e o mais apressado de todos os *Andamentos* estabelecidos.

Estes cinco *Andamentos* subdividem-se em quatro mais, que são: *Largueto*, *Andantino*, *Alegretto*, e *Prestissimo*.

Largueto, annuncia hum *Andamento* pouco menos vagaroso que o *Largo*, mais que *Andante*, e quasi como o *Andantino*.

Andantino indica hum *Andamento* com alguma alegria menos no compaço, significando o diminutivo *Largueto* totalmente o contrario como he preciso observar.

Alegretto, indica hum *Andamento* com huma alegria mais moderada, e no Compaço alguma actividade menos.

Prestissimo, superlativo de *Presto*, he de todos

culo *Largo*, se o *Tempo* for *Quaternario*, ha de fazer-se o Compaço de oito partes dando duas pancadas em cada huma parte, sendo *Ternario* ha de fazer-se de seis, e sendo *Binario* de quatro.

(a) *Adagio*, he hum adverbio Italiano que significa de vagar.

(b) *Andante*, he o participio do verbo Italiano *andare*, andar, ir.

(c) Por esta palavra não se deve julgar que hum tal *Andamento* seja proprio unicamente para assumptos alegres; muitas vezes se applicaõ a transportes de furor, de cólera e de desesperaçãõ, que não são menos que a alegria.

(d) *Presto*, significa *rapido*, e ajuntando-lhe este adverbio Italiano *assai*, que quer dizer *muito*; como v. g. *Presto assai*, ou *Largo assai*, &c. significa o mesmo que o superlativo *muito de pressa*, *muito de vagar*.

os *Andamentos* o que indica o movimento mais apressado.

Além destes ha outros que indicão demais o character e expressãõ da Peça que se ha de tocar, assim como: *Amoroso*, *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Moderatto*, *Magestoso*, *Com brio*, &c.

Amoroso (*a*), esta palavra escrita na frente de huma *Aria*, indica hum *Andamento* doce e vagaroso, de sons tecidos graciosamente, e animados com huma expressãõ terna e tocante.

Agitato, indica hum *Andamento* apressado com alguma actividade, que indica furor e agitaçãõ.

Vivace, esta palavra Italiana indica hum *Andamento* alegre, prompto e animado; e huma execuçãõ atrevida, e cheia de fogo.

Gustoso, indica hum *Andamento* expressivo, agradável, e que causa contentamento.

Affectuoso, indica hum *Andamento* que mova os affectos d' alma.

Moderatto, indica hum *Andamento*, nem muito vagaroso, nem muito apressado; mas sim medio entre estes dous *Andamentos*, isto he, moderado.

Magestoso, indica hum *Andamento* grave, e cheio de magestade.

Com brio, finalmente, indica hum *Andamento* apressado, porém que na expressãõ seja revestido de garbo e brio.

§. XVII.

Dos Signaes significativos.

Os Signaes significativos de que finalmente usa

(a) Os Francezes servem-se do adverbio *Tendrement*, que em Portuguez significa *Ternamente*, para exprimir o mesmo que *amoroso*: mas o character *amoroso* tem mais accento, e respira hum não sei que de menos insipido, e mais apaixonado.

[11]

a Música, além dos que temos ponderado, são 12, a saber: *Esses*, *Guião*, *Travessão*, *Ligadura*, *Ponto de Augmentação*, *Ses quialtera*, *Comunia*, *Repetição*, *Alsegno*, *Sino-alsegno*, *Dá Capo*, e *Pausas geraes*. As suas fórmulas se mostram no Exemplo N.º 6.

Esses, denotam repetir o compaço ou compaços que ficam entre elles.

Guião, serve para mostrar a figura que vai para a seguinte regra ou lauda.

Travessão, serve para dividir os compaços.

Ligadura, serve para de duas figuras fazer huma, seja de igual ou desigual valor.

Ponto de augmentação, augmenta mais metade do valor á figura que lhe fica atraz (a).

Ses quialtera, quer dizer que daremos por alteração diminutiva tres figuras, no tempo em que houveramos de dar duas da mesma qualidade; ou seis no tempo de quatro.

Comunia (b), serve para parar por algum pequeno espaço.

Repetição, serve para repetir duas vezes aquella parte que tiver o seu signal.

Alsegno, significa repetir a Musica só do signal apontado, e não do principio.

(a) Adiante da pausa nunca se deve pôr *Ponto de augmentação*, porque unicamente augmenta o som, e não a espera; porém como alguns Compositores erradamente o assignam, deve-se tambem estar prompto para assim o decifrar.

(b) Os nossos Antigos chamavam a este signal *Caldeirão*; Francisco Ignacio Solano chama-lhe *Nota Coroada*; e outros muitos *Ponto de repouso*: de ordinario este signal serve para que a parte principal faça aqui á sua vontade alguma passagem, a que os Italianos chamam *Cadenza*, em quanto todas as mais prolongam e sustentam o som que lhe he indicado, ou paraõ inteiramente. Mas se este signal está sobre a Nota final de huma só parte, então se chama *Ponto de Orgão*, e indica que he necessario continuar o som desta Nota, até que as outras partes cheguem á sua conclusão natural.

Sino-al-segno, denota repetir a Musica do fim ao principio, unicamente até o signal que tiver apontado (a).

Dá Capo, que em breve se assigna D. C., he para se tornar ao principio.

Pausas geraes, servem para finalizar a composição.

§. XVIII.

Dos Signaes expressivos.

Os *Signaes expressivos*, que servem para o bom gosto e graça do que se toca, são nove a saber: *Trino*, *Apojo*, *Portamentos*, *Mordente*, *Rastilho*, *Crescendo* ou *Esforçando*, *Piano* ou *Dolce*, *Forte*, *Pianissimo*, e *Fortissimo*.

O *Trino*, que se assigna com *tr.* por cima de huma figura, que muitas vezes he a penultima de huma cadencia; faz-se tocando-se com a maior velocidade dous pontos, que são: o expresso, e o que lhe fica superior.

Apojo (b), he huma figurinha que se assigna antes da figura que lhe precede, e vale ametade do valor da dita figura.

Portamentos (c), são humas figurinhas peque-

(a) Como os signaes demonstrativos destes dous termos do idioma Italiano, *Al-segno* e *Sino-al-segno*, são na pintura iguaes, e muitas vezes alguns Copistas os pintaõ por diferentes modos; com tudo, quem determina a sua regular repetição, são os mesmos termos, os quaes se assignaõ quasi sempre antes do signal expressivo; e se entenderaõ do mesmo modo que no texto deixo referido.

(b) Esta figurinha, a que chamamos *Apojo*, o mais das vezes assigna-se no signo acima da figura expressa que lhe precede; porém tambem se acha na debaixo, em distancia de meio ponto.

(c) Alguns Compositores para designarem o *Portamento* de tres figuras, como vem a ser: a expressa, a debaixo em dis-

nas, que muitas vezes se assignaõ antes; ainda que sejaõ duas, tres, quatro ou mais, participaõ unicamente d'ametade da figura para onde passaõ.

Mordente, que não tem signal expressivo, faz-se quando tremulando com o dedo se fere a Nota expressa com a debaixo *tacito*, que sempre será em distancia de meio ponto.

Rastilho, que tambem não tem signal expressivo, he quando se passa rastejando com o dedo pôr todos os semitons, de huma Nota expressa para outra que lhe fica em distancia de 3.^a, 4.^a ou 5.^a superior.

Crescendo (*a*) ou *Esforçando*, que em breve se costuma pôr *cresc. s. f.*, he para se estender e esforçar o som do forte para o brando; ou pelo contrario, do brando para o forte.

Piano (*b*) ou *Dolce*, que em breve se costuma pôr *p.* ou *dolc.*, he para se tocar baixo, ou brandamente.

Forte, que em breve se costuma pôr *f.*, he para se tocar fortemente.

Pianissimo e *Fortissimo*, que em breve se costuma pôr *p.^{mo}*, *f.^{mo}*, ou *pp.*, *ff.*, são os superlativos de *Piano* e *Forte*, e annunciaõ que se deve tocar o mais brando ou o mais forte que possa ser.

tancia de meio ponto, e a superior em distancia de hum ou meio ponto; usaõ deste signal S; porém deve saber-se que as que vierem com este signal / he para se darem soltas e batidas, e sem algum *Portamento*.

(*a*) Alguns Compositores para designarem o crescer e esforçar o som, quando he do brando para o forte usaõ deste signal \angle , e do forte para o brando deste \rhd ; os quaes signaes vem muitas vezes sobre as figuras de maior valor, como *Semibreves*, *Minimas* &c., e isto principalmente na Musica composta para instrumentos d' arco.

(*b*) Os Italianos, em lugar de *Piano*, usaõ muitas vezes deste termo *Sotto voce*, que mostra que se deve tocar e cantar a meia voz. *Mezzo forte* e *Messa voce* significão o mesmo.

[14]

§. XIX.

Do Tom.

Antes que se principie a tocar, deve-se conhecer o *Tom*; o qual he hum harmonico compendio de sete diferentes *Intervallos*, que se explicaõ tocando-se no *Piano* as teclas a que pertencem os *Signos* C, D, E, F, G, A, B, C, a que chamaõ hum *Diapasaõ* (a).

§. XX.

Da divisãõ do Tom.

O *Tom* pôde ser de dous modos, a saber: de 3.^a *Maior*, ou de 3.^a *Menor*. O *Tom* da 3.^a *Maior* he o que na distancia de huma *Terceira* comprehende dous pontos, como por exemplo, tocando-se estes tres *Signos* C, D, E: e o de *Terceira Menor*, he o que na mesma distancia comprehende ponto e meio, como por exemplo, tocando-se estes A, B, C.

§. XXI.

Do conhecimento dos Tons.

Como em cada hum dos *Signos* pôde ter principio hum *Tom*; para isto se saber com a possivel clareza, se observarãõ as seguintes *Regras*.

Regra I.

Naõ vindo depois da *Clave* ou pelo progresso da *Musica* algum *Sustenido* ou *b-mol* assignado pela sua ordem, será o *Tom* de C com 3.^a *Maior*, ou de A com 3.^a *Menor* (b).

(a) *Diapasaõ*, he hum termo da antiga *Musica*, com o qual exprimiãõ os Gregos o *Intervallo* ou *Consonancia* de huma *Oitava*.

(b) Será o *Tom* de C com 3.^a *Maior* quando observar,

Regra II.

Sendo a Composição da Musica do Genero *Chromatico* (*b*), e vindo depois da Clave 2 *sustenidos*, ou ha de ser D, 3.^a *Maior*, ou B, 3.^a *Menor*.

Vindo 5 *b-moes*, ou ha de ser D *b-mol* 3.^a *Maior*, ou B *b-mol* 3.^a *Menor*.

Vindo 4 *sustenidos*, ou ha de ser E 3.^a *Maior*, ou C *sustenido* 3.^a *Menor*.

Vindo 3 *b-moes*, ou ha de ser E *b-mol* 3.^a *Maior*, ou C 3.^a *Menor*.

Vindo 6 *sustenidos*, ou ha de ser F *sustenido* 3.^a *Maior*, ou D *sustenido* 3.^a *Menor*.

Vindo 1 *b-mol*, ou ha de ser F 3.^a *Maior*, ou D 3.^a *Menor*.

Vindo 1 *sustenido*, ou ha de ser G 3.^a *Maior*, ou E 3.^a *Menor*.

Vindo 6 *b-moes*, ou ha de ser G *b-mol* 3.^a *Maior*, ou E *b-mol* 3.^a *Menor*.

Vindo 3 *sustenidos*, ou ha de ser A 3.^a *Maior*, ou F *sustenido* 3.^a *Menor*.

Vindo 4 *b-moes*, ou ha de ser A *b-mol* 3.^a *Maior*, ou F 3.^a *Menor*.

Vindo 5 *sustenidos*, ou ha de ser B 3.^a *Maior*, ou G *sustenido* 3.^a *Menor*.

mos que a sua *Quinta*, que he G, não vem alterada: e será o *Tom* de A com 3.^a *Menor*, todas as vezes que o dito G vier alterado. E esta mesma reflexão se fará a respeito dos demais *Tons*, attendendo sempre ás suas *Quintas*.

(a) *Genero Chromatico*, he hum *Genero* ou *Composição* de *Musica* que procede por muitos meios pontos consecutivos. A palavra *Chromatico* deriva-se de hum vocabulo Grego que significa *Côr*; e isto ou seja porque os Gregos indicavao este *Genero* com caracteres vermelhos; ou seja porque o *Genero Chromatico* he medio entre dous, assim como a *côr* vermelha he media entre o branco e preto. *Boecio* attribue a *Timoteo de Mileto* a invenção deste *Genero*, mas *Athenco* a dá a *Lipigonces*.

Vindo 2 *b-moes*, ou ha de ser B *b-mol* 3.^a *Maior*, ou G 3.^a *Menor*.

Vindo finalmente 7 *sustenidos*, ou ha de ser C *sustenido* 3.^a *Maior*, ou A *sustenido* 3.^a *Menor*.

Vindo 7 *b-moes*, ou ha de ser C *b-mol* 3.^a *Maior*, ou A *b-mol* 3.^a *Menor*.

§. XXII.

Do Acompanhamento.

Acompanhamento he a execuçaõ de huma harmonia completa e regular sobre hum Instrumento proprio a fazer esta harmonia, assim como o Orgaõ, o Cravo, a Tiorba, a Citara, a Guitarra &c.; este se faz com o *Basso Continuo* (*a*), juntamente com os competentes *Acordes* (*b*): por tanto vou a tratar da applicaçãõ destes mesmos *Acordes* sobre as *Notas* do mesmo *Basso*; circumstancia esta a mais necessaria para o que quizer bem acompanhar (*c*).

§. XXIII.

De como se numeraõ os Intervallos e Notas de cada Tom.

Cada *Tom*, subindo *diatonicamente* (*d*), tem

(*a*) *Basso Continuo* he huma das partes a mais grave, e que dura pelo espaço de toda a *Peça*. O seu principal uso, além de regular a harmonia, he de sustentar a voz, e de conservar o *Tom*. Dizem que hum *Lodovico Viãna*, de quem nos resta hum *Tratado*, fôra o que no principio do derradeiro seculo a pôz primeiramente em uso.

(*b*) *Acorde*, he a uniãõ de dous ou muitos sons, exprimidos ao mesmo tempo, e que formãõ todos juntos hum todo harmonico.

(*c*) *Acompanhar*, he ferir em hum instrumento, adequado com cada *Nota do Basso*, os sons que deve ter.

(*d*) Subir *diatonicamente*, he subir por degrãos conjun-

dentro de hum *Diapasaõ* sete diferentes *Intervallos*, a que chamaõ *Notas de Tom*. Estas nomeaõ-se desta sorte: *Primeira (a)*, *Segunda*, *Terceira*, *Quarta*, *Quinta*, *Sexta*, *Setima* e *Oitava*.

Os *Acordes* que se daõ sobre estas *Notas*, e que vem escritos humas vezes pela parte superior, e outras pela inferior do *Basso Continuo*, e que as mais das vezes se imaginaõ segundo as Regras da *Oitava (b)*, sobre as *Notas* do mesmo *Basso Continuo*; numerãõ-se desta sorte: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (*c*), 10, 11 &c. Hum 2 significa huma *segunda Nota (d)* acima da *Nota* escrita; hum 3, huma *terceira*; hum 4, huma *quarta*, &c.

§. XXIV.

Da differença das Especies.

Os *Numeros* que relataõ os *Acordes*, a que os

ctos, e não separados, como por exemplo: tocando-se na Escala do *Piano* as Teclas a que correspondem os *Signos C, D, E, F, G, A, B, C*.

(*a*) A primeira *Nota do Tom*, chama-se *Tonica*; a quinta *Dominante*; a quarta, que he a quinta inferior abaixo da *Tonica*, chama-se *Sub-dominante*; a terceira chama-se *Mediante*; e a setima *Sensivel*.

(*b*) A Regra da *Oitava* he huma formula harmonica, publicada a primeira vez por *Delaire* em 1700; a qual na *Marcha Diatonica* do *Basso* determina o *Acorde* conveniente a cada grão do *Tom*, tanto de 3.^a maior como menor; e tanto subindo como descendo.

(*c*) Estes dous *Numeros*, 10 e 11, já se não usaõ. O 9 he o duplo da *Segunda*; o 10 da *Terceira*; o 11 da *Quarta*; assim como o 8 da *Primeira*.

(*d*) O que he 2.^a para cima, he 7.^a para baixo; o que he 3.^a para cima, he 6.^a para baixo; o que he 4.^a para cima, he 5.^a para baixo; o que he 5.^a para cima, he 4.^a para baixo; o que he 6.^a para cima, he 3.^a para baixo; o que he finalmente 7.^a para cima, he 2.^a para baixo.

Praticos chamaõ *Especies* (a), dividem-se em *Maiores*, *Menores*, *Perfeitas*, *Superfluas*, *Diminutas* e por isso *Falsas*.

A segunda pôde ser *Maior*, *Menor* e *Superflua* (b) (sirva-nos de exemplo o *Tom Natural* de C.) He segunda de C, D *Natural*; Menor D *b-mol*; e *Superflua* D *sustenido*.

A terceira pôde ser tambem *Maior*, *Menor* e *Superflua* (c). A terceira *Maior* de C, E *Natural*; Menor E *b-mol*; e *Superflua* E *sustenido*.

A quarta pôde ser *Perfeita*, *Superflua* e *Diminuta*. A quarta *Perfeita* de C, he F *Natural*; *Superflua* F *sustenido*; e *Diminuta* F *b-mol*.

A quinta pôde tambem ser *Perfeita*, *Superflua* e *Diminuta*. A quinta (d) *Perfeita* de C he G *Natural*, *Superflua* G *sustenido*; e a *Diminuta* G *b-mol*.

A sexta pôde ser *Maior*, *Menor* e *Superflua* (e). A sexta *Maior* de C he A *Natural*; a *Menor* he A *b-mol*; e a *Superflua* A *sustenido*.

A setima pôde ser tambem *Maior*, *Menor* e *Superflua*. He setima *Maior* de C, B *Natural*; Menor B *b-mol*; *Diminuta* B *sustenido*.

A oitava pôde ser *Perfeita*, *Superflua* e *Diminuta*. He oitava de C *Natural*, outra igual oitava acima; *Superflua* C *sustenido*; e *Diminuta* C *b-mol* (f).

(a) *Especies*, são os numeros com que designamos os *Acordes*.

(b) Toda a *Especie* que for *Superflua* ou *Diminuta*, he *Falsa*.

(c) A *Terceira* pôde tambem ser *Diminuta*, mas he contando-se de C \times para E b.

(d) Duas *Quintas Perfeitas* seguidas são prohibidas, assim como duas *Oitavas*.

(e) A *Sexta* pôde tambem ser *Diminuta*, mas he contando-se de C \times para A b.

(f) A *Setima* pôde tambem ser *Diminuta*, e he contando-se de C \times para B b.

Os exemplos que ponho neste *Tom*, pôdem servir relativamente para todos os demais. (a)

§. XXV.

Das Especies com que se acompanhaõ as Notas de cada Tom.

Como cada *Tom* enterra dentro do seu *Diapassão* sete *Notas*, como já se disse; he de saber que, segundo a *Regra da oitava*, a primeira *Nota do Tom* seja de 3.^a *Maior*, ou de 3.^a *Menor*, acompanha-se com 3.^a 5.^a e 8.^a, e se numera $\frac{5}{3}$, ou $\frac{8}{3}$, ou simplesmente 5 (c).

A segunda acompanha-se com 3.^a *Menor*, 4.^a, 6.^a *Maior*; e 8.^a, e se numera $\frac{4}{3}$, ou $\frac{6}{3}$, ou simplesmente 6 (a).

A terceira acompanha-se com 3.^a, 6.^a e 8.^a, e se numera $\frac{6}{3}$, ou $\frac{8}{3}$, ou simplesmente 6.

A quarta acompanha-se por tres modos: quando vai para a 5.^a acompanha-se com 3.^a, 6.^a e 8.^a, e se numera $\frac{5}{3}$, ou $\frac{6}{3}$, ou simplesmente 6.

Quando vem depois da 5.^a, acompanha-se com 2.^a, 4.^a, superflua, 6.^a e 8.^a; e se numera $\frac{7}{2}$, ou $\frac{9}{2}$, ou 4.

Quando salta de outra qualquer *Nota*, acompanha-se com 3.^a, 5.^a e 8.^a, e se numera como a primeira *Nota do Tom*.

A quinta, em todos os *Tons*, acompanha-se com

(a) A *Nona*, a *Decima* e a *Undecima*, que são o duplo da *Segunda*, *Terceira* e *Quarta Nota do Tom*; por estas se podem vêr o que podem vir a ser.

(b) Toda a *Nota* que não tiver sobrê si estes *Numeros* $\frac{4}{3}$, ou $\frac{6}{3}$, levaõ sempre *Terceira* ainda que não venha expressa.

(c) Todo o *Numero* que tiver hum risco no fim da sua cauda, assim como hum 6, hum 4, hum 2, indica ser a *Especie Maior*, ou *Superflua*.

3.^a, 5.^a e 8.^a, e se numera $\frac{3}{1}$, ou $\frac{5}{1}$, ou $\frac{8}{1}$, ou simplesmente hum $\times (a)$.

A *sexta* acompanha-se por tres modos: quando vai para a 7.^a, acompanha-se com 3.^a *Menor* e 8.^a, e se numera $\frac{3}{1}$, ou $\frac{6}{1}$, ou simplesmente 6.

Quando vem para a 5.^a, acompanha-se da mesma sorte; porém o mais das vezes com 6.^a *Maior*; e se numera $\frac{6}{1}$, ou $\frac{6}{1}$, ou simplesmente 6 \times .

Quando salta de outra qualquer *Nota*, acompanha-se algumas vezes com 3.^a, 5.^a e 8.^a, que se numera como a primeira *Nota do Tom (b)*.

A *setima* finalmente acompanha-se com 3.^a e 5.^a *Diminutiva*, e 6.^a; e se numera $\frac{3}{1}$, ou $\frac{6}{1}$, ou simplesmente 6 (c).

§. XXVI.

Da Analogia e Transições ordinarias dos Tons da 3.^a Maior.

A *Transição* dos *Tons* consiste em se passar de hum para outro que lhe fica mais analogo.

Nos *Tons* de 3.^a *Maior*, he o seu *Tom* mais analogo, e para onde ordinariamente se costuma passar o *Tom* da sua 5.^a *superior* com 3.^a *Maior*; e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde* em que a 4.^a do *Tom* venha alterada (d).

(a) Hum \times posto sobre qualquer *Nota*, indica *Terceira Maior*, hum b, indica *Terceira Menor* na *Composição* dos b-moes, e *Menor* na dos *sustenidos*.

(b) Sendo o *Tom* de 3.^a *Menor* a 6.^a ha de ser tambem *Menor*.

(c) A 7.^a e 6.^a nos *Tons* de 3.^a *Menor*, subindo são ordinariamente *Maiores*, e *Menores* descendo, e muitas vezes a 7.^a nestes *Tons* descendo se acompanha com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a, que se numera com a 4.^a quando vem depois da 5.^a

(d) Esta 4.^a alterada fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

Póde tambem passar-se para o *Tom* da 4.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no mesmo *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde* em que venha a 7.^a *Menor* (a).

Póde tambem passar se para o *Tom* de 6.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* se achar algum *Acorde*, em que venha a sua 5.^a alterada (b).

Póde tambem passar-se para o mesmo *Tom* com 3.^a *Menor*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* vier numerada sobre a 1.^a *Nota* do *Tom* a dita 3.^a *Menor*, e então será tambem a 6.^a *Menor*.

Tambem se póde passar para o *Tom* da 2.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que a 1.^a *Nota* do *Tom* venha alterada (c).

Tambem se poderá passar para o *Tom* da 3.^a do *Tom* com 3.^a *Maior* (o que raras vezes acontece); e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que a 2.^a do *Tom* (d) venha alterada. Veja-se o seguinte *Esquema* no qual, segundo esta ordem, se mostraõ todos os *Tons analogos*, formados e deduzidos de todos os sete *Signos*.

(a) Esta 7.^a *Menor* fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com 4^{ta}.

(b) Esta 5.^a alterada fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

(c) Esta 1.^a *Nota* alterada fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom*.

(d) Esta 2.^a *Nota* alterada fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

(a) ESQUEMA.

<i>Origem dos Tons de 3.^a Maior</i>	<i>Tons das suas 5.^a de 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 4.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 6.^a com 3.^a Maior</i>	<i>O mesmo Tom com 3.^a Menor</i>	<i>Tons das 2.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 3.^a com 3.^a Maior</i>
C	G	F	A	C	D	E
D	A	G	B	D	E	F✕
E	B	A	C✕	E	F✕	G✕
F	C	B ^b	D	F	G	A
G	D	C	E	G	A	B
A	E	D	F✕	A	B	C✕
B	F✕	E	G✕	B	C✕	D✕

§. XXVII.

Da Analogia, e Transições ordinarias dos Tons da 3.^a Menor.

Nos Tons da 3.^a Menor he o Tom mais analogo, e para onde costuma passar o Tom da 3.^a superior, e isto se conhecerá quando no Basso Continuo apparecer a mesma 3.^a acompanhada com 3.^a e 5.^a (b)

Tambem se póde passar para o Tom da 4.^a com 3.^a Maior, e isto se conhecerá quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que venha a 3.^a

(a) Além destas Transições, póde haver outras que por arbitrio introduzirão os Compositores nas suas obras: porém como são raras, e porque não deixa de ser erro, o separamos muito do Tom principal; por esta razão he que, julgando eu serem estas Transições as mais naturaes e necessarias, as escrevi.

(b) Esta 3.^a Nota fica sendo a 1.^a do Tom.

do *Tom Maior*, e a 1.^a *Nota* com 7.^a (*a*). Também se pôde passar para o *Tom* da 5.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que a 4.^a venha alterada (*b*). Também se pôde passar para o *Tom* da 6.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha a 2.^a *Menor* (*c*) com a 3.^a e 5.^a do mesmo *Tom*. Também se pôde passar para o *Tom* da 7.^a com 3.^a *Maior*, e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha com a sua 3.^a *Menor* (*d*), a 6.^a *Maior*. Também se pôde passar para o *Tom* da 2.^a *Menor* com 3.^a *Maior* (o que raras vezes acontece), e isto se conhecerá quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha a 5.^a *Diminuta* (*e*) com 6.^a juntamente.

Nestes *Tons* também pôdem haver algumas outras *Transições* extravagantes que os *Compositores* tem por livre arbitrio introduzido, e que na verdade não deixão de ser algumas vezes gratas, por virem intempestivamente, e fugirem do trilhão commum, e das *Regras* que acima exponho: porém para isto se fazer com arte que rodeios não são necessarios,

(*a*) A 3.^a *Maior* fica sendo a 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa; e a 7.^a *Menor* fica sendo 4.^a acompanhada com \sharp .

(*b*) Esta 4.^a alterada fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa; porém quando a mesma 4.^a alterada vem com 5.^a e 7.^a *Diminutas*, ordinariamente não se passa para o *Tom* da 5.^a, mas sim fica-se no mesmo *Tom*.

(*c*) Esta 2.^a *Menor* fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com \sharp ; a 3.^a fica sendo 5.^a acompanhada com a 7.^a; e a 5.^a fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

(*d*) Esta 3.^a *Menor* fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com \sharp ; e a 6.^a *Maior* fica sendo 7.^a *Maior* do mesmo *Tom*.

(*e*) A 5.^a *Diminuta* vem a ser a 4.^a do *Tom* para onde se passa acompanhada com \natural e \sharp , e a 6.^a fica sendo 5.^a

tanto no *acompanhamento*, como nas *partes concertantes*? que gosto não he preciso para ao depois sua-
visar o ouvido na tornada ao *Tom* primario? Digaõ-
no os *Mestres*, que elles confessaráõ comigo que, se
algumas vezes chegaõ a separar-se das *Regras* esta-
belecidas, he unicamente por se quererem fazer cé-
lebres, e merecerem algum reparo do Publico; e
naõ por ser preceito que mande fazer huma tal se-
paração, fugindo deste modo dos naturaes enlaça-
mentos, que a *Analogia* e *Transição* dos *Tons* con-
serva entre si, e que saõ o matiz mais vivo que or-
na a *Musica*, e que serve de recreio para os seus
apaixonados.

As ordinarias *Transições* que antecedentemente
exponho, podem vêr-se, segundo a sua ordem, no
seguinte

ESQUEMA.

<i>Origem dos Tons de 3.^a Menor</i>	<i>Tõs das 3.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 4.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 5.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 6.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tons das 7.^a com 3.^a Maior</i>	<i>Tõs das 2.^a Men com 3.^a Maior</i>
C	E ^b	F	G	A ^b	B ^b	D ^b
D	F	G	A	B ^b	C	E ^b
E	G	A	B	C	D	F
F	A ^b	B ^b	C	D ^b	E ^b	G ^b
G	B ^b	C	D	E ^b	F	A ^b
A	C	D	E	F	G	B ^b
B	D	E	F [✳]	G	A	C

Todas estas *Regras*, e o mais que deixo re-
ferido, he o que essencialmente pertence ao mecha-
nismo da *Musica*.



SUPPLEMENTO A'S NOTAS.

§ IV.

A Clave do F serve para a voz do Basso, e para todos os instrumentos baixos ou graves: a Clave de C estando assignada na primeira linha serve para a voz de Tiple; estando na terceira, serve para Alto; e estando na quarta, para Tenor; e a Clave de G serve para todos os instrumentos agúdos, e muitas vezes para a voz de Tiple.

§ VII.

O ultimo dos sustenidos assignados pela sua ordem depois da Clave sempre denota Si; e o ultimo dos B-moes denota Fá.

§ XIX.

Linha 4, onde se lê sete diferente intervallos, deve-se entender a seguinte nota.

A cada hum destes sete intervallos, correspondem pela sua ordem as seguintes vozes Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do: as quaes não sobem por intervallos iguaes, porque na passagem de Do para Re, de Re para Mi, de Fa para Sol, de Sol para La, e de La para Si, se levanta o som hum ponto; e na passagem de Mi para Fa, e de Si para Do se levanta só meio.

§ XXI.

Para maior clareza do conhecimento dos Tons, basta saber-se a assignatura dos Accidentes. Exemplo: o primeiro sustenido assigna-se em F; e como este denota Si, logo diz-se Do em G, e o tom he de G. O segundo sustenido assigna-se em C, logo o tom he de D. O terceiro assigna-se em G, logo o tom he de A &c. Os B-moes seguem outra marcha. Vindo depois da Clave hum B-mol diz-se Do em F; porque como o B-mol denota Fa, e este se assigna em B, por justa proporção vem a cahir o Do em F. Vindo dous B-moes, diz-se Do no lugar do primeiro que he B. Vindo tres, no lugar do segundo que he E &c.

Para se conheceremos Tons menores, nada mais he preciso do que attender para a sua quinta, que, vindo alterada, he o Tom menor, o qual he sempre dous signos abaixo. Exemplo: C maior ou A menor: G maior ou E menor &c.

