METHODO
BREVE, E CLARO,

EM QUE

Sem prolixidade, nem confusaõ, se exprimem os necessarios principios para inteligencia da

ARTE DA MUSICA

Dedicado.

A

SAM JOAÕ
BAPTISTA

POR

JOAÕ CHRYSOSTOMO
DA CRUZ

Presbitero do habito de Saõ Pedro, natural de Villa Franca de Xira.

Com hum appendix dialógico que servirá de index da obra, e liçaõ dos principiantes.

LISBOA:
Na Offic. de IGNACIO RODRIGUES.

M. DCC. XLV

Com todas as licenças necessarias. E Privilegio Real.

BAPTISTA SAGRADO,
Precurſor Divino.

OUS ſaõ os motivos, que me obrigáraõ a offerecervos as premiſſas de meu pobre talento: Pri-

Primeiro, a inata obrigaçaõ do nome; ſegundo, a qualidade da obra. Quanto ao primeiro, reconheço em vòs hum ſogeito, em quem ſe verificou a ſignificaçaõ do voſſo nome Joaõ, que quer dizer graça: Joannes, ideſt gratia, *naſcendo livre das prizoens da culpa original: E eſte meſmo veneravel Nome me deraõ quando, para ſer livre da meſma culpa, me introduziraõ no figurado Jordaõ do Baptiſmo, onde com o nome recebi o que ſignifica.*

Quanto ao ſegundo: a obra por ſua materia ſe faz acredora da voſſa protecçaõ, por ſer derigida a regular as vozes; pois ſois aquelle, a quem ambos os teſtamentos velho, e novo, hum em profecia, outro como teſtemunha, chamaõ vòz, e vòs meſmo o confeſſaes: Ego vox. *E ſe ſois voz, e voz de Deos ſobre as agoas do Jordaõ, que, no ſentir de Saõ Baſilio, val o meſmo que ſobre o Baptiſmo:* Vox Domini ſuper aquas, Joannes eſt ſuper Baptiſmum. *A vòs tambem vos toca, por duplicados motivos, a protecçaõ deſta obra, pelo que contèm, e pelo ſeu Autor. Aſſim o eſpero de vòs para*

que

que possa sortir os honestos effeitos do fim, a que se dirige, e mereça eu imitar a todos aquelles, que souberaõ applicar-se a encher as condiçoens deste nome.

PREFAÇAÕ

DESDE que me resolvi a ordenar este Methodo, cuidey muito, em que a obra se conformásse com o titulo; porque, se o Methodo, deve, por sua natureza, ser claro, e compendioso, necessariamente se hade nelle evitar a prolixidade, ainda que naõ pòde ser taõ breve, que por fugir da extençaõ se encorra na confusaõ por falta de clareza.

Vivia eu grandemente escandalizado, que a Arte da Musica andasse como encerrada, sem poder ser entendida, nem penetrados seus preceitos por qualquer engenho claro, que naõ tivesse gasto muitos annos no exercicio della, sendo huma Arte taõ nobre, e menos difficil, que outras, de

de entender-se, e ainda assim, menos entendida, e por isso menos estimada. Abre hum curioso hum livro de Geografia, acha hum mappa, observa os numeros, conhece os gràos, acha os pòlos, e se continua, entende em que altura este ou aquelle Reyno està, ou aquella Cidade. Abre outro de Cosmografia, acha a esfera, observa os circulos, conhece os Signos, e o curso dos Planetas &c. Abre outro de Geometria, ou de Architectura, e pela explicaçaõ das letras percebe, ainda sem adjutorio do magisterio, mais do que podera entender, se abrisse hum livro de Musica, donde por falta de clareza nas primeiras regras, se segue o despreso desta nobre Arte, conforme o Axioma Filosofico, que diz: nenhuma cousa pòde ser estimada, se primeiro naõ for entendida: *Nihil volitum, quin præcognitum.* E com muita rasaõ; porque a vontade naõ segue se primeiro o entendimento naõ formou conceito da estimabilidade do objecto. Como se hade estimar o que se naõ conhece? E como se hade conhecer o que se naõ entende? Da falta de inteligencia se segue a impaciencia, e se esfria a curiosidade.

Dezejando pois remediar esta dificuldade, formey este Methodo, em que me apliquey a proceder naõ só com brevidade, e clareza, mas muito principalmente na boa ordem, e disposiçaõ das regras da Musica, (que naõ he menos necessaria esta circunstancia nos Methodos) e para me desenganar, o comecey a praticar com alguns principiantes,

cipiantes, e achey, que naõ me enganara. Advertindo, porèm, que ſempre me acomodey à capacidade de cada hum, porque naõ ſendo todos de igual engenho, neceſſariamente ſe deve acomodar o Meſtre á capacidade de cadahũ dos diſcipulos, e naõ eſtes ao genio do Meſtre.

Poſto que o Methodo ſeja breve, e nelle ſe achem as regras em boa ordem a reſpeito da Arte da Muſica, he com tudo neceſſario, praticalo com os principiantes do modo ſeguinte para com mais brevidade ſe a diantarem.

Em primeiro lugar ſe leaõ os primeiros dous Capitulos deſte Methodo, e em quanto eſtes naõ eſtiverem bem entendidos, naõ poderà o progreſſo ſer muito felix; entendidos eſtes com á ajuda da explicaçaõ, ſe tomem de memoria as vozes, como ſe achaõ no cap. 1. n. 5.

Daqui ſe paſſe a decorar os Signos ſobindo, e deſcendo, como ſe verà no cap. 2. n. 3. na margem. Depois as Deducções huma, e huma, e ſabidas às direitas, ſe decorem tambem às aveſſas. Sabido que ſeja tudo iſto, ſe pratique cada huma por ſua vez nas cinco linhas com a clave, que mais convier ao diſcipulo, como eſtaõ no cap. 5. n. 4. precedendo a explicaçaõ de todo eſſe capitulo para a noticia das claves, e modo de praticar os pontos da voz nas linhas, e ſeus eſpaços, contando os Signos da clave para ſima, e para bayxo. Sabendo o diſcipulo entoar as ſeis vozes na primeira, e ſegunda Deducaõ, ſe paſſará em

papel á parte cada huma dellas com os pontos falteados na forma costumada, ou como melhor parecer se for necessario suprir a Arte os deffeitos da natureza. Daqui se passará ao cap. 4. das Cantorias, aonde, por evitar confusoens, bastará a prender de còr os nomes das cantorias, e a causa delles, que saõ as propriedades das Deduçoens, com que se formaõ, que estaõ no fim do capitulo antecedente, que saõ bq. n. b, e as mutanças de sobir, e descer *Re*, e *Lá*. E se acapacidade o permitir, se explicará o que baste conbinando os schemas das cantorias com o das Deduçoens em commum, que ficou no cap. 2. n. 2. sendo necessario; porque melhor se entende o posterior com a lembrança do que já está sabido. E pondo em praxe a primeira cantoria, como se acha no cap. 5.n.5. tirando a em papel á parte para se praticar tãbem com os pontos falteados, ou mais, ou menos segundo acapacidade dos discipulos, se passe á terceira Deduçaõ, e della á segunda cantoria; e para qûe o ouvido se habitue mais no conhecimento dos pontos, se continuará o exercicio delles com mais variedade, fazendo escada dos pontos mais faceis para os mais difficultosos. E quando estes senaõ possaõ executar, nem por isso se deixe de passar ao compaço, decorando as figuras, e pauzas com seu valor, como se ve no cap. 9. n. 2. principiando a cantar com minimas, e semibreves, e depois com seminimas, e colcheas, partindo o compaço em duas, tres, ou quatro partes. E quando o ouvido

do esteja mais firme nos pontos faceis, se passará aos deficeis, como saõ Outavas, sextas mayores, e menores, e quartas mayores, para cuja execuçaõ se formem as entoaçoens para estes pontos com ajuda dos seus mediatos, como saõ: terceira, e quinta, ou quarta, e sexta para a oytava, e a segunda para a quarta mayor, ou como melhor parecer. E para que andem mais á maõ estas entoaçoens, podem andar no mesmo papel, em que se canta á compasso. E quanto a disposiçaõ do discipulo admitir, se lhe hiraõ introduzindo por huma parte adiversidade do compasso, por outra a dos pontos, e de caminho o *sustenido*, e o *b mol*, primeiro na regra, e depois na clave. E para se fazer mais expedito, será conveniente, que o Mestre primeiro cante o que quer ensinar como faz a Aguia com os seus filhos: *Sicut aquila provocat ad volandum pullos suos.* E para que a prenda com gosto, serà util, que os solfejos sejaõ engraçados, e ayrosos, e quando seja necessario usar de canto menos agradavel, naõ haja nelle muita demora, que he perder tempo. No tempo. que se gastar neste exercicio, senaõ deixe de preguntar pelo interrogatorio que vay no fim deste Methodo, porque, como naõ contenha diversa materia da que se exercita cantando, naõ servira de confusaõ, mas antes ajudará para a inteligencia do mesmo, que exercita, e de tudo o mais que se contèm nos dez capitulos deste Methodo. Isto suposto, faráõ os Senhores Mestres o que entenderem, e lhe ditar a experiencia, accõmodan-

do ſe ſempre á capacidade dos diſcipulos, e fugindo de cauſar-lhes perturbaçaõ, que junta com a ignorancia ſó ſerve de atrazar; ſó lhes naõ devem perdoar o deſcuido no que devem ter de memoria; no mais porèm, que depende de diſcurſo, ſe deve repetir a explicaçaõ em quanto ſe naõ vir o effeito, mas nunca deve ſer muita junta por cada vez, mas a que.

BASTE.

LICENÇAS

DO SANTO OFFICIO.

VIsta a informaçaõ, pòde-se imprimir o papel de que se trata; e depois de impresso tornarà para se conferir, e dar licença que corra, sem a qual naõ correrà. Lisboa 21. de Mayo de 1742.

Fr. Alancastro. Teixeira. Sylva.

Soares. Amaral.

LICENCA,
Do Ordinario.

CENSURA Do M. R. P. D. Jozè Barbosa Clerigo Regular Chronista da Serenissima Casa de Bragança Academico do numero da Academia Real Examinador *das tres Ordens militares.*

EXCELLENTISSIMO, E REVERENDISSIMO Senhor.

POr Ordem de V. Excellencia vi o *Methodo Breve, e claro da Arte da Musica*, composto pelo Padre Joaõ Chrysostomo da Cruz, cujo zelo devem estimar muito os Professores desta Arte, que com muita rasaõ merece o nome de divina, pois a vemos praticada pelo nosso Redemptor, havendo de entrar na tempestade sacrilega da sua Paixaõ cantou como Sagrado Cisne nas vesperas da sua morte hum hymno a seu Eterno Pay, como diz a Versaõ Grega, *hymno cantato*, e naõ se pòde fazer mayor elogio à Musica do que ser exercitada pro hum homem Deos, e ser taõ commua nos Salmos, que cantava seu Real Avò segundo a carne. O zelo do Autor merece grandes louvores pois compadecido dos que se applicaõ a esta Arte lhes dà os documentos para saberem fundamentalmente huma sciencia, de que saõ Mestres os Anjos. Se a terra

tivera

tivera com o Ceo a devida correſpondencia, a armonia deſte ſeria o exemplar daquella, mas jà que a culpa foy a cauſa deſte infeliz divorcio, procurem os principiantes executar eſte Methodo, para que tenha a ſua perfeiçaõ eſta Arte divina. A obra me parece digna da licença para ſe imprimir, porque naõ tem couſa alguma contra a Fè, ou bons coſtumes. Lisboa neſta Caſa de Noſſa Senhora da Divina Providencia de Clerigos Regulares 27. de Junho de 1742.

D. Jozè Barboſa C. R.

POde-ſe imprimir o Methodo breve da Arte da Muſica, viſta a informaçaõ, e depois de impreſſo, torne conferido, para ſe dar licença, ſem a qual naõ correrà. Lisboa 28. de Junho de 1742.

Salter.

LICENÇA

Do Paço.

CENSURA do M. R. P. Joaõ da Sylva de Moraes Meſtre da Baſilica de Santa Maria.

SENHOR.

MAnda me V. Mageſtade Veja o papel de que trata a peticaõ junta intitulado *Methodo breve, e claro*, que ſeu Autor o Padre Joaõ Chryſoſtomo da Cruz Presbitero do habito de S. Pedro determina dar ao prelo. Delle naõ pòde reſultar couſa alguma, que encontre as venerandas leys de V. Mageſtade, antes ſim aproveitarà muito a liçaõ deſtas poucas, mas principaes regras da Muſica para bem facilitar no tyrocinio a ardua comprehençaõ daquellas, que felizmente conduzem à gloria do magiſterio, cuja perfeiçaõ entre nòs os profeſſores, certamente he devida toda às ſempre ſublimes, admiraveis ideas de V. Mageſtade.

Ariſtoteles, que igualmente deo leys Politicas, e Filoſoficas, julgou taõ preciſa eſta Arte, para o bem das Reſpublicas, que no livro Oytavo della, cap. 4 mandou inſtruir nos ſeus preceitos, a todos os mancebos; porque talvez entendeo profun-

fundamente, que para bem ordenar n'alma, os habitos virtuosos, tem grande poder a Musica: e Socrates, que depois de velho aprendeo acantar com os meninos, como refere Erasmo no terceiro livro dos *Apothegm.* sendo lhe objurgada a curiosidade por alguns Criticos, respondeo á Censura dizendo, que senaõ applicára de antes ao que depois aprendia, porque só entaõ acabava de conhecer, quanto era util, e necessaria a Musica, para a vida commua.

Atè para a milicia, de cujas mãos pendeo sempre o augmento, e conservaçaõ dos Reynos tem grande conveniencia a Musica; pois Agesiláo vendo marchar os seus soldados ao regular compasso de varios, mas acordes instromentos, e vozes, distinguia os valentes, dos medrozos, na forma, que Plutarco aponta *In Lacon Apopthegh.* E do grande Alexandre, conta hum Anonymo, segundo escreve o já citado Erasmo, que ouvindo cantar o musico Xenophanto se inflamava mais, que nunca no ardor da guerra; mas tudo isto he menos para a estimabilidade da Musica, que o sabermos todos quanto V. Magestade a honra, na sagrada applicaçaõ, que faz della ao Solemnissimo culto da Devindade nas mayores Igrejas, e Choros deste Reyno. Por tudo isto, Senhor, merece o Autor deste Methodo hum particular, e eterno agradecimento do publico, e que V. Magestade lhe conceda a licença para imprimilo. Este o meu parecer. Salvo o melhor. Lisboa. 6. de Novembro de 1742.

Joaõ da Sylva Moraes.

Que

QUe se possa imprimir vistas as licenças do Santo Officio, e Ordinario, e depois de impresso tornará á Mesa pára se conferir, e dar licença para que corra que sem ella naõ correrá Lisboa 29. de Noveibro de 1742.

Pereira. Teixeira.

ME-

METHODO BREVE, E CLARO, Para á inteligencia da ARTE DA MUSICA

CAPITULO I.

Da origem da Muſica.

TODOS ſabem, que o homẽ tem lingua para falar, e vòz para cantar. Com a lingua ſe exprimem eloquentes conceitos, e com a voz ſe entoaõ armonioſos concentos. De huma meſma boca ſahem diverſas armonias,

ja de palavras, ja de vozes. Para as primeiras hà muitos magiſterios, para as ſegundas ſó a Muſica tem regras: e para que vamos por ſua ordem declarando-as, começaremos por onde ella teve o ſeu principio.

Hum dos meyos, que a Providencia deſtinou para manifeſtar couſas ocultas, he a propenſaõ particular, com que dotou a muitos homens para eſpeciaes applicações, De que lhes naſce o dezejo de ſaber, e deſte a corioſidade, e eſta applica os meyos proporcionados ao fim, que ſe pertende, com que finalmente ſe vem a entender o que ſem diligencias ſe naõ poderia ſaber.

1 Guiados pois os homens da ſua propenſaõ deſcobriraõ na voz humana ſette pontos diverſos, que ſaõ como ſette de gràos por onde a voz ſobe, e deſce; e poſto que mais de ſette pontos ſe ſobem, e deſcem com a voz, na realidade naõ ſaõ mais de ſette os pontos; porque, ſendo neceſſario chegar ao outavo ponto, como eſte tenha por ſima o meſmo tom, que o primeiro por bayxo, ſe reputa pelo meſmo, ain-

ainda que ſeja diferente no ſom. Sirva de exemplo o ſetenario da ſemana, que repetido muitas vezes, fórma mezes, annos, luſtros, e ſeculos inteiros, naõ ſendo mais de ſette os dias, que ſe contaõ da ſemana. E poſto que o Domingo ſeguinte naõ ſeja o meſmo, que paſſou há outo dias, he porèm Domingo como o primeiro, e principio de outra ſemana.

2 Eſtes pontos ſe numeraõ por ſette letras as primeiras do noſſo alfabeto, pondo em primeiro lugar a ſetima na fórma ſeguinte.

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

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.

3 Servem eſtas letras de numeros, e por iſſo vaõ apontadas por baixo para ſe ſaber a ordem, que ſeguem. O que talvez ſe tomou dos Gregos, ou Hebreos, que naõ uſaõ de outros numeros para contar, que das letras, com que eſcrevem. Coſtu-

me, que ainda hoje em muitas Artes liberaes ſe obſerva na Europa toda.

4 A eſtas letras, ou numeros chama a Arte *Signos*; porque ſignificaõ, ou aſſignaõ numericamente os pontos da voz. E para que nos coſtumaſſemos a articular com a lingua os pontos, que a voz entoa, ſe inventáraõ humas ſyllabas, entre ſi diverſas, para ſe proferirem os pontos, que ſaõ as ſeguintes.

ut. re. mi. fa. ſol. la.

5 A eſtas ſyllabas, com que a lingua acompanha a voz, chamou o coſtume vozes. E poſto que ſejaõ ſeis, e os Signos ſette, naõ carece de myſterio; porque deſta deſigualdade ſe ſeguem notaveis effeitos na Muſica, como ſe irá entendendo.

CAPITULO II.

Das Deduções.

COmeçaõ as ſeis vozes igualmente com os ſette Signos, dos quaes ſobeja o ultimo, na ordem ſeguinte.

I. DEDUÇAM.

Vozes	ut	re	mi	fa	ſol	la
Signos.	*G.*	*A.*	*B.*	*C.*	*D.*	*E.*
	1.	2.	3.	4.	5.	6.

Em *C.* quarta letra, ou *Signo* ſe principia a ſegunda Deduçaõ; e porque naõ cabem as ſeis vozes nos Signos, que ſe ſeguem, ſe contaõ de novo outra vez os que baſtaõ para ſeu complemento.

II. DE-

II. DEDUÇAM.

Vozes.	ut	re	mi	fa	ſol	la
Signos.	*Ç.*	*D.*	*E.*	*F.*	*G.*	*A.*
	4.	5.	6.	7.	1.	2.

No 7. *Signo*, que he *F*. 4. letra deſta 2. Deduçaõ ſe dá principio á 3. continuando os Signos começados até onde baſtarem.

III. DEDUÇAM.

Vozes.	ut	re	mi	fa	ſol	la
Signos.	*F.*	*G.*	*A.*	*B.*	*C.*	*D.*
	7.	1.	2.	3.	4.	5.

1 Temos viſto as Deduções em particular, ſegue-ſe vermolas em commum, para mayor clareza.

D.

Sobindo.	1. Deduçaõ	2. Deduçaõ	3. Deduçaõ	Descendo.
D			la	
C			ſol	
B			fa	
A		la	mi	
G		ſol	re	
F		fa	ut	
E	la	mi		
D	ſol	re		
C	fa	ut		
B	mi			
A	re			
G	ut			

2 Na preſente figura ſe achaõ os Signos com as vozes, que acada hum correſpondem nas Deduções. E ſe note, que, *G*, *A*, *C*, e *D*, tem 3. vozes. *B*, *E*, e *F*, ſó duas, porque *F*, ſobeja na 1. Deduçaõ, *B*, na 2. e *E*, na 3. Vejamos agora cada Signo com as ſuas vozes em particular.

G tem { ſol na 2. *Deduçaõ*
re na 3.
ut na 1.

por iſſo ſe diz: G ſol re ut.

A tem { la na 2.
mi na 3.
re na 1. A la mi re.

B tem { fa na 3.
mi na 1. B fa mi.

C tem { ſol na 3.
fa na 1.
ut na 2. C ſol fa ut.

D tem { la na 3.
ſol na 1.
re na 2. D la ſol re.

E tem { la na 1.
mi na 2. E la mi.

F tem { fa na 2.
ut na 3. F fa ut.

3 Pa-

3 Para que naõ cauſe duvida, o ver, que os Signos ſenaõ nomeaõ ſegundo a ordem das ſuas vozes, como eſtaõ nas Deduções; pois v. g. em *G*. primeiro dizemos *Sol* que eſtá na 2. Deduçaõ e o *re*, que eſtá na 3. e ultimamente *ut* que eſtá na 1. dizendo: *G*, *ſol* 2, *re* 3, *ut* 1. e aſſim em todos os mais, excepto *E la mi*, e *F fa ut*, vemos eſta diſparidade: ſe adverte, que eſte uſo provem dos antigos, que na fórma, em que colocaraõ as Deduções nomeavaõ os Signos a primeira vez com as vozes, com que começaõ os primeiros Signos, e chegando a *G*. ſegunda vez, que tem *ſol* na 2. e *re* na 3. ſe principia nelle de novo a 1. e a traz della a 2. e 3. na meſma ordem que antes na forma da taboa ſeguinte, onde veremos os Signos em tres claſſes: os primeiros, que ſaõ os mais baixos ſe chamaõ *Graves*, os ſuperiores a eſtes por ſerem mais altos ſe chamaõ *Agudos*, e ſobre eſtes os *ſobre agudos*. E quando ſeja neceſſario paſſar deſtes para ſima ſe chamáraõ *Agudiſſimos*, e para baixo dos Graves *Subgraves*.

Taboa antigua da posiçaõ dos Signos.

Sobre agudos	F	fa
	E	la mi
	D	la sol re
	C	sol fa ut 2. *D.*
	B	fa mi
	A	la mi re
	G	sol re ut 1. *Ded.*
Agudos.	F	fa ut 3. *Ded.*
	E	la mi
	D	la sol re
	C	sol fa ut 2. *Deduçaõ*
	B	fa mi
	A	la mi re
	G	sol re ut 1. *Deduçaõ*
Signos Graves.	F	fa ut 3. *Deduçaõ*
	E	la mi
	D	sol re
	C	fa ut 2. *Deduçaõ*
	B	mi
	A	re
	G	ut *Primeira Deduçaõ*

Neſta Taboa ſe achaõ deſde o primèiro *E la mi* para ſima, todos os Signos com as ſuas vozes, como ſe coſtumaõ nomear, para o que ſe repetem as Deduçoens novamente. De caminho ſe obſerve, em que Deduçaõ tem qualquer Signo a ſua primeira voz, e ſe achará, que na 1. Deduçaõ tem *E la mi* o ſeu *la*, que he a ſua primeira voz *F*, *G*, e *A*, começaõ na 2. Deduçaõ. *B*, *C*, e *D*. na 3. Deduçaõ. E ſabidas as primeiras vozes de cada Signo neſta taboa, facilmente ſe ſabem as de mais, tomando ſentido nas Deduçoens, que ſe ſeguem, porque depois da 1. ſe ſegue a 2. e depois deſta a 3. e depois da 3. eſtá outra vez a 1. 2. e 3. por exemplo: *G*. tem o ſeu *ſol* 1. vóz na ſegunda Deduçaõ, ſegue-ſe *re* na 3. e o *ut* na 1. que ſe ſegue depois da 3. *C*, que principia com *ſol* na 3. Deduçaõ, tem o ſeu *fa* na 1. que ſe ſegue, e o *ut* na 2. e por eſte modo ſe obſervem os demais Signos, advertindo, que a voz, que aqui chamamos primeira de cada Signo he aquella, que primeiro ſóa no meſmo Signo junto á letra capital do meſ-

mo. v. g. em *G*, *ſol re ut* o *ſol* em *A la mi re* o *la* &c.

CAPITULO III.

Da diſtancia intermedia das Vozes.

TEmos dado ordem aos pontos da voz, reſta ſabermos para que he neceſſaria tanta ordem na ſua diſtribuiçaõ. E naõ he outra a cauſa, ſenaõ a deſigualdade da diſtancia, que deve haver entre os pontos da voz, porque naõ ſe pode dar outava, a qualquer Signo, ſem paſſar por dous meyos pontos, ou naturaes, ou accidentaes.

1 A diſtancia, que há de ponto a ponto chamamos *Tono*, ou *Semitono*. A que chamamos *Tono* he inteira, e a que chamamos *Semitono* he meyo ponto, ou meya diſtancia; eſta há ſempre entre *mi*, e *fa*, aonde a entoaçaõ das ſeis vozes ſe parte ao meyo; e por iſſo uſamos de duas Deduções

pa-

para ſobir à outava de qualquer Signo, porque huma ſó com ſeis vozes naõ baſta; e o *Tono*, ou ponto inteiro he a diſtancia, que ha entre qualquer das outras vozes, que ſaõ: entre *ut*, e *re*, entre *re*, e *mi*, entre *fa*, e *ſol*, e entre *ſol*, e *la*, que vem a ſer quatro tonos, e meyo dentro das ſeis vozes. E dentro de huma outava ha cinco tonos, e dous ſemitonos, o que ſe póde ver na taboa ſeguinte.

	D	.ſol.	..re.	..la..	
		.....	.....	.....	
	C	..fa.	..ut.	.ſol.	
Semitono	B	♮mi	.....	.....	
		.....	.....	.bfa.	
	A	..re.	..la..	.mi.	*Semitono*
		.....	.....	.....	
	G	..ut.	.ſol.	..re.	
		.....	.....	.....	
	F	.....	..fa..	..ut.	
Semitono	E	..la..	.mi..	.....	
		.....	.....	.....	
	D	.ſol.	..re.	..la.	
		.....	.....	.....	
	C	..fa..	..ut.	.ſol.	
Deduções		1.	2.	3.	

2 No preſente eſchéma ſe vem todos os *Signos* com os *tonos* divididos em dous *Semitonos* cada hum , para ſe conhecerem melhor os pontos , em que ha *Semitono* , que he entre *mi* , e *fa* em todas as Deduções , e

vaõ

vaõ aſſignados com circulo menor. Na 1. Deduçaõ eſtá entre *B*, e *C*. Na 2. entre *E*, e *F*. Na 3. entre *A*, e *B*. Os mais pontos, em que o *tono* he perfeito, vaõ aſſignados com circulo mayor, que comprehende dous meyos pontos em cada ponto.

3 Note-ſe que *B fa mi* tem na 1. Deduçaõ *mi* notado com ♮ *quadradro*, e na 3. *fa* notado com b *mol* para deſtinçaõ deſtas duas vozes entre ſi incompativeis, que ſendo ambas de hum ſigno, naõ pòdem ſer iguais no tom, como ſe vé ficar o *fa* mais baixo que o *mi* do meſmo ſigno hum *ſemitono*; e a cauſa he; porque na 1. Deduçaõ ſe diz *re* em *A la mi re*, e delle para o *mi* de *B fa mi* he neceſſario, que haja *tono*, e como a 3. Deduçaõ diga *mi* em *A la mi re*, baſta que ſuba hum *ſemitono* a dizer *fa* em *B fa mi*; porque, como fica dito, ſempre entre *mi*, e *fa* deve haver *ſemitono*.

4 Da deſigualdade deſtas duas vozes de *B fa mi* procederaõ as *Propriedades*, que ſe aſſignaraõ ás Deduções de que ſe formaõ as duas *cantorias*, como veremos no Capitulo

tulo ſeguinte. Ja no eſchéma paſſado vimos na 1. Deduçaõ o *mi* de *B fa mi* notado com ♮ *quadro*, e na 3. Deduçaõ o ſeu *fa* com b *mol* para diſtinguir com adiverſidade deſtes dous caracteres a diferença deſtas duas vozes, que por ſerem do Signo *B*. ſe notaõ com a meſma letra *B*, em diverſas fórmas, que por iſſo alguns uſaõ pronunciarem, e aſſignarem eſte Signo deſta ſorte *B* b*fa*, ♮*mi*. O que ſuppoſto, ſaõ as Propriedades tres, a ſaber:

♮ quadro da 1. Deduçaõ.
Natura da 2. Deduçaõ.
♭ mol da 3. Deduçaõ.

A raſaõ, porque á 2. Deduçaõ ſe dà a Propriedade de Natura, he porque naturalmente ſe póde conformar com qualquer das duas ſuas collateraes na formaçaõ das cantorias, como ſe verá no Capitulo ſeguinte.

5 Deſtes meſmos ſignaes de ♮, e b. ſe uſa muitas vezes por elegancia para ornato, e variedade do canto, como depois veremos no Capitulo 6. do canto accidental.

CA-

CAPITULO IV.

Das Cantorias.

1 TEmos viſto como os *ſette pontos da voz*, ſenaõ podem exprimir, ſenaõ por meyo de *ſeis vozes*, por cauſa dos *ſemitonos*, que concorrem com os meſmos *pontos*. E para podermos cantar com ſeis vozes ſómente, todos os pontos, que for neceſſario ſobir, e deſcer, paſſaremos de huma Deduçaõ para outra, quando excede o limite das ſeis vozes; iſto he: quando ſobindo em huma Deduçaõ, achamos mais pontos para ſima do ſeu *la*, temos neceſſidade de paſſar a outra Deduçaõ, e ſegundo ella proferir eſſes pontos. Da meſma ſorte deſcendo, e achando pontos a baixo do *ut*, neceſſitamos de outra Deduçaõ para proferir eſſes pontos. Para cujo effeito ſe formaõ com *tres Deduções duas Cantorias* diverſas: Primeira chamada de ♮*quadro*, e

natura, porque se forma com a 1. e 2. *Deduçaõ*. Segunda de *Natura*, e b *mol*, porque se forma com a 2. e 3. *Deduçaõ*. Disse: *duas Cantorias diversas*; porque naõ se usa da segunda juntamente com a primeira, nem desta quando cantamos com a segunda, e a causa he a incompatibilidade das vozes de *B fa mi*, que fazem separar a primeira Deduçaõ da terceira; porèm a segunda Deduçaõ de *Natura*, que naturalmente se conforma com qualquer das duas suas collateraes, como fica dito, serve em ambas as cantorias. Na primeira como segunda Deduçaõ, e na 2. como primeira Deduçaõ.

2 De dous modos se sobe, e desce em qualquer das duas cantorias. Na 1. Cantoria, ou sobimos da 1. Deduçaõ para a 2, ou da 2. para a 1. Quando sobimos da 1. para a 2. achamos em *C sol fa ut* o *fa* da 1. Deduçaõ, e o *ut* da 2, e em *D la sol re* o *sol* da 1, e o *re* da 2, e em *E la mi* o *la* da 1. e o *mi* da 2, e continuando as vozes começadas na 2 Deduçaõ, achamos *fa* em *F sol* em *G* aonde temos outra vez o *ut* da 1 De-

duçaõ

duçaõ e em *A*, em lugar de *la* da 2 achamos *re* da 1 para ſobir do ſegundo modo, que he da 2 para a 1. E porque em o meſmo ſigno ſenaõ podem ao meſmo tempo dizer duas vozes diverſas, ſe uſa da *mutança*, ou mutaçaõ. Eſta he de dous modos a de ſobir *re*, e a de deſcer *la*. Quando ſobirmos para a 2. Deduçaõ, diremos o ſeu *re* em *D*. em lugar do *ſol* que o meſmo Signo tem na 1. Deduçaõ. E quando ſobirmos para a 1 Deduçaõ diremos *re* em *A* em lugar de *la* que o meſmo Signo tem na 2. o que mais claramente ſeverá adiante. A mutança de *la* ſe uſa quando deſcemos neſta meſma Cantoria, da 2. Deduçaõ para a 1, ou deſta para a 2. E para qualquer Deduçaõ que ſe deſça, ſe toma o ſeu *la*, deixada a voz, que ſe havia de dizer na ſuperior no meſmo Signo. O exemplo mais claro de huma, e outra mutança na primeira cantoria, veremos na Tabella ſeguinte.

Primeira Cantoria de ♮ quadro, e Natura.

Primeiro modo	*Subindo da 1 Deduçaõ para a 2.*	
	1. *Ded.*	la, fol, fa, mi, re, ut
	para descer	m, m
	2. *Deduçaõ*	la, fol, fa, mi, re, ut
	para subir	m, m
	Descendo da 2. para á 1.	
Segundo modo	*Subindo da 2. Deduçaõ para á 1.*	
	2. *Deduçaõ*	la, fol, fa, mi, re, ut
	para descer	m
	1. *Deduçaõ*	la, fol, fa, mi, re, ut
	para subir	m
	Descendo da 1. Deduçaõ para á 2.	

Note-ſe o ſignal da *mutança*, que eſtá notada com a letra *m* entre o *ſol*, e *re* de *D*, que he para que ſubindo, em lugar de *ſol* ſe diga *re*; e a que eſtá entre as vozes de *E*, que he para que deſcendo em lugar de *mi* ſe diga *la*. No ſegundo modo eſtá o ſignal da mutança em *A* entre *la*, e *re* para que ſubindo, em lugar de *la* ſe diga *re*, e deſcendo em lugar de *re* ſe diga *la*.

2 Na 2. Cantoria tambem ſubimos de dous modos: no primeiro ſubimos da 2. Deducaõ para a 3, e no ſegundo ſubimos da 3. para a 2. como ſe vé na tabella ſeguinte aonde ſe acharaõ tambem os modos de deſcer, e tudo o mais á ſemelhança da primeira Cantoria.

Se-

Segunda Cantoria de Natura, e b *mol.*

Primeiro modo

Subindo da 2 Deduçaõ para a 3.

D	C	B	A	G	F	E	D
2. *Ded.*	la	sol	fa	mi.	re	ut	

para desc. — *m* — *m* — *para subir*

la	sol	fa	mi.	re	ut

Descendo da 3. Deduçaõ para á 2. — 3. *Deduçaõ*

Segundo modo

Subindo da 3. Deduçaõ para á 2.

A	G	F	E	D	C	B	A	G	F
3. *Deduçaõ*	la	sol	fa	mi.	re	ut	

para descer — *m* — *para subir*

la	sol	fa	mi.	re	ut

Descendo da 2. Deduçaõ para á 3. — 2. *Deduçaõ*

4 Temos viſto as Cantorias em particular com os diverſos modos de ſubir, e deſcer em cada huma por meyo das mutanças. Na ſeguinte tabella as veremos juntas, repetidos os Signos tres vezes, e as Deducções em outra ordem para commodidade das meſmas Cantorias, notadas com as ſuas Propriedades por ſima. Na primeira columna vaõ as vozes da 1. Deduçaõ; na ſegunda as da 2, e na terceira as da 3. correſpondendo as vozes de todas tres aos Signos, que vaõ aſſignados no primeiro lado. A primeira cantoria comprehende a 1, e 2. Deduçaõ, que ſe incluem debaixo do arco ſuperior. A ſegunda Cantoria comprehende a 2, e 3. Deduçaõ, que ſe incluem no arco inferior. Entre as Deducções vaõ tambem as Mutanças em ſeus devidos lugares, como ficáraõ notadas nas duas Tabellas antecedentes. Vaõ mais as formas das tres Claves, de que adiante trataremos no Capitulo ſeguinte poſtas nos ſeus dividos lugares: A de *F fa ut* na claſſe dos *Graves*, a de *C ſol fa ut* no 4. Signo dos *Agudos*, e a de *G ſol re ut* no 1. dos *ſobre*

agu-

agudos. Todas as riſcas, que ſahem para o lado poſterior com as Claves, e ſem ellas, moſtraõ os pontos, que devem cahir em linha; e todos os mais Signos, que tem ſuas vozes entre linha, e linha, devem cahir em eſpaço, o que melhor com o uſo ſe entenderá. Deſta meſma Tabella ſe póde uſar para enſinar o Canto-chaõ, o que eu fiz muitas vezes, variando ſómente as claves, á imitaçaõ das que ſe uſaõ no Canto-chaõ, menos a clave de *G ſol re ut* com a mayor parte dos Signos ſobre agudos, que no dito canto naõ tem lugar.

Taboa geral.

primeira Cantoria

		♮.		N.		b.
	F	.....		..fa..		.....
	E	..la..	*m*	.mi.		.....
	D	.ſol.	*m*	..re.	*m*	..la..
	C	..fa.		..ut.		.ſol.
	B	.mi.		.....		..fa.
	A	..re.	*m*	..la..	*m*	.mi.
ſob. ag.	G	..ut.		.ſol.	*m*	.re..
	F	.....		..fa.		..ut.
	E	..la.	*m*	.mi.		.....
	D	.ſol.	*m*	..re.	*m*	..la..
	C	..fa..		..ut.		.ſol.
	B	.mi.		.....		..fa.
	A	..re.	*m*	..la..	*m*	.mi.
agudos	G	..ut.		.ſol.	*m*	..re.
	F	.....		..fa.		..ut.
	E	..la..	*m*	.mi.		
	D	.ſol.	*m*	..re.		
	C	..fa..		..ut.		
	B	.mi..				
	A	..re.				
graves	G	..ut.				
		1. *D.*				

mut. 2. *D.* mutanças. 3. *Ded.*

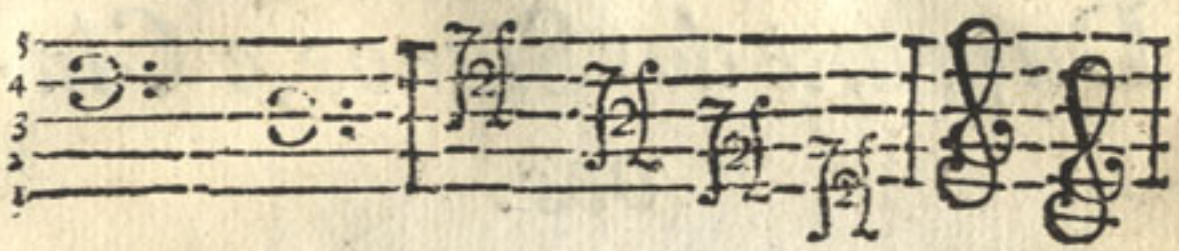
segunda Cantoria

CAPITULO V.

Da praxe dos Signos, e Claves.

1 PAra pormos em pratica tudo o que fica dito, se hade saber, que em huma de cinco linhas se poem huma das tres claves. A de *F fa ut* se costuma pór na 4. linha para dar lugar aos pontos, que ha da hi para baixo até *G sol re ut*. E algumas vezes tambem se acha na 3. linha para dar lugar a mais alguns pontos para sima. A clave de *C sol fa ut* se poem na 1. 2. 3. ou 4. linha. Quando está mais alta, he para descer mais, e subir menos; e quando está mais baixa he para subir mais, e descer menos. A clave de *G sol re ut* se poem na 2. linha, e para as flautas se poem na 1.

Clave de F. *Clave de* C. *Clave de* G.

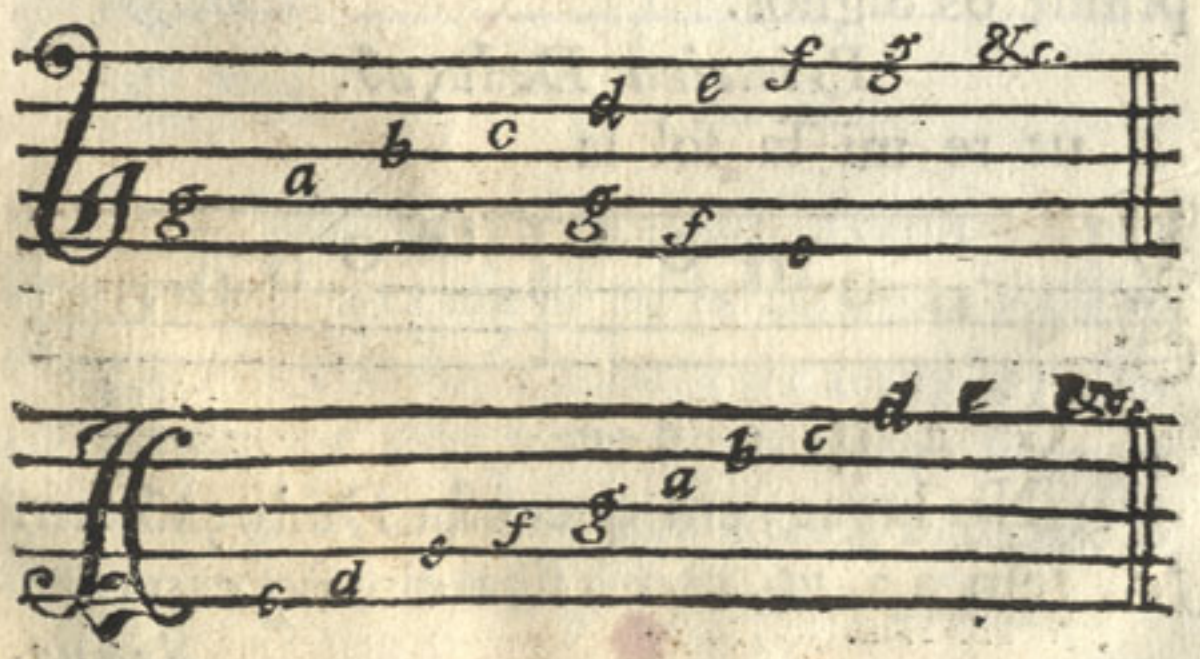


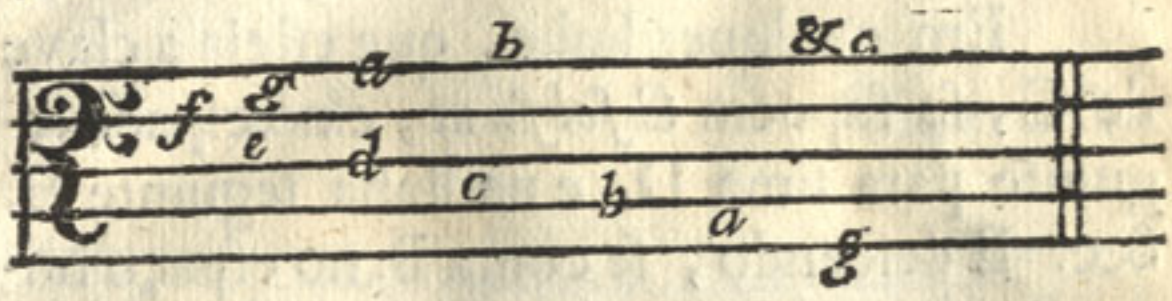
2 Na linha, em que eſtiver a Clave ſe ſupoem o Signo, que lhe dá o nome, e dahi ſe vaõ contando os mais Signos, que ſe ſeguem ao Signo da Clave, contando para ſima as direitas, e para baixo, as avéſſas, v. g. eſtando a Clave de *G ſol re ut* na 2. linha, nella ſe ſupoem *G*. no eſpaço, que ſe ſegue para ſima A. na 3. linha B. e aſſim ſe vaõ continuando de linha para eſpaço, e de eſpaço para linha até ſe acabarem os Signos na 5. linha, e por ſima della ſe principiaõ acontar de novo para ſima, acreſceñtando as linhas, que forem neceſſarias. Porém ſe deſcermos da clave de G para baixo, ſegue-ſe *F*. no eſpaço immediato por baixo, da 2. linha, e na 1. *E*, e por baixo della *D*. &c.

Em

Em qualquer linha, que esteja a clave de C, se supoem *C sol fa ut*, e no espaço seguinte para sima D. e na linha seguinte E. &c. E descendo, se conta B. no espaço immediato por baixo da linha desta clave, e assim se vaõ continuando ás avessas até onde for necessario. Mas em se acabando, se tornem acomeçar sobindo em G, e descendo em F. O mesmo se observa com a clave de F. dizendo *G*. no espaço por sima, para contar ás direitas, e E no espaço por baixo para continuar ás avessas.

Exemplo.

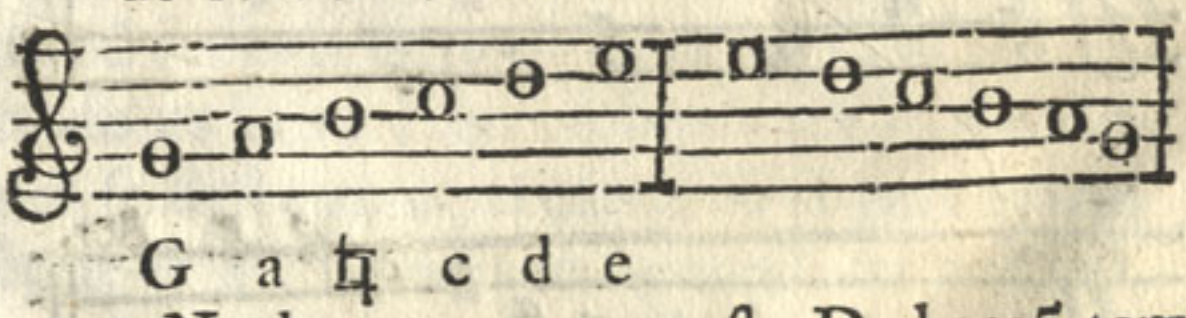




3 Os pontos da voz, ou vozes, que até agora foraõ ſignificados pelas letras iniciaes dos Signos, na Praxe ſaõ ſignificados por humas *notas*, ou *figuras* de diverſas formas com mais, ou menos valor, conforme a preſſa, ou vagar, com que os pontos da voz ſe houverem de articular, de que adiante trataremos no Capitulo 9. Deſtas notas tomaremos ſó huma para exemplificar a entoaçaõ das 6 vozes, ſem neceſſidade de exprimir os Signos.

Primeira Deduçaõ.

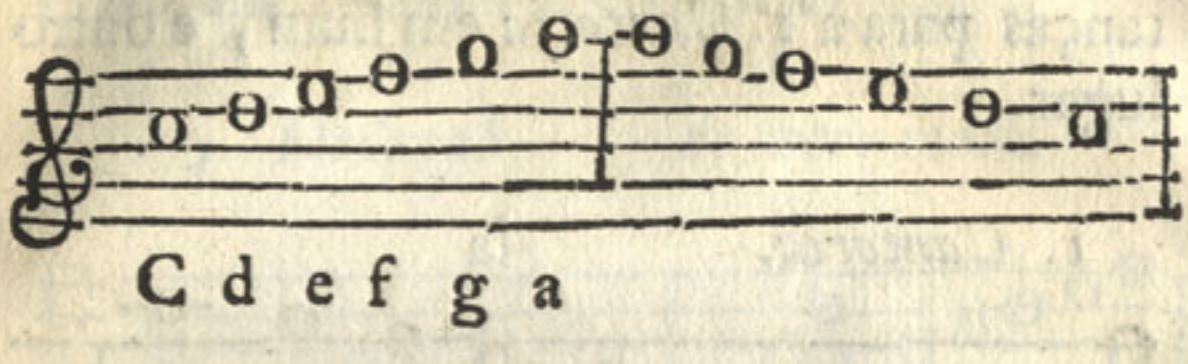
ut re mi fa ſol la



No lugar, em que eſta Deduçaõ tem *fa*, tem a 2. *ut*, como fica dito no cap. 2.

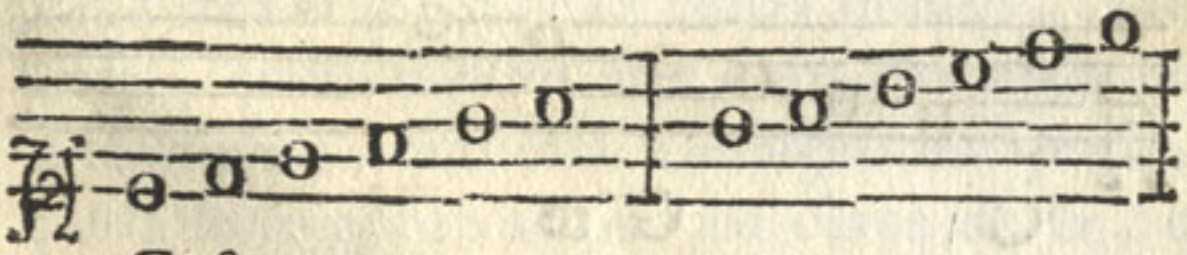
Segun-

Segunda Deduçaõ.



4 Temos visto a 1. e 2. Deduçaõ com a clave de G *sol re ut*, vejamolas agora com outra clave.

2. *Deduçaõ.* 1. *Deduçaõ.*



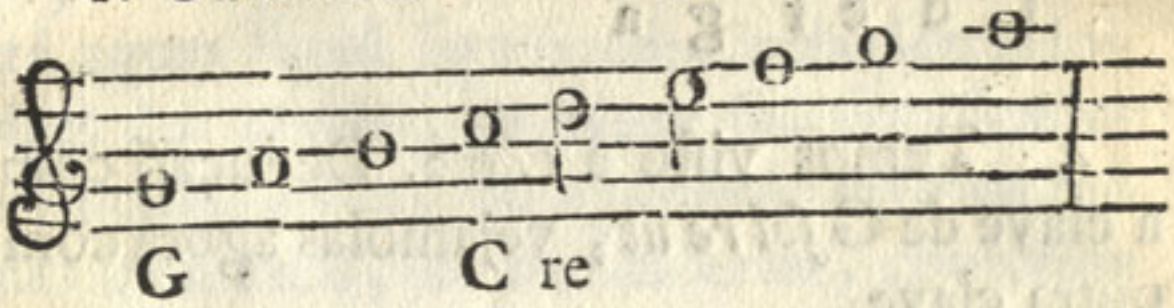
C &c. G &c.

Com esta Clave fica a 2. Deduçaõ por baixo da 1. a causa se póde observar na *Taboa geral*, aonde se achará o exemplo passado, principiar dos *sobre águdos* para sima, a 1. Deduçaõ, e sobre ella a 2. Deduçaõ. E este principiar em *C sol fa ut agudo* com a

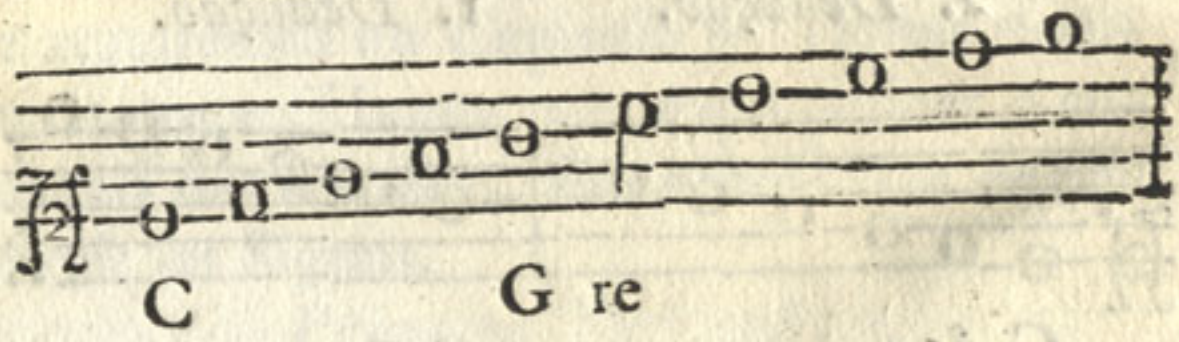
sua

ſua clave; que fica cinco pontos a baixo da clave de G. E ahi meſmo ſe notem as mutanças para a 1. *Cantoria* em hum, e outro lugar.

1. *Cantoria.* la



2. *modo.* la

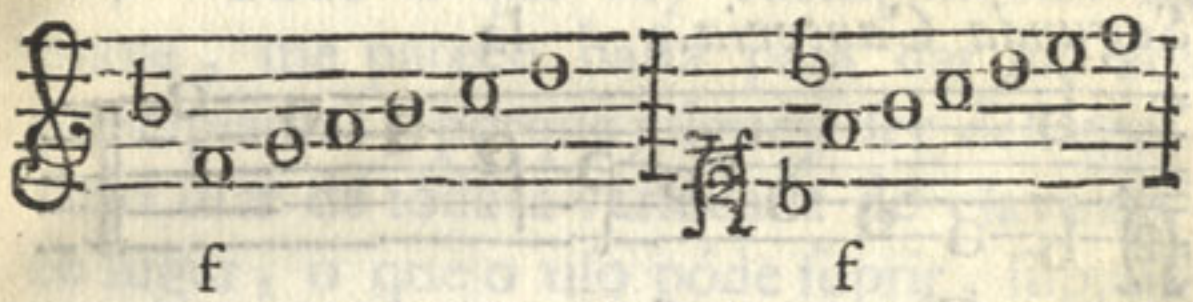


Eſtes dous exemplos ſaõ conformes aos dous modos da 1. Cantoria no cap. 4, e as mutanças, que lá vaõ aſſignadas com a letra *m*, aqui vaõ expreſſas com avoz mudada, com a differença, que a de ſubir vay aſſignada por baixo, e a de deſcer, por ſima.

5 Se-

5 Segue-ſe a 3. Deduçaõ para com ella exemplificarmos a 2. Cantoria.

3. *Deduçaõ de outro modo.*

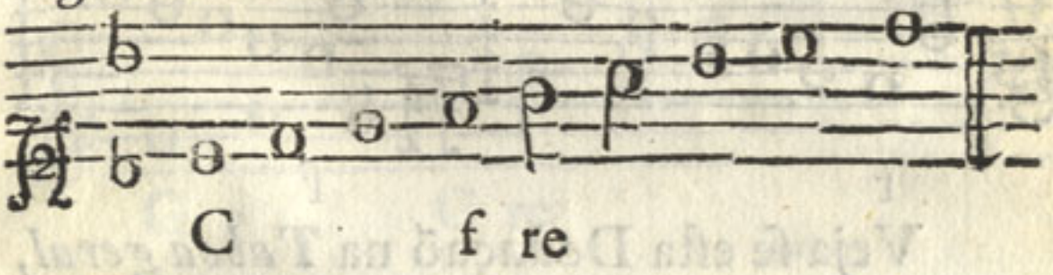


Veja-ſe eſta Deduçaõ na *Taboa geral*, e ſe achará no meſmo lugar com ambas as claves; porque ainda que a clave de *C* he mais baixa que a de *G* cinco pontos, bem ſe vé, combinando eſtes dous exemplos na dita Taboa, que eſta Deduçaõ eſtá principiada hum ponto abaixo da clave de *G*, e quatro a ſima da clave de *C*. Raſaõ porque he da meſma altura em huma, e outra clave.

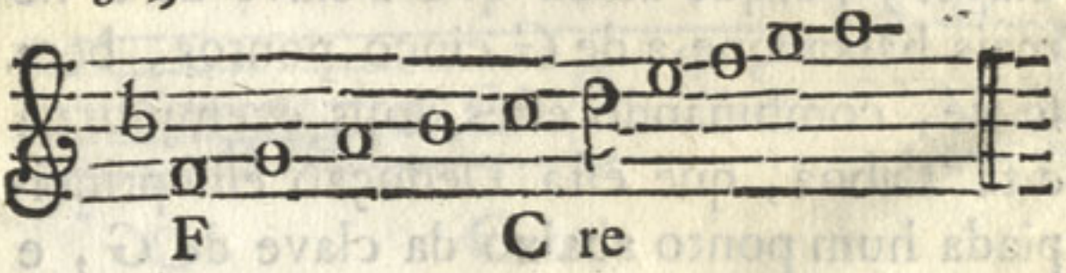
6 Advirta-ſe, que todas as vezes, que houvermos de cantar por *Natura*, e b *mol*, he neceſſario pór com a clave no principio da regra hum *b* no lugar, aonde ſe conta o Signo de *B fa mi* (conforme a clave) para

ſignificar, que ahi meſmo ſe hade cantar o *fa* da 3. Deduçaõ, aonde era o *mi* da 1. E por eſſa cauſa fica poſto nos exemplos da 3. Deduçaõ.

Segunda Cantoria. la



Do ſegundo modo. la



Eſtes dous exemplos ſe combinem com a Tabella da Segunda Cantoria no cap. 4. No primeiro exemplo vay a clave de *C*, para nella ſe principiar a 2. Deduçaõ, e haver lugar para ſubir della para a 3, que he o primeiro modo deſta Cantoria. No ſegundo exemplo vay a clave de *G*. para ſubir do ſe-

gundo

gundo modo da 3. Deduçaõ em *F*. para a 2. *C*.Combinem-ſe tambem eſtes dous exemplos na *Taboa geral*, e ahi ſe conhecerá a diferença, que ha entre elles.

7 Tudo o que vay exemplificado na praxe, me parece baſta para dar luz aos principiantes; porque julguey ſer deſneceſſario uſar de toda a variedade de clave neſte lugar, o que o uſo póde ſuprir, ſuppoſta a generalidade com que me expliquey no principio deſte cap. e adirecçaõ dos Senhores Meſtres tanto para as entoaçoens, como para o mais, que aqui naõ vay, por evitar confuſaõ; pois naõ he minha intençaõ dirigillos mais ſim ajudallos, e poupar-lhes algum trabalho, quando ſe dignem de ſervir-ſe do que tive em ordenar eſte pequeno mappa.

CAPITULO VI.

Do Canto accidental.

ANtes de ſe tratar do compaſſo, naõ parece deſconveniente neſte lugar o *Canto accidental*; poſto que primeiro ſe aprende a cantar a compaſſo, do que haja capacidade para á inteligencia deſta materia; mas como tenha ſua origem nos capitulos antecedentes, juſto ſerá, que neſte lugar ſe trate.

1 A imitaçaõ das precedentes Cantorias, ſe inventáraõ outras, ou mais altas, ou mais baixas que ellas, ſegundo a eleiçaõ dos Compoſitores. Para eſte effeito ſe formáraõ outras Deduções, ou por *abatimento*, ou por *augmento*.

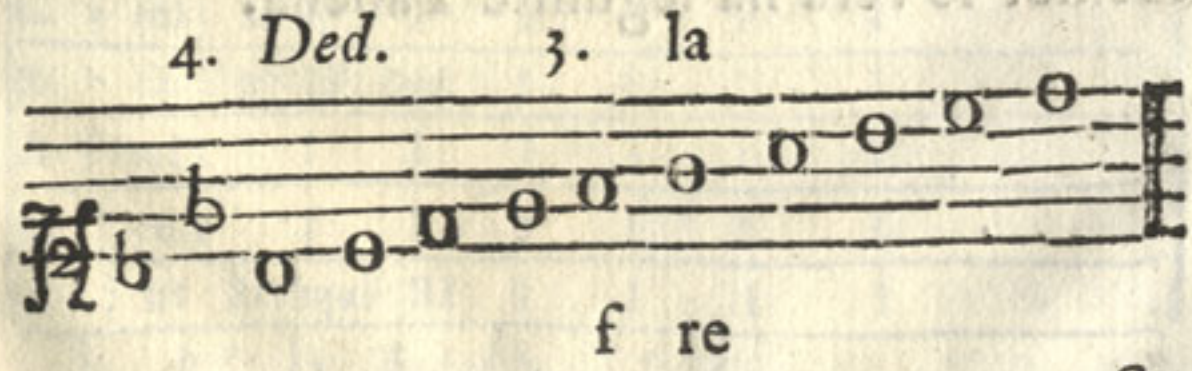
2 Para formaçaõ das Deduções por abatimento ſe aproveitou o coſtume, e arte do b *mol*, que como vimos na Tabella dos ſemitonos no cap. 3. fez abater o tom em *B*.

me-

meyo ponto do natural, donde procede, que qualquer ponto assignado com *b*, se canta meyo ponto mais baixo, e ordinariamente se diz *fa*.

3 Já vimos na *Taboa geral*, que as Deduçoens se seguem humas a outras 4. a sima, isto he: no *fa* da 1. começa a 2, e no *fa* da 2. começa a 3. Seguindo esta mesma ordem, começaremos 4 Deduçaõ no *fa* da 3 em *B*. donde se segue *fa* em *E*; para o que se poem hum *b* junto á clave no lugar deste Signo para ficar o semitono desta Deduçaõ entre *D*, e *E*. E aqui temos ja 3. Cantoria formada com a 3, e 4. Deduçaõ, o que mais claramente se verá no seguinte exemplo.

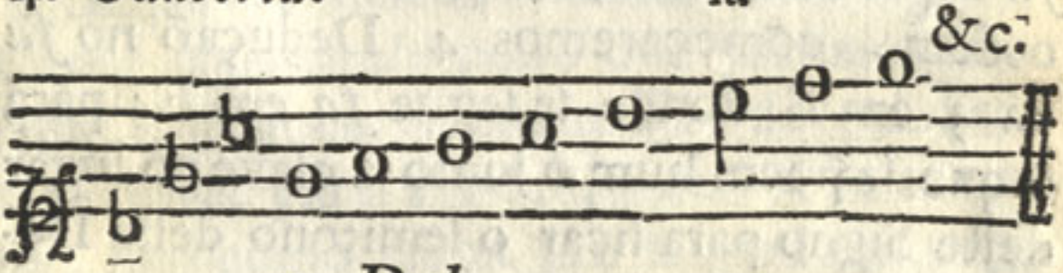
3. *Cantoria.*



4 Se-

Seguindo a mesma ordem, pódemos começar 5. Deduçaõ dizendo *ut* em *E*, aonde ficou o *fa* da 4. e será necessario *b* em *A*. para dizer *fa* neste Signo. E juntando esta 5. Deduçaõ com a 4. acharemos 4. Cantoria. como se segue.

4. *Cantoria.* la



5. *Ded.* 4. re

5 Continuando da mesma sorte se achaõ até 9. Deduções, pondo sempre *b* no Signo, em que se houver de dizer *fa*. E com estas Deduções se achaõ até 8. Cantorias, como melhor se verá na seguinte Tabella.

		4. c.		6. c.		8. c.		
A	⋮	⋮	b	⋮	⋮	⋮	⋮ la	⋮
G	⋮	⋮	⋮	⋮	b	⋮	⋮ ſol	⋮
F	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	b fa	⋮
E	⋮	b	⋮	⋮	⋮	⋮ la	⋮ mi	⋮
D	⋮	⋮	⋮	b	⋮	⋮ ſol	⋮ re	⋮
C	⋮	⋮	⋮	⋮	⋮	b fa	⋮ ut IX *Ded.*	
B	b	⋮	⋮	⋮	⋮ la	⋮ mi	⋮	l
A	⋮	⋮	b	⋮	⋮ ſol	⋮ re	⋮	l
G	⋮	⋮	⋮	⋮	b fa	⋮ ut VIII *Ded.*		
F	⋮	⋮	⋮	⋮ la	⋮ mi	⋮	l	l
E	⋮	b	⋮	⋮ ſol	⋮ re	⋮	l	l
D	⋮	⋮	⋮	b fa	⋮ ut VII *Ded.*			l
C	⋮	⋮	⋮ la	⋮ mi	l	l	l	l
B	b	⋮	⋮ ſol	⋮ re	l	l	l	l
A	⋮	⋮	b fa	⋮ ut VI *Ded.*			l	l
G	⋮	⋮ la	⋮ mi	l	l	l	l	l
F	⋮	⋮ ſol	⋮ re	l	l	l	l	l
E	⋮	b fa	⋮ ut V *Ded.*			l	l	l
D	⋮ la	⋮ mi	l	l	l	l	l	l
C	⋮ ſol	⋮ re	l	l	l	l	l	l
B	b fa	⋮ ut IV *Ded.*			l	l	l	l
A	⋮ mi	l	l	l	l	l	l	l
G	⋮ re	l	l	l	l	l	l	l
F	⋮ ut *Deduçaõ* III				l	l	l	l
	3. c.		5. c.		7. c.			

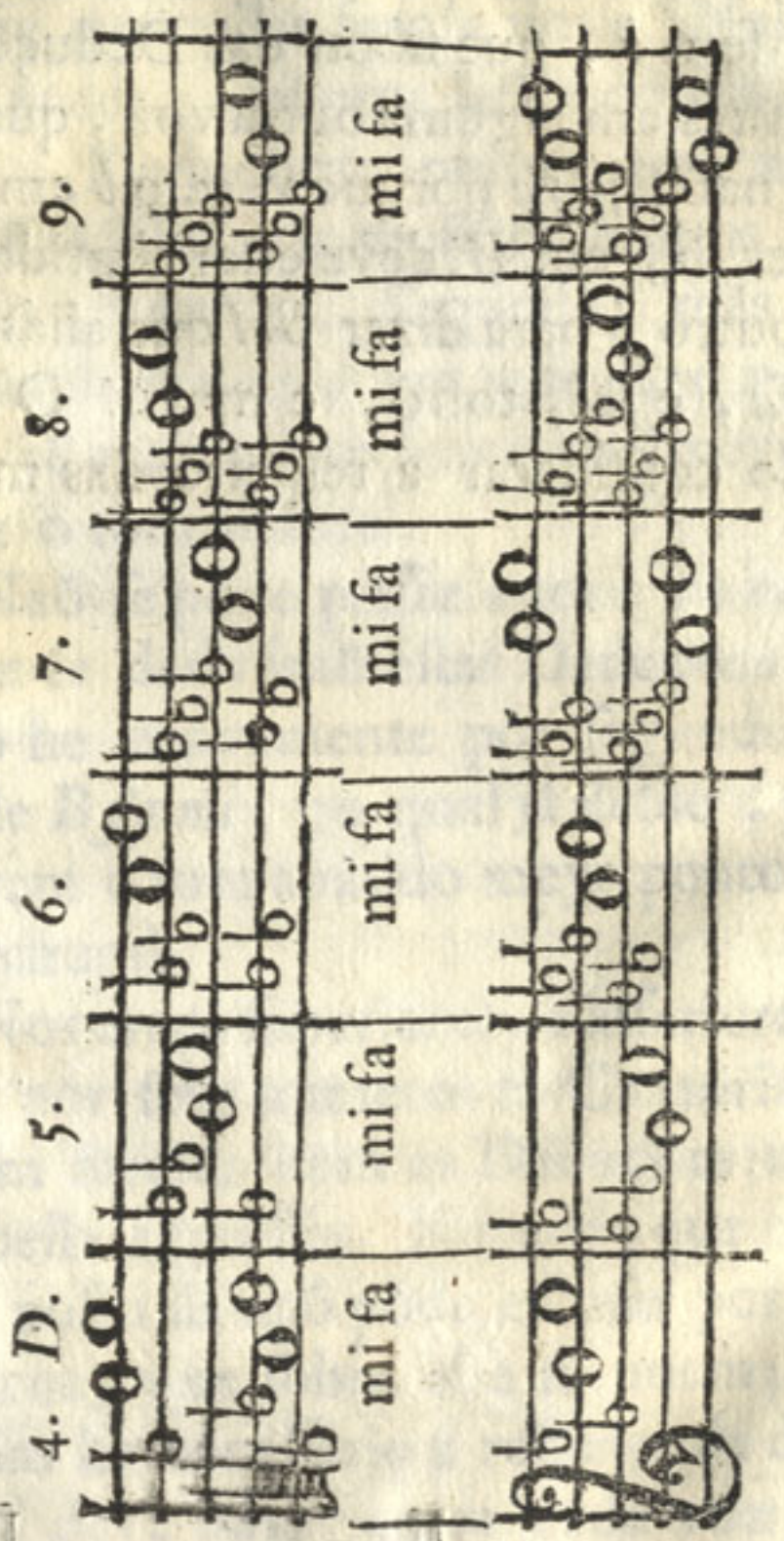
6 Na Tabella presente se comprehendem mais 6. Deduções, que as tres ordinarias, que por todas fazem nove. Nas duas ultimas todos os pontos saõ dirigidos como na 1, e 2. Deduções; porque tem as suas vozes assignadas nos mesmos Signos desde *G*. primeiro até *A*. Segundo; mas differem estas daquellas, em que por virtude dos *bb* saõ mais baixas suas vozes meyo ponto, que o tom natural.

7 Naõ se póde passar a mais na ordem, com que se derivárao estas Deduções, porque naõ he conveniente pôr segundo *b* no Signo de *B fa mi*, no qual já desde a 3. Deduçaõ vem o tom abatido meyo ponto abaixo do natural.

8 Nos arcos superiores, e inferiores vaõ notadas por seus numeros as Cantorias, que se podem formar com as Deduções na mesma Tabella expressas. Note-se, que o *b* huma vez posto se naõ póde escusar por causa dos outros, que sobre elle se poem; porque assim he necessario a respeito da distancia, que deve haver entre cada voz, que co-

como fica dito no cap. 3. entre *mi*, e *fa* ſempre ha Semitono, e entre as mais vozes, hum Tono; o que naõ pode ſeguir-ſe deyxando de pór-ſe o *b*, que ficou das Deduções antecedentes em alguma outra voz, que na ſeguinte naõ ſeja *fa* porque v. g. o *b* em *A*. para dizer *fa*, em *B*. deve eſtar abatido o tom com outro *b* para dizer *Sol* que aliás ficaria entre *fa*, e *ſol*, tono, e meyo. O meſmo ſe póde conſiderar a reſpeito das mais vozes.

EXEMPLO



Ne

Neſtes exemplos vaõ aſſignados os dous pontos entre os quaes ha ſemitono neſtas Deduções, que he o que baſta para ſe conhecerem as mais vozes de cada huma. Sabendo-ſe contar os Signos em outra qualquer clave, facilmente ſe ſaberá apoſiçaõ dos *bb*, que em humas creſcem por ſima, como ſe vé no primeiro exemplo de clave de *C*. na 1. linha; em outras creſcem pro baixo, como ſe vé no ſegundo exemplo cõ clave de *G*, mas ſempre ſe põe de ſima para baixo, cujo effeito procede da ordem das Deduções, que ſe ſeguem humas a outras 4. a ſima, ou 5. a baixo.

CAPITULO VII.

Das Deduções por augmento para o Canto accidental.

TEmos visto como se fingem Deduções e Cantorias por abatimento, por beneficio do *b mol*, vejamos tambem agora como se pódem formar por augmento, ou levantamento.

1 Ha na Musica outro accidente, chamada *diesis*, e vulgarmente *sustenido* cuja forma he a seguinte ✕ o qual tem contrario effeito ao que tem o *b mol*; porque levanta meyo ponto do natural avoz, a que se assigna. E para sabermos a ordem, com que se dirigem estas Deduções, se observe na Taboa geral como as tres Deduções, contando para tráz, se seguem humas a outras 5. assima, isto he: no *sol* da 3 principia a 2,

e

e no *sol* da 2 principia a 1, e continuando esta mesma ordem no *sol* da 1, que he em *D*. podemos começar 4. Deduçaõ, em que o *re* fica em *E*. e o *mi* em *F*, no qual Signo he necessario ♮ para levantar meyo ponto para que haja hum Tono perfeito entre *E*, e *F*, onde havia semitono na 2 Deduçaõ. E daqui se segue ficar entre *F*, e *G*, o semitono de *mi* a *fa* desta 4. Deduçaõ. Por esta mesma ordem se pódem seguir outras Deduções, que se achaõ na Tabella seguinte.

	4. c.	6. c.	8. c.				
B						mi	l
A					la	re	l
G					sol	ut	X *Ded.*
F					fa	l	l
E					mi	l	l
D				la	re	l	l
C				sol	ut	IX	*Ded.*
B				fa	l	l	l
A				mi	l	l	l
G			la	re	l	l	l
F			sol	ut	VIII	*Ded.*	l
E			fa	l	l	l	l
D			mi	l	l	l	l
C		la	re	l	l	l	l
B		sol	ut	VII	*Ded.*	l	l
A		fa	l	l	l	l	l
G		mi	l	l	l	l	l
F	la	re	l	l	l	l	l
E	sol	ut	VI	*Ded.*	l	l	l
D	fa	l	l	l	l	l	l
C	mi	l	l	l	l	l	l
B	la	re	l	l	l	l	l
A	sol	ut	V	*Ded.*	l	l	l
G	fa	l	l	l	l	l	l
F	mi	l	l	l	l	l	l
E la	re	l	l	l	l	l	l
D sol	ut	IV	*Ded.*	l	l	l	l
C fa	vozes	da	I	*Ded.*	aqui	III.	l
	3. c.	5. c.	7. c.		9. c.		

2 Na Tabella presente se incluem mais sete Deduções alem das tres ordinarias. Em primeiro lugar está a 1 Deduçaõ, a que se pòde chamar 3 pela ordem, com que as contamos ás avessas, para inteligencia desta Tabella. Na Taboa geral principia a 3 Deduçaõ em *F*, onde está a clave dos graves. Em *C*. na clave agúda tem *sol*, e nesse mesmo Signo começa a 2. Deduçaõ, que tem o seu *sol* na altura da clave aguda, em *G*: e no mesmo Signo principia a 1, que tem o seu *sol* em *D*: Neste mesmo Signo vay principiada a 4 Deduçaõ, que para dizer *mi* em *F*. tem hum ♮, e dito o *sol* em *A*, no mesmo Signo principia a 5 Deduçaõ, que deixando o ♮ para dizer *mi* em *C*, tem o seu *sol* em *E*, onde começa a 6. Deduçaõ, que da *sol* em *B*, e ahi começa a 7. Deduçaõ, que dando *sol* em *F*, nelle começa a 8. Deduçaõ, que dá *sol* em *C*. e no mesmo tem seu principio a 9, que vay dar o *sol* em *G*, e ahi se principia a 10, e ultima, donde senaõ póde passar; porque ja em todos os Signos ha ♮

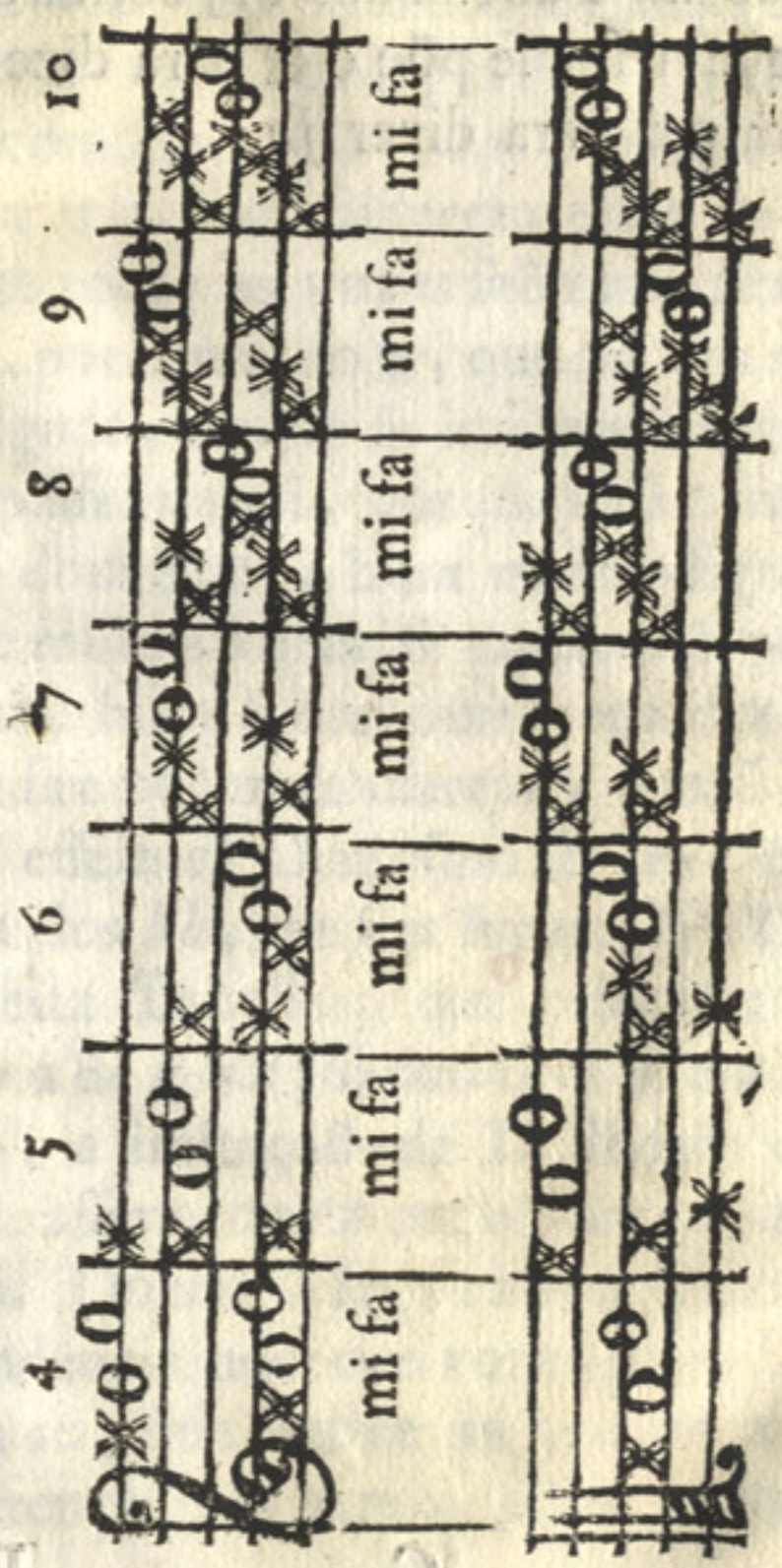
3 As

3 As tres ultimas Deduções estaõ fundadas na mesma ordem, que as ordinarias; porque vaõ nos mesmos Signos, como se póde ver na Taboa geral, sobindo para trás, como fica dito, da 3. para á 2, e da 2. para a 1. mas differem estas daquellas, em que todas as vozes saõ mais altas meyo ponto, por causa do ✕, que há em todos os sete Signos; donde se infere a impossibilidade de passar daqui, porque naõ convem applicar dous ✕✕, a hum mesmo signo; posto que mũitas vezes se costumaõ pôr junto da clave hum sobre outro em outava, o que se faz por mais clareza, e naõ para diversos effeitos. O mesmo se deve entender acerca dos *bb*, em seu lugar. Na 8. Deduçaõ desta Tabella, que principia em *F*, como a de *b mol*, só naõ tem ✕ em *B*, ond diz *fa*, a imitaçaõ da Deduçaõ de *b mol* mas 8. assima o tem para dizer *mi* na 1, Deduçaõ. Donde se segue haver a mesma correspondencia aqui nas vozes da 8. Deduçaõ com a 10, que houve na 3. com a 1, com a differença, de serem estas meyo ponto

mais

mais alto que as outras. No demais ſe obſerve com eſta Tabella, o meſmo, que fica advertido ná Tabella dos *bb*, com a diferença ſó, que neſta ſe põe o ♮ para dizer *mi*, e na outra o *b* para dizer *fa*.

EXEMPLO



CA-

CAPITULO VIII.

Do uſo mais commum deſtes accidentes da Muſica ♭ *e* ♯ *e como ſe desfazem com o* ♮ *quadro.*

1 DEſtes meſmos accidẽtes uſamos tambem muitas vezes, quando cantamos com as duas ordinarias cantorias, em qualquer das tres Deduções, ſem que para iſſo ſeja neceſſario pór algum delles junto á clave, excepto na 2. Cantoria o ſeu coſtumado *b* em *Bfa mi* por onde ſe deſtingue.

2 Ja ſe diſſe, que o *b* abate meyo ponto do natural, e o ♯ levanta meyo ponto do natural. Todas as vezes que para a boa armonia he neceſſario levantar, ou abater qualquer ponto, ſe aſſigna com hum deſtes accidentes. O ♯ ſe coſtuma ordinariamente pór

a huma de tres vozes *ut*, *fa*, *sol*. E por naõ alterar a entoaçaõ, se proferem estas vozes sustenidas, de tal sórte, que de cada huma dellas para a que se segue sobindo, medeye hum *semitono*, como de *mi* a *fa* sem variar as vozes; salvo se descer, que entaõ se dirá *mi* no que era *fa*, e *re* no que era *mi*, á imitaçaõ das Deduções accidentaes. Isto se entenda descendo *gradatim*, isto he, de ponto em ponto, e naõ de salto excepto se a ocasiaõ pedir o contrario. Se estiver o ♮ em *re*, ou *la*, se mude em *sol* qualquer destas duas vozes, accomodando as mais a ellas, o que for necessario.

3 Todas as vezes, que o *mi* de qualquer das tres Deduções se achar assignado com *b*, se muda em *fa* sem variar o *re* da sua Deduçaõ, ou o *la*, que em seu lugar se toma na Deduçaõ inferior; porèm, se houver concurso de outra *b* para baixo, ou para sima, se observe o que fica dito na Tabella dos *b b*.

4 De dous modos se desfaz o effeito destes dous accidentes: o primeiro e mais ordi-

ordinario he havendo *pausa*, ou *clausula*, ou *distancia*, ou *variedade* nos pontos. O segundo he: quando se usa do ♮ *quadro*, para restituir o tom ao seu natural, ou seja depois de *b mol*, ou depois de ♯; posto que muitas vezes succede achar-se hum ♯ ou hum *b mol* em lugar de ♮ *quadrado* para restituir o tom ao seu natural, o que he improprio; porque, como fica dito, o ♯ levanta o tom meyo ponto do natural, e o *b mol* pelo contrario abate o tom meyo ponto do natural, do que se infere, que naõ póde o *b* servir para restituir o tom ao natural no ponto que estava levantado meyo ponto a sima, porque o seu effeito he *abater do natural*, e naõ, *restituir ao natural.*

5 Nem tambem o *diesis*, ou ♯ póde servir para *levantár ao natural* os pontos, que o *b mol* abateo, sendo, como fica dito, o seu effeito, *levantar* sobre o *natural* meyo ponto; porque o restituir avoz ao seu natural só he proprio do ♮ *quadro*, ou seja depois do *b mol*, ou do ♯.

6 Muitas vezes succede no canto accidental,

cidental, que os pontos, que eſtaõ alterados com *b mol*, ou ♯ na clave, neceſſitaõ de abatimento, ou levantamento para á boa conſonancia, (o que no canto natural ſe faz com o *b*, ou ♮) neſtes caſos ſe uſa do ♮ *quad.* que, tanto ſerve depois de *b*, para levantar, como depois de ♮ para abater; como fica dito, mas naõ dura o ſeu effeito mais do que naquelles pontos, a que ſe applica, como ſe foſſe hum *b*, ou ♮ em canto natural, cujos officios faz no accidental.

Naõ uſo aqui de exemplos, por ſer mais inteligivel eſta materia cantando, que fallando, e o que neſte logar ſe podia moſtrar aos olhos, ſe póde mais claramente perceber com os ouvidos; nem devo ſuppór, que profeſſor algum deſta Arte, ſe animarà a enſinar, ſem ſaber moſtrar na praxe tudo o que fica dito: nem aos curioſos poderiaõ aproveitar, por ſer a materia dificilima, ſem o magiſterio, de entender-ſe.

7 Para que aparentemente ſe poſſa perceber apropriedade deſtes tres ſignaes ♮, ♮, *b*. Se obſervem no ſeguinte *circulo* todos

os

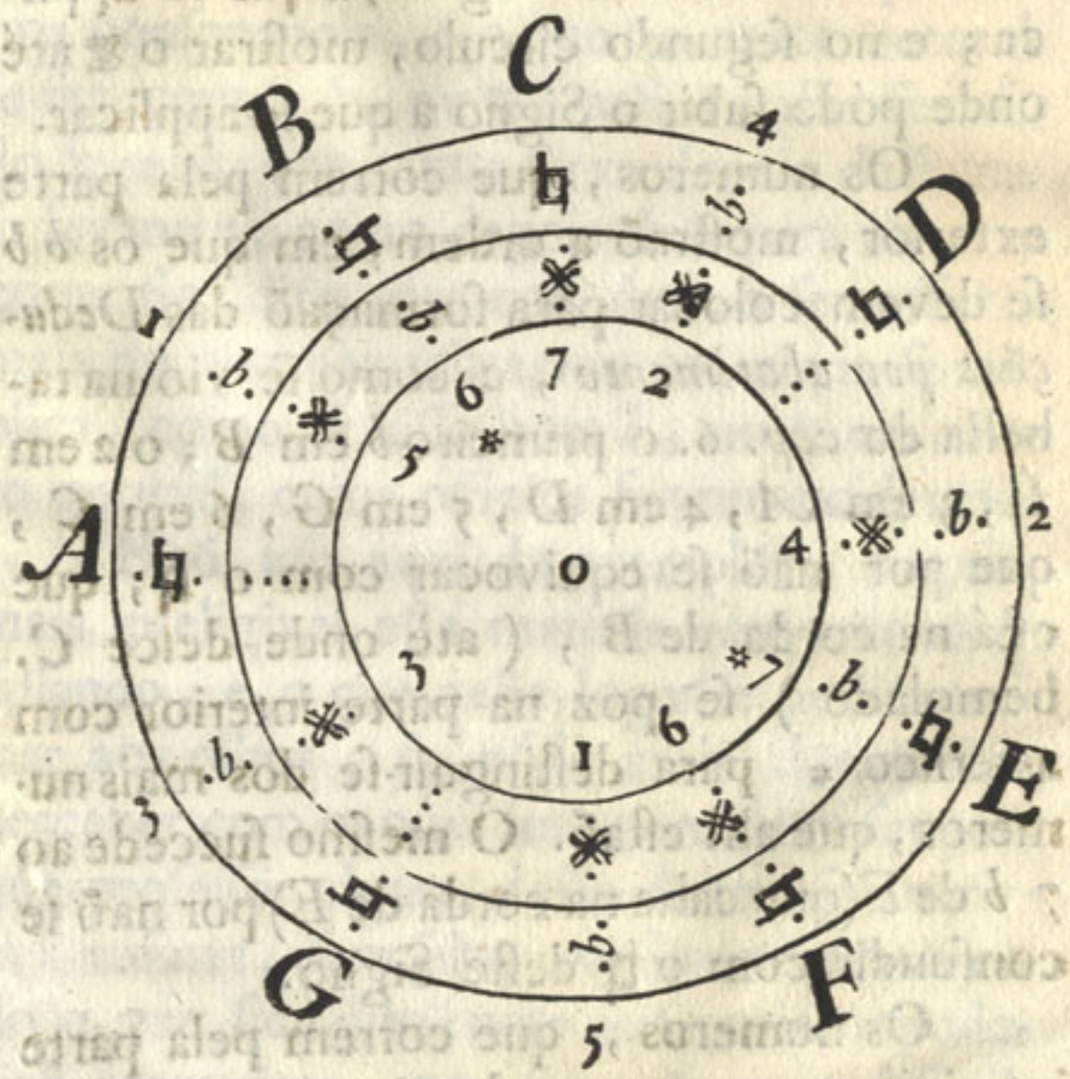
os *Signos* notados com ♮ nas ſuas *cordas*, e entre eſtas os *ſemitonos* com *b*, para moſtrar atè onde deſce o ſigno, a que ſe applica; e no ſegundo circulo, moſtrar o ♯ até onde póde ſubir o Signo a que ſe applicar.

Os numeros, que correm pela parte exterior, moſtraõ a ordem, em que os *b b* ſe devem colocar para formaçaõ das *Deduções por abatimento*, e como ſe vio na tabella do *cap.* 6. o primeiro *b* em *B*, o 2 em *E*, 3 em *A*, 4 em *D*, 5 em *G*, 6 em *C*, que por naõ ſe equivocar com o ♮, que eſtá na corda de *B*, (atè onde deſce *C*. bemolado) ſe poz na parte interior com asteriſco * para deſtinguir-ſe dos mais numeros, que ahi eſtaõ. O meſmo ſuccede ao 7 *b* de *F* (que cahe na corda de *E*) por naõ ſe confundir com o ♮ deſte Signo.

Os numeros, que correm pela parte interior, exceptos os dous notados, tambem moſtraõ a ordem, com que ſe devem ſeguir os ♯♯, como ja ſe vio na tabella dos ſuſtenidos, para formaçaõ das Deduções por augmento.

Lu-

LUDENS IN ORBE. prov. 8.



8 No presente circulo se achaõ naõ só as Deduções naturaes, mas tambem as accidentaes de huma, e outra tabella, a primeira

ra Deduçaõ desde *G*, atè *E*: com o seu *semitono* entre *B*, e *C*; deste signo a segunda, atè *A*; com *semitono* entre *E*, e *F*; daqui a 3, atè *D*, com *semitono* entre *A*, e *B*, deste logar continuando na mesma ordem, isto he: dizendo sempre *ut* para á seguinte *Deduçaõ* no *fa* da precedente, e observando sempre o *semitono* em cada huma, se acharaõ todas, que na tabella do *Cap.* 6. se contém. E sequizermos coutinuar nesta mesma ordem, acharemos adifficuldade, que fica advertida no cap. 7, n. 3. porque naõ póde pór-se segundo *b mol*, no Signo, em que estiver ja posto, porque se o primeiro abateo o tom ao *semitono*, o segundo vem a cahir na corda do signo inferior; e posto que na corda de *B* caya o *b mol* de *C*, na outava Deduçaõ dos *b b*; e na 9. o *b mol* de *F*, na corda de *E*, rasaõ porque naõ couberaõ no circulo exterior, com tudo estaõ admitidos, porque se pódem colocar na cantilena sem confusaõ: o que tambem succede com os 2 ▩▩ ultimos; o 6 em *E*, que sóbe a corda *F*, e o 7 em *B*, q̃ sóbe a corda *C*.

9 Se o corioſo porém, quizer paſſar adiante com avoz, ou algum inſtromento habil, achará mais tres Deduções, acabadas as quaes, ſe achará na primeira; deſte modo: Onde a 9 Deduçaõ deu *fa*, que he na corda de *F*, começando decima achar-ſe-ha na 6 Deduçaõ dos *ſuſtinidos* com *fa* em *A*, e neſte ſigno ſe dicer *ut*, achará undecima Deduçaõ com *fa* em *D*; e dizendo *ut* neſte ſigno, achará a duodecima, com *fa* em *G*, onde temos o principio de toda a Muſica natural, e dahi póde principiar de novo quantas vezes quizer, porque nunca achará fim neſte gyro perpetuo.

10 O gyro infinito, que ſe acha na Muſica de quarta em quarta, ſe póde tambem achar de quinta em quinta, pela ordem da tabella dos ♮♮; extinta a qual na decima Deduçaõ, que tem *ſol* em *D*, lugar, em que dizemos tambem *E b*, ſe póde no meſmo lugar começar undecima Deduçaõ; que cahe nos meſmos lugares, que a quinta dos *bb*, e no *ſol*, que cahe em *B* b, ſe diga *ut*, para *duodecima* Deduçaõ; a qual he identi-

ca

ca cõm ã ó dos *bb*, que tem *sol* em *f* ♮, donde se quizermos principiar, nos acharemos no principio desta ordem, para á qual suppuzemos primeira a 3 Deduçaõ no cap. 7 num. 1. e desta sórte póde tambem ser perpetuo o gyro das *quintas*, como o das *quartas*, dizendo doze *Deduções*, em huma, e outra ordem, porque tantos *semitonos* se contaõ no *circulo*, que a trás fica.

11 Naõ trato neste *Methodo* da differença dos *semitonos*, mayor, e menor, porque naõ vejo na praxe fazer caso do muito que nesta materia se tem disputado; e se alguns observassem o mesmo, que ensinaõ, naõ haviaõ de usar com tanta liberdade, do canto accidental, fugindo das apertadas leys que aprenderaõ. Se víramos, que esta desordenada galantaria, se usava sómente para com as vozes, ou alguns instromentos de facil affinaçaõ, podiaõ achar a disculpa, na mesma facilidade, com que se póde remediar a pouquissima differença, que crem haver de hũ a outro *semitono*; mas vendo eu, que Mestres de grande authoridade senaõ

didignam de compór para orgaõ, (inſtromento,que naõ tem a áffinaçaõ nas pontas dos dedos como outros.) e tocar no meſmo obras metidas totalmente no mayor rigor do canto accidental, porque naõ poderia tambem eu ſeguir, e regular neſte *Methodo* o meſmo canto, ſem eſſes eſcrupulos? Se he culpa, eu naõ a tenho em ſeguir o mais facil para os *principiantes*, e enſinar-lhes o que vejo praticar a homens taõ famegerados.

CAPITULO IX.

Do compaſſo, e figuras.

TEmos viſto os pontos da voz numericamente ſignificados, e deducionalmente ordenados, e reduſidos á praxe, quanto ao *tom*, reſta ſaber-ſe o como ſe haõ de moderar, para que o canto ſeja proporcionado á occaſiaõ, ou aos affectos da *letra*.

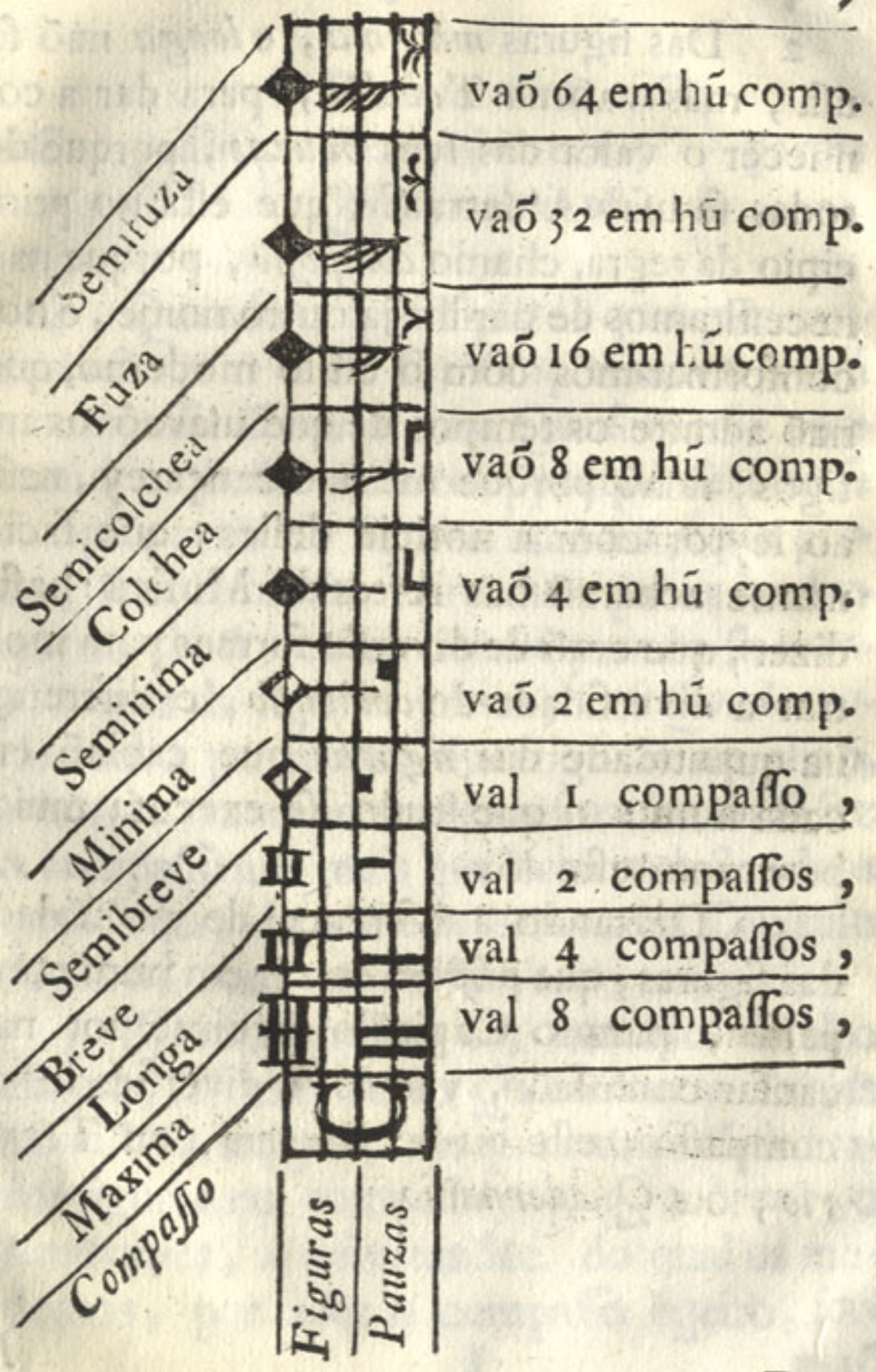
1 Como ſeja neceſſario proferir os pontos huns com mais, ou menos gravidade, outros com mais ou menos preſſa, para os figurar, uſamos de huns caractéres, a que chamamos *figuras*, de diverſas formas, por onde entenderemos o valor de cada huma.

A eſtas figuras correſpondem no *valor* outras tantas *pauzas*, nas quaes tanto tempo ſe gaſta calando, como nas ſuas figuras cantando. Humas, e outras ſe modéraõ pelo movimento certo do *compaſſo*, e eſte

co-

começa de baixo para ſima, e ſe divide em dous meyos iguaes, hum no *chaõ*, outro no *ar*, e ſendo neceſſario, cada hum dos *meyos* ſe divide em duas partes, para commodidade das figuras, o que adiante ſe verá. Na Tabella ſeguinte ſe achaõ dez *figuras*, com os ſeus nomes por ſima, e o valor de cada huma por baixo. As pauzas eſtaõ todas da terceira linha para baixo, e as figuras para ſima, e o ſignal do tempo ou *compaſſo*, no principio da regra.

ME-


Semifuza
Fuza
Semicolchea
Colchea
Seminima
Minima
Semibreve
Breve
Longa
Maxima
Compasso
Figuras
Pauzas
vaõ 64 em hũ comp.
vaõ 32 em hũ comp.
vaõ 16 em hũ comp.
vaõ 8 em hũ comp.
vaõ 4 em hũ comp.
vaõ 2 em hũ comp.
val 1 compasso,
val 2 compassos,
val 4 compassos,
val 8 compassos,

2 Das figuras *maxima*, e *longa* naõ ſe uſa, mas vaõ na *Tabella*, para dar a conhecer o valor das ſuas *pauzas*, porque de todas ſe uſa. A' letra *C*, que eſtá no principio da regra, chamo *compaſſo*, porque naõ neceſſitamos de dar-lhe ja outro nome, e nos conformar-mos com o eſtilo moderno, que naõ admite os tempos de que uſavaõ os antigos; raſaõ porque me naõ cançarey, nem ao leytor com a noticia delles, que facilmente acharaõ nas Artes da Muſica: baſta dizer, que eraõ de diverſas formas para moſtrar a diverſidade do *compaſſo*, e diferença na quantidade das *figuras* que cabiaõ em cada hum: o que tudo ſe executa muito bem com eſte ſó.

3 Deixando a diferença de quantidade das figuras, que pódem entrar em hum compaſſo, para o Capitulo ſeguinte por naõ cauſar confuſaõ, vamos á diverſidade de compaſſo; eſte ou he *Binario*, ou *Ternario*, ou *Quadernario*.

Bi-

o Compaſſo	*Binario* tem 2		partes
	Ternario tem 3		
	Quadernario tẽ 4		

4 Quando no principio de qualquer cantico eſtiver a letra *C*, ſimpleſmente; ſerá o compaſſo *Binario*, ou *Quadernario* conforme o pedir o canto, porque ſe eſte ſe compõe mais de figuras brancas, que pretas, ſerá *Binario*, com duas pancadas huma no chaõ, outra no ar: quando ſe compõe mais de figuras pretas, ſerá *Quadernario* com 4 pancadas, duas iguaes no chaõ, e outras tantas no ar: da meſma forma ſe faz o compaſſo nos mais que houver deſtas duas qualidades, de que trataremos no Capitulo decimo, com os *Ternarios*.

5 Com o meſmo *C*, cortado de alto abaixo, ſe forma outro *Quadernario* de que uſavaõ os antigos, em que entravaõ dobradas figuras no compaſſo; v. g. 1 *breve*, 2 *ſemibreves*, 4 *minimas* &c. do qual os modernos, por fazer o compaſſo ligeiro, for-

maõ dous *Binarios*, em que entraõ metade das figuras, que cabiam a cada compasso, e vem aficar a repartiçaõ como de antes, só com a diferença de que fica mais ligeiro o compasso; por cuja causa se naõ usa neste de *colcheas*. De semilhante modo dividem tambem o 1 *Quadernario* em 2 *binarios*, em que entraõ só metade das figuras, v. g. 1 *min.* 2 *semin.* 4 *colch.* &c.

6 Das *Figuras*, excepto a primeira, todas valem metade de suas mayores, e tirando a ultima, todas valèm duas de suas menores. Mayores chamamos aqui as figuras, que estaõ na tabella com dobrado valor, que as seguintes; e menores, as que vaõ para diante com ametade das antecedentes. Quando pois he necessario que huma figura valha tres de suas menores, se lhe põe diante hum ponto; (e este serà o primeiro modo da *sesquialtera*) porém se duas figuras estaõ ligadas no mesmo signo, ou sejaõ iguaes, ou desiguaes, se cantaraõ ambas como se fosse huma só sem distinçaõ, gastando o tempo de ambas em hum só ponto;

o que ſe coſtuma fazer por naõ confundir as partes do compaſſo, ou porque ſe naõ póde remediar com o ponto de ſeſquialtera.

7 A ſeſquialtera ſe faz, ou a reſpeito das figuras, ou do tempo: a de figura, ja fica declarada; a de tempo he a que ſe faz para cantar tres figuras iguaes, no tempo, em que cabiaõ ſó duas, o que ſuccede de dous modos, ou caſualmente, ou de propoſito. A caſual he quando ſe encontraõ a caſo tres *colcheas*, ou menores que ellas, ligadas pelas caudas, e com o numero (3) por ſima, collocadas no lugar em que ſó duas cabiaõ: e eſta diremos, he a ſeſquialtera de numero.

8 A ſeſquialtera de tempo, que ſe faz de propoſito, diremos que he a que ſe forma com os numeros diante do *C*, como ſe verá no cap. ſeguinte. Onde acharemos por eſta via todos os *tempos* em que o *compaſſo* he ternario; quem ignora a ethimologia deſte termo, julga que ſe diriva de *ſex*, e por iſſo diz ſómente *ſeſquialtera*, quando vé no *compaſſo* 6 figuras em lugar de 4, e

quando 3. em lugar de 2. *tresquialtera*; sendo certo que na Musica naõ havia outra *sesquialtera* mais, que a casual de tres colcheas por duas; a cuja immitaçaõ se inventáraõ muitos tempos dirivados, huns á immitaçaõ de outros.

O primeiro lugar tem o *quadernario*, de doze colcheas, que em cada huma de suas partes tem a sesquialtera de tres colcheas em lugar de duas, e 6 *semicolcheas* em lugar de 4; de que se infere a *sesquialt.* de ponto na *seminima* para valer huma parte, pois sem elle, naõ val tres *colcheas*; e na *Minima*, para valer meyo compasso, posto que senaõ costuma usar della neste compasso.

Este *quadernario* se dividio em 2 *binarios* cada hum com 6 *colcheas*, e em 4 ternarios, cada hum com tres.

Do binario de 2 *minimas*, se inventou o *ternario* de 3, e deste o de 6 *seminimas*, em lugar de 4.

O ternario de 6 minimas, posto que seja pouco usado, tem a sua dirivaçaõ no *quadernario* antigo, de que já se disse, tinha

4 mi-

4 minimas em cada compaſſo.

O de tres *ſeminimas*, de que procede por *ſeſquialt*. o de 9 *colcheas*, ſe diriva tambem por ſeſquialt. do binario de duas ſiminimas. O que ſe entenderá bem, cotejando com a *tabella* das figuras, a ſerie dos tempos, que vay a diante no Capitulo ſeguinte.

CAPITULO X.

Dos tempos dirivados.

DEixados, por naõ uſados, os *Tempos*, e *Prolações* do Methodo antigo, e os *Modos* do mais antigo, em que ſe naõ virgulavaõ os compaſſos, trataremos ſómente dos que o uſo moderno tem approvado, em que, por beneficio da repartiçaõ dos compaſſos, ſe executaõ com mais facilidade, couſas mais dificultoſas.

1 Suppoſto o conhecimento do valor, e repartiçaõ das figuras pela tabella, que a

trás

trás fica, e do que humas a respeito das outras valem, como fica dito no mesmo cap. num. 6, para variar de compasso, se altera o numero da quantidade, nas figuras, sem perjuizo do valor intrinseco de cada huma dellas, dando mais, ou menos em hum compasso, do que fica ordenado.

2 Para o que se costumaõ collocar dous numeros desiguaes, hum sobre outro, diante do *C*.

O numero debaixo, sempre será hum destes: 2, ou 4, ou 8. pelo qual se entenderaõ as figuras a que se refere.

O numero 2 refere-se ás *minimas*; que vaõ duas em hum compasso.

O numero 4 refere-se ás *seminimas*, que vaõ 4 em hum compasso.

O numero 8 ás *colcheas*, que vaõ outo em hum compasso.

3 O numero, que estiver collocado por sima de qualquer destes tres, (ou seja mayor, ou menor) dá a conhecer quantas figuras devem entrar no compasso, daquellas que estaõ significadas pelo numero debaixo

baixo; e a respeito dellas julgaremos o valor das suas *mayores*, e quantidade de suas *menores*. v. g. se virmos notado o compasso com o numero 3 sobre 2. perguntaremos que figuras vaõ duas no compasso? e acharemos na tabella, que as *minimas*; logo neste caso entraõ tres em lugar de duas, e fica o compasso ternario: logo a *semibreve* (que he a sua mayor) para valer hum compasso, necessita de ponto a diante, porque sem elle naõ val 3. minimas: logo as *siminimas*, (que saõ as suas menores,) entraõ 6 no compasso, duas em cada parte, porque cada *minima* val duas *siminimas*, e cada huma destas, metade daquella. Com este exemplo se entenderá o uso dos *numeros*, em qualquer modo que se acharem collocados; de que vay disposto o presente cathalogo, com 2 *binarios*, 6 *ternarios* e 1 *quadernario*.

Tempos derivados.

ternario	C	3	tem no comp. 3.
		2	*minimas.*
ternario	C	6	tem ſeis.
		2	*minimas.*
binario	C	2	tem duas.
		4	*ſeminimas.*
ternario	C	3	tem tres.
		4	*ſemin.*
ternario	C	6	tem ſeis.
		4	*ſemin.*
ternario	C	3	tem tres.
		8	*colcheas.*
binario	C	6	tem ſeis.
		8	*colcheas.*
ternario	C	9	tem nove.
		8	*colcheas.*
quadern.	C	12	tem doze.
		8	*colcheas.*

Eſtas ſaõ as differenças, que cõmummente ſe formaõ de *tempo*, e *compaſſo*; com

com os numeros; e os que se quizerem alèm destes formar, se entenderaõ pelas mesmas regras, que estes.

A cada hum dos tempos, que vaõ expressos no presente *Cathàlogo*, seguem duas regras, a superior declara o numero das figuras que entraõ no compasso: a inferior, quaes: a regra antecedente declara a qualidade do compasso em cada hum.

4 A forma do compasso *binario*, e *quadernario*, ja fica declarada no cap. passado: a do *ternario* porèm, que tem tres partes he de tres modos: *largo*, *breve*, e *brevissimo*.

O *largo* se forma com 3 pancadas iguaes, e distintas, primeira no *chaõ*, 2 no *meyo*, 3 no *ar*. Ou duas no chaõ, e huma no *ar*; o que se observa quando em cada parte do comp. vaõ duas, ou mais figuras.

O *breve* se forma com menos destinçaõ de partes, quando a cada huma cabe só huma figura.

O *brevissimo* se faz em gyro, sem dis-

tinçaõ alguma de partes. O que ordinariamente ſuccede quando no compaſſo vaõ ſó 3 *colcheas*, que ſegundo o ſeu valor intrinſeco, ſe devem cantar com a meſma expediçaõ, com que ſe proferem quando vaõ outo; iſto he: que ſe gaſte tanto tempo em 8 compaſſos de 3 colcheas, quanto ſe gaſtaria em 3 compaſſos de 8 colcheas.

Eſta meſma regra ſe deve ordinariamente obſervar a reſpeito das mais figuras, quando naõ vier expreſſa no cantico alguma rubrica em contrario. Mas como eſtas leys mais pertençaõ aos Meſtres, que aos diſcipulos a eſtes ſó digo, que façaõ por conformar-ſe com o compaſſo, que lhes fizerem; que muitas vezes ſe manda fazer o *compaſſo ligeiro* com figuras *mayores*, e *vagaroſo* com *menores*: ſobre o que naõ diſputo, poſto que me pareça improprio.

O uſo pratico deſtes dous Capitulos, como de todos os mais, remetto para o exercicio, (com o qual tudo ſe facilita) e à direçaõ dos ſenhores Meſtres; a cuja cen-

ſura,

ſura, depois da Santa Madre Igreja Catholica Romana, de quem me proteſto rendido, e affectuoſo filho, ſogeito tudo o que neſte Methodo ſe contèm, deſde o principio, atè ó.

FIM.

IN-

FIM.

INDEX DIALOGICO

Que ſervirá de interrogatorio para liçaõ dos Principiantes.

I. INTERROGATORIO

Dos Signos, e vozes.

M. QUE couſa ſaõ *ſignos*?

D. Saõ humas letras, que ſervem para numerar, ou aſſignar os pontos da voz *Pag.* 3.

M. Quaes, e quantas ſaõ?

D. As primeiras ſete de noſſo Alfabeto, na ordem ſeguinte: G, A, B, C, D, E, F.

M. Como ſe proferem os pontos da voz?

D. Cada hum com huma de 6 ſyllabas: *ut*, *rè*, *mi*, *fa*, *ſol*, *la*, a que chamamos vozes. *pag.* 4.

M. Porque ſe chamaõ vozes eſtas ſyllabas, ſendo huma ſó a voz, que as profere?

D. Porque em cada huma dellas profere a voz hum tom diverſo?

M. Como ſe pòdem cantar ſete pontos com ſeis vozes ſómente?

D. Com as mesmas vozes em outra ordem.

M. Em que signo começaõ as primeiras 6 vozes?

D. A primeira Deduçaõ começa dizendo *ut* em *G*, e continuando as outras vozes igualmente com os signos, acaba em *E*, dizendo *la*. *pag.* 5.

M. Como acharemos voz em *F*?

D. Começando segunda *Deduçaõ* em *C*, onde cahio *fa* na primeira, se acha outro *fa* em *F*.

M. Esta 2 *Deduçaõ* naõ tem todas as 6 vozes?

D. Tem tantas como a primeira.

M. Em que signos, visto naõ serem mais de 7?

D. Assim como depois de *F*, se segue *G*, no Alfabeto, assim tambem depois do signo *F*, onde se disse *fa*, se segue *G*, para dizer *sol*, que he tambem a voz que se segue, e depois de *sol* em *G*, *la* em *A*. *pag.* 6.

M. Podemos passar destes signos para sima?

D. Naõ só acabar segunda vez todos sete, mas contalos quantas vezes for necessario.

M. Com duas Deduções podem cantar-se todos os pontos, a que a voz humana, ou instromental poder chegar?

D. E muitos mais sendo possivel.

M. Como se executaraõ esses pontos, se forem mais do que se contèm em duas Deduções, que ambas juntas naõ occupaõ mais de 9 signos, havendo em cada huma 6 vozes?

D. Repetindo com os signos por sima as mesmas vozes que tem por baixo, e quando essas naõ bastem, se repetem tambem ás da segunda Deduçaõ a trás da primeira, e dahi huma, e

outra

outra quantas vezes for necessario?

M. Os signos segunda vez repetidos saõ os mesmos que os primeiros, ou diversos?

R. Sendo os mesmos no *tom* por sima, só differem no *som*. *pag.* 2. n. 1.

M. E como differem no *som*, sendo os mesmos por sima?

D. Por serem os segundos mais altos que os primeiros, e estes mais baxos, que os segundos.

M. Por isso chamamos cantar em *oytava*, quando duas vozes iguaes cantaõ no mesmo signo, huma por baxo, outra por sima: e *unisonus*, quando ambas fazem o mesmo *som*, ou seja por cantarem na mesma *ordem*, ou porque o pareçaõ.

Temos visto como se pòdem com 6 vozes cantar 7 pontos, e com 7 signos muitos mais pontos, logo veremos como se pòdem continuar as vozes sem dizer duas ao mesmo tempo em hum signo, visto que as Deduções entraõ huma pela outra. Pergunto agora: ha mais alguma Deduçaõ.

D. Para fórmar outra Cantoria, ha mais huma Deduçaõ, que principia no signo *F*, e chega atè o segundo *D*.

M. Logo saõ estas todas as 3 Deduções.

Vozes. ut re mi fa sol la.

1. *Deduçaõ* G, A, B, C, D, E.
2. *Deduçaõ* C, D, E, F, G, A.
3. *Deduçaõ* F, G, A, B, C, D.

A fl. 7 as tendes juntas todas tres, e mais a tras;

 sepa-

ſeparadas cada huma em particular. Dizey-me agora os ſignos com as ſuas vozes, que cabem a cada hum.

D. *G* ſol re ut, *A* la mi re, *B* fa mi, *C* ſol fa ut; *D* la ſol re, *E* la mi, *F* fa ut. *pag.* 8.

M. Porque tem huns tres vozes, e outros duas?

D. Porque em cada Deduçaõ ſobeja hum ſigno dos que tem ſó duas vozes.

M. Quaes ſaõ os que tem ſó duas vozes?

D. *F*, que ſobeja da 1. *Deduçaõ*; *B*, da 2, e *E*, da 3

M. Quaes ſaõ os que tem 3. vozes?

D. Saõ G, A, C, D.

M. Quaes ſaõ os ſignos capitaes das *Deduções*, ou donde ſe deduzem as 6 vozes?

D. Em *G* começa a 1, em *C* a 2, em *F* a 3.

M. Os ſignos em que ha *re*?

D. Saõ *A* na 1, *D* na 2, *G* na 3.

M. Os que tem *mi*?

D. Saõ *B* na 1, *E* na 2, *A* na 3.

M. Quaes tem *fa*?

D. *C* na 1, *F* na 2, *B* na 3.

M. Em que ſignos ſe diz *ſol*?

D. Em *D*, na 1, em *G* na 2, em *C* na 3.

M. Em quaes ſe diz *la*?

D. Na 1 em *E*, na 2 em *A*, na 3 em D.

M. Ja diceſte, que ſe podiaõ repetir os ſignos para commodidade dos pontos, repetindo com os ſignos tambem as Deduções. Quantas vezes ſe repetem, e como ſe diſtinguem?

D. Ordinariamente ſe contaõ 3 vezes: os primeiros, por ſerem baixos, ſe chamaõ *Graves*: os ſegundos

gundos, por mais altos, agudos: os terceiros *sobre-agudos*, porque saõ mais altos que todos os mais.

pag. 9.

M. Posto que naõ haja voz, que possa cantar tantos pontos, quantos se incluem nas tres ordens, ou classes de signos, repetem-se estes tantas vezes, porque as vozes dos Cantores nao saõ todas iguaes, e por mostrar a cada huma os seus pontos naturaes. O *Baxo* canta com a clave de *F fa ut* naturalmente todos os pontos, que se incluem nos primeiros 7 signos, e chega atè á corda da clave de *C sol fa ut*. O *Tonor* com a clave de *C sol fa ut* na 4 linha, todos os pontos que se incluem entre as claves de *F fa ut*, e *G sol re ut*. O Alto, ou *Contralto* canta cõ a mesma clave de *C*. collocada na 3 linha, mais alguns pontos a cima, e menos abaixo. O *Tiple* com a mesma clave na 1. linha chega mais a cima, e menos abaixo, que o *Contralto*. Tambem se acha muitas vezes o *Tiple* com clave de *G*, e o *Alto* de *C*. na 2 linha, o *Tonor* com a mesma na 3, e o *Baixo* com a mesma na 4; o que naõ he para que as vozes cantem mais alto que o seu natural, mas usava-se nos *tons transportados*, em que se cantava quarta abaixo, do que o natural, que pelas claves parecia; (o que já naõ está em uso) porque os pontos, que a clave mostra em *F*, se cantavaõ em *C* quarta abaixo; os que mostrava em *C* se diziaõ em *G*, &c. Agora porém se collòcaõ os tons transportaveis nos signos, a que se costumavaõ transportar, sem necessidade de alterar o effeito proprio das claves, que he mostrar na linha, em que

se

ſe poem naõ ſó o ſigno que lhe dá o nome, mas tambem o tom natural do meſmo ſigno, como ſe moſtra na *taboa geral*; pelo q̃ a clave de *G*, ſerve ſómente para vozes inſtromentaes, como ſaõ, Rabecas, Flautas, e outros inſtromentos deſte genero, que ſobem mais que as vozes naturaes. Se porém vos derem a cantar algum papel com clave de *G*, entendey logo, que he para ſe cantar quarta abaxo do natural, que ſe acha nos inſtromentos. Iſto baſtará para vos dexar inſtroido neſte particular.

Dizey agora as vozes deſcendo, porque naõ ſó ſe canta ſubindo.

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

M. Dizey os ſignos deſcendo.

D. F *fa ut*, E *la mi*, D *la ſol re*, C *ſol fa ut*, B *fa mi*, A *la mi re*, G *ſol re ut*.

M. Ja diceſte em que ſignos eſtaõ as vozes das Deduções, dizey agora em que Deduções tem os ſignos as ſuas vozes, conforme a Tabella. *pag.* 8.

D. G *ſol re ut* tem *ſol* na 2 Deduçaõ, *re* na 3, *ut* na 1. A *la mi re* &c.

M. Porque naõ ſe nomeaõ todos os Signos pela ordem das Deduções, dizendo *ut* em primeiro lugar, porque pertence á primeira Dedução, e depois *ſol*, que he da 2, e *re* depois, que he da 3?

D. Porque eſtamos coſtumados a nomealos como na *tabella antiga*. pag. 10, onde todos os ſignos deſde E *la mi grave*, atè o *ſobreagudo*, eſtaõ como na *pag.* 8.

M. Tendes dito como os pontos ſe contaõ, reſta ſaber como ſe cantão. Que diſtancia ſe ſobe,

ou

ou desce de hum ponto a outro?

D. A distancia de cada ponto ao seu superior subindo, e a seu inferior descendo, he *tono*, ou *semitono*; Que he o mesmo que dizer: *ponto*, ou *meyo ponto.*

M. Em que lugares ha tono, ou semitono?

D. De *mi* a *fa* subindo, e de *fa* a *mi* descendo ha semitono, em todos os mais pontos he igual a distancia de hum tono. *pag.* 14.

M. Logo podemos, sem desafinar, dizer *ut re mi* no tom de *fa sol la*, ou vice-versa?

D. Na figura das Deduções em cómum, pag. 7. estão *ut re mi* da 2 Deduçaõ nos mesmos signos, em que estão *fa sol la* da primeira: e o mesmo succede entre a 2, e a 3. e em outros muitos lugares.

M. Daqui veyo a divisaõ das 6 vozes, em 3 altas, e 3 baixas, por haver entre estes dous ternos differente distancia, do que entre cada voz, e podemos dizer que na Musica naõ saõ necessarias mais de 4 vozes, as 3 primeiras para proferir 3 pontos iguaes, e a 4 para proferir o semitono, e da mesma 4 formar outra primeira, e esta he a ordem com que se seguem as Deduções humas a outras, como se vè a *pag.* 7 e na *Tab. geral.* Cuja ordem segue a *Tabel.* dos *bb.* *pag.* 39.

Porèm a Dedução seguinte para formar Cantoria com a sua antecendente, não pòde segunda vez dizer 1 voz na 4, mas depois da 4 dizer primeira, para que oytava a sima se ache a mesma voz, como parece.

ut

ut re mi fa ut &c.

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

ut re mi fa ut re mi fa

Vay notado o lugar do ſemitono com aſteriſco. Na meſma forma ſe póde por exemplo para a 2. Cantoria, e para quaeſquer accidentaes.

II. INTERROGATORIO

Das Cantorias.

M. QUe couſa he Cantoria?

D. He huma união de duas Deduções, de que nos valemos, quando os pontos excedem os limites de huma. *pag.* 17.

M. De que modo ſe paſſa de huma Dedução para outra?

D. Mudando huma voz em outra, porque não ſe podem dizer em hum ſigno duas vozes ao meſmo tempo. *pag.* 19.

M. Que vozes ha para fazer eſſa mudança ou *mutança?*

D. Para ſubir o *re* da Dedução alta, e para deſcer o *la* da Dedução baxa.

M. De quantos modos ſe uſa das mutanças?

D. De dous modos ſe uſa de cada huma, porque outros tantos ha de ſubir, e deſcer em cada Cantoria. *pag.* 18. *n.* 2.

M. Quantas ſaõ as Cantorias?

D. São

D. Sáo duas : primeira de ♮ *quadro*, e *Natura*, segunda de *Nat.* e b *mol.* *pag.* 17.

M. Donde provém ás Cantorias esses nomes ?

D. Das *propriedades* das Deduções com que se formão.

M. Que Deduções ha na 1 Cantoria ?

D. A primeira de ♮ *quadro*, e a 2 de *Natura.*

M. Na 2 Cantoria que Deduções ha ?

D. A 2 de *Natura*, e a 3 de b *mol.*

M. Porque causa se destinguem as Deduções pelas suas propriedades ?

D. Por naõ confundir a 3 Ded. com a primeira.

M. Se nos signos por terem muitas vozes, se podem dizer humas em lugar de outras, que confusaõ se pòde seguir nas vozes de huma a respeito de outra ?

D Porque differem no lugar do *semitono*, que na 1. Ded he entre B, e C. e na 3 Ded. por começar hum ponto mais baxo, fica o semitono entre A, e B. como se vè no *esquema* dos semitonos *pag.* 14, que por ser mais baxo o *fa*, que o *mi* de B *fa mi*, se notaõ ambas estas vozes com a letra *B* em diversas formas. *mi* na 1. Ded. com ♮ *quadro*, e *fa* na 3, com b *mol.* *pag.* 16.

M. A opposiçaõ destas 2 vozes não se achou, senão depois que á immitação da 1 Cantoria, se inventou a 2, e para esta a 3 *Ded.* e a mesma opposição se encontrará em E *la mi*, havendo 4. Ded. accidental, cujo *fa* caye no mesmo Signo contra o *mi* da 2. Ded. e nos mais signos em que se põe *b* para dizer *fa* em todas as mais Deduções accidentaes,

ſe contem na *Tabella. pag.* 39. Que em todas ſe acha *fa* contra o *mi* da Ded. anteproxima, com a qual não pòde fazer união para formar Cantoria.

Ja diceſte, que em cada Cantoria ha dous modos de ſubir e deſcer? em que differem?

D. Na 1 Cantoria o *primeiro modo* he ſobir da 1 Ded. para á 2, e deſcer da 2 para a 1. o 2 he ſubir da 2 Ded. para a 1, e deſcer da 1 para a 2. *pag.* 20.

Na 2 Cantoria o *primeiro modo* he ſubir da 2 Ded. para a 3, e deſcer da 3. para a 2.

O *Seg. modo*, he ſubir da 3 para a 2, e deſcer da 2 para a 3. *pag.* 22.

M. Em que differem mais os modos das Cantorias?

D. Para o primeiro modo baſtão 9 ſignos, e para o ſeg. ſaõ neceſſarios dez em qualquer das Cantorias?

M. Venha exemplo na 1 Cantoria.

D. A primeira *Cantoria* ou começa em *G*, ou em *C*, em qualquer claſſe que eſtejaõ eſtes ſignos: a 2 *Cantoria* da meſma ſorte pòde principiar onde quer que eſtiver C *ſol fa ut*, ou F *fa ut*.

M. Em que mais differem os modos das Cantorias?

D. Em que no primeiro modo a *mutança* de deſcer naõ he no meſmo ſigno que a de ſubir: e no ſeg. mod. ambas concorrem em hum ſigno.

M. Donde procede eſſa differença?

D. De principiar humas vezes a Ded. ſeguinte na 4 voz da antecendente, e outras na 5. Quando com *fa* de huma Ded. principia outra, forçoſamente

mente hão de cahir desiguaes as mutanças; e quando com *sol*, pelo contrario. O que está claro na *Taboa geral.*

M. Que entendeis por *mutanças*?

D. Onde está a letra *m* mudo a voz da Ded antecedente em outra, que no mesmo signo tem a seguinte.

M. E para que saõ as duas riscas, que estaõ por baxo, e por sima dos sinaes da *mutança*, nas Tabellas das Cantorias?

D. As debaxo mostraõ a voz para onde immediatamente subimos, sem dizer no mesmo signo a que tem na Ded inferior. E as de sima mostraõ a voz para onde descemos.

M. Venha exemplo.

D. No primeiro modo da primeira Cantoria, subindo da primeira Deduçaõ, de *fa* em *C* nos encaminha a *risca* para *re* em *D*, dexado o *sol* que no mesmo signo tem a 1 Deduçaõ para sima do seu *fa*. Descendo da 2 Deduçaõ dito *fa* em *F*, nos encaminha para o *la* da 1 Dedução sem dizer *mi* na 2. Na mesma forma se entenderá nos outros lugares.

INDEX

III. INTERROGATORIO

Exercicio das Claves.

A Clave na Musica he como Gnomon da agulha no mar, porque se este, pelo norte que mostra, dá a conhecer todas as partes da circunferencia, aquella tambem no ponto que assigna, dá a entender os demais.

M. A que chamais clave?

D. A hum signal que se põe no principio de cada regra, em huma de 4 linhas, para conhecimento dos pontos. *pag.* 27.

M. Se no canto de Orgaõ sempre usamos de 5 linhas, como dizeis que em huma de 4 se põe a clave?

D. Porque na 5 linha nunca se põe clave como se vé a *pag.* 28.

M. Tendes rasaõ; não obstante que no mesmo cap. se diga: *em huma de 5 linhas.* Porque inda naõ se tinha dito, de quantas linhas se usa no canto de Orgaõ. Que formas ha de claves?

D. Ha tres: primeira de *F fa ut*, 2 de *C sol fa ut*, 3 de *G sol re ut.*

M. Porque naõ contaes as claves pela ordem das Deducções; 1 de *G*, 2 de *C*, 3 de *F*?

D. Porque a de *F.* mostra o primeiro *F fa ut* a de *C*, o segundo *C sol fa ut*, e a de *G.* o 3 *G sol re ut.*

M. Da-

M. Dahi se infere, que na linha onde estiver a clave se deve suppor o signo que lhe dá o nome, e a classe do mesmo signo. Se vireis em hum papel, com clave de *G.* na 2 linha, alguns pontos, como sabereis a que signos tocão, e com que vozes se devem proferir?

D. Ou os pontos estaõ em linha, ou em espasso: se estiverem em linha, serão dos que concorrem com as ultimas 5 linhas da *Taboa geral*, á primeira, que ha immediata por baxo da clave de *G*, correspondem as vozes de *E la mi*, á 2, em que está a clave, as de *G sol re ut*, á 3 as vozes de *B fa mi*, á 4 as de *D la sol re*, á 5 as de *F fa ut*.

M. Se estiverem em hum dos 4 espassos?

D. Ao primeiro espasso, que he entre a 1, e 2 linha, correspondem as vozes de *F fa ut*, ao 2 as vozes de *A la mi re*, ao 3 as de *C sol fa ut*, e ao 4 as de *E la mi*; o que fica praticado no 1 exemplo das claves *pag.* 29.

M. E se a clave for de *C.* na 1 linha?

D. suppondo primeira a linha em que está a clave de *C.* na *Tab.ger.* a charey todos os signos, e as suas vozes correspondendo a todas as linhas, e espassos atè á penultima linha, que he de *D la sol re.* O que tambem está praticado no exemplo desta clave, *pag.* 29.

M. O mesmo se póde observar com todas as claves, em qualquer linha que estejaõ. Mas com que vozes se devem proferir esses pontos?

D. Se a clave for de *G.* na sua linha vejo principiada a 1 *Deduçaõ sobreaguda*, e continuando as

vozes, acharey que dizer atè o quarto espasso; como se vé a *pag.* 30.

M. E se houver *b* na 3 linha, com esta clave?

D. Na linha da clave direy *re*, e acharey com esta voz todas as da 3 *Ded.* desde o 1 espasso atè a 4 linha; como se vè no exemplo da 3. *Deduçaõ* com clave de *G.* *pag.* 33.

M. Se houver pontos mais altos que esses, como sabereis de que signos saõ, e com que vozes se dirão?

D. Na 4 linha acharey *re*, que por ser voz da 2. *Deduçaõ* serve em ambas as Cantorias, onde se faz a mutança de subir da primeira, ou terceira Ded. para a segunda. Como se vè praticado com esta clave *pag.* 32, e 34.

M. A que *Deduçaõ* pertencem essas vozes para sima?

D. A 2 *Deduçaõ* como se vè na *pag.* 31.

M. Se houver pontos por baxo da linha da clave?

D. Na mesma linha em que achey *ut* para a 1. *Deduçaõ*, e *re* para a 3 tambem tenho *sol* para a 2, por onde entenderey as mais vozes desta *Deduçaõ* que, como fica dito, serve em ambas as Cantorias.

M. Tendes dito o que basta do exercicio da clave de *G sol re ut*. Dizey agora o que sabeis da clave de *C sol fa ut* na 1 linha.

D. Tudo o que fica observado com a clave de *G* na 2 linha se póde observar com a de *C.* na 1 linha contando os signos huma linha mais a sima; isto

to he supondo *G* na 3 linha, que atè gora estava na 2 com a sua clave, e deste signo dirigir todos os de mais, tanto para sima, como para baxo, na forma que fica expressa a *pag.* 29.

M. A mesma distancia que na *Taboa geral* se vè de huma clave a outra, se deve praticar nas 5 linhas. entre as linhas em que estaõ as claves ha hũa sem ella, isto he entre as claves de *F*, e *C* está a linha de *A la mi re*, entre as claves de *C*, e *G.* está a linha de *E.* porque de huma a outra clave sempre se contaõ 5 pontos inclusivamente em 3 linhas, e 2 espassos. Isto supposto, estando a clave de *C.* na 1 linha, dexada a 2, que se segue com as vozes de *E la mi*, podeis suppor na 3 as vozes de *G sol re ut*, porque nella se termina a distancia que ha entre estas duas claves: a vista do que todas as vezes que vireis a clave de *C* na 1 linha supponde logo *G sol re ut* na 3, sem mais averiguações. Mas como tenha 3 vozes como sabereis qual dellas direis nesta linha.

D. Direy *ut*, senaõ houver *b*, e havendo-o, direy *re*, e sendo necessario passar para baxo, na mesma linha tenho *sol* em ambas as Cantorias, que está fundado no *ut* de *C* na 1 linha com a clave.

M. Das 6 vozes se fazem duas alternativas cada huma com tres. A 1 he: *ut mi sol*; a 2 *re fa la.* Ou descendo: *la fa re*, *sol mi ut*: O uso destas alternativas facilita muito o conhecimento dos pontos, porque sempre cahem em tres linhas, ou tres espassos. Se acharmos *ut* em linha, na immediata por sima serà *mi*, e na que se lhe segue *sol*: nos

espas-

espassos, que houver sobre estas 3 linhas, necessariamente cahirá a alternativa de *re fa la*. E se acharmos esta em linhas, nos espassos debaxo acharemos *ut mi sol*. O que podeis observar em muitos lugares. A primeira Deduçaõ com estas claves, tem a primeira alternativa em linha, e a 2 em espasso. a 2 e 3 Deduçaõ com clave de *G* tem a 1 alternativa em espasso, e a 2 em linha: a 2 Deduçaõ com esta clave tem *ut* em espasso, e *re* em linha; e com clave de *C*, tem *ut* em linha e *re* em espasso; e oytava a sima pelo contrario, porque todos os pontos de linha, achaõ o seu oytavo em espasso, e os de espasso, em linha. Que rasaõ ha para mudar as vozes da 1 Deduçaõ quando ha *b* diante da clave?

D. Porque o *b* mostra em *B fa mi* o *fa* da 3 *Ded.* em lugar do *mi* da primeira como se ve no esquema dos semitonos *pag.* 14, e como seja o signal de monstrativo da 3 Dedução em lugar da primeira, tãbem he signal da 2 Cantoria em lugar da primeira; porque nem a 1 *Deduçaõ* tem lugar na 2 *Cantoria*, nem a 3 *Deduçaõ* na primeira *Cantoria*.

M. Supposto, e assentado, que naõ podemos cantar com huma só *Deduçaõ* mais de 6 pontos, e que para se passar de huma para outra, he necessaria a *mutança* porque todos os signos tem vozes em duas Deduções: só nos resta declarar o modo mais facil para se conhecer o lugar da mutança em qualquer Cantoria, ainda que seja das accidentaes.

Como a Cantoria se forma com 2 Deduções, necessariamente hade haver *fa* em cada huma, e sabida esta voz, por ella saberemos as duas *re*, e *la*

na

na forma que fica dita das *alternativas*; e por este modo temos achado em cada Ded. as vozes de ambas as mutanças, *re* para subir, e *la* para descer, e como naturalmente na Cantoria huma Ded. está mais alta que outra, pelo *fa* da superior acharey o seu *re* para subir a ella, e pelo *fa* da inferior, o seu *la* para descer a ella. Se hum e outro *fa* estiverem igualmente em linha, no meyo dellas se achará huma, em que cayem ambas as mutanças, isto he: o *re* da Deduçaõ alta, e o *la* dabaxa, como se vé no exemplo da 2 *Cantoria* com clave de *G. pag.* 34. Se hum e outro *fa* cahirem igualmente em espasso, no que ficar entre elles tambem serà o signo de ambas as mutanças como se vé na 1 Cantoria com clave de *C.* *pag.* 32.

Porèm se hum *fa* estiver em linha, e outro em espasso, se achará a mutança de descer por sima da de subir. Porque estando os *fa fa* em quarta, o decima pède terceira abaxo o seu *re*, e o debaxo terceira a sima o seu *la*. O que se vè praticado na 1. *Cantoria* com clave de *G.pag.* 32. e na 2. *Cantoria* com clave de *C.* *pag.* 34.

Pergunto agora: onde achareis os *fa fa* com clave de *G.* na 2 linha?

D. Na 5 linha tenho *fa*, e na 4 linha o seu *re* para a mutança de subir, no 3 espasso acho outro *fa*, que a clave me dà dizendo *ut* na 1 *Deduçaõ* e no espasso 4 fica o seu *la* para descer. *pag.* 32.

M. Com esta clave como achareis o 2 modo?

D. Na 2 *Cantoria* em que o *fa* inferior caye na 3 linha, acho o seu *la* na 4, e na mesma *re* para subir

ão outro *fa* que está na 5 como se vè praticado

pag. 34.

M. Com clave de *C.* na 1 linha como praticaes os modos?

D. Na 1 Cantoria o *ut* da clave me dá *fa* no 2 espasso, e a mesma clave oytava a sima no 4 espasso me dà outro *fa*, que ficando ambos em espasso, no terceiro, que fica no meyo dos dous, acho ambas as mutanças, *re* para o superior, e *la* para o inferior.

M. Qual desses *faás* se muda havendo *b* diante da clave?

D. O superior de *C* no 4 espasso desce á 4 linha onde se põe o *b*.

M. Que vozes se dizem entre hum, e outro *fa*, subindo, e descendo?

D. Subindo do 1 *modo* se dizem *fa*, *re*, *mi fa*, e do segundo: *fa*, *sol*, *re*, *mi*, *fa*.

Descendo se dizem *fa la sol fa.* do 1 modo: e do 2, *fa mi la sol fa.* *pag.* 32 e 34.

M. Como sabereis quando se hade usar de hum, ou de outro modo, com 4, ou 5 vozes?

D. Estando os *faás* ambos em linha ou espasso, se usa do 2 *modo* com ambas as mutanças em hum lugar, e com 5 vozes subindo, e descendo: e se estiverem desiguaes hum em linha, outro em espasso, se usa do 1 *modo* com 4 vozes, e as mutanças desiguaes.

M. Se houver pontos sobre o *la* da Deduçaõ superior, ou por baxo do *ut* da inferior, com que vozes se diraõ, e como sabereis as mutanças para subir a huns, e descer a outros?

D. O pri-

D. O primeiro he ſaber conhecer as oytavas dos ſignos, que ſe incluem em 4 linha, e 4 eſpaſſos, ficando hum em linhas outro em eſpaſſo. Porque os pontos, que houver para baxo da Ded. inferior, ſaõ da ſuperior em oytava por baxo; e os que houver para ſima da ſuperior ſaõ da inferior oytava a ſima; o que ſe vé na *Tab.ger.* em qualquer das Cantorias: na 1 *Cantoria* ſubindo para ſima da 1 *Deduçaõ* achamos a ſegunda, e por ſima deſta outra vez a primeira; e na 2 *Cantoria* ſubimos da 2 para a 3, e da 3 para a ſegunda. E da meſma forma que ſe toma a mutança em hum ſigno, ſe deve tomar na ſua oytava ſendo na meſma Cantoria.

M. Sabeis outro modo?

D. Outro deſcubro na meſma *Taboa geral*, e he que tomada a mutança por hum modo, a que ſe ſeguir hade ſer de outro, tanto a que ſe ſeguir para baxo, como para ſima. Iſto he, ſe de hum *fa* a outro diſſe 4 vozes *fa re mi fa* ſubindo, e deſcendo *fa la ſol fa*, ſegue-ſe que a mutança por ſima, ou por baxo deſta ſe deve tomar com 5 vozes *fa ſol re mi fa* ſubindo, *fa mi la ſol fa* deſcendo.

M. Para inteligencia do que dizeis vede a *pag.* 32. onde achareis a 1 *Cantoria* do primeiro modo com clave de *G.* em que a mutança ſe faz com 4 vozes de *fa* a *fa*. Que ſegundo eſſa regra, ſe quizermos ſubir da 2 *Deduçaõ* para ſima mudaremos o ſeu *la* em *re*, para podermos dizer 5 vozes *fa ſol re mi fa*; o que naõ pòde cauſar duvida, porque *A la mi re*, que tem *la* na 2 *Deduçaõ* tambem tem *re* na 1 o

qual está oytava abaxo no 2 espasso.

Havendo pontos por baxo do *ut* da 1 *Deduçaõ* em lugar de *re* em *A* se deve dizer *la*, naõ só por ser oytavo do *la* da *Deduçaõ* superior, mas tambem porque de hum a outro *fa* se segue neste lugar a mutança com 5 vozes *fa mi la sol fa*, desde o *fa* de *C* atè o *fa* de *F*. que caye no 1 espasso; visto que do *fa* de *F* na 5 linha, atè o *fa* de *C* no 3 espasso se disseraõ 4 vozes descendo *fa la sol fa*.

O mesmo se observe no 2 modo desta Cantoria, e em ambos da segunda. Sabeis outro modo?

D. Como os Signos de 2 vozes sempre tem *mi* ou *fa* na Deduçaõ seguinte, depois de *la*, e *ut* da antecedente, como se vé na *Taboa geral* em qualquer das Cantorias, supponho que sempre heyde achar *mi*, ou *fa* para sima de *la*, e a mesma voz, que achar por sima, acharey no mesmo signo por baxo do *ut* da mesma Deduçaõ.

M. Naõ ha duvida: e como se achará a mutança por esse principio?

D. Sabendo qual das duas vozes se seguem, por qualquer dellas facilmente se sabe a mutança que for necessaria.

M. Ponhamos o exemplo nas Deduções com clave de *G sol re ut*. 1 *Ded. pag.* 30.

D. Para saber que voz se segue por sima do *la* da 1 Deduçaõ que he no 4 espasso, pergunto á segunda que voz tem na 5 linha, e acho que tem *fa*, supponho logo duas cousas; primeira que por baxo do *ut* (que esta com a çlave na 2 linha) haverá

verá tambem infalivelmente o mesmo *fa* no 1 espasso, onde se completa a oytava da 5 linha. Em segundo lugar supponho, que para subir a esse *fa* da 5 linha, acharey na terceira abaxo o seu *re* em lugar de *sol* da 1 Deduçaõ: * o que sómente se usa havendo mais pontos para sima; que para dizer *fa* sobre *la* sómente, naõ se usa de mutança.

M. Supposto que do *la* da 1 *Deduçaõ* para sima se segue *fa*, e o mesmo para baxo do *ut*, como descereis para elle, e para os mais pontos que houver?

D. O *fa* que supponho no 1 espasso por baxo do *ut* da 1 Deduçaõ me mostra terceira por sima o seu *la* no outro espasso, onde em lugar de *re* da 1. *Deduçaõ* direy o *la* da 2. Que huma, e outra voz concorrem em *A la mi re*, como fica dito.

M. Vamos a 2 *Deduçaõ* com a mesma clave?

pag. 31.

D. A 2 Deduçaõ diz *ut* no 3 espasso, e *la* na 6 linha, para saber pois que voz haverá para sima deste *la*, a buscarey por baxo do seu *ut*, e acho na 3 linha *mi* da 1 *Deduçaõ*, e logo julgo que por sima da 6 linha, acharey a mesma voz: e mudando o mesmo *la* em *re*, tenho a mutança de subir para esse *mi*, e para os mais que se seguirem.

M. Para descer ao *mi* que dexastes na 3 linha, onde tendes a mutança?

D. Pelo *mi* se julga quarta a sima o seu *la* comfacilidade.

M. Em *B fa mi* tanto se póde achar *fa*, como *mi* depois da 2 *Deduçaõ* como sabereis qual destas vozes se seguirá?

D. Pa-

D. Para que depois da 2 *Deduçaõ* se siga *fa* em *B.* he necessario, que haja *b* no mesmo signo junto da clave, e como haja este signal, naõ ha que duvidar.

M. Que voz se segue pará sima do *la*, e para báxo do *ut* da 3 Deduçaõ?

D. Como esta naõ possa fazer Cantoria sem a segunda Deduçaõ, claro está que por sima do *la* da 3 (que he na 4 linha) se segue *mi* da 2 em *E la mi*; e para subir para elle ja se disse o como, e para descer ao que fica por baxo do *ut*, que com esta clave de *G.* he na 1 linha, onde contamos *E. agudo*, tambem se disse.

M. Tudo isso vem a dizer em menos palavras, que seguindo-se *mi* a sima de *la*, o mesmo *la* se muda em *re*; e seguindo-se *fa*, a mutança se faz no *sol* antecedente. E seguindo se *mi* abaxo de *ut*, o *mi* antecedente se muda em *la*; e seguindo-se *fa* abaxo de *ut*, o *re* antecedente se muda em *la*.

Poderá seguir-se *mi* depois da 1 *Deduçaõ*; e *fa* depois da 3 Deduçaõ?

D. Naturalmente naõ, mas accidental sim com ♮ em *F*, e *b* em *E*.

M. No cap. 8. n. 2. pag. 52. se diz, que o ♮ *se põe ordinarjamente a huma de 3. vozes, ut, fa, sol*, sem variar a entoaçaõ: como dizeis *mi* em *F.* com ♮, se tambem se póde dizer *fa sustenido*?

D. Quando se póde passar sem variar a entoaçaõ, bem se póde dizer *fa*, mas ha muitos casos, em que he perciso variar a entoaçaõ, tanto por causa do *sustenido*, como do *b mol*.

M. Dei-

M. Deixemos à experiencia a averiguaçaõ desses casos, basta que se sayba tomar a mutança, para usar della todas as vezes que for necessaria, tanto para os pontos naturaes, como accidentaes, em que convenha mudar a entoaçaõ ordinaria. Mas dizey-me como sabereis qual das duas vozes *mi* ou *fa* se seguirá para sima de *la*, e para baxo de *ut*; visto que ja sabeis que huma dessas, e naõ outra, se hade seguir?

D. Sabendo-se, como ja se declarou, os lugares de hum, e outro *fa* em qualquer Cantoria, com facilidade se poderá saber que voz se segue depois de qualquer Deduçaõ.

M. Esse caminho he o mais breve parà conhecimento da mutança, sabendo se onde he *fa*, porque sendo huma voz, para a qual he necessario subir pelo semitono, achada ella, se achaõ facilmente as mais, porque todas saõ iguaes na distancia; como fica dito no cap. 3. *pag.* 12.

IV. INTERROGATORIO

Do Canto accidental.

M. DE que signaes se usa no Canto accidental?

D. De tres, *b mol*, *sustenido* ♯, e ♮ *quadro.*

M. Que effeito tem o *b mol?*

D. Em qualquer ponto, a que se applique, se deve

deve abater a voz meyo ponto mais baixo, que o ſeu tom natural. *pag.* 36. *n.* 2.

M. O effeito do ſuſtenido qual he?

D. O contrario do. b *mol*, que he cantar meyo ponto mais alto, que o ſeu tom natural, o ponto em que houver ſuſtenido. *pag.* 44. *n.* 1.

M. Que virtude tem o ♮?

D. Reduzir ao tom natural os pontos abatidos com b *mol*, ou levantados com o ſuſtenido. *p.* 53.

M. Achando *b* no ponto em que ſe devia dizer *mi*, que ſe hade fazer?

D. Dizer *fa* onde eſtà *b*, e no ponto imediato por baxo, onde era *re*, ſe pòde dizer *la*, ou *re*, ſenaõ for neceſſario a reſpeito deſtas variar a entoaçaõ. *pag.* 52. n. 3.

M. Inda que ſenaõ diga *mi* por baxo do *fa* accidental, ſempre ſe obſerva o *ſemitono*, e fica o *re*, ou *la* ſoando como ſe dicera-mos *mi*. Quanto ao *la*, por baxo de *fa*, naõ ha dificuldade, porque nas Cantorias deſcendo do *primeiro modo*, ſempre o *fa* da Ded. alta caye immediatamente ſobre o *la* da inferior. E como neſte caſo o *la* ſe toma em lugar de *mi*, claro eſtá, que hade haver ſemitono, inda que ſenaõ diga *mi*. O que tambem ſe deve obſervar inda que ſe diga *re* em lugar de *mi*, porque o *b* que ſe poz a hum ponto naõ pòde remover os outros do ſeu natural. O exemplo ſe pòde por na 1 Deduçaõ onde ſe acharmos *b mol* no ſigno *B*, diremos *fa*, e deſcendo para *A*, podemos dizer *re*, como na 1 Deduçaõ, ou *mi* como na 3, ſe for neceſſario, porque hũa, e outra voz tem o meſmo tom.

Se

Se houver *b* em outra qualquer voz, como se hãde pronunciar?

D. Como se dé o semitono entre essa voz, e a sua immediata por baxo, se nella naõ houver tambem *b* se dirà como melhor convier.

M. Se com a clave estiverem muitos *bb*, como sabereis formar huma *Cantoria* com duas *Deduções?*

D. Se houver só dous *bb*, cada hum delles me dà hum *fa*, e cada *fa* huma *Deduçaõ*, e ambas huma Cantoria.

M. Se houver 3 *bbb*, haverà 3 *fás?*

D. Naõ póde haver em huma Cantoria mais què dous, e os seus *oytavos*, e algum accidental de Passagem, como em qualquer Cantoria.

M. Pois havendo mais de dous *bb*, em quaes delles julgareis os 2 *fás.*

D. Os *bb* se collocaõ em duas alternativas, a primeira começa em *B fa mi*, e a 2 em *E la mi*, e de cada hum destes signos para baxo se vaõ seguindo os *bb* por ordem, primeiro na primeira, que na segunda. Isto he posto o primeiro *b* em *B*, segue-se o 2 *E*, o 3 se põe ao pé do 1 em *A*, o 4 ao pé do 2 em *D*, o 5 ao pé do 3 em *G*, o 6 ao pé do 4 em *C*, o 7 ao pé do 5 em *F.* e vem a ficar em duas alas os *bb*, na primeira 4, e na segunda 3.

M. Logo a primeira alternativa fica continuada nos signos *B*, *A*, *G*, *F.* e a 2 em *E*, *D*, *C.* na primeira o 1, 3, 5, e 7 *b*; na segunda o 2, 4, e 6 *b.*

D. Assim estaõ praticados na *pag.* 42.

M. Em quaes delles se julga hum e outro *fa*;

D. Em cada alternativa hum, que serà sempre

no mais baxo, que nella se achar;

M. E os outros que lhes ficaõ mais altos, que vozes daõ?

D. Daõ as que se seguem a sima de *fa*, como se vé no lugar citado, e na *Tabella*. *pag.* 39.

onde o *b* da 3 *Deduçaõ* diz *sol* na 5, e *la* na 7:

o *b* da 4 *Ded.* diz *sol* na 6, e *la* na 8.

o *b* da 5 *Ded* diz *sol* na 7, e *la* na 9.

o *b* da 6 *Ded.* diz *sol* na 8.

o *b* da 7 *Ded.* diz *sol* na 9.

os *bb* da 8, e 9 naõ tem onde digaõ outra voz.

M. Achado hum, e outro *fa*, e os seus oytavos que lhe forem necessarios, por elles se julgaõ as mais vozes de cada Deduçaõ, e as mutanças necessarias, pelas observações que ficaõ feitas a cerca das duas ordinarias Cantorias, no 1, e 2 Interrogatorio.

Tendes dito o que basta do *b mol*, dizey agora do sustenido, em primeiro lugar, a que vozes se applica?

D. Ordinariamente o ✕ se applica a alguma de 3 vozes: *ut*, *fa*, *sol*, subindo de alguma destas para as suas superiores, ou descendo das superiores para cada huma destas. *pag.* 52.

M. O *b mol* costuma ordinariamente dar *fa*, porque abate meyo ponto; o ✕ que levanta meyo ponto, porque naõ dará *mi* tambem ordinariamente?

D. Posto que o ✕ eleve o tom a fazer semitono entre o seu ponto, e o seguinte para sima, naõ

naõ he preciso nas 3 vozes assignadas variar a entoaçaõ, segundo o costume. Quando porém junto com a clave se põe no principio da regra, he signal de *mi*, na mesma forma que o *b mol* com a clave, mostra *fa*, como se vé praticado no exemplo. *pag.* 50

E se mostra na *Tabella*. *pag.* 46.

M. Em que ordem se collocaõ os sustenidos diante da clave?

D. Tambem em duas alternativas como os *bb*, mas com esta differença, que os *bb* se accrescentaõ huns para baxo de outros, os sustenidos para sima huns dos outros.

M. Os primeiros signos de cada alternativa quaes saõ?

D. A primeira começa em *F*, a 2 em *C*.

M. Como conhecereis a Cantoria com sustenidos diante da clave?

D. Havendo 2 sustenidos, cada hum me dá hum *mi*, e se ficarem em quarta, no de sima tenho *la* para descer, e por baxo de cada hum, *re* para subir. Se porèm ficarem em quinta, onde se diz *re* para subir ao de sima, he *la* para descer ao *mi* debaxo.

M. Havendo mais sustenidos, em quaes delles se dirá *mi*?

D. Em dous ultimos de cada huma das alternativas, que sempre he o mais alto que nella houver.

M. E nos mais, que abaxo delle estiverem, que vozes se dizem?

 D. As

D. As que por ordem se devem dizer de *mi* para baxo, como se vé na *Tabella* dos sustenidos onde o primeiro em *F*, dá *mi* na 4 Deduçaõ, *la* na 5, *re* na 6, *sol* na 7. *ut* na 8, e *fa* na 9. O que no mesmo lugar se póde observar acerca dos mais. *p.* 46.

M. Quantas Cantorias se achaõ nas *Tabellas* do canto accidental?

D. Na primeira *Tabella* a fl. 39. se achaõ mais 6 Deduções, e com ellas mais 6 Cantorias.

Na 2 *Tabella* a fl. 46. ha mais 7. Deduções, e com ellas mais 7 Cantorias.

M. Como acharemos os dous modos de subir, e descer, nas Cantorias accidentaes?

D. Na 1 *Tabella* em que se sobe do 1 *modo*, se acha o 2, suppondo a *Deduçaõ* antecedente oytava a sima; isto he: repetindo a 3 Deduçaõ outra vez, se torna a achar *ut* em *F*, onde a 4 Deduçaõ tem *sol*; o mesmo se póde ver com todas as mais Deduções da mesma *Tabella.*

Na 2 *Tabella* em que se sobe do 2 *modo*, se achará o primeiro, suppondo a Deduçaõ antecedente tambem oytava a sima.

M. Poder-se-ha usar de sustenido, ou *b mol* nos pontos, em que na clave naõ houver algum destes signaes?

D. Todas as vezes que for necessario; porque inda estaõ no seu natural.

M. Os pontos, que estiverem já alterados com *b*, ou ♮ na clave, como se poderaõ abater ou levantar?

D. O ♮ *quadro* serve para ambos esses casos, como

mo fica dito no *cap.* 8. *pag.* 53.n.6.

M. Poderá haver caſo, em que naõ ſeja neceſſario o ♮ para desfazer o effeito do *b* ou ♯?

D. Seguindo-ſe *pauza*, ou *clauſula*, *diſtancia*, ou *variedade*. *pag.* 52. n. 4.

M. Eſſa regra ſe entende no ſentido em que falla o *cap.* 8 *do uſo mais cõmum dos accidentes*; e naõ quando eſtaõ com a clave:a que podeis a juntar outra circunſtancia, que he: ſe quizermos ſubir outra vez pelo ponto, por onde deſcemos com *b*, o diremos no ſeu tom natural, ſe nelle naõ houver outro *b*. E pelo contrario, ſe quizer mos deſcer pelo ponto, por onde ſubimos com ♯, o diremos ſem elle no ſeu tom natural, ſe naõ tiver outro ſuſtenido.

V. INTERROGATORIO

M. QUantas ſaõ as figuras?

D. Saõ dez por todas, mas tirando as primeiras duas, ſaõ 8 ſómente.

M. As *pauzas* quantas ſaõ?

D. Tantas como as figuras, e de todas dez ſe uſa. *pag.* 9. n. 2.

M. Para que ſervem humas, e outras?

D. As *figuras* para cantar, e as *pauzas* para calar. *n.* 1.

M. Em que ſe deſtinguem as figuras humas das outras?

D. Primeiramente na còr, porque 5 ſaõ brancas;

cas: *Maxima*, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, *Minima*; e as outras 5 saõ pretas: *Seminima*, *Colchea*, *Semicolchea*, *Fuza*, e *Semifuza*.

M. Em que mais se destinguem?

D. Humas tem cauda, outras naõ, que saõ *Breve*, e *Semibreve*.

M. As pretas se destinguem pela cauda farpada, ou naõ, e terem humas mais farpas que outras.

Que valor tem as figuras, humas a respeito das outras?

D. Todas, excepto a primeira, vallem metade de suas mayores; e excepto a ultima, vallem todas duas de suas menores. *pag.* 66.

M. Quaes saõ as *mayores*, e quaes as *menores*?

D. *Mayores* saõ todas a respeito das seguintes, e *menores*, a respeito das antecedentes.

M. Ponde exemplo em algumas.

D. A breve val 2 semibreves, e cada semibreve metade da breve; porque a primeira val 2 Compassos, a segunda hum. E continuando até o fim: a semib. val 2 min. a min. 2 semin. &c.

E dizendo para traz: a colchea val metade da semin. esta metade da min. esta metade da semib. &c.

M. Tambem se póde dizer, que a semibreve val naõ só 2 minim. Mas tambem 4 seminimas, e 8 colch. &c. E que a minima val 2 semin. 4. colcheas 8 semicolc. &c. e que seminima val 2 colch. 4 semicolch. &c. e que a colchea val 2 semicolch. 4 fuzas &c. porque tudo isto se infere dos numeros da *Tab.* deste cap. *pag.* 63.

Onde podeis ver as formas das pauzas de cada

da huma das figuras, para ſaber deſtinguir humas de outras.

Que couſa he *Compaſſo*?

D. He o movimento certo para moderar o canto pelo valor das figuras.

M. De quantos modos ſe faz?

D. Ou ſeja vagaroſo, ou apreſſado, ſe faz de hum de tres modos:

Binario com 2 partes,
Ternario com 3 partes,
Quadernar.com 4 partes. *pag.* 65.

M. Por onde conhecereis de que modo ſerá o compaſſo?

D. O ſignal do compaſſo, que eſtá na *Tabella*, naõ pode por ſi ſó fazer que o compaſſo ſeja *Ternario*, mas ſim *Binario* com figuras brancas, ou *Quadernario* com ellas pretas. *n.* 4.

D. Ha mais alguns binarios?

D. Com o *C* cortado de alto abaxo ſe faz outro binario mais apreſſado que o primeiro, com a meſma repartiçaõ *n.* 5. E alem deſtes ſe achaõ mais 2 binarios no Cathalogo dos tempos derivados. *pag.* 72.

M. Quando ſerá o compaſſo Ternario?

D. Quando os numeros diante do *C* o determinarem, ſendo collocados em algum dos 6 modos, que eſtaõ no Cathalogo.

M. Porque naõ ſerá ternario tambem o que tem 6 colcheas, ſe os de 6 minimas, e 6 ſeminimas ſaõ ternarios?

D. Naõ ha neceſſidade de formar ternario com

6 col-

6 colcheas, porque no ternar. de 3 ſemin. ſe inclue o de 6 colch. chama-ſe binario o de 6 colch. porque comprehende meyo compaſſo do quadernario de 12.

M. Como poderá qualquer figura valer 3 de ſuas menores:

D. Por ſeſquialtera com ponto adiante.

M. Quantos modos ha de ſeſquialtera.

D. Há 3 a primeira de *ponto* diante da figura pára valer mais merade do que val. A 2 de *numero* que faz dizer tres colcheas, ou menores que ellas, no tempo em que ſó duas cabiaõ. A 3 de *compaſſo*, que ſe forma com os numeros diante do *C.* *pag.* 67.

M. Como ſe entenderá que quantidade, e qualidade de figuras entraõ no compaſſo, pelos numeros juntos a elle?

D. Pelo numero debaxo ſey a qualidade, e pelo de ſima a quantidade. v. g. ſe o numero debaxo diz 4, ſey que fala das ſeminimas; ſe 8, das colcheas; e ſe 2, falla das minimas: conhecida a qualidade pelo numero debaxo, tantas deſſas figuras entraraõ no comp. quantas o numero de ſima diſſer; porque ſe diſſer 2 ou 3, ou 6, ou 9, ou 12, tantas cabem no compaſſo. *pag.* 70.

M. Como os numeros naõ tratem mais que de huma qualidade de figuras, que valor dareis ás mayores, e menores que ellas?

D. Pelo que valem humas a reſpeito das outras, como fica dito. e na *pag.* 71.

Eſte

ESte o Index, que julguey mais accomodado para a obra, e para o ſeu objecto: para a obra, porque ſendo taõ pequena, naõ neceſſitava de *index*, mais que para facilitar a inteligencia della: para o ſeu objecto, para que os principiantes, a quem ſe dirige, poſſaõ melhor perceber o muito, que ſe inclue no abreviado deſte Methodo. Se nelle deſcubrires, *Leytor*, erros, a mim os atribue; ſe acertos, a Deos ſe deve a gloria, *qui eruditis intereſt cogitationibus.*