

no *ut*, oito pontos acima do primeiro *ut*; e temos intervallo de octava, ou Diapasaõ de 2 a 1: a razao he, porque os sons das cordas, e o numero das vibrações, que formaõ em hum mesmo tempo, se haõ reciprocamente como as cordas: isto he, como a corda A B, com C E, e assim o numero das vibrações de C E, ao numero das vibrações de A B: e sendo A B dobrada de C E, fará em o mesmo tempo dobradas vibrações C E, que A B: isto he, em quanto A B faz huma, C E fará duas: logo cada vibração de A B concorda, e se ajusta com a segunda C E: logo faráõ consonancia de octava: de sorte que suppondo que A B soe *ut*, se se sobe cantando *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*, formará a corda C E a voz mais alta das oito, que he a consonancia, que chamamos octava; e porque esta sahe das vozes das cordas, huma dupla da outra, tem tambem os seus sons em razao de grave, e agudo a razao dupla; donde se vê claramente a razao physico-mathematica, porque a octava he consonancia, e consiste em razao dupla. O mesmo se diz respectivamente em os mais intervallos, e assim naõ será necessario deter-me tanto nelles.

Divida-se a corda C D, fig. 3. Taboa V. em tres partes iguaes; e tomando destas as duas F D, se se poem o banquinho em F, tangendo toda a corda A B, será o som v. g. de *ut*; e tocando a corda F D, será o som de *sol*, e temos intervallo de quinta, ou Diapente de 3 a 2: a razao he, porque toda a corda A B he tres partes, e dessas he F D duas; logo F D vibra tres vezes, em quanto A B vibra duas: logo a cada duas vibrações de A B se juntaõ as de ambas as cordas; e assim he forçoso, que seja consonancia de quinta.

Divida-se a corda C D, fig. 4. Taboa V. em quatro partes iguaes; e posto o banquinho em G, de sorte que G D seja tres quartas; toque-se a corda A B, juntamente com G D, digo, que soaráõ em quarta: a razao he, porque suppondo estar A B dividida em quatro partes, tem a G D tres dellas; logo em quanto A B vibra

tres vezes, vibrará G D quatro; logo a quarta vibração desta concorre com a terceira daquella: logo faráõ conforancia, e feráõ as suas vozes, como de 4 a 3, e ouviremos nellas o intervallo *ut, fa*, que he o Diatthesaraõ, ou quarta.

Divida-se a corda CD, fig. 5. Taboa V. em cinco partes iguaes; e posto o banquinho em H, ferá toda AB, 5, e H D, 4. Logo em quanto AB vibra quatro vezes, vibrará H D cinco; e por conseguinte tocando ambas as cordas, ferá o som de H D, com o som de AB, como de 5 a 4, e se ouvirá a conforancia, e intervallo *ut mi*, ou *fa la*, que he a terceira maior. Deste mesmo modo se experimentarãõ em as ditas cordas todos os mais intervallos.

Aqui se vê claramente quam fundada está a doutrina do som, que disse no primeiro Capitulo, assim em principios physicos, como mathematicos. Isto mesmo, que se tem explicado em as cordas, se deve applicar ás flautas do Orgãõ, e outros instrumentos.

Advertencia.

A palavra vibração, não quer dizer outra cousa mais, que o tremor, ou movimento das cordas.

C A P I T U L O XVII.

Em que se trata do numero dos tons, sua divisãõ, seus sinaes, e seus intervallos proprios de cada hum em particular.

TOm, ou modo musico, he huma idea, ou determinada disposiçaõ de harmonia: os Gregos lhe chamaõ *Tropa*, que he o mesmo que figura; e por que saõ diferentes as idéas, e disposições de harmonia, por isso tambem saõ diferentes os modos, ou tons. Concordãõ todos os Authores, em que estes modos saõ a origem,

e causa de toda a variedade harmonica ; e servem em a Musica , ou Figurada , ou Plana , do mesmo que servem em a Logica as Figuras Sylogisticas ; porque assim como naõ ha Sylogismo bem disposto , que naõ esteja em huma das Figuras Sylogisticas ; assim tambem naõ ha harmonia bem ajustada , que se naõ reduza a hum dos tons , ou modos musicos.

Nasce a variedade dos tons das diferentes especies de octavas ; e estas se differençaõ em a varia positura , ou situaçaõ dos Semitonos , que entraõ em a sua composiçaõ. Da qui se segue , que havendo sete especies de octavas diferentes , como demonstrei no Capitulo XV. §. X. huma de C a C , outra de D a D , de E a E , de F a F , de G a G , de A a A , e de B a B , por isso havia de haver sete tons ; porẽm podendo-se qualquer destas octavas dividir harmonicamente em quinta por baixo , e quarta por cima ; ou arithmeticamente em quarta por baixo , e quinta por cima , a qual differença he causa de diversa harmonia ; se infere que os tons haviaõ de ser quatorze ; porẽm havendo dous tons inuteis de B a B , por se achar em a divisaõ de hum , a quinta remissa , ou falsa , como dizem os praticos , e em outro o tritono , que saõ especies dissonantes ; deixados estes , necessariamente ficaõ doze tons , ou modos musicos.

Qual destes tons seja o primeiro , qual o segundo , he absolutamente impossivel demonstrallo *à priori* , ou *à posteriori* ; e muito difficultoso determinallo , por haver grande variedade em os Authores ; e sendo meramente questaõ de nome , o melhor he ajustar-se ao que mais commummente sentem os Praticos.

Já sabemos , que os tons saõ doze , e se dividem em seis partes iguaes ; seis tem a quinta por baixo , e a quarta por cima , e se chamaõ Authenticos , ou Mestres ; e os outros seis tem a quarta por baixo , e a quinta por cima , e se chamaõ Plagaes , ou Discipulos. Os Authenticos , ou Mestres , saõ os impares , a saber : Primeiro , Terceiro , Quinto , Setimo , Nono , e Undecimo :

Os Plagaes, ou Discipulos são os pares, a saber: Segundo, Quarto, Sexto, Oitavo, Decimo, e Duodecimo.

Todo o tom Authentico, ou Mestre tem o final common com o seu Plagal, ou Discipulo; e assim, conformando-me com o sentir dos Praticos, digo, que

O-Primeiro, e Segundo fenecem no 1. D la sol re.

Terceiro, e Quarto no 1. E la mi.

Quinto, e Sexto no 1. F fa ut.

Setimo, e Oitavo no 2. G sol re ut.

Nono, e Decimo no 2. A la mi re.

Undecimo, e Duodecimo no 2. C sol fa ut.

Segue-se agora tratar dos intervallos proprios de cada tom; porém antes de eu os explicar, he necessario lembrar do que eu já disse no Capitulo IV. que ha Signos graves, agudos, e sobreagudos; e os que são notados com letras grandes, são os graves, v. g. G, A, B, &c. os que são notados com letras pequenas, são os agudos, v. g. g, a, b, &c. e finalmente os notados com duas letras pequenas, são os sobreagudos, v. g. gg, aa, bb, &c. como se vê na Taboa III. Esta distincão serve para mostrar com clareza o lugar, e situação dos Signos, para bem conhecer os Diapasões, Diapentes, Diathesares, Ditonos, e Semiditonos de cada hum dos doze tons; e por ser certo, que cada hum dos doze tons, que ha no Canto-chaõ, tem seus intervallos proprios, e particulares; por isso agora os explico, com toda a clareza, que me for possivel, por ser materia importante para a composicão do Canto-chaõ.

§. I.

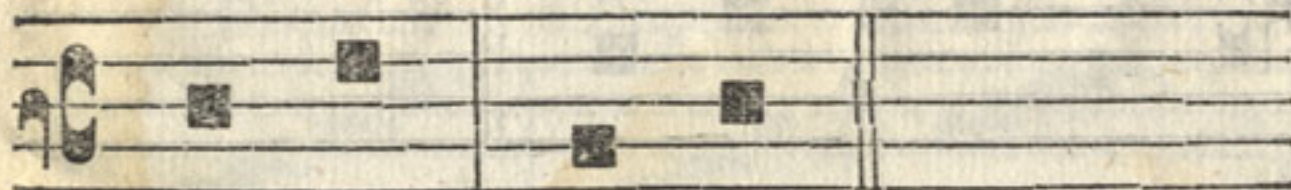
O Primeiro tom forma o seu Diapasaõ subindo desde D até d; o Diapente de D até a; o Diathesaraõ de a até d; o Ditono de F até a; o Semiditono de D até F; o que se mostra no Exemplo seguinte, por intervallos de salto, e gradatim.

Dia-

Diapasaõ. Diapente. Diatbesaraõ.



Ditono. Semiditono.

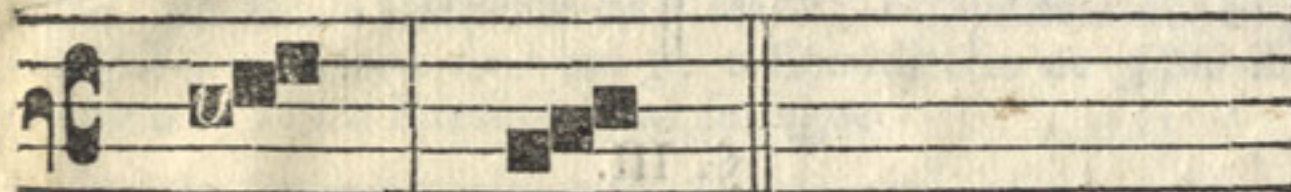


Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diatbesaraõ.



Ditono. Semiditono.



§. II.

O Segundo tom forma descendo seu Diapasaõ de *a* até *A*; o Diapente de *a* até *D*; o Diatbesaraõ de *D* até *A*; o Ditono de *a* até *F*; o semiditono de *F* até *D*; como se vê no Exemplo seguinte.

Dia-

30 O ECCLESIASTICO INSTRUIDO

Diapasaõ. *Diapente.* *Diatthesaraõ.*

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into three measures. The first measure shows an octave interval (Diapasaõ) with a square note on the first line and another on the first space. The second measure shows a fifth interval (Diapente) with a square note on the first line and another on the fifth line. The third measure shows a seventh interval (Diatthesaraõ) with a square note on the first line and another on the seventh line.

Ditono. *Semiditono.*

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into two measures. The first measure shows a third interval (Ditono) with a square note on the first line and another on the third line. The second measure shows a second interval (Semiditono) with a square note on the first line and another on the second line.

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. *Diapente.* *Diatthesaraõ.*

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into three measures. The first measure shows an octave interval (Diapasaõ) with notes moving stepwise from the first line to the first space. The second measure shows a fifth interval (Diapente) with notes moving stepwise from the first line to the fifth line. The third measure shows a seventh interval (Diatthesaraõ) with notes moving stepwise from the first line to the seventh line.

Ditono. *Semiditono.*

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into two measures. The first measure shows a third interval (Ditono) with notes moving stepwise from the first line to the third line. The second measure shows a second interval (Semiditono) with notes moving stepwise from the first line to the second line.

§. III.

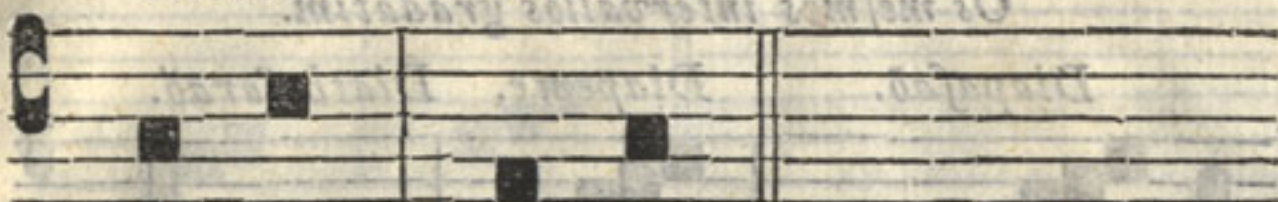
O Terceiro tom forma o seu Diapasaõ subindo de *E* até *e*; o Diapente de *E* até *b*; o Diatthesaraõ de *b* até *e*; o Ditono de *g* até *b*; e o Semiditono de *E* até *g*, como se vê no Exemplo seguinte:

Diapasaõ. *Diapente.* *Diatthesaraõ.*

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into three measures. The first measure shows an octave interval (Diapasaõ) with a square note on the first line and another on the first space. The second measure shows a fifth interval (Diapente) with a square note on the first line and another on the fifth line. The third measure shows a seventh interval (Diatthesaraõ) with a square note on the first line and another on the seventh line.

Di-

Ditono. Semiditono.

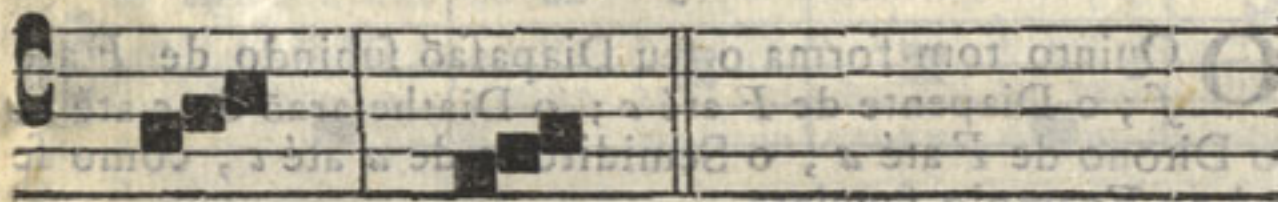


Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diatthesaraõ.



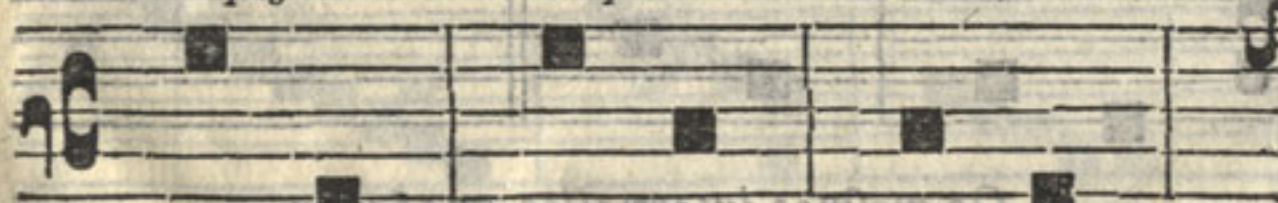
Ditono. Semiditono.



§. IV.

O Quarto tom forma o seu Diapasaõ descendo de *B* até *B*; o Diapente de *b* até *E*; o Diatthesaraõ de *E* até *B*; o Ditono de *b* até *g*; o Semiditono de *g* até *E*; como se vê no Exemplo que se segue.

Diapasaõ. Diapente. Diatthesaraõ.



Ditono. Semiditono.



L

Os

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diathesaraõ.

Ditono. Semiditono.

The first example consists of two staves of music. The top staff shows three intervals: Diapasaõ (two whole notes), Diapente (three whole notes), and Diathesaraõ (four whole notes). The bottom staff shows two intervals: Ditono (two whole notes) and Semiditono (two half notes).

§. V.

O Quinto tom forma o seu Diapasaõ subindo de *F* até *f*; o Diapente de *F* até *c*; o Diathesaraõ de *c* até *f*; o Ditono de *F* até *a*; o Semiditono de *a* até *c*; como se vê no Exemplo seguinte.

Diapasaõ. Diapente. Diathesaraõ.

Ditono. Semiditono.

The second example consists of two staves of music. The top staff shows three intervals: Diapasaõ (two whole notes), Diapente (three whole notes), and Diathesaraõ (four whole notes). The bottom staff shows two intervals: Ditono (two whole notes) and Semiditono (two half notes).

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diathesaraõ.

Ditono. Semiditono.

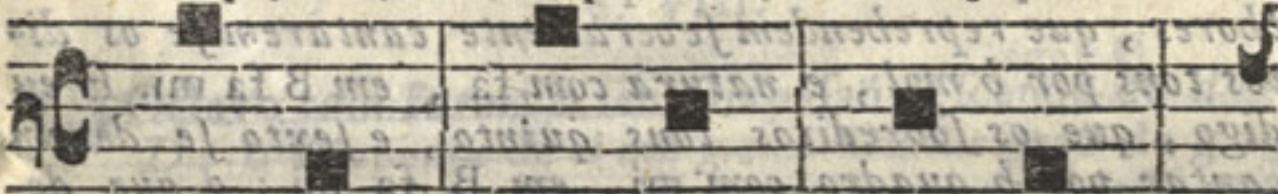
The third example consists of two staves of music. The top staff shows three intervals: Diapasaõ (two whole notes), Diapente (three whole notes), and Diathesaraõ (four whole notes). The bottom staff shows two intervals: Ditono (two whole notes) and Semiditono (two half notes).

Ditono. Semiditono.

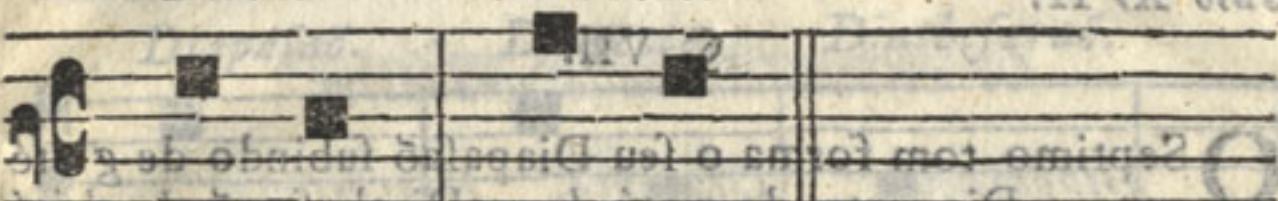


O Sexto tom forma o seu Diapasão descendo de c até C; o Diapente de c até F; o Diathesaraõ de F até C; o Ditono de a até F; o Semiditono de c até a; como se vê no Exemplo seguinte:

Diapasão. Diapente. Diathesaraõ.



Ditono. Semiditono.



Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasão. Diapente. Diathesaraõ.



Ditono. Semiditono.



N O T A.

Sobre estes dous tons quinto, e sexto ha huma grande eontroverfia entre os Authores; porque na Arte de Canto-chão Cisterciense, Cap. VII. divisaõ 6. e outros Escriptores de Musica, e com elles Dom João de Espinosa, saõ de sentir, que o quinto, e sexto tom em o Canto-chão, se devem cantar por natura, e B mol; fazendo o fa, de B fa mi, de particular, commum em os ditos tons: desvanecendo a regra antiga, que diz: o quinto, de fa, a fa, em quinta: pondo em seu lugar, ut, sol, em quinta; e negaõ absolutamente que os ditos tons se possaõ cantar por natura, e b quadro. Mas ha outros Authores, que reprehendem severamente cantarem-se os ditos tons por b mol, e natura com fa, em B fa mi. E eu digo, que os sobreditos tons quinto, e sexto se devem cantar por b quadro com mi, em B fa mi: o que demonstrarei nas Advertencias, que vaõ no fim deste Capitulo XVII.

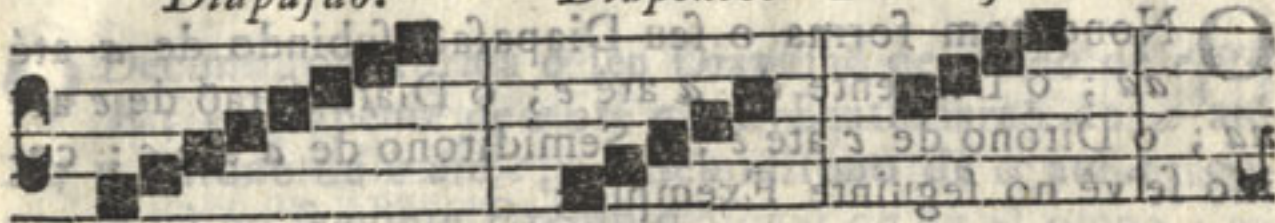
§. VII.

O Septimo tom forma o seu Diapasaõ subindo de g até gg; o Diapente de g até d; o Diathesaraõ de d até gg; o Ditono de g até b; o Semiditono de b até d; como se vê no Exemplo seguinte:

Diapasaõ.	Diapente.	Diathesaraõ.
Ditono.	Semiditono.	

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diatbesaraõ.



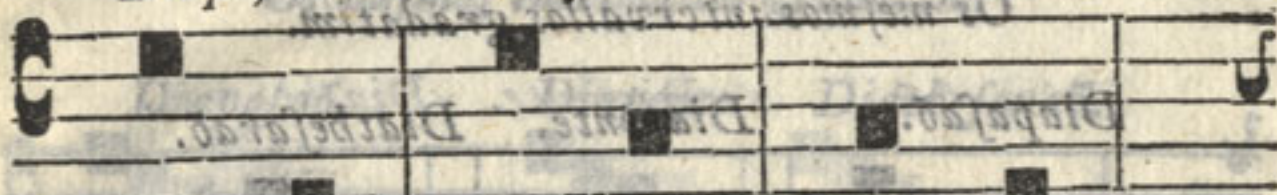
Ditono. Semiditono.



§. VIII.

O Oçtavo tom forma o seu Diapasaõ descendo de *d* até *D*; o Diapente de *d* até *g*; o Diatbesaraõ de *g* até *D*; o Ditono de *b* até *g*; o Semiditono de *d* até *b*; como se vê no Exemplo seguinte.

Diapasaõ. Diapente. Diatbesaraõ.



Ditono. Semiditono.



Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diatbesaraõ.



§. IX.

Os mesmos intervallos gradatim.

§. IX.

O Nono tom forma o seu Diapasaõ subindo de *a* até *aa*; o Diapente de *a* até *e*; o Diatthesaraõ de *e* até *aa*; o Ditono de *c* até *e*; o Semiditono de *a* até *c*; como se vê no seguinte Exemplo:

Diapasaõ. Diapente. Diatthesaraõ.

A musical staff with three measures. The first measure shows a Diapasaõ (octave) with a square note on the bottom line and another on the top line. The second measure shows a Diapente (fifth) with a square note on the bottom line and another on the fifth line. The third measure shows a Diatthesaraõ (third) with a square note on the bottom line and another on the second line.

Ditono. Semiditono.

A musical staff with two measures. The first measure shows a Ditono (third) with a square note on the bottom line and another on the second line. The second measure shows a Semiditono (second) with a square note on the bottom line and another on the first line.

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diatthesaraõ.

A musical staff with three measures. The first measure shows a Diapasaõ (octave) with a square note on the bottom line and another on the top line. The second measure shows a Diapente (fifth) with a square note on the bottom line and another on the fifth line. The third measure shows a Diatthesaraõ (third) with a square note on the bottom line and another on the second line.

Ditono. Semiditono.

A musical staff with two measures. The first measure shows a Ditono (third) with a square note on the bottom line and another on the second line. The second measure shows a Semiditono (second) with a square note on the bottom line and another on the first line.

§. X.

§. X.

§. X.

O Decimo tom forma o seu Diapafão descendo de e até E; o Diapente de e até a; o Diatbesaraõ de e até E; o Ditono de e até c; o Semiditono de e até a; como se vê no seguinte Exemplo.

Diapafão. Diapente. Diatbesaraõ.

A musical staff with a C-clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square on the first line (e) and another on the first space (E). The second measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (a). The third measure shows a square on the first line (e) and another on the first space (E).

Ditono. Semiditono. Ditono.

A musical staff with a C-clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (c). The second measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (a). The third measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (c).

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapafão. Diapente. Diatbesaraõ.

A musical staff with a C-clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square on the first line (e) and another on the first space (E). The second measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (a). The third measure shows a square on the first line (e) and another on the first space (E).

Ditono. Semiditono. Ditono. Semiditono.

A musical staff with a C-clef and a common time signature. It contains four measures. The first measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (c). The second measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (a). The third measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (c). The fourth measure shows a square on the first line (e) and another on the second space (a).

§. XXI.

O Undécimo tom forma o seu Diapafão subindo de *c* até *cc*; o Diapente de *c* até *gg*; o Diathesaraõ de *gg* até *cc*; o Ditono de *c* até *e*; o Semiditono de *e* até *gg*; como se vê no seguinte Exemplo: *ingl on év si om*

Diapafão. Diapente. Diathesaraõ.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the second space (cc). The second measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the fourth line (gg). The third measure shows a square note on the fourth line (gg) and a square note on the second space (cc).

Ditono. Semiditono. Ditono.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the second space (e). The second measure shows a square note on the second space (e) and a square note on the second line (gg). The third measure shows a square note on the second line (gg) and a square note on the second space (cc).

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapafão. Diapente. Diathesaraõ.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the second space (cc). The second measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the fourth line (gg). The third measure shows a square note on the fourth line (gg) and a square note on the second space (cc).

Ditono. Semiditono. Ditono.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It contains three measures. The first measure shows a square note on the first line (c) and a square note on the second space (e). The second measure shows a square note on the second space (e) and a square note on the second line (gg). The third measure shows a square note on the second line (gg) and a square note on the second space (cc).

explicado: Digo: ser a crua, porque estando em a ordem Octava a: duas: que de F: com a corda de B: há o intervallo

O Duodecimo tom forma o seu Diapasaõ descendo de gg até g; o seu Diapente de gg até c; o Diathesaraõ de c até g; o Ditono de e até c; o Semiditono de gg até e; como se vê no Exemplo seguinte:

Diapasaõ. Diapente. Diathesaraõ.

Ditono. Semiditono.

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is divided into three measures. The first measure shows a square note on the G line (GG) and another square note on the G space (g), labeled 'Diapasaõ'. The second measure shows a square note on the GG line and another square note on the C space (c), labeled 'Diapente'. The third measure shows a square note on the C space (c) and another square note on the G space (g), labeled 'Diathesaraõ'. The second staff is divided into two measures. The first measure shows a square note on the E space (e) and another square note on the C space (c), labeled 'Ditono'. The second measure shows a square note on the GG line and another square note on the E space (e), labeled 'Semiditono'.

Os mesmos intervallos gradatim.

Diapasaõ. Diapente. Diathesaraõ.

Ditono. Semiditono.

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is divided into three measures. The first measure shows a descending sequence of square notes: GG, G, F, E, D, C, B, A, G, labeled 'Diapasaõ'. The second measure shows a descending sequence of square notes: GG, F, E, D, C, B, A, G, labeled 'Diapente'. The third measure shows a descending sequence of square notes: C, B, A, G, F, E, D, C, labeled 'Diathesaraõ'. The second staff is divided into two measures. The first measure shows a descending sequence of square notes: E, D, C, B, A, G, F, E, labeled 'Ditono'. The second measure shows a descending sequence of square notes: GG, F, E, D, C, B, A, G, labeled 'Semiditono'.

Só nos falta declarar, porque, sendo assim que das sete especies de octava podiaõ nascer quatorze tons, admittem os Musicos sómente doze, cujos intervallos tenho

explicado? Digo, pois, ser a causa, porque estando em a ordem Diatonica, se dividimos a octava, que ha de *F* a *f*, com a corda de *B mi*, sahe o intervalo de *F* a *b mi* subindo, que he tritono; e de *b mi* a *f*, que he Semidiapente, ou quinta falsa, especies dissonantes; e se dividimos a octava, que ha de *B mi*, a *b mi*, com a corda *F*, sahe o Semidiapente, que ha de *B mi*, subindo ao *fa* de *f*; e o tritono do *fa* de *f*, ao *mi* de *b mi*; e por ser estes intervallos illegitimos, ou dissonantes, tambem o saõ os tons 13, e 14, que se compoem delles, e por isso se naõ admittem. Exemplo dos sobre ditos tons illegitimos:

Diapasaõ. Semidiapente. Tritono.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into three measures. The first measure shows a square note on the second line (B) and another on the second space (b). The second measure shows a square note on the second space (b) and another on the fourth line (f). The third measure shows a square note on the fourth line (f) and another on the first line (B).

Naõ tem Ditono; tem dous Semiditonos, de b a d; e de d a f.

Diapasaõ. Semidiapente. Tritono.

A musical staff with a treble clef and a common time signature. It is divided into three measures. The first measure shows a square note on the first space (F) and another on the second space (b). The second measure shows a square note on the second space (b) and another on the fourth line (f). The third measure shows a square note on the fourth line (f) and another on the first line (B).

Naõ tem Ditono; tem dous Semiditonos, que saõ de f a d; e de d a b.

Tenho explicado os doze tons pela Escada de b quadro, ou dura; porém deve-se advertir, que se podem, e devem transportar para a Escada de b mol, ou branda, subindo huma quarta, de modo que fiquem totalmente invariados; e a razãõ he, porque qualquer tom transportado ha de conservar a mesma octava, quarta, e quinta com a mesma distribuicãõ, e situaçãõ de tonos,

e semitonos : tudo isto se conserva transportando-os da Escada de b quadro, ou dura á Escada de b mol, ou branda, subindo o principio de cada tom huma quarta.

Donde se segue que os tons transportados fenecem
O Primeiro, e segundo no 2. G sol re ut.

Terceiro, e quarto no 2. A la mi re.

Quinto, e sexto no 2. B fa.

Septimo, e oçtavo no 2. C sol fa ut.

Nono, e decimo no 2. D la sol re.

Undecimo, e duodecimo no 2. F fa ut.

NOTA.

Quem estranbar os transportes dos tons no Canto-chaõ da Escada de b quadro para a de b mol, lêa a Regra X. com a sua advertencia do Cap. XI. ; e nas Advertencias, que vão no fim deste Cap. verá as utilidades, que resultaõ de saber estes transportes dos tons.

Segue-se agora pôr aqui os intervallos proprios de cada tom, transportados da Escada de b quadro, para a de b mol; e como já manifestei os intervallos da Escada de b quadro de salto, e gradatim; agora só transportarei os intervallos de salto para maior brevidade, pois sabidos estes, facilmente se entendem os intervallos, que procedem gradatim.

§. I.

Primeiro tom transportado para a Escada de b mol.

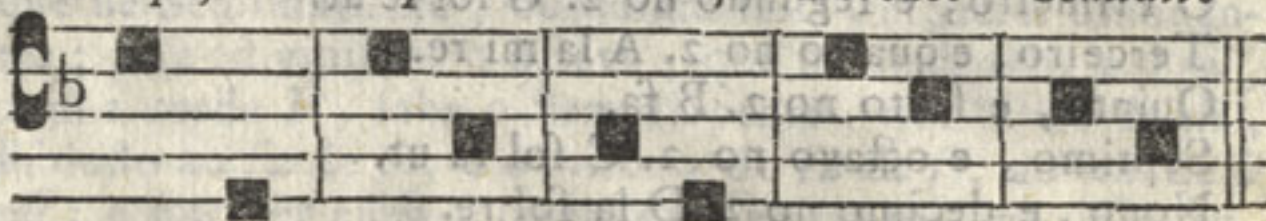
Diapasaõ. Diapent. Diath. Diton. Semidit.



§. II.

Segundo tom transportado para a Escada de b mol.

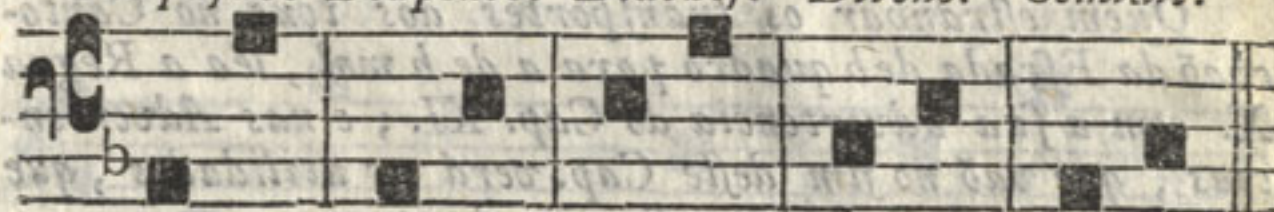
Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. III.

Terceiro tom transportado para a Escada de b mol.

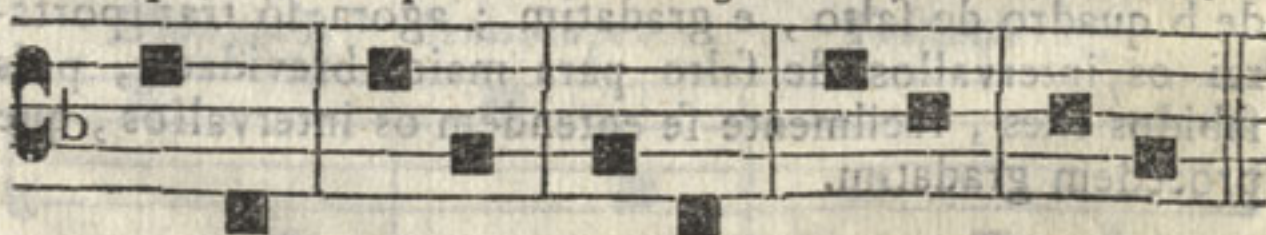
Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. IV.

Quarto tom transportado para a Escada de b mol.

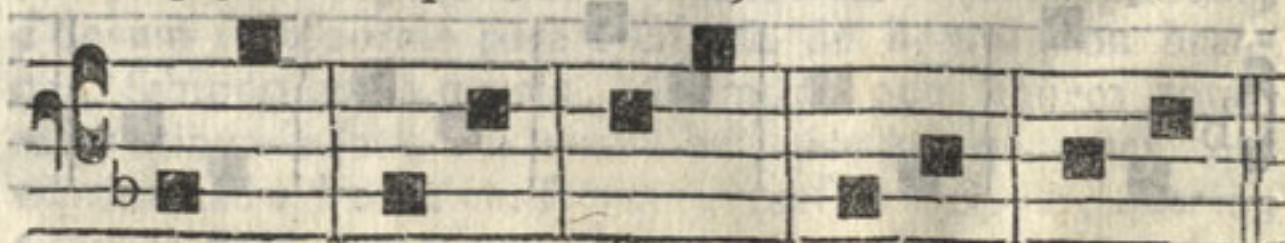
Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. V.

Quinto tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. VI.

§. VI.

Sexto tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. VII.

Septimo tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. VIII.

Octavo tom transportado para a Escada de b mol.

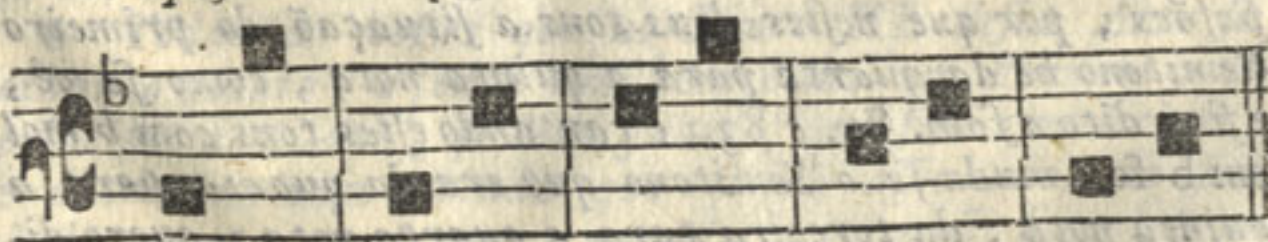
Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. IX.

Nono tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Deathes. Ditono. Semidit.



§. X.

§. X.

Decimo tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. XI.

Undecimo tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



§. XII.

Doodecimo tom transportado para a Escada de b mol.

Diapasaõ. Diapente. Diatbes. Ditono. Semidit.



Advertencias.

I O quinto , e sexto tom deve-se cantar por b quadro , e não por b mol ; aliás destroe-se as essencias dos seus Diapasaões ; por que nestes dous tons a situação do primeiro Semitono he da quarta para a quinta nota , como se vê , e fica dito a folb. 82. e 83. ; e cantando estes tons com b mol em b fa , muda-se o Semitono que era da quarta para a quinta nota , da terceira para a quarta nota ; quero dizer ;

zer, o Semitono, que era de C para B mi, se muda de A para B fa; e como isto he destruir a essencia dos Diapasões, e mudallos para outra especie, por isso affirmo, que o quinto, e sexto tom se deve cantar sem b mol em B fa mi. A razão que alguns Authores allegaõ para que os ditos tons se cantem sem b mol em B fa mi, he, que sendo o Canto-chaõ do genero Diatonico, naõ se deve cantar por b mol huma cantoria inteira, mas só usar delle para evitar algum tritono; mas esta razão he poucas attendivel a quem souber o que fica dito na Regra X. com a sua advertencia do Cap. XI. A razão a priori, porque os ditos tons se naõ devem cantar por b mol, he, porque se destroem as essencias dos seus Diapasões, e se mudaõ para outra especie.

2 Se o quinto, e sexto tom se cantassem por b mol, eraõ os seus Diapasões similhantes aos dos tons undecimo, e duodecimo transportados para a Escada de b mol; por isso

3 A situaçaõ dos Semitonos de quinto, e sexto tom cantados por b mol, e natura, saõ em tudo, e por tudo similhantes á situaçaõ dos Semitonos do undecimo, e duodecimo tom, ainda cantados estes tons pela Escada de b quadro sem transporte; e por este modo se vem a destruir as especies de Oçtavas de quinto, e sexto tom, e confundillas com o undecimo, e duodecimo tom, o que he erro manifesto.

4 No quinto, e sexto tom, só se admitte b mol de passagem no B fa mi, para livrar do Tritono.

5 Por isso se no quinto, e sexto tom os Tritonos forem continuados, se devem cantar estes dous tons por b mol, e entaõ saõ o undecimo, e duodecimo tom, e naõ quinto, e sexto.

6 Todas as vezes que no Livro III. desta Arte se achar o quinto, e sexto tom com b mol em B fa mi, no principio da Clave, se deve saber, que saõ o undecimo, e duodecimo tom, ainda que estejaõ assignados no fim delles quinto, ou sexto, e por isso se poem este signal † no fim

fim dos taes tons, ou sejaõ Antiphonas, Resposos, Hymnos, Introitos, Graduaes, Tractus, &c. para que se saiba, que he o undecimo, ou duodecimo tom, e não quinto, e sexto.

7 Dizer que absolutamente se não póde cantar o quinto, e sexto tom por b quadro, isto he, com mi, em B fa mi, he engano manifesto; pois se podem fazer bellas composições por estes dous tons, com mi em b fa mi, como eu adiante faço no Responsorio V. do Sabbado Santo, e no Responsorio IX. do mesmo Sabbado Santo, e em outros lugares desta obra; e no Missal Romano o Communio *Quinque prudentes*, &c. Cantado sem b mol faz huma bella harmonia. O mesmo digo do sexto tom, como se vê no Responsorio VI. do Sabbado Santo, que cantando-o com mi, em b fa mi, faz nobre harmonia.

8 Quando o primeiro tom tem b mol em B fa mi, no printipio da Clave, ou ainda sem elle os tritonos são continuados pelo decurso da cantoria, que he necessario frequentemente, para os evitar, usar de b mol em B fa mi, entãõ não he primeiro tom, mas sim nono transportado para a Escada de b mol; porque neste caso se muda a essencia do Diapasaõ do primeiro tom, que tem o segundo Semitono collocado da sexta para a septima nota, isto he de B mi, para C sol fa ut, como se vê a folh. 79., e o nono tom o segundo Semitono collocado, ou situado da quinta para a sexta nota, de E la mi para F fa ut, como se vê a folhas 86, e transportado o nono tom, vem a ficar o segundo Semitono de A la mi re para b fa, b molado; por isso no caso sobredito não se póde chamar primeiro tom, mas sim nono. Daqui se segue, que todas as vezes que no Livro III. desta Arte se vir primeiro tom com b mol em B fa mi, no principio da Clave, ou que he necessario usar frequentemente de b mol para evitar o tritono, se ha de entender ser o nono tom transportado para a Escada de b mol; e ainda que no final tenha assignado I. se levar este signal ¶, se ha de entender ser o nono tom.

9 Dos tons transportados para a Escada de b mol só estão em uso no Canto-chaõ o nono, o undecimo, e o duodecimo: porém não obstante este uso, em alguns lugares do III. Livro desta Arte transportei os outros para que não fizesse novidade aos principiantes, no caso que os achem em outros livros, e obras. Na festa de S. Theotónio transportei-os quasi a todos, por me parecer entaõ lugar accommodado para os ditos transportes.

10 De todas estas advertencias se pantenteia a razão, que tive para transportar todos os doze tons da Escada de b quadro, para a de b mol; a fim de fazer mais claras as demonstrações sobre a questã celebre do quinto, e sexto tom, de que fiz menção a pag. 82. e 83.

CAPITULO XVIII.

Em que se trata da variedade com que se podem achar os sobreditos tons em o Canto-chaõ.

Cada hum dos doze tons, que ha no Canto-chaõ, são, ou podem ser compostos por seis modos: Perfeito, Imperfeito, Superfluo, ou Plusquam perfeito, Mixto, Commixto, e Irregular.

§. I.

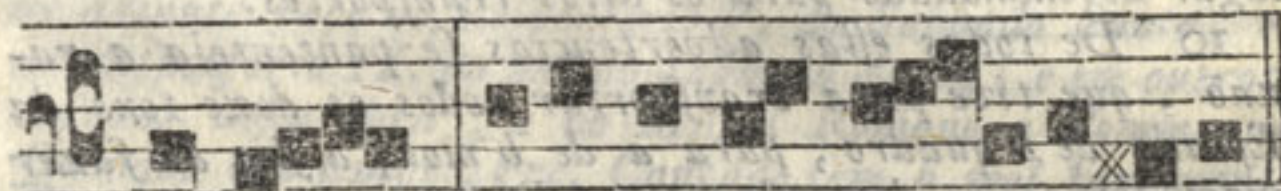
O Tom perfeito he aquelle, que sendo Mestre, sobe do final para cima oito pontos, para cumprir com o seu Diapasaõ; e sendo Discipulo, sobe cinco, e desce quatro do seu final, para cumprir tambem com o seu Diapasaõ, como se vê nos Exemplos seguintes:

Primeiro tom Perfeito.





Segundo tom perfeito.



N O T A.

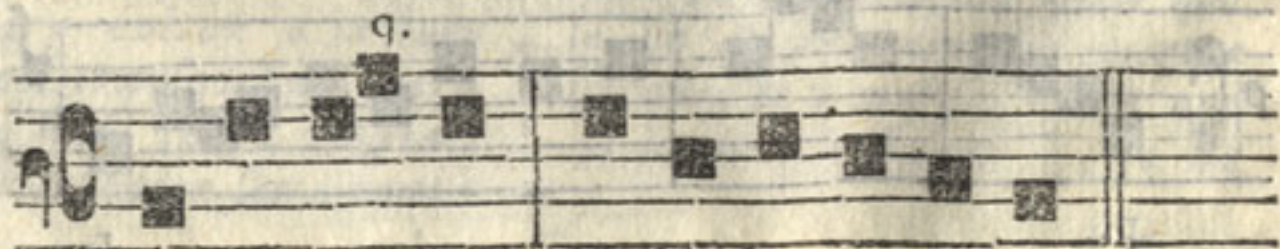
No Exemplo do primeiro tom perfeito forma de p a q, o seu Diapasaõ; e de r a s, o seu Diapente.

No Exemplo do segundo tom perfeito, forma de v a z, o seu Diapasaõ; e de z a x, o seu Diapente; tam-
bem tem o seu Diathesaraõ de t a v.

§. II.

O Tom imperfeito he aquelle, que sendo Mestre, não cumpre com o seu Diapasaõ, isto he, não sobe os oito pontos sobreditos do seu final para cima; e sendo Discipulo, ou não sobe os cinco, ou não desce os quatro do seu final, ou juntamente falta a ambas estas circumstancias; porque o tom Mestre só póde ser imperfeito pela parte superior; mas o Discipulo, assim pela superior, como pela inferior póde ser imperfeito, como se vê nos Exemplos seguintes.

Primeiro tom imperfeito.



p.

Se.

Segundo tom imperfeito pela parte superior.

s.



r.

r.

Segundo tom imperfeito pela parte inferior.

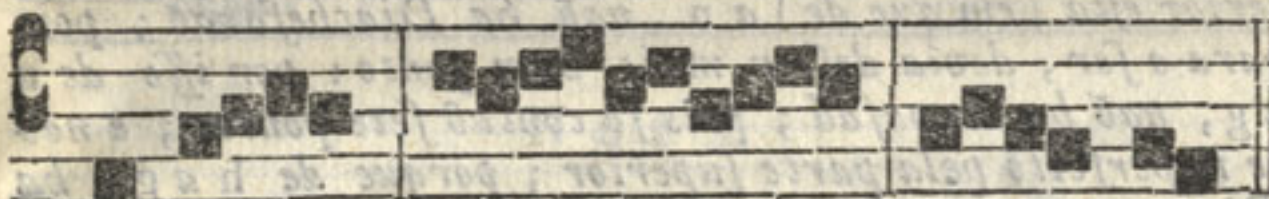


v.

x.

Terceiro tom imperfeito.

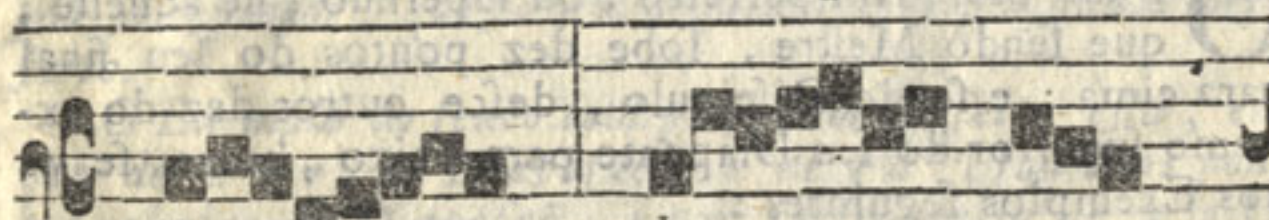
m.



u.

Quarto tom imperfeito só pela parte inferior.

g.



l.

h.

n.



N O T A.

O Exemplo do primeiro tom imperfeito está, que de p a q, não faz Diapasaõ, pois são só sete pontos.

O Exemplo do segundo tom imperfeito pela parte superior está, em que de r a s, não chega a fazer Diapente, e de s a t, o mesmo; pois são quatro pontos; e o Exemplo do segundo tom imperfeito pela parte inferior está, em que de v a x, não ha Diathesaraõ, e por consequencia toda a cantoria inteira do ponto mais alto s, ao ponto mais baixo x, não ha Diapasaõ; pois só se contaõ seis pontos, que para oito, que deviaõ ser, faltaõ dous.

O Exemplo do terceiro tom imperfeito está, em que de u a m, não ha Diapasaõ; pois só se contaõ sete ponto; e para oito, que deviaõ ser, falta hum.

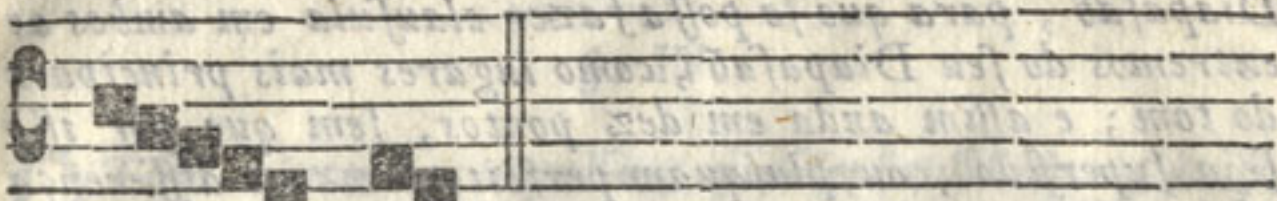
O Exemplo do quarto tom imperfeito sã pela parte inferior está, em que de l a n, não ha Diathesaraõ; pois para o ser, devia descer mais hum ponto: por isso de n a g, não ha diapasaõ; pois se contaõ sete pontos; e não he imperfeito pela parte superior; porque de h a g, ha Diapente.

§. III.

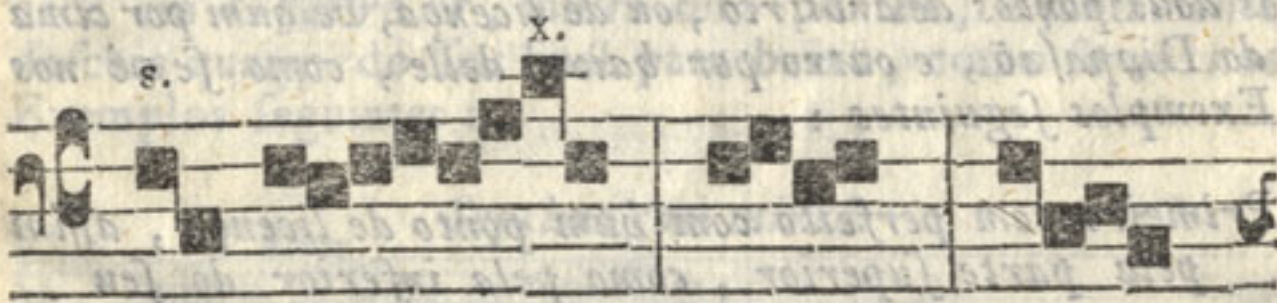
O Tom plusquam perfeito, ou superfluo, he aquelle; que sendo Mestre, sobe dez pontos do seu final para cima; e sendo Discipulo, desce outros dez do extremo superior do seu Diapente para baixo, como se vê nos Exemplos seguintes:

Quinto tom plusquam perfeito.





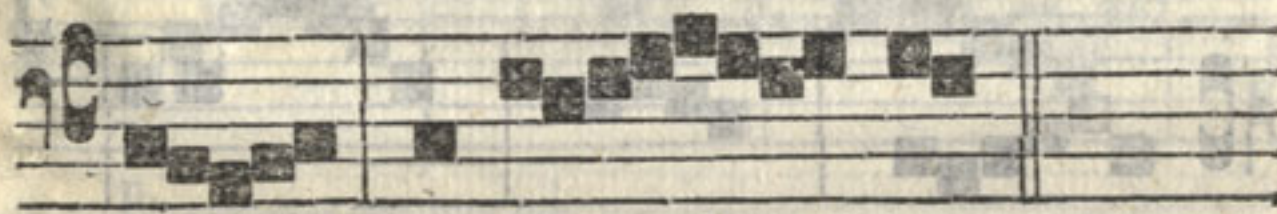
Sexto tom plusquam perfeito.



t.

m.

v.



l.

N O T A.

O Exemplo do quinto tom plusquam perfeito está, em que de p a q, he Diapasaõ; e de q a r, saõ dous pontos acima do Diapasaõ, e por consequencia de p a r, saõ dez pontos, que fazem o quinto tom plusquam perfeito.

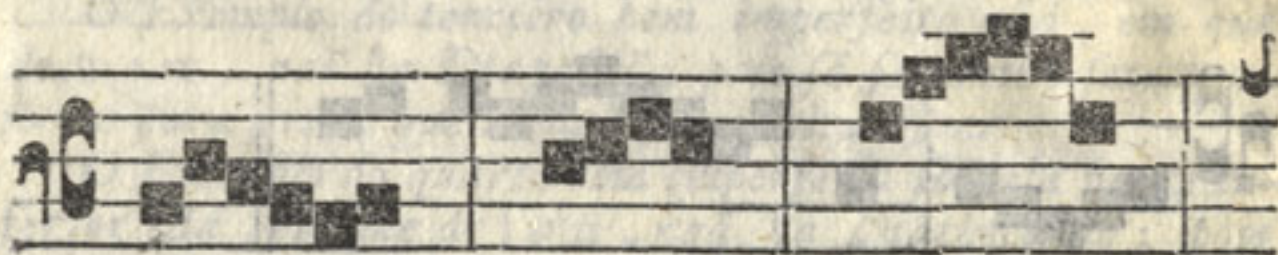
O Exemplo do sexto tom plusquam perfeito está, em que de x a v, ha Diapasaõ; e de v a l, saõ dous pontos abaixo do Diapasaõ, e por consequencia de x a l, saõ dez pontos, que fazem o sexto tom plusquam perfeito; tambem de x a m, he o seu Diapente; e de s a t, o seu Diatbesaraõ.

Advertencia.

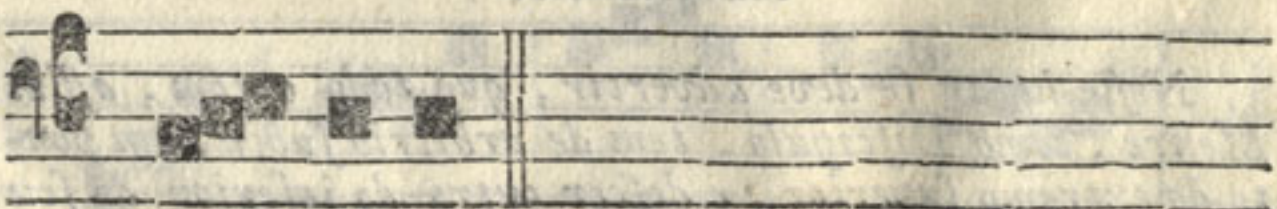
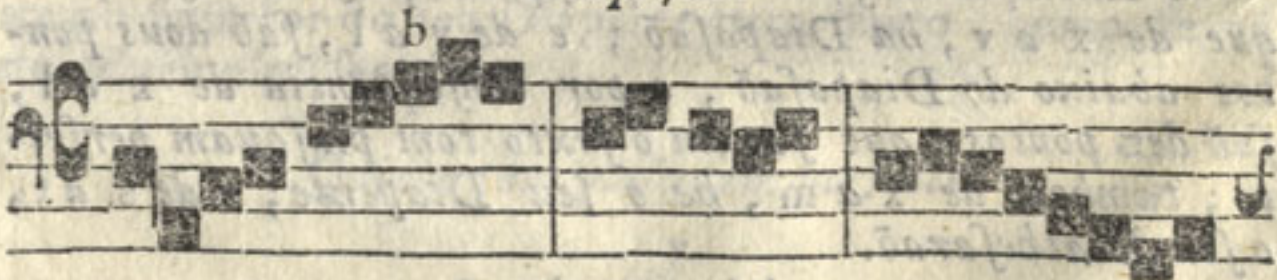
Neste lugar se deve advertir, que todo o tom, assim Mestre, como Discipulo, tem de arbitrio sub.r hum ponto do extremo superior; e descer outro do inferior do seu Dia-

Diapasaõ, para que se possa fazer clausula em ambos os extremos do seu Diapasaõ, como lugares mais principaes do tom; e assim anda em dez pontos, sem que por isso seja superfluo, ou plusquam perfeito; mas a differença está, que no tom superfluo os dous pontos além dos oito sempre são por cima, ou por baixo do Diapasaõ; mas os dous pontos de arbitrio, ou de licença, he hum por cima do Diapasaõ, e outro por baixo d'elle, como se vê nos Exemplos seguintes:

Primeiro tom perfeito com hum ponto de licença, assim pela parte superior, como pela inferior do seu Diapasaõ.



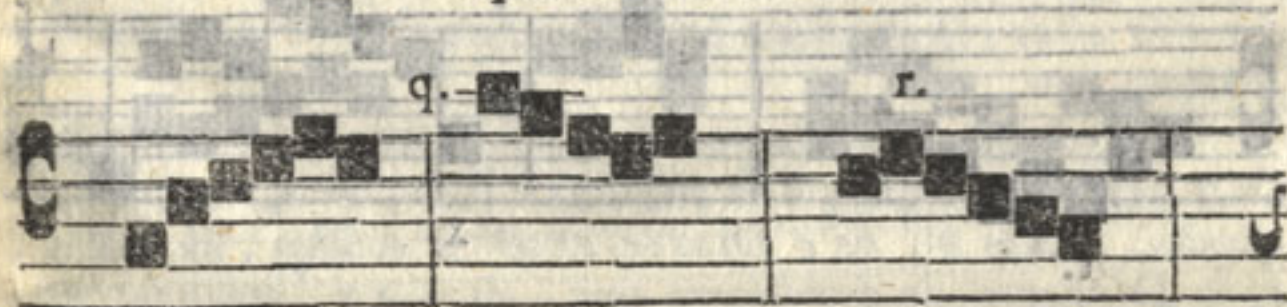
Segundo tom perfeito, com hum ponto de licença, assim pela parte superior, como pela inferior do seu Diapasaõ.



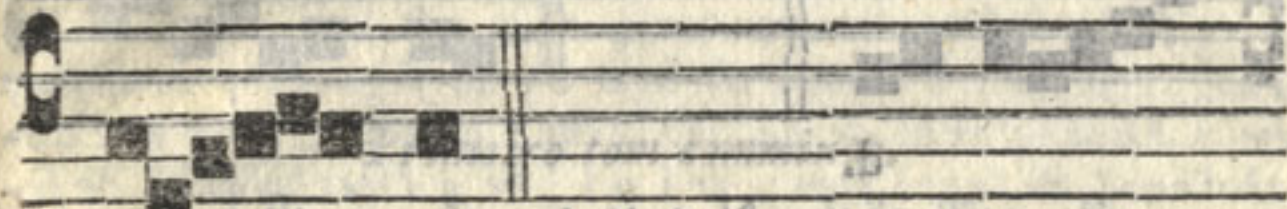
§. IV.

O Tom mixto he aquelle, que sendo Mestre, desce tanto como o Discipulo, ou que sendo Discipulo, sobe tanto como o Mestre; como se hum tom, que fenece em G *sol re ut*, subira oito pontos, e juntamente descera quatro do seu final para baixo, como se vê nos Exemplos seguintes:

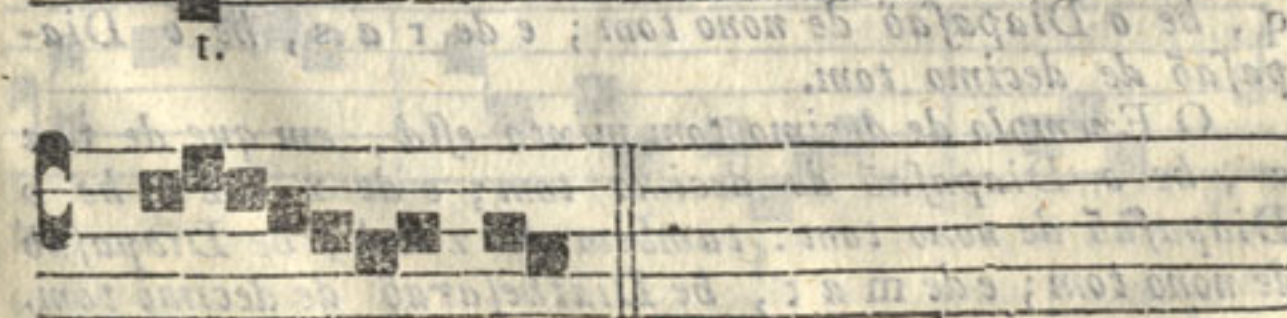
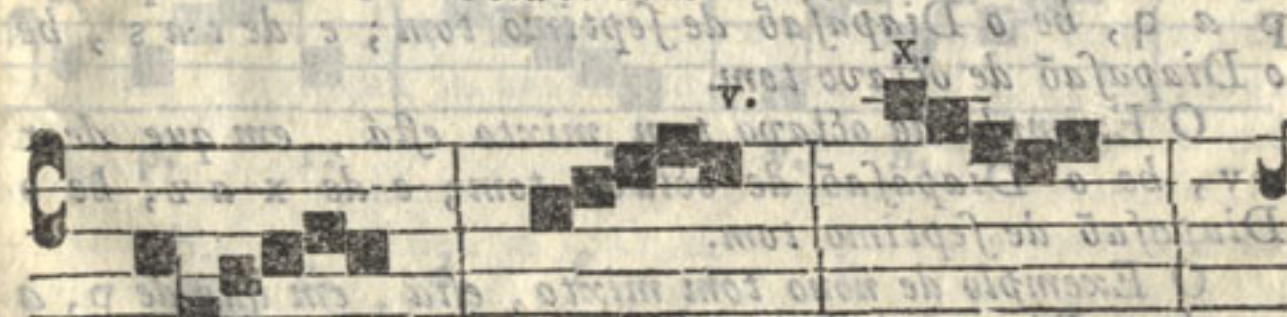
Septimo tom mixto.



P.



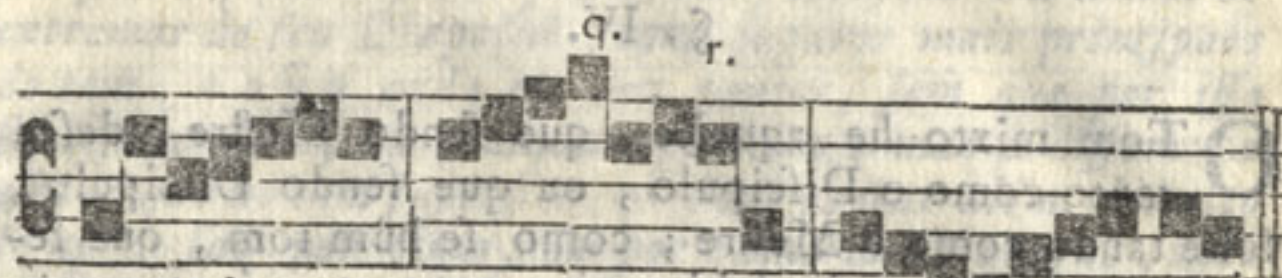
Octavo tom mixto.



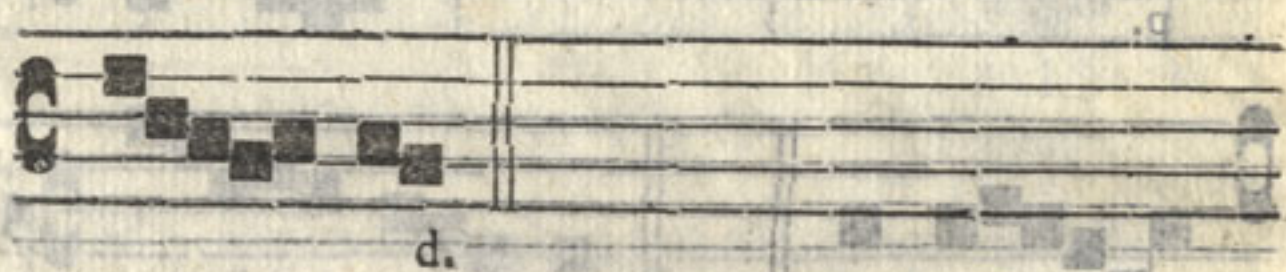
Z.

Nono

Nono tom mixto.



Decimo tom mixto.



N O T A.

O Exemplo do septimo tom mixto está, em que de p a q, he o Diapasaõ de septimo tom; e de r a s, he o Diapasaõ de oclavo tom.

O Exemplo de oclavo tom mixto está, em que de t a v, he o Diapasaõ de oclavo tom; e de x a z, he o Diapasaõ de septimo tom.

O Exemplo de nono tom mixto, está, em que de p, a q, he o Diapasaõ de nono tom; e de r a s, he o Diapasaõ de decimo tom.

O Exemplo de decimo tom mixto está, em que de t a v, he o Diapasaõ de decimo tom; e de x a z, he o Diapasaõ de nono tom: tambem de z a d, he Diapasaõ de nono tom; e de m a t, he Diatbesaraõ de decimo tom.

§. V.

§. V.

O Tom commixto he aquelle, que pelo decurso da sua composiçaõ, ou cantoria, forma especies de outros tons, como se sendo septimo, formará Diapente; ou Diathesaraõ de outro tom, cantando gradatim, ou de salto, como se vê nos dous Exemplos seguintes:

Septimo tom commixto.

p. q. r. t. s.

Primeiro tom commixto.

q. s. x. z. m. o.

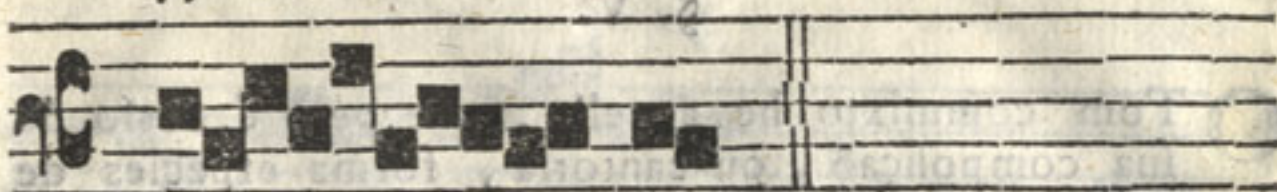
p. r. t. v. h. n.

b. c. d. f. i. k.

a. e. g. l. y.

O yy.

yy. xx. ll. =



tt. hh rr.

N O T A.

O Exemplo de septimo tom commixto está, em que de p a q, he o Diapente de primeiro tom; e de q a r, de segundo; de s a t, he o Diatbesaraõ de primeiro tom, e por isso estas especies de primeiro tom fazem commixto o septimo tom.

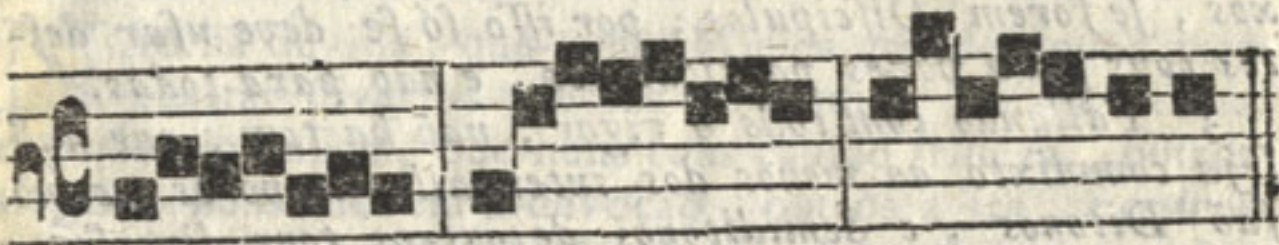
O Exemplo de primeiro tom commixto está, em que de p a q, he Diapente de primeiro tom, de q a r, do segundo; de r a s, he o Diatbesaraõ de oçtavo; de s a t, he o Diapente do duodecimo tom; de v a x, de undecimo; de z a h, he o Diatbesaraõ de decimo tom; de h a m, do nono; de m a n, he o Ditono de segundo tom; de n a o, he o Ditono de primeiro tom; de a a b, he o Diatbesaraõ de primeiro tom; de b a c, do segundo; de d a e, he o Diatbesaraõ de decimo tom; de f a g, he o Diatbesaraõ de sexto tom; de i a l, he o Diatbesaraõ de segundo tom; de l a k, he do primeiro; de y a yy, he o Diatbesaraõ de quinto tom; de yy a tt, he o Semiditono de segundo tom; de tt a xx, he o Diatbesaraõ de oçtavo tom; de xx a hh, he o Semiditono de duodecimo tom; de hh a ll, he o Diatbesaraõ de decimo tom; de ll a rr, he o Diapente de segundo tom; e finalmente de rr a =, he o Semiditono de primeiro tom. Ora eis aqui, porque a variedade de tantos intervallos de diversos tons fazem este primeiro tom commixto.

§. VI.

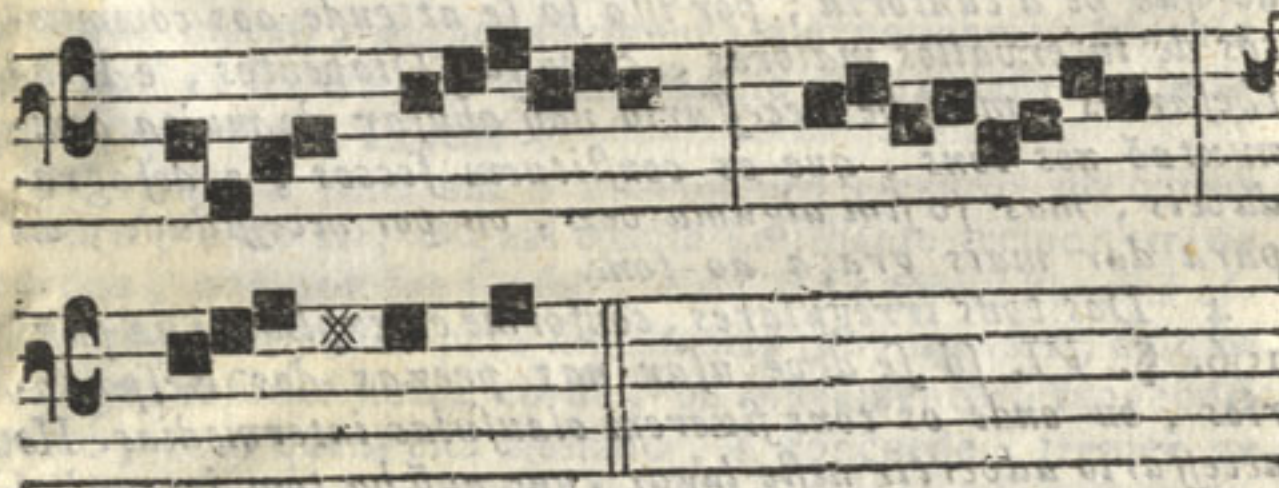
O S tons irregulares são aquelles, que não fenecem nos seus finaes ordinarios, mas fim no extremo do seu Diapente; como se hum primeiro tom, ou segundo, guar-

guardando a regra , e compondo-se do Diapente, e Diathesaraõ convenientes á sua forma, só no final a não guardasse , fenecendo em *A la mi re* , devendo fenecer em *D la sol re* ; como se vê nos dous Exemplos seguintes :

Primeiro tom irregular.



Segundo tom irregular.



Advertencias.

I Os tons mixtos tem hum inconveniente contra si , e be , que huma cantoria mixta fica , ou muito alta , ou muito baixa ; porque se destroe a corda choral a hum dos tons da mixtaõ necessariamente : v.g. se for primeiro tom mixto a sua corda choral he *A la mi re* , e o seu final he *D la sol re* ; o segundo tom , sendo a corda choral o mesmo *A la mi re* , ha de fenecer , (se não fosse mixto) em *E la mi* ; mas como he mixto com o primeiro tom , he forçoso formar o seu Diathesaraõ quatro pontos abaixo do *D la sol re* , que na verdade fica baixo : pelo contrario , se o segundo for mixto , estando a mesma corda choral de

A la mi re , he forçoso , que forme o seu Diapasaõ de E la mi grave a E la mi agudo , e tambem fica muito alto. Isto se entenderá melhor , quando eu tratar da corda choral.

2 Os tons plusquam perfeitos , ou superfluos tambem ficaõ , ou muito altos , se forem Mestres ; ou muito baixos , se forem Discipulos ; por isso só se deve usar destes tons para vozes particulares , e naõ para todas.

3 Fallando com todo o rigor , naõ ha tom , que naõ seja commixto ao menos dos intervallos menores , como saõ Ditonos , e Semiditonos de outros tons diversos , do que he a cantoria , ou composiçaõ : mas como estes intervallos menores naõ fazem muita differença ao tom , de que he a cantoria ; por isso só se attende aos commixtos de intervallos maiores , como saõ Diapentes , e Diatthesarões : mas he necessario naõ abusar de muita commixtaõ nos tons , que os constituem seccos , e desagradaveis , mas só sim alguma vez , ou por necessidade , ou para dar mais graça ao tom.

4 Dos tons irregulares , conforme eu expliquei na pag. 106. §. VI. só se deve usar nas prezas dos Responsorios , ou onde os tons fizerem clausulas intermedias. He necessario advertir neste lugar , que naõ ha tom irregular por composiçaõ , como diziaõ os que admittiaõ só os oito tons ; porque todo o tom , que no Canto chaõ se compozer , ha de ser perfeito , ou imperfeito , ou plusquam perfeito , ou mixto , ou commixto , ou finalmente irregular , conforme a definiçaõ que lhe dei na mesma pag. 106. §. VI. : e os que chamavaõ irregulares ao nono , decimo , undecimo , e duodecimo tom , era huma irregularidade denominativa , e respectiva aos oito tons , que admittiaõ ; mas naõ irregularidade absoluta , e essencial ; pois he certo , e já fica demonstrado a pag. 77. que os tons saõ doze , e por consequencia estes quatro de que agora fallo ; tambem saõ tons naturaes , e de nenhum modo irregulares.

CAPITULO XIX.

Em o qual se explica as propriedades, e efeitos dos doze tons.

NÃO ha duvida, que tem a Musica grande poder para excitar diversos affectos do animo; pois a mesma experiencia ensina, que huns tons causaõ tristeza, outros alegria, huns movem á devoçaõ, outros á ira, e outros a paixões diferentes. Não me detenho a referir varias historias, que trazem os Authores, que bem considerados parecem incriveis, principalmente não necessitando de confirmação, o que testemunha a experiencia. A causa phylica destes efeitos da Musica se deduz destes principios, que vou a expor.

Consiste o som em o movimento tremulo do corpo sonoro, e do ar, o qual excita semelhante tremor em os corpos, que por sua tenção, e de mais circumstancias estão proporcionados para semelhantes movimentos; de que se segue resonar huma corda, ou instrumento, tangendo outro, com quem está ajustado, e concorde; tremer as cadeiras, e madeiras do Orgão ao som das suas flautas, e principalmente das mais grossas, por ser o tremor mais sensível. Não ha duvida tambem, em que o movimento das fibras subtilissimas, de que se compoem o cerebro, resultaõ diferentes movimentos em o succo, ou espiritos animaes, e destes, diferentes paixões, e affecções do animo.

Isto supposto, digo, que tangendo, ou cantando hum tom, se movem as fibras do cerebro com hum tremor miudissimo, que se lhes communica pelo orgão do ouvido; e aquellas se movem mais sensivelmente, que por sua tenção, e disposiçaõ estão mais ajustadas ao tom, que se ouve; com que hum tom move com especialidade humas, e outro outras; o que move as fibras, de cujo movimento pende o dos espiritos, que causaõ alegria, alegriaõ:

graõ : o tom , que excita o movimento das fibras , que movem os espiritos tristes , e melancolicos , causaõ tristeza. Tambem he certo , que deste movimento dos espiritos se deduz o movimento dos humores , que se contém dentro dos vasos do corpo humano , como v. g. hum grande susto de improvizo faz suspender o succo , ou espiritos animaes , e por consequencia faz hum extase no sangue , isto he , demorar o seu movimento : pelo contrario , huma ira vehemente , e arrebatada , faz hum movimento forte nos espiritos animaes , e por consequencia move com vehemencia o humor bilioso. Tambem qualquer tom move mais sensivelmente o humor , que por seu natural pezo está mais proporcionado aos movimentos da voz ; por esta razãõ , o humor bilioso , como mais leve , se move com os sons agudos , por fazerem as suas vibrações mais apressadamente ; o humor melancolico , como mais pezado , se move com os tons de mais tardo movimento ; e assim se póde discorrer em os de mais tons.

Os effeitos , pois , que causaõ os doze tons acima expressados , são os seguintes : O primeiro tom he apto para expressar cousas alegres : O segundo he accommodado para cousas pias , e modestas , e principalmente sendo em versos Lyricos , como he o *Dies iræ* , &c. : O terceiro procede com severidade , e he proprio para expressar queixas , e para cousas arduas , e difficultosas : O quarto he triste , e bom para choro , e cousas funestas : O quinto he alegre , e proporcionado para cousas festivas : O sexto he apto para expressar affectos de devoção : O septimo he iracundo , e move semelhantes paixões : O octavo he serio , e proprio para cousas graves , e serias : O nono he formoso , e ameno para cousas de suavidade : O decimo he proprio para cousas arduas : O undecimo he forte , e causa semelhantes effeitos : O duodecimo move a ira , e indignação , e he apto para semelhantes paixões.

Advertencia.

Quando os tons são perfeitos, he que se lhe attribuem os sobreditos efeitos; mas quando são imperfeitos, plusquam perfeitos, mixtos, e commixtos, entã he certo que ha de resultar efeitos compostos, assim como quando se misturaõ côres diversas, resultaõ côres compostas v. g. misturando alvaiade com vermelhaõ partes iguaes, resulta hum vermelho esbranquiçado, ou hum branco avermelhado.

CAPITULO XX.

Em que se trata do modo de conhecer a que tom pertence qualquer composiçaõ de Canto-chaõ.

Muitas composições ha, em que os Mestres, que as fabricaraõ, naõ se cingiraõ, nem coarctaraõ a só hum dos sobreditos tons, mas antes variando continuamente, e usando de tons mixtos, e principalmente commixtos (que averiguando bem os Diapasões, Diapentes, e Diathesarões, ser taõ frequentes já deste, já daquelle tom) que naõ será facil resolver qual he o tom dominante naquella cantoria, e composiçaõ; e na verdade nestes casos naõ carece de difficuldade o conhecimento do tom, a que se deve reduzir. A regra geral para conhecer o tom, he ver a octava, que formaõ suas vozes, tomando desta a mais alta, e comparando-a com a mais baixa; porque áquelle tom pertencerá a composiçaõ, ou cantoria, dentro de cuja octava se contém os seus movimentos; tendo muito cuidado em a positura, e situaçaõ dos Semitonos. Esta regra seria indefectivel, se naõ excedessem os ditos termos os Mestres, ou Compositores, usando dos pontos de licença.

Para o conhecimento, pois, dos tons pelo ascenso, e descenso de sua composiçaõ, e pelo seu particular Dia-

pasaõ, he necessario saber, que os doze tons, que ha no Canto-chaõ, tem seis finaes, como fica dito na pag. 78. fenecendo hum Mestre com hum Discipulo em hum mesmo Signo; por isso agora explico o modo de saber conhecer os tons. Para isto pois, he necessario advertir, que todo o tom se compoem de hum Diapasaõ, e que este contem em si hum Diapente, e hum Diathesaraõ, dos quaes o Diapente contem em si hum Ditono, e hum Semiditono. Deve-se tambem saber, que assim como os tons Mestres faõ semelhantes aos seus Discipulos no final, assim tambem o faõ nos intervallos, que formaõ; mas com esta differença, de que os Mestres formaõ os seus intervallos subindo, e os Discipulos descendo: *v. g.* para nomear-mos a hum intervallo Diapente de primeiro tom, deve subir de *re*, ao *la*, ou de salto, dizendo: *re, la*; ou gradatim, dizendo: *re, mi, fa, sol, la*; e para nomear-mos Diapente de segundo tom, deve descer do *la*, ao *re*, ou de salto, dizendo: *la, re*; ou gradatim, dizendo: *la, sol, fa, mi, re*; e assim se deve observar nos mais intervallos, como saõ Diathesaraõ, Ditono, e Semiditono; e isto naõ só nestes dous tons, mas tambem em todos os mais respectivamente, para cuja intelligencia, se deve estar bem sciente, e bem pratico no que fica dito no Capitulo XVII. pag. 76.

O que supposto, e visto que pelo final naõ podemos distinguir os tons; porque, como já disse, Mestre, e Discipulo ambos fenecem em hum mesmo Signo, segue-se, que os devemos distinguir pelo ascenso do Diapente para cima, ou descenso do final para baixo, de mais, ou menos notas, ou pontos; e se ainda assim os naõ podemos distinguir, por estar a cantoria nisto igual; segue-se, que só pelos intervallos podemos vir no conhecimento se he Mestre, ou Discipulo.

Supponhamos, pois, que se nos offerece á vista huma cantoria, ou seja Introito, Gradual, Tracto, Offertorio, Communio, Responsorio, Antiphona, ou outro qualquer; e que este tal canto fenecer em *D la sol re*,
que

que he hum dos dous tons, primeiro, ou segundo; para se saber qual destes he, em primeiro lugar se ha de observar o que sobe do Diapente para cima, e o que desce do final para baixo: se do Diapente para cima sobe mais do que desce do final para baixo, sera Mestre; e pelo contrario, se desce mais do final para baixo, do que sobe do Diapente para cima, sera Discipulo, como se ve nos Exemplos seguintes:

I.

p. I s.

Detailed description: A single musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a scale starting at 'p' (bottom line), ascending to 'q' (second space), and then descending to 'r' (second space) and finally 's' (bottom line). The notes are represented by black squares on the staff lines.

Este he primeiro tom, porque sobe do Diapente p para q, dous pontos; e desce do final r para s, hum ponto, e por isso he tom Mestre.

II.

t. v. x. z.

Detailed description: A single musical staff with a treble clef and a common time signature. It shows a scale starting at 't' (second space), descending to 'v' (second space), and then ascending to 'x' (second space) and finally 'z' (second space). The notes are represented by black squares on the staff lines.

Este he segundo tom, porque desce do final t a v, tres pontos; e sobe do Diapente x a z, meio ponto, ou hum Semitono, e por isso he tom Discipulo.

P

No

No caso porém de arbitrio, isto he, que subastanto do Diapente para cima, quanto desce do final para baixo, havendo igualdade de intervallos: ou tambem, que nem do final desça, nem do Diapente suba coufa alguma, estando assim neutral, havendo da mesma forte igualdade de intervallos, sempre se dará a preferencia ao Mestre: porém se virmos mais do Discipulo, que do Mestre, preferirá o Discipulo; e se acharmos, ou igualdade de Diapentes, ou que não tem algum, veremos os Diathesarões de qual delles tem mais, se tiver mais do Mestre, será Mestre, se do Discipulo, Discipulo: isto mesmo se observará, ou na falta, ou na igualdade destes intervallos, com os outros dous, que são Ditono, e Semiditono, como se vê nos Exemplos seguintes:

I.

The first staff shows a scale with notes p, q, c, b, d, r, e, f. The second staff shows a scale with notes v, x, z, e, f.

— Este he primeiro tom, porque prefere o Mestre; a razão he, porque de c a d, he meio ponto acima de Diapente p a c; e de e a f, he outro meio ponto abaixo do final f; porque o C sol fa ut deve alli ser Sustenido; com que temos igualdade de pontos, meio acima do Diapente, e meio abaixo do final, e por isso não podemos determinar,

nr, que tom he com esta diligencia. Vamos agora averiguar os intervallos, de p a q, temos hum Diapente de primeiro tom; de s a t, outro; e de v, a x, outro; com que temos tres Diapentes de primeiro tom: de r a s, temos hum Diapente de segundo tom; de t a v, outro; e de x a z, outro; e temos tres Diapentes de segundo tom; com que ha igualdade tambem de intervallos; e por isso deve prevalecer o Mestre; e chama-se ao sobredito tom primeiro.

II.



p.

s.

t.

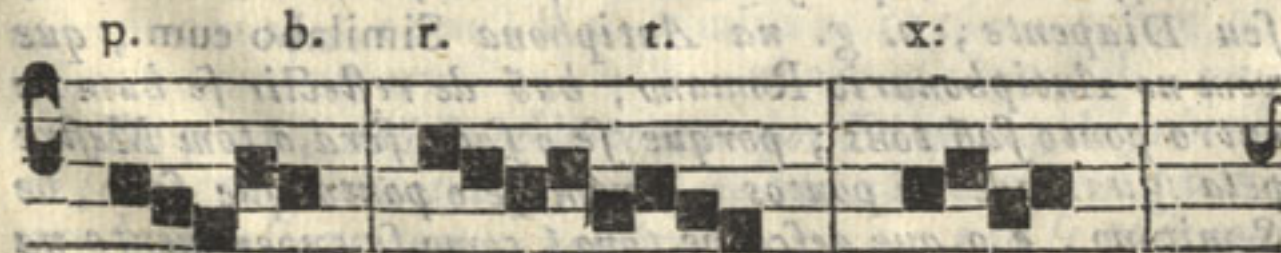


v.

x.

Neste tom prefere o Discipulo, por estar, ainda que com igualdade de pontos, isto he, que nem sobe acima do Diapente p, q, nem desce abaixo do final x; tem desigualdade de intervallos; porque de p a q, he hum Diapente de primeiro tom; e de r a s, e de t a v, são dous Diapentes de segundo tom, e por isso se deve preferir o Discipulo, conforme o que fica dito.

III.



p.

b.

t.

x.

q.

s.

v.

c.

P ii

m.



Neste tom prefere o Discipulo; porque ainda que está com igualdade de pontos; isto he, que não sobe acima do Diapente r e m, nem desce abaixo do final q, v, l; porém tem desigualdade de intervallos; porque de p a q, he hum Semiditono de quarto tom; de t a v, outro; e de o a l, outro; com que são tres Semiditonos de quarto tom: de v a x, he hum Semiditono de terceiro tom; e de n a o, he outro; com que são dous Semiditonos de terceiro tom, e tres de quarto tom, e por isso prefere o Discipulo: tambem de b a r, he hum Ditono de terceiro tom; e de e a m, outro; e temos dous Ditonos de terceiro tom; porém de r a s, he hum Ditono de quarto tom; e de m, e n, outro; com que temos dous Ditonos de terceiro tom, e dous de quarto tom, e nisto tambem estão iguaes, assim como na igualdade dos pontos: mas como tem mais Semiditonos de Discipulo, por isso prevalece este, e he quarto tom.

Advertencias.

1 Os Exemplos sobreditos bastão para a intelligencia dos outros tons, e respectivamente se ha de entender o mesmo de todos os mais.

2 Devem advertir os principiantes, que quando acharem algum tom, que sobe hum ponto, e baixa outro do seu Diapente; v. g. na Antiphona Similabo eum, que vem no Antiphonario Romano, haõ de reflectir se hum, e outro ponto são tons; porque se o são, será o tom Mestre pela igualdade de pontos: porém se o ponto que sobe, he Semitono, e o que desce he tono (como se experimenta na dita Antiphona) será o tom Discipulo pela desigualdade de

de intervallos: e a razão he; porque o Semitono maior que na referida Antiphona sobe; consta de quatro comas; e o tono que desce consta de nove; e como he maior a quantidade que desce, que a que sobe, deve ser o tom Discipulo.

3 Deve-se attender ás clausulas, que se fazem mais frequentemente em cada tom; porque por ellas, com só o ouvido, se poderá fazer juizo da natureza do tom dominante na cantoria; das clausulas de cada tom farei especial menção no Capitulo XXVII.

4 Para contar as especies de cada tom, a fim de saber se ha igualdade dellas, ou não, se deve advertir, que para contar v. g. hum Diapente de primeiro tom, he necessario que elle proceda, ou de salto, ou gradatim; porque se entre os seus extremos houver outra especie diferente de Diatbesarão, Ditono, ou Semiditono de outro tom, já se não póde contar por Diapente de primeiro tom, por mediar especie diferente entre elle; como se vê no Exemplo seguinte:

o. s. t.

p. r. n.

De p a q, não se póde contar por Diapente de primeiro tom; porque entre p, e q, medeia o Diatbesarão p m, que he do oitava tom: tambem de r a s, não se póde contar por Diapente de primeiro tom; porque entre r, e s,

medeia o Semiditono n, o, que he de undecimo tom: de v a z, porque sobe gradatim deve-se contar por Diapente de primeiro tom: e como de q a r, he Diapente de segundo tom, e o mesmo he de t a v, e de x a z, segue-se que este tom deve ser segundo, e não primeiro, por ter tres Diapentes de segundo, e hum de primeiro, e por isso deve preferir o Discipulo.

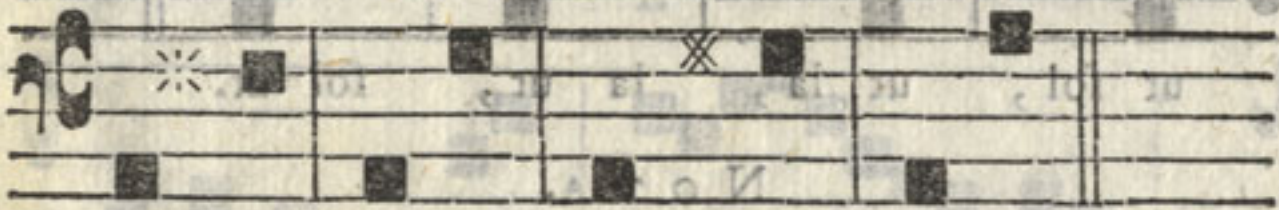
C A P I T U L O XXI.

Em que se trata das Disjunctas.

CONFORME Pythagoras, disjuncta he, salto vehemente. Montano diz, que he subir, ou baixar de huma propriedade a outra, em quarta, quinta, ou mais, sem pontos intermedios. Communmente dizem os Musicos, ser as disjunctas em o Canto-chaõ sete, que são Diathesaraõ, Diapente, Sexta maior, Sexta menor, Septima maior, Septima menor, e Diapasaõ. Todas estas distancias são de salto, ou golpe: porém deve-se advertir, que nem todas as vezes, que viessem quintas, e sextas, em a forma dita, são disjunctas, senão aquellas, em que huma voz he de huma deducçaõ, e a outra de outra. A quarta sou de parecer, que não he disjuncta; porque se pôde sempre fazer sem mutança formal. Parece-me, não obstante o que fica dito, pelo que alcanço de Canto-chaõ, que as disjunctas são só quatro, que são: quinta, sexta, septima, e octava. Vindo pois qualquer destes quatro intervallos, sem pontos intermedios, só com o primeiro, e ultimo, se chama disjuncta, e esta se denomina mutança virtual; que vem a ser nomear o primeiro ponto, e logo o ultimo da distancia, dando-lhe sua voz, do mesmo modo, que se tivera pontos intermedios; imaginando os da mesma forma, que servem para as mutanças; como se vé nos Exemplos seguintes:



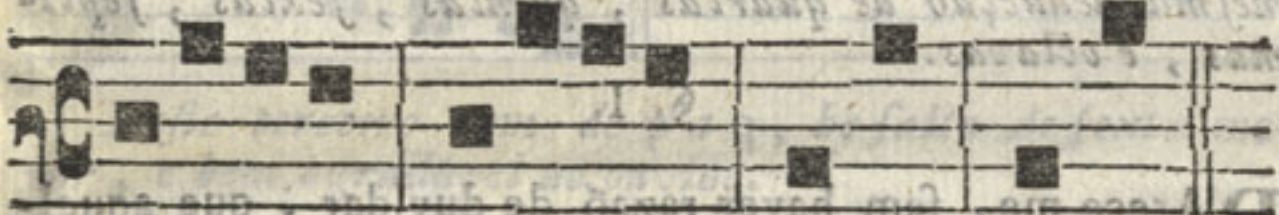
re re, re mi, re fa,



re fa, re sol, re sol, re la,

As quatro disjunções, que se achão no Canto chaõ.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.



fa, fa, fa sol, re fa, re sol.

NOTA.

Como estas vozes de salto nascem de diversas deducções, que são de natura, e b-quadro, por isso se chamaõ disjunções.

As que se seguem não são disjunções, porque nascem da mesma deducção de natura.



ut sol, ut la, ut, ut, ut, ut,

As que se seguem não são disjunctas, porque nascem da mesma deducção de b quadro.

ut sol, ut la, la ut, fol ut.

N O T A.

Tudo isto que fica dito, he huma consequencia do Systema Guidoniano; que no dos modernos, como ha sete vozes, e duas deducções, não pôde haver disjunctas de diversas deducções; mas pôde haver saltos deduzidos da mesma deducção de quartas, quintas, sextas, septimas, e oclavas.

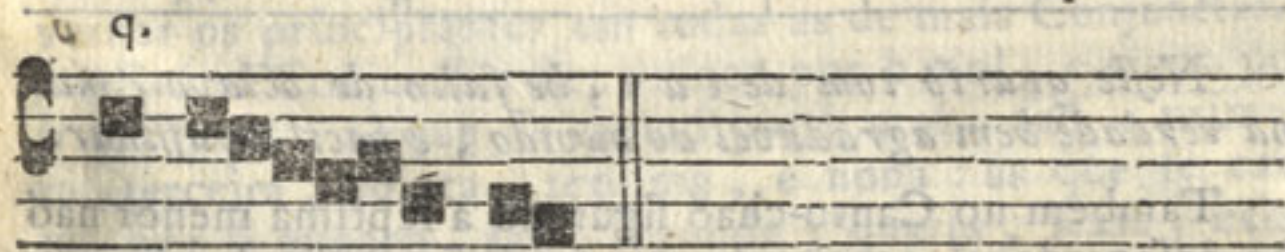
§. I.

PArece-me, sem haver razão de duvidar; que aquellos que em as suas composições dos tons de Canto-chaõ dão saltos de sextas, e septimas, não gostarão da suavidade da Musica, por mais que intentassem manifestar sua destreza; porque na verdade, semelhantes distancias mais servem de molestia ao ouvido, que de fazer sonora, e graciosa a cantoria, que nesta Arte he o principal intento. E se ha quem diga, que sabendo cantar bem, nada ha incantavel; tambem ensina a experiencia, que taes cantorias são melhores para hum só Cantor em hum retiro; porque nem todos em hum Coro são destros para o executar, como se deve. E assim todas as vezes, que o Cantor achar os ditos transitos, ou saltos, pôde accrescentar, ou diminuir algum ponto, ou pontos, para obviar a dissonancia; o que será facilissimo a quem souber as regras desta Arte: sem que possa ficar temor de o executar assim; pois qualquer que tenha comprehensão da Arte, lho aprovará.

§. II.

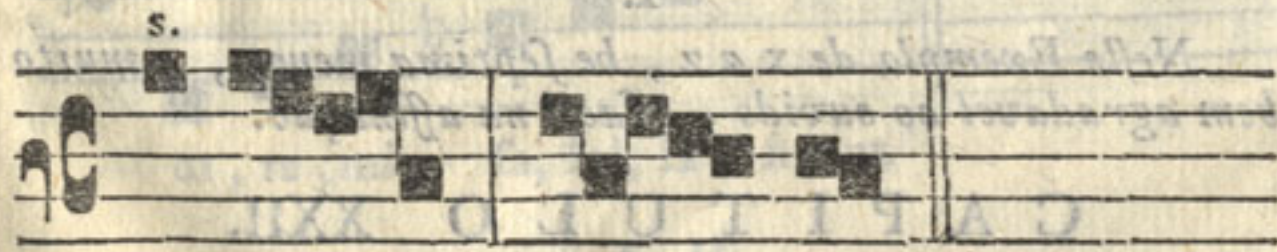
Naõ obstante o que fica dito , digo , que os saltos de sextas menores no terceiro , e quarto tom , saõ mui agradaveis ao ouvido ; como se pôde ver no Livro III. desta Obra , e nos Exemplos seguintes :

I.



Neste terceiro tom de p a q , he salto de sexta menor , e bem agradavel ao ouvido.

II.



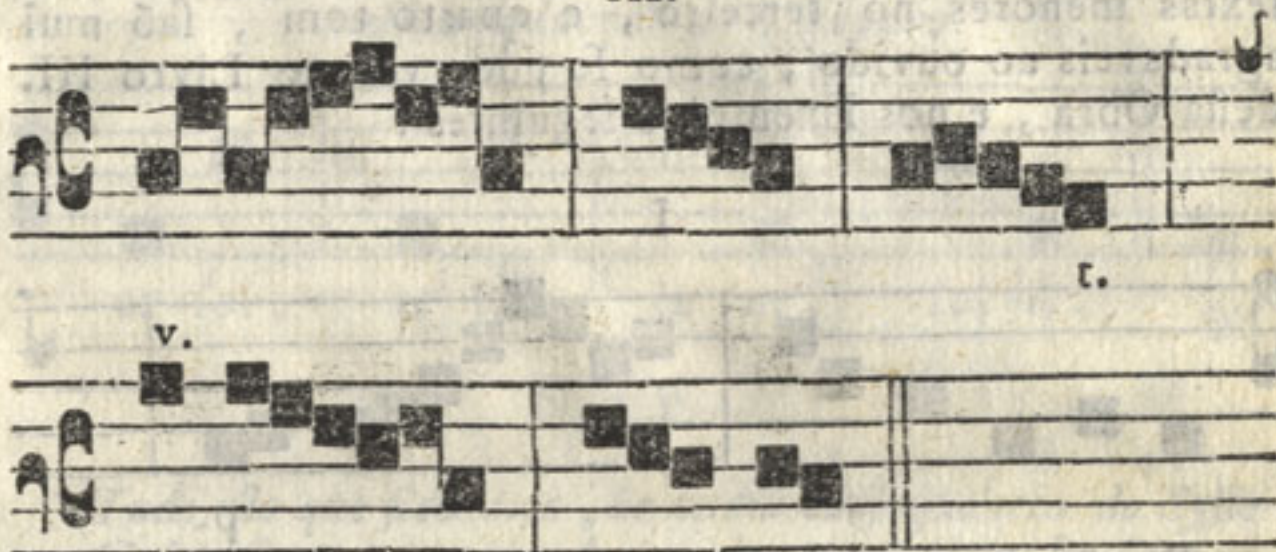
Neste quarto tom de r a s , he salto de sexta menor , mas na verdade bem agradavel ao ouvido.

Tambem o salto de octava neste tom he bem agradavel ao ouvido ; como se vê no Exemplo seguinte :

Q

III.

III.



Neste quarto tom de t a v , he salto de oitava , mas na verdade bem agradavel ao ouvido , e facil de affinar.

Tambem no Canto-chaõ figurado a septima menor não he desagradavel ao ouvido , nem difficultosa de affinar ; como se vê no Exemplo seguinte :

IV.



Neste Exemplo de x a z , he septima menor , e muito bem agradavel ao ouvido , e facil na affinação.

CAPITULO XXII.

Em o qual se trata da Conjuncta , ou divisaõ de tono.

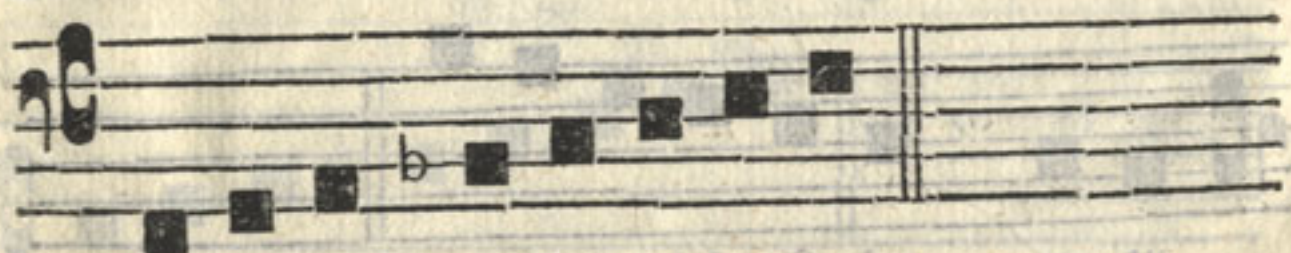
Conjuncta he huma voz accidental , que se dá por necessidade de consonancia. O canto destas Conjunctas he fingido ; porque se fingem vozes onde as não ha. Ainda

da que não se costuma fingir mais que o *fa*, e o *mi*, tem cada huma das Conjunctas seis vozes no Systema de Guido, e no dos modernos sete, como nas de mais deducções; sómente se callaõ as vozes, que naturalmente se usaõ, e se fingem outras accidentaes, que o Signo, ou Signos não tem, v. g. *E la mi*, não tem *fa*; e posto neste Signo hum b molado por necessidade de consonancia, se deve dizer *fa*; e huma vez que se finge *fa*, onde o não ha, he preciso se finjaõ as vozes da sua deducção: e assim esta voz de *fa*, em *E la mi*, suppoem necessariamente *ut*, em B *fa*; *re* em C; *mi* em D; *sol* em F; *la* em G; *si* em A; e *ut* em B; e deste modo se podem governar os principiantes em todas as de mais Conjunctas.

Saõ as Conjunctas dez; cinco por b mol, e cinco por b quadrado: as que se cantaõ por b mol, saõ, primeira, terceira, quinta, septima, e nona: as que se cantaõ por b quadro, saõ, segunda, quarta, sexta, octava, e decima.

§. I.

A Primeira Conjuncta, se assigna com hum b, entre A, e B *mi*, onde dizemos *fa*: tem o principio da sua deducção em F *fa ut*, de donde se forma, *ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut*; como se vê no Exemplo seguinte:



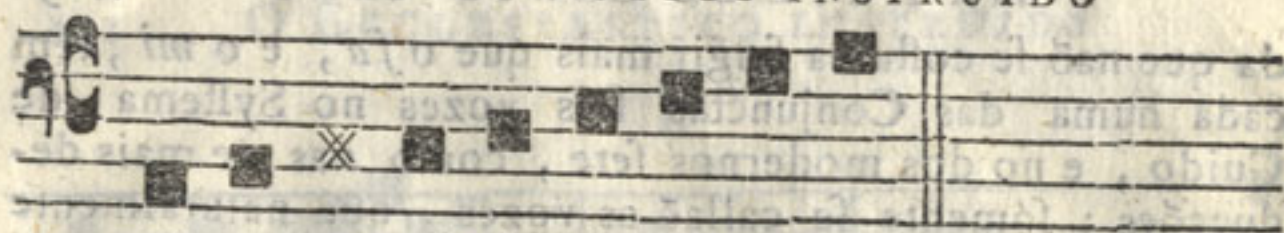
ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. II.

A Segunda Conjuncta se forma entre C, e D, e se assigna com hum sustenido onde dizemos *mi*; tem o principio da sua deducção em A *la re*; como se vê no Exemplo seguinte.

Q ii

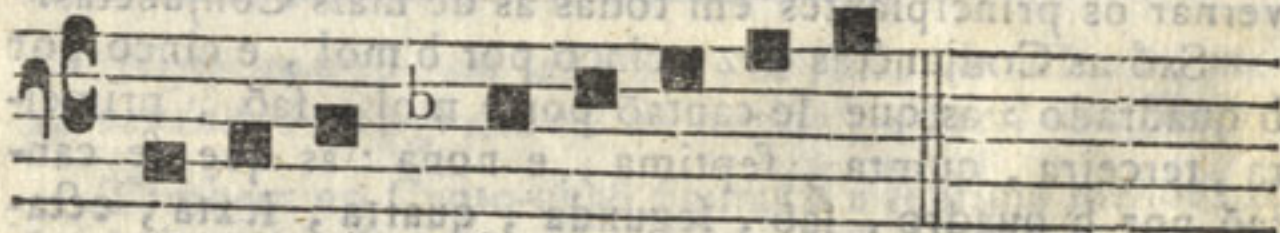
ut,



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. III.

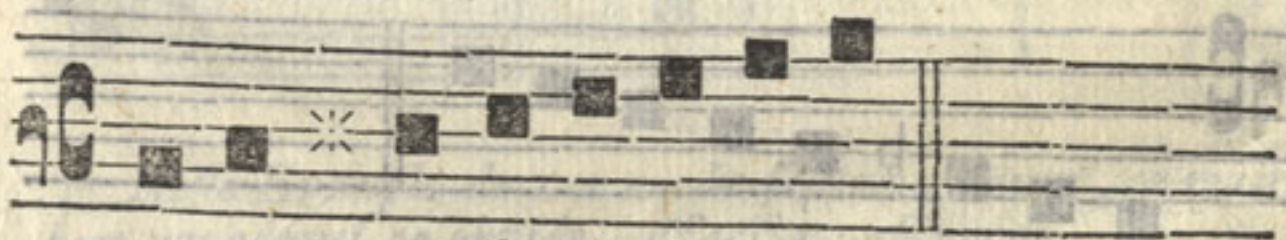
A Terceira Conjuncta se assigna entre D, e E: com signal de b mol, fazendo alli *fa*; e tem a sua deducção principio em B fa, como fica dito, e se vê no Exemplo seguinte:



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. IV.

A Quarta Conjuncta, ou divisaõ de tono, se forma entre F, e G; e com o signal de sustenido, fazendo alli *mi*; e tem principio a sua deducção em D la re; como se vê no Exemplo seguinte:

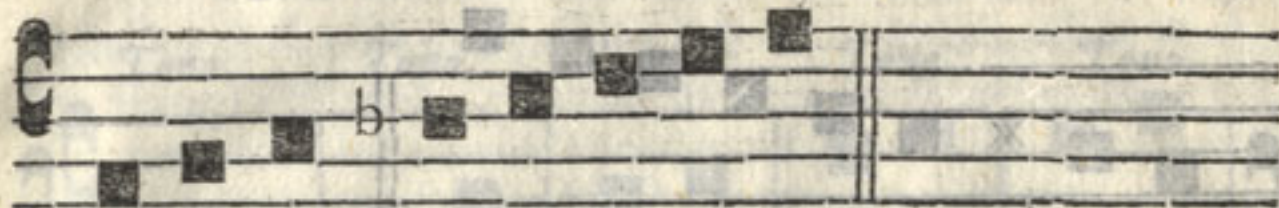


ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. V.

A Quinta Conjuncta, ou divisaõ de tono, se forma entre G, e A, com o signal de b mol, onde dizemos *fa*; e tem principio a sua deducção, em E la si; como se vê no Exemplo seguinte:

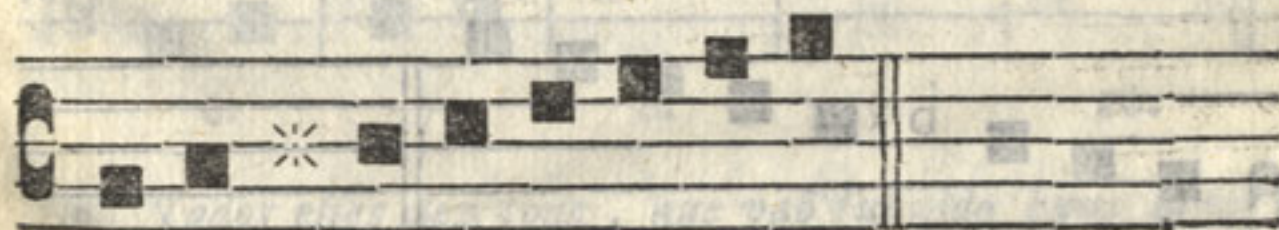
ut,



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. VI.

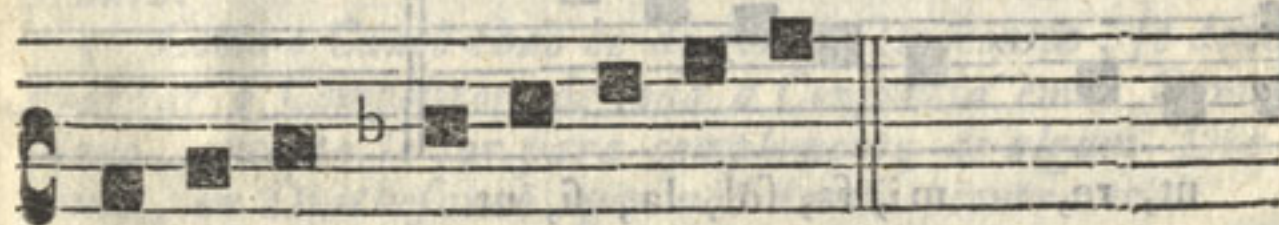
A Sexta Conjuncta, ou divisaõ de tono, se forma entre C sol fa ut, e D la sol re, e dizemos *mi*, com o signal de sustenido, e a sua deducçaõ tem principio em A la mi re; como se vê no Exemplo seguinte.



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

VII.

A Septima Conjuncta, ou divisaõ de tono, se assigna entre D la sol re, e E la mi, onde dizemos *fa* com o signal de b mol, e tem principio a sua deducçaõ em B fa b mi; como se vê no Exemplo seguinte:



ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut.

§. VIII.

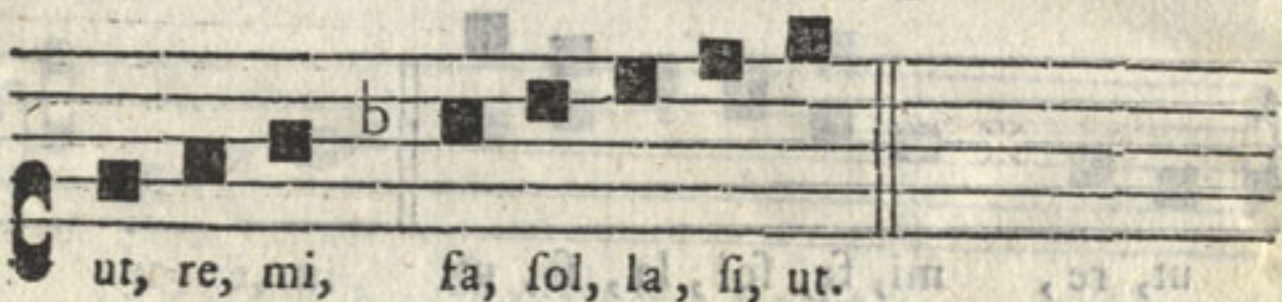
A Octava Conjuncta, ou Divisaõ de tono, se forma entre F fa ut, e G sol re ut, donde se diz *mi*, com o signal de sustenido; e tem principio a sua deducçaõ em D la sol re; como se vê no Exemplo seguinte:

ut,



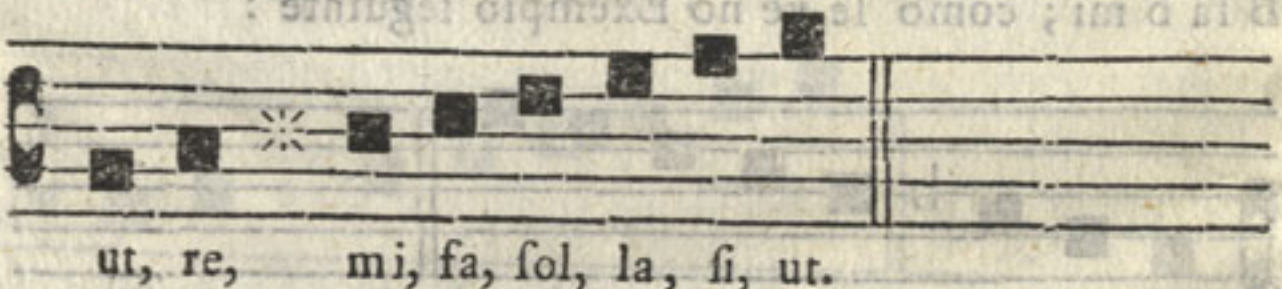
§. IX.

A Nona Conjuncta, ou divisaõ de tono, se forma entre G sol re ut, e A la mi re, donde dizemos *fa*, com o signal de b mol; e tem principio a sua deducçaõ em E la mi; como se vê no Exemplo seguinte:



§. X.

A Decima Conjuncta se forma entre C sol fa ut, e D la sol re, donde dizemos *mi*, com signal de sustenido, e tem principio a sua deducçaõ em A la mi re; como se vê no Exemplo seguinte:



Advertencias.

1 Poderão talvez reflectir, que as Conjunctas sexta, septima, oitava, nona, e decima são as mesmas, que a segunda, terceira, quarta, quinta; mas isto succede por que se dividem os tonos, que são dez, subindo, e ficão huns sendo oitavas de outros; como se vê no Exemplo seguinte:

Tono

The image shows two musical staves, each with five lines. The first staff is labeled with 'Tono.' above it and contains five square notes, numbered 1 through 5 below. The second staff is also labeled with 'Tono.' above it and contains five square notes, numbered 6 through 10 below. The notes are placed on the lines and spaces of the staff to illustrate their relative positions. The first staff shows tones 1 through 5, and the second staff shows tones 6 through 10. The notes are placed on the lines and spaces of the staff to illustrate their relative positions.

2 Todos estes dez tons, que vão subindo huns depois dos outros, forão os que se dividirão pelas Conjunctas, que até agora expliquei.

3 O tono 6. fica em oclava do 2. o 7. de 3. o 8. do 4. o 9. do 5. o 10. do 6., e assim propriamente fallando as Conjunctas são cinco, as outras são oclavas das primeiras cinco.

4 As Conjunctas, que leuão b molado, são por b mol; e as que leuão sustenidos, são por b quadro, ou b duro.

5 Como o Canto-chaõ he do genero Diaconico, se deve guardar o Compositor de toda a Conjuncta em o Canto plano, excepto se for para complemento de algum Diapente, ou Diathesaraõ, por não dar fa, contra mi.

6 Todas as vezes que o Cantor achar cinco pontos por via de Diapente (ou seja de salto, ou gradatim) lhe ha de dar tres tonos, e hum semitono: e se no genero Diatonico os não achar, deve-os supprir do Chromatico, fazendo b mol, ou sustenido, em o Signo, que pelo genero Diatonico o não tem; e para isso he que aqui puz as Conjunctas, ou divisões de tonos. O mesmo digo do Diathesaraõ, que consta de dous tonos, e hum semitono; onde

onde se tratou delle, já fica isto explicado: e tambem se no genero Diatonico os não houver, deve-se supprir do Chromatico. E para dizer tudo por huma vez, em cinco pontos não fica comprido o Diapente, nem em quatro o Diatbesaraõ: se em huma parte destes intervallos diremos mi, e em a outra fa, por isso ponho aqui hum Exemplo para não dar mi, contra fa, ou fa contra mi.

Exemplo.

The musical example consists of three staves, each with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are represented by squares on the staff lines. The first staff, labeled 'q.', shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. The second staff, labeled 'p.', shows a sequence of notes: Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, Bb6. The third staff, labeled 'v.', shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6. Each staff ends with a double bar line.

Neste Exemplo, depois de posto o b mol em p, se devia por outro em q, aliás dava-se fa, contra mi, e era tritono: tambem em r, poz-se b mol para fazer em s, quinta, ou Diapente perfeito, aliás dava-se mi, em r, e fa em s, e tinhamos mi contra fa, hum Diapente menor, ou quinta falsa, como dizem os praticos: tambem depois de posto o sustenido em t, se devia pôr outro em v, aliás tinhamos mi, em t, e fa, em v, e por consequencia hum Diapente menor, ou quinta falsa: finalmente tambem depois de

de posto o sustenido v, se devia pôr outro em x, aliás tinhamos mi, contra fa, e por consequencia tritono, que sempre se deve evitar. Ultimamente o b mol de q, he da terceira Conjuncta; o de p, e de r, são da primeira; o sustenido de v, he da quarta Conjuncta; e o sustenido de x, he da segunda Conjuncta.

7 A primeira Conjuncta he a que está em uso em todo o Canto-chaõ, não só pelas razões, que alleguei na pag. 34. na advertencia da Regra X. do Cap. XI. mas também por se usar no Canto-chaõ transportados para a Escada de b mol, ou branda, o nono, o undecimo, e duodecimo tom; e das mais Conjunctas só se deve usar dellas por necessidade, para completar algum Diapente, ou Diathesaraõ.

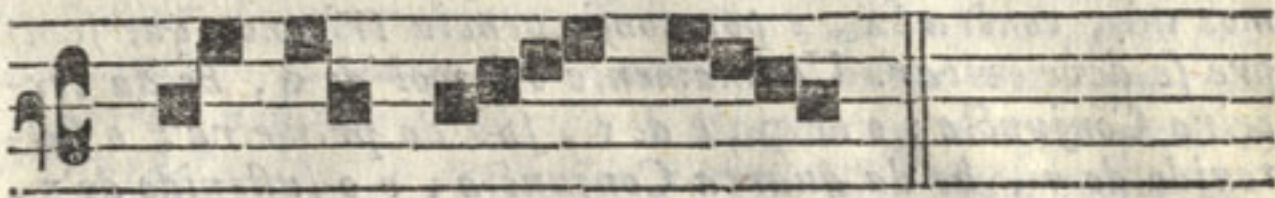
C A P I T U L O XXIII.

Em que se trata do uso de b mol accidental, do Sustenido, e do b quadrado em alguns casos particulares.

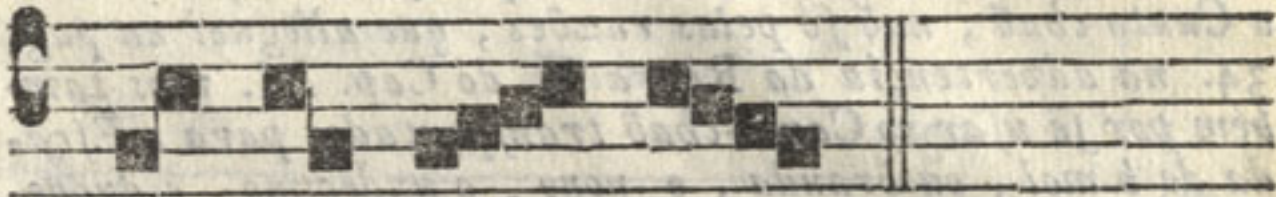
HE certo, que em toda a cantoria, ou tom de Canto-chaõ, quando vier logo no principio da Clave b mol assignado, está o tal tom transportado para a Escada de b mol, e entaõ se chama ao dito b mol natural, fixo, e essencial. Porém o b mol accidental só se usa de passagem para evitar tritonos, e Diapentes menores, ou quintas falsas.

Tritono he hum intervallo de quatro vozes, que consta de tres tonos, sem que entre elles medeie Semitono algum. Os praticos lhe chamaõ quarta superflua, ou maior, por exceder em hum Semitono mais ao intervallo de quarta perfeita, a qual, como fica dito, consta de dous tonos, e hum Semitono. Forma-se de *F fa ut* a *B fa mi*, subindo, e pronunciando de salto, *fa, mi*, ou gradatim *fa, sol, re, mi*. O mesmo se entenderá descendo. Como se vê no Exemplo seguinte:

Tritono



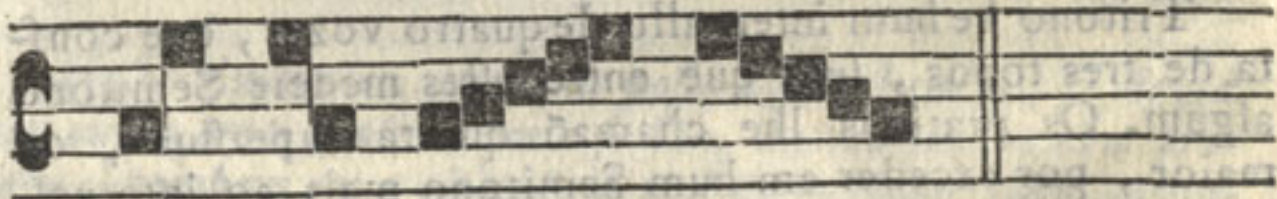
Tritono.



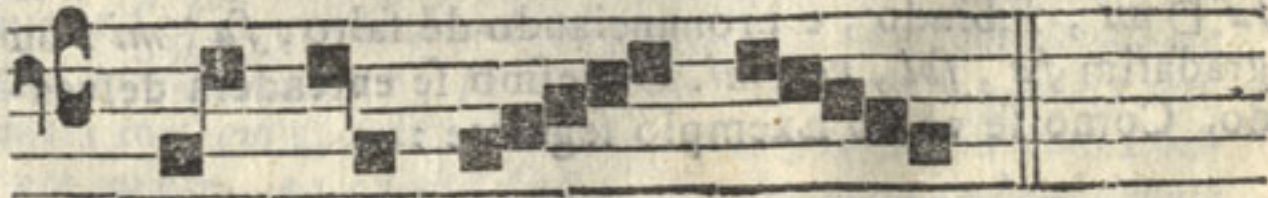
He o sobredito intervallo dissonante , e por isso incantavel , e prohibido : incantavel , pela difficuldade da sua pronuncia , ou entoação ; prohibido , porque ou venha gradatim , ou de salto , nunca se permite ; e assim estamos obrigados a evitallo , pois não ha ouvido humano , que possa supportar a sua dureza.

Semidiapente , ou quinta remissa , ou menor , como lhe chamaõ os praticos , he hum intervallo , que consta de dous tonos , e dous Semitonos ; he alguma coiza maior , que o tritono ; forma-se de *B mi* , a *F fa ut* , subindo , e pronunciando de salto *mi* , *fa* , ou gradatim *mi* , *fa* , *sol* , *la* , *fa* . O mesmo se entenderá descendo ; como se vê no Exemplo seguinte :

Semidiapente.



Semidiapente.



He

He o sobredito intervallo tambem dissonante , mas naõ tanto como o tritono ; e por isso se póde admittir algumas vezes a quinta remissa , ou Semidiapente , principalmente quando elle procede gradatim , e logo começa a descer alguns pontos : porém o tritono nunca se deve admittir , por ser summamente aspero ao ouvido , e por isso he necessario evitallo. Evitallo , naõ vem a ser outra coiza mais , que reduzillo á quantidade da quarta perfeita , diminuindo-lhe o Semitono em que o excede ; e isto se póde fazer de dous modos : ou com b mol na parte do *mi* , ou com sustenido na parte do *fa* , que vem a ser , ou baixando o extremo superior , ou levantando o inferior. O mesmo digo do Semidiapente , que para o evitar , he reduzillo a quinta perfeita , augmentando-lhe o que lhe falta ; e isto se faz tambem de dous modos , ou com b mol na parte do *mi* , ou com sustenido na parte do *fa* , em cuja execuçaõ nos devemos conformar com as regras seguintes :

R E G R A I.

T Odas vezes que a cantoria , ou gradatim , cu de salto subir de *F fa ut* , a *B fa* □ *mi* , ou descer de *B fa* □ *mi* , a *F fa ut* , devemos com b mol accidental , dizer *fa* , em *B fa* □ *mi* , e naõ *mi* , só por essa vez , para cumprir com o Diathesaraõ ; como se vê no Exemplo seguinte :

R ii

No -

He o sobredito intervallo tambem ditonante mas
 N O T A. como o tritoño se pode reduzir
 a quinta vezes a quinta quinta a sexta quinta
 Exceptua-se desta regra o caso, em que o canto fizer
 clausula em G sol re ut; porque entã, por ser o fa de
 F fa ut sustenido, fica o tritono reduzido á quantidade de
 quarta perfeita, e se escusa o b mol, como superfluo, e
 desnecessario; como se vê no seguinte Exemplo.



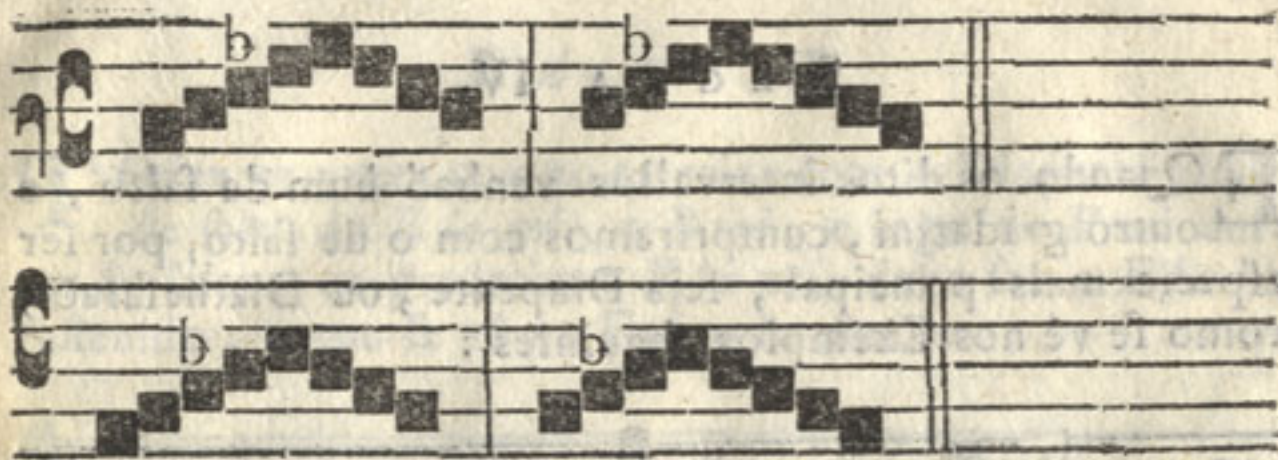
R E G R A II.

V Indo porém ambos juntos, Diápente, e Diathesaraõ,
 raõ, como algumas vezes succede, e sendo ambos
 de salto, cumprimos com hum, e outro; para o que,
 sendo necessario, faremos b molados accidentalmente al-
 guns pontos, como se pôde fazer em B fa \square mi, E la
 mi, e A la mi re; o que se vê no Exemplo seguinte:



R E G R A III.

S E os dous intervallos Diápente, e Diathesaraõ proce-
 derem gradatim, como subindo hum, e outro des-
 cendo, cumprimos com o Diathesaraõ, por estarem os
 seus extremos mais proximos, e ser maior a sua dissonan-
 cia, se naõ se suppre; o que se vê no Exemplo seguinte:



N O T A.

Muitas vezes em septimo tom succede o que fica dito nesta regra ; como se vê no Exemplo seguinte de p a q, e de q a r.



N O T A.

No terceiro tom tambem pôde succeder frequentemente os ditos intervallos, como se vê no Exemplo seguinte, de p a q, e de q a r.



R E G R A I V.

E Quando os ditos intervallos venhaõ hum de salto, e outro gradatim, cumpriremos com o de salto, por ser especie mais principal, seja Diapente, ou Diatthesaraõ; como se vê nos Exemplos seguintes:



§. II.

O Uso do sustenido he o mesmo que o de b mol, isto he, para evitar tritonos, e Semidiapentes no Canto-chaõ; que na verdade, neste genero de cantoria, se deve pôr todo o cuidado em os evitar: por isso se deve attender ás regras seguintes:

R E G R A I.

T Odas as vezes que de *B mi*, se descer a *F fa ut*, e passar logo para *G sol re ut* por modo de clausula, deve ser o *F fa ut* sustenido; e ordinariamente succede isto no octavo tom; como se vê no Exemplo seguinte:



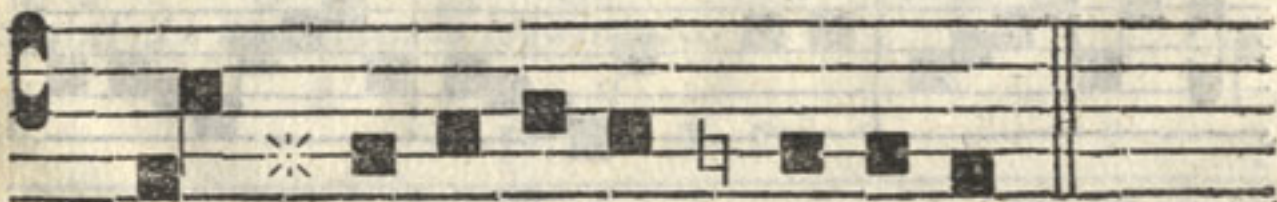
N O T A.

Esta regra he huma excepção da primeira regra do uso do b mol, como fica dito na pag. 131., e na nota pag. 132.

R E-

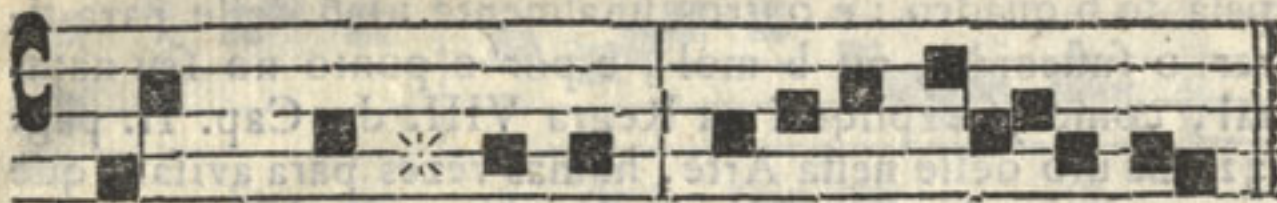
R E G R A II.

T Odas as vezes que no terceiro tom o Diapente subir de salto de *E la mi*, a *B mi*, e logo de *B mi* descer de salto, ou gradatim a *F fa ut*, deve ser o *F fa ut* sustenido, como se vê no Exemplo abaixo:



R E G R A III.

T Ambem deve ser o *F fa ut* sustenido, se o Diapente descer do extremo superior no terceiro tom a *F fa ut* gradatim; como se vê no Exemplo seguinte:



R E G R A IV.

T Odas as vezes, que no quarto tom o Diapente subir de salto, e logo descer de *B mi* a *F fa ut* de salto, ou gradatim, deve ser o *F fa ut* sustenido; como se vê no Exemplo seguinte:



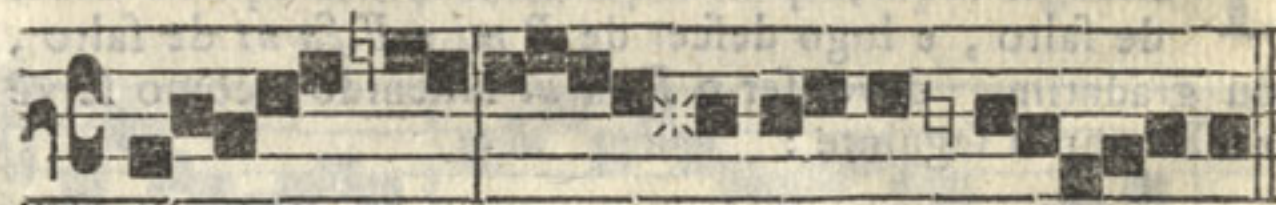
REGRA V.

Todas as vezes, que no quarto tom se descer de salto de *F fa ut* a *B mi*, deve ser o *F fa ut* sustenido, como se vê no Exemplo seguinte:



§. III.

O uso do b quadrado no Canto-chaõ tem, conforme alguns Authores, o mesmo significado, que o sustenido: usaõ de b quadro em lugar de sustenido: outros usaõ delle naquelles pontos, que correm risco de se cantarem pela propriedade de b mol, devendo-se cantar pela de b quadro: e outros finalmente usaõ delle para tirar o sustenido, ou b mol, e pôr o ponto no seu natural, como já expliquei na Regra VIII. do Cap. II. pag. 32. Eu uso delle nesta Arte, humas vezes para avisar, que o ponto donde elle está, se deve cantar pela propriedade de b quadro; e outras para tirar o sustenido, e pôr o ponto no seu natural, se o sustenido tem precedido immediatamente; como se vê neste Exemplo:



NOTA.

O primeiro □ avisa que aquelle *B fa mi*, se deve cantar pela propriedade de b quadro; e o segundo □ denota, que o *F fa ut* já não he sustenido, como foi tres pontos antes, mas alli já está no seu natural.

Ad-

Advertencias.

1 Quando acontecer , que subindo , ou descendo de F fa ut a B fa mi , se achar hum a virgula de permeio entre B e F , a qual virgula nos dá a entender , que se detenha alli o canto , porque faz sentido a letra : neste caso não se deve guardar a Regra. I. do §. I. pag. 131. como se manifesta no Exemplo seguinte.



Di xit Do mi nus, Do mi no me o ,



se de a dex tris me- is.

N O T A.

De p a q , he tritono ; mas como tem a virgula x , de permeio disfarça-o : tambem de r a s , he tritono ; mas como tem a virgula de permeio x , não se percebe o tritono , como he patente a quem cantar , detendo-se nas virgulas.

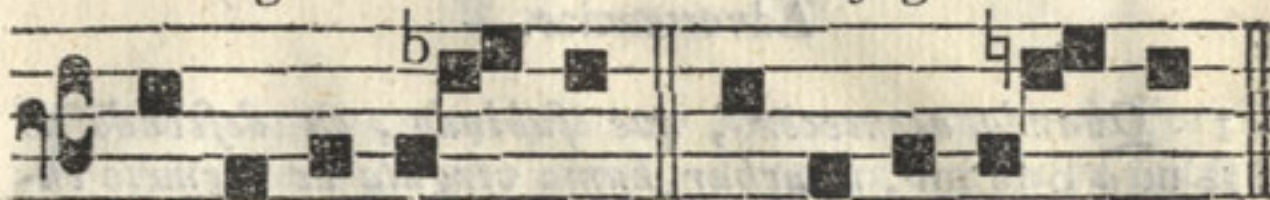
2 Muitas vezes acontece , que se deve usar de b mol accidental , ainda que não haja arte , ou preceito que o expresse , v. g. a Antiphona Ave Maria , que vem no Antiphonario Romano ; deve-se dar b molado em B fa mi , e se se não dá , faz hum a aspereza ao ouvido insupportavel , como se póde experimentar no Exemplo seguinte :

S

Agra-

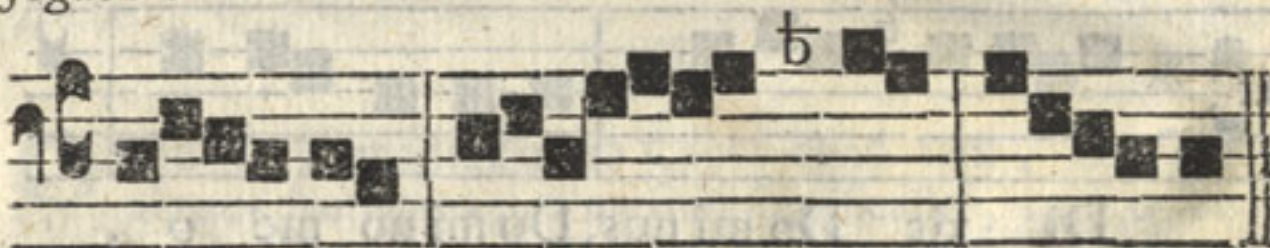
Agradavel.

Desagradavel.



A ve Ma ri- a. A ve Ma ri- a.

3 No segundo tom todas as vezes , que subir só hum ponto do seu Diapente , deve este ser b molado , aliás faz hum a d'ffonancia insupportavel , como se vê no Exemplo seguinte :



N O T A.

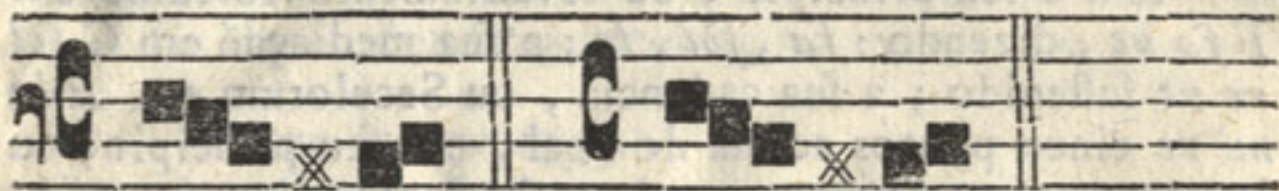
Pelo que fica dito na advertencia antecedente ; aquella Antiphona Similabo eum do Antiphonario Romano , que não subindo mais que hum ponto do seu Diapente , se deve dizer fa , em b fa mi , aliás faz d'ffonancia.

4 Muitas vezes se experimenta hum a cantoria mui doce com o referido b mol ; e por isso fica á boa eleição do ouvido do Compositor , ou Cantor , que na verdade o ouvido nesta materia he grande juiz para distinguir consonancias.

5 Do sustenido uso frequentemente no segundo , quarto , e decimo tom , não por necessidade de intervallos ; mas sim por me parecer mais agradavel ao ouvido subir do Diathesaraõ do segundo tom ; isto he , de A la mi re a D la sol re , com C sol fa ut sustenido : o mesmo digo do quarto tom , quando sobe de E la mi a A la mi re , com G sol re ut sustenido ; e o mesmo do decimo tom , como se póde ver no Livro III. desta Arte.

6 No primeiro , segundo , nono , e decimo tom , todas
as

as vezes , que fizerem clausula nos seus respectivos finais , deve sempre ser sustentado o ponto abaixo do final , como se vê no Exemplo seguinte ; e isto não por necessidade de intervallos , mas sim por melhor suavidade.



1. e 2. Tons.

9. e 10. Tons.

7 Tudo quanto se tem explicado desde o Capitulo XV. inclusive até este presente Capitulo , tudo vai dirigido a constituir hum bom Cantor , e hum perfeito Compositor de Canto-chaõ.

C A P I T U L O XXIV.

Em que se trata das entoações dos Psalmos , com os levantamentos solemnes , e seus Seculoros , por todos os doze tons , que ha no Canto-chaõ.

Todo o tom tem principio , mediação , e Seculorum ; que vem a ser principio , meio , e fim. O principio he o Signo onde começa o levantamento do tom ; o meio , ou mediação he aquelle ponto , ou pontos , que sobem , ou descem antes de cadencia ; Seculorum , ou cadencia he o final do tom.

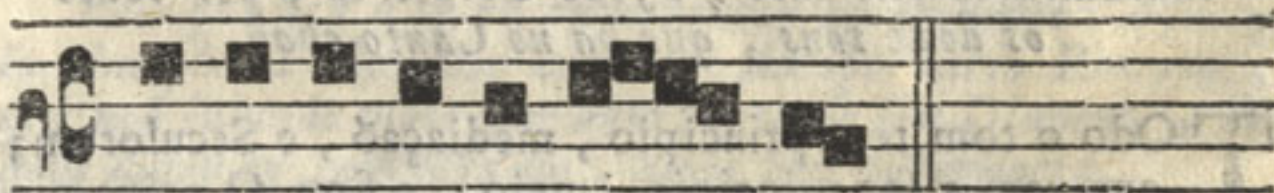
Os Seculoros , ou cadencias dos tons , podem ser regulares , ou irregulares ; entaõ se diz Seculorum regular , quando fenece no Signo do tom , v. g. primeiro tom fenece em *D la sol re* , se o Seculorum fenecer neste Signo , he regular ; e se finalizar em outro Signo , he Seculorum irregular : isto que digo do primeiro tom , se deve entender respectivamente de todos os doze tons. He necessario advertir , que muitas vezes , se usa dos Seculoros irregulares para abbreviar a Psalmodia ; e outras , por attender a commixtaõ dos tons , como adiante explicarei.

§. I.

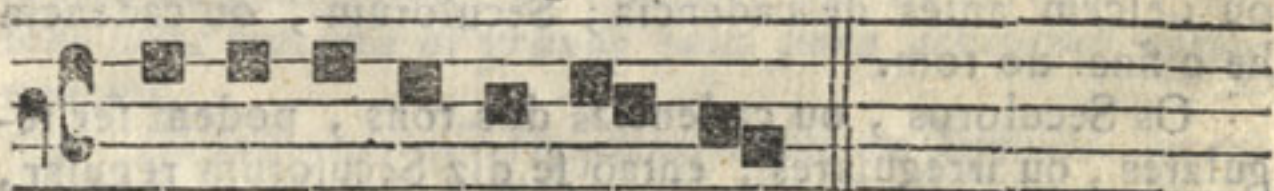
O Primeiro tom , como já disse , fenece em *D la sol re* ; tem o seu principio , ou levantamento solemne em *F fa ut* , dizendo : *fa , sol , la* ; a sua mediação em *G sol re ut* sustenido ; a sua cadencia , ou *Seculorum* em *A la mi re* cinco pontos acima do final , e o seu principio , ou levantamento tres pontos acima do final , dizendo , *fa , sol , la* ; tem cinco finais dous regulares , e tres irregulares , como se vê no Exemplo seguinte :

*Principio.**Mediação.*

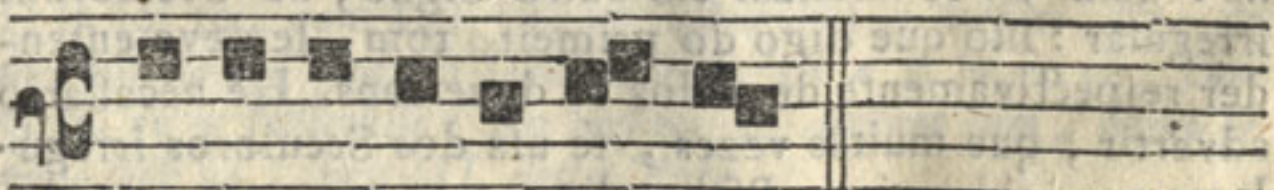
Di xit Do mi nus Do mi no me o:

Seculorum regular.

fe de à dex tris me- is.

Outro Seculorum regular.

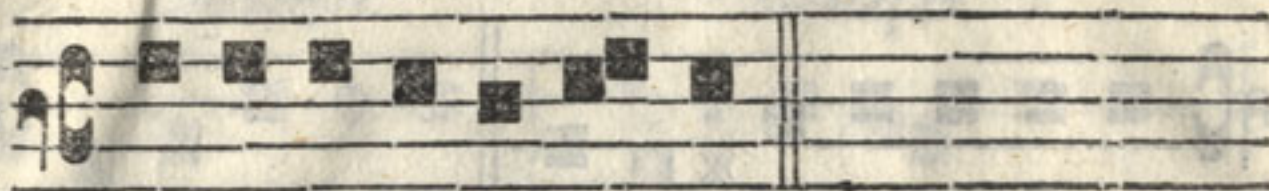
Se de à dex tris me- is.

Seculorum irregular 1.

Se de à dex tris me- is.

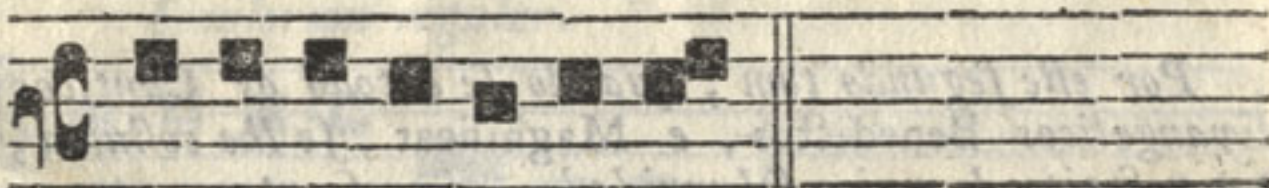
Outro

Outro irregular 2.



Se de à dex tris me- is.

Outro irregular 3.



Se de à dex tris me is.

N O T A.

Neste primeiro tom costumaõ alguns Authores fazer duas mediações ; huma em B fa b molado ; e outra em G sol re ut suspenido : eu só uso desta segunda ; porque a primeira he propria do nono tom transportado para a Es- sada de b mol.

§. II.

O Segundo tom fenece tambem em *D la sol re* ; como o primeiro ; tem o seu principio, ou levantamento solemne em *C sol fa ut* , hum ponto abaixo do final , dizendo : *ut , re , fa* ; a sua mediação he em *G sol re ut* ; a sua cadencia , ou Seculorum em *F fa ut* , tres pontos acima do final ; tem hum só Seculorum , e este regular ; como se vê no Exemplo seguinte :

Principio.

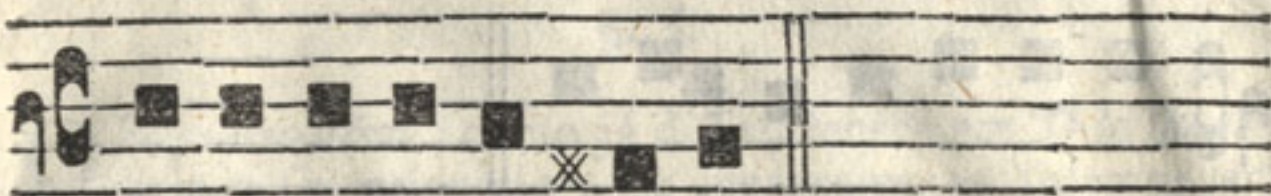
Mediação.



Di xit Do mi nus

Do mi no me o ;

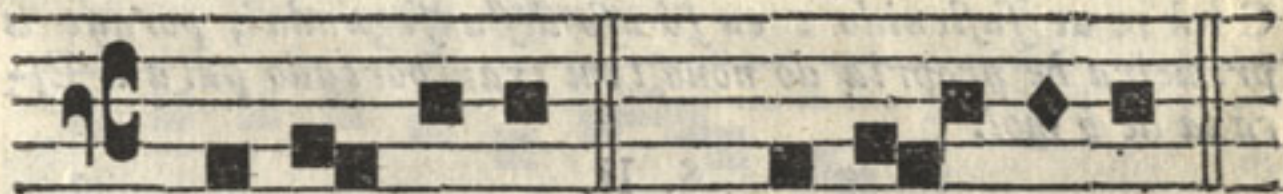
Se-



fe de à dextris me is.

N O T A.

Por este segundo tom , quando se entoã os Canticos Evangelicos Benedictus , e Magnificat , se lhe costuma , por respeito de maior solemnidade , acrescentar entre o segundo , e terceiro mais hum ponto ; de modo , que diga : ut , re , ut , fa , como aqui se mostra ; e assim se deve continuar em todos os mais versos até o fim. Alguns Authores costumaõ usar sempre deste modo ; eu ora uso de hum , ora de outro.



Cant. Be ne- di ctus. Cant. Ma gni- fi cat.

§. III.

O Terceiro tom fenece em *E la mi* ; tem o seu principio , ou levantamento solemne em *G sol re ut* , tres pontos acima do final , dizendo : *sol , re , fa* , pelo Systema Guidoniano ; e pelo dos modernos , *sol , la , ut* ; tem a sua mediação subindo hum ponto a *D la sol re* , e descendo do *D la sol re* até o *A la mi re* : a sua cadencia , ou Seculorum em *C sol fa ut* , seis pontos acima do final ; tem dous Seculoros regulares , e sete irregulares , como se vê no Exemplo seguinte :

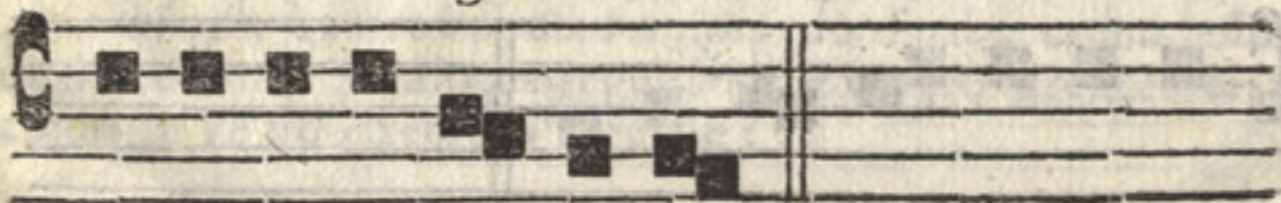
Principio.

Mediação.



Di xit Do mi nus Do mi no me- o:

Seculorum regular.



se de à dex tris me is.

Outro Seculoro regular.



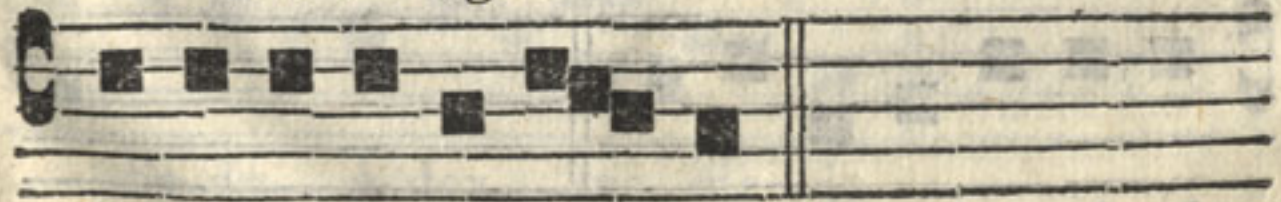
Se de à dex tris me- is.

Seculorum irregular.

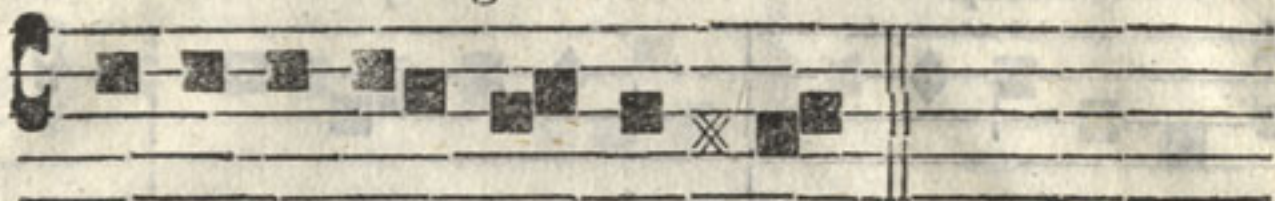


Se de à dex tris me is.

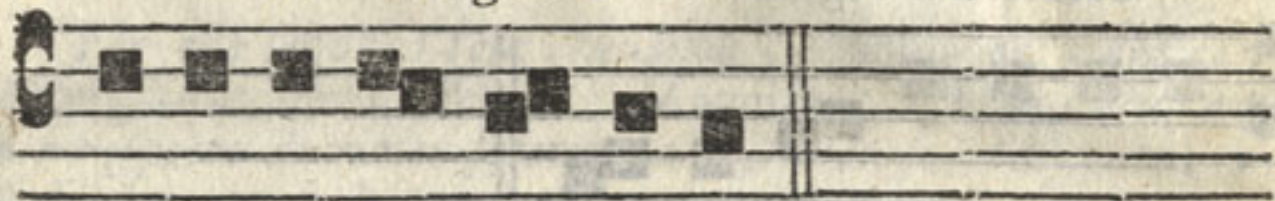
Outro irregular.



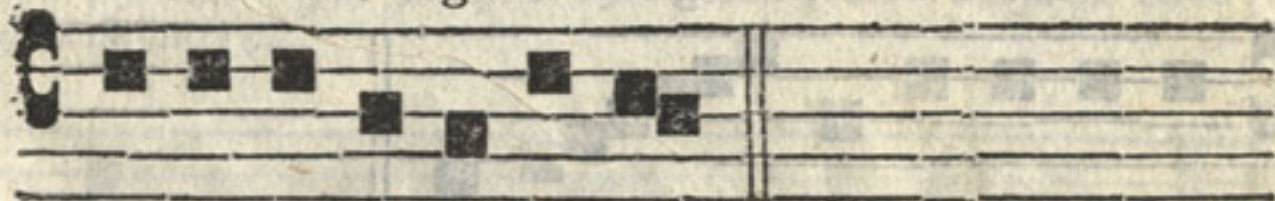
Se de à dex tris me- is.

Outro irregular.

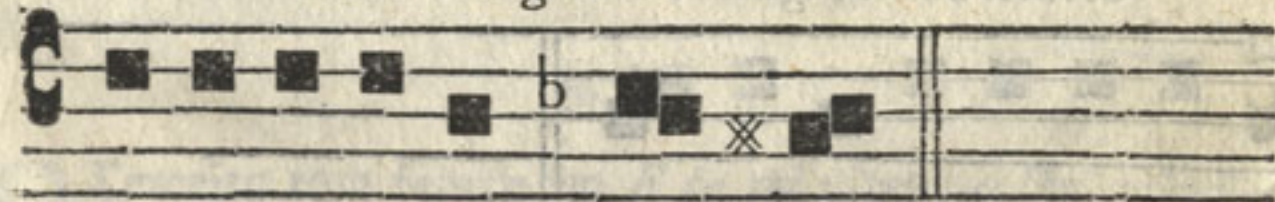
Se de à dex tris me- is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me- is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

§. IV.

O Quarto tom fenece tambem em *E la mi*; tem o seu principio, ou levantamento solemne em *A la mi re*; quatro pontos acima do final, dizendo *re, ut, re*, pelo Systema de Guido; e pelo dos Modernos *la, sol, la*: tem a sua mediação em *G e B mi*, hum ponto acima do *A la mi re*: a sua cadencia, ou *Seculorum* he no mesmo *A la mi re*, quatro pontos acima do final, como está dito: tem tres *Seculoros regulares*, e quatro *irregulares*, como se vê no Exemplo seguinte:

Principio.

Mediação.



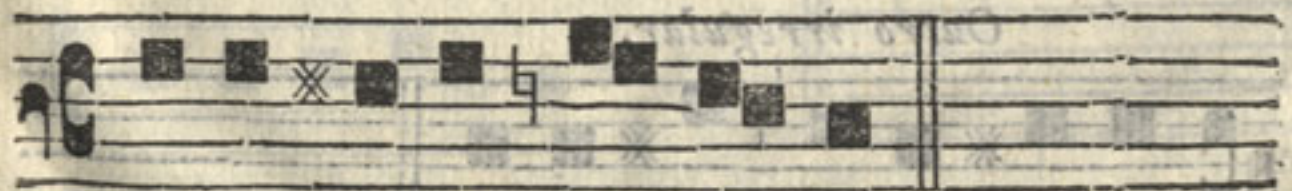
Di- xit Do mi nus Do mi no me o:

Seculorum regular.



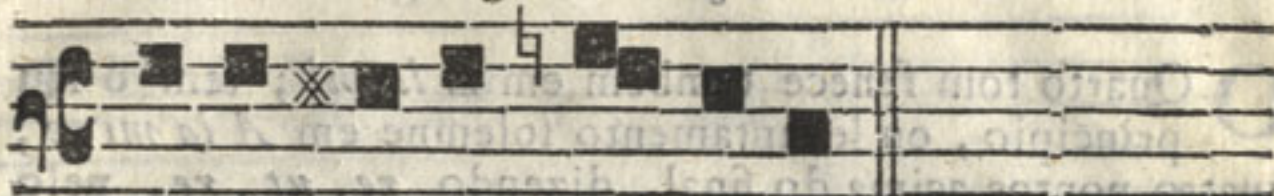
se de à dex tris me is.

Outro regular.



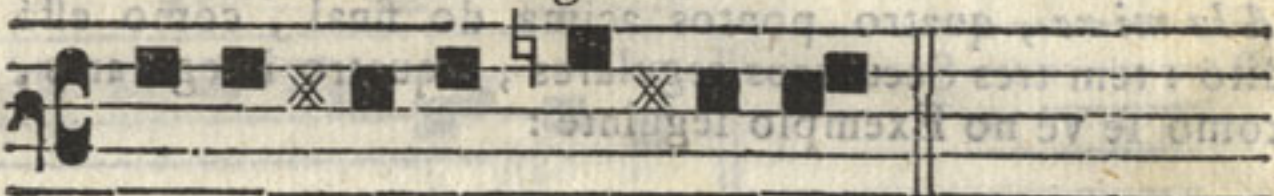
Se de à dex- tris me is.

Outro regular.



Se de à dex- tris meis.

Seculorum irregular.



Se de à dex tris me is.

Outro irregular.



Se de à dex- tris me is.

Outro irregular.



Se de à dex tris me is.

Outro irregular.



Se de à dex tris me is.

§. V.

O Quinto tom fenece em *F fa ut*; tem o seu principio, ou levantamento solemne no mesmo *F fa ut*; dizendo *fa, re, fa*; pelo Systema de Guido, e pelo dos modernos *fa, la, ut*: tem a sua mediação em *D la sol re*; hum ponto acima de *C sol fa ut*: a sua cadencia, ou *Seculorum*, he no mesmo *C sol fa ut*; tem hum *Seculorum* regular; e outro irregular; como se vê no Exemplo seguinte:

Principio. *Mediação.*

Di xit Do mi nus Do mi no me o:

Detailed description: This block contains two musical staves. The first staff is divided into two sections. The first section, labeled 'Principio', shows a melodic line starting on a C-clef with a common time signature. It features a sequence of notes: C (square), D (square), E (diamond), F (square), G (square), A (square), B (square), and C (square). The second section, labeled 'Mediação', continues the melody with notes: D (square), E (diamond), F (square), G (square), A (square), B (square), and C (square). The lyrics 'Di xit Do mi nus Do mi no me o:' are written below the notes.

Seculorum regular.

se de à dex tris me is.

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled 'Seculorum regular'. It begins with a C-clef and a common time signature. The melody consists of square notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C. The lyrics 'se de à dex tris me is.' are written below the notes.

Seculorum irregular.

Se de à dex tris me is.

Detailed description: This block contains a single musical staff labeled 'Seculorum irregular'. It begins with a C-clef and a common time signature. The melody consists of square notes: C, D, E, F, G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C. The lyrics 'Se de à dex tris me is.' are written below the notes.

§. VI.

O Sexto tom fenece tambem em *F fa ut*; tem o seu principio, ou levantamento solemne no mesmo *F fa ut*; dizendo *fa, sol, la*, tanto pelo Systema de Guido, como pelo dos modernos: tem a sua mediação em *G sol re ut*; e a sua cadencia; ou Seculorum em *A la mi re*, tres pontos acima do final: tem hum só Seculorum, e esse regular; como se vê no Exemplo seguinte:

Principio. *Mediação.*

Di xit Do mi nus Do mi no me o:

Seculorum regular.

se de à dex tris me is.

§. VII.

O Septimo tom fenece em *G sol re ut*; tem o seu principio, ou levantamento solemne em *C sol fa ut*, quatro pontos acima do final, dizendo *fa, mi, fa, re*, pelo Systema Guidoniano, e pelo dos modernos, *ut, si, ut, re*: tem a sua mediação em *F fa ut*; e a sua cadencia, ou Seculorum em *D la sol re*, cinco pontos acima do final: tem dous Seculoros regulares, e seis irregulares; como se vê no Exemplo seguinte:

Principio.

Mediação.



Di xit Do mi nus Do mi no me o:

Seculorum regular.



se de à dex tris me is.

Outro regular.



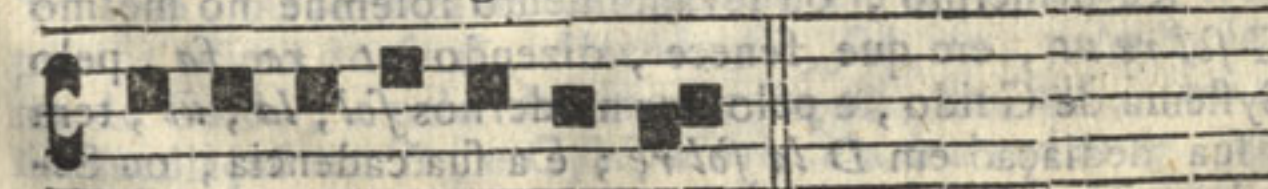
Se de à dex tris me is.

Seculorum irregular.



Se de à dex tris me is.

Outro irregular.



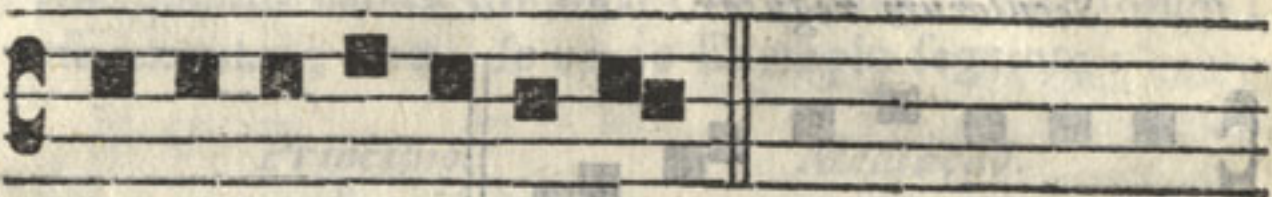
Se de à dex tris me is.

Prin-

110

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me is.

§. VIII.

O Oitavo tom fenece tambem em *G sol re ut*; tem o seu principio, ou levantamento solemne no mesmo *G sol re ut*, em que fenece, dizendo *ut, re, fa*, pelo Systema de Guido, e pelo dos modernos *sol, la, ut*; tem a sua mediação em *D la sol re*; e a sua cadencia, ou Seculorum em *C sol fa ut*, quatro pontos acima do final: tem dous Seculoros regulares, e hum irregular, como se vê no Exemplo seguinte:

Prin-

Principio.

Mediação.



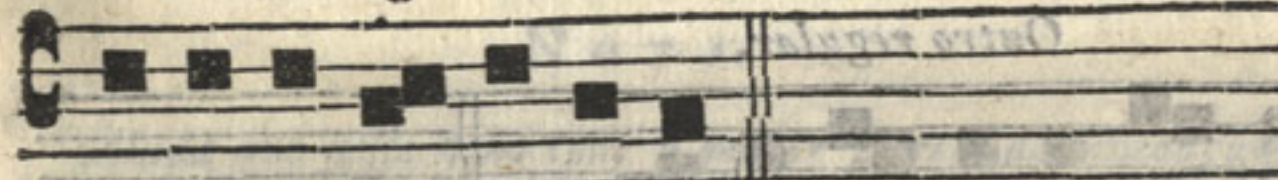
Di xit Do mi nus Do mi no me o:

Seculorum regular.



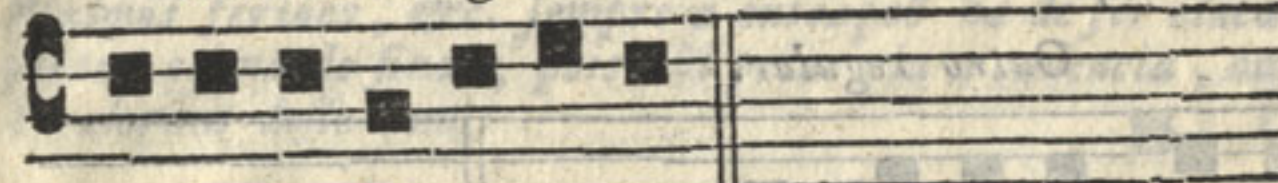
se de à dex tris me is..

Outro regular.



Se de à dex tris me is.

Seculorum irregular.



Se de à dex tris me is.

§. IX.

O Nono tom fenece em *A la mi re*; tem o seu principio, ou levantamento solemne em *C sol fa ut*, tres pontos acima do final, dizendo *fa, sol, la*, pelo Syffema de Guido; e pelo dos modernos *ut, re, mi*; tem a sua mediação em *B*, e *C sol fa ut*; e a sua cadencia, ou Seculorum em *E la mi*, cinco pontos acima do final: tem tres Seculoros regulares, e outros tres irregulares, como se vé no Exemplo seguinte:

Prin-

Principio.

Mediação.



Di xit Do mi nus Do mi no me o :

Seculorum regular.



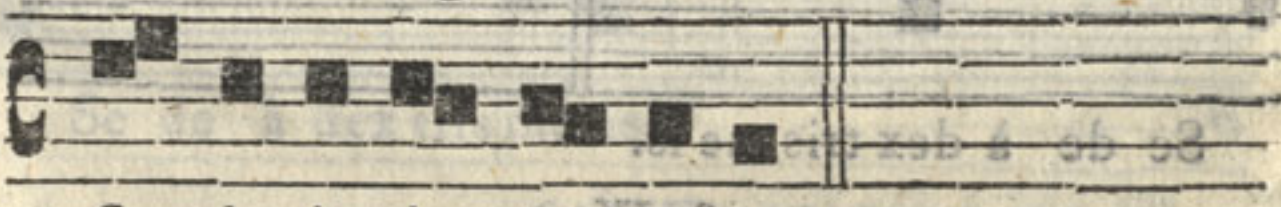
fe. de à dex tris me is.

Outro regular.



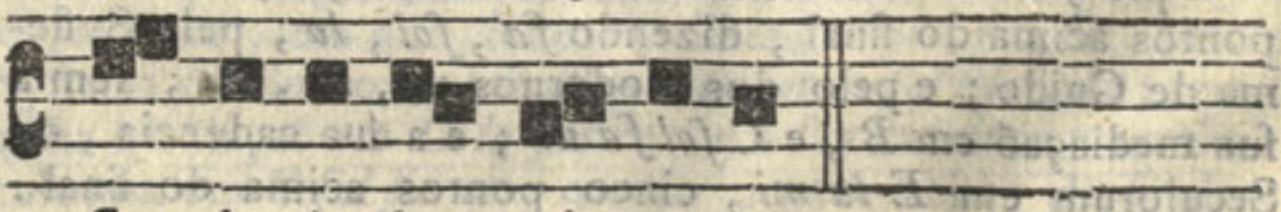
Se de à dex tris me is.

Outro regular.



Se de à dex tris me is.

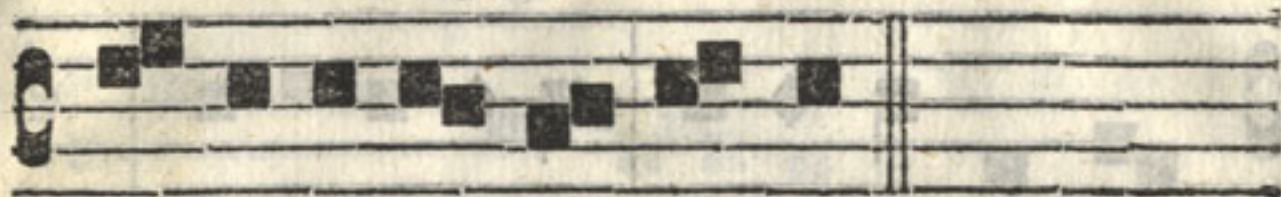
Seculorum irregular.



Se de à dex tris me is.

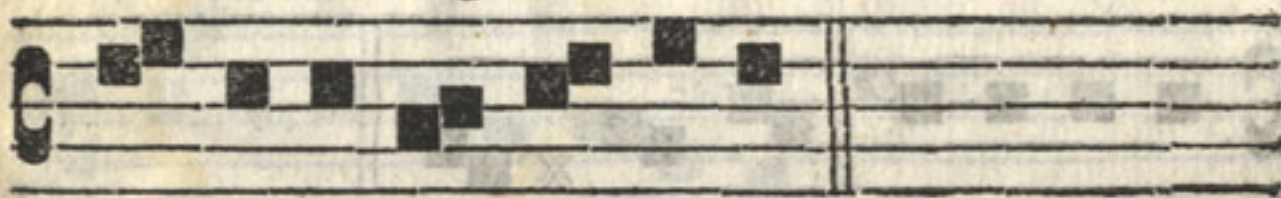
Outro

Outro irregular.



Se de à dex tris me is.

Outro irregular.



Se de à dex tris me is.

N O T A.

Ainda que neste nono tom a maior parte da entoação do Seculorum seja sobre D la sol re ; com tudo como o Seculorum principia em E la mi, abi deve ser o principio da sua cadencia : e quando se entoar Versos , ou principiar Psalmos feriaes , &c. sempre a entoação ha de ser cinco pontos acima do final ; pois abi principia a cadencia , ou Seculorum deste tom.

§. X.

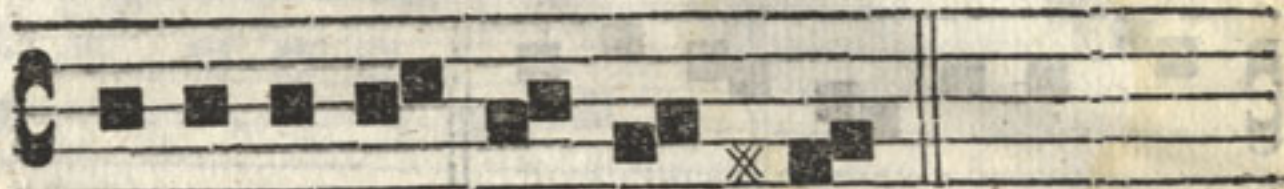
O Decimo tom tambem fenece em *A la mi re* ; tem o seu principio , ou levantamento solemne em *G sol re ut* , hum ponto abaixo do final , dizendo *ut , re , ut , fa* , pelo Systema de Guido ; e pelo dos modernos *sol , re , sol , ut* ; tem a sua mediação em *D la sol re* ; e a sua cadencia , ou Seculorum em *C sol fa ut* , tres pontos acima do final : tem dous Seculoros , e ambos regulares ; como se vê no Exemplo seguinte :

U

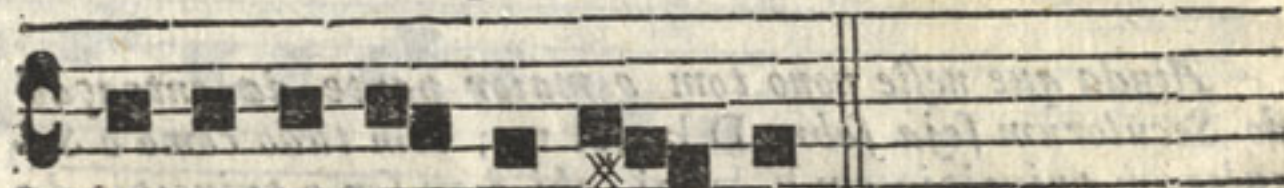
Prin

*Principio.**Mediação.*

Di- xit Do mi nus Do mi no me o :

Seculorum regular.

se de à dex tris me- is.

Outro irregular.

Se de à dex tris me- is.

§. XI.

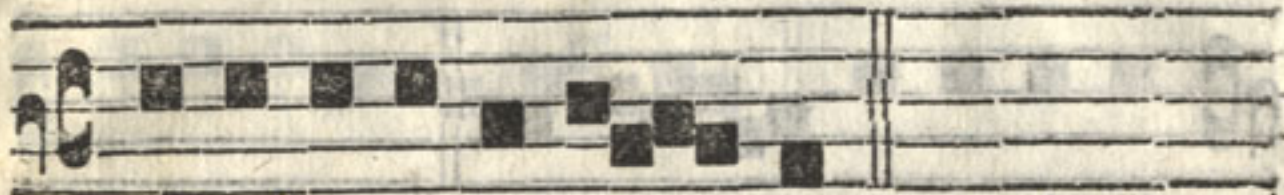
O Undecimo tom fenece em *C sol fa ut*; tem o seu principio, ou levantamento solemne no mesmo *C sol fa ut*, em que fenece, dizendo *ut, mi, sol*, tanto no Systema de Guido, como no dos modernos: tem a sua mediação em *A la mi re*; e a sua cadencia, ou Seculorum em *G sol re ut*, cinco pontos acima do final: tem cinco Seculoros, regulares, e dous irregulares; como se vé no Exemplo seguinte:

*Principio.**Mediação.*

Di xit Do mi nus Do mi no me o :

Se-

Seculorum regular.



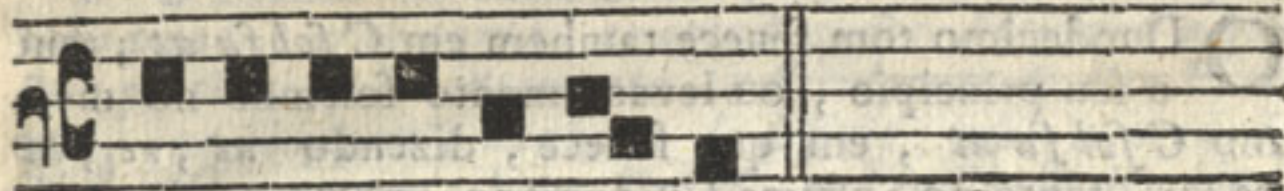
se de à dex tris me- is.

Outro regular.



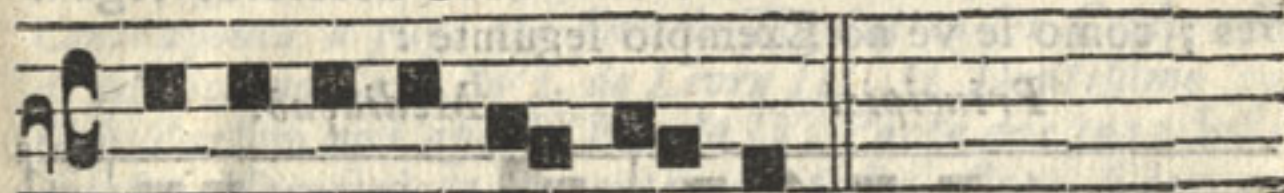
Se de à dex tris me- is.

Outro regular.



Se de à dex tris me is.

Outro regular.



Se de à dex tris me is.

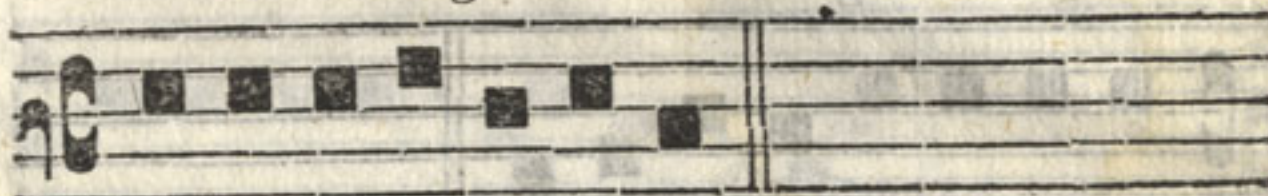
Outro regular.



Se de à dex tris me is.

Seculorum irregular.

Se de à dex tris me is.

Outro irregular.

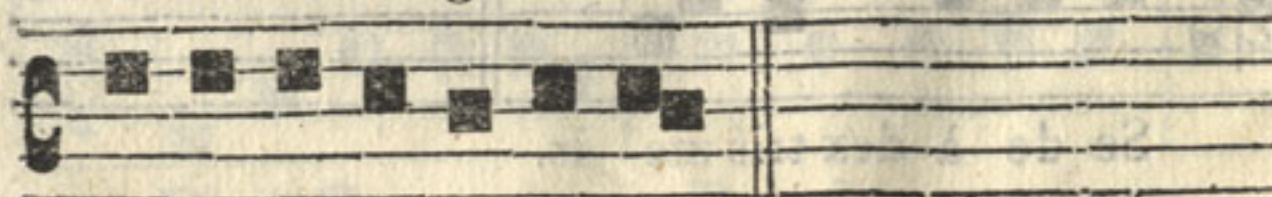
Se de à dex tris me is.

§. XII.

O Duodecimo tom fenece tambem em *C sol fa ut* ; tem o seu principio , ou levantamento solemne no mesmo *C sol fa ut* , em que fenece , dizendo *ut , re , ut re mi* , tanto no Systema Guidoniano , como no dos modernos ; tem a sua mediação em *F fa ut* descendo até *D la sol re* ; e a sua cadencia , ou *Seculorum* em *E la mi* , tres pontos acima do final : tem dous *Seculoros* regulares ; como se vê no Exemplo seguinte :

*Principio.**Mediação.*

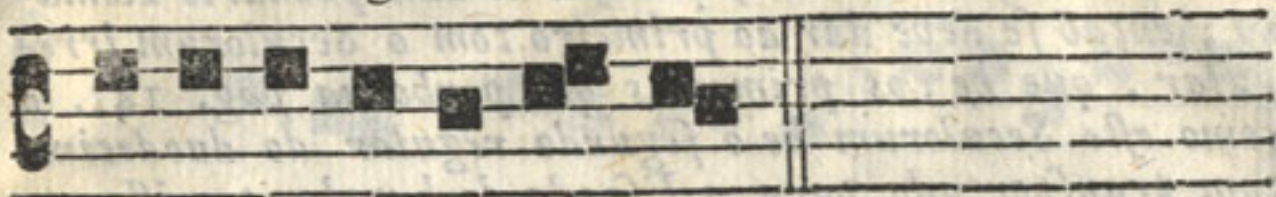
Di xit Do mi nns Do mi no me o :

Seculorum regular.

Se de à dex tris me is.

Out-

Outro regular.



Se de à dextris me is.

Advertencias.

1 No oclavo tom alguns Authores costumã accrescentar outro ponto ao seu levantamento, como fica dito na nota do segundo tom a pag. 142. e deve se entãõ dizer em G sol re ut : ut, re, ut, fa, no Systema de Guido, e no dos modernos sol, la, sol, ut. Eu uso muitas vezes deste modo.

2 O Psalmo In exitu Israel, costuma-se cantar pelo nono tom; e eraõ tantas as opiniões dos Authores a que tom pertencia o levantamento, e Seculorum do dito Psalmo, que ninguem o acabava de definir; mas a verdade he que he nono tom: huns diziaõ, que era primeiro tom, outros segundo, outros fualmente oclava irregular: mas tambem havia Authores, que affirmavaõ, ser nono tom: assim o mostra Joaõ Maria Artusi na Arte de Contraponto a pag. 45. Oracio Tigrini no seu Compendio de Musica no Cap. XVI. do Livro III. O Doutissimo Joseph Zarlino no Cap. XXVI. da IV. Parte das suas Instituições Harmonicas; e antes de todos estes, Glareano Patricio, em hum tratado, que sobre isto compoz, intitulado Dodecachordo. E como nestas materias vale mais a demonstraçãõ do que as authoridades, por isso se deve affirmar, que he nono tom, conforme o que fica demonstrado a pag. 76. Cap. XVII.

3 Deve-se saber, que muitas vezes se daõ Seculoros irregulares por se attender á mixtaõ dos tons v. g. quando no primeiro tom predomina Diathesarões, ou Diapentes do duodecimo tom transportado para a Escada de

b mel,

b mol, como he a Antiphona *Et omnes Angeli*, festa de todos os Santos, que está no Antiphonario Romano; entã se deve dar ao primeiro tom o *Seculorum irregular*, que he dos primeiros que ponho na pag. 141. e como este *Seculorum* he o segundo regular do duodecimo tom transportado para a Escada de *b mol*, por isso nos avisa que aquella Antiphona tem intervallos de duodecimo tom. O mesmo digo respectivamente dos mais *Seculoros irregulares*.

4 Todas as vezes que o primeiro tom tiver o Diapente de duodecimo tom, como tem a Antiphona *Ave Maria*, no Antiphonario Romano, se lhe deve dar o segundo *Seculorum irregular* do primeiro tom na pag. 140. como se vê neste Exemplo:

P. q. *Seculorum irregular:*

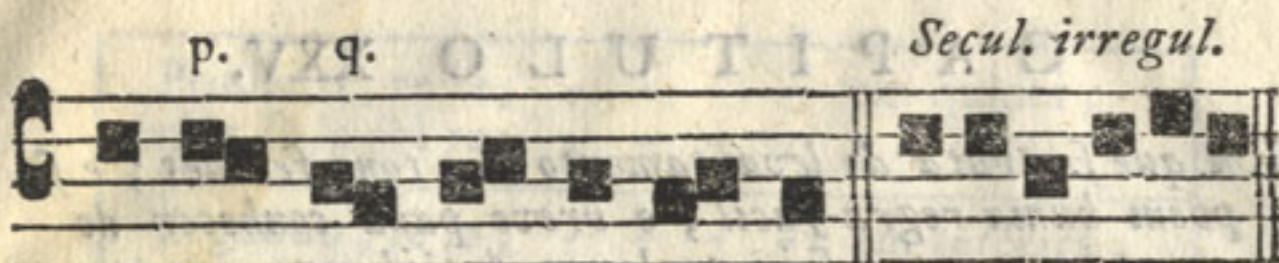
A ve Ma ri- a, &c.

N O T A.

De *p a q*, he o Diapente de duodecimo tom; por isso se deo o segundo *Seculorum irregular* do primeiro tom, de cujo tom he a dita Antiphona.

5 Todas as vezes, que no oitava tom se principiar com o Diathesaraõ de duodecimo tom, como he a Antiphona *Hoc est præceptum meum*, no Antiphonario Romano, se lhe deve dar o primeiro, e unico *Seculorum irregular* de oitava tom pag. 151. como se vê neste Exemplo seguinte:

Hoc



Hoc est præ ce ptum me um, &c.

N O T A.

De p a q, he o Diatbesaraõ de duodecimo tom; por isso se deo o *Seculorum irregular* de oitava tom, de cujo tom he a dita *Antiphona*.

6 Para se usar dos *Seculoros irregulares* por causa da mixtaõ dos tons, he necessario que esta mixtaõ venha logo no principio da *Antiphona*; que de outro modo se usará dos *Seculoros regulares*, excepto se for por causa de abbreviar o psalmeiar, como já disse no principio deste *Capitulo*.

7 Ainda que não está em pratica usar no terceiro; quinto, e septimo tom dos *Seculoros regulares* (talvez por serem dilatados); com tudo se o tom da *Antiphona* fôr perfeito, devem-se usar.

8 Nas entoações dos *Psalmos* dos *Introitos* das *Missas* sempre se deve usar dos *Seculoros regulares*, como de facto usa o *Missal Romano*; excepto no terceiro tom, que usa do *Seculorum irregular* o mesmo *Missal Romano*.

9 Ainda que o *Missal Romano* na entoação dos *Psalmos* dos *Introitos* traz alguns *Seculoros regulares* diferentes dos que eu deixo estabelecidos; com tudo a essencia dos *Seculoros regulares* consiste em fenecer, ou acabar no *Signo* do tom, como fica dito na pag. 139., por isso a differença, que se acha no *Missal Romano*, he *accidental*, e não *essencial*.

CAPITULO XXV.

Em que se trata do levantamento dos tons feriaes ; e se põem huma regra facil , e breve para conhecer de que tom seja qualquer Antiphona.

DEpois de se saber os levantamentos solemnes dos tons , se deve saber os feriaes , que se usaõ nas ferias , Santos simples , e Officio de Defuntos , quando se naõ canta duplex ; e só se tocaõ aqui os seus principios ; porque excepto nelles , em tudo o mais saõ semelhantes aos solemnes : esta mesma regra se observará nos Canticos Evangelicos *Benedictus* , *Magnificat* , e *Nunc dimittis* nos mesmos dias , e Officios ; porẽm o *Magnificat* se levantará como abaixo se mostra.

Para a promptidaõ do *Seculorum* , e entoações dos tons feriaes , digo pelo *Systema* de Guido , que no primeiro tom a sua entoaçãõ he *re , la* , em quinta , desde *D la sol , re* , a *A la mi re* : O segundo , *re , fa* , em terceira desde *D la sol re* a *F fa ut* : O terceiro , *mi , fa* , em sexta , desde *E la mi* a *C sol fa ut* : O quarto , *mi , la* , em quarta , desde *E la mi* a *A la mi re* : O quinto , *fa , fa* , em quinta , desde *F fa ut* a *C sol fa ut* : O sexto , *fa , la* , em terceira , desde *F fa ut* a *A la mi re* : O septimo , *ut , sol* , em quinta , desde *G sol re ut* a *D la sol re* : O oçtavo , *ut , fa* , em quarta , desde *G sol re ut* a *C sol fa ut* : O nono , *re , la* , desde *A la mi re* a *E la mi* em quinta : O decimo , *re , fa* , em terceira ; desde *A la mi re* a *C sol fa ut* : O undecimo , *ut , sol* , em quinta , desde *C sol fa ut* a *G sol re ut* : O duodecimo , *fa , la* , em terceira desde *C sol fa ut* a *E la mi* : o que tudo se vê no *Schema* seguinte :

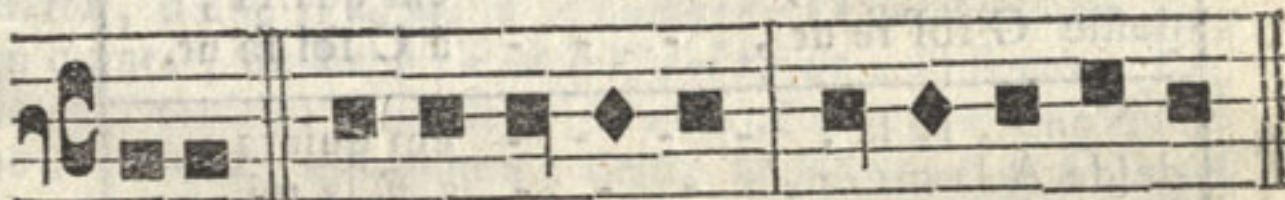
Primeiro, re la, - - - - em quinta, desde D la sol re, - - - - a A la mi re.
Segundo, re fa, - - - - em terceira, desde D la sol re, - - - - a F fa ut.
Terceiro, mi fa, - - - - em sexta, desde E la mi, - - - - a C sol fa ut.
Quarto, mi la, - - - - em quarta, desde E la mi, - - - - a A la mi re.
Quinto, fa fa, - - - - em quinta, desde F fa ut, - - - - a C sol fa ut.
Sexto, fa la, - - - - em terceira, desde F fa ut, - - - - a A la mi re.
Septimo, ut sol, - - - - em quinta, desde G sol re ut, - - - - a D la sol re.
Oçtavo, ut fa, - - - - em quarta, desde G sol re ut, - - - - a C sol fa ut.
Nono, re la, - - - - em quinta, desde A la mi re, - - - - a E la mi.
Decimo, re fa, - - - - em terceira, desde A la mi re, - - - - a C sol fa ut.
Undecimo, ut sol, - - - - em quinta, desde C sol fa ut, - - - - a G sol re ut.
Duodecimo, fa la, - - - - em terceira, desde C sol fa ut, - - - - a E la mi.

Explicação do Schema.

E Stas regras nos dão a entender, que v. g. o primeiro tom deixa o seu final em o *re* de D la sol re; e o Cantor ha de entoar o *Seculorum*, ou entoação do Psalmo, em o *la* de A la mi re, cinco pontos mais alto; e assim se governará para os de mais tons, como v. g. o duodecimo tom deixa o seu final em o *fa* de C sol fa ut; e o Cantor ha de entoar o *Seculorum*, ou entoação do Psalmo em o *la* de E la mi, tres pontos mais alto; como se vê nos Exemplos seguintes:

Primeiro tom.

Final. Dixit Dominus Domino meo.

Segundo tom.

Final. Dixit Dominus Domino meo.

Terceiro tom.

Final. Dixit Dominus Domino meo.

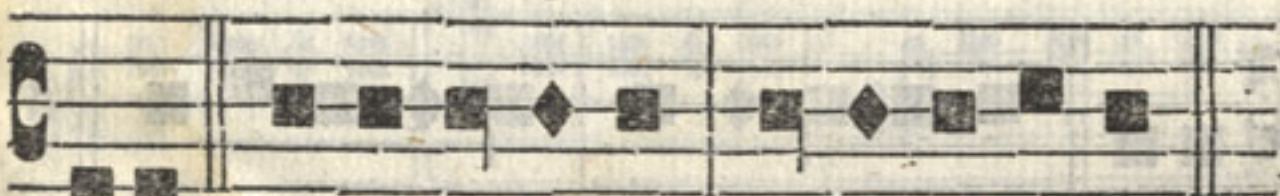
Quar-

Quarto tom.



Fi nal. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Quinto tom.



Fi nal. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Sexto tom.



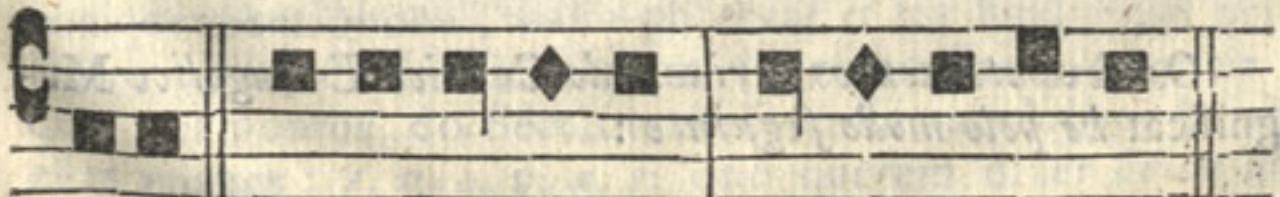
Fi nal. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Septimo tom.

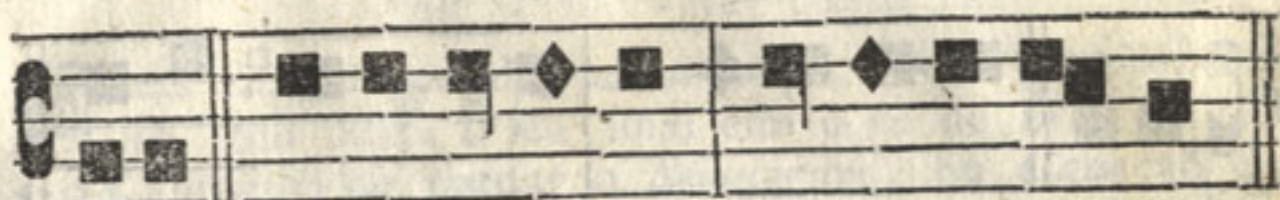


Fi nal. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Oitavo tom.



Fi nal. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Nono tom.

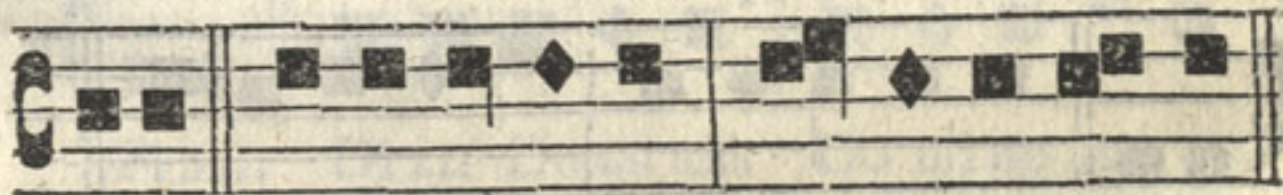
Final. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Decimo tom.

Final. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Undecimo tom.

Final. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

Duodecimo tom.

Final. Di xit Do mi nus Do mi no me o.

N O T A.

Os levantamentos feriaes do Cantico Evangelico Magnificat he pelo modo seguinte :



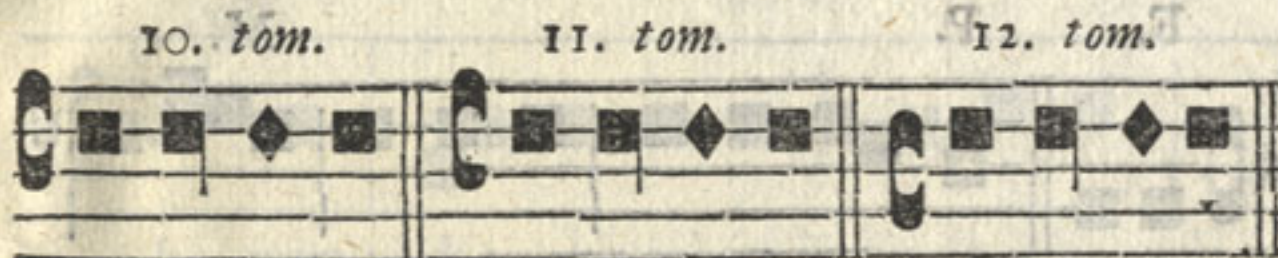
Magni fi cat. Magni fi cat. Magni fi cat.



Magni fi cat. Magni fi cat. Magni fi cat.



Magni fi cat. Magni fi cat. Magni fi cat.



Magni fi cat. Magni fi cat. Magni fi cat.

Para conhecer pois com facilidade de que tom seja qualquer Antiphona, basta observar o seu final, e o primeiro ponto do seu Seculorum (he necessario advertir, que nos pontos do Seculorum se costuma pôr por baixo estas vogaes : *e. u. o. u. a. e.* que querem dizer *Se-cu lo-rum-a-men.*) Offerece-se, supponhamos huma Antiphona, a qual fenece em *G sol re ut*; para virmos no co-nhe-

nhecimento de qual delles he , se septimo , se octavo , observaremos o seu e. u. o. u. a. e. (que he o seu Seculorum) : se virmos , que o primeiro ponto delle entra em *D la sol re* , como o levantamento ferial de septimo tom , será septimo ; se virmos porêm que entra em *C sol fa ut* , como o levantamento ferial de octavo tom , entãõ diremos ser octavo. E isto mesmo se praticará nos mais , tendo sempre respeito ao final da dita Antiphona.

C A P I T U L O XXVI.

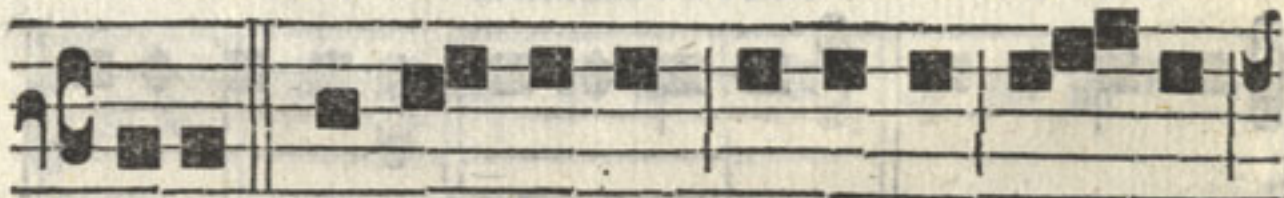
Em que se trata da entoação dos doze tons em os Introitos da Missa , com huma regra facil para conhecer de que tom sejaõ os Introitos da Missa.

O Principio dos levantamentos dos Psalmos nos Introitos da Missa he o mesmo que fica explicado no Capitulo XXIV. ; a mediação porêm , e Seculoros tem fó alguma differença accidental ; como se vê nos Exemplos seguintes :

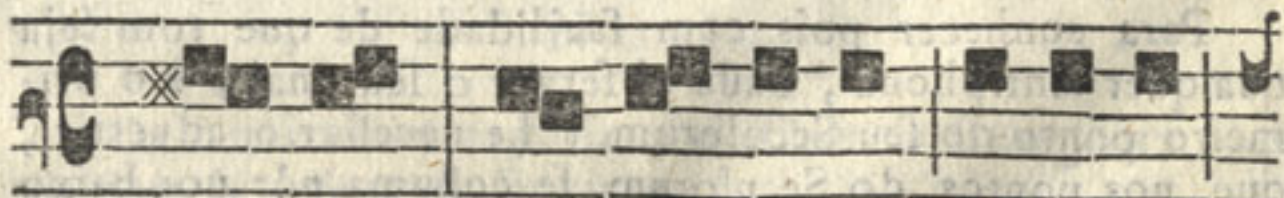
Primeiro tom.

F. P.

M.



Final. E ru cta vit cor me um ver bum



bo num: di- co e go o pe ra

mea

S.

me a Re gi.

N O T A.

O F, quer dizer final do Introito : o P principio do levantamento do Psalmo : o M mediação ; e o S Secularum do tom.

Segundo tom.

F. P. M.

Fi nal. E ru- cta vit cor me um ver bum

bo num: di- co e go o pe ra

S.

me a Re- gi.

Ter-

Terceiro tom.

F. P. M.

Final. Be ne di cam Do mi num in om ni

S.

tem po re , sem per laus e jus in o-

re me o.

N O T A

*O Seculorum deste terceiro tom he irregular , porque fe-
nece em A la mi re ; pode-se-lhe dar Seculorum regular ;
como se vê no Exemplo seguinte :*

M. S.

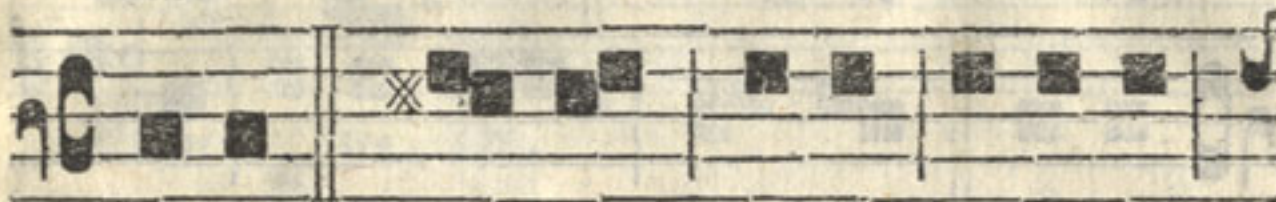
Sem per laus e jus in o re me o.

Quar-

Quarto tom.

F.

P.



Final. Ver ba me a au ri bus

M.



per- ci pe, Do mi ne : in tel li ge

S.



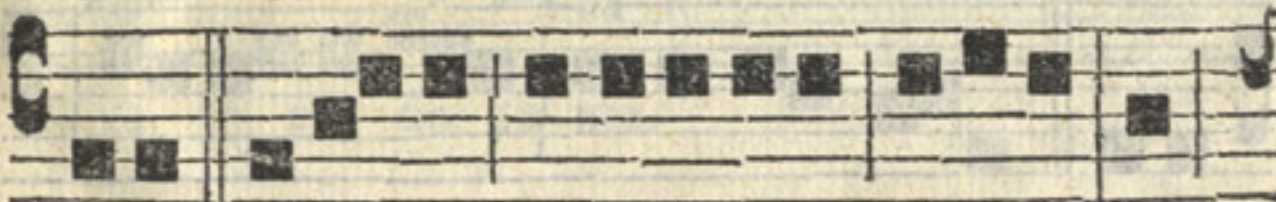
cla mo rem me um.

Quinto tom.

F.

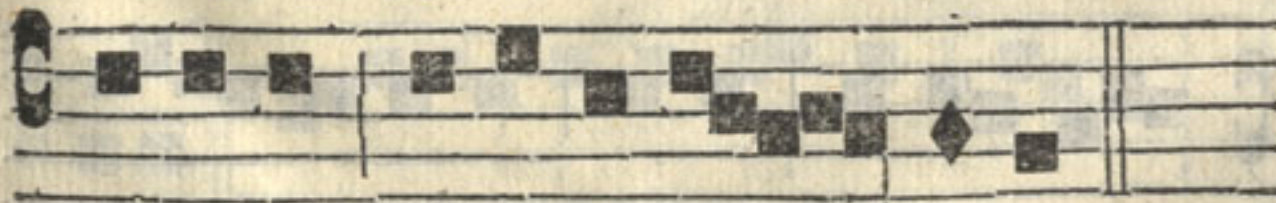
P.

M.



Final. Be a ti im ma cu la ti in vi a : qui

S.



am bu lant in le ge Do- mi ni.

Y

Sex-

Sexto tom.

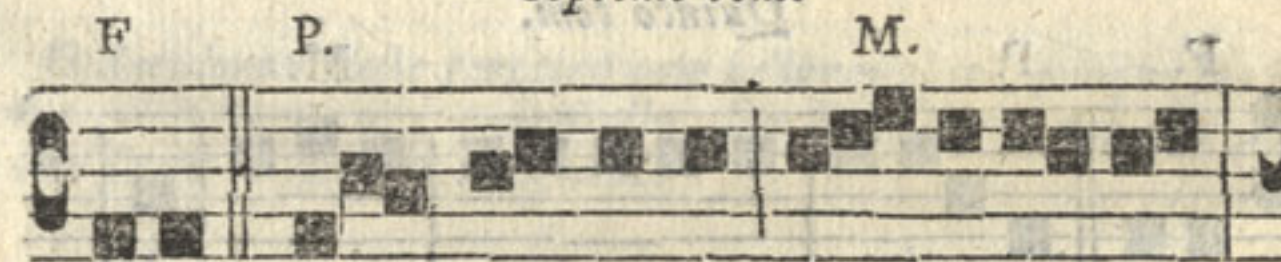
Final. No li æ mu la ri in ma-



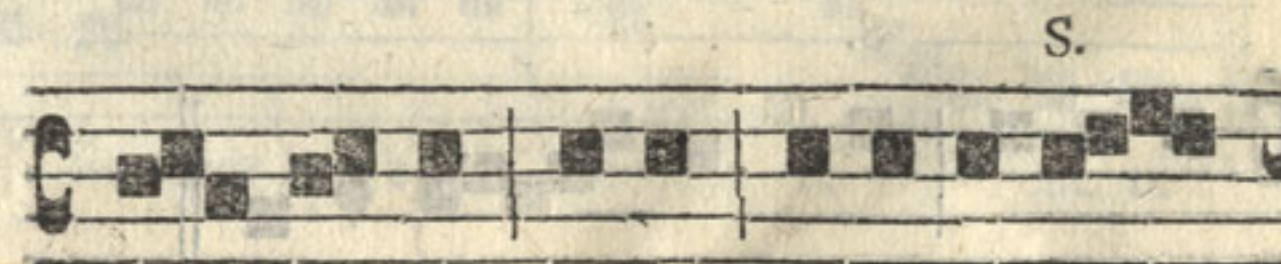
li gnan ti bus: ne que ze la ve ris



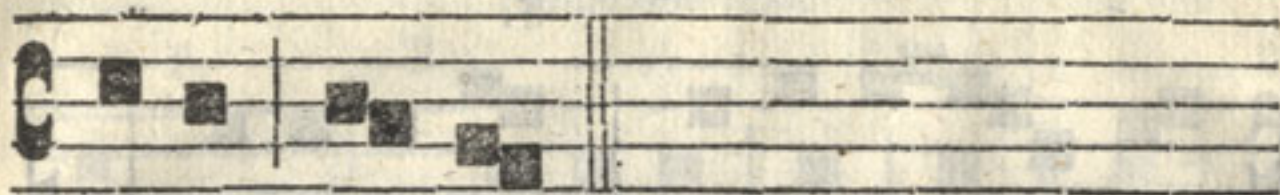
fa ci en tes i ni qui ta tem.

Septimo tom.

Final. Mi fe re re me i De us:



fe- cun dum ma gnam mi se ri cor-
diam



di am tu- am.

Oitava tom.

F.

P.

M.

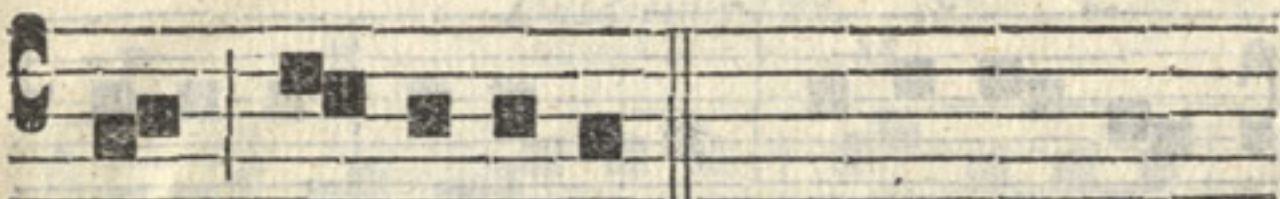


Final. Vi- as tu as Do mi ne de-

S.



mon stra mi hi: & se mi tas tu-



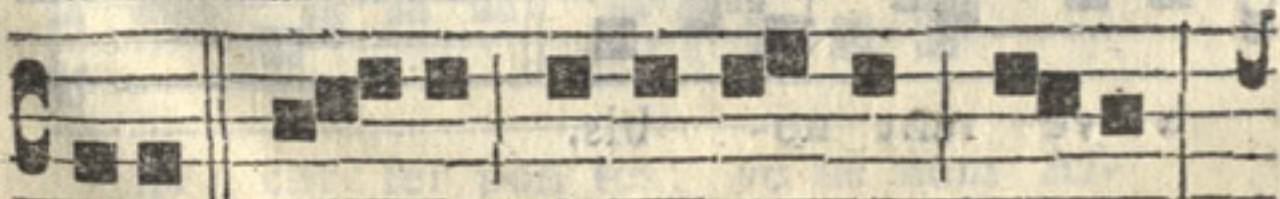
as e- do ce me.

Nono tom.

F.

P.

M.

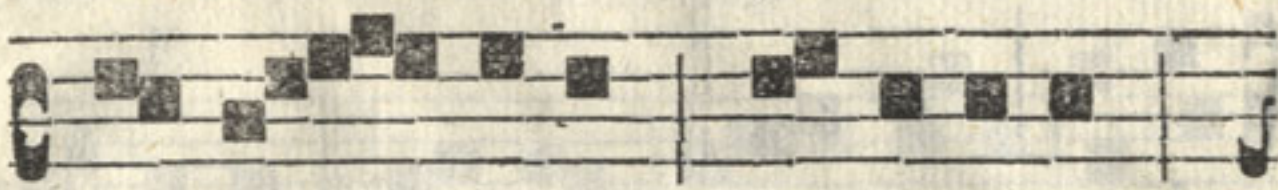


Final. Qua re fre mu e runt gen tes,

Y ii

&

S.



& - po - pu li me di ta ti



funt in na - ni a.

Decimo tom.

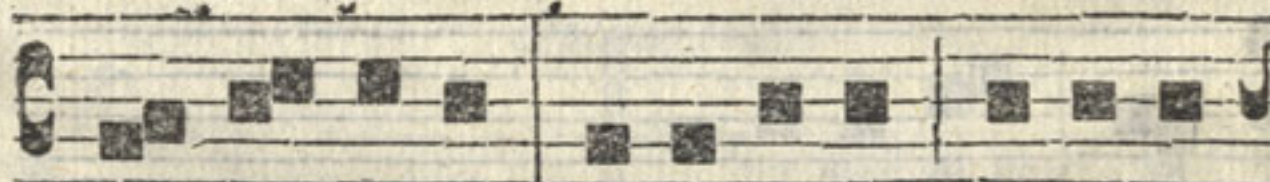
F.

P.

M.



Final. De - us atri bus no stris



au - di vi mus : Pa tres no stri an nun ti -

S.

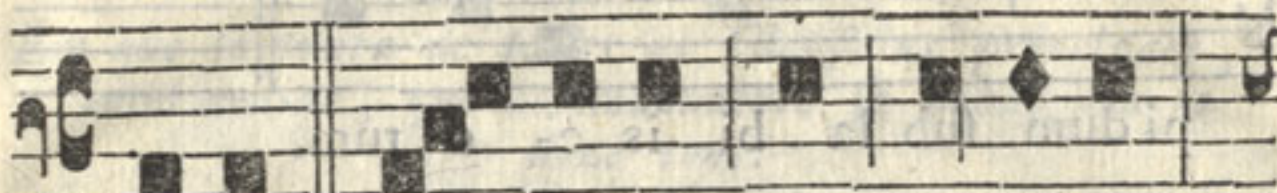


a ve runt no - bis.

Un-

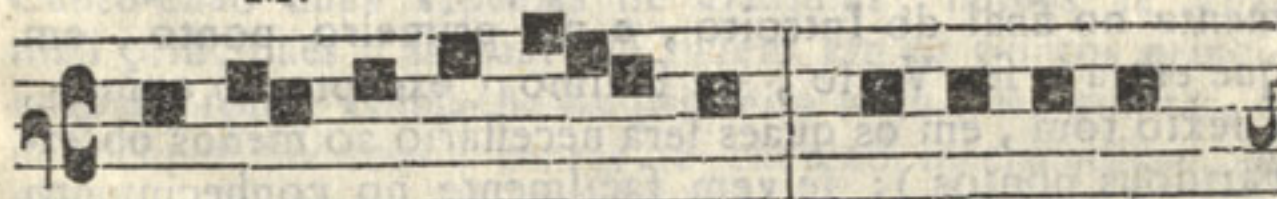
Undecimo tom.

F. P.

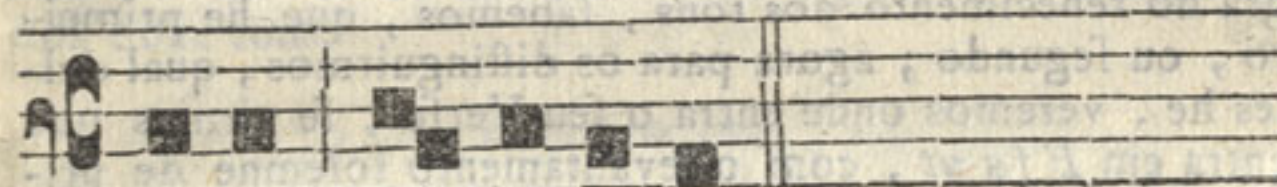


Final. E-ri pe-me Do mi ne

M. S.



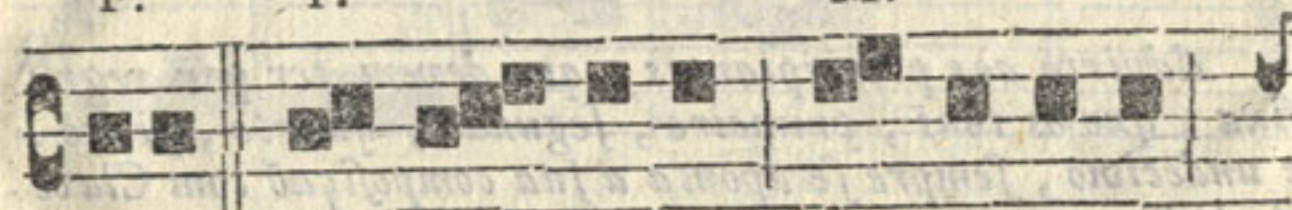
ab ho-mi-ne ma-lo: a vi-ro i-



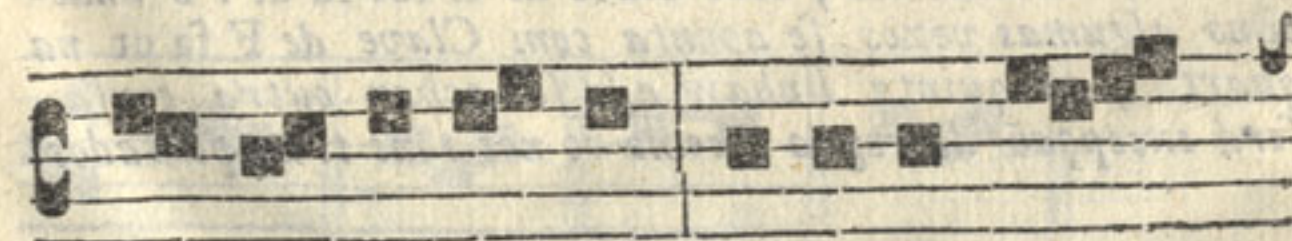
ni quo li-be-ra me.

Duadecimo tom.

F. P. M.



Final. A-cu-e-runt lin-guas su-as



si-cut fer-pen-tes: ve-ne-num Af-

pi-