

I N D E X

vozes, acharey que dizer até o quarto espaço ;
como se vê a pag. 30.

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

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

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

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

M. A que *Dedução* pertencem essas vozes para fima ?

D. A 2 *Dedução* como se vê na pag. 31.

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

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

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

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

D I A L O G I C O.

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

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

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

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

I N D E X

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

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

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

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

na

D I A L O G I C O.

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

pag. 32.

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

pag. 34.

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

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

pag. 32.

M. Com esta clave como achareis o 2 modo?

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

I N D E X

ao outro *fa* que está na *5* como se vê praticado

pag. 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D. O pri-

D I A L O G I C O .

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

M. Sabeis outro modo?

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

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

I N D E X

qual está oitava abaxo no 2 espaço.

Havendo pontos por baxo do *ut* da 1 Dedução em lugar de *re* em *A* se deve dizer *la*, não só por ser oitava do *la* da Dedução superior, mas também porque de hum a outro *fa* se segue neste lugar a mutança com 5 vozes *fa mi la sol fa*, desde o *fa* de *C* até o *fa* de *F*. que caye no 1 espaço; visto que do *fa* de *F* na 5 linha, até o *fa* de *C* no 3 espaço se differaõ 4 vozes descendo *fa la sol fa*.

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

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

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

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

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

D. Para saber que voz se segue por cima do *la* da 1 Dedução que he no 4 espaço, pergunto á segunda que voz tem na 5 linha, e acho que tem *fa*, supponho logo duas cousas; primeira que por baxo do *ut* (que está com a clave na 2 linha) ha-

verá

D I A L O G I C O .

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

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

D. O *fa* que supponho no 1.º espaço por baxo do *ut* da 1.ª Dedução me mostra terceira por cima o seu *la* no outro espaço, onde em lugar de *re* da 1.ª Dedução direy o *la* da 2.ª. Que huma, e outra voz concorrem em *Ala mire*, como fica dito.

M. Vamos a 2.ª Dedução com a mesma clave?

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

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

D. Pelo *mi* se julga quarta a cima o seu *la* com facilidade.

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

D. Pa

I N D E X

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

M. Que voz se segue para cima do *la*, e para baixo do *ut* da 3 Dedução?

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

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

M. Poderá seguir-se *mi* depois da 1 Dedução; e *fa* depois da 3 Dedução?

D. Naturalmente não, mas accidental sim com \otimes em *F*, e *b* em *E*.

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

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

M. Dei.

D I A L O G I C O.

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

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

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

pag. 12.

IV. INTERROGATORIO

Do Canto accidental.

M. **D**E que signaes se usa no Canto accidental ?

D. De tres , *b mol* , *sustenido* \boxtimes , e \boxplus *quadro*.

M. Que effeito tem o *b mol* ?

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

I N D E X

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

M. O effeito do sustenido qual he?

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

M. Que virtude tem o \natural ?

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

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

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

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

Se

D I A L O G I C O.

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

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

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

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

M. Se houver 3 *bbb*, haverã 3 *fás*?

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

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

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

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

D. Assim estaõ praticados na pag. 42.

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

D. Em cada alternativa hum, que serã sempre

I N D E X

no mais baxo, que nella se achar;

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D. Posto que o \sharp eleve o tom a fazer semitono entre o seu ponto, e o seguinte para sima, não

D I A L O G I C O.

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

pag. 50

E se mostra na *Tabella*.

pag. 46.

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

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

M. Os primeiros signos de cada alternativa quaes são?

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

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

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

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

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

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

I N D E X

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

D. O \square quadro serve para ambos esses casos, como

DIALOGICO

mo fica dito no *cap. 8.*

pag. 53. n. 6.

M. Poderá haver caso, em que não seja necessario o \square para desfazer o effeito do *b* ou \boxtimes ?

D. Seguindo-se *pauza*, ou *clausula*, *distancia*, ou *variedade*.

pag. 52. n. 4.

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

V. INTERROGATORIO

M. Quantas são as figuras?

D. São dez por todas, mas tirando as primeiras duas, são 8 sómente.

M. As *pauzas* quantas são?

D. Tantas como as figuras, e de todas dez se usa.

pag. 9. n. 2.

M. Para que servem humas, e outras?

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

n. 1.

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

D. Primeiramente na *côr*, porque 5 são brancas,

cas 1

I N D E X

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

M. Em que mais se distinguem?

D. *Humas* tem cauda, outras não, que são *Breve*, e *Semibreve*.

M. As pretas se distinguem pela cauda farpada, ou não, e terem *humas* mais farpas que outras.

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

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

M. Quaes são as maiores, e quaes as menores?

D. *Maijores* são todas a respeito das seguintes, e *menores*, a respeito das antecedentes.

M. Ponde exemplo em algumas.

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

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

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

Onde podeis ver as formas das paugas de cada

da

D I A L Ó G I C O.

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

Que cousa he *Compasso*?

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

M. De quantos modos se faz?

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

Binario com 2 partes,

Ternario com 3 partes,

Quadernario com 4 partes. pag. 65.

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

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

D. Ha mais alguns binarios?

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

pag. 72.

M. Quando será o compasso Ternario?

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

M. Porque não será ternario tambem o que tem 6 colcheas, se os de 6 minimas, e 6 feminimas são ternarios?

D. Não ha necessidade de formar ternario com 6 col.

I N D E X

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

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

D. Por sesquialtera com ponto adiante.

M. Quantos modos ha de sesquialtera.

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

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

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

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

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

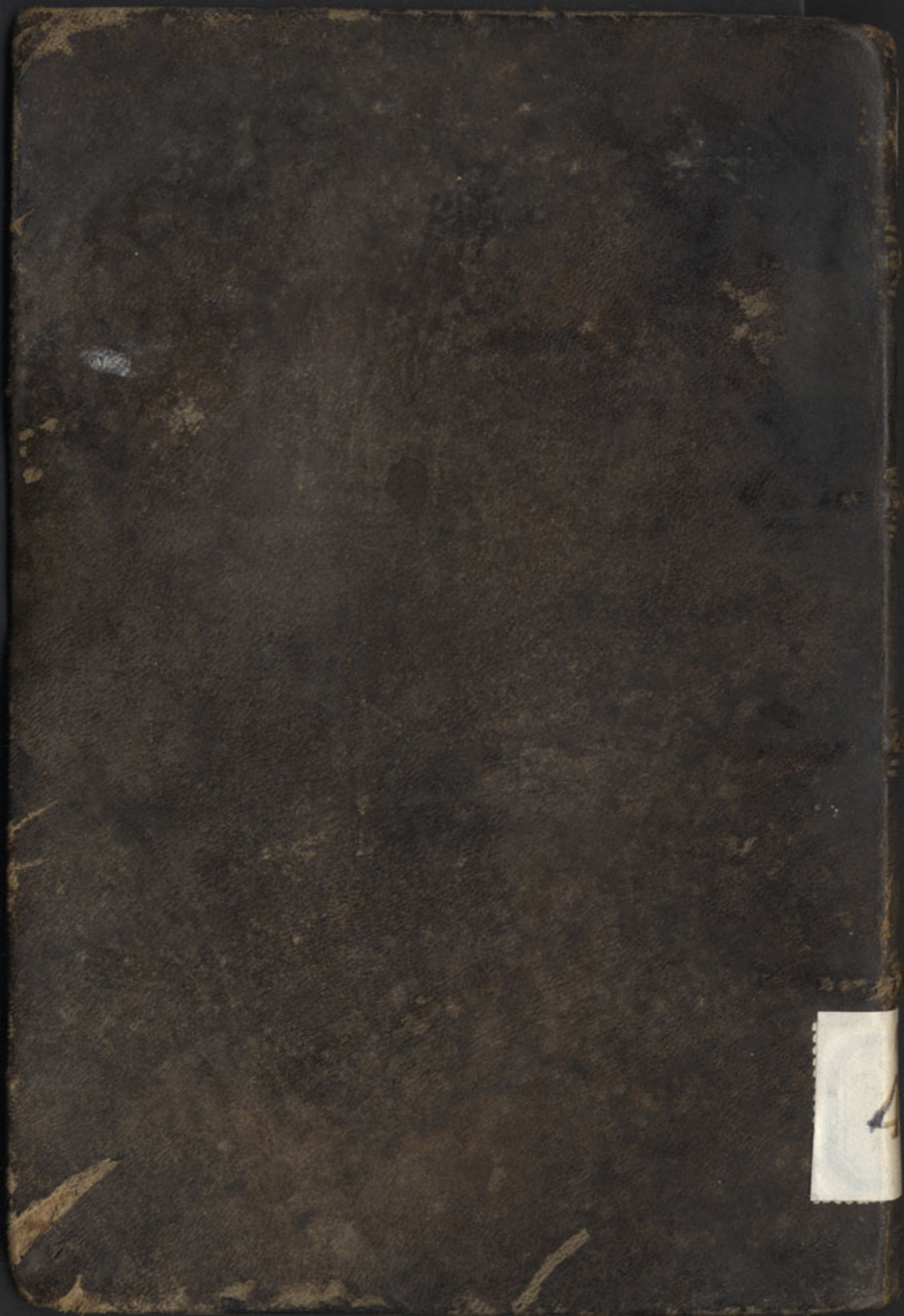
E Ste o Index , que julguey mais accomodado para a obra , e para o seu objecto : para a obra , porque sendo taõ pequena , naõ necessitava de *index* , mais que para facilitar a intelligencia della : para o seu objecto , para que os principiantes , a quem se dirige , possaõ melhor perceber o muito , que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



gloria, qui exultis inter cognationes
et non os aridum et laqueos, a facie
in nichilo, et nullo delictibus, A
cedet o mudo, que se in his no
significat, a quibus in his no
omnibus, que in his no
ve de his, que in his no
et de his, que in his no







1443
L. de
de

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS

M.I.

100

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
PRESS