

F3826

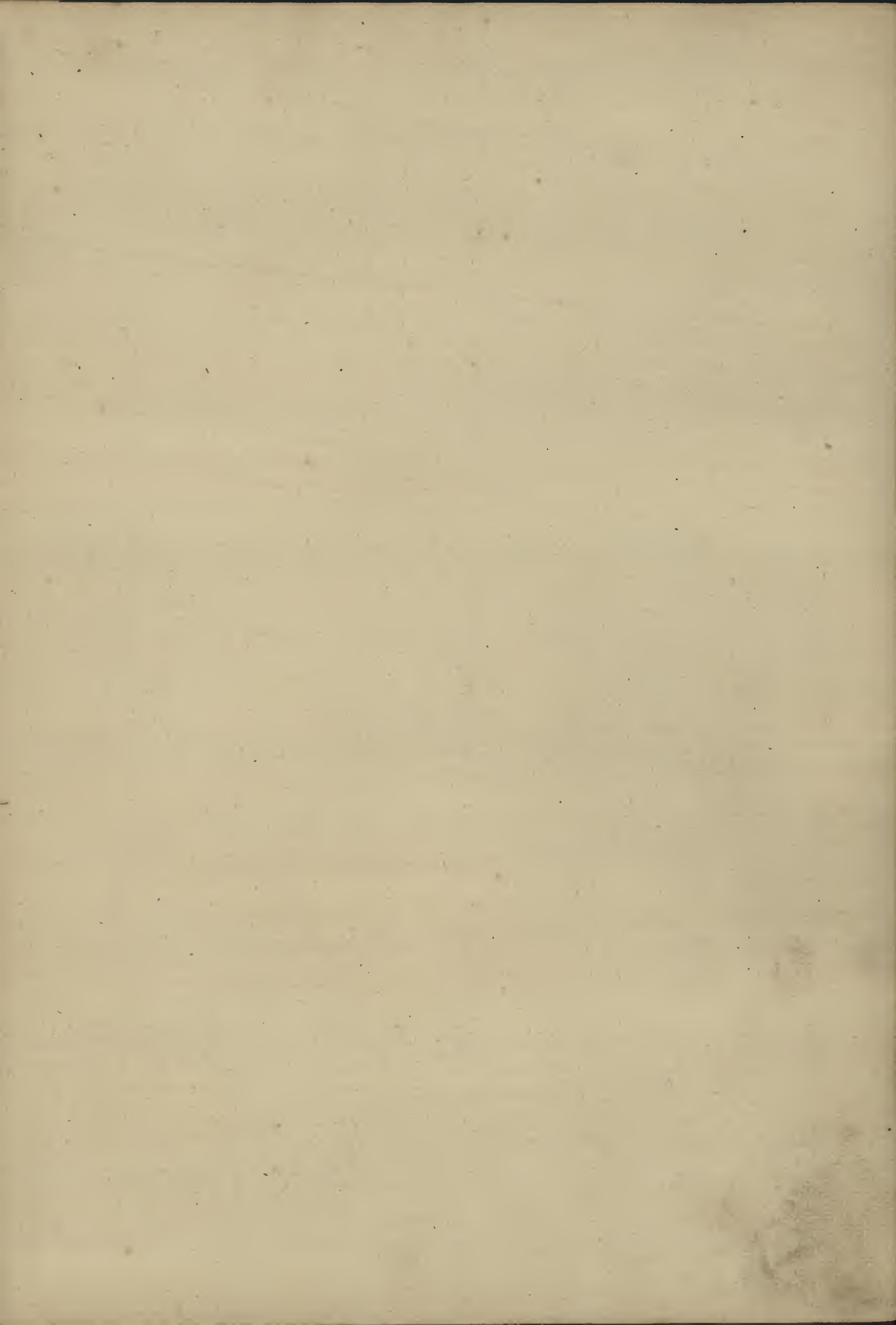
MICROFILMADO

24/2/88

hes

~~B. A.~~
~~251~~

2-48



مجموعه

ESTUDO
D E
GUITARRA,
EM QUE SE EXPOEM
O MEIO MAIS FACIL PARA APRENDER A TOCAR
ESTE INSTRUMENTO



DIVIDIDO EM DUAS PARTES.

A PRIMEIRA CONTEM AS PRINCIPAES REGRAS DA MUSICA,
E DO ACCOMPANHAMENTO.

A SEGUNDA AS DA GUITARRA;

A que se ajunta huma Collecção de *Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças*, e outras Peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes;
tudo com acompanhamento de segunda *Guitarra*.

OFFERECIDO

A' ILLUSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA

D. ANTONIA MAGDALENA
DE QUADROS E SOUSA,
SENHORA DE TAVAREDE.

POR

ANTONIO DA SILVA LEITE,

Mestre de Capella, natural da Cidade do Porto.



PORTO,

NA OFFICINA TYPOGRAFICA DE ANTONIO ALVAREZ RIBEIRO,

Anno de M. DCC. XCVI.

Com licença da Mesa do Desembargo do Paço.

Vende-se na mesma Officina na rua de S. Miguel, nas casas N.º 260. ; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz.

N.P.
315

Interiora animi penetrat, animumque vehementissime pulsat.

Plato in tertio Reipubl.

Foi taxado este livro em papel a 1200 reis. Lisboa 15 de Março de 1796.

Com seis Rubricas.

ILLUT., E EXCELLENT. SENHORA.

O DESEJO de ser util aos Patricios amantes da Musica, concorrendo com as minhas fracas luzes, alcançadas pelo estudo, e applicação em que me tenho empregado desde a infancia; concorrendo, digo, para o aproveitamento dos que se deleitaõ com o honesto, e grato prazer que causa esta Arte Scientifica, de que tambem resulta em parte a cultura das grandes Cidades: esse foi o que me obrigou, além de outras Composições, em que tenho trabalhado, a escrever tambem sobre o suave, e harmonico Instrumento da Guitarra, tão applaudida neste tempo, por todos os que sabem deleitar-se com a doçura da harmonia; e o que me anima a dar á luz este breve Opusculo, em que exponho com a possível clareza as Regras conducentes para aprendello com facilidade; e a applicação pratica das mesmas nos Minuetes, Marchas, &c. que offereço juntos: o mesmo desejo he o que igualmente me inspira o arrojo de pertender dar-lhe o valor, que não tem;

*ennobrecendo-o com o Illustre, e Respeitavel Nome de V.
EXCELLENCIA.*

Sim, ILLUSTRÍSSIMA, E EXCELLENTÍSSIMA SENHORA, não he só a reverente, e sincera veneração com que respeito a V. EXCELLENCIA, como felice Consorte do Illustríssimo, do Sabio, e Zelofo Senador, que com tanto zelo promove a felicidade, e esplendor da minha Patria; e a quem eu sou devedor de memoraveis beneficios: não he ainda a gloria que me resulta de ser o primeiro, que me lembro de ir aos Pés de V. EXCELLENCIA com hum offerta scientifica, e que pelo objecto, não desmerecerá a Attenção do seu Discreto Espirito: não são estes sentimentos o estímulo da minha ousadia; ainda assim eu me julgaria réo de imprudente atrevimento de deslustrar o Illustre Nome de V. EXCELLENCIA, estampando-o juntamente com o meu, se me não animassem sentimentos mais dignos do Nobre, e Generoso Animo de V. EXCELLENCIA.

O contemplar em V. EXCELLENCIA a generosa benignidade que caracteriza o seu Coração, e que brilha entre as Insignes, e Illustres Qualidades de que o Ceo a dotara, e a fazem crédora da justa veneração com que a respeito todos, os que tem a ventura de admiralla: o contemplar em V. EXCELLENCIA hum Coração magnanimo, todo empenhado na felicidade dos Portuenses, e possuido dos beneficos sentimentos com que V. EXCELLENCIA verifica ser hum só o Coração, que a anima, e ao seu Illustrissimo Esposo, como quiz o Divino Instituidor do Felice Conforcio, a que a destinara a sabia Providencia; Isto, ILLUSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA, isto he o que me anima a esperar de V. EXCELLENCIA se dignará proteger os meus sinceros desejos; e consentir, que eu procure offuscar os defeitos desta obra com o esplendor do Illustrissimo Nome de V. EXCELLENCIA. O Público a verá então sem fastio, e julgando util a Doutrina, que mereceu a approvação de

V. EXCELLENCIA, tirará della o fructo que desejo; e eu darei por felicissimo o meu trabalho.

Prospera o Senbor, e dilate para felicidade minba, e da minba Patria, a Preciosa Vida de V. EXCELLENCIA, cuja Maõ bejo reverente, e agradecido á grande honra da sua benigna Protecção.

ILL.^{MA}, E EX.^{MA} SENHORA

De V. EXCELLENCIA

O mais humilde, e reverente Criado.

P R O L O G O.

A Migo Leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, na multidão dos Discipulos, que hei tido de *Guitarra*, o estar para cada hum delles escrevendo, não só as necessarias Regras do mesmo Instrumento, como depois destas varios *Minuetes*, *Marchas*, *Allegros*, e *Contradanças*, &c. he, não só por esta razão, como por evitar trabalho, e perda de tempo, que me propuz a dar ao Prélo esta pequena Obra, na qual recopilei tudo o que julguei necessario para huma primaria instrucção: e porque não sendo estas Regras arbitrarias, as vejo viciadas por muitos Tocadores; e porque tambem muitos dos mesmos *Minuetes*, *Marchas*, &c. que transcrevo nesta mesma Obra, os vejo irregularmente escriptos, principalmente nas segundas *Guitarras*, que sendo compostas por fugeitos curiosos, que nada sabem de *Contraponto*, estão a cada passo commettendo erros os mais notaveis; por tanto, tomando este pequeno trabalho, cuidei em pôr tudo com aquella ordem, e clareza, que julguei mais conforme á razão: se te quizeres instruir, podes usar sem escrupulo della, e se te notarem de algum defeito recebido pela mesma instrucção, dize ao tal contendente, que existo no Porto, de donde poderei com promptidão satisfazer ás suas objecções.

Vale.



ESTUDO D E GUITARRA.



PARTE I.

§. I.

Da Musica.



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

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

§. II.

Dos Signos.

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

§. III.

Das Linhas, e Espaços.

AS primeiras bases, sobre que a Musica se sustenta, são as *Linhas*, e os *Espaços*. *Linhas*, são huns riscos, que atravessão o papel da parte esquerda para a direita. *Espaços*, são os claros, que ficão de permeio entre as mesmas *Linhas*. Há na Musica *Linhas*, e *Espaços naturaes*, e *accidentaes*. As *Linhas naturaes* são cinco, e os *Espaços* quatro: e as *accidentaes*, pódem suppôr-se pela parte superior até quatro, e pela inferior até duas, com os seus respectivos espaços, como mostro no seguinte

E X E M P L O.

		Accidentales superiores.	
		9. ^a	_____
		8. ^a	_____ 8. ^o esp.
		7. ^a	_____ 7. ^o esp.
		6. ^a	_____ 6. ^o esp.
			_____ 5. ^o esp.
Naturales.	{	5. ^a	_____
		4. ^a	_____ 4. ^o esp.
		3. ^a	_____ 3. ^o esp.
		2. ^a	_____ 2. ^o esp.
		1. ^a	_____ 1. ^o esp.
		Accidentales inferiores.	
		1. ^a	_____ 1. ^o esp.
		2. ^a	_____ 2. ^o esp.

§. IV.

Das Claves.

O Primeiro signal que se costuma assignar nas *Linhas*, he a *Clave*, a qual serve para fixar os signos nas *Linhas*, e *Espaços*. Há na Musica tres *Claves*, a saber: *Clave de F.*, *Clave de C.*, e *Clave de G.* A *Clave de F.* assigna-se na quarta linha; a de *C.*, póde-se assignar na 1.^a, 3.^a, ou 4.^a; e a de *G.*, que he a *Clave* propria da Guitarra, assigna-se na 2.^a As suas fórmãs se mostraõ, no seguinte

E X E M P L O.

Clavé de *F*. Claves de *C*. Clave de *G*.

§. V.

Do Conhecimento dos Signos.

Como a *Clave* he a que fta os Signos nas *Linhas*, e *Espaços*; para se conhecerem os seus proprios lugares, se hirá applicando a cada *Linha*, e *Espaço* o seu competente Signo, e para isto se deve advertir, que os Signos para cima da Clave, contaõ-se sempre ás direitas, e para baixo ás avessas: e como a Clave de G, he a que compete á Guitarra; por tanto se mostraõ todos os Signos, comprehendidos nos pontos, que tem a mesma Guitarra, no seguinte

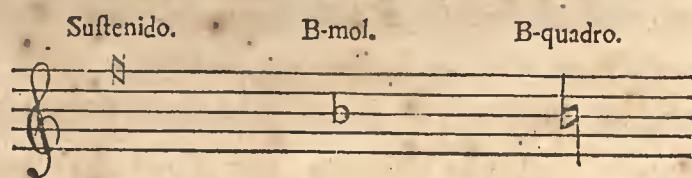
E X E M P L O.

§. VI.

Dos Accidentes.

Depois da *Clave*, sendo a composição da Musica do genero Chromatico, seguem-se os *Accidentes*, os quaes são certos signaes que significão alteração, e diminuição. Os *Accidentes* são tres, a saber: *Sustenido*, *B-mol*, e *B-quadro*: o *Sustenido* faz levantar meio ponto mais á figura, a que estiver applicado; o *B-mol* faz diminuir; e o *B-quadro* faz pôr a figura, que tiver *Sustenido*, ou *B-mol*, no seu natural: as suas fórmulas se mostraõ no seguinte

E X E M P L O.



§. VII.

Da ordem de assignar os Accidentes.

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

§. VIII.

Dos Accidentes Originaes, e Accidentaes.

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

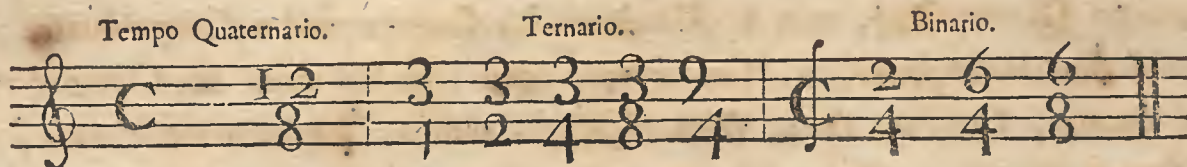
§. IX.

Dos Tempos.

Depois da *Clave*, ou dos *Accidentes*, seguem-se os *Tempos*, que servem para dar valor ás figuras. Os *Tempos* são tres, a saber: *Tempo Quaternario*, *Ternario*, e *Binario*. O *Tempo Quaternario*, assigna-se com hum *C* entre as linhas naturaes, e a este mesmo tempo pertence por derivação o tempo numerario de 12 por 8. O *Ternario* assigna-se com hum numero de 3, ou de 9, posto sobre o numero 1, 2, 4, ou 8; e o *Binario* assigna-se com hum *C* cortado com hum risco, a cujo tempo chamaõ de

Capella, ou com hum numero de 2, ou de 6, posto sobre o numero 4, ou 8, como tudo se mostra no seguinte

E X E M P L O.



§. X.

Do Compago.

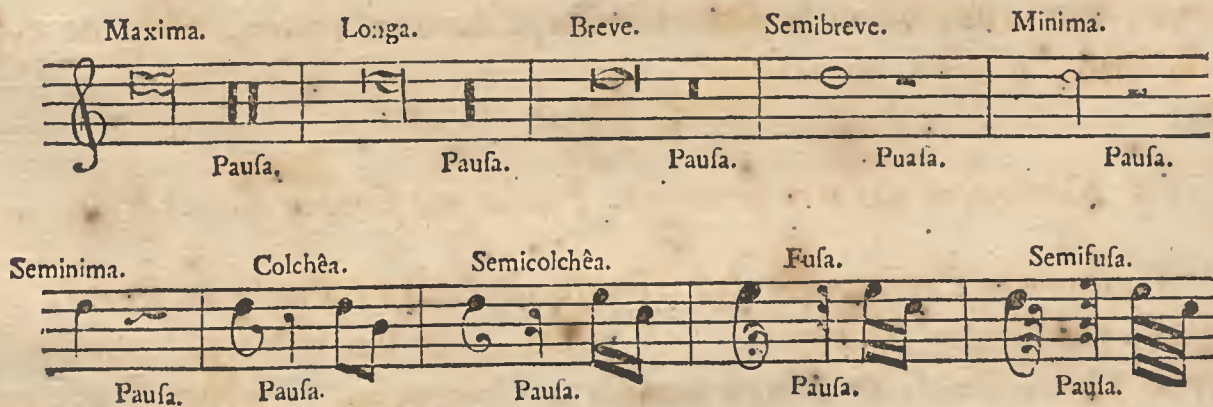
OS *Tempos* medem-se com o *Compago*, o qual he hum movimento recto, que se faz, quando se canta, com a mão, e quando se toca, com o pé. O *Compago* do tempo *Quaternario* faz-se de quatro partes, dando duas pancadas no chão, e outras duas no ar: o *Compago* do tempo *Ternario*, faz-se de tres partes,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

§. XI.

Das Figuras.

PAra fitar os Sons, tanto da voz humana, como dos instrumentos, usa a Musica de 10. diferentes figuras que são: *Maxima*, *Longa*, *Breve*, *Semibreve*, *Minima*, *Seminima*, *Colchêa*, *Semicolchêa*, *Fusa*, *Semifusa*: acada huma destas figuras, correspondem outras tantas pausas, que são *pausa de Maxima*, *pausa de Longa*, &c. (1) As suas fórmas se mostraõ no seguinte

E X E M P L O.



(1) As tres primeiras figuras já se não usão na Musica moderna, e muito principalmente na da Guitarra; o que está em praxe são as suas competentes pausas, e nada mais: advertindo porém, que a pausa de Maxima são verdadeiramente duas de Longa.

§. XII.

Do valor das Figuras.

NO tempo *Quaternario*, vale a *Maxima* oito Compazos; a *Longa* quatro, a *Breve* dous, a *Semibreve* hum, a *Minima* vale meio, e vão duas ao Compazo, *Seminimas* vão quatro, *Colchéas* oito, *Semicolchéas* dezaeis, *Fusas* trinta e duas, e *Semifusas* sessenta e quatro; e este mesmo valor terão as suas competentes pausas. (1)

§. XIII.

Da Sincopa, ou Contra-tempo.

QUando as figuras occupão as partes intermedias do Compazo, tomando já huma, já outra parte, sem assentar em alguma dellas, como por exemplo: se no tempo *Quaternario* entrasse em hum Compazo huma *Colchéa* com trez *Seminimas* consecutivas, e huma *Colchéa* no fim, he isto o que se chama *Sincopa*, ou *Contra-tempo*.

§. XIV.

Da Derivação dos Tempos Numerarios.

OS *Tempos Numerarios*, derivaõ-se todos do *Quaternario*, e por isso, para se fazer esta derivação com regularidade se attenderá, que o numero da parte inferior, mostra sempre as figuras que entraõ ao Compazo no tempo *Quaternario*, e o da parte superior mostra, e diz, que em lugar de irem aquellas figuras, que mostra o numero da parte inferior, que hiaõ no tempo *Quaternario* ao Compazo, haõ de ir tantas da mesma qualidade, quantas o numero superior indica; e assim v. g. $\frac{3}{2}$, quer dizer, que em lugar de 2 *Colchéas*, que hiaõ no tempo *Quaternario* ao Compazo, neste haõ de ir lómente 3; e esta mesma ordem se entenderá a respeito de todos os de mais tempos: no tempo porém de *Capella*, vão as mesmas figuras, que no *Quaternario*, com a differença, que neste, como se faz o Compazo de duas partes, se ha de dar huma *Minima* no chaõ, e outra no ar.

§. XV.

Da Numeração das tres primeiras Pausas nos Tempos Numerarios.

AS tres primeiras *Pausas*, que são: *Pausa de Longa*, *Pausa de Breve*, e *Pausa de Semibreve*, nos *Tempos Numerarios* não valem, mas sim numerão como no *Tempo Quaternario*. Huma *Pausa de Longa* numera 4 Compazos, duas juntas 8, huma de *Breve* 2, e huma de *Semibreve* 1. (2) D

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

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

§. XVI.

Dos Andamentos.

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

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

Largo, (1) annuncia hum *Andamento* o mais vagaroso.

Adagio, (2) annuncia hum *Andamento* vagaroso, porém mais apressado, que o *Largo*.

Andante, (3) annuncia hum *Andamento* mais apressado, que *Adagio*.

Alegro, (4) annuncia hum *Andamento* alegre, e o mais vivo de todos, depois do *Presto*.

Presto, (5) indica o mais prompto, e o mais apressado de todos os *Andamentos* estabelecidos.

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

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

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

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

Prestissimo, superlativo de *Presto*, he de todos os *Andamentos*, o que indica o movimento mais apressado.

Além destes ha outros, que indicaõ de mais o caracter, e expressaõ da Peça, que se ha de tocar, assim como: *Amoroso*, *Agitato*, *Vivace*, *Gustoso*, *Affectuoso*, *Moderatto*, *Magestoso*, *Com brio*, &c.

Amoroso. (6) Esta palavra escrita na frente de huma *Aria*, indica hum *Andamento* doce, e vagaroso, de sons tecidos graciosamente, e animados com huma expressaõ terna, e tocante.

(1) Na Peça de Musica, que na sua frente tiver este vocabulo *Largo*, se o *Tempo* for *Quaternario*, ha de fazer-se o compaço de oito partes, dando duas pancadas em cada huma parte; sendo *Ternario*, ha de fazer-se de seis; e sendo *Binario*, de quatro.

(2) *Adagio*, he hum adverbio Italiano, que significa *devagar*.

(3) *Andante*, he o particípio do verbo Italiano *andare*, andar, ir, &c.

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

(5) *Presto*, significa *rápido*, e ajuntando-lhe este adverbio Italiano *assai*, que quer dizer *muito*; como v. g. *Presto assai*, ou *Largo assai*, &c., significa o mesmo, que o superlativo *muito depressa*, *muito devagar*, &c.

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

Agitatto, indica hum *Andamento* apressado, com alguma actividade, que indique furor, e agitação.

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

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

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

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

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

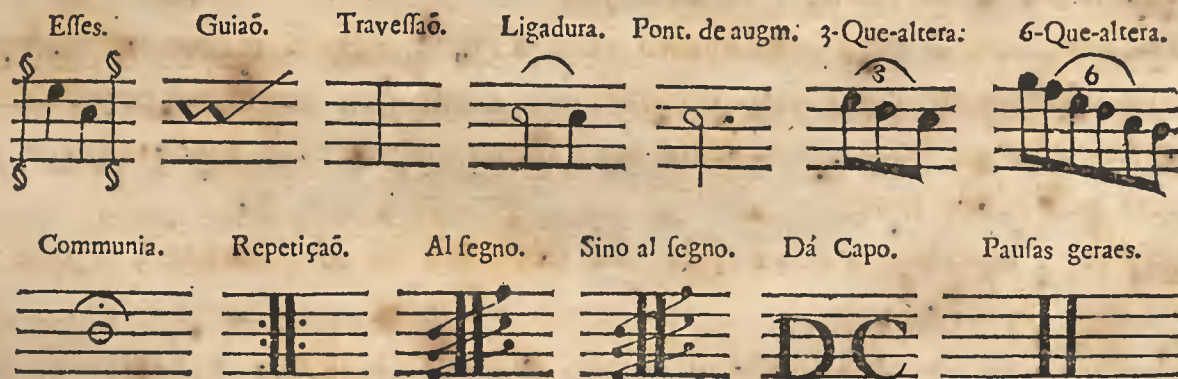
Com brio finalmente, indica hum *Andamento* apressado, porém que na expressão seja revestido de garbo, e brio.

§. XVII.

Dos Signaes significativos.

OS signaes significativos, de que finalmente usa a Musica, além dos que temos ponderado, são 13, a saber: *Effes*, *Guião*, *Travessão*, *Ligadura*, *Ponto de augmentação*, *Tres-que-altera*, *Seis-que-altera*, *Communia*, *Repetição*, *Al segno*, *Sino al segno*, *Da Capo*, e *Pausas geraes*. As suas fórmas se mostrão no seguinte

E X E M P L O.



Effes, denotaõ repetir o compaço, ou compaços, que ficaõ entre elles.

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

Travessão, serve para dividir os compaços.

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

Ponto de augmentação, augmenta mais ametade do valor á figura, que lhe fica atraz (1).

3-Que-altera, quer dizer, que daremos por alteração deminutiva tres figuras no tempo, em que houveramos de dar duas da mesma qualidade.

6-Que-altera, quer dizer, que daremos pela mesma alteração deminutiva seis figuras, no tempo em que houveramos de dar quatro da mesma qualidade.

(1) Adiante de pausa, nunca se deve pôr *Ponto de augmentação*, porque este unicamente augmenta o som, e não a espéra; porém como alguns Compositores erradamente o assignão, deve-se estar prompto para também assim o decifrar.

Communia, (1) serve para parar por algum pequeno espaço.

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

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

Sino al segno, denota repetir a Musica do fim ao principio, unicamente até o signal, que vier apontado (2).

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

Pausas geraes, servem para finalizar a composição.

§. XVIII.

Dos Signaes expressivos.

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

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

Apojo, (3) he huma figurinha, que se assigna antes da figura, que lhe precede, e vale ametade do valor da dita figura.

Portamentos, (4) são humas figurinhas pequenas, que muitas vezes se assignão antes das figuras; estas ainda que sejaõ duas, tres, quatro, ou mais, participaõ unicamente d'ametade da figura para onde passaõ.

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

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

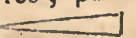
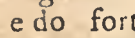
Crescendo, (5) ou *Esforçando*, que em breve se costuma pôr *cresc.sf.*, he para se estender, e esforçar o som do forte para o brando, ou pelo contrario, do brando para o forte.

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

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

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

(4) Alguns Compositores, para designarem o *Portamento* de tres figuras, como vem a ser: a expressa; a debaixo em distancia de meio ponto; e a superior em distancia de hum, ou meio ponto; usaõ deste signal ; porém deve saber-se, que as que vierem com este signal he para se darem soltas, e batidas, e sem algum *Portamento*.

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

Piano, (1) ou *Dolce*, que em breve se costuma pôr *p.*, ou *dolc.*, he para se tocar baixo, ou brandamente. *Forte*, que em breve se costuma pôr *f.*, he para se tocar fortemente.

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

§. XIX.

Do Tom.

ANtes que se principie a tocar, deve-le conhecer o *Tom*; o qual he hum harmónico Compendio de sette differentes *Intervallos*, que se explicaõ tocando-se na *Guitarra* as *cordas*, a que pertencem os *Signos* *C, D, E, F, G. A, B, C*, a que chamaõ hum *Diapasaõ*. (2)

§. XX.

Da Divisaõ do Tom.

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

§. XXI.

Do Conhecimento dos Tons.

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

R E G R A I.

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

E

(1) Os Italianos em lugar de *piano*, usão muitas vezes deste termo *sotto voce*, que mostra que se deve tocar, e cantar a meia voz. *Mezzo forte*, e *Mezza voce* significaõ o mesmo.

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

(3) Será o *Tom* de *C* com 3.^a *Maior*, quando observarmos, que a sua *Quinta*, que he *G*, não vem alterada: e será o *Tom* de *A* com 3.^a *Menor*, todas as vezes, que o dito *G* vier alterado; e esta mesma flexaõ se fará a respeito dos demais *Tons*, attendendo sempre ás suas *Quintas*.

R E G R A II.

SEndo a Composição da *Musica do Genero Chromatico*; (1) e vindo depois da *Clave* 2 $\times\times$, ou ha de ser *D*, 3.^a *Maior*, ou *B*, 3.^a *Menor*.

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

Vindo 4 $\times\times$, ou ha de ser *E*, 3.^a *Maior*, ou *C* $\times$, 3.^a *Menor*.

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

Vindo 6 $\times\times$, ou ha de ser *F* $\times$, 3.^a *Maior*, ou *D* $\times$, 3.^a *Menor*.

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

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

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

Vindo 3 $\times\times$, ou ha de ser *A*, 3.^a *Maior*, ou *F* $\times$, 3.^a *Menor*.

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

Vindo 5 $\times\times$, ou ha de ser *B*, 3.^a *Maior*, ou *G* $\times$, 3.^a *Menor*.

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

Vindo finalmente 7 $\times\times$, ou ha de ser *C* $\times$, 3.^a *Maior*, ou *A* $\times$, 3.^a *Menor*.

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

§. XXII.

Do Acompanbamento.

Como julguei ser tambem necessario; ao que tóca, e estuda a *Guitarra*, o saber acompanhar algumas *Modinhas*, *Minuetes*, e outras *Peças* deste genero, ló pelo *Basso Continuo* (2); he por esta razão, que escrevi mais os seguintes Paragrafos; para lhe servirem de huma breve instrucção.

Acompanbamento, he a execução de huma harmonia completa, e regular sobre hum Instrumento proprio a fazer esta harmonia, assim como o *Orgão*, o *Cravo*, a *Tiorba*, a *Cithara*, a *Guitarra*, &c. Porém como o *Basso Continuo*, juntamente

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

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

com os seus competentes *Acordes* (1), não se podem dizer separados na *Guitarra*, e como nella vejo, que só se poderá dizer huma destas, que ordinariamente são os *Acordes*, que se applicão ás *Notas do Basso Continuo*; por esta razão he que sem demora de tempo, vou a tratar da applicação destes mesmos *Acordes* sobre as *Notas* do mesmo *Basso*; circumstancia esta a mais necessaria, para o que quizer bem acompanhar (2).

§. XXIII.

Do como se numerão os Intervallos, e Notas de cada Tom.

Cada *Tom*, subindo *Diathonicamente* (3), tem dentro de hum *Diapasso* sette diferentes *Intervallos*, a que chamaõ *Notas do Tom*. Estas nomêãõ-se desta sorte: *Primeira* (4), *Segunda*, *Terceira*, *Quarta*, *Quinta*, *Sexta*, *septima*, e *Oitava*.

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

§. XXIV.

Da differença das Especies

OS *Numeros*, que nos relataõ os *Acordes*, a que os *Praticos* chamaõ *Especies* (7), dividem-se em *Maiores*, *Menores*, *Perfeitas*, *Superfluas*, *Diminutas*, e por isso *Falsas*.

A *segunda* pôde ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua* (8); (sirva-nos de exemplo o *Tom Natural* de C).

He *Segunda Maior* de C, D Natural; *Menor* D b; e *Superflua* D ♯.

A *Terceira* pôde ser tambem *Maior*, *Menor*, e *Superflua* (9).

He *Terceira Maior* de C, E Natural; *Menor* E b; e *Superflua* E ♯.

A *Quarta* pôde ser *Perfeita*, *Superflua*, e *Diminuta*.

A *Quarta Perfeita* de C, he F Natural; *Superflua* F ♯; e a *Diminuta* F b.

(1) *Acorde*, he a uniaõ de dous, ou muitos sons, exprimidos ao mesmo tempo, e que fôrmaõ todos juntos hum todo harmónico.

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

(3) Subir *Diathonicamente*, he subir por degrãos conjunctos, e não separados, como por exemplo: tocando-se a *Escala da Guitarra*, demonstrada na segunda Parte, pelos Signos C, D, E, F, G, A, B, C.

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

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

(*) Estes dous *Numeros* 10, e 11, já se não uiaõ. O 9 he o *Duplo* da *Segunda*; o 10 da *Terceira*; o 11 da *Quarta*; assim como o 8 da primeira.

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

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

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

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

A *Quinta* póde tambem ser *Perfeita*, *Superflua*, e *Diminuta*.

A *Quinta* (1) *Perfeita* de C he G Natural, *Superflua* G $\sharp$; e a *Diminuta* G $\flat$.

A *Sexta* póde ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua* (2).

A *Sexta Maior* de C he A Natural; a *Menor* he A $\flat$; e a *Superflua* A $\sharp$.

✕ A *Septima* póde tambem ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua* (3).

He *Septima Maior* de C, B Natural; *Menor* B $\flat$; e *Superflua* B $\sharp$.

A *Oitava* póde ser *Perfeita*, *Superflua*, e *Diminuta*.

He *Oitava* de C Natural; outro C Igual *Oitava* acima; *Superflua* C $\sharp$; e *Diminuta* C $\flat$ (4).

Os exemplos, que pönho nestes *Tons*, pódem servir relativamente para todos os demais.

§. XXV.

Das Especies, com que se accompanhaõ as Notas de cada Tom.

Como cada *Tom* encerra dentro do seu *Diapasaõ* sette *Notas*, como já se disse, he de saber, que *segundo a Regra da Oitava*: a *Primeira Nota do Tom*, seja de 3.^a *Maior*, ou de 3.^a *Menor*, accompanha-se com 3.^a, 5.^a, e 8.^a; e se numera $\frac{8}{3}$, ou $\frac{5}{3}$, ou simplesmente 5. (5)

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

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

A *Quarta* accompanha-se por tres modos: Quando vai para a 5.^a, accompanha-se com 3.^a, 6.^a, e 8.^a, e se numera $\frac{8}{5}$, ou $\frac{6}{3}$, ou simplesmente 6.

Quando vem depois da 5.^a, accompanha-se com 2.^a, 4.^a *Superflua*, 6.^a, e 8.^a; e se numera $\frac{8}{4}$, ou $\frac{6}{4+}$, ou $\frac{6}{4}$, ou simplesmente 4 $+$.

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

A *Quinta* em todos os *Tons*, accompanha-se com 3.^a *Maior*, 5.^a, e 8.^a; e se numera $\frac{8}{5}$, ou $\frac{8}{5\sharp}$, ou $\frac{5}{4}$, ou simplesmente hum $\sharp$ (7).

A *Sexta* accompanha-se por tres modos: Quando vai para a 7.^a, accompanha-se com 3.^a *Menor*, 6.^a *Menor*, e 8.^a; e se numera $\frac{8}{6}$, ou $\frac{6}{3}$, ou simplesmente 6.

Quando vem para a 5.^a, accompanha-se da mesma sorte; porém o mais das vezes com 6.^a *Maior*, e se numera $\frac{8}{6}$, ou $\frac{6\sharp}{3}$, ou simplesmente 6 $\sharp$.

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

(2) A *Sexta* póde tambem ser *Diminuta*, mas he contando-se de C $\sharp$ para A $\flat$.

(3) A *Septima* póde tambem ser *Diminuta*, e he contando-se de C $\sharp$ para B $\flat$.

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

(5) Toda a *Nota*, que não tiver sobre si estes *Numeros* $\frac{8}{2}$, ou $\frac{6}{4}$, levaõ sempre *Terceira*, ainda que não venha *expressa*.

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

(7) Hum $\sharp$ posto sobre qualquer *Nota*, indica *Terceira Maior*; hum $\flat$ indica *Terceira Menor*; e hum $\flat$, indica *Terceira Maior* na Composição dos *b-maes*; e *Menor* na dos *Sustenidos*.

Quando falta de outra qualquer *Nota*, acompanha-se algumas vezes com 3.^a, 5.^a, e 8.^a, que se numera, como a primeira *Nota do Tom*. (1)

A *Septima* finalmente, acompanha-se com 3.^a, 5.^a *Diminuta*, e 6.^a; e se numera $\frac{6}{3}$, ou $\frac{6}{2}$, ou simplesmente 6. (2)

§. XXVI.

Da Reducção dos Acordeos antecedentes, nas posturas da Guitarra.

Como a numeração dos *Acordeos* que deixamos nos tres §§. antecedentes, pertencem mais ao *Basso Continuo*, e são mais proprios para o *Cravo*, do que para a *Guitarra*; para fazermos huma *Reducção* destes na pratica das *posturas da Guitarra*, devemos saber, que a *postura* que se der na *Tonica fundamental* (3), que he a 1.^a *Nota do Tom*, será a mesma, que competirá á 3.^a, e 8.^a; e á 5.^a quando vier numerada com 6.

A *postura*, que se der na *Dominante*, que he a 5.^a do *Tom*, será a mesma, que competirá á 2.^a, e 7.^a do mesmo *Tom*; e á 4.^a quando vier depois da 5.^a acompanhada com 2.^a, e 4.^a.

A *postura*, que se der na *Sub-Dominante*, que he a 4.^a do *Tom*, quando vier acompanhada com 3.^a, e 5.^a, será a mesma, que competirá á 6.^a; isto se entende, não vindo estas com outras *Especies*; de sorte, que a *Escála* de hum *Diapaso* reduz-se ás tres *posturas*, que acima deixo expressas; porque como a *Guitarra* não póde dizer o *Basso Continuo*, e dizendo-o não causa o preciso effeito; por este motivo, he que reduzi ás referidas *posturas*, as *Notas da Escála* do mesmo *Basso Continuo*, que servirão de Norte, para o que quizer acompanhar neste Instrumento algumas *Modinhas*, *Minuetes*, &c.

§. XXVII.

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

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

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

Póde tambem passar-se para o *Tom* da 4.^a com 3.^a *Maior*; e isto se conhecerá, quando no mesmo *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha a 7.^a *Menor*. (5).

F

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

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

(3) A *Tonica*, a *Dominante*, e a *Sub-Dominante*, chamao-se *Notas Fundamentaes*; porque na sua ressonancia se achão inclusas todas as outras.

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

(5) Esta 7.^a *Menor*, fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com 2.^a.

Póde tambem passar-se para o *Tom* da 6.^a com 3.^a *Menor*; e isto se conhecerá, quando no *Basso Continuo* se achar algum *Acorde*, em que venha a sua 5.^a alterada (1).

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

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

Tambem se poderá passar para o *Tom* da 3.^a do *Tom* com 3.^a *Menor* (o que raras vezes acontece); e isto se conhecerá, quando no *Basso Continuo* apparecer algum *Acorde*, em que a 2.^a do *Tom* (3) venha alterada. Veja-se o seguinte *Esquema*, no qual, segundo esta ordem, se mostraõ todos os *Tons Analogos*, formados, e deduzidos de todos os sette *Signos* (4).

E S Q U E M A.

Origem dos <i>Tons</i> de 3. ^a <i>Maior</i> .	<i>Tons</i> das suas 5. ^{as} com 3. ^a <i>Maior</i> .	<i>Tons</i> das 4. ^{as} com 3. ^a <i>Maior</i>	<i>Tons</i> das 6. ^{as} com 3. ^a <i>Menor</i> .	O mesmo <i>Tom</i> com 3. ^a <i>Menor</i> .	<i>Tons</i> das 2. ^{as} com 3. ^a <i>Menor</i> .	<i>Tons</i> das 3. ^{as} com 3. ^a <i>Menor</i> .
C	G	F	A	C	D	E
D	A	G	B	D	E	F _×
E	B	A	C _×	E	F _×	G _×
F	C	B _b	D	F	G	A
G	D	C	E	G	A	B
A	E	D	F _×	A	B	C _×
B	F _×	E	G _×	B	C _×	D _×

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

(2) Esta 1.^a *Nota* alterada, fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

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

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

§. XXVIII.

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

N Os Tons de 3.ª Menor he o seu Tom mais Analogo, e para onde ordinariamente se costuma passar, o Tom da sua 3.ª superior; e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer a mesma 3.ª acompanhada com 3.ª, e 5.ª (1)

Tambem se póde passar para o Tom da 4.ª com 3.ª Menor; e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que venha a 3.ª do Tom Maior, e a 1.ª Nota com 7.ª (2).

Tambem se póde passar para o Tom da 5.ª com 3.ª Menor; e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que a 4.ª venha alterada (3).

Tambem se póde passar para o Tom da 6.ª com 3.ª Maior; e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que venha a 2.ª Menor (4) com a 3.ª, e 5.ª do mesmo Tom.

Tambem se póde passar para o Tom da 7.ª com 3.ª Maior; e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que venha com a sua 3.ª Menor (5); a 6.ª Maior.

Tambem se póde passar para o Tom de 2.ª Menor com 3.ª Maior (o que raras vezes acontece); e isto se conhecerá, quando no Basso Continuo apparecer algum Acorde, em que venha a 5.ª Diminuta (6) com 6.ª juntamente.

Nestes Tons tambem podem haver algumas outras *Transições* extravagantes, que os Compositores tem por livre arbitrio introduzido; e que na verdade não deixo de ser algumas vezes gratas, por virem intempestivamente, e fugirem do trilho commum, e das *Regras*, que acima exponho: porém para isto se fazer com arte, que rodeios não são necessarios, tanto no *Accompanhamento*, como nas *Partes concertantes*? Que gosto não he preciso, para ao depois suavizar o ouvido na tornada ao Tom primario? Digaõ-no os grandes Mestres, que elles confessarão comigo, que se algumas vezes chegaõ a separar-se das *Regras* estabelecidas, he unicamente por se quererem fazer célebres, e merecerem algum reparo do Público; e não por ser preceito, que mande fazer huma tal separação; fugindo deste modo dos naturaes enlaxamentos, que a *Analogia*, e *Transição* dos Tons conserva entre si, e que são o matiz mais vivo, que orna a *Musica*, e que serve de recreio para os seus apaixonados.

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

(2) A 3.ª Maior, fica sendo 7.ª Maior do Tom para onde se passa; e a 7.ª Menor, fica sendo 4.ª acompanhada com 4.ª.

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

(4) Esta 2.ª Menor, fica sendo 4.ª do Tom para onde se passa, acompanhada com 1.ª; a 3.ª fica sendo 5.ª acompanhada com 7.ª; e a 5.ª fica sendo 7.ª Maior do Tom para onde se passa.

(5) Esta 3.ª Menor, fica sendo 4.ª do Tom para onde se passa, acompanhada com 1.ª; e a 6.ª Maior, fica sendo 7.ª Maior do mesmo Tom.

(6) A 5.ª Diminuta, vem a ser 4.ª do Tom para onde se passa, acompanhada com 2.ª, e 4.ª; e a 6.ª fica sendo 5.ª.

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

E S Q U E M A.

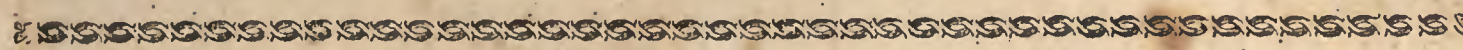
Origem dos Tons de 3. ^a Menor.	Tons das 3. ^{as} com 3. ^a Maior.	Tons das 4. ^{as} com 3. ^a Menor.	Tons das 5. ^{as} com 3. ^a Menor.	Tons das 6. ^{as} com 3. ^a Maior.	Tons das 7. ^{as} com 3. ^a Maior.	Tons da 2. ^a Men. com 3. ^a Maior.
C	E ^b	F	G	A ^b	B ^b	D ^b
D	F	G	A	B ^b	C	E ^b
E	G	A	B	C	D	F
F	A ^b	B ^b	C	D ^b	E ^b	G ^b
G	B ^b	C	D	E ^b	F	A ^b
A	C	D	E	F	G	B ^b
B	D	E	F [♯]	G	A	C

Todas estas *Regras*, e o mais que nesta Primeira Parte deixo referido, he o que essencialmente pertence ao Mechanismo da *Musica*: vamos agora vêr, e especular o que pertence ao da *Guitarra*, na Segunda Parte, que se segue.

Fim da Primeira Parte.



ESTUDO D E GUITARRA.



P A R T E II.

DAS REGRAS MAIS PRINCIPAES PERTENCENTES A' GUITARRA:

§. I.

Da Invenção, e Serventia da Guitarra.



A GUITARRA, que segundo dizem, teve a sua origem na *Gram-Bretanha*, he hum instrumento, que pela sua harmonia, e suavidade tem sido aceito por muitos Povos, que achando-a capaz de supprir por alguns instrumentos de maior vulto, como o *Cravo*, e outros; e allás sufficiente para entretenimento de hum *Assembléa*, evitando o incommodo, que poderia causar o convite de hum *Orquestra*, a adoptárao uniformemente, esmerando-se em a tocarem com toda a destreza: e vendo eu que a Nação Portugueza a tinha tambem adoptado, e se empenhava em tocalla com a maior perfeição, desejando concorrer para a instrucção dos meus Nacionaes, com esse pouco cabedal que possuo, por não haver *Tractado* algum que falle desta materia, compôs o presente *Opusculo*, e nelle ajuntei as *Regras*, que me parecerão mais proprias, e necessarias para se aprender a tocar com perfeição o dito instrumento, nas quaes mostro não só a sua *Escala* (1), a divisaõ dos meios pontos, e outras difficuldades; como tambem lhe ajuntei alguns *Minuetes*, *Contradanças*, *Marchas*, e *Alegros*, para deslembraçar o Principiante, tudo pelo *Tom natural* de *C*, proprio da *Escala* do mencionado instrumento; e logo depois seis *Sonatas* (2), com acompanhâmenro de hum *Violino*, e duas *Trompas ad libitum*, que por enserrarem algumas difficuldades nos *Transportes*, poderão servir de completa instrucção para qualquer Curioso, que intente perfeitamente tocallo.

G

(1) *Escala* he o nome que se dá á successão *Diatonica* de sette differentes sons, como v. g. notados nas casas dos *Signos C, D, E, F, G, A, B*; e isto porque ellas *Notas* nos *Pautados* das nossas *Musicas*, se achão dispostos á maneira de *Escalaens*.

(2) As referidas *Sonatas* correm impressas, separadas desta Obra; e foraõ dedicadas a S. A. R., a SENHORA D. CARLOTA JOAQUINA, *Prinzeza do Brazil*.

§. II.

Do como deve ser construida a Guitarra, e das qualidades que nella se requerem para ser bem afinada.

Para que a *Guitarra* seja boa, requerem-se tres cousas, a saber: boa madeira na sua construcção; proporção nas suas partes, principalmente nas doze *Divisoens* d'arame, que ordinariamente atravessão o *ponto* (1); e finalmente, que o *cavallête* esteja, em relação ao mesmo *ponto*, no seu competente lugar. A madeira da sua construcção deve ser de *Platano* muito secca, isto se entende, não o *tampo*, porque este deve ser de *Veneza*, por ser madeira mais leve; e sendo ella de vêa fina, e rija, muito melhor, porque o som das *Cordas* reflecte mais, e faz hum excellente effeito, estando o *bojo*, ou *cabaço* (2) bem colligado, e de tal sorte unido, que nelle não haja boraço, ou frincha por onde lhe entre o ar: de mais, para a *Affinação* ser regular, e completa, deve procurar-se que da duodecima *Divisão* do *ponto* para a parte do *cavallête*, haja a mesma distancia de *Corda*, que ha da *pestana* (3) para a mesma *Divisão*; porque, segundo a *Phyfica*, e *Mathematica Divisão* de hum *Corda*, estando esta preza de ambos os extremos, e pondo-se-lhe bem no meio hum *cavallête*, de sorte que fique tanta *Corda* para hum *com*, para outra parte, dará em cada hum destas partes hum *Oitava*; dividindo-a da mesma sorte em tres partes iguaes, dará hum *5.^a*, *Oitava* acima da *5.^a* do som da *Corda solta*; dividindo-a em quatro, dará hum *4.^a*; e em cinco, dará hum *terceira* (4); porque he hum verdade demonstrada, e geralmente admitida, que quanto mais pequena fôr hum *Corda*, mais *vibraçoens* ella ha de fazer em hum mesmo tempo, por exemplo: em hum *hora*, em hum *minuto*, em hum *segundo*, (5) &c.; e por tanto o som será mais agudo: e porque a maior parte dos *Artifices*, principalmente do meu *Paiz*, ignoraõ estes preceitos *Phyficos*, e *Mathematicos*; he por esta razão, que as *Guitarras* lhe sahem tão irregulares, e tão desaffinadas nos distinctos sons das mencionadas *Divisoens*, que atravessão o *ponto*; circumstancia que se deve bem averiguar, pois que he o mais essencial, e necessario neste *Instrumento*: e porque para fazer a *Musica* o seu devido effeito, he preciso que o *Instrumento* seja, além de bem fabricado, bem afinado: attendendo-se bem ao que neste §. expozinho, poderá qualquer sугeito comprar alguma *Guitarra*, que se lhe offereça; que estou certo não errará, mas antes tirará della o perciso effeito, qual he o deleitar-se com a suave harmonia dos seus regulares sons (6).

(1) O *Ponto* he hum *regra* de páo preto, *Mogne*, ou de outra qualquer qualidade, que cobre a superficie de todo o braço da *Guitarra*.

(2) O *Bojo*, ou *Cabaço* da *Guitarra*, costuma ser redondo para a parte do *cavallête*, e estreito para a parte do *ponto*, como se pôde vêr na *Estampa*, que vai depois do §. XI.; porém muitos diversificão no seu feitiço.

(3) *Pestana*, he o frizo levantado na parte das *cravelhas*, em que pousão as *Cordas*: este, o mais das vezes, he de marfim, ou d'osso.

(4) A *Regra* destas *Divisoens harmonicas*, he ao que os *Antigos*, pelo invento do seu *Manicordio*, chamavaõ *Canon harmonicus*.

(5) *Mr. Taylor*, célebre *Geometra Ingles*, foi o primeiro que demonstrou as leis das *Vibraçoens* das *Cordas* na sua estimavel *Obra*, intitulada: *Methodus incrementorum directa, & inversa*, 1715; e estas mesmas leis foraõ tambem demonstradas por *Mr. João Bernouilli*, no segundo *Tomo* das *Memorias da Academia Imperial de Petersbourg*.

(6) Das *Guitarras* que vem de *Inglaterra*, he o melhor *Auctor Mr. Simpson*; e nesta *Cidade do Porto*, he *Luis Cardoso Soares Sevilhano*, que hoje em pouco desmerece ao referido *Simpson*.

§. III.

Da Perfeição da Guitarra.

A Guitarra não se póde considerar, nem pôr no numero dos instrumentos imperfeitos; porque se me disserem que o he, bem facilmente lhe poderei provar, que não ha algum perfeito; porque v. g. a *Rabeca* do *Bordaõ* para baixo, já soffre sua imperfeição, pois não tem os *pontos* que tem o *Rabecaõ*, nem o *Rabecaõ* os *pontos* da *Rabeca*: se me disserem, que nem tudo se póde tocar na *Guitarra*, tambem direi, que nem tudo se póde tocar na *Rabeca*, senão só as *Peças* positivamente feitas, segundo a ordem da sua *Escala*; e em vantagem da *Guitarra*; digo, que quem souber bem as *Regras do Acompanhamento*, e dos *Transportes* da mesma *Guitarra*, facilmente poderá acompanhar qualquer *Peça de Musica*, não tendo o *Bassõ* passos de obrigação, nem muitas *Notas cambiadas*, e isto muito principalmente em *Modinhas a duo*, ou a *solo*, o que não se poderá facilmente fazer na *Rabeca*, ou outro qualquer instrumento d'arco.

§. IV.

Advertencia ao Curioso.

Depois que o Curioso tiver aprendido a *Arte de Musica*, e estiver bem instruido no Mechanismo della, muito principalmente no conhecimento da *Clave* de *G*, nos *Signos* que competem pela dita *Clave* ás *Linhas*, e *Espaços*; nos *Tempos*, e nas *Figuras*, que em cada hum delles entraõ no *Compago*, e ultimamente em todos os demais caracteres, de que a *Musica* se orna; advertirá com toda a individuação nas *Regras*, que vou expôr, as quaes por breves, e relumidas, já mais deixarão de lhe dar huma noção clara, e distincta do que pertence á especulação deste Instrumento.

§. V.

Das Cordas.

A Guitarra consta de seis *Cordas*, que são: *Primas*, *Segundas*, *Terceiras*, *Quartas*, *Quinta*, e *Sexta*. Destas, quatro são *dobradas*, e duas, *singélas*. As *dobradas* são as quatro primeiras, que vem a ler: as *Primas*, *Segundas*, *Terceiras*, e *Quartas*; e as *singélas* são as duas ultimas, que são: a *Quinta*, e a *Sexta* (1).

§. VI.

Do Numero das Cordas.

As *Primas* (2), devem ser de Carrinho n.º 8.º, e não n.º 7.º, como muitos querem, sem attenderem á proporção da *Corda*.

As *Segundas*, devem ser de Carrinho n.º 6.º

(1) Chamaõ-se *dobradas* as quatro primeiras, por competir a cada huma dellas duas *Cordas* de igual numero; e chamaõ-se as duas ultimas *singélas*, por competir a cada huma hum só *Bordaõ*.

(2) O Carrinho das *Primas*, e *Segundas* devem ser de arame branco; e o das *Quartas* amarello.

As *Terceiras*, devem ser de Carrinho n.º 4.º (1).

As *Quartas*, leraõ dous *Bordoens cobertos*, chamados vulgarmente *Bordoens de G-sol-re-ut*.

A *Quinta*, ferá hum *Bordaõ de E-la-mi*; e a *Sexta*, outro de *C-sol-fa-ut*.

§. VII.

Do modo como se devem pôr as Cordas.

E Leito o competente Carrinho, se tirará delle a *Corda* necessaria, de sorte que fique pouco mais acima do comprimento da *Guitarra*, porém que venha sem defeito, ou signal algum de quebradura; e depois se dobrará quasi junto ás pontas, fazendo-lhe hum pequeno circulo em cada huma dellas para se prender, tanto no botaõ do pé, como no ferrinho, ou lingueta da sua competente tarracha (2); e logo que estiver feito o dito circulo, se cingirá a *Corda* com os bocados dos seus extremos, de sorte, que fiquem muito colligados, e unidos, para assim não darem de si, nem tambem desfandarem; e depois disto feito, se meterá nos seus competentes lugares, (3) e entaõ se afinará do modo, que relato no §. XII.

§. VIII.

Do Modo como se devem ferir as Cordas.

AS *Cordas* da *Guitarra*, a que chamaõ *Corpo sonoro* (4), para causarem o seu preciso effeito, devem-se ferir com a polpa dos dedos, e tambem com as pontas das unhas: isto se entende, não se tocando *piano*, que a tocar-se, lerá unicamente com a polpa dos dedos, e nunca com as unhas, por fazer mais grato, e brando o som que das mesmas exigimos.

§. IX.

Do Som solto.

Como a vibraçaõ de cada huma *Corda* da *Guitarra*, dura em quanto ella treme, quando se quizer supitar o seu competente som, se porá immediatamente o dedo, que

(1) Estas *Cordas* devem-se escolher limpas, e que não tragaõ ferruge; porque sendo assim estalaõ com facilidade: as de marca de *Viado* saõ as melhores, e tambem ha outras de huma nova fabrica, que trazem a marca junta ao numero, algum tanto confusa, á semilhança de huma folha de vide, que tambem não provaõ mal.

(2) Se a *Guitarra* for de cravelhas, não se fará o dito circulo, senão no pé, e a ponta da parte superior, se meterá no boraco da competente cravelha; e dando depois na *Corda* huma pequena volta, se andar logo com a mesma cravelha, de sorte que fique a *Corda* preza, com a dobra para a parte de fóra; e logo que isto esteja feito, se levará até o ponto necessario da sua affinaçaõ.

(3) Quando se puzer alguma *Corda* nova, logo que esta chegue ao som, ou ponto necessario, corra-se humas poucas de vezes com o segundo dedo da maõ esquerda (que he o maior) por todos os meios pontos, que vaõ da parte das cravelhas para o cavallere, e tambem pelo contrario, que ella estenderá, e ficará firme no som que se requer; e no acto da *affinaçaõ*, a cara deve estar algum tanto separada, para que, se a *Corda* quebrar, lhe não succeda algum desastre, principalmente nos olhos, como já tem acontecido.

(4) Cada huma das *Cordas*, tanto da *Guitarra*, como de outro qualquer instrumento, he hum *Corpo sonoro*; porque só cada huma dellas he a que pôde dar immediatamente o som. A caixa, ou cabaço, que não faz mais do que repercutir, e reflectir o som, não he *Corpo sonoro*, nem faz parte delle.

a ferio; em cima, que desta sorte se dará o *Som solto* (1), e cessará por tanto a vibração (2).

§. X.

Dos Signos, que competem a cada hum das Cordas.

OS Signos, que competem ás ditas Cordas, começando da parte dos Bordoens; são da maneira seguinte.

O *Signo C*, que se assigna no primeiro C abaixo da *Clave*, he o *Signo* que pertence á 6.^a Corda, que he o Bordaõ mais grosso.

O *Signo E*, que se assigna no primeiro E abaixo da *Clave*, he o *Signo* que pertence á 5.^a Corda, que he o outro Bordaõ acima.

O *Signo G*, que se assigna na segunda Linha, que he a posição certa da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 4.^{as} Cordas, que são os dous Bordoens acima.

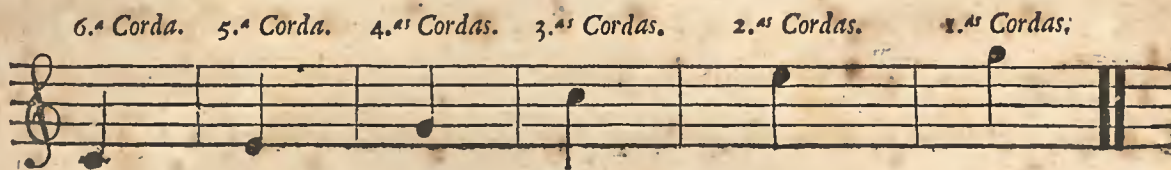
O *Signo C*, que se assigna no primeiro C acima da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 3.^{as} Cordas, que são as duas Cordas n.º 4.º

O *Signo E*, que se assigna no primeiro E acima da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 2.^{as}, que são as duas Cordas n.º 6.º

O *Signo G*, que se assigna no primeiro G acima da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 1.^{as}, que são as duas Cordas n.º 8.º, como tudo se póde vér no seguinte

E X E M P L O.

Cordas soltas.



§. XI.

Das doze Divisoens d'arame, a que chamaõ Trastes, as quaes dividem todos os meios pontos, que se achão no braço da Guitarra; e da Numeração de todos os Signos, assim naturaes, como accidentaes, que competem a cada hum das Cordas deste Instrumento.

Quem divide todos os meios pontos, que vão do C. da 6.^a Corda, ou Bordaõ; até o G. Oitava acima do G. das Primas, são os Trastes, que são as doze Divisoens d'arame, que atravessão o braço da Guitarra; e por tanto, carregando-se com H

(1) Deve-se tocar *solto*, todas as vezes, que sobre as Figuras da Musica vier este signal !; e tambem quando as mesmas Figuras tiverem atraz, e adiante de si alguma Pausa.

(2) Quando o Corpo sonoro sáhe do seu estado de repouso, chama-se *Vibração*, a cada hum dos seus aballos, leves, mas sensiveis, frequentes, e successivos: e estas *Vibraçoens* communicadas ao ar, leão ao ouvido, por este vehicolo, a sensação do som, e este som he grave, ou agudo, segundo as *Vibraçoens* são mais, ou menos frequentes no mesmo tempo.

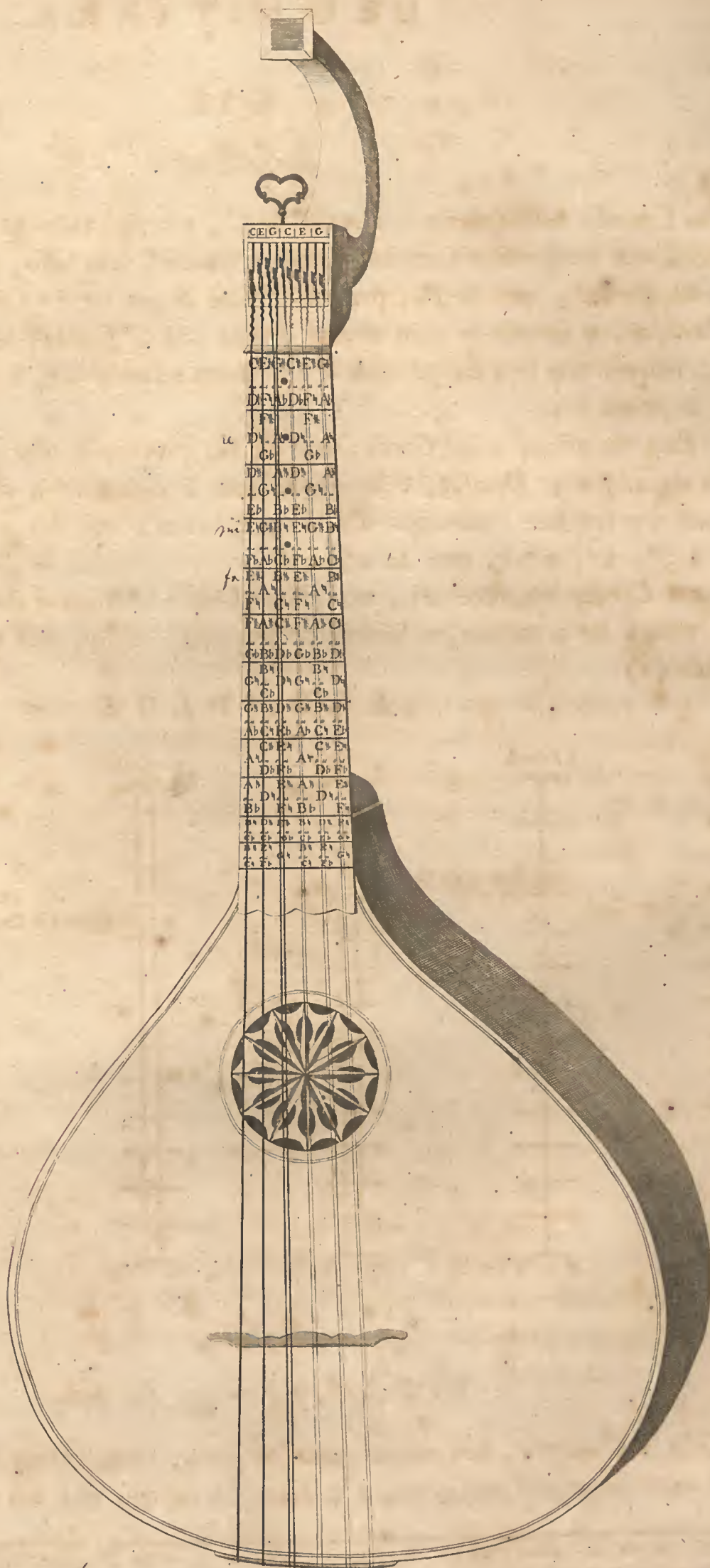
firmeza com a polpa de hum competente dedo, no meio (1) de cada huma das mesmas *Divisoens*, se attenderá, a que do meio de huma para o da outra immediata, ha sempre o augmento de meio ponto; isto se entende, vindo da parte das cravelhas para o cavallette; e pelo contrario haverá diminuicao de meio ponto, vindo da parte do cavallette para as cravelhas; e porque cada huma *Corda*, dentro do ambito das referidas *Divisoens*, não encerra mais que a distancia de huma *Oitava*, a qual se fórma apreciavelmente com as mesmas *Divisoens*, que communmente não passam de doze; por tanto deve-se saber, que como a *Corda solta* he *C natural*, como já se disse, o qual se assigna na primeira *Linha accidental*, que fica abaixo da primeira *natural*; carregando-se bem no meio da primeira *Divisao* d'arame será *C* ✕, ou *D b*: carregando-se acima (2), será *D natural*; mais acima, *D* ✕, ou *E b*; mais acima, *E natural*, ou *F b*; mais acima, *E* ✕, ou *F natural*; mais acima, *F* ✕, ou *G b*; mais acima *G natural*; mais acima, *G* ✕, ou *A b*; mais acima *A natural*; mais acima *A* ✕, ou *B b*; mais acima, *B natural*, ou *C b*; mais acima, *B* ✕, ou *C natural*.

Como a 5.^a *Corda solta* he *E natural*, o qual se assigna na primeira *Linha*; carregando-se com firmeza no meio da primeira *Divisao* d'arame, será *E* ✕, ou *F natural*; carregando-se acima, será *F* ✕, ou *G b*; mais acima, *G natural*; mais acima *G* ✕, ou *A b*; mais acima, *A natural*; mais acima *A* ✕, ou *B b*; mais acima, *B natural*, ou *C b*; mais acima, *B* ✕, ou *C natural*; mais acima, *C* ✕, ou *D b*; mais acima, *D natural*; mais acima, *D* ✕, ou *E b*; mais acima, *E natural*, ou *F b*.

Como a 4.^a *Corda solta* he *G natural*, o qual se assigna na segunda *Linha*; carregando-se com firmeza no meio da primeira *Divisao* d'arame, será *G* ✕, ou *A b*; carregando-se acima, será *A natural*; mais acima, será *A* ✕, ou *B b*; mais acima, será *B natural*, ou *C b*; mais acima, *B* ✕, ou *C natural*; mais acima, *C* ✕, ou *D b*; mais acima, *D natural*; mais acima, *D* ✕, ou *E b*; mais acima, *E natural*, ou *F b*; mais acima, *E* ✕, ou *F natural*; mais acima, *F* ✕, ou *G b*; mais acima finalmente, será *G natural*; e porque as outras tres *Cordas* são afinadas em *Oitavas* destas que deixo designadas; por tanto, a mesma *Divisao*, e *Signos* que competem á 6.^a *Corda*, serão os mesmos que competirão á 3.^a; os da 5.^a, os mesmos que competirão á 2.^a; e os da 4.^a, os mesmos que competirão ás *Primas*; com a differença, de que os consideraremos *Oitava* acima: e para mais facilitar aos Principiantes neste conhecimento, tracei a seguinte *Estampa*, na qual poderão vêr com toda a individuação, quanto neste §. deixo referido, a saber: não só os *Signos* que são *Sustenidos*, vindo da parte das *cravelhas* para a do *cavallête*, como pelo contrario os *Signos b-molados*, vindo da parte do *cavallête* para as *cravelhas*; circumstancia esta, que he muito necessaria, não só para o perfeito conhecimento dos *Transportes*, como juntamente para bem decifrar tudo o que pertence ao Mechanismo deste Instrumento.

(1) No *meio*, entende-se, não no meio do arame, mas sim no centro, ou claro, que fica entre as *Divisoens*, como se mostra no ponto, que vai no meio dos dous riscos seguintes.

(2) *Acima*, deve entender-se, vindo da parte das *cravelhas* para a parte do *cavallête*, e não pelo contrario, como muitos erradamente o entendem, porque assim como o som vai subindo, da mesma sorte os dedos.



Adverta-se que todos os Signos que levrão este signal $\flat$, são naturais.

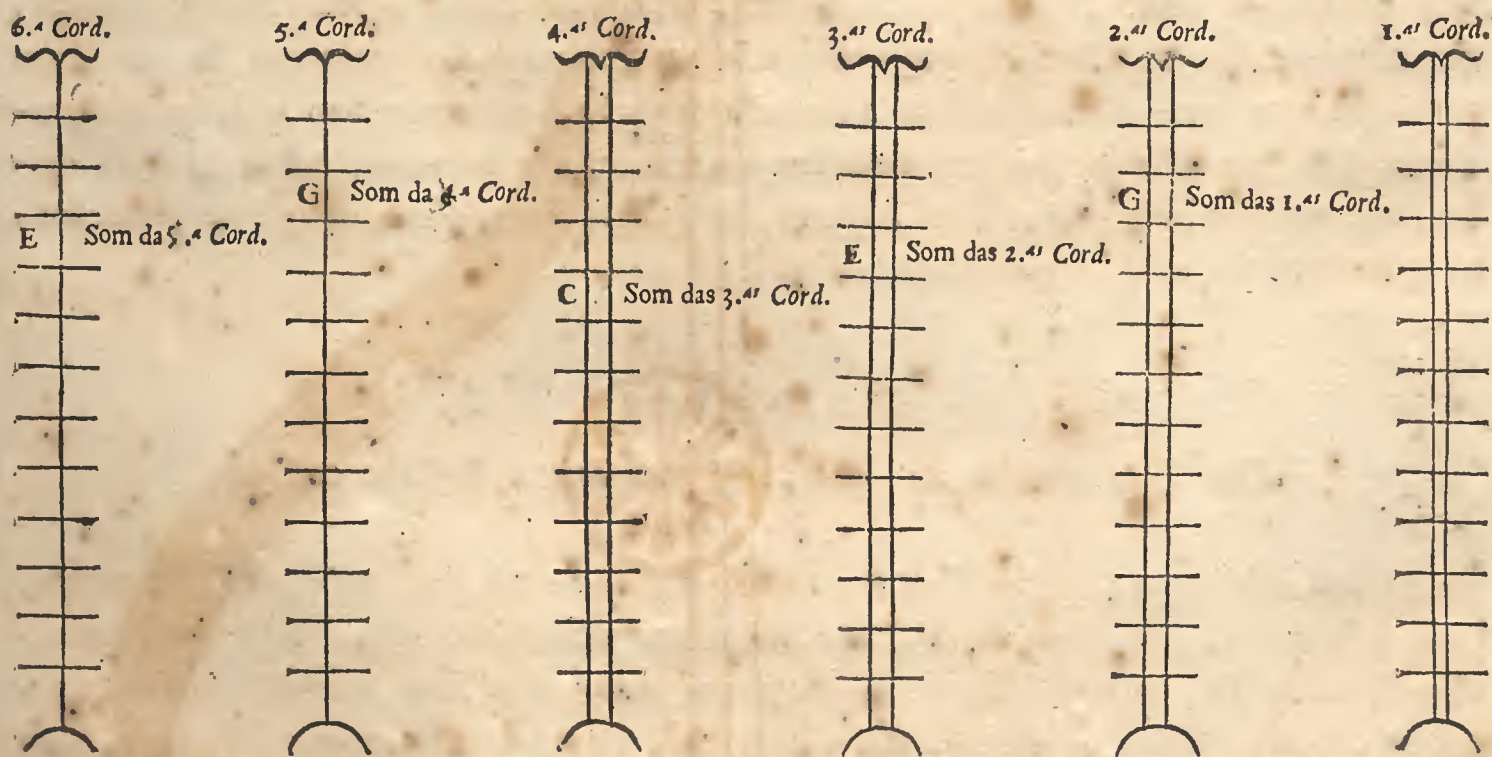
§. XII.

Da Affinação.

Retezado naturalmente o *Bordaõ* de C., e considerado na sua propria consistencia, isto he, que nem esteja demaziadamente retezado, nem lasso, para se affinar a 5.^a *Corda*, ou *Bordaõ*, que he E., procure-se este *Signo* na 6.^a *Corda*, no meio da 3.^a, e 4.^a *Divisão*, e ferindo-se com a mão direita esta 6.^a *Corda*, logo que sentirmos o seu som; uniremos o som da 5.^a com o que der a referida 6.^a, e logo que estiver affinada, se pasará á 4.^a

Para se affinar a 4.^a *Corda*, que he G, procure-se este *Signo* na 5.^a *Corda*, no meio da 2.^a, e 3.^a *Divisão*, e ferindo-se com a mão direita esta 5.^a *Corda*, logo que sentirmos o seu som, uniremos o som da 4.^a com o que der a referida 5.^a, e se pasará á 3.^a, 2.^a, e 1.^a, que se affinarão, ou procurando os *Signos*, que lhes competem nas *Cordas* antecedentes, ou affinando-as em *Oitavas* das tres primeiras, o que tudo vem a ser o mesmo, e facilmente se poderá colligir pela experiencia, e pelos seguintes (1)

E X E M P L O S.



§. XIII.

Da Posição, e Numeros dos dedos.

Posta a *Guitarra*, não muito junta ao peito, com o *braço* para a parte esquerda, algum tanto levantado para o ar, e o *bojo*, ou *cabaço*, que fica na parte direita, mais

(1) Este modo do affinar, he o mais seguro, estando as doze *Divisoens* de *ponto* proporcionadamente distribuidas; porém quando houver algum instrumento já affinado, como v. g. o *Cravo*, por onde o *Guitarra* se ajuste; então se pedirá ao que tocar o dito *Cravo*, que dê o competente *Signo* de C, e logo se unirá o som da 6.^a *Corda*, ou *Bordaõ* ao que der o mesmo C; e as demais *Cordas* se affinarão segundo a norma, que no *Texto* relato.

baixo, quero dizer, sustida desta sorte a Guitarra no pulso da mão direita, e no meio da chave da mão esquerda, se observará, que os dedos que lhe competem, se numeram, e haõ de entender deste modo: como o dedo *polex*, chamado vulgarmente *polegar*, não faz figura na mão esquerda, por estar fóra da posição de ferir as *Cordas*, por isso se deve entender, que o primeiro dedo da mão esquerda, he o que fica logo acima do *polegar*, chamado *index*; e pela sua ordem os outros, sendo o *minimo*, chamado vulgarmente *mendinho*, o 4.º, ou ultimo. Na mão direita porém, os dedos que competem, e devem ferir as *Cordas*, são os tres primeiros, que vem a ser o *polegar*, o 2.º, e 3.º; e os demais só em calos extraordinarios se usará delles.

§. XIV.

Da Pestana postiga, que se atarracha nos boracos da Guitarra, para augmentar o Tom.

Quando se quizer tocar algum *Minuete*, *Marcha*, ou outra qualquer *Peça*, por algum *Tom* mais alto, que o *Tom natural* de *C*, por evitar o fazer *Pestana* com o dedo *index*, póde ular-se da *Pestana postiga*, a qual he huma *travessa* pequena de marfim, ou d'osso, correspondente á largura do *braço* da *Guitarra*, que por baixo traz hum bocado de camurça, ou pelica collada, com que cobre o seu extremo inferior, que assenta sobre as *Cordas*, e que tem hum boraco no meio, pelo qual se metê hum perafuso, que atravessando não só a referida *Pestana*, como tambem o *braço* da *Guitarra*, que para isto mesmo tem pelo *braço* acima quatro boracos; em cada hum destes, atarrachada que seja a dita *Pestana*, se poderá formar o *Tom* que se pertender, os quaes são do modo, que relato no §. seguinte (1).

§. XV.

Dos Tons accidentaes, que se formão com a Pestana postiga.

Como os boracos, que as *Guitarras* ordinariamente trazem, não passaõ de quatro; posta a travessa, que serve de *Pestana*, bem atarrachada no primeiro boraco, formará o *Tom* de *D*, com 3.ª *Maior*: no segundo, formará o *Tom* de *D**, (que raras vezes se encontra) com 3.ª *Maior*; ou o *Tom* *Eb*, chamado vulgarmente d'*E-la-fa*, com 3.ª *Maior*: no terceiro, formará o *Tom* de *E*, chamado vulgarmente d'*E-la-mi*, com 3.ª *Maior*: e finalmente no quarto, formará o *Tom* de *F*, com 3.ª *Maior* (2).

(1) Quando se tirar a *Pestana postiga*, attenda-se muito á *Guitarra*; porque como a referida *Pestana* puxa muito pelas *Cordas*, e estas ordinariamente se desaffinaõ, he por esta razã, que de novo se deve tornar a affinar.

(2) Querendo-se, além destes, formar mais *Tons* sem a *Pestana postiga*, só com o dedo *index* atravessado no meio da 2.ª, e 3.ª *Divisã*, acima do sitio em que se formou o *Tom* de *F*, que he, segundo a ordem das *Divisoens* de todo o *braço* da *Guitarra*, no meio da 6.ª, ou 7.ª *Divisã*, formará o *Tom* de *G*, com 3.ª *Maior*: mais acima em outra tanta distancia, que he, segundo a mesma ordem da *Guitarra*, no meio da 8.ª, e 9.ª *Divisã*, formará o *Tom* de *A*, com 3.ª *Maior*: e finalmente no meio de duas *Divisões*, sejaõ ellas quaes forem, póde-se formar hum *Tom* de 3.ª *Maior*, relativo sempre ao *Signo*, em que a *Peça* de *Musica* tem a sua origem.

§. XVI.

Da Ordem dos dedos , que devem carregar as Cordas , e Notas dos Tons accidentaes , estando o index servindo de Pestana.

Como os dedos da mão esquerda são, e se devem considerar, como *cavallêtes* moveis, por meio dos quaes sentimos os differentes sons de qualquer *Peça*, deve-se por tanto saber, que os dedos que competem ás differentes *Notas* de cada *Tom*, na distancia de hum *Diapasaõ*, segundo a ordem da sua *Escála Diatonica*, estando o dedo *index* servindo de *Pestana*, se entenderão do modo seguinte.

A 1.^a *Nota* do *Tom*, diz-se nas 3.^{as} *Cordas soltas*.

A 2.^a *Nota*, diz-se nas mesmas *Cordas*, carregando-se com o dedo immediato ao *mendinho* no meio que fica entre a 1.^a, e 2.^a *Divisaõ* (1).

A 3.^a *Nota*, diz-se nas 3.^{as} *Cordas soltas*.

A 4.^a, diz-se nas mesmas *Cordas*, carregando-se com o dedo *grande* no meio que fica entre o dedo que fórma a *Pestana*, e a 1.^a *Divisaõ*.

A 5.^a, diz-se nas *Primas soltas*.

A 6.^a, diz-se nas mesmas *Cordas*, carregando-se com o dedo immediato ao *mendinho* no meio que fica entre a 1.^a, e 2.^a *Divisaõ*.

A 7.^a, diz-se nas mesmas *Cordas*, carregando-se com o dedo *mendinho* no meio que fica entre a 3.^a, e 4.^a *Divisaõ*.

A 8.^a finalmente, diz-se tambem nas mesmas *Cordas*, carregando-se com o mesmo *mendinho* no meio que fica entre a 4.^a, e 5.^a *Divisaõ*, como na pratica melhor se poderá entender (2).

§. XVII.

Da Posição dos dedos na Guitarra com Teclas.

Como algumas *Guitarras* trazem por esquipação, hum pequeno *Teclado* com seis *Teclas*, no fim, ou na parte inferior do *bojo* da mesma *Guitarra* (3); deve-se advertir, que a posição dos dedos da mão esquerda he a mesma, como se não tivesse *Teclas*; porém a da mão direita he differente, pois se póde tocar com todos os dedos; e muitas vezes com hum só dedo se póde tocar em duas *Teclas*.

I

(1) Esta 1.^a, e 2.^a *Divisaõ*, são as que ficam acima do dedo que faz a *Pestana*.

(2) Estas mesmas *Notas* podem dizer-se 8.^a abaixo, seguindo em tudo a mesma ordem de dedos, nas 6.^{as}, 5.^{as}, e 4.^{as} *Cordas* da *Guitarra*; e quem souber correr, tanto nas *Cordas graves*, como nas *agudas*, as oito differentes *Notas*, que fórmaõ hum *Diapasaõ*, isto basta para o poder fazer em todos os demais *Tons*.

(3) Este Instrumento com *Teclas*, he agradável no *Tom natural* de C; porém sendo *Musica accidental*, em que occurraõ alguns *Transportes*, nunca se podem bem dizer; porque como a força do pulso da mão direita se contrapõem á do pulso da mão esquerda, e estes a poucos espaços se achão enfraquecidos; he por esta causa que já mais se podem dizer com distincção, e firmeza os pontos dos referidos *Transportes*.

§. XVIII.

Dos Transportes.

CHama-se *Transporte*, á elevação que se faz do *Tom natural* de C, para outro *accidental*, em que para o formar nos servimos de hum *Pestana postica*, ou do dedo *index*, que atravessado com firmeza, bem no meio de duas *Divisoens* d'arame, suppre pela mesma *Pestana*.

Na *Guitarra* pôdem haver tantos *Transportes*, quantos são os *meios* que ficam entre as *Divisoens*, que circulaõ o *ponto* do *braço* da mesma *Guitarra*; porque assim como no meio de cada duas *Divisoens*, ou com a *Pestana* atarrachada, ou com o supplemento do dedo *index*, se pôde formar hum *Tom accidental*, como já se disse no §. XVI.; da mesma sorte tantos pôdem ser os seus *Transportes* (1).

§. XIX.

Do modo como se deve formar a Pestana com o dedo index, para dedilhar.

Como as *Cordas* deste Instrumento são afinadas em 3.^{as}, deve-se advertir, que como em qualquer parte que se atravesse o dedo *index*, servindo de *Pestana*, se fórma hum *Tom* de 3.^a *Maior*; com tudo, como a largura do *braço* da *Guitarra* he grande, e muitas vezes o dedo da *Pestana*, por enfraquecer, não pôde bem abranger a sua extensão; e além disto, porque as *Cordas* d'arame ferem mais os dedos, do que as de tripa, por esta causa, para dedilhar em qualquer dos *Tons accidentaes*, bastará atravessar o dedo *index* da *Pestana* nas tres primeiras *Cordas agudas*, ou nas tres ultimas, sendo a *Musica grave*, como tudo melhor se observará nas seis *Sonatas*, que compûz.

§. XX.

Do modo como se devem tocar algumas Posturas chéas de vozes.

Quando algumas vezes se quizer tocar com a mão aberta, em algumas *Posturas chéas de vozes*, nunca será ficando primeiramente as costas das unhas, mas sim correr-se-hão rapidamente todas com a polpa do segundo dedo da mão direita, dando a pancada sempre debaixo para cima, isto he, das *Primas* para as outras *Cordas*; porém quando se quizer fazer maior estrépito, ou restulhada, poder-se-ha fazer com as costas das unhas dos quatro dedos, sem o *polegar*, dando a pancada de cima para baixo, isto he, dos *Bordoens* para as demais *Cordas*.

(1) Quando ha *Transportes*, he o primeiro dedo da mão esquerda o maior, por motivo do *index* estar atravessado para formar a *Pestana*. Dos dedos da mão direita, he sempre o *polegar* o primeiro; e por sua ordem os outros, como já se tem dito.

§. XXI.

Do modo como se devem tocar as Figuras que tiverem duas, tres, e mais cabeças pegadas em diferentes distancias, ou duas caudas.

QUando duas, tres, ou mais *cabeças* das *Notas*, ou *Figuras*, estão perpendicularmente unidas em diversas distancias, devem-se ferir, ou tocar todas juntas, com dous, ou tres dedos, que de ordinario devem ser o primeiro, segundo, e terceiro. Quando porém, alguma *Figura* tiver duas *caudas*, huma para a parte superior, e outra para a inferior, he para se dar *dobrada* em duas diferentes *Cordas*, como v. g. o *Signo G.* do *Êspaço* acima da 5.^a *Linha*, se tivesse duas *caudas*, era para se dar tambem o mesmo *Signo* na 2.^a *Corda E.*

§. XXII.

Do Estylo, e de quando se deve usar de Apoios de Capricho.

PARA se tocar qualquer *Peça* com flexibilidade, bom modo, e gosto; e finalmente com huma viva, e tocante expressão, a que chamaõ *Estyllo*; se attenderá muito aos *Apoios de Capricho*, que o mais das vezes, e quasi sempre se devem suppor, e entender, ainda que não venhaõ expressos; porque a *Musica* sendo (se possivel for) toda *Apojada*, nunca já mais será defeituosa, o que pelo contrario succederá, usando-se de outros quaesquer signaes, como por exemplo, muitos *Trinos*, *Portamentos*, e outros deste genero, sem que positivamente venhaõ expressos no papel; e para isto se fazer com a precisa regularidade, se observarão as seguintes *Regras*.

R E G R A I.

TODAS as vezes, que do *ponto*, ou *Signo* de huma *Corda solta* se passar para o *ponto*, ou *Signo* da *Nota superior*, por exemplo: do *G* das *Primas* para *A*; ou do *E* das *Segundas* para *F*; deve-se ferir antes a *Corda solta* com a mão direita, e logo sem demora cobrir com o dedo, ou dedos da mão esquerda o *ponto*, ou *pontos*, que vierem notados no papel; e esta mesma *Regra* se observará tambem pelo contrario, descendo da *Corda carregada* para a *solta*.

R E G R A II.

VINDO escritas no papel tres *Figuras*, que desçaõ *gradatim* com 3-*Que-altera* expressos, ou sub-entendidos; ou ainda mesmo huma *Colcbêa* com duas *Semi-Colcbêas* pegadas, e consecutivas, sempre antes da primeira *Figura* se poderá dar hum *Apojo*, que será sempre o *Signo superior* em distancia de hum, ou meio *ponto*, segundo o pedir a *formação*, ou *composição* do *Tom* por onde se toca: e vindo leis *Figuras* com 6-*Que-altera*, o referido *Apojo* se poderá dar antes das tres *Figuras* ultimas.

R E G R A III.

Quando o *Andamento* da *Musica* não for muito apressado, e as *Figuras* descerem *gradatim*, póde-se dar em cada huma dellas hum *Apojo*, que será sempre a *Nota superior*.

R E G R A IV.

Se duas, tres, quatro, ou mais *Figuras* estiverem notadas em hum mesmo *Signo*, na ultima se poderá dar hum *Apojo*; porém se vier alguma *ligada*, se dará o dito *Apojo* na *Figura*, que vier depois da *Ligadura*.

R E G R A V.

Finalmente toda a *Figura*, que vier escrita antes de qualquer *Pausa*, não vindo notada com este signal ¹, que serve, como já se disse, para se dar *solta*, sempre antes della se poderá dar hum *Apojo*.

Estes preceitos sendo arbitrarios, não deixaõ de ser observados na praxe; porque como os *Apojos*, a que chamo de *Capricho* (1), servem de tanto ornamento á *Musica*; e porque com elles esta nunca já mais he desagradavel; segue-se, que huma vez que se tire do Instrumento hum bom som, que não seja suffocado, nem surdo; sendo assim, em qualquer *Peça* que se houver de tocar com estes signaes de expressão, estou certo, que se farão expectaveis não só dos Sabios, e inteligentes Profellores, como inda mesmo dos que nada entendem de *Musica*.

§. XXIII.

Do modo como se devem dizer as Figuras Ligadas.

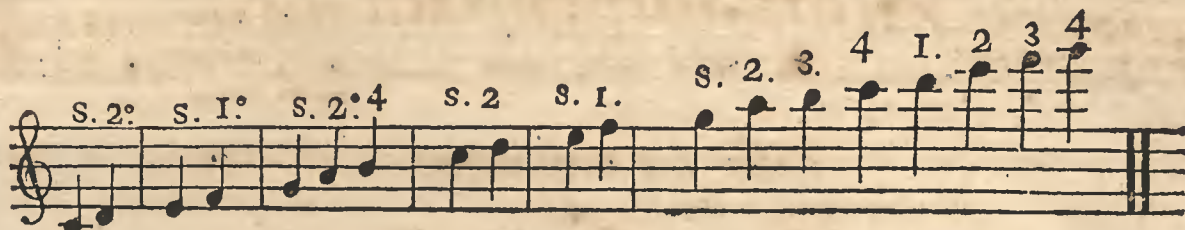
Quando o Principiante vir sobre duas, tres, quatro, ou mais *Figuras*, huma *Linha curva*, a que na *Musica* chamamos *Ligadura*, indica este signal, que a mão direita deve ferir a *Corda* que pertence ao *Signo* da primeira *Figura*, e as demais devem dizer-se debaixo da mesma pancada; pondo os dedos da mão esquerda nos *Signos* das *Figuras* que vierem *Notadas*.

(1) Quando se derem *Apojos*, não só os de *Capricho*, como tambem os que vierem apontados, a mão direita ferirá a *Corda* do *Signo* do *Apojo*, e logo rapidamente se passará para a *Figura* expressa, que se dirá sempre *ligada* debaixo da mesma pancada da *Figura Apojada*.

§. XXIV.

Da Escála Diatonica.

Depois de instruido o Principiante nestes documentos, passará á seguinte *Escála*; que exponho, numerando por cima de cada *Nota* as *Cordas soltas*, que demostro com hum *s*, e as que devem ser feridas, com o numero dos dedos que lhes competem.

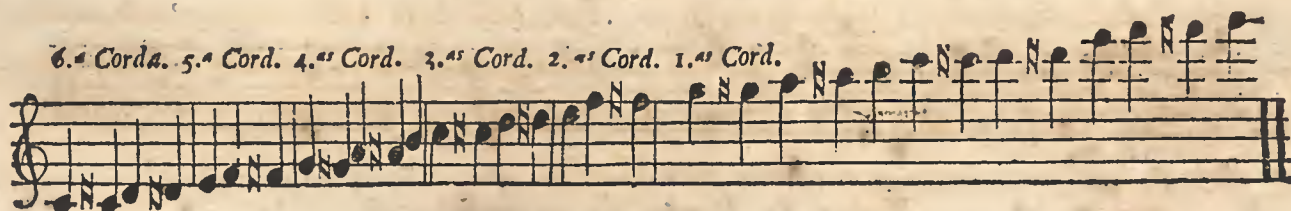


§. XXV.

Dos trinta e dous Intervallos, que se acbaõ na extençãõ do braço da Guitarra.

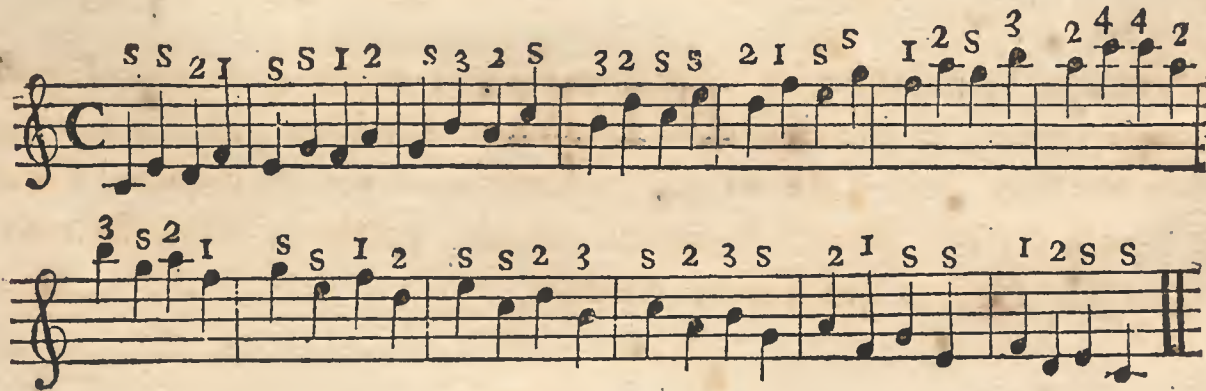
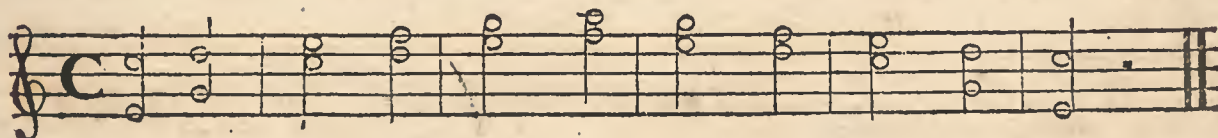
Contando successiva, e *Diatonicamente* os pontos, e meios pontos, que a *Guitarra* encerra dentro dos seus limites, isto he, contando do *C* do primeiro *Bordaõ*, até o *G*, ultimo ponto das *Primas*, he certo que encerra trinta e duas distancias, ou *Intervallos*, como se póde vêr no seguinte

E X E M P L O.

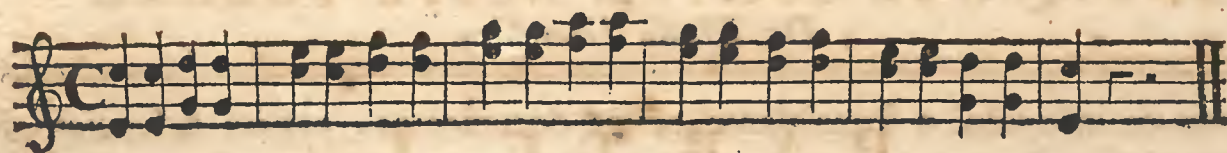
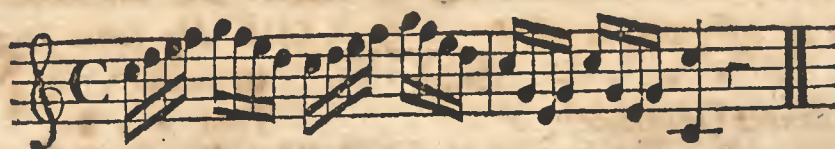
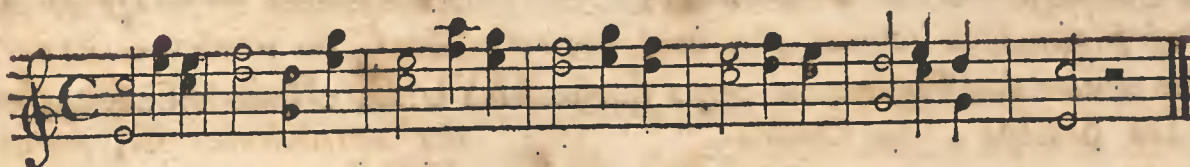
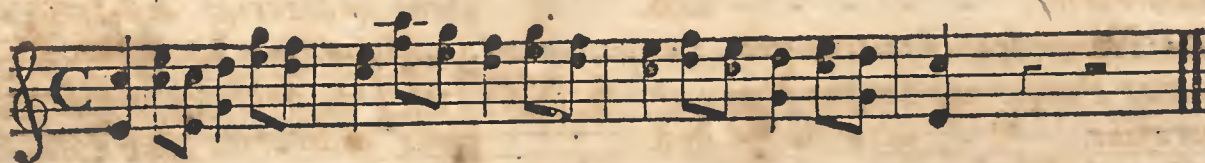


§. XXVI.

Entoação primaria, em que se mostraõ numericamente os dedos, que competem aos Signos na distancia de duas Oitavas, contando do C da 6.ª Corda até o C que fica acima das Primas.

*Valor das Minimas com Vozes.*

E S T U D O

Valor das Seminimas.*Valor das Colchêas.**Valor das Semicolchêas.**Valor das Minimas, e Seminimas.**Valor das Seminimas, e Colchêas.**Valor do Ponto de augmentação.*

F I M.

INDEX

DO QUE SE CONTEM NESTE VOLUME.

P A R T E I.

- | | |
|---|---|
| §. I. <i>DA Musica.</i> - - - Pag. 9. | §. XVII. <i>Dos Signaes Significativos.</i> 15. |
| §. II. <i>Dos Signos.</i> - - - - - ibid. | §. XVIII. <i>Dos Signaes Expressivos.</i> 16. |
| §. III. <i>Das Linhas , e Espaços.</i> - - ibid. | §. XIX. <i>Do Tom.</i> - - - - - 17. |
| §. IV. <i>Das Claves.</i> - - - - - 10. | §. XX. <i>Da Divisão do Tom.</i> - - - ibid. |
| §. V. <i>Do Conhecimento dos Signos.</i> ibid. | §. XXI. <i>Do Conhecimento do Tom.</i> - ibid. |
| §. VI. <i>Dos Accidentes.</i> - - - - - 11. | §. XXII. <i>Do Acompanhamento.</i> - 18. |
| §. VII. <i>Da Ordem de assignar os Accidentes.</i> - - - - - ibid. | §. XXIII. <i>Do como se numeraõ os Intervallos , e Notas de cada Tom.</i> - - - - - 19. |
| §. VIII. <i>Dos Accidentes Originaes , e Accidentaes.</i> - - - - - ibid. | §. XXIV. <i>Da Diferença das Especies.</i> ibid. |
| §. IX. <i>Dos Tempos.</i> - - - - - ibid. | §. XXV. <i>Das Especies , com que se acompanhaõ as Notas de cada Tom.</i> - - - - - 20. |
| §. X. <i>Do Compazo.</i> - - - - - 12. | §. XXVI. <i>Da Reducção dos Acor-des antecedentes nas posturas da Guitarra.</i> - - - - - 21. |
| §. XI. <i>Das Figuras.</i> - - - - - ibid. | §. XXVII. <i>Da Analogia , e Transi-ções ordinarias dos Tons de 3.^a Maior.</i> - - - - - ibid. |
| §. XII. <i>Do Valor das Figuras.</i> - - 13. | §. XXVIII. <i>Da Analogia , e Transi-ções ordinarias dos Tons de 3.^a Menor.</i> - - - - - 23. |
| §. XIII. <i>Da Sincopa , ou Contra-tempo.</i> - - - - - ibid. | |
| §. XIV. <i>Da Derivação dos Tempos Numerarios.</i> - - - - - ibid. | |
| §. XV. <i>Da Numeração das tres primeiras Pausas nos Tempos Numerarios.</i> - - - - - ibid. | |
| §. XVI. <i>Dos Andamentos.</i> - - - 14. | |

P A R T E II.

- | | |
|---|--|
| §. I. <i>DA Invenção , e serventia da Guitarra.</i> - - - - - 25. | §. XI. <i>Das Doze Divisoens d'arame , a que chamaõ Trastes , as quaes dividem todos os meios pontos , que se achão no braço da Guitarra , e da Numeração de todos os Signos , assim naturaes , como accidentaes , que competem a cada humas das Cordas deste Instrumento.</i> - - - - - ibid. |
| §. II. <i>De como deve ser construida a Guitarra , e das qualidades que nella se requerem para ser bem afinada.</i> - - - - - 26. | §. XII. <i>Da Affinação.</i> - - - - - 31. |
| §. III. <i>Da Perfeição da Guitarra.</i> - 27. | §. XIII. <i>Da Posição , e Numeração dos dedos.</i> - - - - - ibid. |
| §. IV. <i>Advertencia ao Curioso.</i> - - ibid. | §. XIV. <i>Da Pestana postiga , que se atarracha nos boracos da Guitarra para augmentar o Tom.</i> 32. |
| §. V. <i>Das Cordas.</i> - - - - - ibid. | §. XV. <i>Dos Tons accidentaes , que se fôrmaõ com a Pestana postiga.</i> ibid. |
| §. VI. <i>Do Numero das Cordas.</i> - - ibid. | |
| §. VII. <i>Do Modo como se devem pôr as Cordas.</i> - - - - - 28. | |
| §. VIII. <i>Do Modo como se devem fêrrir as Cordas.</i> - - - - - ibid. | |
| §. IX. <i>Do Som solto.</i> - - - - - ibid. | |
| §. X. <i>Dos Signos , que competem a cada humas das Cordas.</i> - - - 29. | |

I N D E X.

- §. XVI. *Da Ordem dos dedos , que devem carregar as Cordas , e Notas dos Tons accidentaes , estando o index servindo de Pestana.* - - - - - 33.
- §. XVII. *Da Posição dos dedos na Guitarra com Teclas.* - - - - - ibid.
- §. XVIII. *Dos Transportes.* - - - - - 34.
- §. XIX. *Do Modo como se deve formar a Pestana com o dedo index para dedilhar.* - - - - - ibid.
- §. XX. *Do Modo como se devem tocar algumas posturas cheias de vozes.* - - - - - ibid.
- §. XXI. *Do Modo como se devem tocar as Figuras , que tiverem duas , tres , e mais cabeças pegadas em differentes distancias , ou duas caudas.* - - - - - 35.
- §. XXII. *Do Estylo , e de quando se deve usar dos Apoios de Capricho.* - - - - - ibid.
- §. XXIII. *Do Modo como se devem dizer as Figuras ligadas.* - - - - - 36.
- §. XXIV. *Da Escala Diatonica.* - - - - - 37.
- §. XXV. *Dos Trinta e dous Intervallos , que se achão na extensão do braço da Guitarra.* - - - - - ibid.
- §. XXVI. *Intoação primaria , em que se mostraõ numericamente os dedos , que competem aos Signos na distancia de duas Oitavas , contando do C da 6.^a Corda , até o C que fica acima das Primas* - - - - - ibid.
- Segue-se huma Collecção de alguns Minuetes , Marchas , Contradanças , &c. para uso , e desembaraço dos Principiantes.*

F I M.

E R R A T A S.

NA pagina 20. , linhas 5. , onde se lê: *a Septima póde tambem ser Maior , Menor , e Superflua* , deve-se lêr : *a Septima póde tambem ser Maior , Menor , e Diminuta* ; e o que seja septima Diminuta , póde-se vér na Nota 3 da mesma pagina.

Na mesma pagina , linhas 10. , aonde se lê : *os exemplos , que ponho nestes Tons* , deve-se lêr : *os exemplos , que ponho neste Tom.*

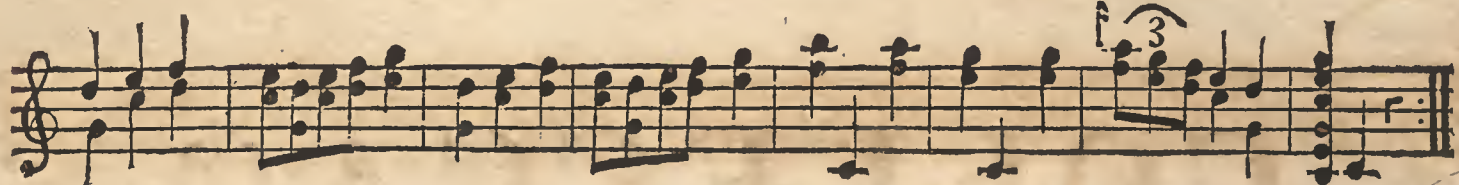
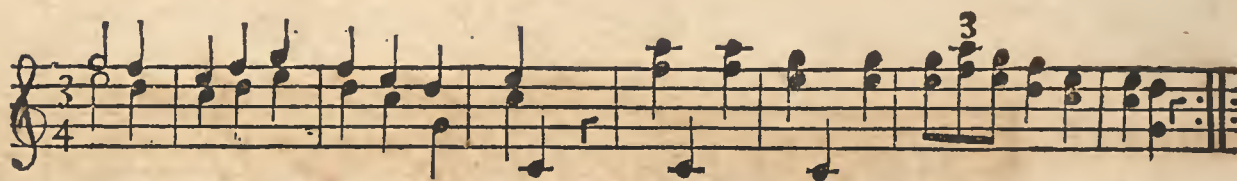
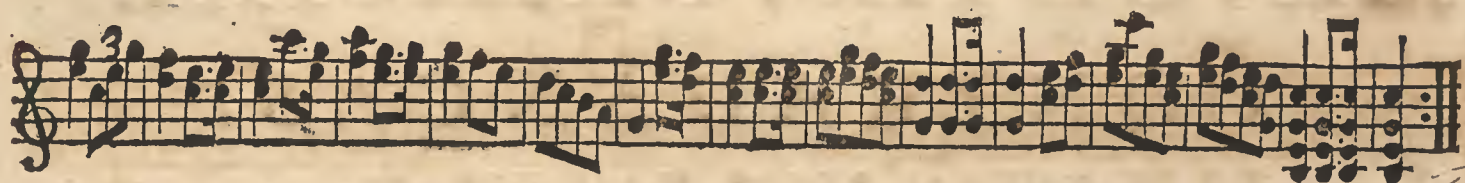
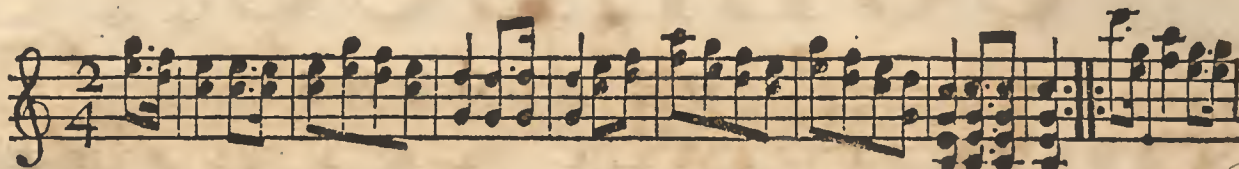
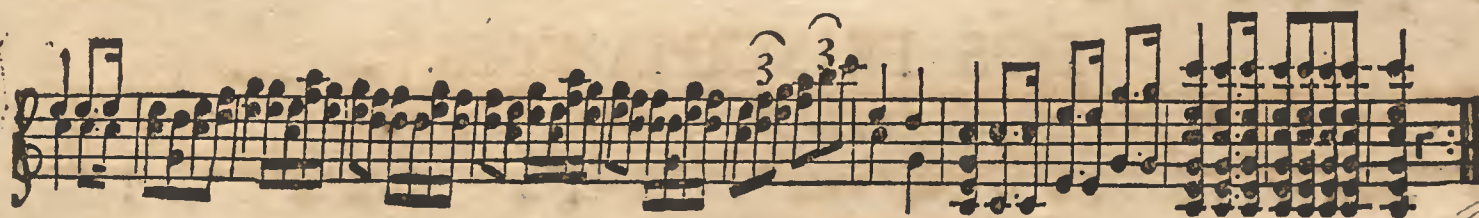
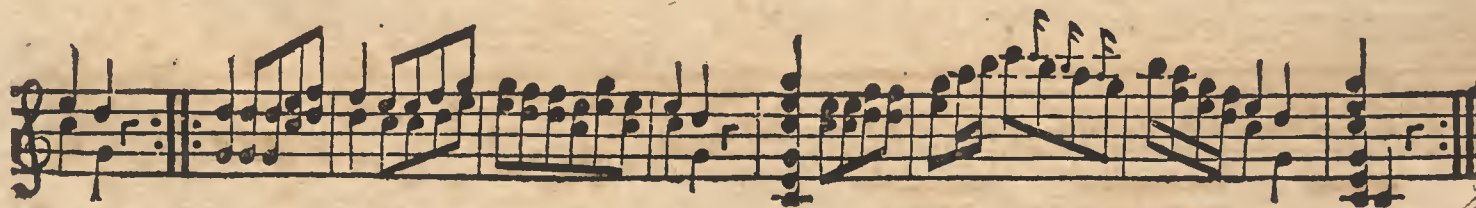
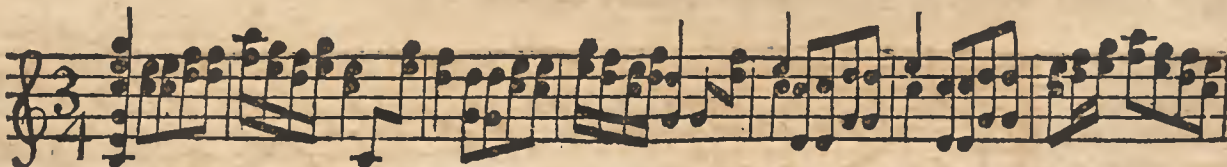
No Epigraphe da Collecção dos Minuetes , Marchas , Contradanças , &c. , aonde se lê : *in somnes* , deve-se lêr : *insomnes.*

COLLECCÃO
DE ALGUNS
MINUETES, MARCHAS,
CONTRADANÇAS,
E OUTRAS PEÇAS MAIS USUAES,
COM ACCOMPANHAMENTO DE SEGUNDA GUITARRA,
TUDO PELO TOM NATURAL DE C;
E
HUMATOCATA
PELO TOM DE F,
PARA USO, E DESEMBARAÇO
DOS PRINCIPIANTES.

*Musica enim curas abigit, in somnes infantes compescit vagientes, laborantum mittigat labores;
fessos reparat artus, ac perturbatos reformat animos.*

Ex Boetio Cap. 1.

MINUETE.

MARCHA
INGLEZA.MARCHA
DO PRIMEIRO
REGIMENTO
DO PORTO.MINUETE
DE BOCHERINI,
CHAMADO DOS
HUNGAROS.

MINUETE.



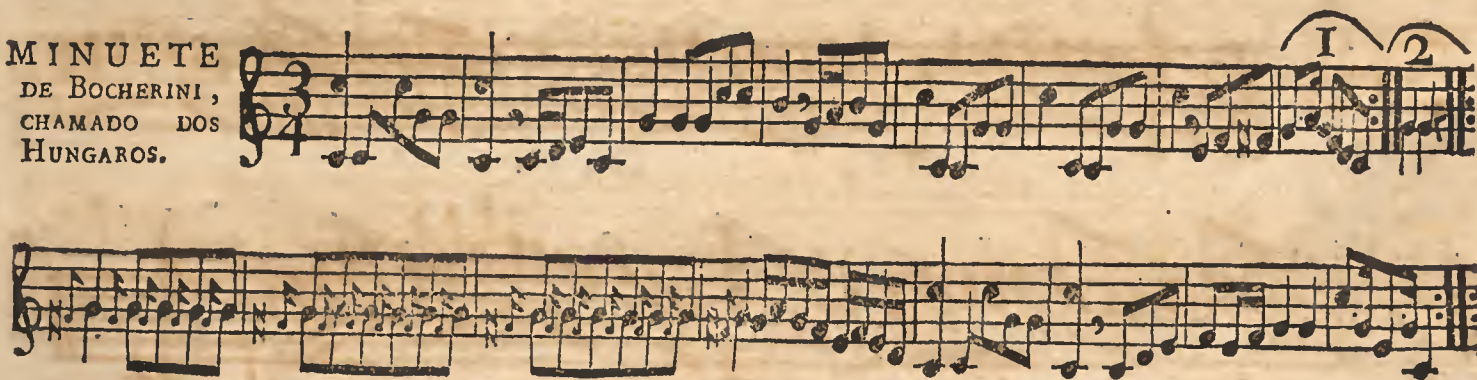
MARCHA INGLEZA.



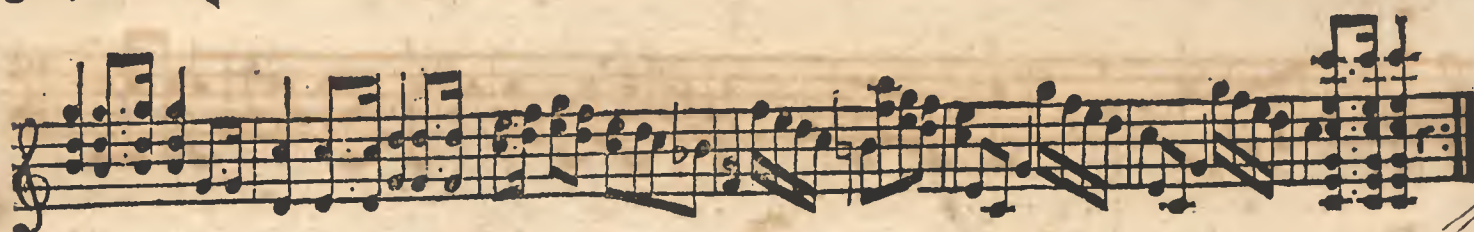
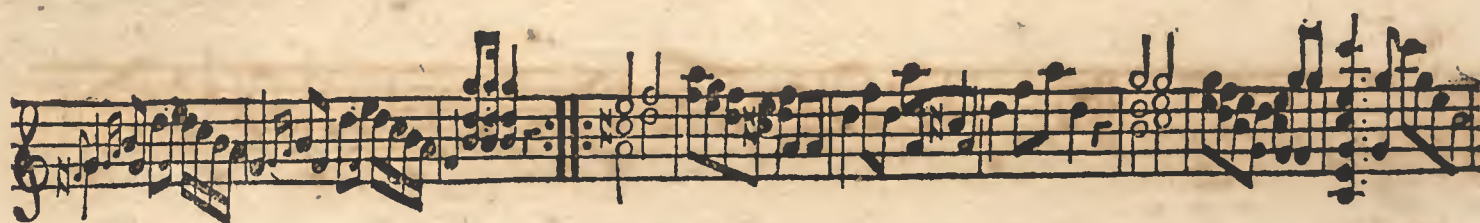
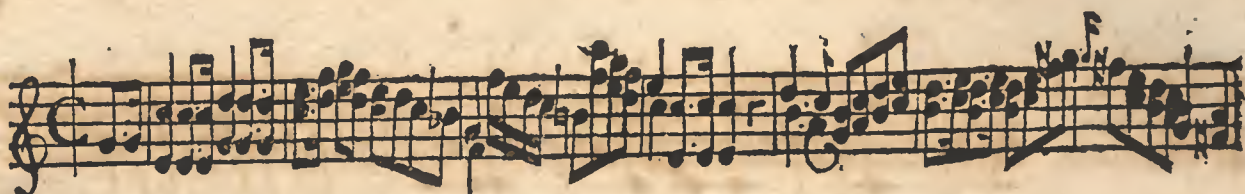
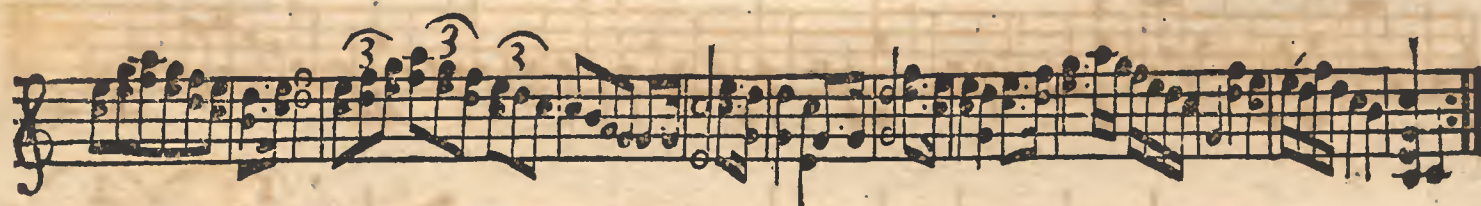
MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO.



MINUETE DE BOCHERINI, CHAMADO DOS HUNGAROS.



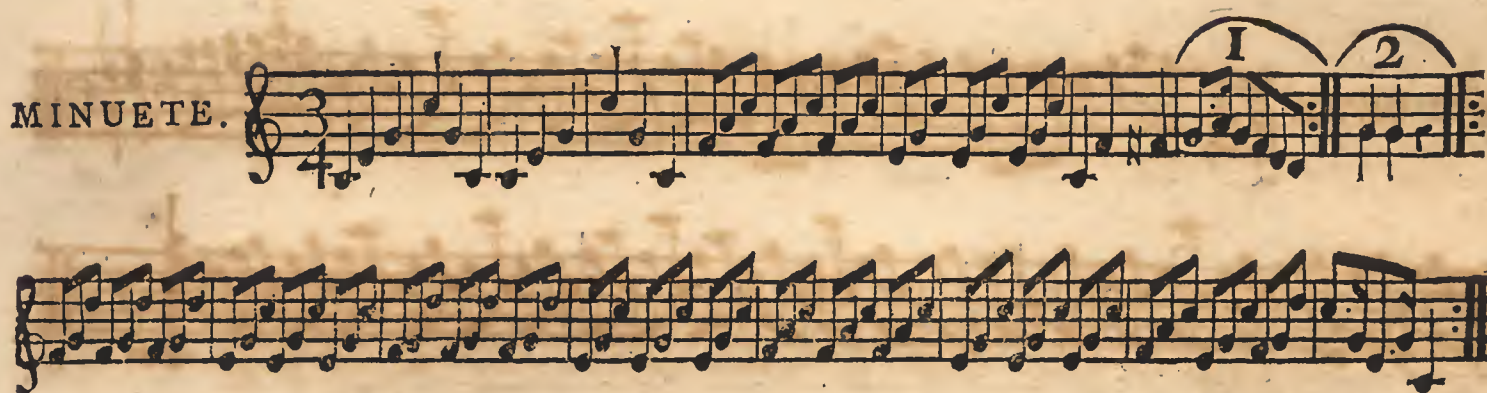
MINUETE.

MARCHA
DO BAILE DOS
HUNGAROS.MINUETE
DA INVIADA.MINUETE
DA SAUDADE.

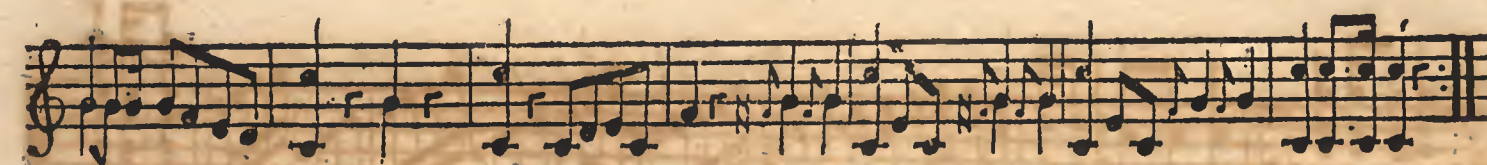
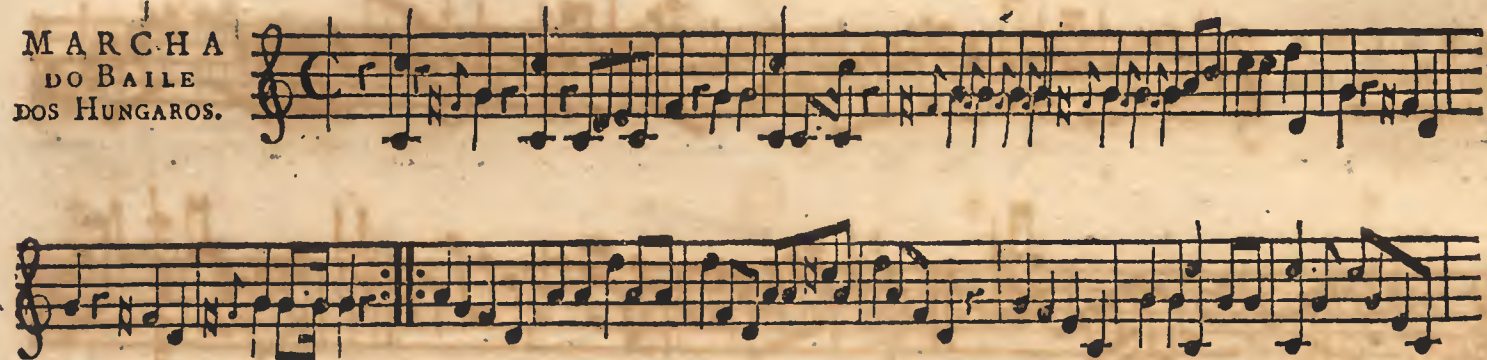
SEGUNDA GUITARRA.

V

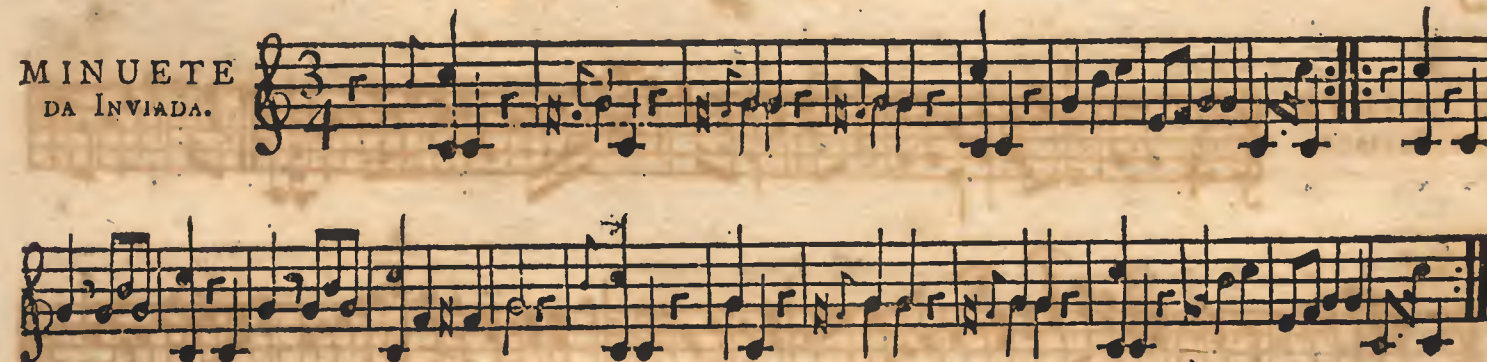
MINUETE.



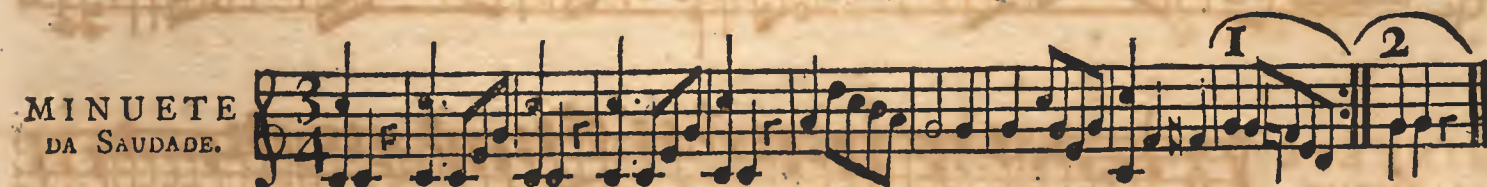
MARÇA DO BAILE DOS HUNGAROS.



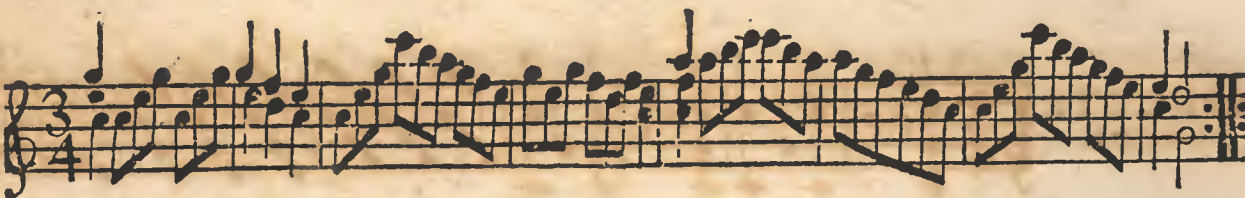
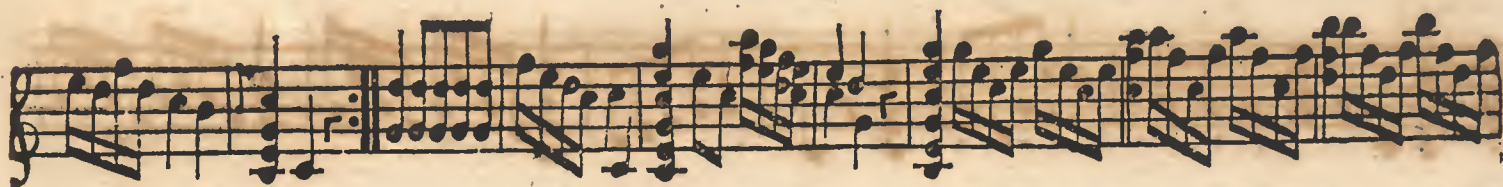
MINUETE DA INVIADA.



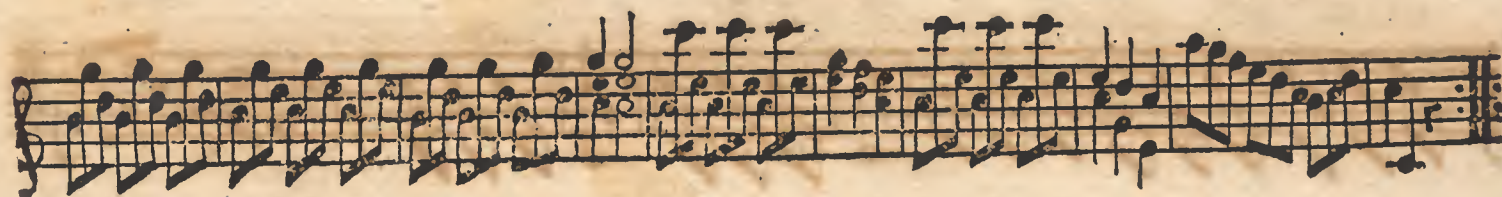
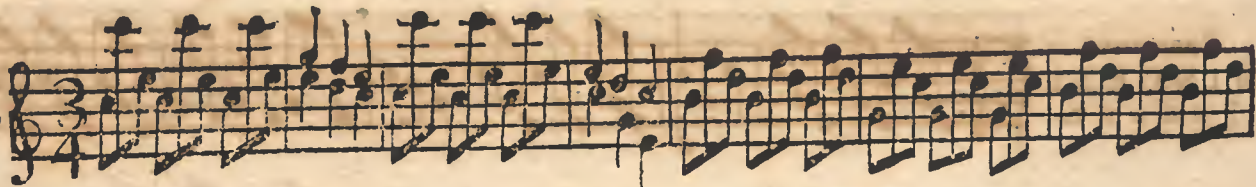
MINUETE DA SAUDADE.



FANFARRE.

All.º assai.MINUETE
INGLEZ.MINUETE
DA CÔRTE.

*Este Minuete finaliza
na Primeira Parte.*

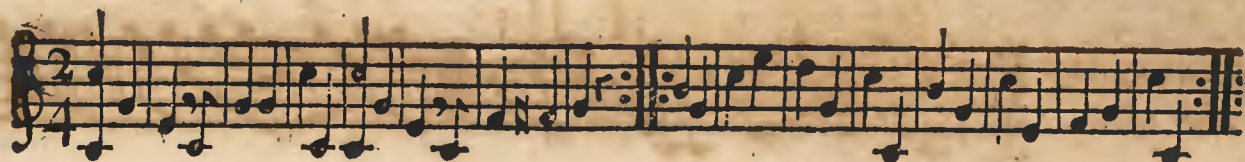
SEGUNDO
MINUETE
INGLEZ.

SEGUNDA GUITARRA.

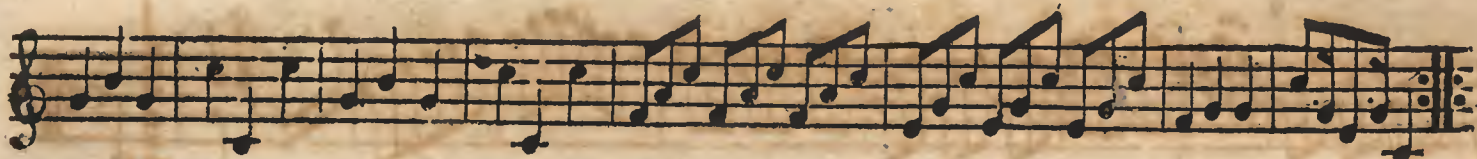
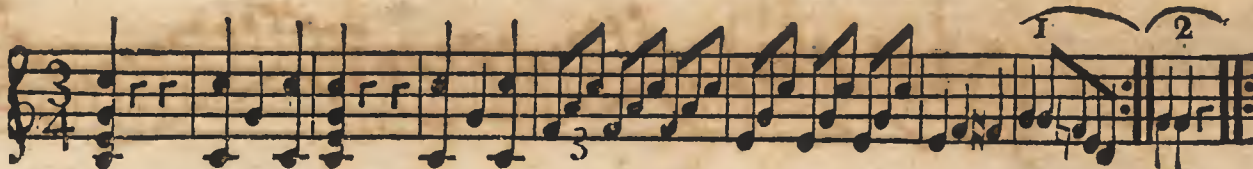
VII

FANFARRE.

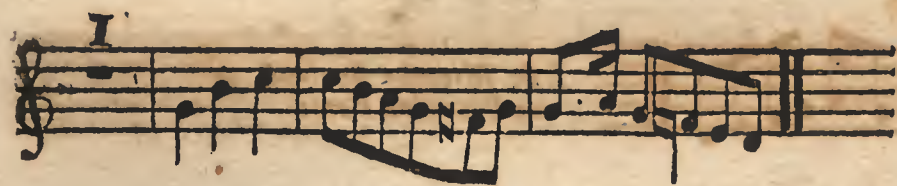
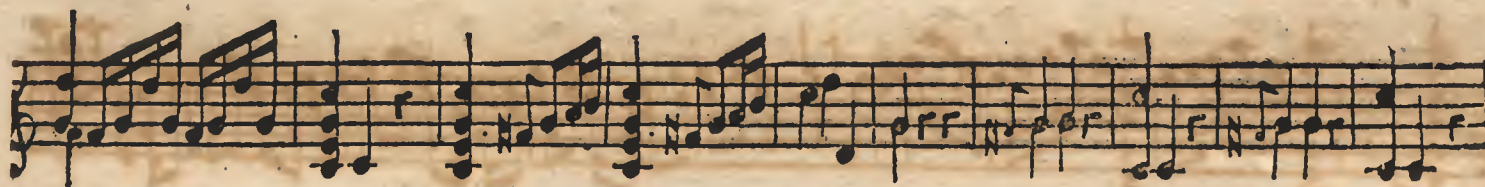
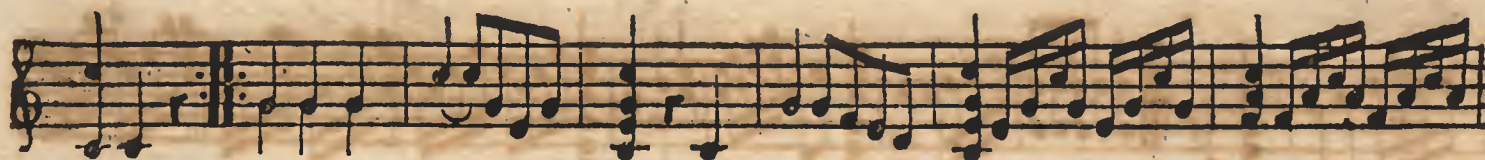
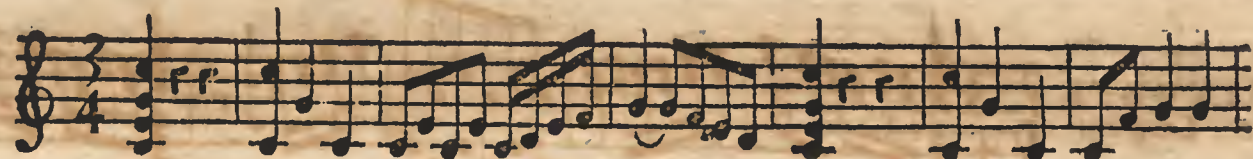
All.º affai.



MINUETE INGLEZ.

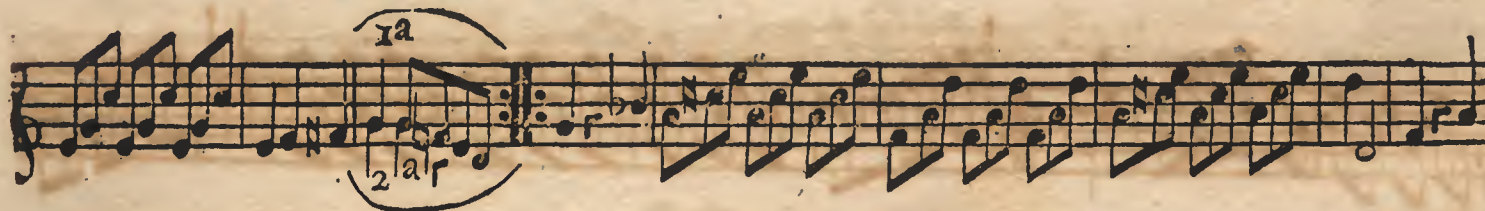
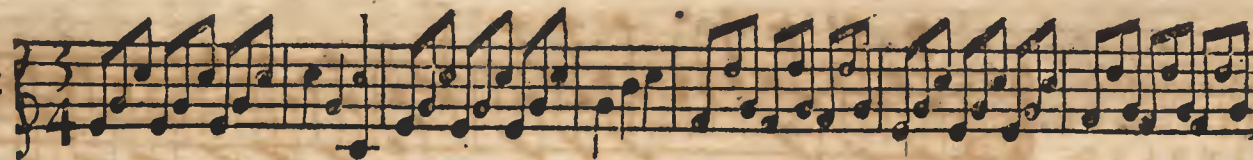


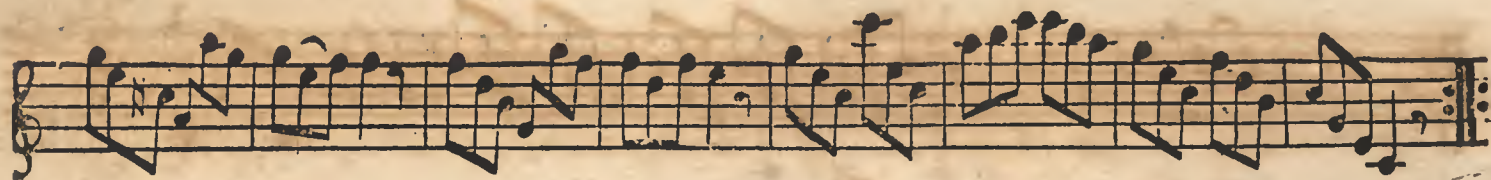
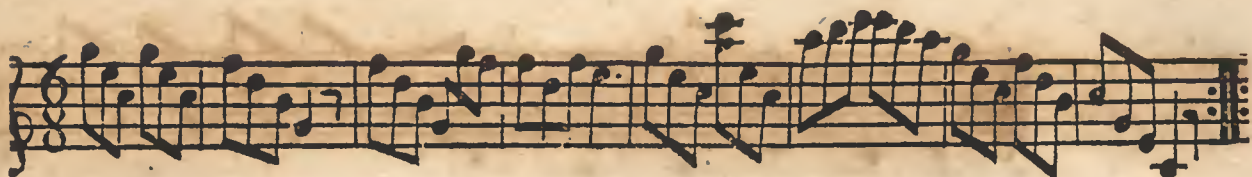
MINUETE DA CÔRTE.



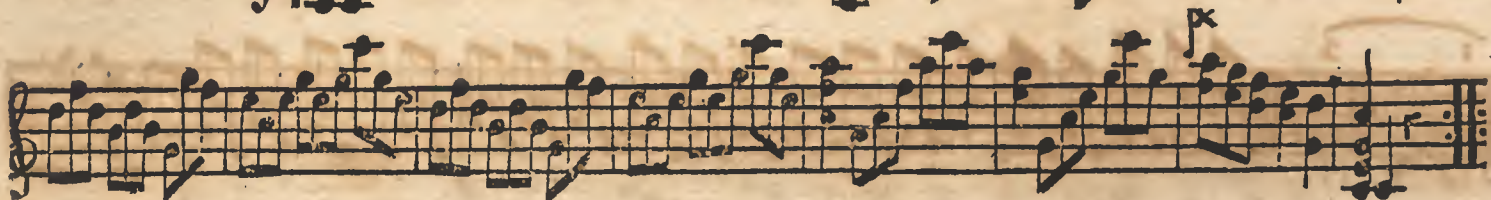
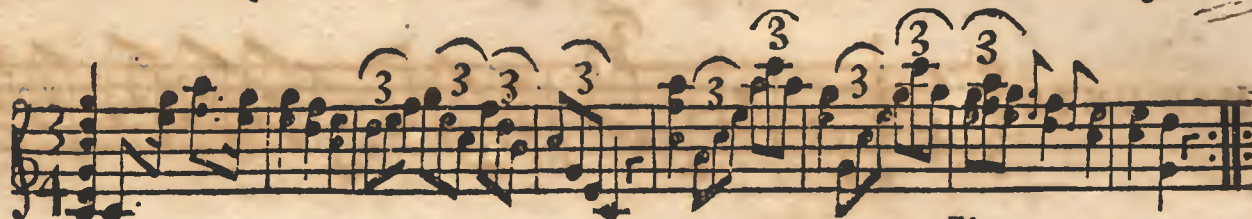
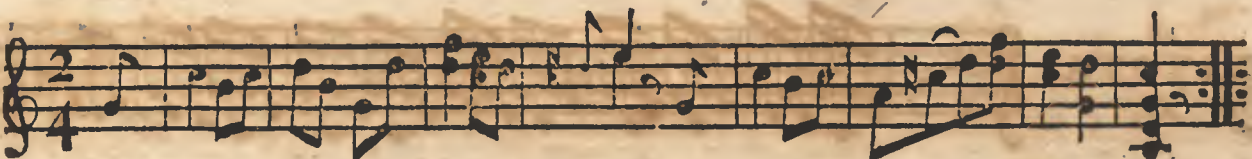
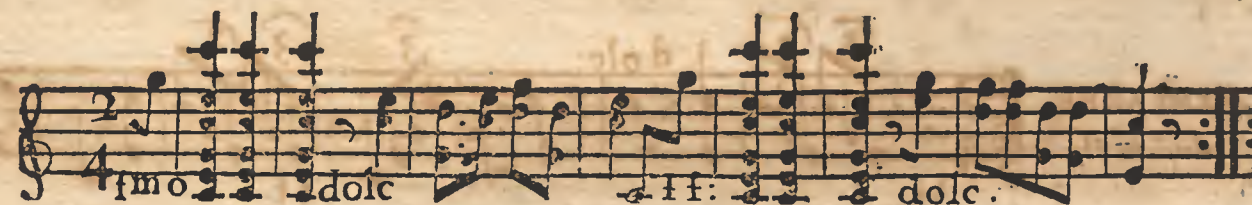
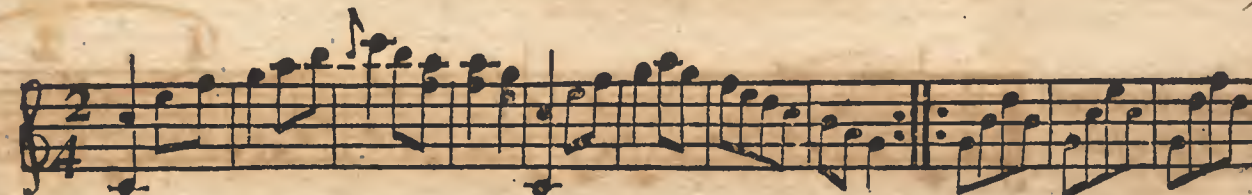
*Este Minuete finaliza
na Primeira Parte.*

SEGUNDO MINUETE INGLEZ.

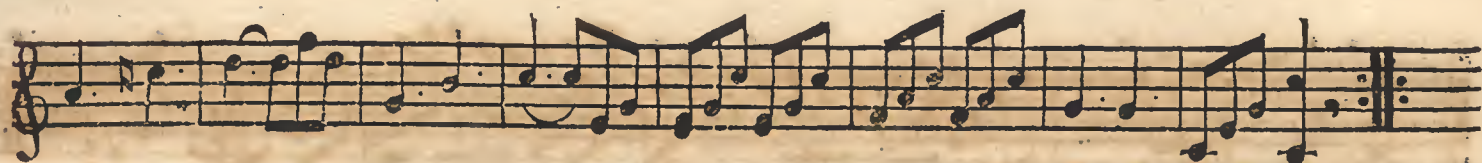


CONTRADANÇA.
All.^o assai.

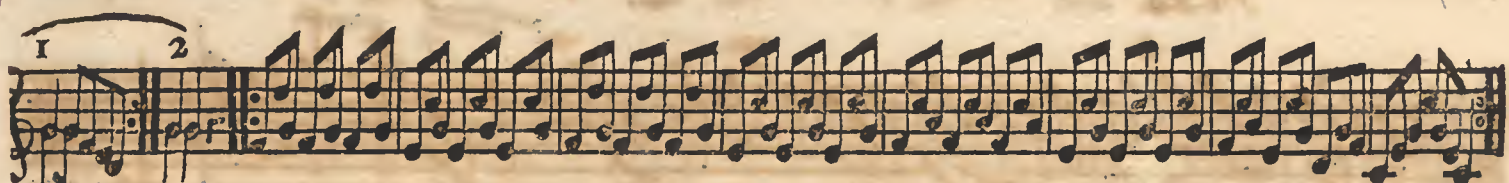
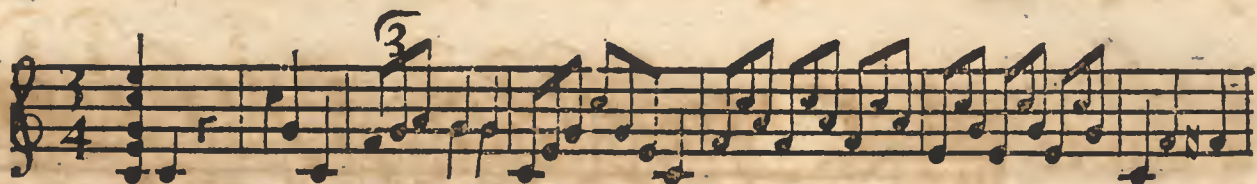
MINUETE.

GAVOTA.
All.^oFANFARRE.
All.^o assai.GIGA INGLEZA
All.^o assai.

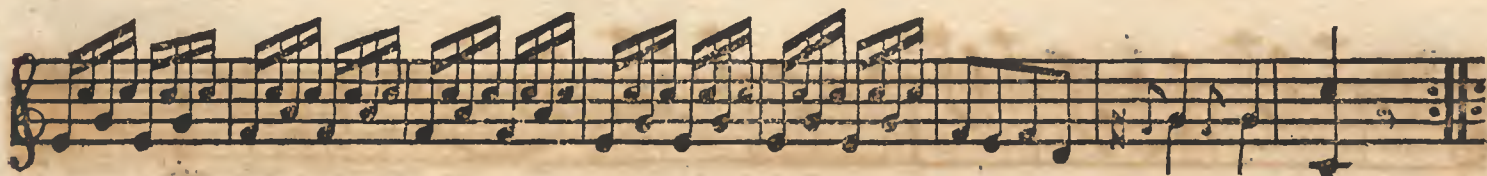
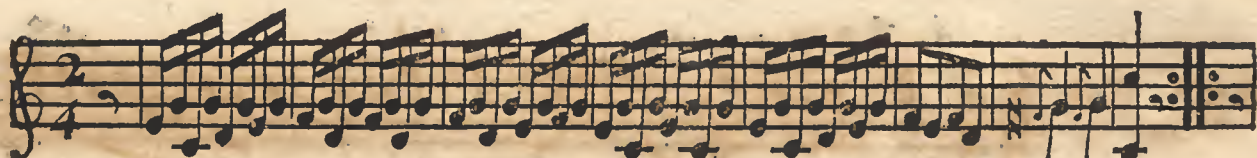
CONRADANÇA.
All.º assai.



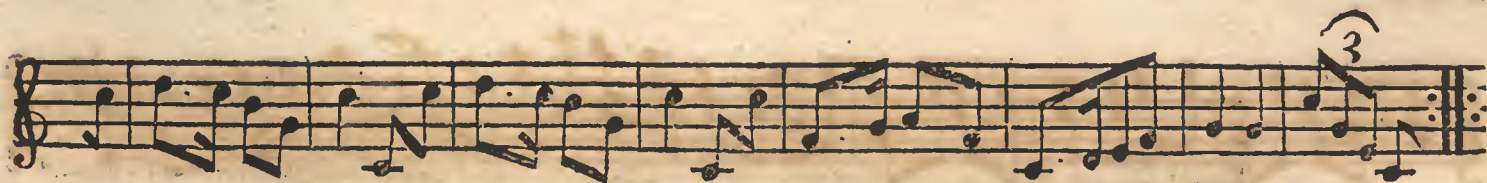
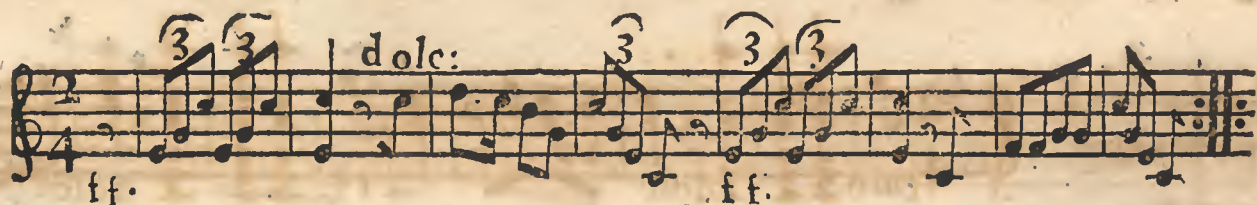
MINUETE.



GAVOTA.
All.º



FANFARRE.
All.º assai.



GIGA INGLEZA.
All.º assai.



MARCHA.



MINUETE



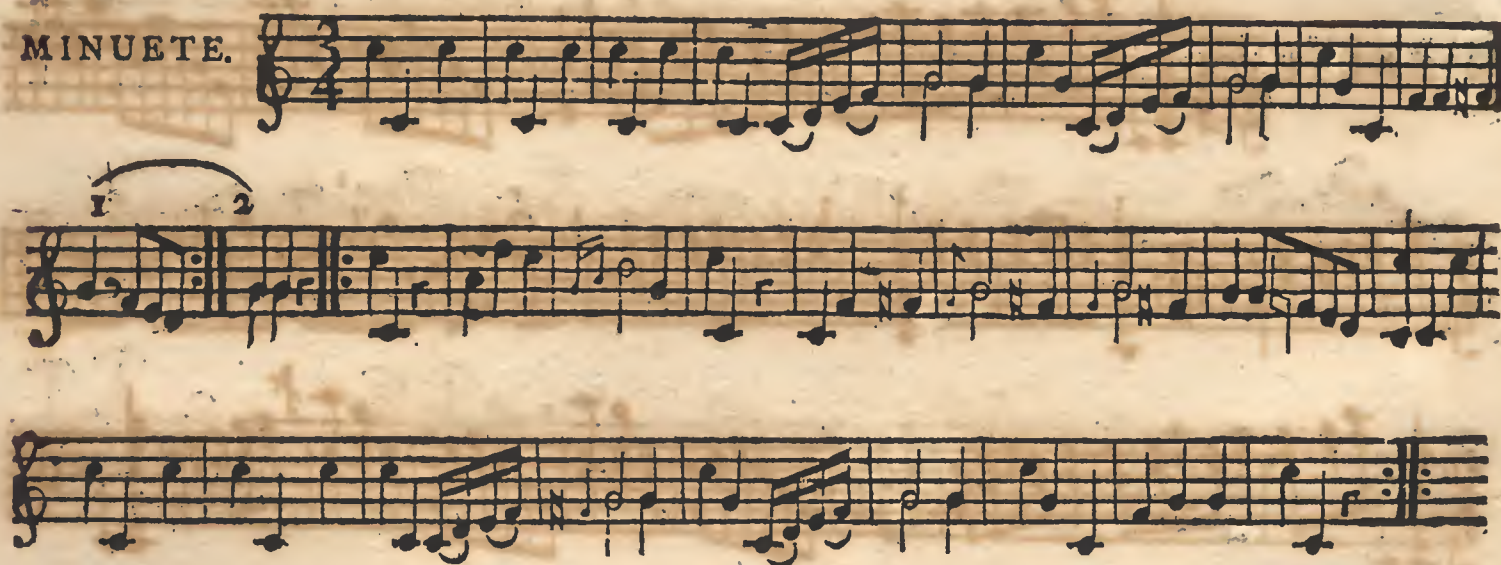
MARCHA.



MARCHA.



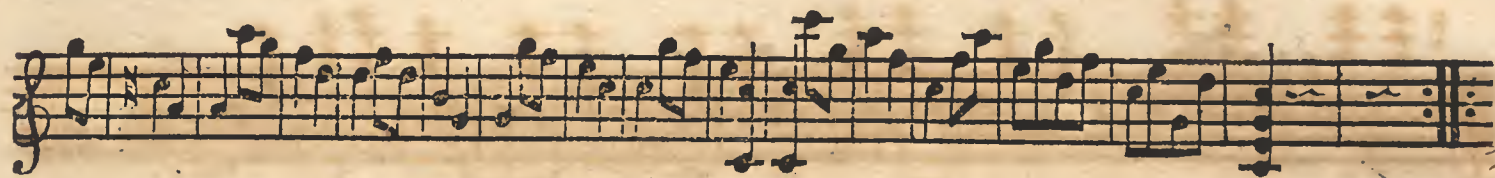
MINUETE.



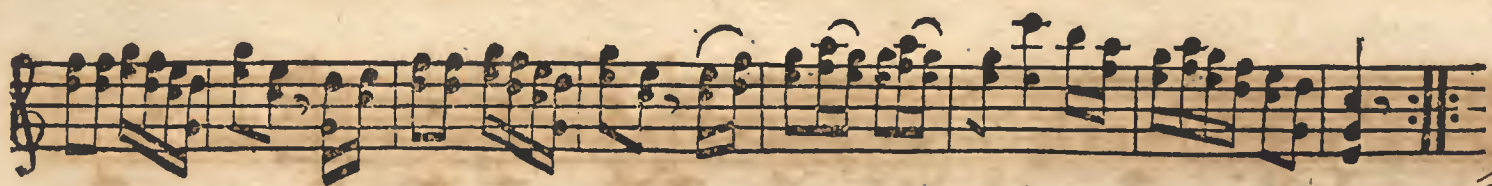
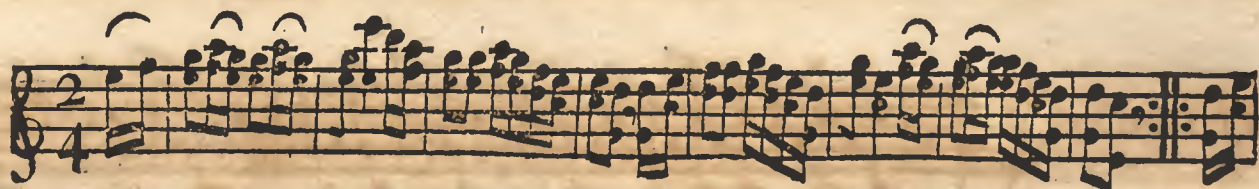
MARCHA.



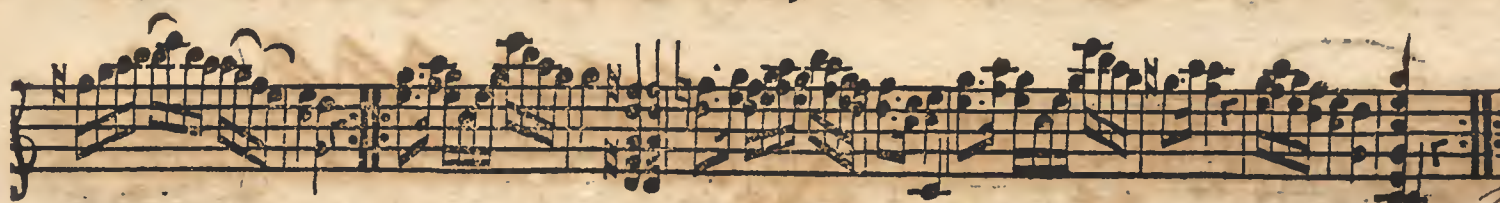
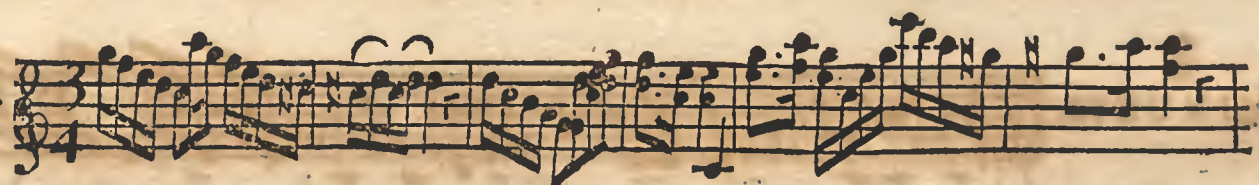
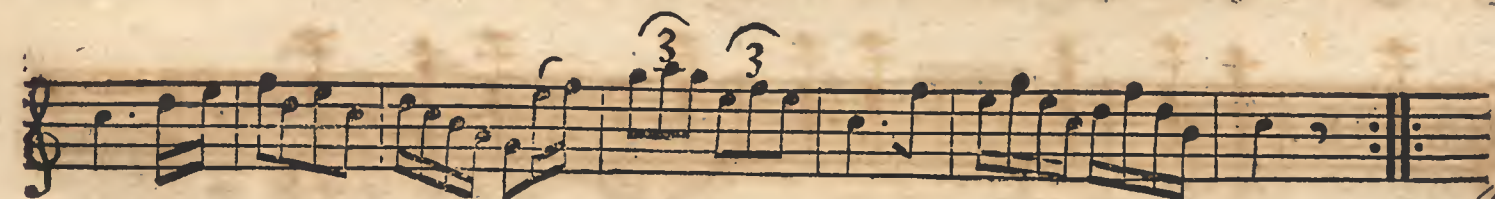
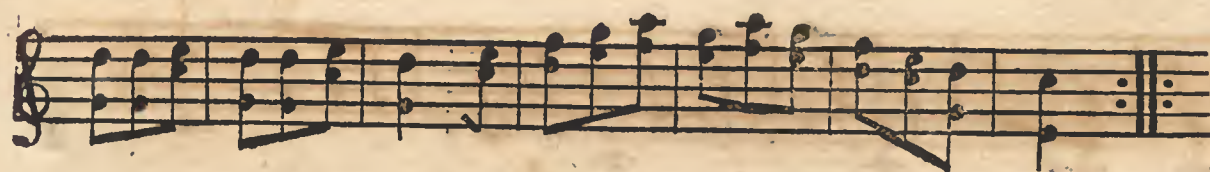
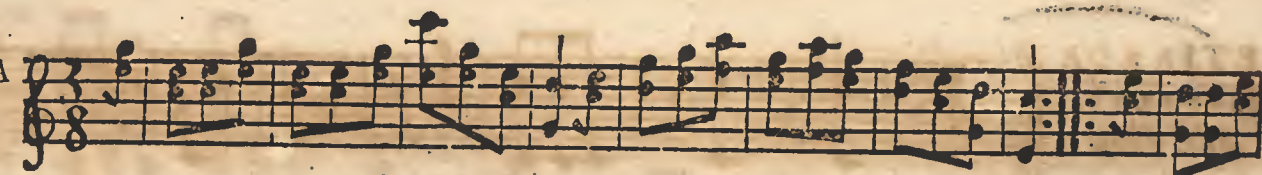
CONRADANÇA.



ALLEGRO



MINUETE.

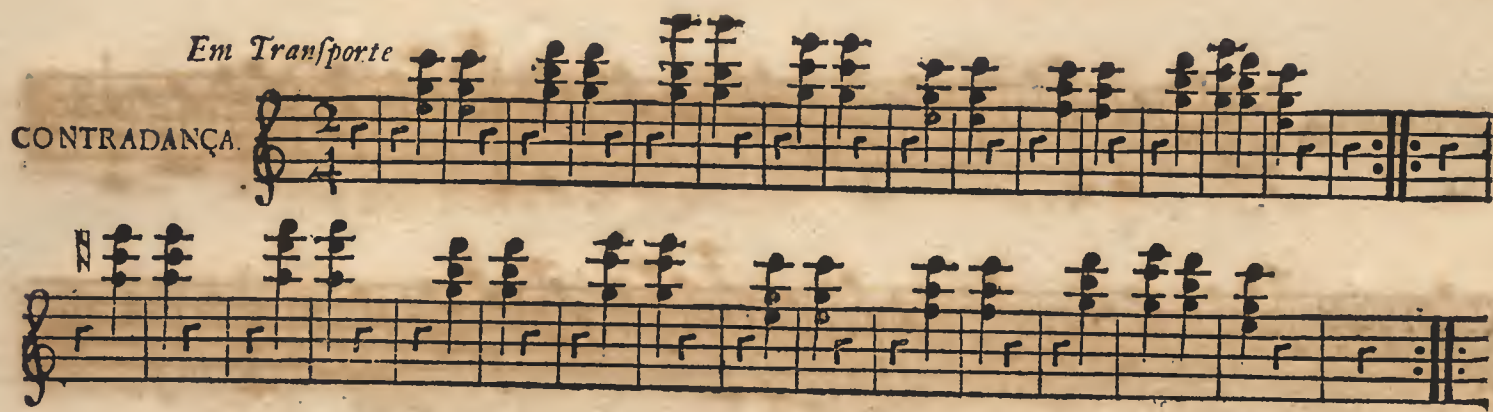
CONRADANÇA
DOS SALTOENS.RETIRADA
MILITAR.
All.º assai.

SEGUNDA GUITARRA.

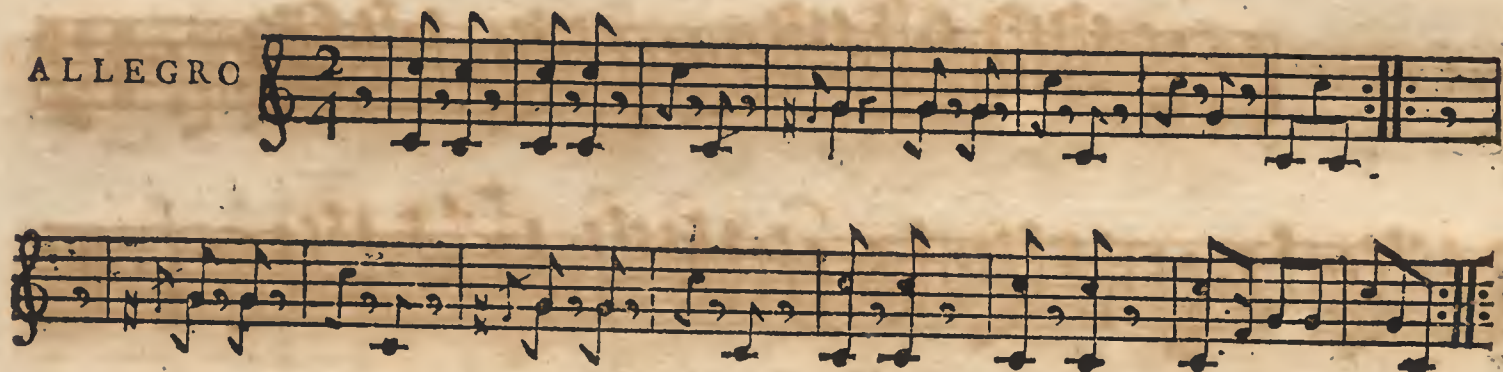
XIII

Em Transporte

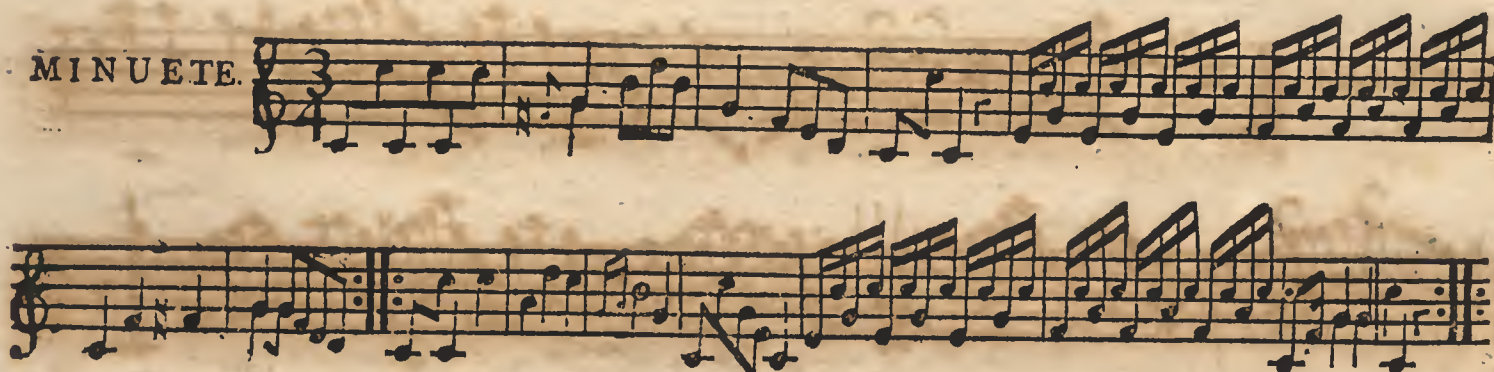
CONTRADANÇA.



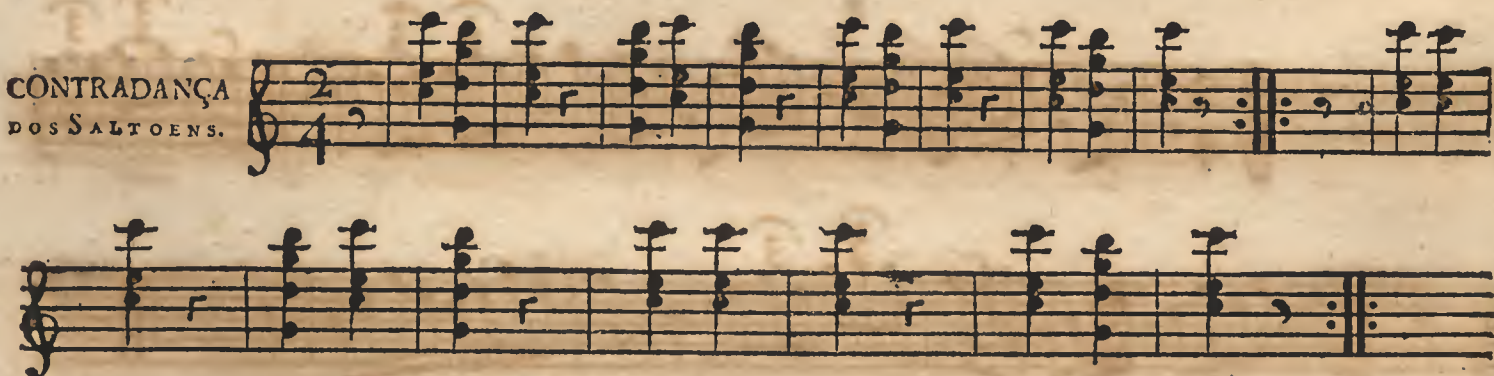
ALLEGRO



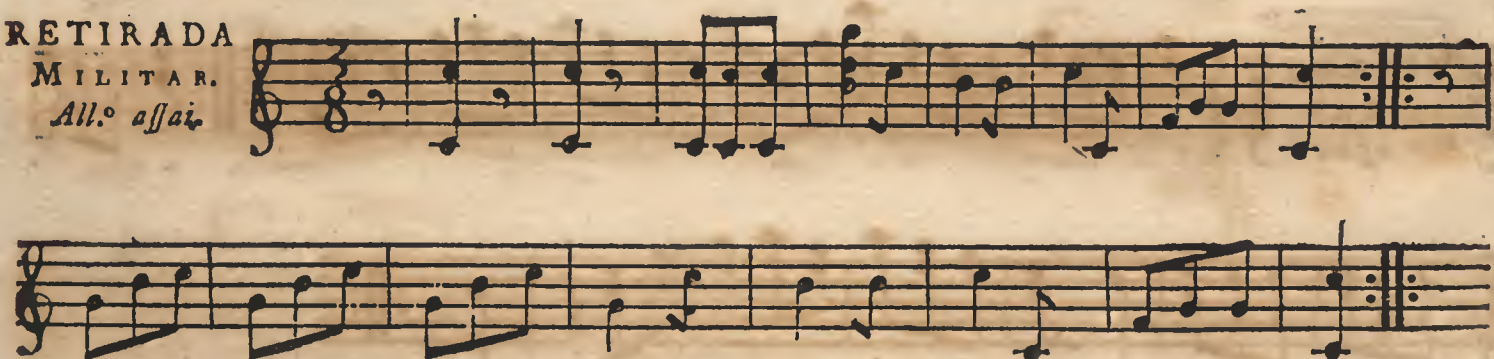
MINUETE.



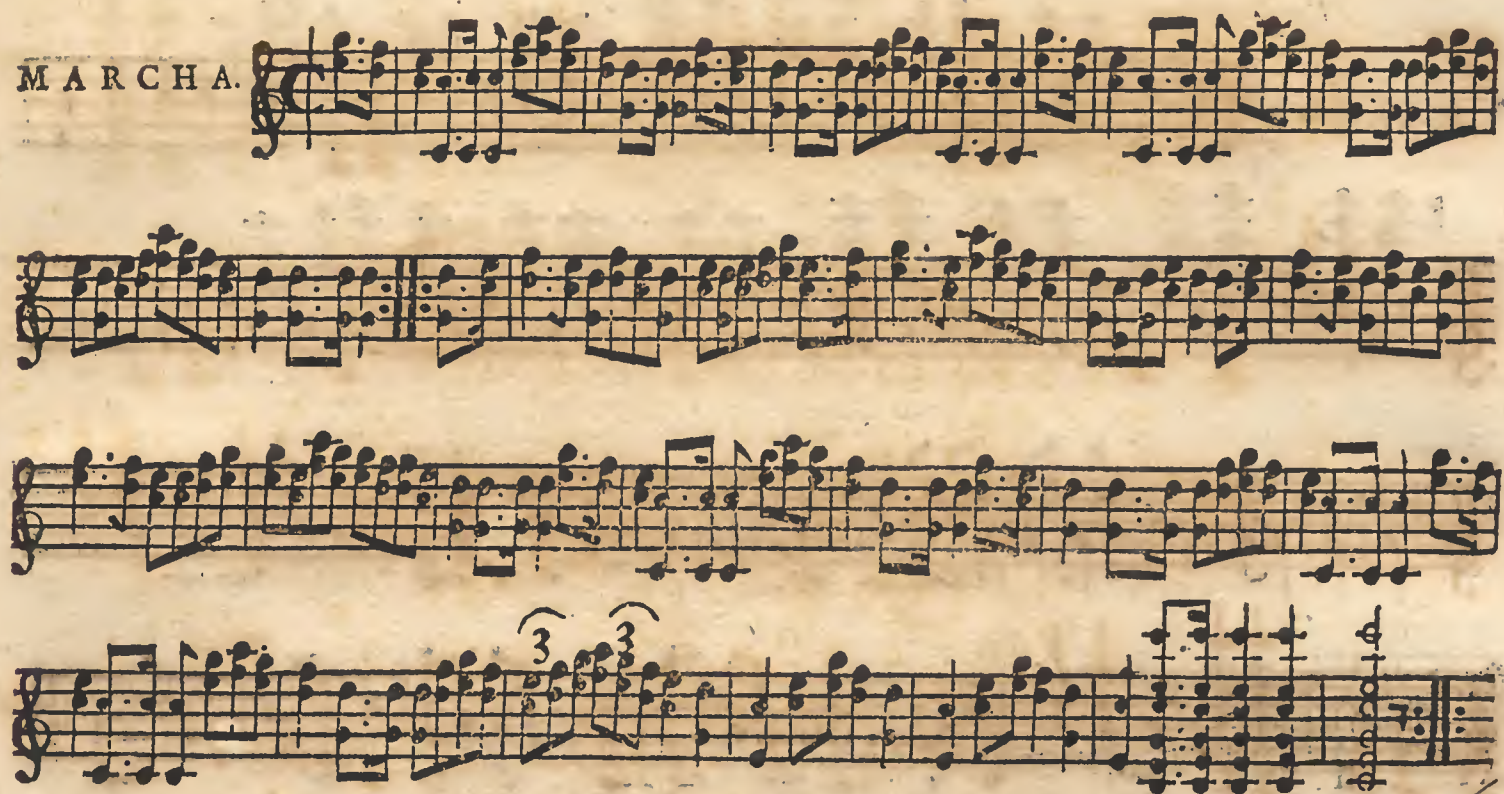
CONTRADANÇA
DOS SALTOENS.



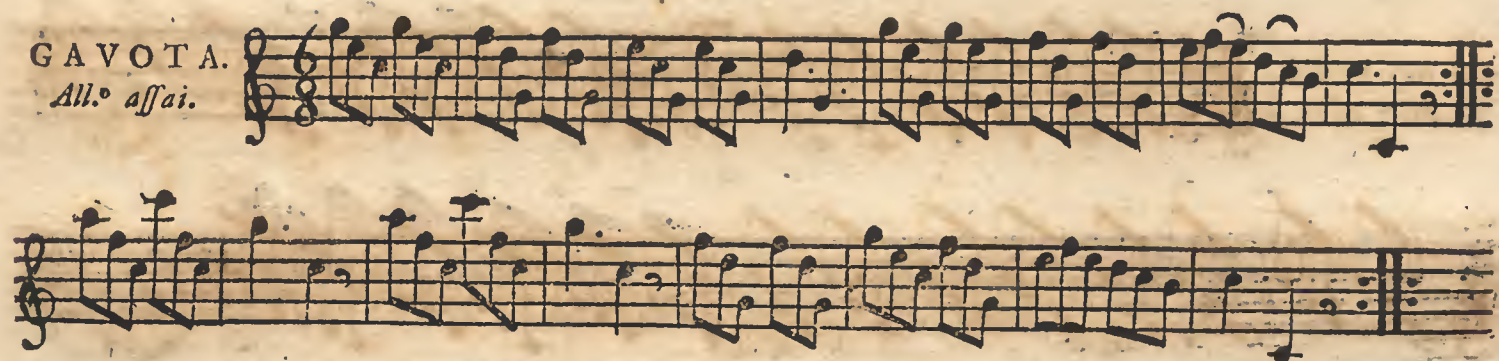
RETIRADA
MILITAR.
All.º affai.



MARCHA.



GAVOTA.

All.º assai.

ANDANTINO.



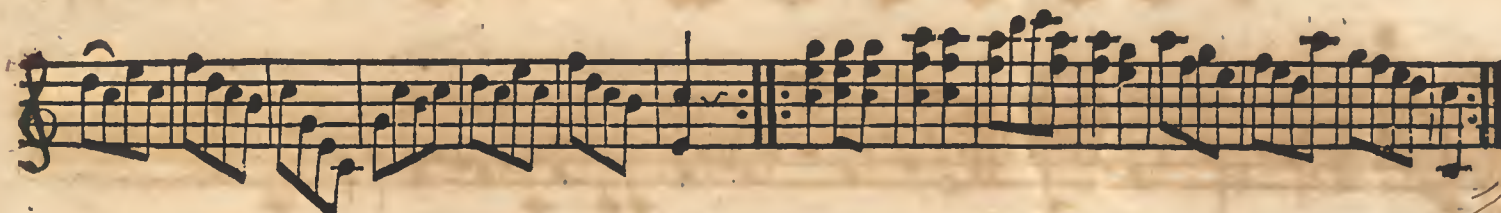
MARCHA.

GAVOTA.

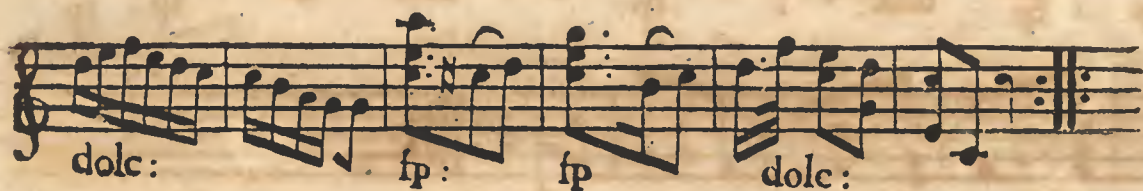
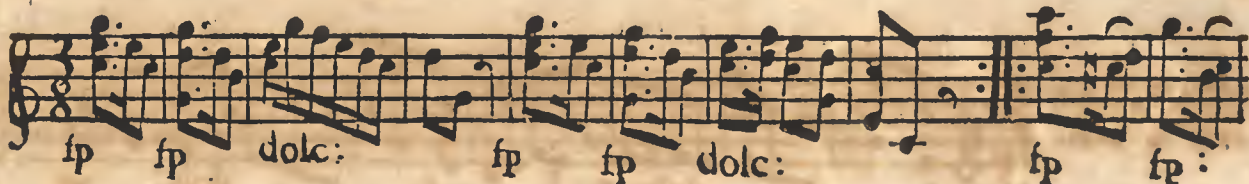
All.^o assai.

ANDANTINO.

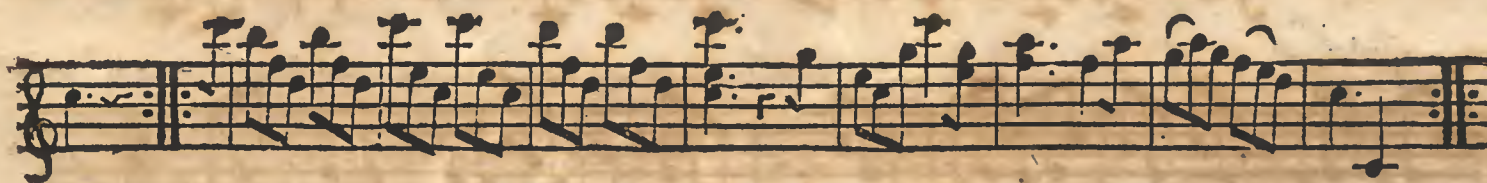
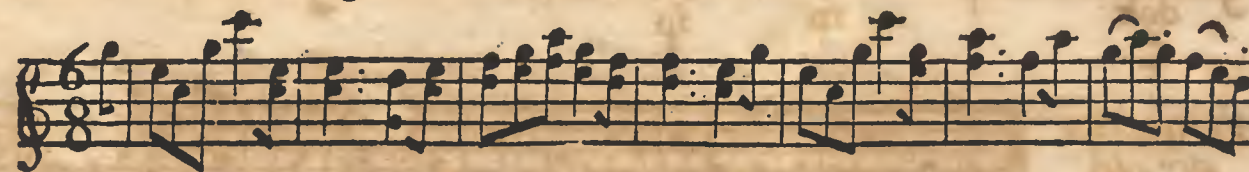
GIGA INGLEZA.

All.^o affai.

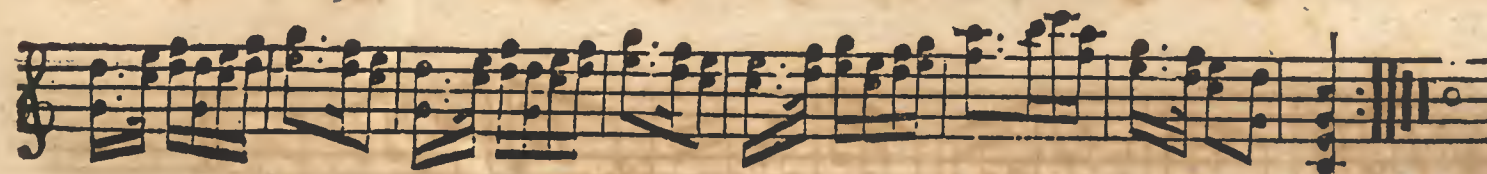
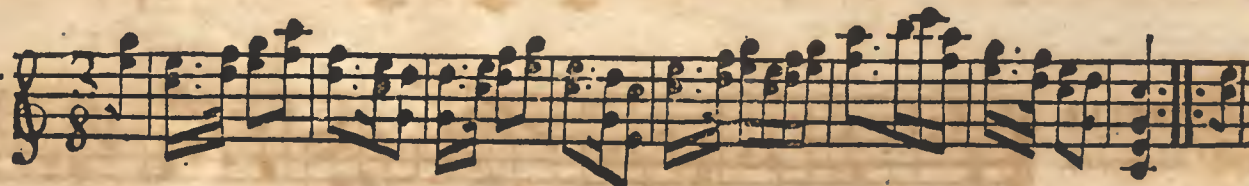
PASTORELLA.

And.^o moderato

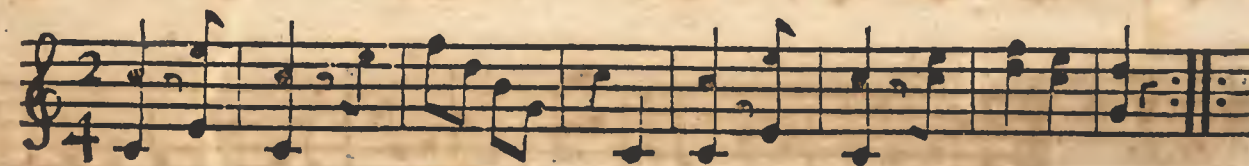
FANFARRE.

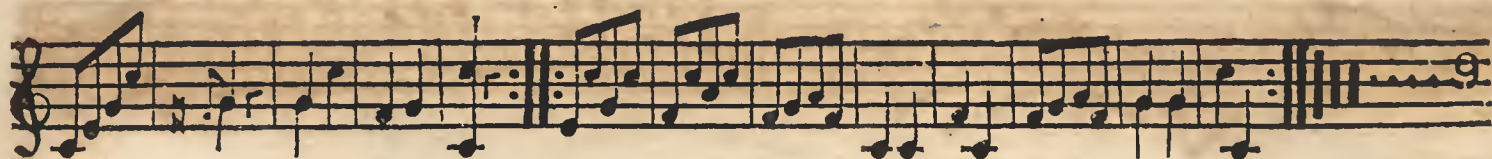
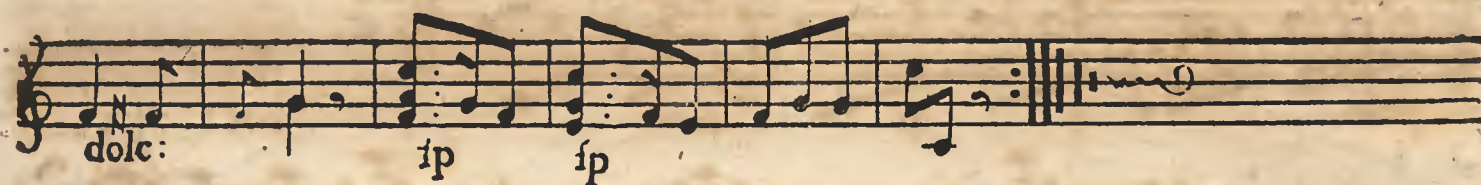
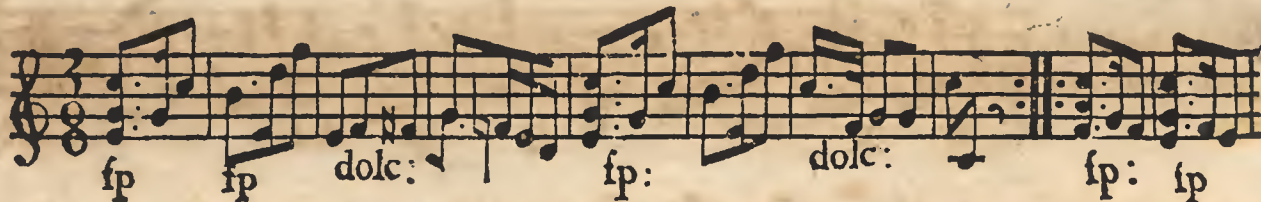
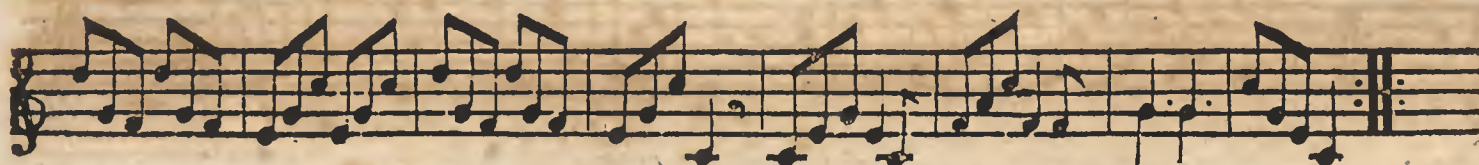
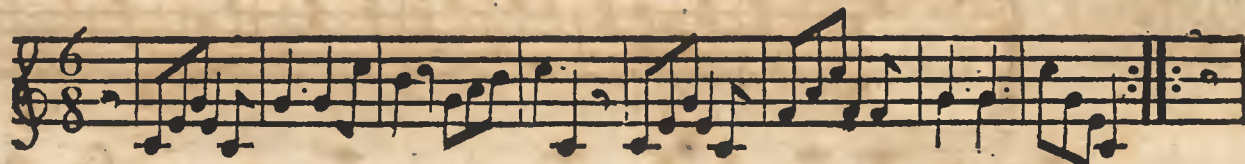
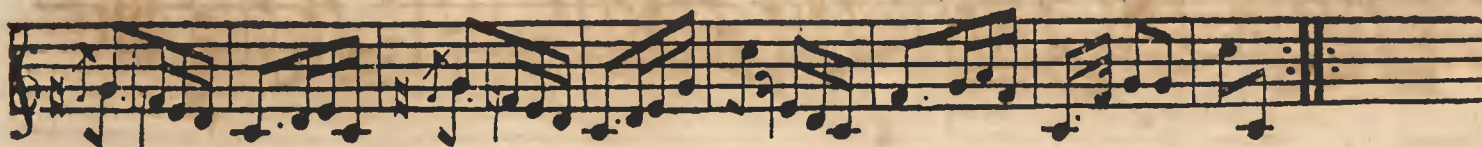
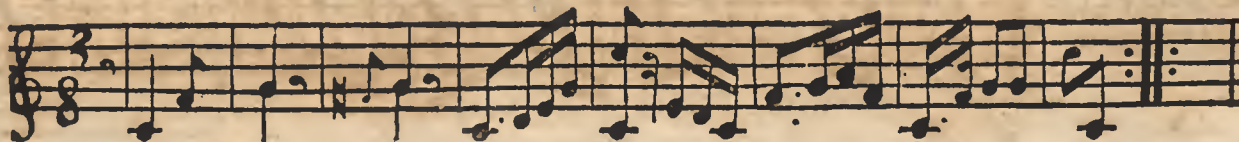
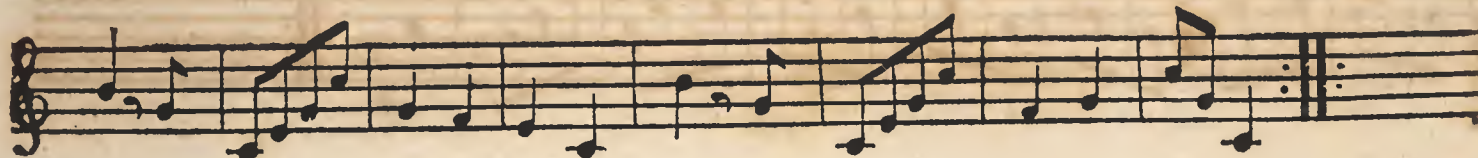
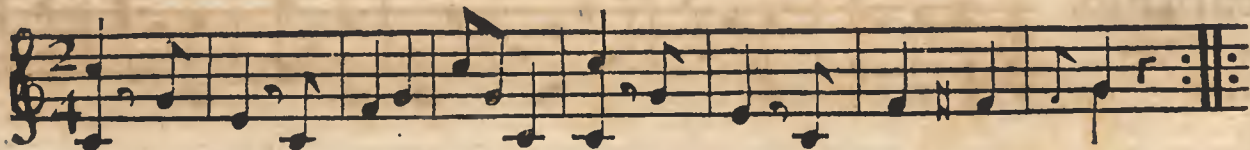
All.^o affai.

PASTORELLA.

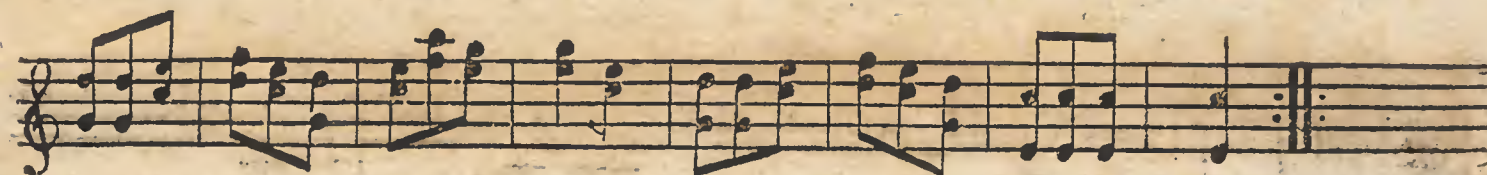
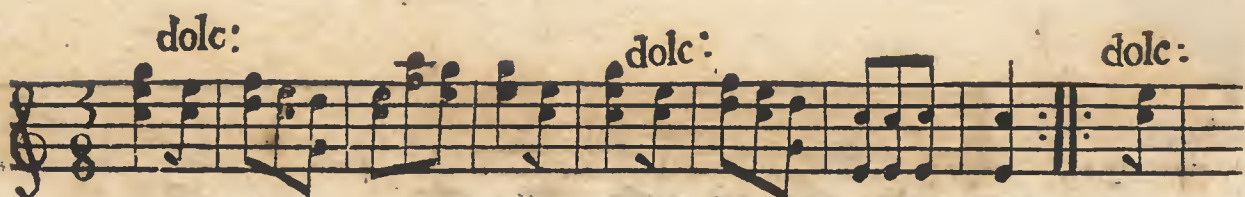
And.^o moderato.

COTILHAO.

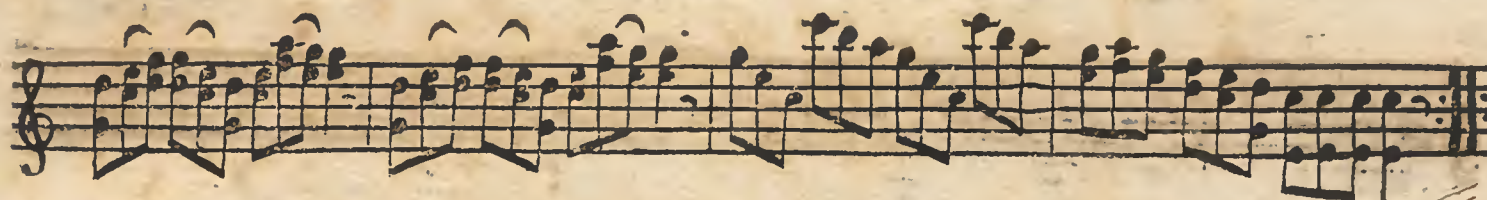
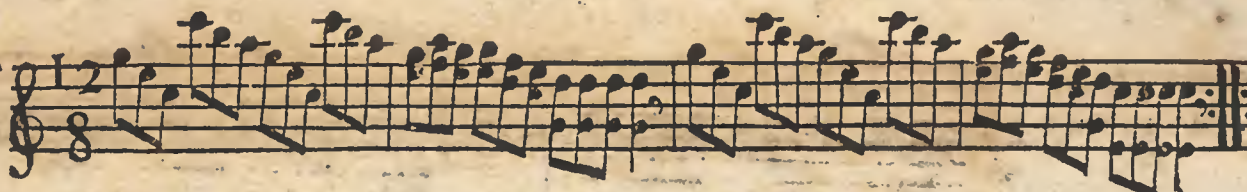
Presto.

GIGA INGLEZA.
All.^o assai.PASTORELLA
And.^o moderatoFANFARRE.
All.^o assai.PASTORELLA.
And.^o moderato.COTILHAO.
Prelo.

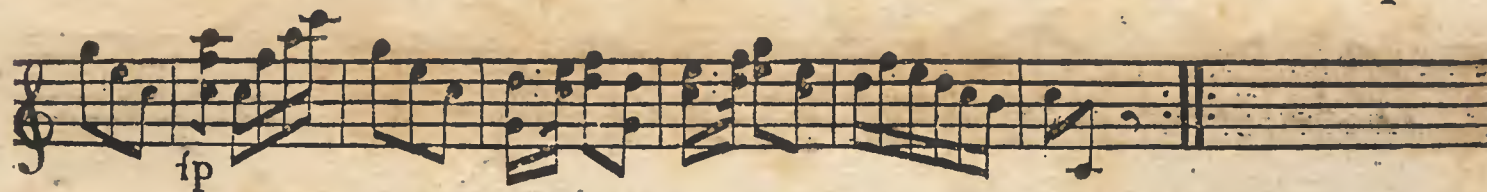
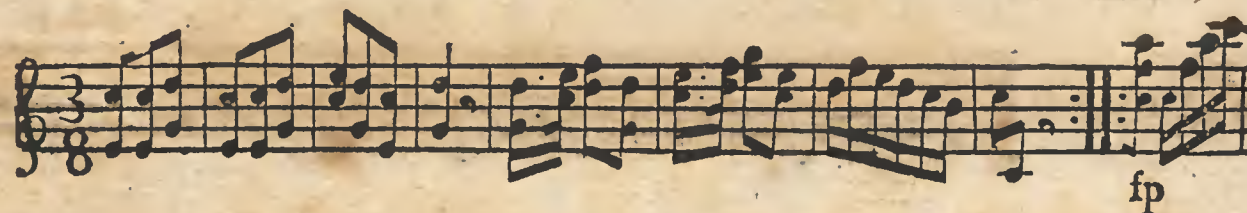
RETIRADA
MILITAR.
All.^o assai.



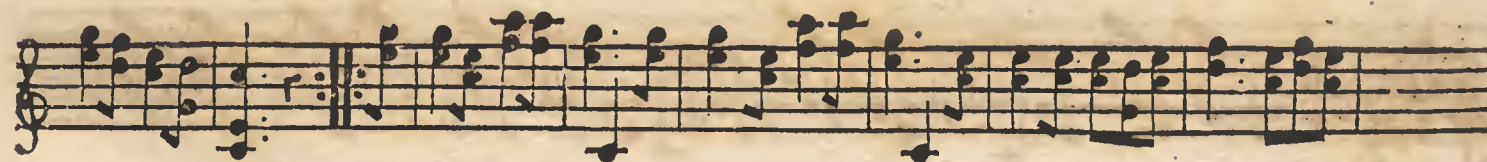
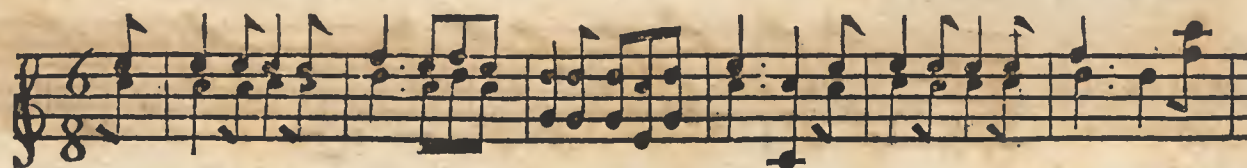
RETIRADA
MILITAR
Presto.



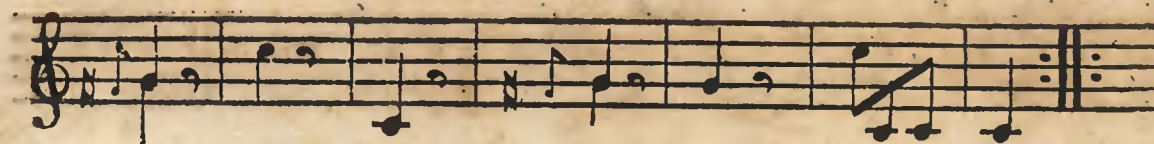
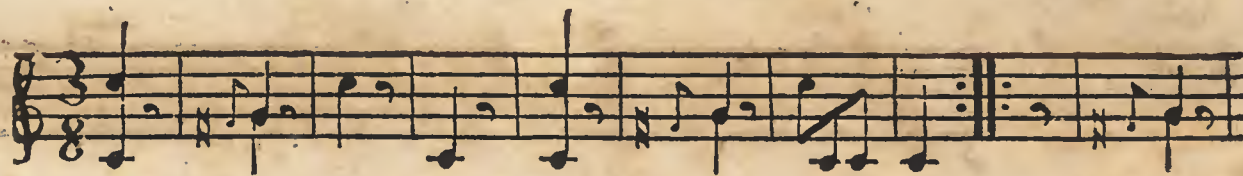
ALLEGRO.



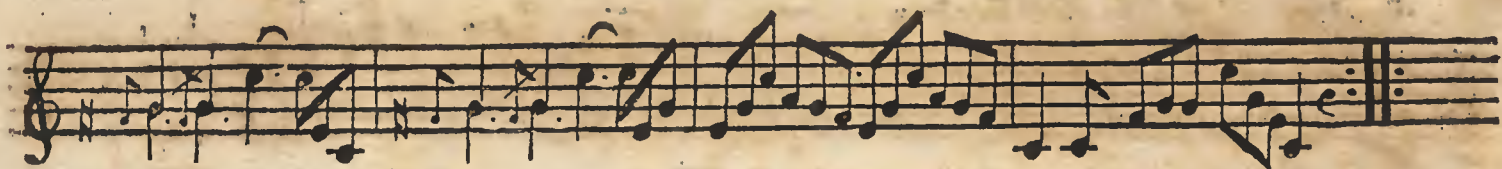
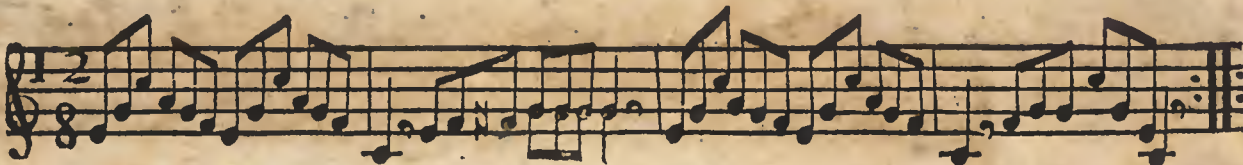
MALBRUCH.
Andantino.



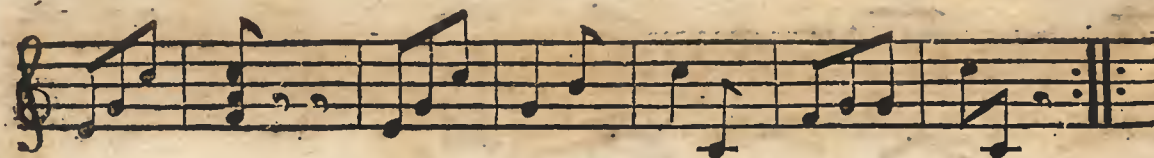
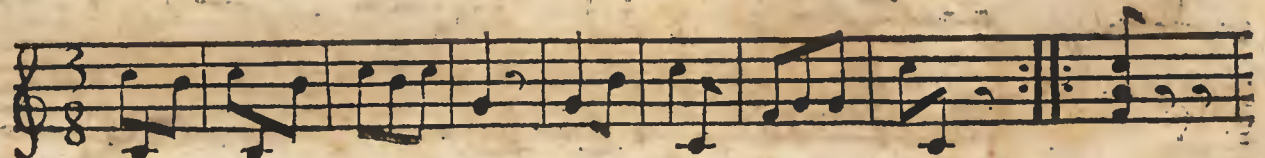
RETIRADA
MILITAR.
All.^o affai.



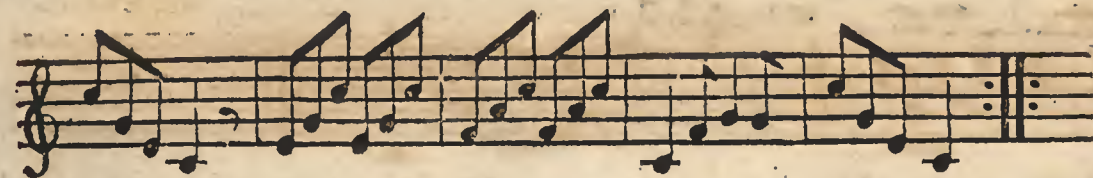
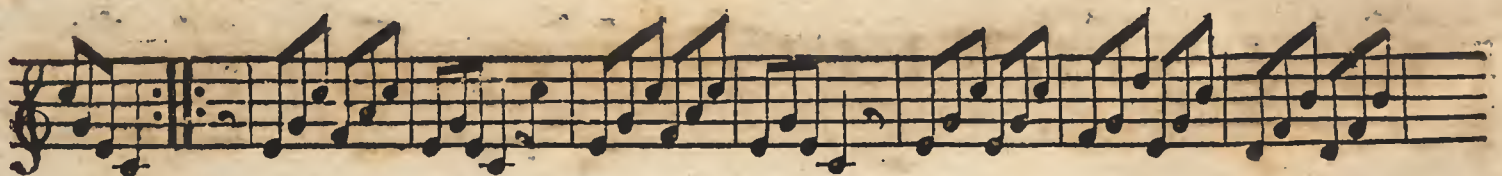
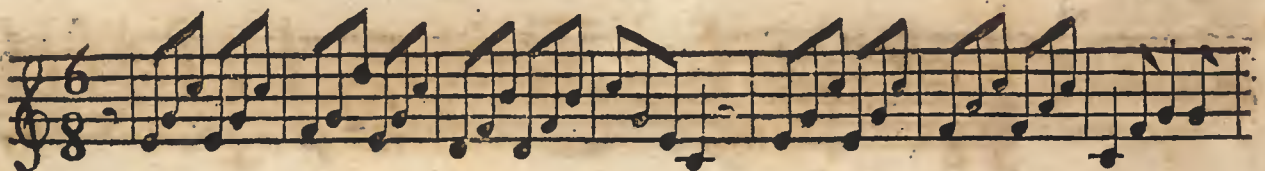
RETIRADA
MILITAR.
Presto.



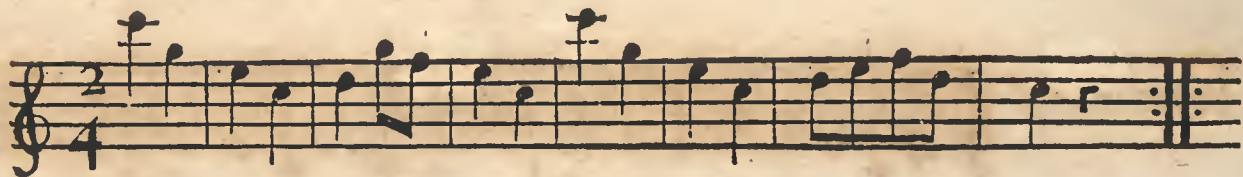
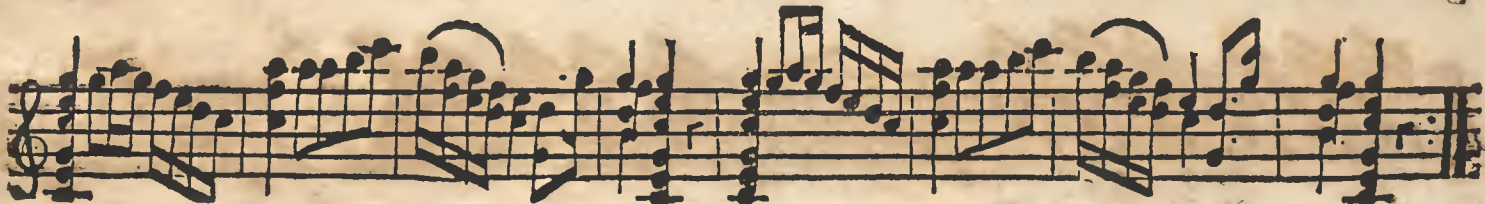
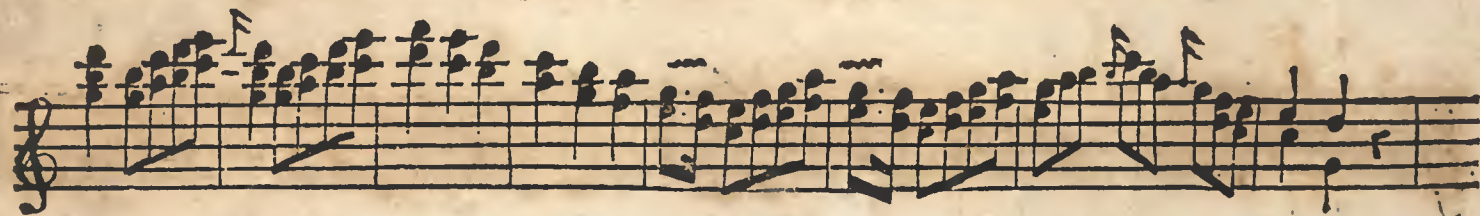
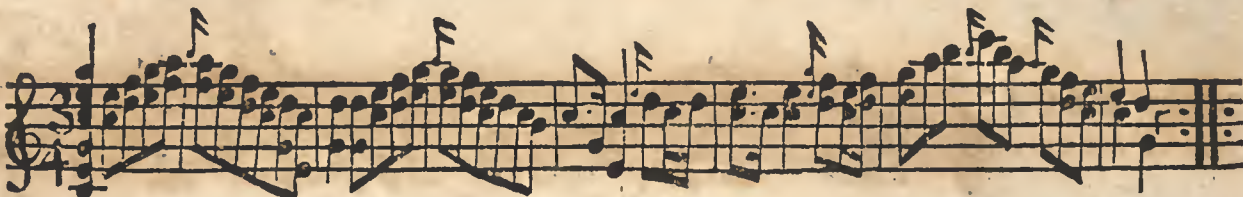
ALLEGRO.



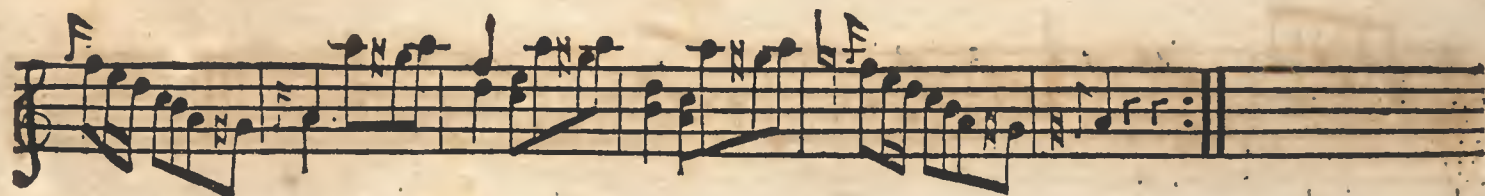
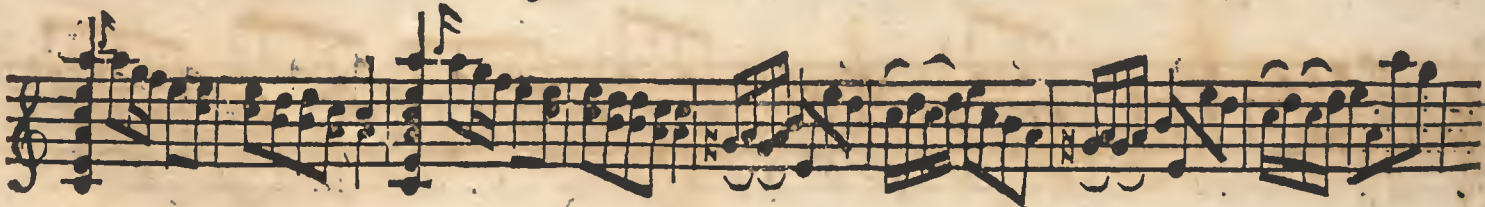
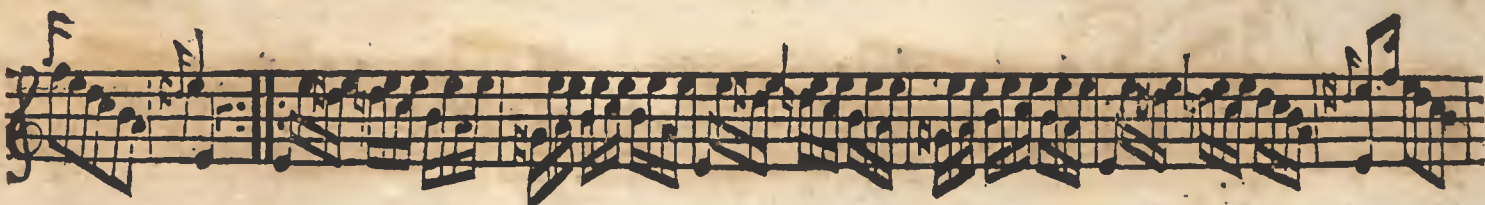
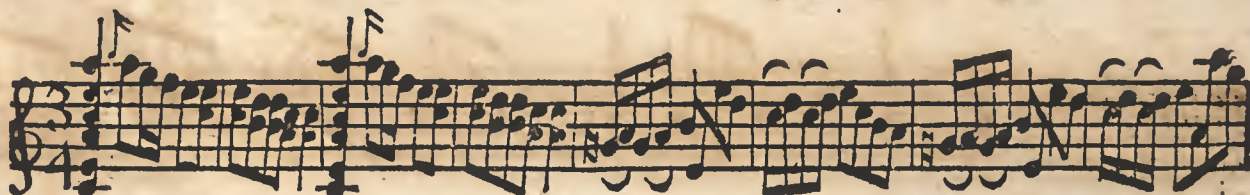
MALBRUCH.
Andantino.



CONTRADANÇA.

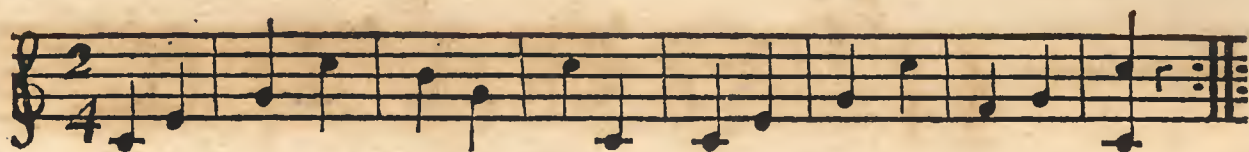
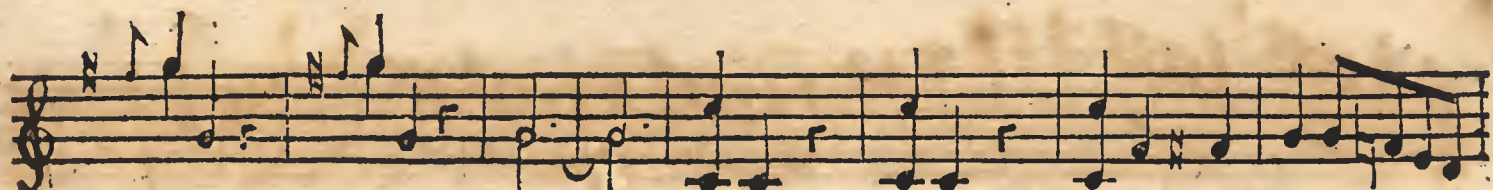
MINUETE
DO PRINCEPE.

MINUETE.

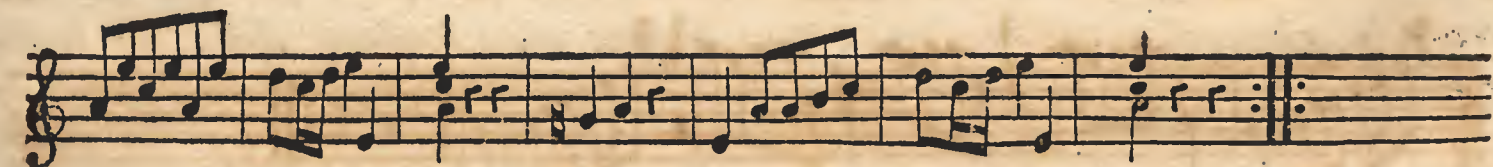
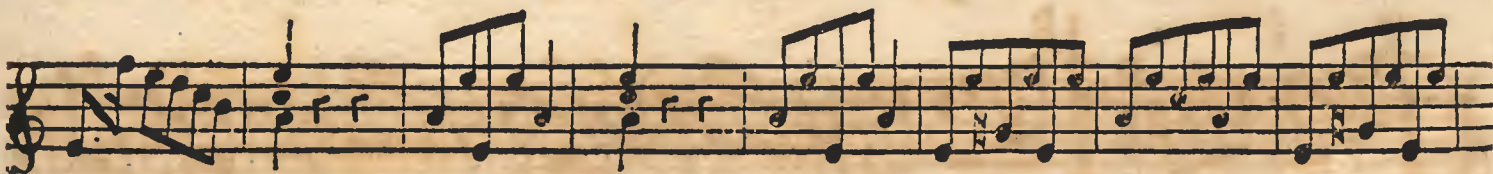
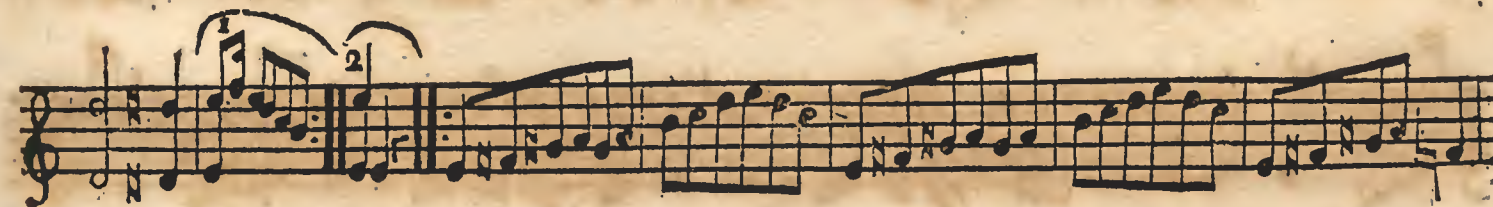


Para se tocarem alguns destes Minuetes, Allegros, Marchas, &c nos seus competentes Tons accidentaes, por não cançar o dedo index, pôde-se usar da Pestana postiza, a qual bem atarrachada em qualquer dos quatro boracos, formará hum dos Tons, que ficão apontados no §. XV., pag. 32.

CONRADANÇA.

MINUETE
DO PRINCIPE

MINUETE.



Fim das Peças desta Collecção, escriptas no Tom natural de C: segue-se huma Tocata pelo Tom de F.

TOCATA

D. O

S.^{OR} FRANCISCO GERARDO.

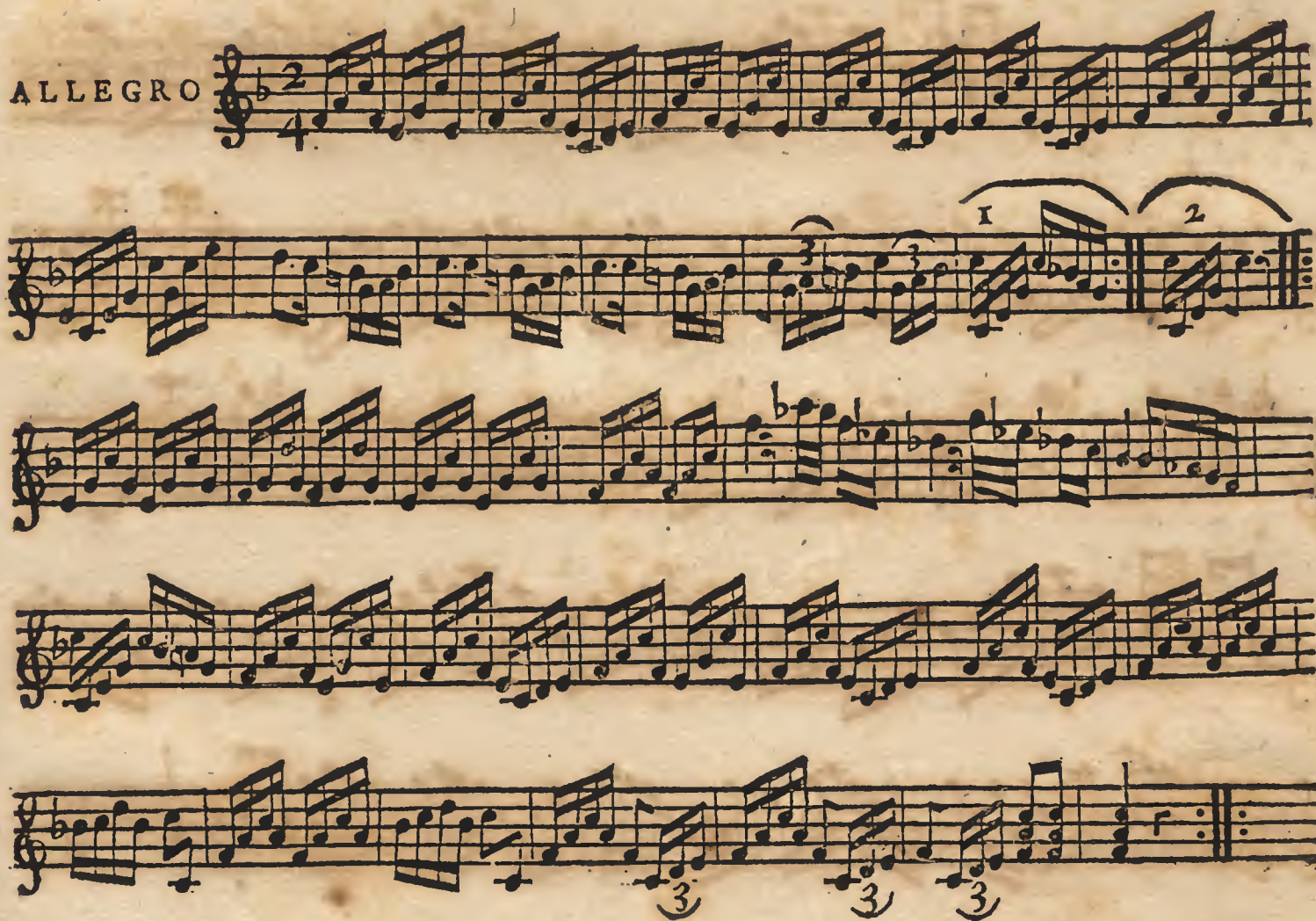
ALLEGRO.



Instruido que seja o Principiante nestas piquenas Peças, que ajuntei para seu desembaraço, poderá começar a tocar, não só as seis Sonatas, que ultimamente compuz, as quaes correm impressas em Holanda, mas tambem outras quaesquer, pois que com esta resumida instrucção o considero apto, para decifrar outra qualquer obra, que se lhe apresente.

TOCATA

D O

S.^{OR} FRANCISCO GERARDO.

F I M.

