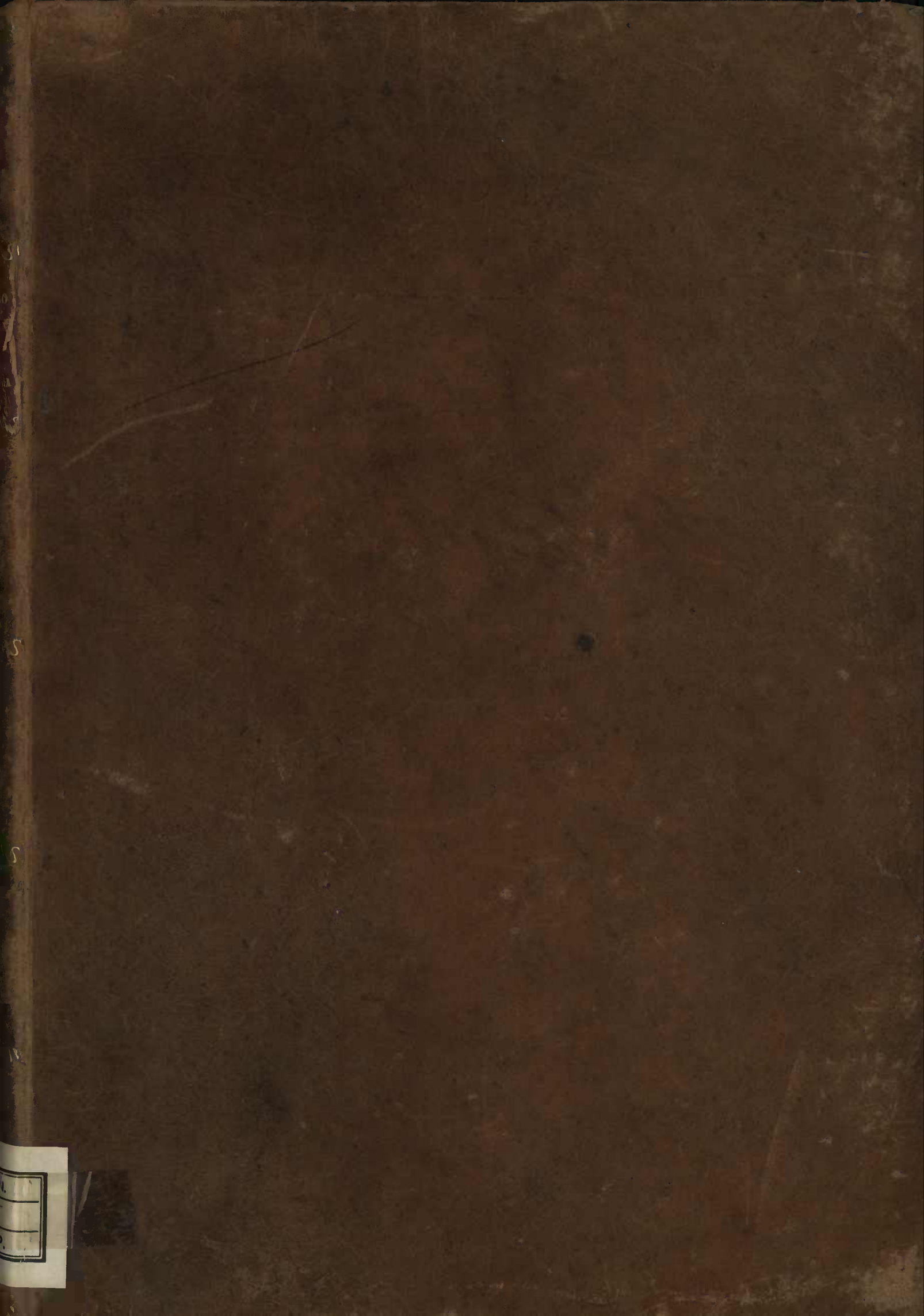


ESTUDO
DE
GUITARRA,

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 Collecçaõ de *Minuetes*, *Marchas*, *Allegros*, *Contradanças*, e outras Peças mais uſuaes para deſembaraço dos Principiantes: tudo com accompanhamento 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.

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 applicaçaõ em que me tenho empregado deſde a infancia; concorrendo, digo, para o approveitamento 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 Compoſiçoens, em que tenho trabalhado, a eſcrever tambem ſobre o ſuave, e harmonico Inſtrumento da* Guitarra, *taõ applaudida neſte tempo, por todos os que ſabem deleitar-ſe com a doçura da harmonia; e o que me anima a dár á luz eſte breve Opuſculo, em que exponho com a poſſivel clareza as Regras conducentes para aprendello com facilidade; e a applicaçaõ 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 naõ tem;*

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

Sim, ILLUSTRISSIMA, E EXCELLENTISSIMA SENHORA, naõ he só a reverente, e sincera veneraçaõ com que respeito a V. EXCELLENCIA, como felice Consorte do Illustrissimo, do Sabio, e Zeloso Senador, que com tanto zelo promove a felicidade, e esplendor da minha Patria; e a quem eu sou devedor de memoraveis beneficios: naõ he ainda a gloria que me resulta de ser o primeiro, que me lembro de ir aos Pés de V. EXCELLENCIA com huma offerta scientifica, e que pelo objecto, naõ desmerecerá a Attençaõ do seu Discreto Espirito: naõ saõ estes sentimentos o estimulo 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 naõ animassem sentimentos mais dignos do Nobre, e Generoso Animo de V. EXCELLENCIA.

O contemplar em V. Excellencia a generosa benignidade que caracteriza o seu Coraçaõ, e que brilha entre as Insignes, e Illustres Qualidades de que o Ceo a dotára, e a fazem crédora da justa veneraçaõ com que a respeitaõ todos, os que tem a ventura de admiralla: o contemplar em V. Excellencia hum Coraçaõ magnanimo, todo empenhado na felicidade dos Portuenses, e possuido dos beneficos sentimentos com que V. Excellencia verifica ser hum só o Coraçaõ, que a anima, e ao seu Illustrissimo Esposo, como quiz o Divino Instituidor do Felice Consorcio, 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 entaõ sem fastio, e julgando util a Doutrina, que mereceu a approvaçaõ de

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

Prospere o Senhor, e dilate para felicidade minha, e da minha Patria, a Preciosa Vida de V. Excellencia, cuja Maõ bejo reverente, e agradecido á grande honra da sua benigna Protecçaõ.

ILL.MA, E EX.MA SENHORA

De V. Excellencia

O mais humilde, e reverente Criado.

Antonio da Silva Leite.

PROLOGO.

AMigo Leitor, por vêr o quanto me há ſido cuſtoſo, na multidaõ dos Diſcipulos, que hei tido de *Guitarra*, o eſtar para cada hum delles eſcrevendo, naõ ſó as neceſſarias Regras do meſmo Inſtrumento, como depois deſtas varios *Minuetes*, *Marchas*, *Allegros*, *e Contradanças*, *&c.* he, naõ ſó por eſta razaõ, como por evitar trabalho, e perda de tempo, que me propuz a dár ao Prélo eſta pequena Obra, na qual recopilei tudo o que julguei neceſſario para huma primaria inſtrucçaõ: e porque naõ 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 ſugeitos curioſos, que nada ſabem de *Contraponto*, eſtaõ 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 confórme á razaõ: ſe te quizeres inſtruir, pódes uſar ſem eſcrupulo della, e ſe te notarem de algum defeito recebido pela meſma inſtrucçaõ, dize ao tal contendente, que exiſto no Porto, de donde poderei com promptidaõ ſatisfazer ás ſuas objecçoens.

Vale.

ESTUDO DE GUITARRA.

PARTE I.

§. I.

Da Muſica.

A 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 razaõ: e a *Pratica*, he a que ſe faz executando os meſmos preceitos, ou tocando, ou cantando.

§. II.

Dos Signos.

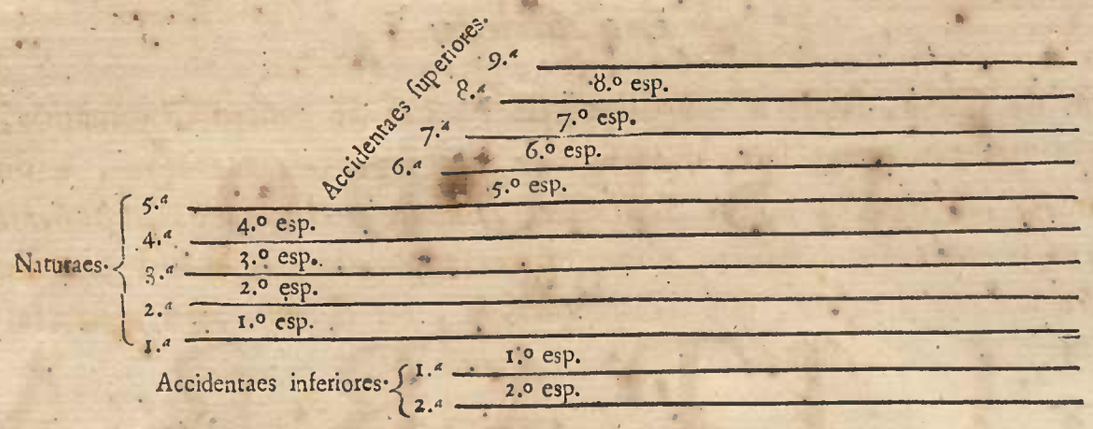
ORdena-ſe a Muſica por ſette differentes letras, a que a Arte dá o nome de *Signos*, que ſaõ: *A*, *B*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*. Eſtes devem tambem ſaber-ſe ás aveſſas, dizendo por eſte modo: *G*, *F*, *E*, *D*, *C*, *B*, *A*.

§. III.

Das Linhas, e Eſpaços.

AS primeiras baſes, ſobre que a Muſica ſe ſuſtenta, ſaõ as *Linhas*, e os *Eſpaços*. *Linhas*, ſaõ huns riſcos, que atraveſſaõ o papel da parte eſquerda para a direita. *Eſpaços*, ſaõ os claros, que ficaõ de permeio entre as meſmas *Linhas*. Há na Muſica *Linhas*, e *Eſpaços naturaes*, e *accidentaes*. As *Linhas naturaes* ſaõ 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

EXEMPLO.

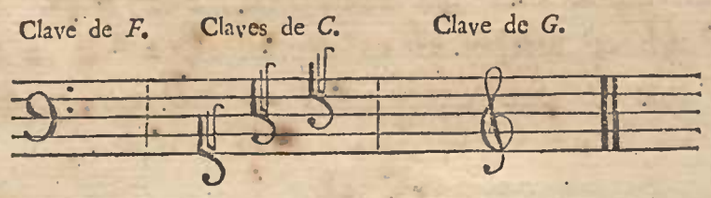


§. IV.

Das Claves.

O Primeiro ſignal que ſe coſtuma aſſignar nas *Linhas*, he a *Clave*, a qual ſerve para fitar 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 fórmas ſe moſtraõ, no ſeguinte

EXEMPLO.

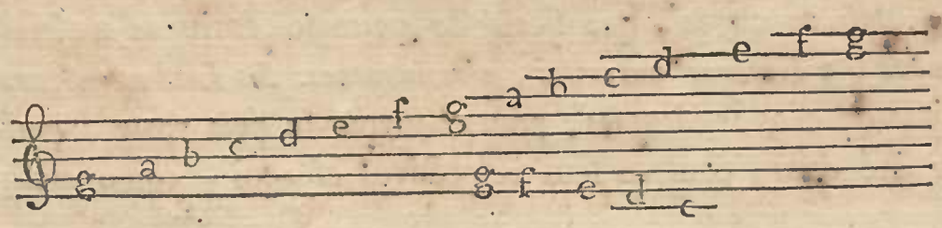


§. V.

Do Conhecimento dos Signos.

COmo a *Clave* he a que fita 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

EXEMPLO.

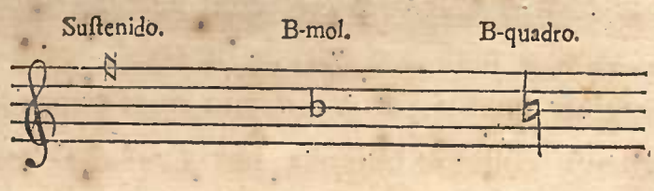


§. VI.

Dos Accidentes.

DEpois da *Clave*, ſendo a compoſiçaõ da Muſica do genero Chromatico, ſeguem-ſe os *Accidentes*, os quaes ſaõ certos ſignaes que ſignificaõ alteraçaõ, e diminuiçaõ. Os *Accidentes* ſaõ 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 fórmas ſe moſtraõ no ſeguinte

EXEMPLO.



§. 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.° *Suſtenido* aſſigna-ſe em *F.*, o 2.° em *C.*, o 3.° em *G.*, o 4.° em *D.*, o 5.° em *A.*, o 6.° em *E.*, e o 7.° em *B.*; e os *B-moes* aſſignaõ-ſe pelo contrario dos *Suſtenidos*: o 1.° em *B.*, o 2.° em *E.*, o 3.° em *A.*, o 4.° em *D.*, o 5.° em *G.*, o 6.° em *C.*, e o 7.° em *F.*

§. VIII.

Dos Accidentes Originaes, e Accidentaes.

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

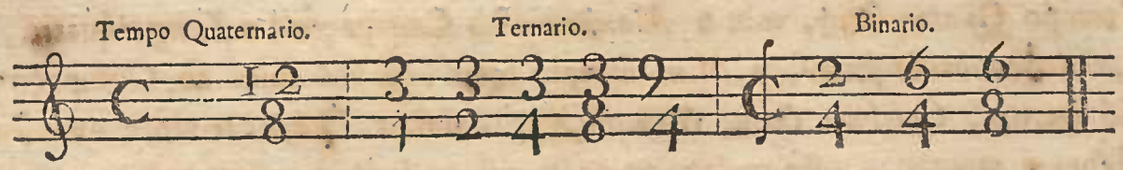
§. IX.

Dos Tempos.

DEpois da *Clave*, ou dos *Accidentes*, ſeguem-ſe os *Tempos*, que ſervem para dar valor ás figuras. Os *Tempos* ſaõ 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 derivaçaõ 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 *Biniario* 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

EXEMPLO.



§. X.

Do Compaço.

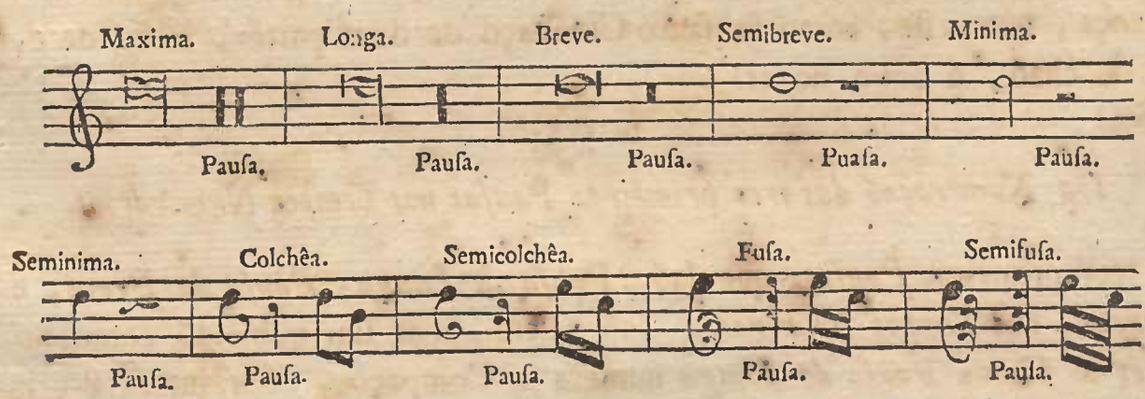
OS *Tempos* medem-se com o *Compaço*, o qual he hum movimento recto, que se faz, quando se canta, com a maõ, e quando se toca, com o pé. O Compaço do tempo *Quaternario* faz-se de quatro partes, dando duas pancadas no chaõ, e outras duas no ár: o Compaço do tempo *Ternario*, faz-se de tres partes, dando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

§. XI.

Das Figuras.

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

EXEMPLO.



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

§. XII.

Do valor das Figuras.

NO tempo *Quaternario*, vale a *Maxima* oito Compaços; a *Longa* quatro, a *Breve* dous, a *Semibreve* hum, a *Minima* vale meio, e vaõ duas ao Compaço, *Seminimas* vaõ quatro, *Colchêas* oito, *Semicolchêas* desaseis, *Fusas* trinta e duas, e *Semifusas* sessenta e quatro; e este mesmo valor teráõ as suas competentes pauzas. (1)

§. XIII.

Da Sincopa, ou Contra-tempo.

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

§. XIV.

Da Derivaçaõ dos Tempos Numerarios.

OS *Tempos Numerarios*, derivaõ-se todos do *Quaternario*, e por isso, para se fazer esta derivaçaõ com regularidade se attenderá, que o numero da parte inferior, mostra sempre as figuras que entraõ ao Compaço no tempo *Quaternario*, e o da parte superior mostra, e diz, que em lugar de irem aquellas figuras, que mostra o numero da parte inferior, que hiaõ no tempo *Quaternario* ao Compaço, haõ de ir tantas da mesma qualidade, quantas o numero superior indica; e assim v. g. $\frac{3}{8}$, quer dizer, que em lugar de 8 *Colchêas*, que hiaõ no tempo *Quaternario* ao Compaço, neste haõ de ir sómente 3; e esta mesma ordem se entenderá a respeito de todos os de mais tempos: no tempo porém de *Capella*, vaõ as mesmas figuras, que no *Quaternario*, com a differença, que neste, como se faz o Compaço de duas partes, se ha de dar huma Minima no chaõ, e outra no ar.

§. XV.

Da Numeraçaõ das tres primeiras Pausas nos Tempos Numerarios.

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

(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 *Colchêa*, 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 á proporçaõ destas.

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

§. XVI.

Dos Andamentos.

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

Os *Andamentos*, que mais ſe uſaõ, ſaõ cinco; a ſaber: *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Alegro*, e *Preſto*, que em Portuguez 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 ſaõ: *Larguetto*, *Andantino*, *Alegretto*, e *Preſtiſſimo*.

Larguetto, 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 *Larguetto* 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*, *Agitatto*, *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 partecipio do verbo Italiano *andare*, andar, ir, &c.

(4) Por eſta palavra naõ 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 naõ ſaõ 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 naõ ſei que de menos inſipido, e mais apaixonado.

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

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

Gustoso, indica hum *Andamento* expressivo, agradavel, 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.

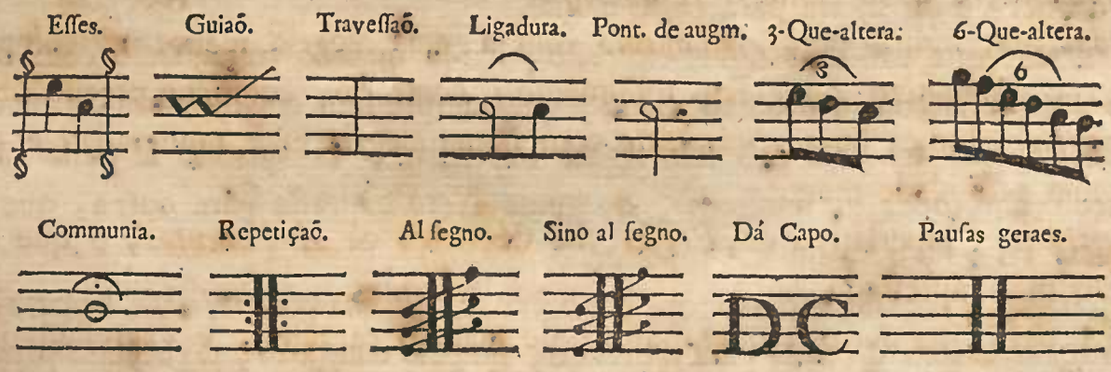
Com brio finalmente, indica hum *Andamento* apressado, porém que na expressaõ seja revestido de garbo, e brio.

§. XVII.

Dos Signaes significativos.

OS signaes significativos, de que finalmente usa a Musica, além dos que temos ponderado, saõ 13, a saber: *Esses*, *Guiaõ*, *Travessaõ*, *Ligadura*, *Ponto de augmentaçaõ*, *Tres-que-altera*, *Seis-que-altera*, *Communia*, *Repetiçaõ*, *Al segno*, *Sino al segno*, *Da Capo*, *e Pausas geraes.* As suas fórmas se mostraõ no seguinte

EXEMPLO.



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

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

Travessaõ, serve para dividir os compaços.

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

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

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

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

---

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

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

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

Al ſegno, ſignifica repetir a Muſica ſó do ſignal apontado, e naõ 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 compoſiçaõ.

§. XVIII.

Dos Signaes expreſſivos.

OS *Signaes expreſſivos*, que ſervem para o bom goſto, e graça do que ſe toca, ſaõ 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 ſaõ: 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) ſaõ humas figurinhas pequenas, que muitas vezes ſe aſſignaõ antes das figuras; eſtas ainda que ſejaõ duas, tres, quatro, ou mais, participaõ unicamente d'ametade da figura para onde paſſaõ.

Mordente, que naõ 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 naõ 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 *Caldeiráõ*; 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 Orgaõ*, e indica, que he neceſſario continuar o ſom deſta *Nota*, até que as outras partes cheguem á ſua concluſaõ natural.

(2) Como os ſignaes demonſtrativos, deſtes dous termos do idioma Italiano, *Al ſegno*, e *Sino al ſegno*; ſaõ na pintura iguaes, e muitas vezes alguns Copiſtas os pintaõ por differentes modos; com tudo, quem determina a ſua regular repetiçaõ, ſaõ os meſmos termos, os quaes ſe aſſignaõ quaſi ſempre antes do ſignal expreſſo; e ſe entenderáõ 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.*, saõ 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-se 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 huma *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 observaráõ as seguintes *Regras*.

REGRA I.

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

E

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

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

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

REGRA II.

SEndo a Composiçaõ da *Musica* do *Genero Chromatico*, (1) e vindo depois da *Clave* 2 ✕✕, 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 ✕✕, ou ha de ser *E*, 3.ª *Maior*, ou *C*✕, 3.ª *Menor*.
Vindo 3 bb, ou ha de ser *E*b, 3.ª *Maior*, ou *C*, 3.ª *Menor*.

Vindo 6 ✕✕, ou ha de ser *F*✕, 3.ª *Maior*, ou *D*✕, 3.ª *Menor*.
Vindo 1 b, ou ha de ser *F*, 3.ª *Maior*, ou *D*, 3.ª *Menor*.

Vindo 1 ✕, 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 ✕✕, ou ha de ser *A*, 3.ª *Maior*, ou *F*✕, 3.ª *Menor*.
Vindo 4 bb, ou ha de ser *A*b, 3.ª *Maior*, ou *F*, 3.ª *Menor*.

Vindo 5 ✕✕, ou ha de ser *B*, 3.ª *Maior*, ou *G*✕, 3.ª *Menor*.
Vindo 2 bb, ou ha de ser *B*b, 3.ª *Maior*, ou *G*, 3.ª *Menor*.

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

§. XXII.

Do Accompanhamento.

COmo julguei ser tambem necessario, ao que tóca, e estuda a *Guitarra*, o saber accompanhar algumas *Modinhas*, *Minuetes*, e outras *Peças* deste genero, só pelo *Basso Contínuo* (2); he por esta razaõ, que escrevi mais os seguintes Paragrafos, para lhe servirem de huma breve instrucçaõ.

Accompanhamento, he a execuçaõ de huma harmonía completa, e regular sobre hum Instrumento proprio a fazer esta harmonía, assim como o *Orgaõ*, o *Cravo*, a *Tiorba*, a *Cithara*, a *Guitarra*, *&c.* Porém como o *Basso Contínuo*, juntamente

---

(1) *Genero Chromatico*, he hum *Genero*, ou *Composiçaõ 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 vermelhos, 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 invençaõ deste *Genero*, mas *Atheneo* a dá a *Epigonces*.

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

com os ſeus competentes *Acordes* (1), naõ ſe pódem dizer ſeparados na *Guitarra*, e como nella vejo, que ſó ſe poderá dizer huma deſtas, que ordinariamente ſaõ os *Acordes*, que ſe applicaõ ás *Notas* do *Baſſo Contínuo*; por eſta razaõ he que ſem demora de tempo, vou a tratar da applicaçaõ deſtes meſmos *Acordes* ſobre as *Notas* do meſmo *Baſſo*; circunſtancia eſta a mais neceſſaria, para o que quizer bem accompanhar (2).

§. XXIII.

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

CAda *Tom*, ſubindo *Diathonicamente* (3), tem dentro de hum *Diapaſaõ* ſette differentes *Intervallos*, a que chamaõ *Notas do Tom*. Eſtas nomêaõ-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 Contínuo*, e que as mais das vezes ſe imaginaõ, ſegundo as *Regras da Oitava* (5), ſobre as *Notas* do meſmo *Baſſo Contínuo*; numeraõ-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* póde 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* póde ſer tambem *Maior*, *Menor*, *e Superflua* (9).

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

A *Quarta* póde 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 fórmaõ 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 degráos conjunctos, e naõ 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 *Senſivel*.

(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 gráo do *Tom*, tanto de 3.ª maior, como menor; e tanto ſubindo, como deſcendo.

(*) Eſtes dous *Numeros* 10, e 11, já ſe naõ uſaõ. 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*, ſaõ os numeros, com que deſignamos os *Acordes*.

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

(9) A *Terceira* póde 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♯; e a *Diminuta* Gb.

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

A *Sexta Maior* de *C* he *A Natural*; a *Menor* he *A*b; e a *Superflua A*♯.

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

He *Septima Maior* de *C*, *B Natural*; *Menor B*b; e *Superflua B*♯.

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

He *Oitava* de *C Natural*; outro *C Igual Oitava* acima; *Superflua C*♯; e *Diminuta C*b (4).

Os exemplos, que ponho 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 $^{8}_{5}$, ou $^{5}_{3}$, ou simplesmente 5. (5)

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

A *Terceira* accompanha-se com 3.ª, 6.ª, e 8.ª, e se numera $^{8}_{6}$, ou $^{6}_{3}$, 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 $^{8}_{6}$, ou $^{6}_{3}$, 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 $^{8}_{6}$ $_{4}$ $_{2}$, ou $^{6}_{4+}$ $_{2}$, ou $^{6}_{4+}$, ou simplesmente 4+.

Quando falta 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 $^{8}_{5}$ $_{3}$, ou $^{8}_{5}$ $_{3}$♯, ou $^{5}_{3}$♮, ou simplesmente hum ♯ (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 $^{8}_{6}$ $_{3}$, ou $^{6}_{3}$, 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 $^{8}_{6}$ $_{3}$, ou $^{6}_{3}$♯, ou simplesmente 6♯.

---

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

(2) A *Sexta* póde tambem ser *Diminuta*, mas he contando-se de *C*♯ para *A*b.

(3) A *Septima* póde tambem ser *Diminuta*, e he contando-se de *C*♯ para *B*b.

(4) A *Nona*, a *Decima*, e a *Undecima*, que saõ 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 naõ tiver sobre si estes *Numeros* $^{4}_{2}$, ou $^{6}_{4}$, levaõ sempre *Terceira*, ainda que naõ venha *expressa*.

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

(7) Hum ♯ posto sobre qualquer *Nota*, indica *Terceira Maior*; hum b, indica *Terceira Menor*; e hum ♮, indica *Terceira Maior* na Composiçaõ dos b-*moes*; e *Menor* na dos *Sustenidos*.

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

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

§. XXVI.

Da Reducçaõ dos Acordes antecedentes, nas posturas da Guitarra.

COmo a numeraçaõ dos *Acordes* que deixamos nos tres §§. antecedentes, pertencem mais ao *Basso Contínuo*, e saõ mais proprios para o *Cravo*, do que para a *Guitarra*; para fazermos huma *Reducçaõ* 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 $\frac{6}{4}$.

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 accompanhada com 2.ª, e 4.ª.

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

§. XXVII.

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

A *Transiçaõ* 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 Contínuo* 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 Contínuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha a 7.ª *Menor* (5).

(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, saõ ordinariamente *Maiores*, e *Menores* descendo, e muitas vezes a 7.ª nestes *Tons* descendo, se accompanha 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*, chamaõ-se *Notas Fundamentaes*; porque na sua ressonancia se achaõ 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, accompanhada com $\frac{4+}{2}$.

Póde tambem paſſar-ſe para o *Tom* da 6.ª com 3.ª *Menor*; e iſto ſe conhecerá, quando no *Baſſo Contínuo* 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 Contínuo* vier numerada ſobre a 1.ª *Nota* do *Tom* a dita 3.ª *Menor*; e entaõ 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 Contínuo* 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 Contínuo* 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).

ESQUEMA.

Origem dos *Tons* de 3.ª *Maior*.	*Tons* das ſuas 5.as com 3.ª *Maior*.	*Tons* das 4.as com 3.ª *Maior*	*Tons* das 6.as com 3.ª *Menor*.	O meſmo *Tom* com 3.ª *Menor*.	*Tons* das 2.as com 3.ª *Menor*.	*Tons* das 3.as com 3.ª *Menor*.
C	G	F	A	C	D	E
D	A	G	B	D	E	F𝄪
E	B	A	C𝄪	E	F𝄪	G𝄪
F	C	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 *Tranſiçoens*, póde haver outras, que por arbitrio introduzíraõ os Compoſitores nas ſuas *Obras*; porém como ſaõ raras, e porque naõ deixa de ſer erro, o ſepararmo-nos muito do *Tom principal*; por eſta razaõ, he que julgando eu ſerem eſtas *Tranſiçoens* as mais *naturaes*, e neceſſarias, as eſcrevi.

§. XXVIII.

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

NOs *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 Contínuo* apparecer a mesma 3.ª accompanhada 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 Contínuo* 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 Contínuo* 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 Contínuo* 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 Contínuo* 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 Contínuo* apparecer algum *Acorde*, em que venha a 5.ª *Diminuta* (6) com 6.ª juntamente.

Nestes *Tons* tambem pódem haver algumas outras *Transiçoens* extravagantes, que os Compositores tem por livre arbitrio introduzido; e que na verdade naõ deixaõ 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 naõ saõ necessarios, tanto no *Accompanhamento*, como nas *Partes concertantes*? Que gosto naõ he preciso, para ao depois suavizar o ouvido na tornada ao *Tom* primario? Digaõ-no os grandes Mestres, que elles confessaráõ 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 naõ por ser preceito, que mande fazer huma tal separaçaõ; fugindo deste modo dos naturaes enlaxamentos, que a *Analogia*, e *Transiçaõ* dos *Tons* conserva entre si, e que saõ 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 accompanhada com $\frac{4}{2}$.

(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 naõ 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, accompanhada com $\frac{4}{2}$; a 3.ª fica sendo 5.ª accompanhada 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, accompanhada com $\frac{4}{2}$; 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, accompanhada com 2.ª, e 4.ª; e a 6.ª fica sendo 5.ª.

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

ESQUEMA.

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	Eb	F	G	Ab	Bb	Db
D	F	G	A	Bb	C	Eb
E	G	A	B	C	D	F
F	Ab	Bb	C	Db	Eb	Gb
G	Bb	C	D	Eb	F	Ab
A	C	D	E	F	G	Bb
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
DE
GUITARRA.

PARTE II.

DAS REGRAS MAIS PRINCIPAES PERTENCENTES A' GUITARRA.

§. I.

Da Invençaõ, e Serventia da Guitarra.

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

G

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

(2) Ás referidas *Sonatas* correm impreſſas, ſeparadas deſta Obra; e foraõ dedicadas a S. A. R., a Senhora D. Carlota Joaquina, *Princeza do Brazil*.

§. II.

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

PAra que a *Guitarra* seja boa, requerem-se tres cousas, a saber: boa madeira na sua construcçaõ; proporçaõ nas suas partes, principalmente nas doze *Divisoens* d'arame, que ordinariamente atravessaõ o *ponto* (1); e finalmente, que o *cavallête* esteja, em relaçaõ ao mesmo *ponto*, no seu competente lugar. A madeira da sua construcçaõ deve ser de *Platano* muito secca, isto se entende, naõ 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 naõ haja boraco, ou frincha por onde lhe entre o ar: de mais, para a *Affinaçaõ* ser regular, e completa, deve procurar-se que da duodecima *Divisaõ* do *ponto* para a parte do *cavallête*, haja a mesma distancia de *Corda*, que ha da *pestana* (3) para a mesma *Divisaõ*; porque, segundo a *Physica*, e *Mathematica Divisaõ* de huma *Corda*, estando esta preza de ambos os extremos, e pondo-se-lhe bem no meio hum *cavallête*, de sorte que fique tanta *Corda* para huma, coma para outra parte, dará em cada huma destas partes huma *Oitava*; dividindo-a da mesma sorte em tres partes iguaes, dará huma 5.ª, *Oitava* acima da 5.ª do som da *Corda solta*; dividindo-a em quatro, dará huma 4.ª; e em cinco, dará huma terceira (4); porque he huma verdade demonstrada, e geralmente admettida, que quanto mais pequena fôr huma *Corda*, mais *vibraçoens* ella ha de fazer em hum mesmo tempo, por exemplo: em huma 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 *Physicos*, e *Mathematicos*; he por esta razaõ, que as *Guitarras* lhe sahem taõ irregulares, e taõ desaffinadas nos distinctos sons das mencionadas *Divisoens*, que atravessaõ o *ponto*; circunstancia 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 affinado: attendendo-se bem ao que neste §. exponho, poderá qualquer sugeito comprar alguma *Guitarra*, que se lhe offereça, que estou certo naõ 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 huma 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 póde vêr na Estampa, que vai depois do §. XI.; porém muitos diversificaõ no seu feitio.

(3) *Pestana*, he o frizo levantado na parte das *cravelhas*, em que pousaõ 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. Joaõ 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 *Luís Cardoso Soares Sevilhano*, que hoje em pouco desmerece ao referido *Simpson*.

§. III.

Da Perfeiçaõ da Guitarra.

A *Guitarra* naõ ſe póde conſiderar, nem pôr no numero dos inſtrumentos imperfeitos; porque ſe me diſſerem que o he, bem facilmente lhe poderei provar, que naõ ha algum perfeito; porque v. g. a *Rabeca* do *Bordaõ* para baixo, já ſoffre ſua imperfeiçaõ, pois naõ 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*, ſenaõ ſó as *Peças* poſitivamente feitas, ſegundo a ordem da ſua *Eſcála*; e em vantagem da *Guitarra*; digo, que quem ſouber bem as *Regras do Accompanhamento*, e dos *Tranſportes* da meſma *Guitarra*, facilmente poderá accompanhar qualquer *Peça* de *Muſica*, naõ tendo o *Baſſo* paſſos de obrigaçaõ, nem muitas *Notas cambiadas*, e iſto muito principalmente em *Modinhas* a *duo*, ou a *ſolo*, o que naõ 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 *Compaço*, e ultimamente em todos os demais caracteres, de que a *Muſica* ſe orna; advertirá com toda a individuaçaõ nas *Regras*, que vou expôr, as quaes por breves, e reſumidas, já mais deixaráõ de lhe dar huma noçaõ clara, e diſtincta do que pertence á eſpeculaçaõ deſte Inſtrumento.

§. V.

Das Cordas.

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

§. VI.

Do Numero das Cordas.

AS *Primas* (2), devem ſer de Carrinho n.° 8.°, e naõ n.° 7.°, como muitos querem, ſem attenderem á proporçaõ da *Corda*.

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

---

(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* amarelo.

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

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

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

§. VII.

Do modo como se devem pôr as Cordas.

ELeito 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 naõ darem de si, nem tambem desandarem; e depois disto feito, se meterá nos seus competentes lugares, (3) e entaõ se affinará 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, naõ se tocando *piano*, que a tocar-se, será 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 naõ 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 similhança de huma folha de vide, que tambem naõ provaõ mal.

(2) Se a *Guitarra* for de cravelhas, naõ se fará o dito circulo, senaõ no pé, e a ponta da parte superior, se meterá no boraco da competente cravelha; e dando depois na *Corda* huma pequena volta, se andará 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 cavallete, 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 naõ 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 póde dar immediatamente o som. A caixa, ou cabaço, que naõ faz mais do que repercutir, e reflectir o som, naõ 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 vibraçaõ (2).

§. X.

Dos Signos, que competem a cada huma das Cordas.

OS *Signos*, que competem ás ditas *Cordas*, começando da parte dos *Bordoens*, saõ 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 posiçaõ certa da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 4.as *Cordas*, que saõ os dous *Bordoens* acima.

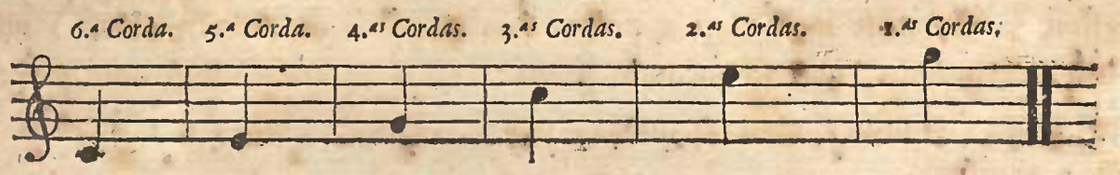
O *Signo C*, que se assigna no primeiro *C* acima da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 3.as *Cordas*, que saõ as duas *Cordas* n.º 4.º

O *Signo E.*, que se assigna no primeiro *E* acima da *Clave*, he o *Signo* que pertence ás 2.as, que saõ 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 saõ as duas *Cordas* n.º 8.º, como tudo se póde vêr no seguinte

EXEMPLO.

Cordas soltas.



§. XI.

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

QUem divide todos os meios pontos, que vaõ do *C.* da *6.ª Corda*, ou *Bordaõ*, até o *G. Oitava* acima do *G.* das *Primas*, saõ os *Trastes*, que saõ as doze *Divisoens* d'arame, que atravessaõ o braço da *Guitarra*; e por tanto, carregando-se com

(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 *Vibraçaõ*, a cada hum dos seus aballos, leves, mas sensiveis, frequentes, e successivos: e estas *Vibraçoens* communicadas ao ár, levaõ ao ouvido, por este vehicolo, a sensaçaõ do som, e este som he *grave*, ou *agudo*, segundo as *Vibraçoens* saõ 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 de outra immediata, ha sempre o augmento de meio ponto; isto se entende, vindo da parte das cravelhas para o cavallete; e pelo contrario haverá diminuiçaõ de meio ponto, vindo da parte do cavallete para as cravelhas; e porque cada huma *Corda*, dentro do ambito das referidas *Divisoens*, naõ encerra mais que a distancia de huma *Oitava*, a qual se fórma apreciavelmente com as mesmas *Divisoens*, que commummente naõ passaõ 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 *Divisaõ* 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*.

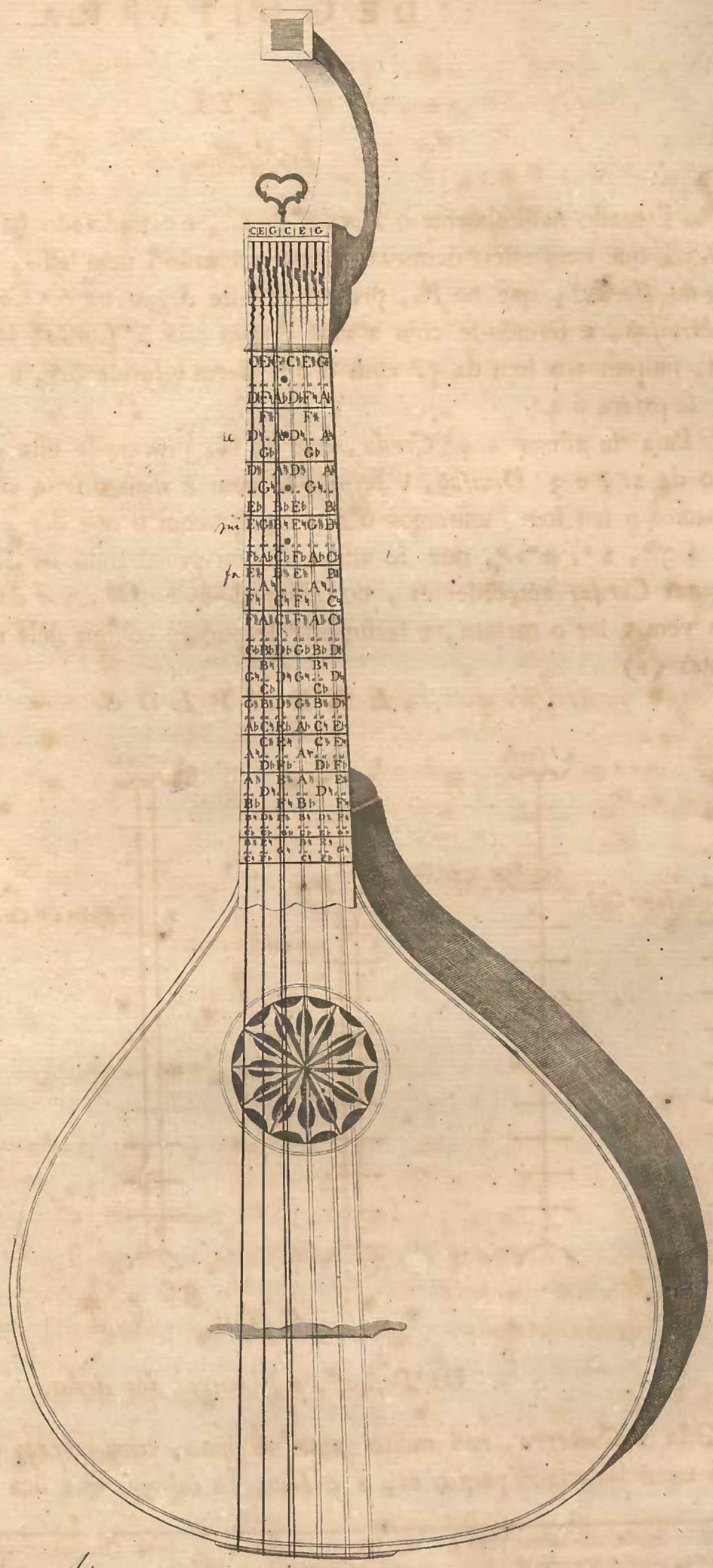
Como a 5.ª *Corda solta* he *E natural*, o qual se assigna na primeira *Linha*; carregando-se com firmeza no meio da primeira *Divisaõ* d'arame, será *E* ✕, ou *F natural*; carregando-se acima, será *F* ✕, ou *G* b; mais acima, *G natural*; mais acima *G* ✕, ou *A* b; mais acima, *A natural*; mais acima *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 *Divisaõ* 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* saõ affinadas em *Oitavas* destas que deixo designadas; por tanto, a mesma *Divisaõ*, e *Signos* que competem á 6.ª *Corda*, seráõ os mesmos que competiráõ á 3.ª; os da 5.ª, os mesmos que competiráõ á 2.ª; e os da 4.ª, os mesmos que competiráõ 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 poderáõ vêr com toda a individuaçaõ, quanto neste §. deixo referido, a saber: naõ só os *Signos* que saõ *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*; circunstancia esta, que he muito necessaria, naõ 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, naõ 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 cavallete, e naõ pelo contrario, como muitos erradamente o entendem, porque assim como o som vai subindo, da mesma sorte os dedos.



Advirta-se que todos os Signos que levaõ este signal ♮, saõ naturaes.

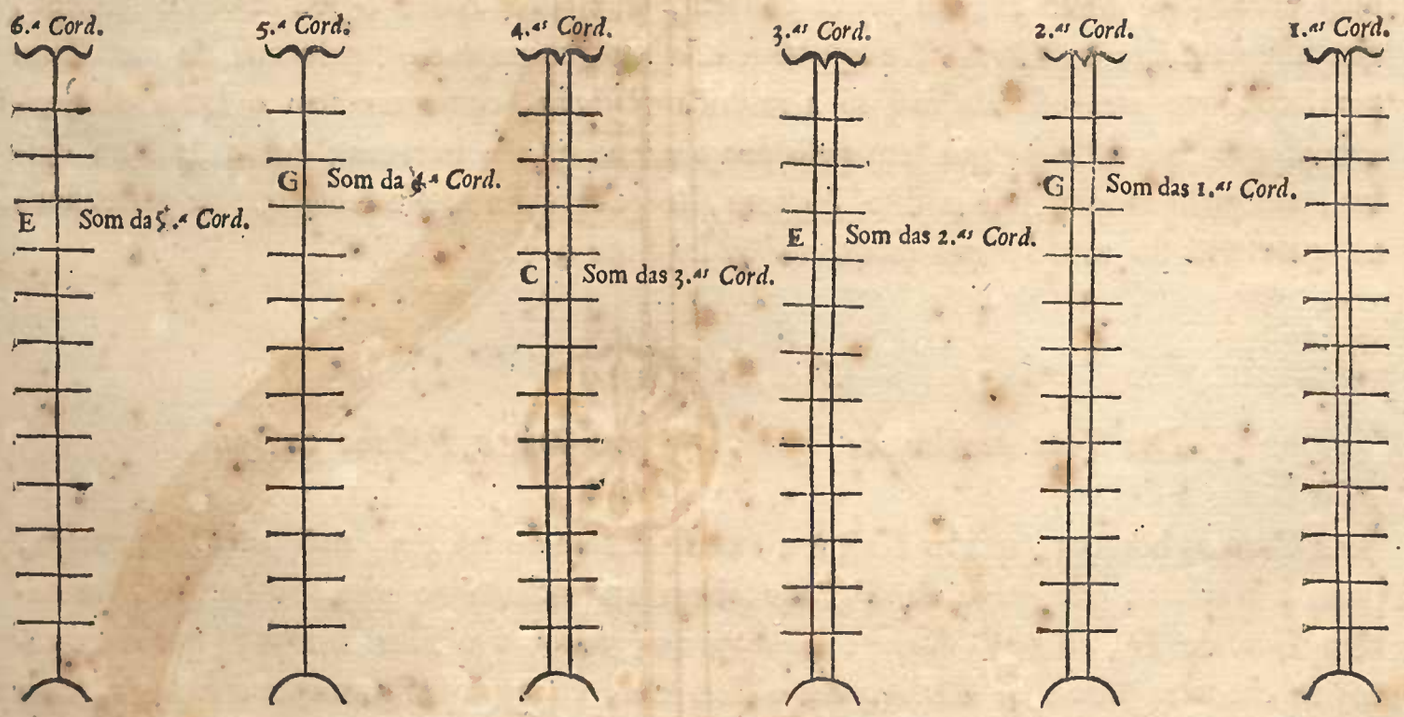
§. XII.

Da Affinaçaõ.

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 *Diviſaõ*, e ferindo-ſe com a maõ 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 *Diviſaõ*, e ferindo-ſe com a maõ 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 paſſará á 3.ª, 2.ª, e 1.ª, que ſe affinaráõ, 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)

EXEMPLOS.



§. XIII.

Da Poſiçaõ, e Numeros dos dedos.

POſta a *Guitarra*, naõ 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; entaõ 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 affinaráõ ſegundo a norma, que no *Texto* relato.

baixo, quero dizer, ſuſtida deſta ſorte a Guitarra no pulſo da maõ direita, e no meio da chave da maõ eſquerda, ſe obſervará, que os dedos que lhe competem, ſe numeraõ, e haõ de entender deſte modo: como o dedo *polex*, chamado vulgarmente *polegar*, naõ faz figura na maõ eſquerda, por eſtar fóra da poſiçaõ de ferir as *Cordas*; por iſſo ſe deve entender, que o primeiro dedo da maõ 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.°, ou ultimo. Na maõ direita porém, os dedos que competem, e devem ferir as *Cordas*, ſaõ os tres primeiros, que vem a ſer o *polegar*, o 2.°, e 3.°; e os demais ſó em calos extraordinarios ſe uſará delles.

§. XIV.

Da Peſtana poſtiça, 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 uſar-ſe da *Peſtana poſtiça*, 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 mete hum perafuſo, que atraveſſando naõ 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 ſaõ do modo, que relato no §. ſeguinte (1).

§. XV.

Dos Tons accidentaes, que ſe fórmaõ com a Peſtana poſtiça.

COmo os boracos, que as *Guitarras* ordinariamente trazem, naõ 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 E*b, 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 poſtiça*, attenda-ſe muito á *Guitarra*; porque como a referida *Peſtana* puxa muito pelas *Cordas*, e eſtas ordinariamente ſe deſaffinaõ, he por eſta razaõ, que de novo ſe deve tornar a affinar.

(2) Querendo-ſe, além deſtes, formar mais *Tons* ſem a *Peſtana poſtiça*, ſó com o dedo *index* atraveſſado no meio da 2.ª, e 3.ª *Diviſaõ*, 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 *Diviſaõ*, 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 *Diviſaõ*, formará o *Tom* de *A*, com 3.ª *Maior*: e finalmente no meio de duas *Diviſoens*, 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 maõ esquerda saõ, e se devem considerar, como *cavallétes* 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 entenderáõ 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 Posiçaõ dos dedos na Guitarra com Teclas.

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

(1) Esta 1.ª, e 2.ª *Divisaõ*, saõ as que ficaõ 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) Esse Instrumento com *Teclas*, he agradavel no *Tom natural* de *C*; porém sendo *Musica accidental*, em que occorraõ alguns *Transportes*, nunca se pódem bem dizer; porque como a força do pulso da maõ direita se contrapoem á do pulso da maõ esquerda, e estes a poucos espaços se achaõ enfraquecidos; he por esta causa que já mais se pódem dizer com distincçaõ, e firmeza os *pontos* dos referidos *Transportes*.

§. XVIII.

Dos Transportes.

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

Na *Guitarra* pódem haver tantos *Transportes*, quantos saõ os *meios* que ficaõ 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 póde formar hum *Tom accidental*, como já se disse no §. XVI.; da mesma sorte tantos pódem 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 saõ affinadas em 3.ª, 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, naõ póde bem abranger a sua extensaõ; 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 chêas de vozes.

QUando algumas vezes se quizer tocar com a maõ aberta, em algumas *Posturas chêas de vozes*, nunca será fincando primeiramente as costas das unhas, mas sim correr-se-haõ rapidamente todas com a polpa do segundo dedo da maõ 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 maõ esquerda o maior, por motivo do *index* estar atravessado para formar a *Pestana*. Dos dedos da maõ 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 differentes diſtancias, ou duas caudas.

QUando duas, tres, ou mais *cabeças* das *Notas*, ou *Figuras*, eſtaõ 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 differentes *Cordas*, como v. g. o *Signo G.* do *Eſpaço* 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 Apojos de Capricho.

PAra ſe tocar qualquer *Peça* com flexibilidade, bom modo, e goſto; e finalmente com huma viva, e tocante expreſſaõ, a que chamaõ *Eſtyllo*; ſe attenderá muito aos *Apojos* de *Capricho*, que o mais das vezes, e quaſi ſempre ſe devem ſuppor, e entender, ainda que naõ 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 obſervaráõ as ſeguintes *Regras.*

REGRA 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 maõ direita, e logo ſem demora cobrir com o dedo, ou dedos da maõ 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.*

REGRA II.

VIndo eſcritas no papel tres *Figuras*, que deſçaõ *gradatim* com 3-*Que-altera* expreſſos, ou ſub-entendidos; ou ainda meſmo huma *Colchêa* com duas *Semi-Colchêas* 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 *formaçaõ*, ou *compoſiçaõ* do *Tom* por onde ſe toca: e vindo ſeis *Figuras* com 6-*Que-altera*, o referido *Apojo* ſe poderá dar antes das tres *Figuras* ultimas.

REGRA III.

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

REGRA 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*.

REGRA V.

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

Eſtes preceitos ſendo arbitrarios, naõ 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 naõ ſeja ſuffocado, nem ſurdo; ſendo aſſim, em qualquer *Peça* que ſe houver de tocar com eſtes ſignaes de expreſſaõ, eſtou certo, que ſe faráõ expectaveis naõ ſó dos Sabios, e inteligentes Profeſſores, 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 maõ 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 maõ eſquerda nos *Signos* das *Figuras* que vierem *Notadas*.

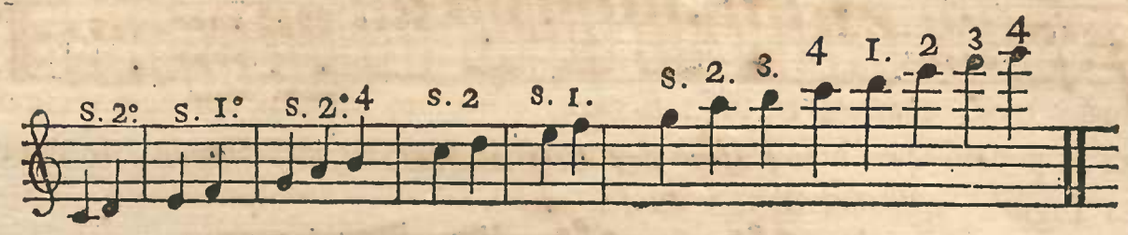
---

(1) Quando ſe derem *Apojos*, naõ ſó os de *Capricho*, como tambem os que vierem apontados, a maõ 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.

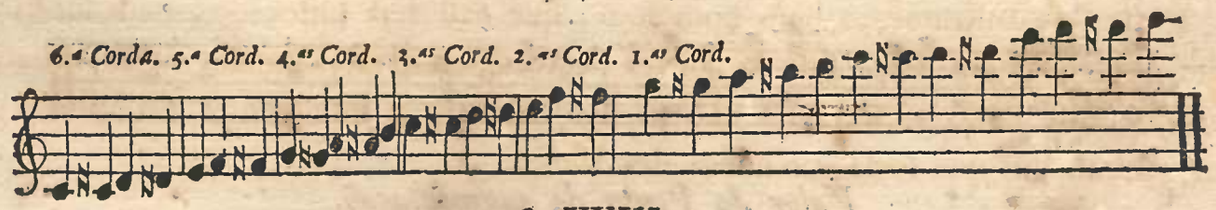


§. XXV.

Dos trinta e dous Intervallos, que se achaõ na extençaõ do braço da Guitarra.

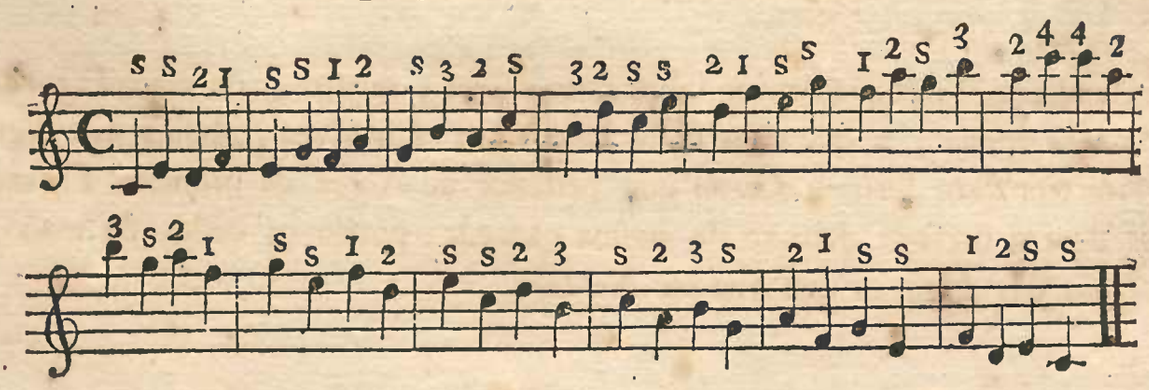
COntando successiva, e *Diatonicamente* os *pontos*, e meios *pontos* que a *Guitarra* encerra dentro dos seus limites, isto he, contando do *C* do primeiro *Bordaõ*, até o *G*, ultimo *ponto* das *Primas*, he certo que encerra trinta e duas distancias, ou *Intervallos*, como se póde vêr no seguinte

EXEMPLO.

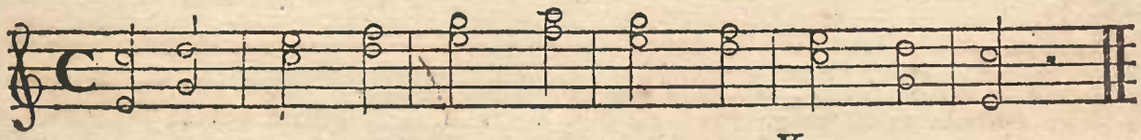


§. XXVI.

Entoaçaõ 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.

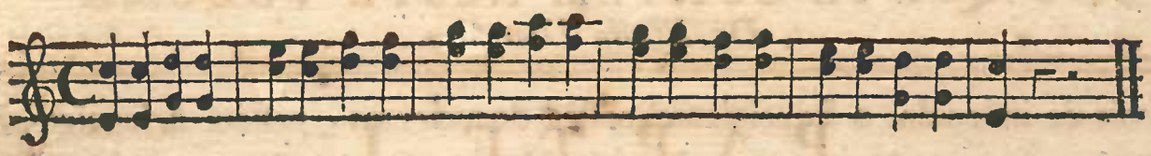


Valor das Minimas com Vozes.

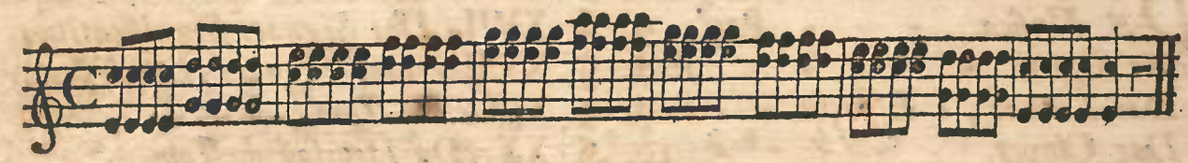


ESTUDO

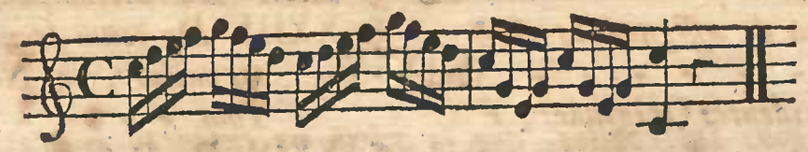
Valor das Seminimas.



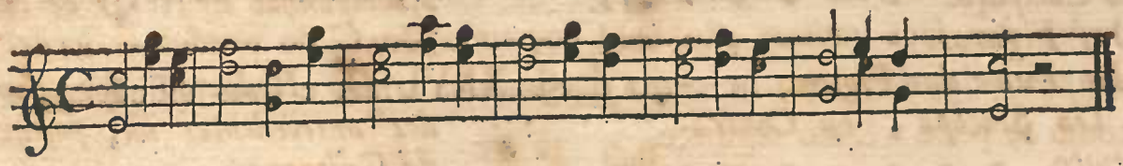
Valor das Colchêas.



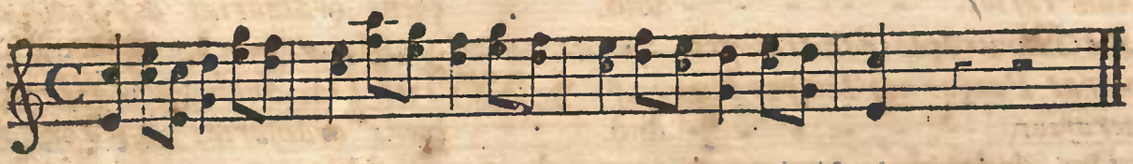
Valor das Semicolchêas.



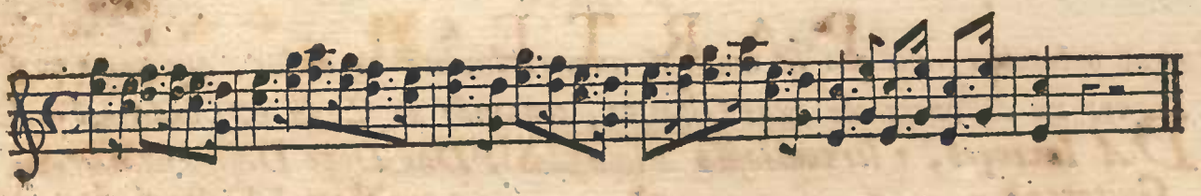
Valor das Minimas, e Seminimas.



Valor das Seminimas, e Colchêas.



Valor do Ponto de augmentaçaõ.



FIM.

INDEX

DO QUE SE CONTEM NESTE VOLUME.

PARTE I.

PARTE II.

FIM.

ERRATAS.

NA pagina 20., linhas 5., onde se lê: *a Septima póde tambem ser Maior, Menor, e Superflua*, deve-se lér: *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.*

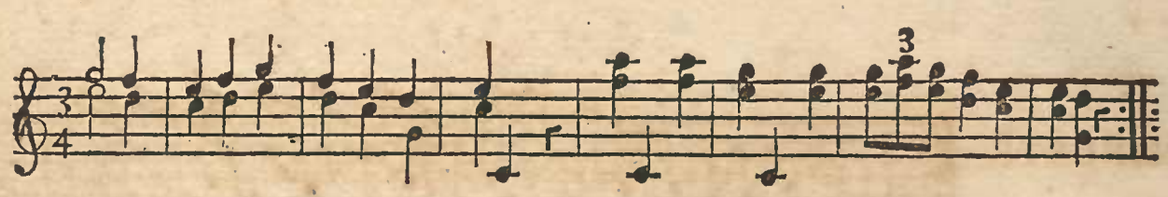
No Epigraphe da Collecçaõ dos Minuetes, Marchas, Contradanças, &c., aonde se lê: *in somnes*, deve-se lêr: *insomnes.*

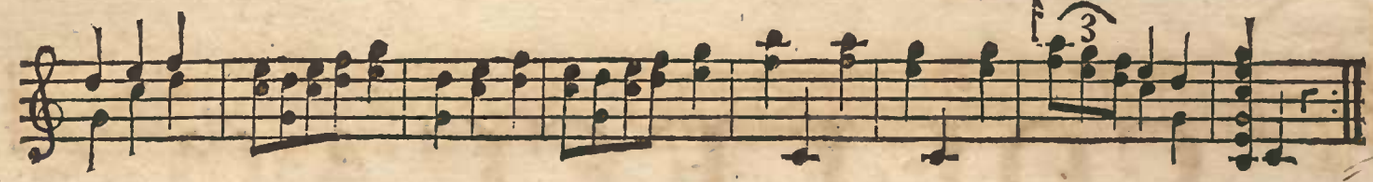
COLLECÇAÕ
DE ALGUNS
MINUETES, MARCHAS,
CONTRADANÇAS,
E OUTRAS PEÇAS MAIS USUAES,
COM ACCOMPANHAMENTO DE SEGUNDA GUITARRA,
TUDO PELO TOM NATURAL DE *C*;
E
HUMA TOCATA
PELO TOM DE *F*,
PARA USO, E DESEMBARAÇO
DOS PRINCIPIANTES.

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

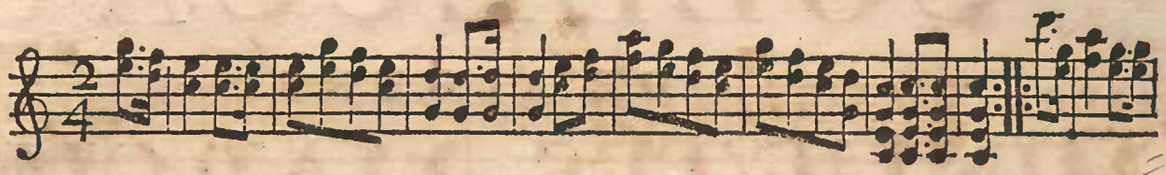
Ex Boetio Cap. 1.

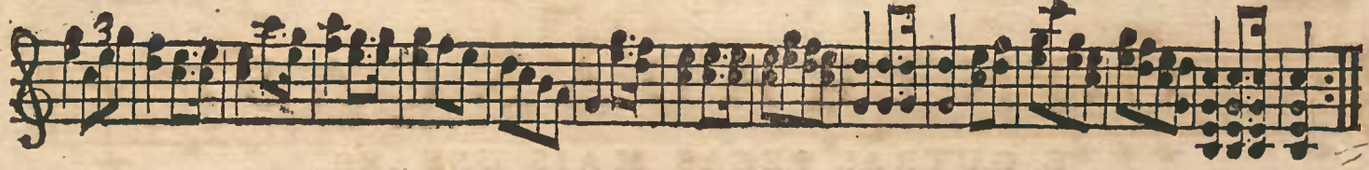
MINUETE.



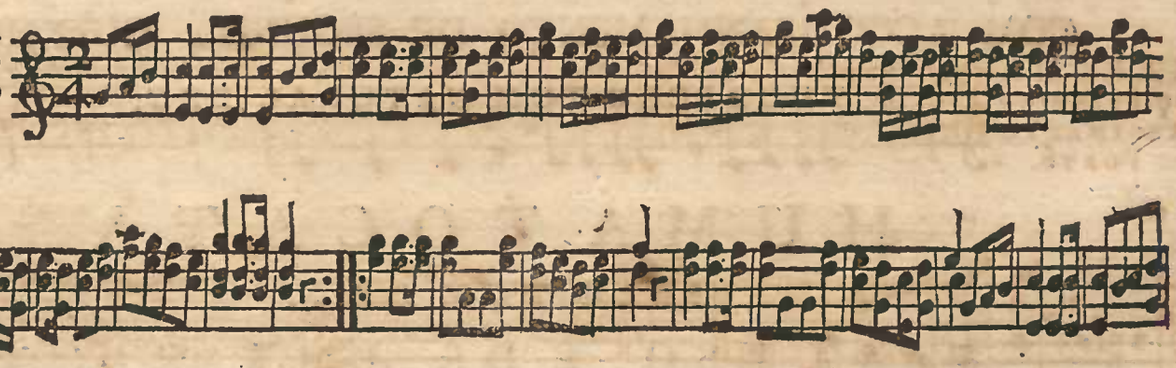


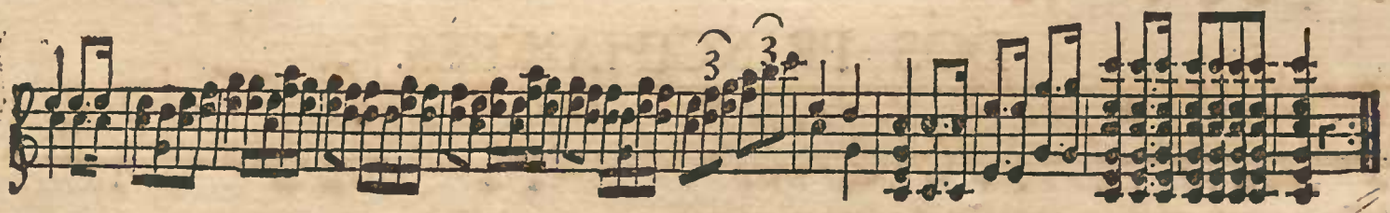
MARCHA INGLEZA.



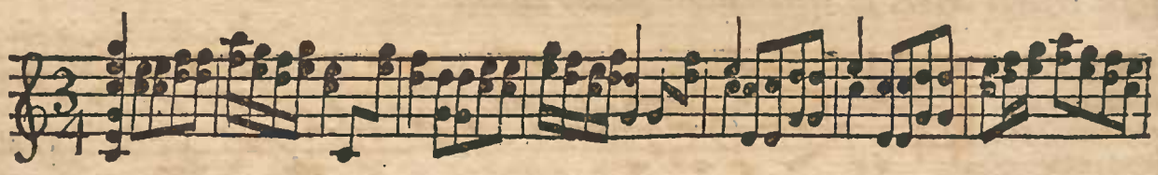


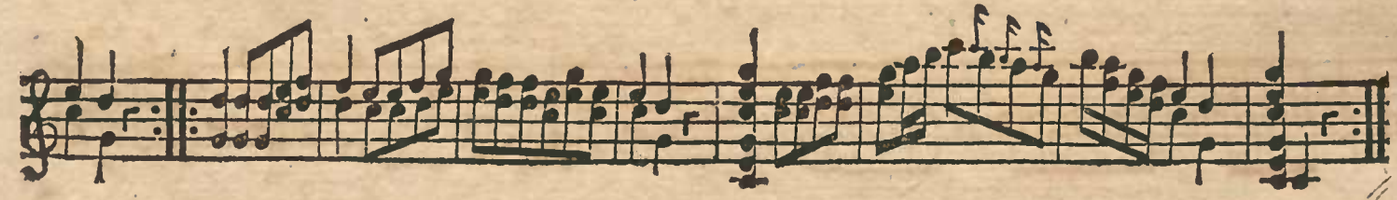
MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO.

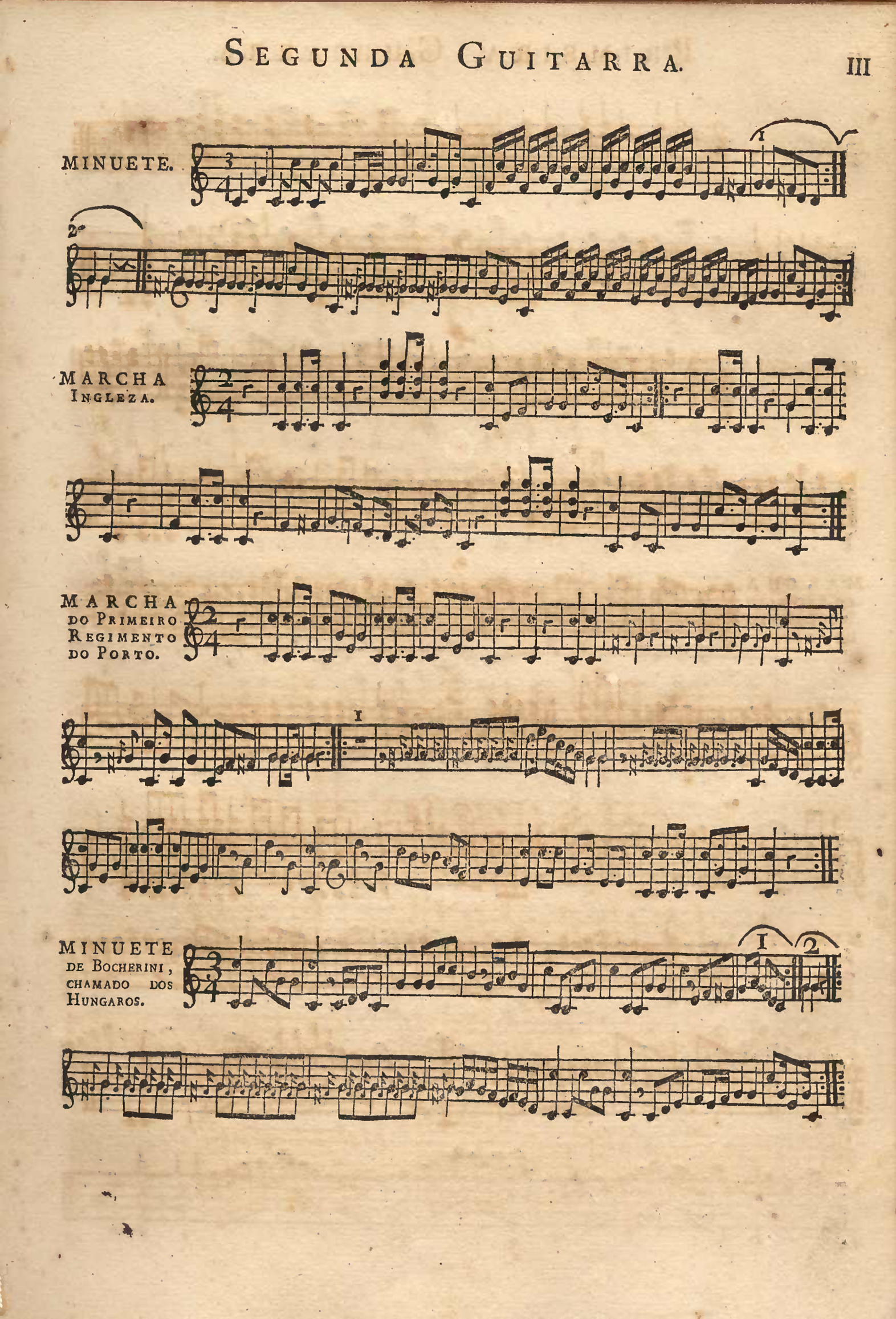


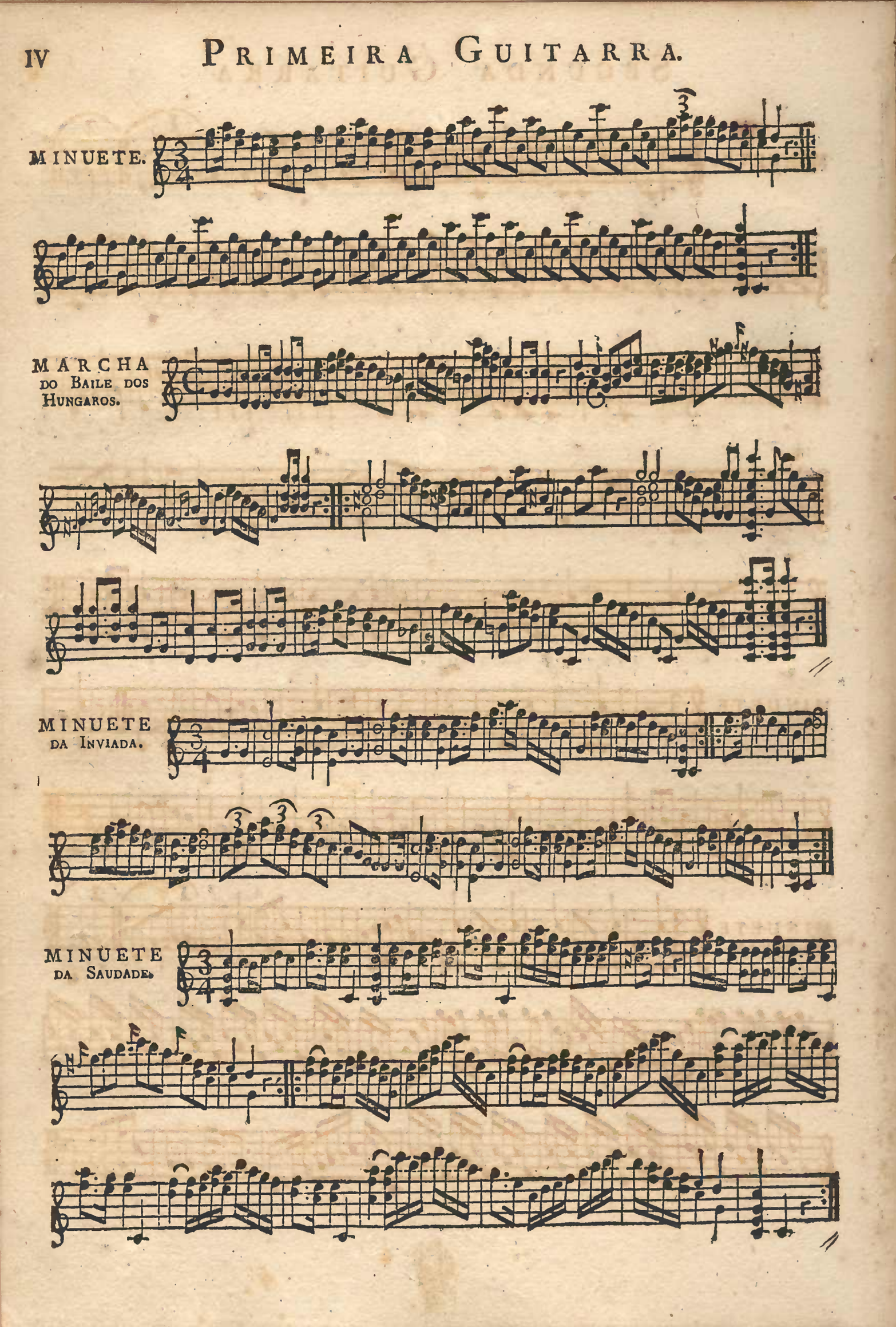


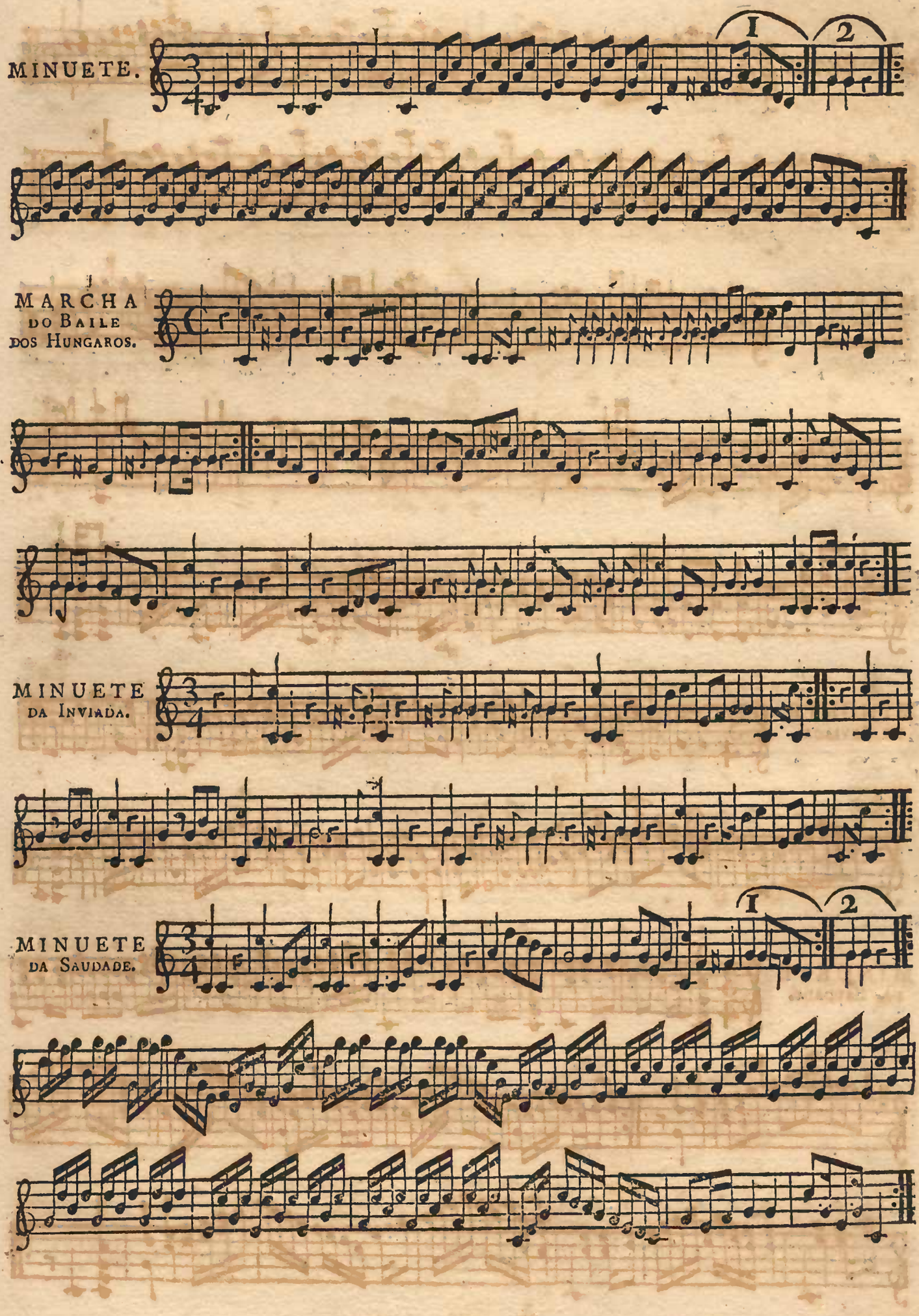
MINUETE DE BOCHERINI, CHAMADO DOS HUNGAROS.

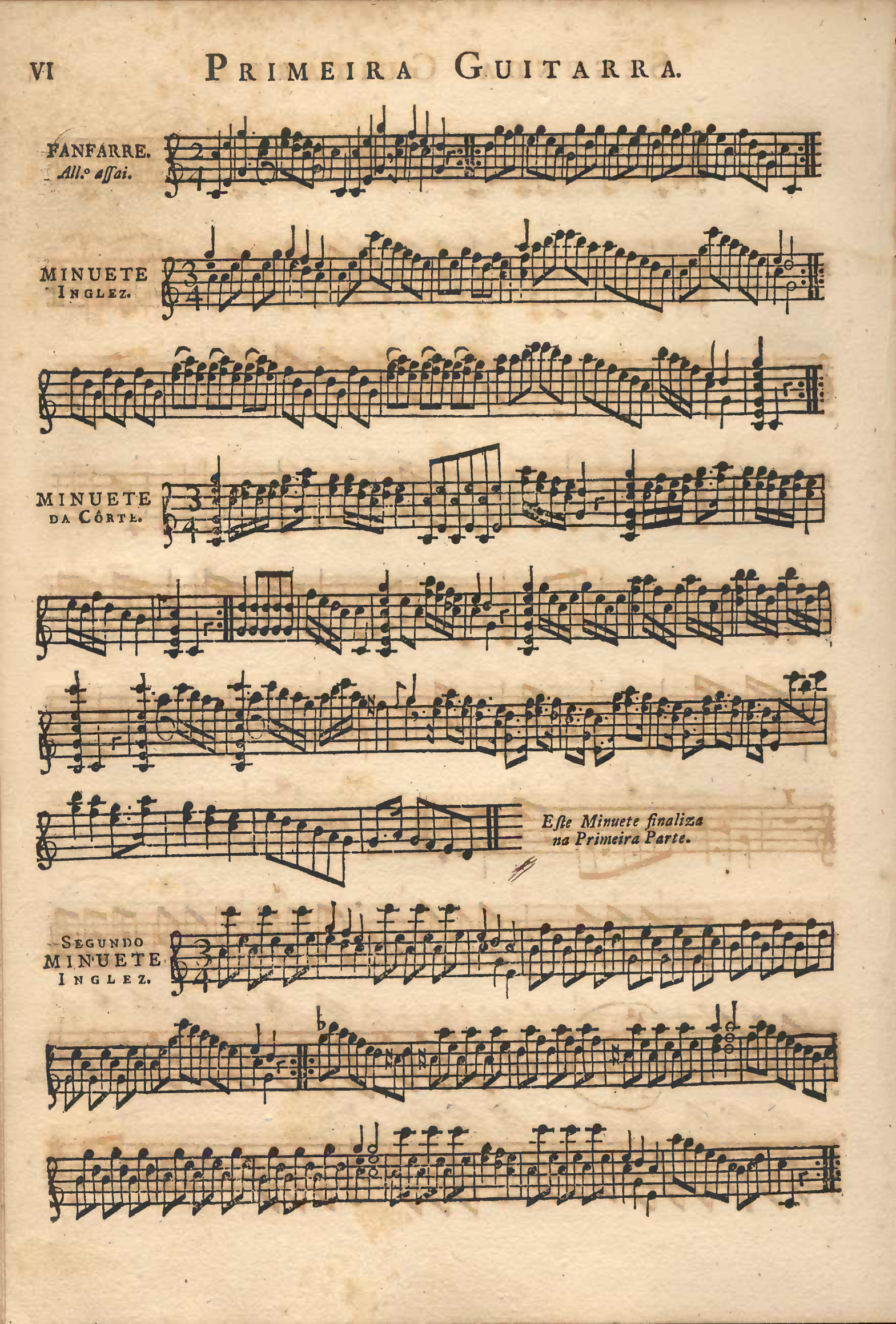


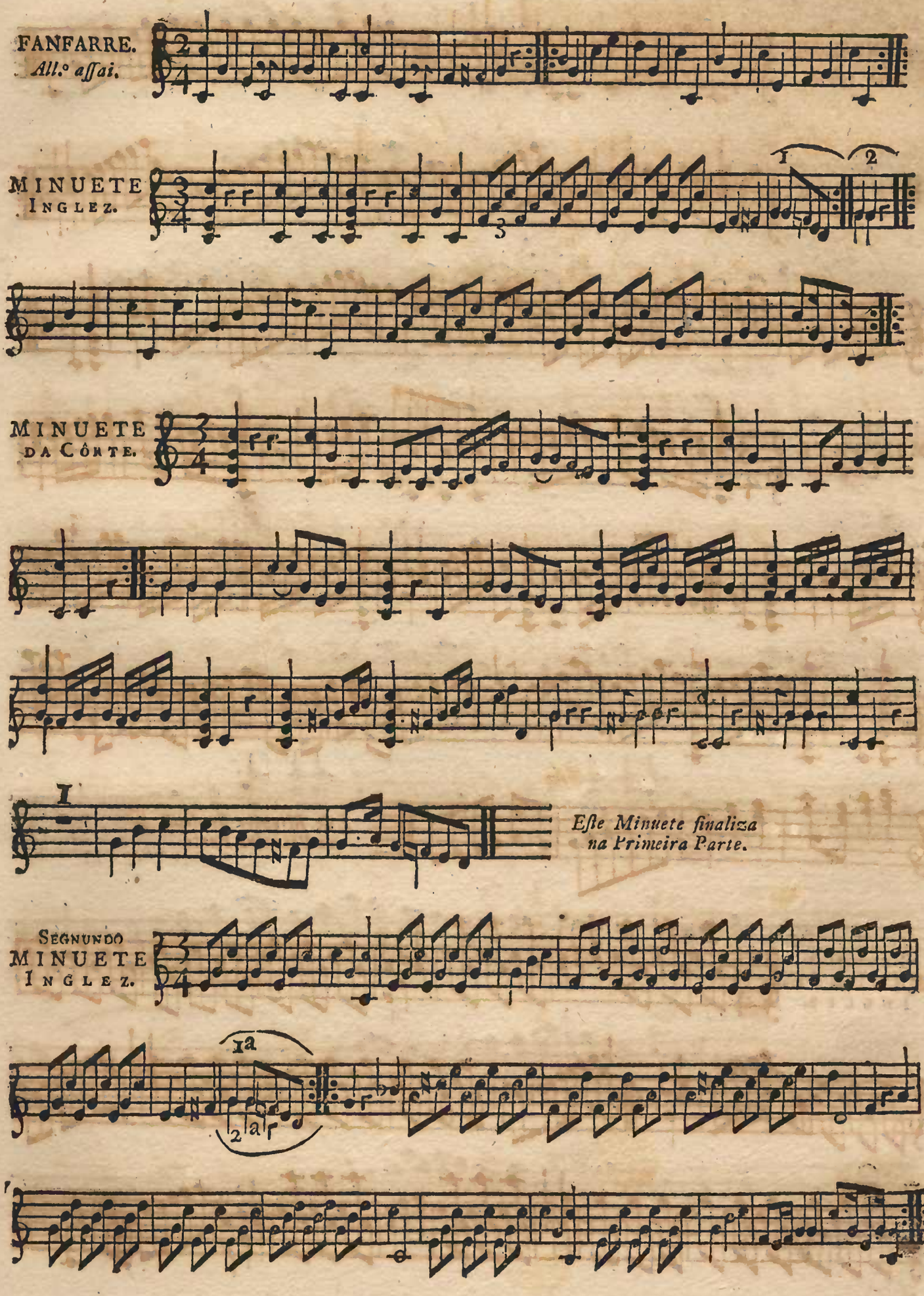



MINUETE.
MARCHA INGLEZA.
MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO.
MINUETE DE BOCHERINI, CHAMADO DOS HUNGAROS.


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


MINUETE.
1
2
MARCHA DO BAILE DOS HUNGAROS.
MINUETE DA INVIADA.
MINUETE DA SAUDADE.
1
2


FANFARRE.
All.º assai.
MINUETE
INGLEZ.
MINUETE
DA CÔRTE.
Este Minuete finaliza
na Primeira Parte.
SEGUNDO
MINUETE
INGLEZ.


FANFARRE.
All.º assai.
MINUETE
INGLEZ.
MINUETE
DA CÔRTE.
I
Este Minuete finaliza
na Primeira Parte.
SEGNUNDO
MINUETE
INGLEZ.

PRIMEIRA GUITARRA.

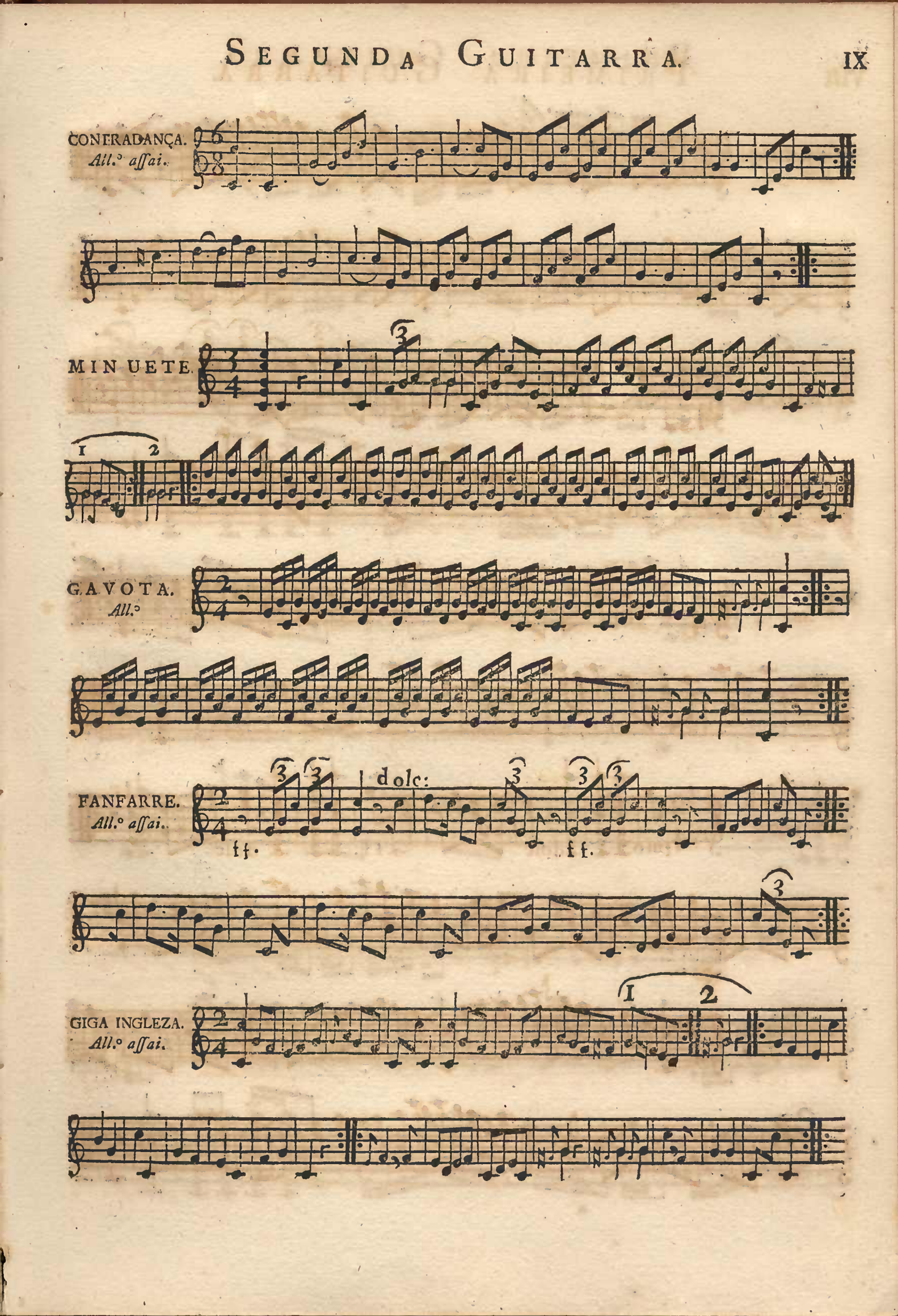
CONTRADANÇA.
All.° assai.

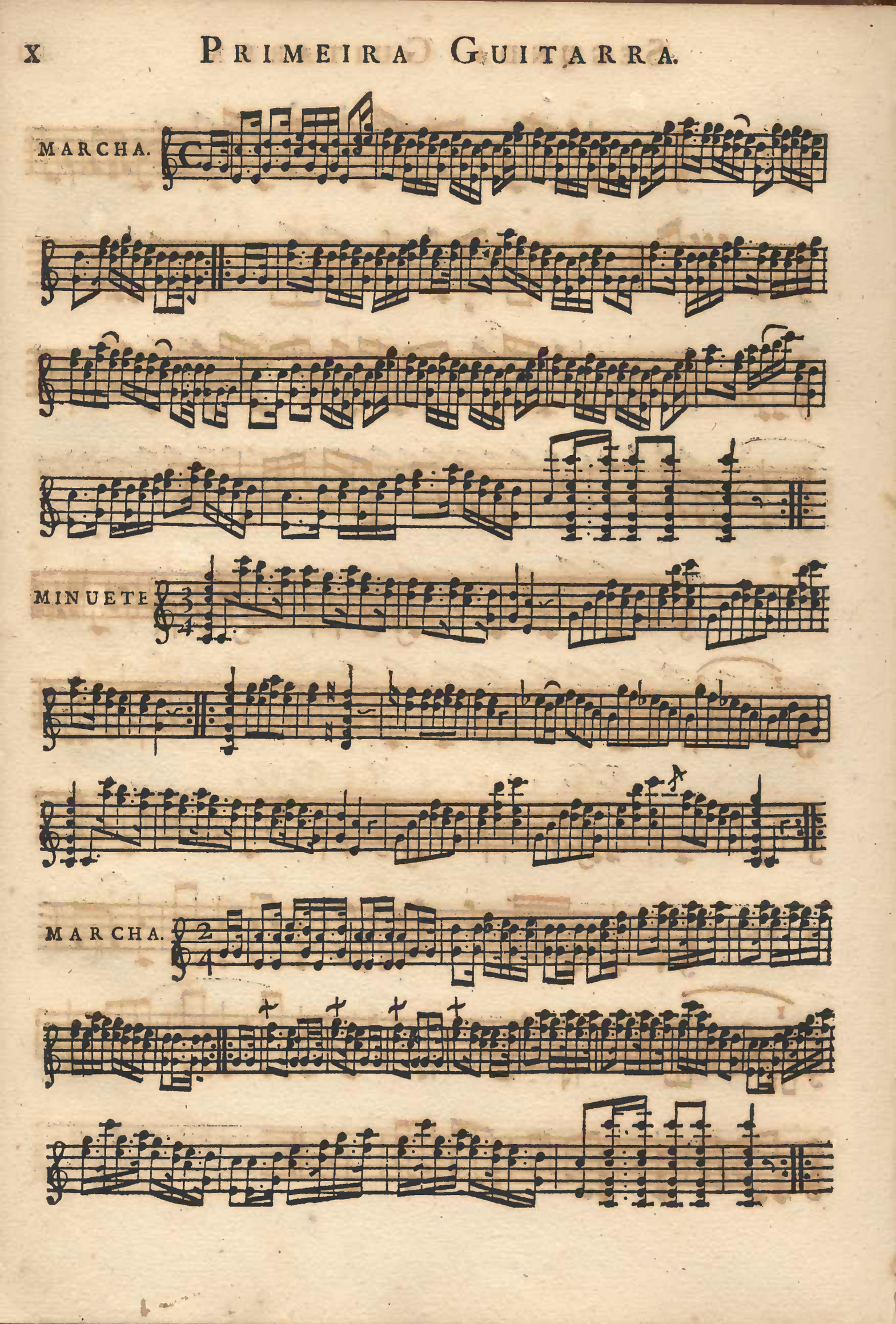
MINUETE.

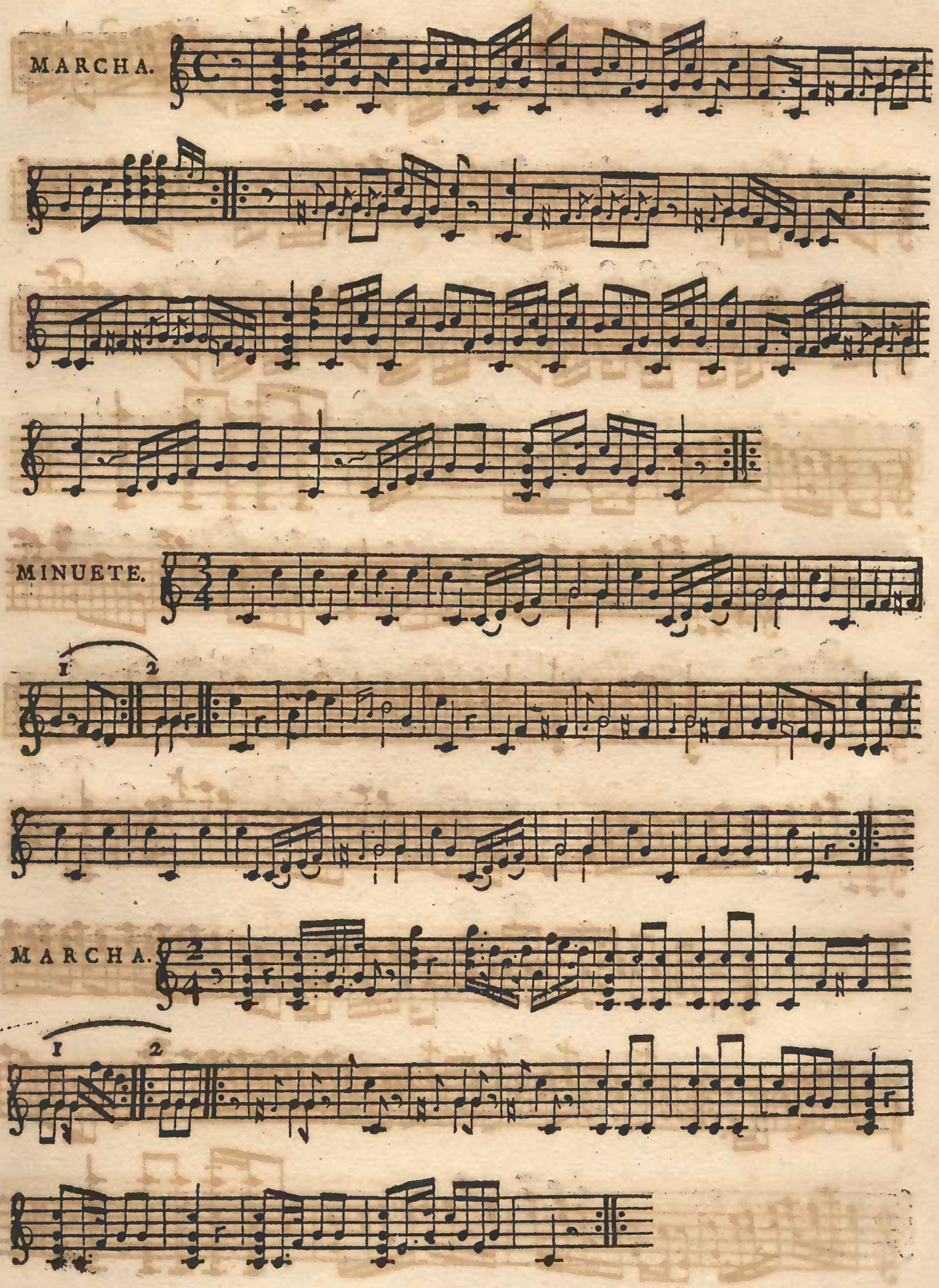
GAVOTA.
All.°

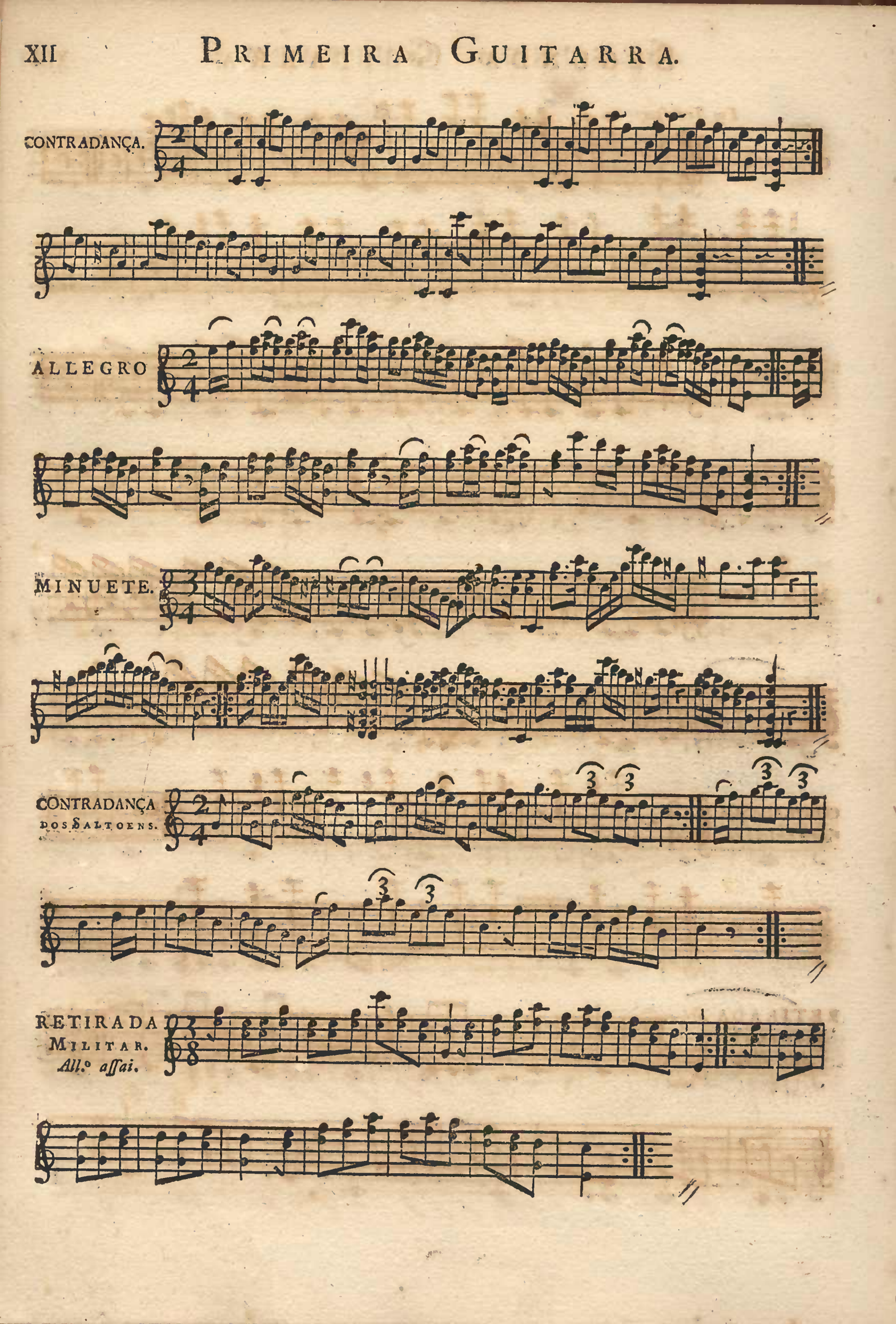
FANFARRE.
All.° assai.

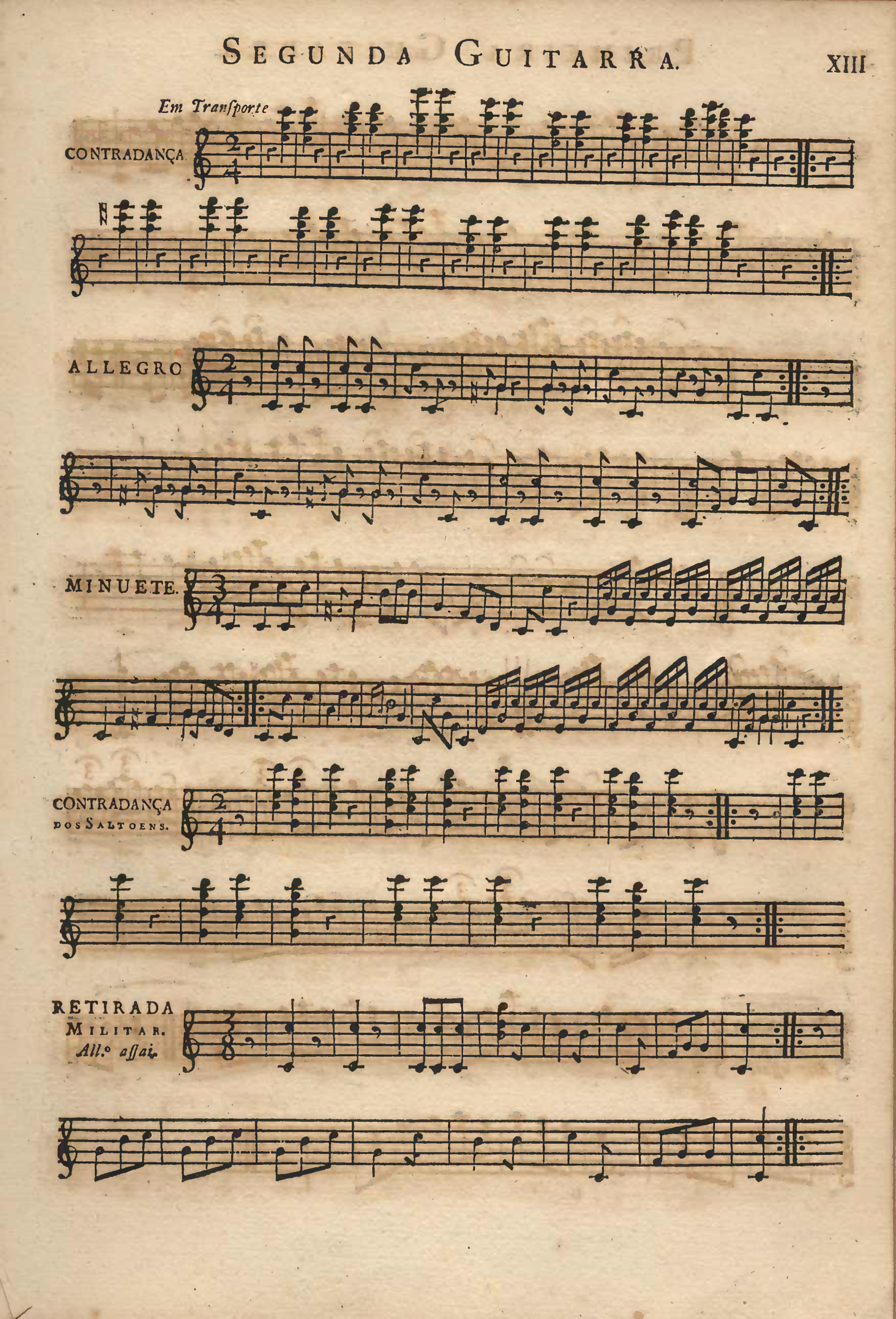
GIGA INGLEZA
All.° assai.


CONTRADANÇA.
All.° assai.
MINUETE.
1
2
GAVOTA.
All.°
FANFARRE.
All.° assai.
dolc:
ff.
ff.
GIGA INGLEZA.
All.° assai.
1
2

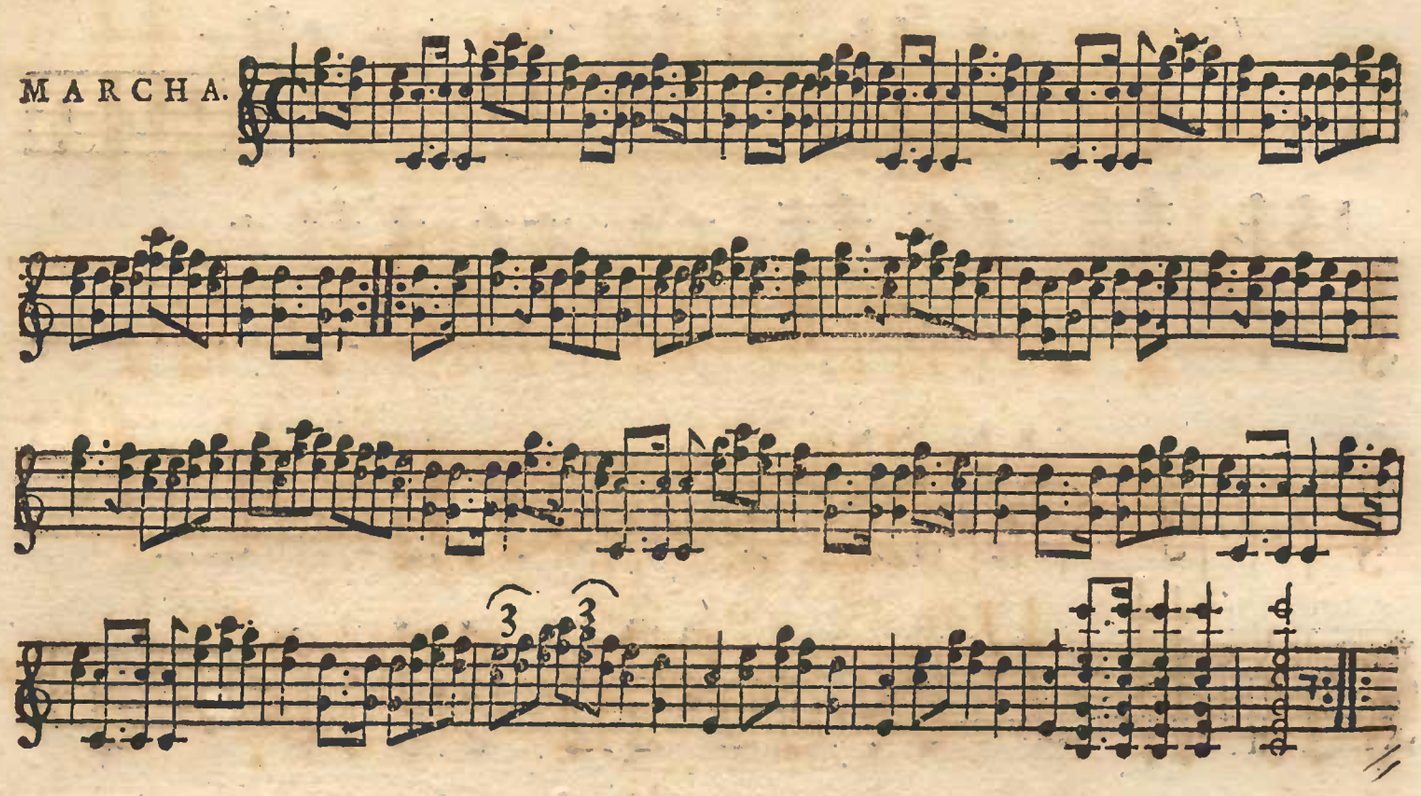

MARCHA.
MINUETE
MARCHA.


MARCHA.
MINUETE.
1
2
MARCHA.
1
2

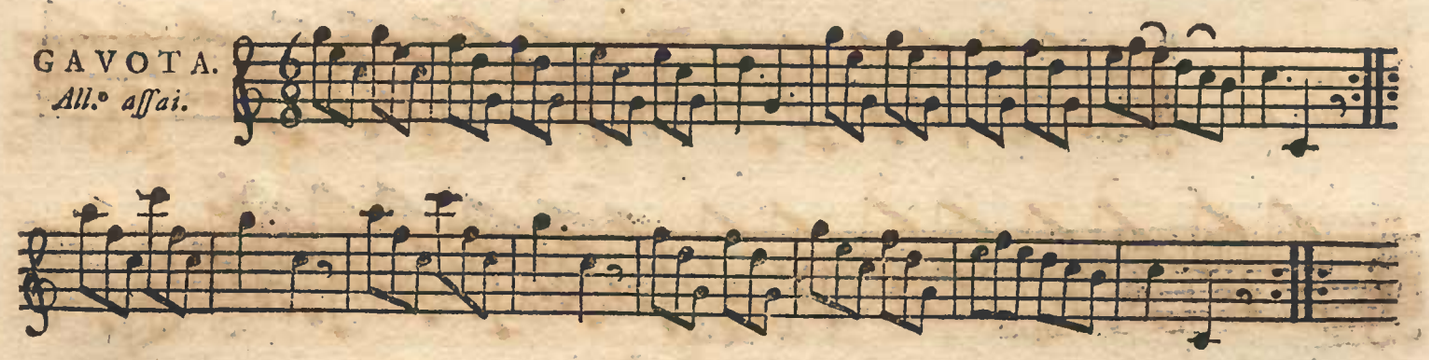

CONTRADANÇA.
ALLEGRO
MINUETE.
CONTRADANÇA
DOS SALTOENS.
RETIRADA
MILITAR.
All.º assai.


Em Transporte
CONTRADANÇA
ALLEGRO
MINUETE.
CONTRADANÇA
DOS SALTOENS.
RETIRADA
MILITAR.
All.º assai.

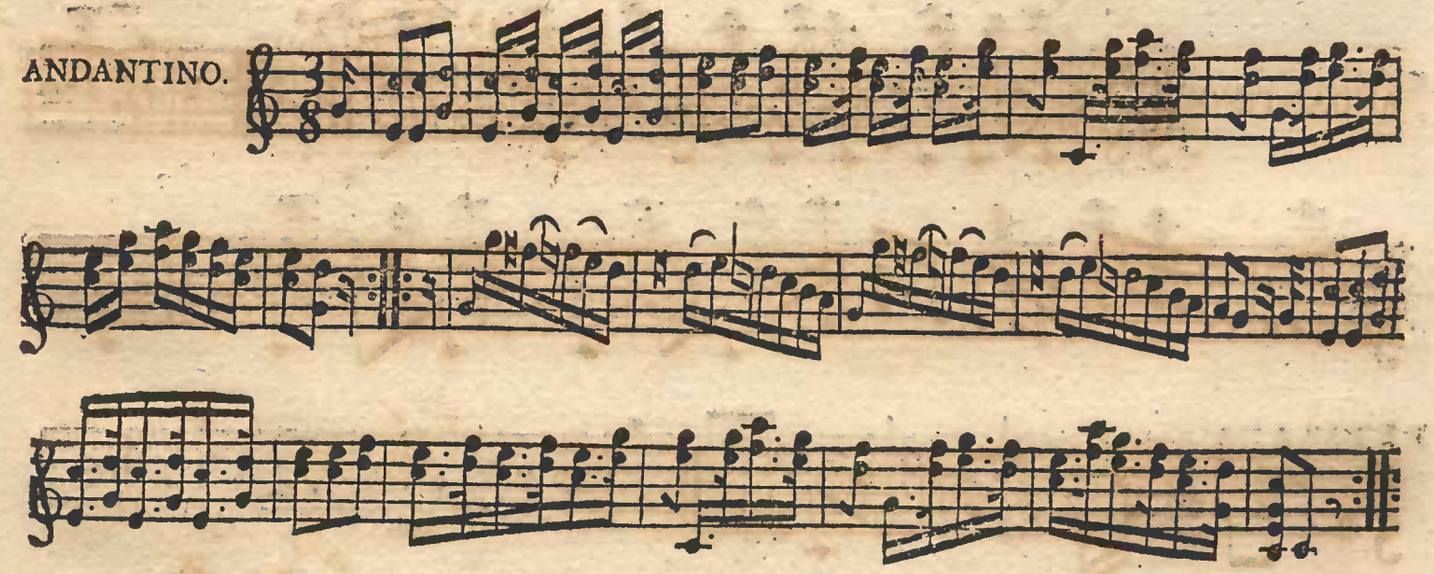
MARCHA.

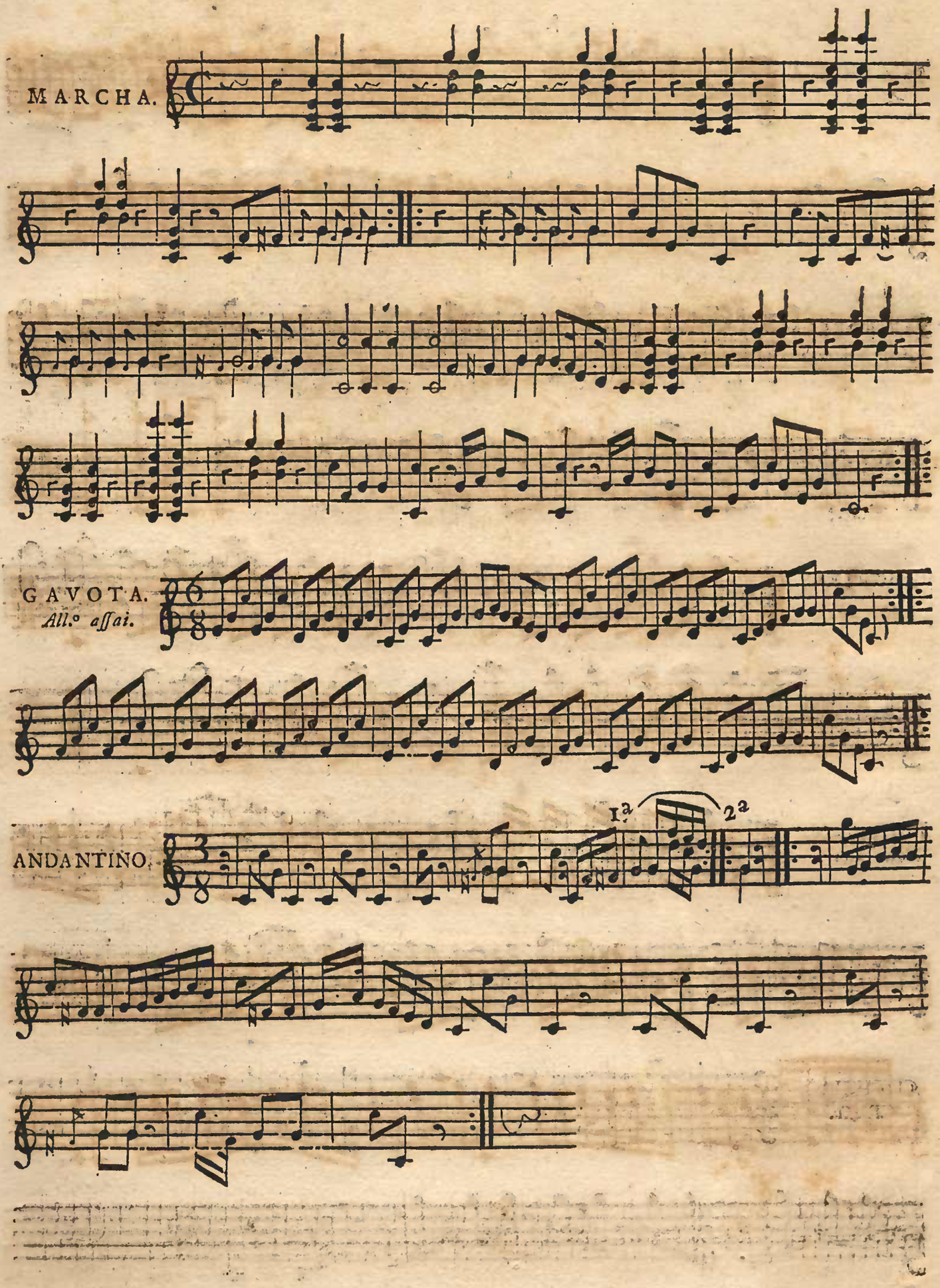


GAVOTA.
All.° assai.



ANDANTINO.




MARCHA.
GAVOTA.
All.° assai.
ANDANTINO.
1ª
2ª

GIGA INGLEZA.
All.° assai.

PASTORELLA.
And.' moderato

fp fp dolc: fp fp dolc: fp fp:

dolc: fp: fp dolc:

FANFARRE.
All.° assai.

PASTORELLA.
And.' moderato.

COTILHAÕ.
Presto.

GIGA INGLEZA.
All.º assai.

PASTORELLA
And.º moderato

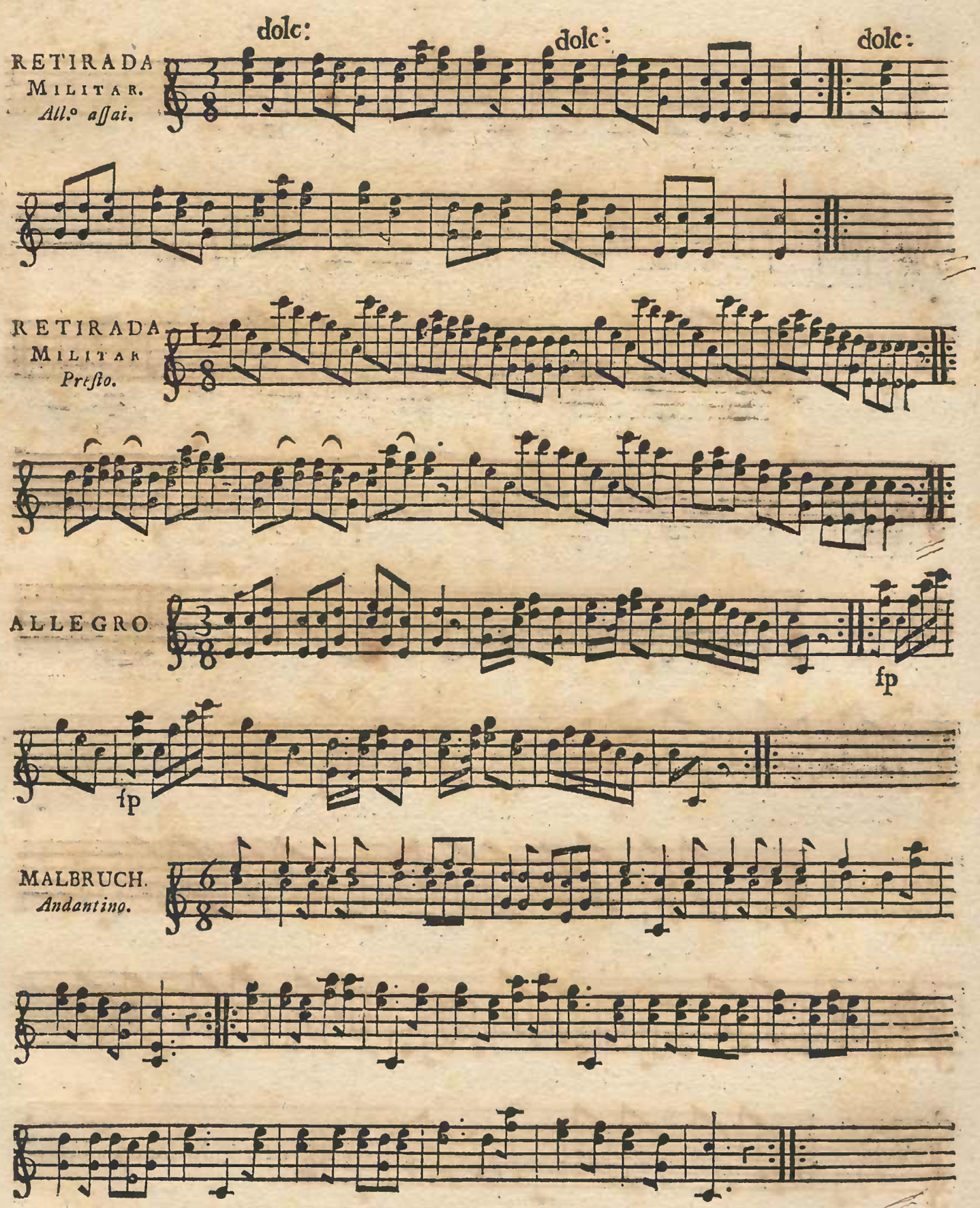
fp fp dolc: fp: dolc: fp: fp

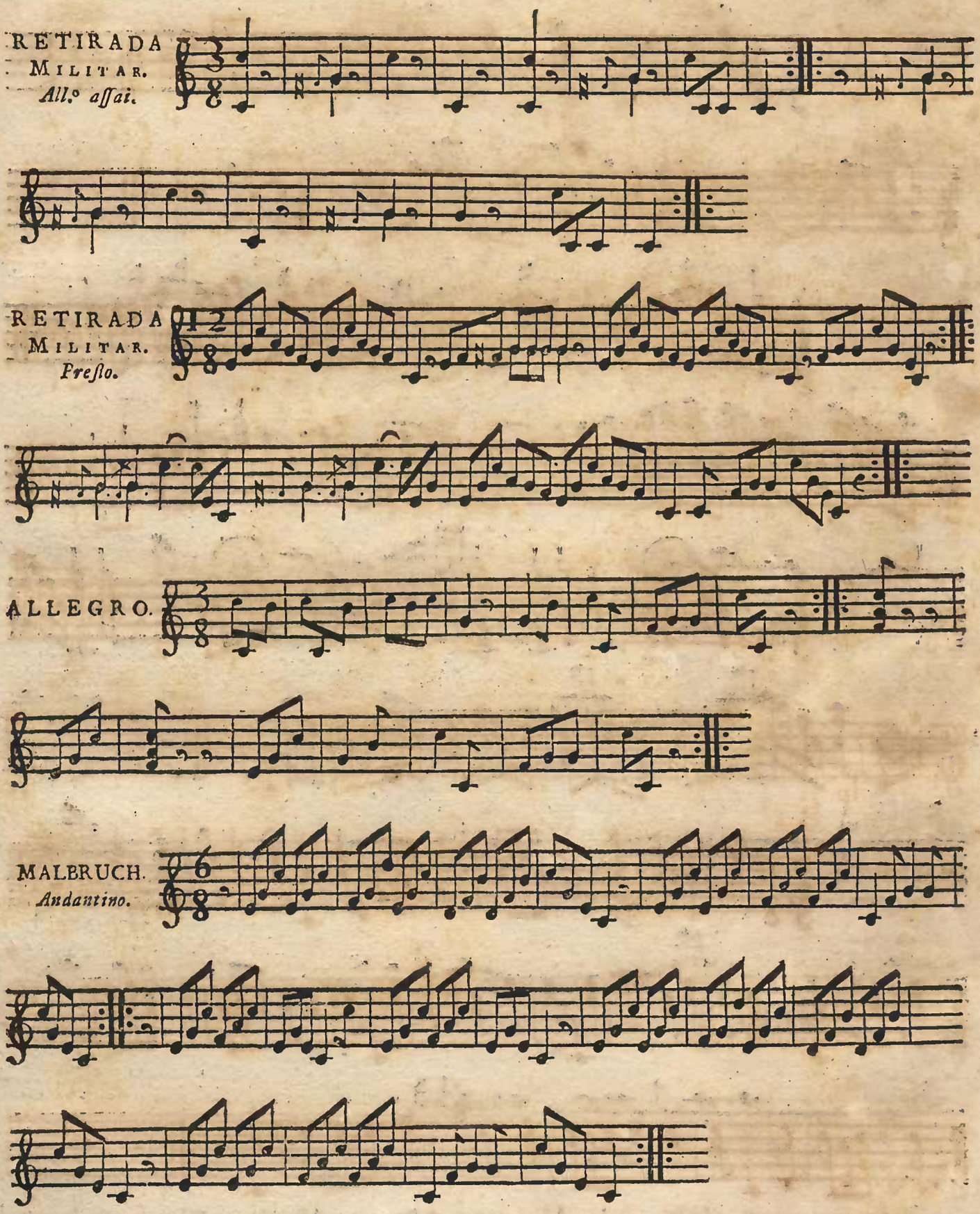
dolc: fp fp

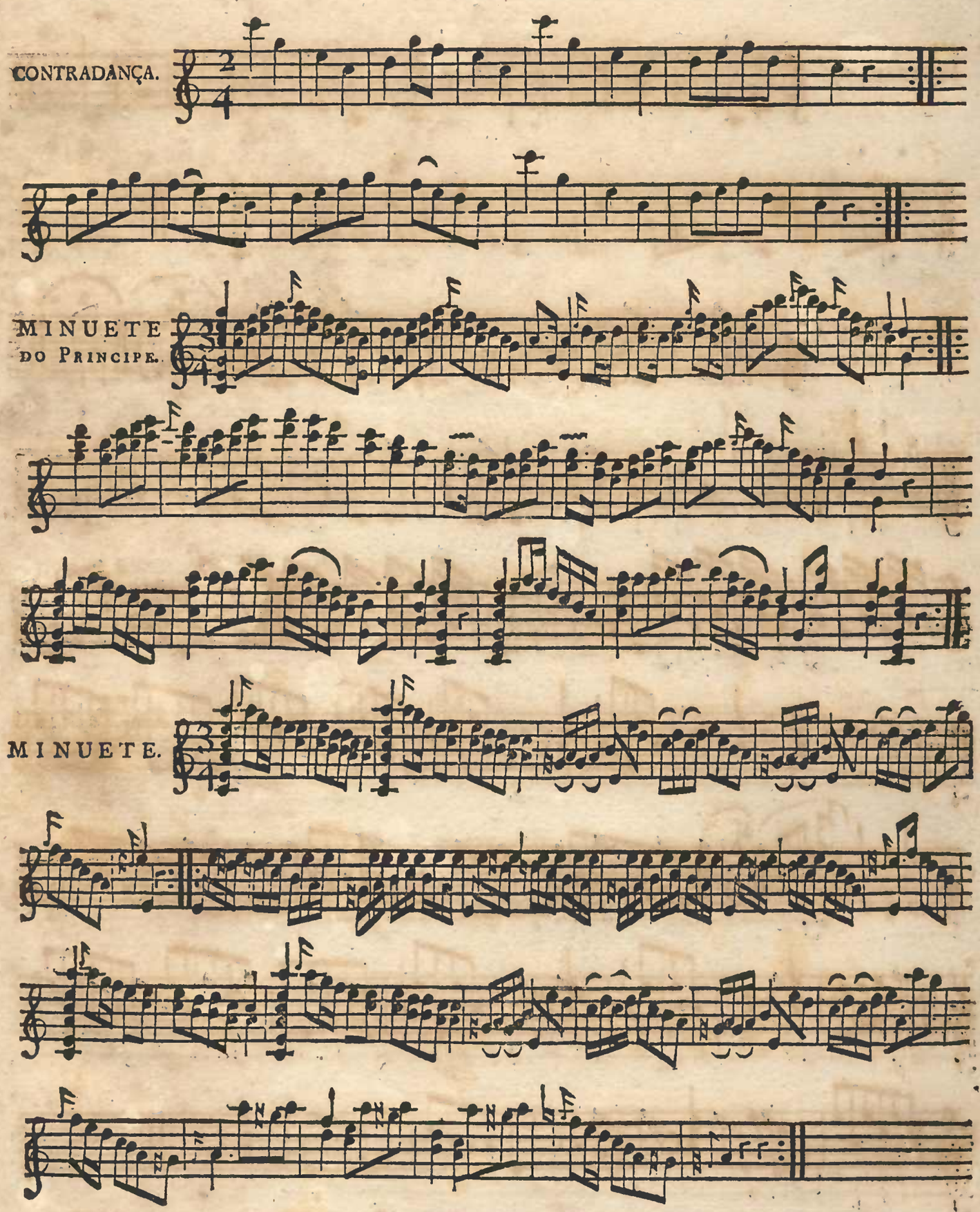
FANFARRE.
All.º assai.

PASTORELLA.
And.º moderato.

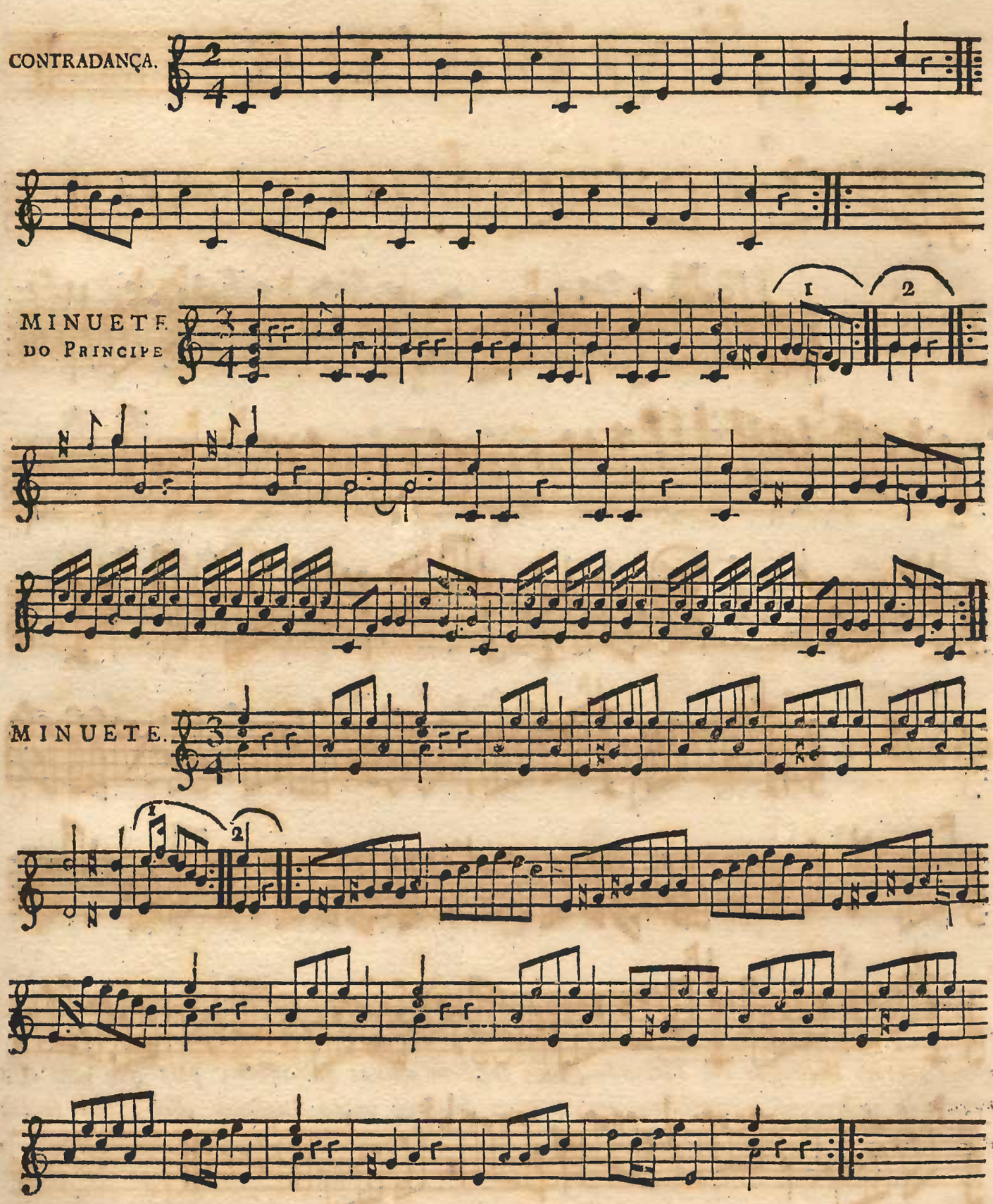
COTILHAÕ.
Presto.


RETIRADA MILITAR.
All.º assai.
dolc:
dolc:
dolc:
RETIRADA MILITAR
Presto.
ALLEGRO
fp
fp
MALBRUCH.
Andantino.


RETIRADA
MILITAR.
All.º assai.
RETIRADA
MILITAR.
Presto.
ALLEGRO.
MALBRUCH.
Andantino.



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

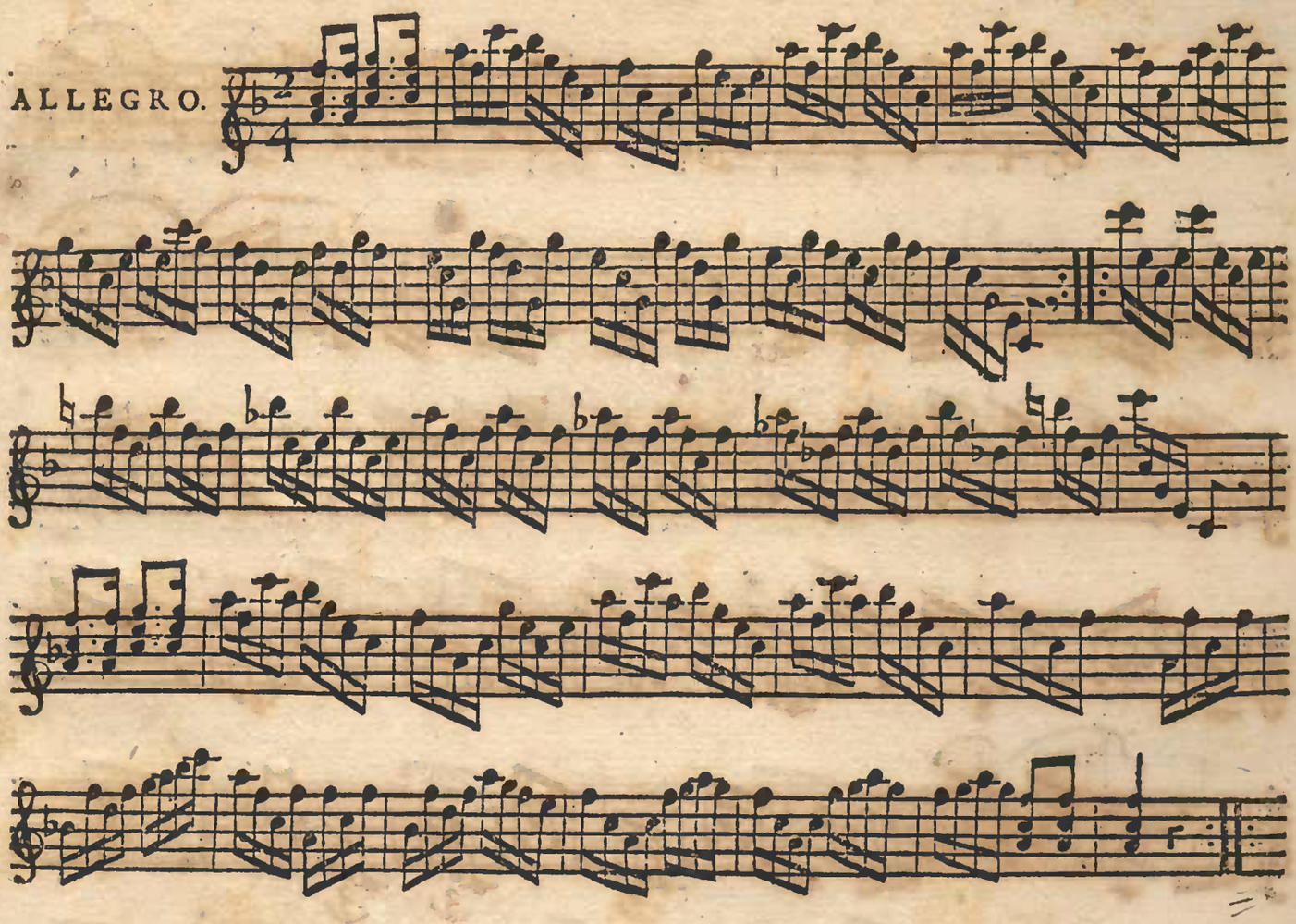


Fim das Peças desta Collecçaõ, escriptas no Tom natural *de C: segue-se huma Tocata pelo* Tom *de* F.

TOCATA

DO

S.OR FRANCISCO GERARDO.

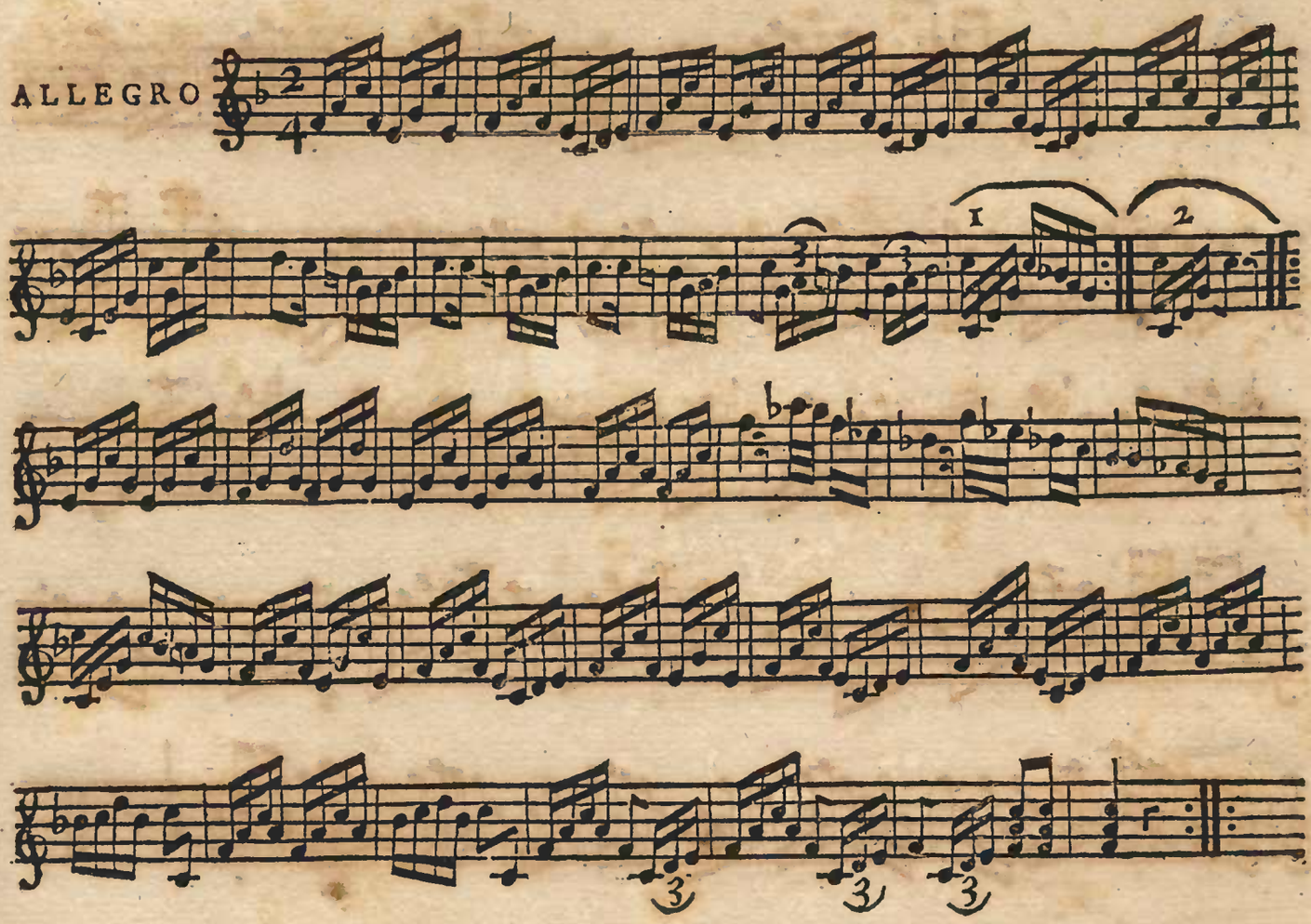


Instruido que seja o Principiante nestas piquenas Peças, que ajuntei para seu desembaraço, poderá começar a tocar, naõ só as seis Sonatas, que ultimamente compuz, as quaes correm impressas em Holanda, mas tambem outras quaesquer, pois que com esta rezumida instrucçaõ o considero apto, para decifrar outra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

TOCATA

DO

S.OR FRANCISCO GERARDO.



FIM.