

Estudo de Guitarra

*Antonio
da Silva
Leite*

The Project Gutenberg eBook of Estudo de Guitarra

This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this ebook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

Title: Estudo de Guitarra

Author: Antônio da Silva Leite

Release date: November 7, 2020 [eBook #63664]

Most recently updated: December 5, 2020

Language: Portuguese

*** START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK ESTUDO DE
GUITARRA ***

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

OFFERECIDO

Á 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 amimi 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 deleitam 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, 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 applicação pratica das mesmas nos MINUETES, MARCHAS, etc. 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, ILLUSTRISSIMA, e EXCELLENTISSIMA SENHORA, não he só a reverente, e sincera veneração 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: não 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, não desmerecerá a Attenção do seu Discreto Espirito: não são 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 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 dotára, e a fazem crédora da justa veneração com que a respeitam 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 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 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.

Prosperem o Senhor, e dilate para felicidade minha, e da minha Patria, a Preciosa Vida de V. EXCELLENCIA, cuja Mão beijo 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.

Antonio da Silva Leite.

PROLOGO.

Amigo 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*, etc. 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 arbitrarías, as vejo viciadas por muitos Tocadores; e porque tambem muitos dos mesmos *Minuetes*, *Marchas*, etc. que transcrevo nesta mesma Obra, os vejo irregularmente escriptos, principalmente nas segundas *Guitarras*, que sendo compostas por sugeitos 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 confôrme á razão: se te quizeres instruir, pódes 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 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 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 diferentes 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 ficam 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

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 seucompetente 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 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

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.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 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* 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

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 mão, 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 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*, etc.^[1] As suas fórmas se mostraõ no seguinte

EXEMPLO.

—

§. 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 vão duas ao Compaço, *Seminimas* vão quatro, *Colchêas* oito, *Semicolchêas* desaseis, *Fusas* trinta e duas, e *Semifusas* sessenta e quatro; e este mesmo valor terão as suas competentes pausas.^[2]

§. 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 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 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*, vão 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 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 numeraõ como no *Tempo Quaternario*. Huma *Pausa de Longa* numera 4 *Compaços*, duas juntas 8, huma de *Breve* 2, e huma de *Semibreve* 1.^[3]

§. 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 costumaõ 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,^[4] annuncia hum **Andamento** o mais vagaroso.

Adagio,^[5] annuncia hum **Andamento** vagaroso, porém mais apressado, que o **Largo**.

Andante,^[6] annuncia hum **Andamento** mais apressado, que **Adagio**.

Alegro,^[7] annuncia hum **Andamento** alegre, e o mais vivo de todos, depois do **Presto**.

Presto,^[8] 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 character, e expressaõ da Peça, que se ha de tocar, assim como: **Amoroso**, **Agitato**, **Vivace**, **Gustoso**, **Affectuoso**, **Moderatto**, **Magestoso**, **Com brio**, etc.

Amoroso.^[9] 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.

Agitato, 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 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 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: *Esses*, *Guiaõ*, *Travessaõ*, *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 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 augmentação, augmenta mais ametade do valor á figura, que lhe fica atraz^[10].

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.

Communia,^[11] 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^[12].

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*, *Crescêdo*, 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,^[13] he huma figurinha, que se assigna antes da figura, que lhe precede, e vale ametade do valor da dita figura.

Portamentos,^[14] são humas figurinhas pequenas, que muitas vezes se assignaõ antes das figuras; estas ainda que sejam 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 também 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,^[15] 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.

Piano,^[16] 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-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*.^[17]

§. 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*, eu 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*^[18].

REGRA II.

Sendo a Composição da *Musica* do *Genero Chromatico*,^[19] e vindo depois da *Clave* 2 $\sharp\sharp$, ou ha de ser D, 3.^a *Maior*, ou B, 3.^a *Menor*.

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

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

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

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

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

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

Vindo 6 $\flat\flat$, ou ha de ser *G $\flat$* , 3.^a *Maior*, ou *E $\flat$* , 3.^a *Menor*.

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

Vindo 4 $\flat\flat$, ou ha de ser *A $\flat$* , 3.^a *Maior*, ou *F*, 3.^a *Menor*.

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

Vindo 2 $\flat\flat$, ou ha de ser *B $\flat$* , 3.^a *Maior*, ou *G*, 3.^a *Menor*.

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

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

§. XXII.

Do Acompanhamento.

Como julguei ser tambem necessario, ao que tóca, e estuda a *Guitarra*, o saber acompanhar algumas *Modinhas*, *Minuetes*, e outras *Peças* deste genero, só pelo *Basso Contínuo*^[20]; he por esta razão, que escrevi mais os seguintes Paragrafos, para lhe servirem de huma breve instrucção.

Acompanhamento, he a execução de huma harmonía completa, e regular sobre hum Instrumento proprio a fazer esta harmonía, assim como o *Orgão*, o *Cravo*, a *Tiorha*, a *Cithara*, a *Guitarra*, etc. Porém como o *Basso Contínuo*, juntamente com os seus competentes *Acordes*^[21], não se pódem dizer separados na *Guitarra*, e como nella vejo, que só se poderá dizer huma destas, que ordinariamente são os *Acordes*, que se applicaõ ás *Notas* do *Basso Contínuo*; 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^[22].

§. XXIII.

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

Cada *Tom*, subindo *Diathonicamente*^[23], tem dentro de hum *Diapasaõ* sette differentes *Intervallos*, a que chamaõ *Notas do Tom*. Estas nomêaõ-se desta sorte: *Primeira*^[24], *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*^[25], sobre as *Notas* do mesmo *Basso Contínuo*; numeraõ-se desta sorte: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9,^[26] 10, 11, etc. Hum 2, significa huma *Segunda Nota*^[27] acima da *Nota* escrita; hum 3, huma *Terceira*; hum 4, huma *Quarta*, etc.

§. XXIV.

Da differença das Especies

Os *Numeros*, que nos relataõ os *Acordes*, a que os *Praticos* chamaõ *Especies*^[28], dividem-se em *Maiores*, *Menores*, *Perfeitas*, *Superfluas*, *Diminutas*, e por isto *Falsas*.

A *segunda* póde ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua*^[29]; (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*^[30].

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.

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

A *Quinta*^[31] *Perfeita* de C he *G Natural*, *Superflua* G[#]; e a *Diminuta* G_b.

A *Sexta* póde ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua*^[32].

A *Sexta Maior* de C he *A Natural*; a *Menor* he A_b; e a *Superflua* A[#].

A *Septima* póde também ser *Maior*, *Menor*, e *Superflua*^[33].

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^[34].

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

§. XXV.

Das Especies, com que se acompanhaõ 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*, acompanha-se com 3.^a, 5.^a, e 8.^a; e se numera [8/5/3], ou [5/3], ou simplesmente 5.^[35]

A *Segunda* acompanha-se com 3.^a *Menor*, 4.^a, 6.^a *Maior*, e 8.^a; e se numera $[8/[6]/3]$, ou $[6/3]$, ou simplesmente 6.^[36]

A *Terceira* acompanha-se com 3.^a, 6.^a, e 8.^a, e se numera $[8/6/3]$, ou $[6/3]$, ou simplesmente 6.

A *Quarta* acompanha-se por tres modos: Quando vai para a 5.^a, acompanha-se com 3.^a, 6.^a, e 8.^a, e se numera $[8/6/3]$, ou $[6/3]$, ou simplesmente 6.

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

A *Quinta* em todos os *Tons*, acompanha-se com 3.^a *Maior*, 5.^a, e 8.^a; e se numera $[8/5/3]$ ou $[8/5/3\sharp]$, ou $[5/3\sharp]$, ou simplesmente hum $\sharp$ ^[37].

A *Sexta* acompanha-se por tres modos: Quando vai para a 7.^a, acompanha-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, acompanha-se da mesma sorte; porém o mais das vezes com 6.^a *Maior*, e se numera $[8/[6]/3]$, ou $[8/6/3\sharp]$, ou simplesmente $6\sharp$.

Quando salta 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*.^[38]

A *Septima* finalmente, acompanha-se com 3.^a, 5.^a *Diminuta*, e 6.^a; e se numera $[6/5/3]$, ou $[6/3]$, ou simplesmente 6.^[39]

§. XXVI.

Da Reducção dos Acordes antecedentes, nas posturas da Guitarra.

Como a numeração dos *Acordes* que deixamos nos tres §§. antecedentes, pertencem mais ao *Basso Contínuo*, 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*^[40], 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 [6/4].

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 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 forte, que a *Escála* de hum *Diapasaõ* reduz-se ás tres *posturas*, que acima deixo expressas; porque como a *Guitarra* não póde dizer o *Basso Contínuo*, e dizendo-o não causa o preciso effeito; por este motivo, he que reduzí ás referidas *posturas*, as *Notas* da *Escála* do mesmo *Basso Contínuo*, que servirão de Norte, para o que quizer acompanhar neste Instrumento algumas *Modinhas*, *Minuetes*, etc.

§. 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^[41].

Póde também 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*^[42].

Póde também 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*^[43].

Póde também 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 então será também 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*^[44].

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*^[45] 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*^[46].

ESQUEMA

Origem dos Tons de 3. ^a Maior.	Tons das suas 5. ^{as} com 3. ^a Maior.	Tons das suas 4. ^{as} com 3. ^a Maior.	Tons das suas 6. ^{as} com 3. ^a Menor.	O mesmo Tom com 3. ^a Menor.	Tons das suas 2. ^{as} com 3. ^a Menor.	Tons das suas 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	Bb	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#
—	—	—	—	—	—	—

§. XXVIII.

Da Analogia, e Transições 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 acompanhada com 3.^a, e 5.^a^[47]

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^[48]

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*^[49].

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*^[50] 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*^[51], 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*^[52] 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 não 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 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 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 não por ser preceito, que mande fazer huma tal separaçãõ; fugindo deste modo dos naturaes enlaxamentos, que a *Analogia*, e *Transiçaõ* 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.

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	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 $\flat$	B $\flat$	C	D $\flat$	E $\flat$	G $\flat$
G	B $\flat$	C	D	E $\flat$	F	A $\flat$
A	C	D	E	F	G	B $\flat$
B	D	E	F $\sharp$	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 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 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 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 pareceraõ mais proprias, e necessarias para se aprender a tocar com perfeição o dito instrumento, nas quaes mostro não só a sua *Escala*^[53], 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*^[54], com acompanhamento de hum *Violino*, e duas *Trompas ad libitum*, que por enserrarem algumas difficuldades nos *Transportes*, poderãõ servir de completa instrucção para qualquer Curioso, que intente perfeitamente tocallo.

§. II.

De 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*^[55]; 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*^[56] bem colligado, e de tal sorte unido, que nelle não haja boraco, 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*^[57] para a mesma *Divisão*; porque, segundo a *Physica*, e *Mathematica Divisão* 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, como 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^[58]; porque he huma verdade demonstrada, e geralmente admittida, 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,^[59] etc.; 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 razão, que as *Guitarras* lhe sahem taõ irregulares, e taõ 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 §. exponho, 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^[60].

§. 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 *Escála*; 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 *Basso* 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 Compaço, 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 resumidas, 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 ser: as Primas, Segundas, Terceiras, e Quartas; e as singélas são as duas ultimas, que são: a Quinta, e a Sexta^[61].

§. VI.

Do Numero das Cordas.

As Primas^[62], 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

As Terceiras, devem ser de Carrinho n.º 4.º^[63].

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 botão do pé, como no ferrinho, ou lingueta da sua competente tarracha^[64]; 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 desandarem; e depois disto feito, se meterá nos seus competentes lugares,^[65] e então 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*^[66], 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, 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 imediatamente o dedo, que a serio, em cima, que desta sorte se dará o *Som solto*^[67], e cessará por tanto a vibração^[68].

§. X.

Dos Signos, que competem a cada huma 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

EXEMPLO.

_ [Ouvir]

§. 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 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 firmeza com a polpa de hum competente dedo, no meio^[69] 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 cavallette; e pelo contrario haverá diminuiçaõ de meio ponto, vindo da parte do cavallête 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 commummente 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 Divisaõ d'arame será C#, ou D^b: carregando-se acima^[70], 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 *Divisão* 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 *Divisão*, 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*; circunstancia 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.

—

*Advirta-se que todos os signos que levão este signal
♮, são naturaes.*

§. 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 *Divisaõ*, 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 a 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 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 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^[71]

EXEMPLOS.

—

§. 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 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 numeraõ, 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 casos 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 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^[72].

§. XV.

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

Como os boracos, que as *Guitarras* ordinariamente trazem, não passam 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*^[73].

§. 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 diferentes sons de qualquer *Peça*, deve-se por tanto saber, que os dedos que competem ás diferentes *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*^[74].

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 *Divisão*, como na pratica melhor se poderá entender^[75].

§. 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*^[76]; 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*.

§. 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 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 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 suplemento do dedo *index*, se póde formar hum *Tom accidental*, como já se disse no §. XVI.; da mesma sorte tantos pódem ser os seus *Transportes*^[77].

§. XIX.

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

Como as *Cordas* deste instrumento são afinadas em 3.^a, deve-se advertir, que como em qualquer parte que se achesse o dedo *index*, servindo de *Pestana*, se fôrma 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 póde bem abranger a sua extensão; e além disto, porque as *Cordas* d'arame serem 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 compôz.

§. XX.

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

Quando algumas vezes se quizer tocar com a mão aberta, em algumas *Posturas chêas de vozes*, nunca será fincando 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*.

§. 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*, 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 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 Apoios 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 *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 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 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*.

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* não 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*, não 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, não deixaõ de ser observados na praxe; porque como os *Apojos*, a que chamo de *Capricho*^[78], 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 expressaõ, estou certo, que se faráõ expectaveis não 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 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*.

§. 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 demonstro com hum s, e as que devem ser feridas, com o numero dos dedos que lhes competem.

_ [Ouvir]

§. XXV.

Dos trinta e dous Intervallos, que se achão na extensão 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.

_ [Ouvir]

§. 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.

_ [Ouvir]

Valor das Minimas com Vozes.

_ [Ouvir]

Valor das Seminimas.

_ [Ouvir]

Valor das Colchêas.

_ [Ouvir]

Valor das Semicolchêas.

_ [Ouvir]

Valor das Minimas, e Seminimas.

_ [Ouvir]

Valor das Seminimas, e Colchêas.

_ [Ouvir]

Valor do Ponto de augmentação.

_ [Ouvir]

FIM.

INDEX

DO QUE SE CONTEM NESTE VOLUME.

PARTE I

§. I.	<i>Da Musica.</i>	<u>Pag.</u> <u>9</u>
§. II.	<i>Dos Signos.</i>	<u>ibid.</u>
§. III.	<i>Das Linhas, e Espaços.</i>	<u>ibid.</u>
§. IV.	<i>Das Claves.</i>	<u>10.</u>
§. V.	<i>Do Conhecimento dos Signos.</i>	<u>ibid.</u>
§. VI.	<i>Dos Accidentes.</i>	<u>11.</u>
§. VII.	<i>Da Ordem de assignar os Accidentes.</i>	<u>ibid.</u>
§. VIII.	<i>Dos Accidentes Originaes, e Accidentaes.</i>	<u>ibid.</u>
§. IX.	<i>Dos Tempos.</i>	<u>ibid.</u>
§. X.	<i>Do Compaço.</i>	<u>12.</u>
§. XI.	<i>Das Figuras.</i>	<u>ibid.</u>
§. XII.	<i>Do Valor das Figuras.</i>	<u>13.</u>
§. XIII.	<i>Da Sincopa, ou Contra-tempo.</i>	<u>ibid.</u>
§. XIV.	<i>Da Derivação dos Tempos Numerarios.</i>	<u>ibid.</u>
§. XV.	<i>Da Numeração das tres primeiras Pausas nos Tempos Numerarios.</i>	<u>ibid.</u>
§. XVI.	<i>Dos Andamentos.</i>	<u>14.</u>
§. XVII.	<i>Dos Signaes Significativos.</i>	<u>15.</u>
§. XVIII.	<i>Dos Signaes Expressivos.</i>	<u>16.</u>
§. XIX.	<i>Do Tom.</i>	<u>17.</u>
§. XX.	<i>Da Divisão do Tom.</i>	<u>ibid.</u>

§. XXI.	<i>Do Conhecimento do Tom.</i>	<u>ibid.</u>
§. XXII.	<i>Do Acompanhamento.</i>	<u>18.</u>
§. XXIII.	<i>Do como se numéram os Intervallos, e Notas de cada Tom.</i>	<u>19.</u>
§. XXIV.	<i>Da Diferença das Especies.</i>	<u>ibid.</u>
§. XXV.	<i>Das Especies, com que se acompanhaõ as Notas de cada Tom.</i>	<u>20.</u>
§. XXVI.	<i>Da Reducção dos Acordes antecedentes nas posturas da Guitarra.</i>	<u>21.</u>
§. XXVII.	<i>Da Analogia, e Transiçoens ordinarias dos Tons de 3.^a Maior.</i>	<u>ibid.</u>
§. XXVIII.	<i>Da Analogia, e Transiçoens ordinarias dos Tons de 3.^a Menor.</i>	<u>23.</u>

PARTE II

§. I.	<i>Da Invenção, e serventia da Guitarra.</i>	<u>25</u>
§. II.	<i>De como deve sêr construida a Guitarra, e das qualidades que nella se requerem para sêr bem afinada.</i>	<u>26.</u>
§. III.	<i>Da Perfeição da Guitarra.</i>	<u>27.</u>
§. IV.	<i>Advertencia ao Curioso.</i>	<u>ibid.</u>
§. V.	<i>Das Cordas.</i>	<u>ibid.</u>
§. VI.	<i>Do Numero das Cordas.</i>	<u>ibid.</u>
§. VII.	<i>Do Modo como se devem pôr as Cordas.</i>	<u>28.</u>
§. VIII.	<i>Do Modo como se devem ferir as Cordas.</i>	<u>ibid.</u>
§. IX.	<i>Do Som solto.</i>	<u>ibid.</u>
§. X.	<i>Dos Signos, que competem a cada huma das Cordas.</i>	<u>29.</u>
§. XI.	<i>Das Doze Divisoens d'arame, a que chamao Trastes,</i>	<u>ibid.</u>

	<i>as quaes dividem todos os meios pontos, que se achão</i>	
	<i>no braço da Guitarra, e da Numeração de todos os Signos,</i>	
	<i>assim naturaes, como accidentaes, que competem a cada</i>	
	<i>huma das Cordas deste Instrumento.</i>	ibid.
§. XII.	<i>Da Affinação.</i>	31.
§. XIII.	<i>Da Posição, e Numeração dos dedos.</i>	ibid.
§. XIV.	<i>Da Pestana postiça, que se atarracha nos boracos da Guitarra para</i>	
	<i>augmentar o Tom.</i>	32.
§. XV.	<i>Dos Tons accidentaes, que se fórmão com a Pestana postiça.</i>	ibid.
§. XVI.	<i>Da Ordem dos dedos, que devem carregar as Cordas, e Notas dos</i>	
	<i>Tons accidentaes, estando o index servindo de Pestana.</i>	33.
§. XVII.	<i>Da Posição dos dedos na Guitarra com Teclas.</i>	ibid.
§. XVIII.	<i>Dos Transportes.</i>	34.
§. XIX.	<i>Do Modo como se deve formar a Pestana com o dedo index para dedilhar.</i>	ibid.
§. XX.	<i>Do Modo como se devem tocar algumas posturas cheias de vozes.</i>	ibid.
§. XXI.	<i>Do Modo como se devem tocar as Figuras, que tiverem duas, tres, e mais</i>	
	<i>cabeças pegadas em differentes distancias, ou duas caudas.</i>	35.
§. XXII.	<i>Do Estylo e de quando se deve usar dos Apoios de Capricho.</i>	ibid.
§.	<i>Do Modo como se devem dizer as Figuras ligadas.</i>	36.

XXIII.

§. *Da Escála Diatonica.*

[37.](#)

XXIV.

§. *Dos Trinta e dous intervallos, que se achaõ na extensaõ*

XXV. *do braço*

da Guitarra.

[ibid.](#)

§. *Entoaçaõ primaria, em que se mostraõ numericamente*

XXVI. *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 Collecçaõ de alguns Minuetes, Marchas,
Contradanças, etc. para uso, e desembaraço dos Principiantes.*

FIM.

ERRATAS.

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 vêr na Nota 3 da mesma pagina.

Na mesma pagina, linhas 10., onde 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, etc., aonde se lê: *in somnes*, deve-se lêr: *insomnes*.

COLLECÇÃO
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, insomnes
infantes compescit vagientes laborantum
mittigat labores, fessos reparat artus, ac
perturbatos reformat animos.*

Ex Boetio Cap. I.

Primeira Guitarra.

[MINUETE.]

[MARCHA INGLEZA.]

[MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO.]

[MINUETE DE BOCHERINI, CHAMADO DOS HUNGAROS.]

Segunda Guitarra.

[MINUETE.]

[MARCHA INGLEZA.]

[MARCHA DO PRIMEIRO REGIMENTO DO PORTO.]

[MINUETE DE BOCHERINI, CHAMADO DOS HUNGAROS.]

Primeira Guitarra.

[MINUETE.]

[MARCHA DO BAILE DOS HUNGAROS.]

[MINUETE DA INVIADA.]

[MINUETE DA SAUDADE.]

Segunda Guitarra.

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

Primeira Guitarra.

[FANFARRE. *Allegro Assai.*]
[MINUETE INGLEZ.]
[MINUETE DA CÔRTE.]
[SEGUNDO MINUETE INGLEZ.]

Segunda Guitarra.

[FANFARRE. *Allegro Assai.*]
[MINUETE INGLEZ.]
[MINUETE DA CÔRTE.]
[SEGUNDO MINUETE INGLEZ.]

Primeira Guitarra.

[CONTRADANÇÁ. *Allegro assai.*]
[MINUETE.]
[GAVOTA. *Allegro*]
[FANFARRE. *Allegro assai.*]
[GIGA INGLEZA *Allegro assai.*]

Segunda Guitarra.

[CONTRADANÇÁ. *Allegro assai.*]
[MINUETE]
[GAVOTA. *Allegro*]
[FANFARRE. *Allegro assai.*]
[GIGA INGLEZA *Allegro assai.*]

Primeira Guitarra.

[MARCHA.]
[MINUETE.]
[MARCHA.]

Segunda Guitarra.

[MARCHA.]
[MINUETE.]
[MARCHA.]

Primeira Guitarra.

[CONTRADANÇA.]
[ALLEGRO.]
[MINUETE.]
[CONTRADANÇA DOS SALTOENS.]
[RETIRADA MILITAR. *Allegro assai.*]

Segunda Guitarra.

[CONTRADANÇA.]
[ALLEGRO.]
[MINUETE.]
[CONTRADANÇA DOS SALTOENS.]
[RETIRADA MILITAR. *Allegro assai.*]

Primeira Guitarra.

[MARCHA.]
[GAVOTA. *Allegro assai.*]
[ANDANTINO.]

Segunda Guitarra.

[MARCHA.]
[GAVOTA. *Allegro assai.*]
[ANDANTINO.]

Primeira Guitarra.

[GIGA INGLEZÃ. *Allegro assai.*]
[PASTORELLA. *Andantino moderato.*]
[FANFARRE. *Allegro assai.*]
[PASTORELLA. *Andantino moderato.*]
[COTILHAÕ. *Presto.*]

Segunda Guitarra.

[GIGA INGLEZÁ. *Allegro assai.*]
[PASTORELLA. *Andantino moderato.*]
[FANFARRE. *Allegro assai.*]
[PASTORELLA. *Andantino moderato.*]
[COTILHAÕ. *Presto.*]

Primeira Guitarra.

[RETIRADA MILITAR. *Allegro assai.*]
[RETIRADA MILITAR. *Presto.*]
[ALLEGRO.]
[MALBRUCH. *Andantino.*]

Segunda Guitarra.

[RETIRADA MILITAR. *Allegro assai.*]
[RETIRADA MILITAR. *Presto.*]
[ALLEGRO.]
[MALBRUCH. *Andantino.*]

Primeira Guitarra.

[CONTRĀDANÇA.]
[MINUETE DO PRINCIPE.]
[MINUETE.]

Para se tocarem alguns destes Minuetes, Allegros, Marchas, etc nos seus competentes Tons accidentaes, por não cançar o dedo index, póde-se usar da Pestana postiça, a qual bem atarrachada em qualquer dos quatro boracos, formará hum dos Tons, que ficam apontados no §. XV., [pag. 32.](#)

Segunda Guitarra.

[CONTRĀDANÇA.]
[MINUETE DO PRINCIPE.]
[MINUETE.]

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

Primeira Guitarra.

TOCATA DO SENHOR 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.

Segunda Guitarra.

TOCATA DO

SENHOR FRANCISCO
GERARDO.

[ALLEGRO.]

FIM.

NOTAS DE RODAPÉ

[1] As tres primeiras figuras já se não usam 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*.

[2] 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*, etc. De sorte que, se gastarmos v. g. hum minuto em hum *Semibreve*, gastaremos meio em huma *Minima*; e assim nas demais á proporção destas.

[3] 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.

[4] 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.

[5] *Adagio*, he hum adverbio Italiano, que significa *devagar*.

[6] *Andante*, he o particípio do verbo Italiano *andare*, andar, ir, etc.

[7] Por esta palavra não se deve julgar, que hum tal *Andamento* seja proprio unicamente para assumptos alegres: muitas vezes se applica a transportes de furor, de cólera, e de desesperação, que não são menos, que a alegria.

[8] *Presto*, significa *rápido*, e ajuntando-lhe este adverbio Italiano *assai*, que quer dizer *muito*; como v. g. *Presto assai*, ou *Largo assai*, etc. significa o mesmo, que o superlativo *muito depressa*, *muito devagar*, etc.

[9] Os Francezes servem-se do adverbio *Tendrement*, que em Portuguez significa *Ternamente*, para exprimir o mesmo, que *amoroso*: mas o character *amoroso* tem mais accento, e respira hum não sei que de menos insipido, e mais apaixonado.

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

[11] Os nossos Antigos, chamavaõ a este signal *Caldeiraõ*; 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, a 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.

[12] 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 differentes modos; com tudo, quem determina a sua regular repetiçaõ, são os mesmos termos, os quaes se assignaõ quasi sempre antes do signal expresso; e se entenderaõ do modo, que no texto deixo referido.

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

[14] 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*.

[15] 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*, etc.; e isto principalmente na Musica composta para instrumentos d'arco.

[16] 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.

[17] *Diapasaõ*, he hum termo da antiga Musica, com o qual exprimiaõ os Gregos o *Intervallo*, ou *Consonancia* de huma *Oitava*.

[18] 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 reflexaõ se fará a respeito dos demais *Tons*, attendendo sempre ás suas *Quintas*.

[19] *Acorde*, he a uniaõ de dous, ou muitos sons, exprimidos ao mesmo tempo, e que fórmaõ todos juntos hum todo harmónico.

[20] *Accompanhar*, he ferir em hum instrumento, adequado com cada *Nota* do *Basso*, os sons que deve ter.

[21] *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*.

[22] *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 *Ludovico Vianna*, de quem nos resta hum *Tratado*, fôra o que no principio do derradeiro seculo a pôs primeiramente em uso.

[23] Subir *Diathonicamente*, he subir por degráos conjuntos, 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.

[24] 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*.

[25] 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.

[26] Estes dous *Numeros* 10, e 11, já se não usaõ. O 9 he o *Duplo* da *Segunda*; o 10 da *Terceira*; o 11 da *Quarta*; assim como o 8 da primeira.

[27] 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.

[28] *Especies*, saõ os numeros, com que designamos os *Acordes*.

[29] Toda a *Especie*, que for *Superflua*, ou *Diminuta*, he *Falsa*.

[30] A *Terceira* póde ser tambem *Diminuta*, mas he contando-se de C $\sharp$, para E $\flat$.

[31] Duas *Quintas Perfeitas* seguidas saõ prohibidas, assim como duas *Oitavas*.

[32] A *Sexta* póde tambem ser *Diminuta*, mas he contando-se de C $\sharp$ para A $\flat$.

[33] A *Septima* póde tambem ser *Diminuta*, e he contando-se de C $\sharp$ para B $\flat$.

[34] 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.

[35] Toda a *Nota*, que não tiver sobre si estes *Numeros* [4/2] ou [6/4], levaõ sempre *Terceira*, ainda que não venha *expressa*.

[36] Todo o *Numero*, que tiver hum *risco* no fim da sua cauda, assim como hum [6], hum [4], hum [2]; indica ter a *Especie Maior*, ou *Superflua*.

[37] Hum $\sharp$ posto sobre qualquer *Nota*, indica *Terceira Maior*; hum $\flat$, indica *Terceira Menor*; e hum $\natural$, indica *Terceira Maior* na Composição dos b-moes; e *Menor* na dos *Sustenidos*.

[38] Sendo o *Tom* de 3.^a *Menor*, a 6.^a ha de ser tambem *Menor*.

[39] 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 acompanha com 2.^a, 4.^a *Superflua*, e 6.^a, que se numera com a 4.^a, quando vem depois da 5.^a.

[40] A *Tonica*, a *Dominante*, e a *Sub-Dominante*, chamaõ-se *Notas Fundamentaes*; porque na sua ressonancia se achaõ inclusas todas as outras.

[41] Esta 4.^a *alterada*, fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

[42] Esta 7.^a *Menor*, fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com $[[4]]/2$.

[43] Esta 5.^a *alterada*, fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

[44] Esta 1.^a *Nota alterada*, fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

[45] Esta 2.^a *Nota alterada*, fica sendo 7.^a *Maior* do *Tom* para onde se passa.

[46] Além destas *Transiçoens*, póde haver outras, que por arbitrio introduzíraõ os Compositores nas suas *Obras*; porém como saõ raras, e porque não deixa de ser erro, o separarmo-nos muito do *Tom principal*; por esta razão, he que julgando eu serem estas *Transiçoens* as mais *naturaes*, e necessarias, as escrevi.

[47] Esta 3.^a *Nota*, fica sendo a 1.^a do *Tom*.

[48] 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 $[[4]]/2$.

[49] 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*.

[50] Esta 2.^a *Menor*, fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com $[[4]]/2$; 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.

[51] Esta 3.^a *Menor*, fica sendo 4.^a do *Tom* para onde se passa, acompanhada com $[[4]]/2$; e a 6.^a *Maior*, fica sendo 7.^a *Maior* do

mesmo *Tom*.

[52] 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.

[53] *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 estas *Notas* nos *Pautados* das nossas *Musicas*, se achão dispostos á maneira de *Escaloens*.

[54] As referidas *Sonatas* correm impressas, separadas desta Obra; e foraõ dedicadas a S. A. R., a SENHORA D. CARLOTA JOAQUINA, *Princeza do Brazil*.

[55] O *Ponto* he huma regra de páo preto, *Mogne*, ou de outra qualquer qualidade, que cobre a superficie de todo o braço da *Guitarra*.

[56] 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.

[57] *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.

[58] A *Regra* destas *Divisoens harmonicas*, he ao que os Antigos, pelo invento do seu *Manicordio*, chamavaõ *Canon harmonicus*.

[59] *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*.

[60] 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*.

[61] 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 similhança de huma folha de vide, que tambem não provaõ mal.

[62] O Carrinho das *Primas*, e *Segundas* devem ser de arame branco; e o das *Quartas* amarelo.

[63] 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*.

[64] 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 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.

[65] 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 mão esquerda (que he o maior) por todos os meios pontos, que vão 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 não succeda algum desastre, principalmente nos olhos, como já tem acontecido.

[66] 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 não faz mais do que repercutir, e reflectir o som, não he *Corpo Sonoro*, nem faz parte delle.

[67] 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*.

[68] 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 ár, levaõ ao ouvido, por este vehiculo, a sensação do som, e este som he *grave*, ou *agudo*, segundo as *Vibraçoens* são mais, ou menos frequentes no mesmo tempo.

[69] 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. _

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

[71] 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 a *Guitarra* se ajuste; entãõ 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 affinarãõ segundo a norma, que no *Texto* relato.

[72] 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.

[73] 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.

[74] Esta 1.^a, e 2.^a *Divisaõ*, são as que ficaõ acima do dedo que faz a *Pestana*.

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

[76] Este Instrumento com *Teclas*, he agradavel ao *Tom natural* de C; porém sendo *Musica accidental*, em que occurraõ alguns *Transportes*, nunca se pôdem bem dizer; porque como a força do pulso da mão direita se contrapoem á do pulso da mão esquerda, e estes a poucos espaços se achaõ enfraquecidos; he por esta causa que já mais se pôdem dizer com distincção, e firmeza os *pontos* dos referidos *Transportes*.

[77] 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.

[78] 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*.

NOTAS:

Nesta versão eletrônica, a notação [8/5/3], por exemplo, representa os números 8, 5 e 3 escritos verticalmente acima um do outro no texto original.

[6], [4] e [2] representam os números 6, 4 e 2 com um risco escrito no fim da sua cauda.

*** END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK ESTUDO DE GUITARRA ***

Updated editions will replace the previous one—the old editions will be renamed.

Creating the works from print editions not protected by U.S. copyright law means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg™ electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG™ concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for an eBook, except by following the terms of the trademark license, including paying royalties for use of the Project Gutenberg trademark. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the trademark license is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. Project Gutenberg eBooks may be modified and printed and given away—you may do practically ANYTHING in the United States with eBooks not protected by U.S. copyright law. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

START: FULL LICENSE

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE

PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg™ mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase “Project Gutenberg”), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg™ License available with this file or online at www.gutenberg.org/license.

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg™ electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg™ electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg™ electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg™ electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. “Project Gutenberg” is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg™ electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg™ electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg™ electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation (“the Foundation” or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg™ electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is unprotected by copyright law in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg™ mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg™ works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg™ name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg™ License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating derivative works based on this work or any other Project Gutenberg™ work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country other than the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg™ License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg™ work (any work on which the phrase “Project Gutenberg” appears, or with which the phrase “Project Gutenberg” is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away

or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

1.E.2. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is derived from texts not protected by U.S. copyright law (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase “Project Gutenberg” associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg™ trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg™ License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg™ License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg™.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg™ License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg™ work in a format other than “Plain Vanilla ASCII” or other format used in

the official version posted on the official Project Gutenberg™ website (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original “Plain Vanilla ASCII” or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg™ License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg™ works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg™ electronic works provided that:

- • You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg™ works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg™ trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, “Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation.”
- • You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg™ License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg™ works.
- • You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you within 90 days of receipt of the work.

- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg™ works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg™ electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the manager of the Project Gutenberg™ trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread works not protected by U.S. copyright law in creating the Project Gutenberg™ collection. Despite these efforts, Project Gutenberg™ electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain “Defects,” such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the “Right of Replacement or Refund” described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg™ trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg™ electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH 1.F.3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it,

you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you 'AS-IS', WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg™ electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg™ electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg™ work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg™ work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg™
Project Gutenberg™ is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of

computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need are critical to reaching Project Gutenberg™'s goals and ensuring that the Project Gutenberg™ collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent future for Project Gutenberg™ and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation information page at www.gutenberg.org.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non-profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's website and official page at www.gutenberg.org/contact

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg™ depends upon and cannot survive without widespread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine-readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United

States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit www.gutenberg.org/donate. While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff. Please check the Project Gutenberg web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: www.gutenberg.org/donate.

Section 5. General Information About Project Gutenberg™ electronic works

Professor Michael S. Hart was the originator of the Project Gutenberg™ concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For forty years, he produced and distributed Project Gutenberg™ eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg™ eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as not protected by copyright in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our website which has the main PG search facility: www.gutenberg.org.

This website includes information about Project Gutenberg™, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.