

*A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION TO PRACTICALL MUSICKE* (THOMAS MORLEY, 1597) – TRADUÇÃO E COMENTÁRIOS

**Nathália Domingos<sup>1</sup>**

1. Universidade de São Paulo. Email: nathaliadomingos@yahoo.com.br.

RESUMO: Este artigo expõe a tradução de um fragmento do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* de Thomas Morley (1597). O trecho escolhido versa sobre elementos melódicos, como Escala de Música (*Gammaut*), definição de Claves, Signos, Vozes, além da solmização.

PALAVRAS-CHAVE: Thomas Morley; *Gammaut*; solmização; Claves; Signos.

A PLAINE AND EASIE INTRODUCTION TO PRACTICALL MUSICKE (THOMAS MORLEY, 1597) – TRANSLATION AND COMMENTARIES

ABSTRACT: This paper presents the translation of a fragment from the treatise *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* by Thomas Morley (1597). The chosen excerpt examines melodic elements, such as Scale Music (*Gamut*), the definition of Clefs, Keys (or Notes) apart from solmization.

KEYWORDS: Thomas Morley; Gamut; Solmization; Clefs; Keys.

### O PROCESSO DA TRADUÇÃO

Eu não saberia dizer quando comecei a reparar nisso; talvez essas coisas tenham um efeito sobre nós, mas não reparamos; depois se começa a juntar uma coisa a outra, e então de repente tudo ganha sentido.

ÍTALO CALVINO (1992)

A tradução foi um processo de descoberta e que, de repente, não sei como, tudo ganhou sentido. Aliás, traduzir, para

mim, foi como interpretar uma partitura musical: no fundo não existe uma maneira certa ou errada de interpretação, mas talvez uma forma "adequada" e é por isso que estudamos (musicalmente falando) a teoria, os estilos, os tratados. Do mesmo modo sucede com o estudo e com o exercício da tradução.

Além disso, acredito que uma boa tradução é fruto de vários tradutores. Durante este processo, foram essenciais as sugestões da Profa. Dra. Mônica Isabel Lucas, do Prof. Dr. Mário Videira, do Prof. Dr. Leonel Maciel Filho e do meu professor de inglês Maurício Figueira Ribeiro.

Inúmeras dúvidas surgiram durante a tradução. Dúvidas que envolviam as escolhas de determinadas palavras, se a pontuação original deveria ser mantida e se estava sendo produzido um texto claro e fluido.

A maior dificuldade encontrada foi, sem dúvida, a familiarização com o inglês corrente na época de Morley. Barber (1997, p.1) sustenta que o idioma inglês entre 1500 e 1700 é o *Early Modern English* (eModE), pois uma série de características da língua durante este período o identifica entre o *Middle English* (ME) e o *Later Modern English* (LModE).

Nos livros impressos durante a época de Morley há quatro formas da letra "s": o "s" como conhecemos hoje em dia, como: "his" ou "others"; o "s longo" que é como se fosse um "f" sem o corte, como nestes vocábulos: "discourse", "suffer"; o "s longo duplo" como em "necessary" e outro tipo de "s longo duplo", de rara ocorrência, assim: "neuertheleße".

Outra característica da ortografia é a disposição das letras "u" e "v", já que eram consideradas diferentes formas da mesma letra. Em geral, a letra "u" aparece em vocábulos grafados atualmente com "v": "discouer", "Deuided". Esta letra pode representar uma vogal como "But" ou uma consoante, desta forma: "euery". A letra "v" também pode indicar uma vogal: "vpon", "vp" ou uma consoante: "verfe", "varietie". Além disso, a letra "v" pode aparecer tanto no início como em outros lugares de uma palavra: "vnfained", "MVSICKE", "INTROCVCTION".

A letra "j" não aparecia e o que se escreve hoje com "j", escrevia-se com a letra "i" como em "Maiefties", "iudgement", "fubiect". Barber (1997, p. 3) esclarece que, originalmente, a letra "j" era apenas uma variante do "i" e que no século XVI

era usada apenas como letra em caixa alta e também para formar algarismos romanos, por exemplo: “vj”, que significa “seis”.

Havia também o acréscimo da letra “e” no final de uma palavra: “PLAINE”, “booke”, “blinde”, “downe”. A consoante que a precede pode ser escrita duas vezes: “begonne” (begun), “runne” (run), “starre” (star), “farre” (far). Com relação aos verbos, o presente da terceira pessoa do singular possui a flexão “-(e)th” como em “doeth”, “maketh” ou “proceedeth”.

Outra questão relevante e muito discutida durante o processo da tradução foi a correta escolha da terminologia, já que as dúvidas na tradução de determinadas palavras foram, em sua grande maioria, referentes à nomenclatura musical. Para sanar estas questões, foram consultadas outras fontes primárias dos séculos XVI e XVII em inglês, latim, italiano, português e espanhol que permitiram a tradução fundamentada destes vocábulos.

## THOMAS MORLEY

Editor, teórico, organista e cavalheiro da Capela Real, nasceu em Norwich por volta de 1557. Sucedeu Edmund Ingloott no cargo de mestre dos coristas em 1583 e por razões desconhecidas abandonou o posto em 1587.

Publicou o tratado *A plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* em 1597 e o dedicou a William Byrd, seu professor. Shaw (1965, p. 672) sugere que ele tenha sido seu aluno em Londres entre 1572 a 1574. Apesar de não haver indícios concretos, supõe-se que ele tenha sido aluno de Byrd pela dedicatória de seu tratado e também pela inclusão de duas peças suas nos manuscritos compilados por John Sadler datados de 1576 e que, segundo Murray (2010, p. 32), indica um forte contato com William Byrd. Para Smith (2003, p. 60), no entanto, Morley citou Byrd como seu professor e dedicou sua obra ao compositor a fim de invocar seu nome e sua reputação contra as críticas antecipadas de outros estudiosos.

Recebeu, em 1588, o título de Bacharel em Música em Oxford e deteve a patente para a impressão musical na Inglaterra em 1598, mantendo-a consigo até 1602, ano de sua morte.

## O TRATADO

A obra *A plaine and Easie Introduction*, dividida em três seções, é apresentada em forma de diálogo entre o Mestre *Gnorimus* e dois jovens aprendizes: *Philomathes*, que em grego significa o “amante do conhecimento”; e *Polymathes*, aquele que tem conhecimento em diversas áreas.

A primeira parte do tratado contém definições de elementos musicais referentes à teoria musical daquela época como Escala Musical (*Gammaut*), Signos, Claves, Dedução, Propriedades, solmização, mutação, Modos, Tempo, Prolação, proporções etc. A segunda parte é dedicada à arte do contraponto e do cânone. Na terceira seção, Morley aborda questões da composição. No fim do tratado, destinadas ao leitor musicalmente iniciado, encontram-se as *Annotations* (Notas) necessárias ao entendimento do livro. Morley, porém, adverte:

Aconselharia, portanto, ao jovem aprendiz de Música a não se atrapalhar na leitura destas Notas até que tenha compreendido perfeitamente o próprio livro ou, pelo menos, a primeira parte dele, porque sem o conhecimento do livro, a leitura das Notas o levará a tal estado de confusão que não saberá onde começar ou onde terminar (MORLEY, 1597, p. 195).

O tratado possui cinco edições:

- 1597 - primeira edição publicada em Londres por Peter Short e dedicada “com todo amor e apreço” ao seu professor William Byrd (Fig. 1);
- 1608 - segunda edição publicada em Londres por Humfrey Lownes (Fig. 2);
- 1771 - William Randall, proprietário da famosa editora dos Walshes, publica a terceira edição (Fig. 3);
- 1937 - o fac-símile da primeira edição é publicado pela Association Shakespeare;
- 1952 (com reedições em 1963 e 1973) - edição para o inglês moderno de Alec Harman referente à edição de 1597.

Além disso, esta obra foi traduzida para o russo em 2000 por Ekaterina Kofanova, organista e musicóloga, e em 2012 a primeira parte do tratado foi traduzida para o português por Nathália Domingos em sua dissertação de mestrado in-

titulada “Tradução comentada da primeira parte do tratado *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke* (1597) de Thomas Morley”.



Figura 1. Frontispício de *A Plaine and Easie...* (1597).



Figura 2. Frontispício de *A Plaine and Easie...* (1608).

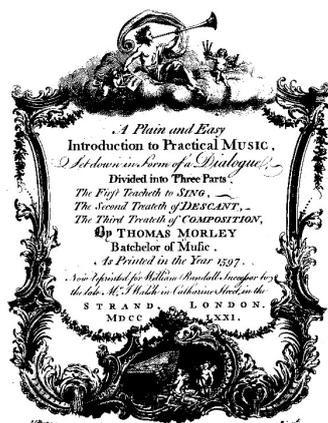


Figura 3 Frontispício de *A Plaine and Easie...* (1771).

## O TEXTO

O trecho escolhido para esta artigo - MORLEY, 1597 p. 2 a 8 – se concentra em questões melódicas como a escala musical, Signos, Claves, Dedução, Propriedades, solmização e mutação.

O diálogo inicia-se com *Polymathes* questionando o motivo de tanta pressa de seu irmão, *Philomathes*. Este, então responde que vai procurar um velho amigo seu, pois, durante o banquete da noite anterior, sentiu-se constrangido por ser obrigado a admitir sua própria ignorância quando indagado sobre questões musicais.

Ao encontra seu amigo, Mestre *Gnorimus*, *Philomathes* o persuade a aceitá-lo como seu aprendiz. O Mestre consente e pergunta se o amigo já havia estudado música antes. *Philomathes* então responde que não e pede para o amigo ensinar-lhe como se estivesse ensinando a uma criança.

A primeira questão musical apresentada pelo Mestre refere-se à escala de música, conhecida por *Gammaut*. Trata-se do âmbito no qual a canção deveria ser escrita, normalmente formado por 20 notas (20 Signos), de Sol<sup>2</sup> até o Mi<sup>5</sup><sup>2</sup>. A tabela abaixo (Fig. 4) é inserida no corpo do texto e, a partir desta imagem, Mestre *Gnorimus* explica como entendê-la.

2. Para este artigo, adotamos como referência para indicar a frequência sonora das notas o Dó central como “Dó4” (C4).

re	la	la	1 voz.
dd	La sol	sol la	2 VOZES.
cc	sol fa	fa sol	2 VOZES.
bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
zz	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
yy	fa ut	ut fa	2 VOZES.
xx	la mi	mi la	2 VOZES.
dd	La sol re	re sol la	3 VOZES.
cc	sol fa ut	ut fa sol	3 VOZES.
bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
zz	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
yy	fa ut	ut fa	2 VOZES.
xx	la mi	mi la	2 VOZES.
dd	La sol re	re sol	2 VOZES.
cc	fa ut	ut fa	2 VOZES.
bb	mi	mi	1 VOZ.
aa	re	re	1 VOZ.
zz	ut	ut	1 VOZ.

Figura 4. Escala de Música – *Gammaut*.

A primeira coluna do lado esquerdo da tabela refere-se à classificação dos Signos. Na parte mais baixa da tabela, encontram-se os Signos graves (*graue or base keyes*) que geralmente são representados pelas letras maiúsculas (Γ – G), em seguida, os Signos agudos (*meane keyes*) que englobam as letras minús-

culas (a – g) e na parte superior, localizam-se os Signos superagudos (*double or treble keys*) que são indicados frequentemente pelas letras minúsculas dobradas (aa - ee).

A segunda coluna do lado esquerdo é ocupada pela letra inicial do nome de cada Signo ( Γ, A, B, C, D, F etc.). Esta letra indica a altura exata da nota (Fig. 5).

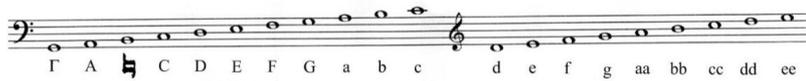


Figura 5. Altura exata das notas de acordo com a letra do *Gammaut*.

No centro da tabela, em formato de escada, estão localizadas as seis Vozes musicais também conhecidas como sílabas de solmização: *ut, ré, mi, fá, sol, lá*.

A combinação da letra (Γ, A, B, C, D, F etc.) com a sílaba latina de solmização, ou seja, com a Voz (*ut, ré, mi, fá, sol, lá*), forma o nome composto do Signo.

Signo é, portanto, uma palavra que contém em si o nome da letra e o(s) nome(s) da(s) Voz(es). Por exemplo: o primeiro Signo é chamado Γ *ut* (*Gamma ut*) no qual *Gamma* é a letra e *ut* é a Voz, já o quinto Signo é D *sol ré*, D é a letra ao passo que *sol & ré* são as Vozes.

Com relação às Claves, Mestre *Gnorimus* esclarece que ao todo são sete: A, B, C, D, E, F, G, porém no canto, são usadas apenas quatro: Clave de F *fá ut* (♭); Clave de C *sol fá ut* (♭); Clave de G *sol ré ut* (♮); e a Clave ♭ (que pode ser assim ♭ ou ♭).

As Claves devem ser colocadas no início do pentagrama e sobre a linha. No entanto, a única Clave que pode eventualmente ser encontrada no espaço é a Clave ♭. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si: o “b quadrado” (*b durum*) e o “b mol” (*b molle*).

A Clave ♭ indicada no início do pentagrama servia como guia para a solmização e ajudava a reconhecer a Propriedade do canto. O ♭ significa Propriedade *b molle*, ou *cantus mollis*, no qual o intervalo entre as notas Lá - Si ♭ é de um semitom. O sinal ♭ (ou a ausência da Clave ♭ no início do pentagrama) sugere a Propriedade *b durum*, ou *cantus durus*, e o intervalo

entre as notas Lá - Si é de um tom. Além disso, havia a Propriedade *naturalis*.

Para saber quantas Claves e quantas Vozes cada Signo contém, basta olhar para o lado direito da tabela do *Gammaut* (Fig. 6):

bb	fa mi	mi fa	2 vozes, 2 claves
aa	la mi re	re mi la	3 vozes.
gg	sol re ut	ut re sol	3 vozes.
ff	fa ut	ut fa	2 vozes.
cc	la mi	mi la	2 vozes.
dd	la sol re	re sol la	3 vozes.
cc	sol fa ut	ut fa sol	3 vozes.
bb	fa mi	mi fa	2 vozes, 2 claves

Figura 6. Pormenor da tabela *Gammaut*.

Todos os Signos possuem uma Clave (lembrando que ao todo são sete: A B C D E F G), exceto os Signos  $\flat$  fá  $\natural$  mi ( $\flat$  fá  $\flat$  mi), que possuem duas Claves ( $\flat$  e  $\natural$ ). Os dois  $\flat$  do Signo  $\flat$  fá  $\flat$  mi embora tenham o mesmo nome, desempenham papéis distintos e por isso recebem dois sinais diferentes ( $\flat$  e  $\natural$ ). Estes sinais, como mencionado, se referem às duas Propriedades da nota Si.

A Dedução (também conhecida por hexacorde), ou seja, a seqüência das seis Vozes produz um padrão intervalar de Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom.

A primeira Dedução se canta pela Propriedade *b durum* porque tem sua origem no Signo  $\Gamma$  ut. Nesta Dedução deve-se cantar *mi* no Signo  $\flat$  fá  $\natural$  mi (Fig. 7). A segunda Dedução está em Propriedade *naturalis* e origina-se do Signo C fá ut. Pode-se cantar tanto a Voz fá quanto *mi* no Signo  $\flat$  fá  $\natural$  mi conforme a marcação  $\flat$  ou  $\natural$  (Fig. 8). No exemplo da Figura 8 temos a Voz fá pronunciada em  $\flat$  fá  $\natural$  mi devido à Clave  $\flat$ , grafada no início do pentagrama. A Propriedade *b molle*, presente na terceira Dedução, é reconhecida pela Clave  $\flat$ , indicada no início do pentagrama e é quando o *ut* está em F fá ut. Deve-se cantar fá em  $\flat$  fá  $\natural$  mi (Fig. 9).



Figura 7. Propriedade *b durum*.



Figura 8. Propriedade *naturalis* em *cantus mollis*.



Figura 9. Propriedade *b molle*.

Ao todo temos sete Deduções dentro do *Gammaut* apresentado por Morley. Cada uma das sete Deduções se canta por uma das três Propriedades: *b durum*, *naturalis* ou *b molle*.

A quarta Dedução e a sétima são repetições da primeira em suas oitavas superiores; a quinta Dedução é a repetição da segunda, enquanto a sexta Dedução é a repetição da terceira.

A sílaba de solmização (Voz) é uma ferramenta usada para facilitar a leitura de uma linha melódica à primeira vista, mas não indica a altura real daquela nota, pois, por exemplo, o Mi3 (posicionada no Signo E *lá mi*), dependendo da Propriedade, pode receber tanto a Voz *lá* como *mi*.

A maior parte das notas tinha mais de uma Voz associada a elas (Fig. 10).

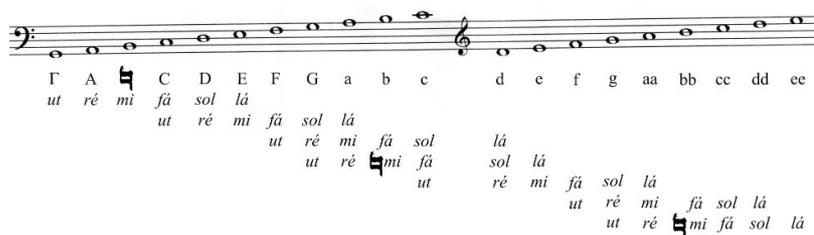


Figura 10. Visualização da altura exata das notas de acordo com suas letras e Vozes.

A introdução da solmização pela maioria das fontes teóricas é feita com exercícios melódicos em graus conjuntos cujo âmbito não ultrapassa o intervalo de uma sexta. Desta forma, é possível ilustrar os principais fundamentos que concernem à solmização, como por exemplo, as três Propriedades do canto (*b durum, naturalis, b molle*).

No entanto, a linha melódica em geral extrapolava o âmbito das seis Vozes e o cantor deveria fazer a mutação, ou seja, passar de uma Dedução para outra de acordo com sua necessidade.

O primeiro exemplo dado para o aprendiz cantar está em *cantus durus* (Fig. 11):

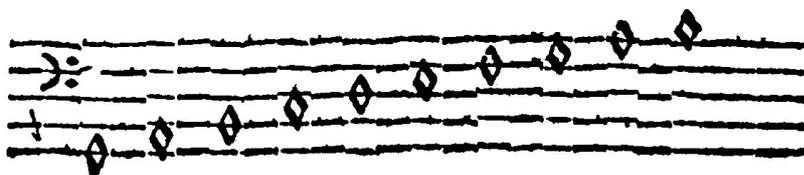


Figura 11. Melodia em *cantus durus*.

*Philomathes* nomeia corretamente as seis primeiras notas, assim:



Figura 12. Solmização feita por *Philomathes*.

Neste momento, surge uma dúvida: como nomear aquela nota que se encontra acima do *lá*? Para resolvê-la, o Mestre então pergunta ao aprendiz em qual Signo a nota está e ele responde que se encontra no Signo F *fa ut* (Fig. 13). Portanto, há uma Clave (F) e duas Vozes (*fa* e *ut*).

Pode-se concluir que naquele ponto a Voz *fa* deve ser pronunciada, já que nunca se deve cantar *ut*, exceto na nota mais grave. Além disso, a Voz *ut* é o início da Dedução da Propriedade *b molle* e deve ser descartada, já que temos uma melo-

dia no contexto de *cantus durus*, que opera com as Deduções cujas Propriedades são *b durum* e *naturalis*.

O aprendiz segue com a solmização, desta forma:



Figura 13. Mutação em *cantus durus*.

Novamente *Philomathes* não sabe como prosseguir: a dificuldade, neste caso, encontra-se no Signo  $\flat$  fá  $\natural$  mi. No entanto, a ausência do sinal da Clave  $\flat$ , obriga a escolha da Voz *mi*. Deve-se desconsiderar a Voz *fá*, pois ela pertence a uma Dedução cuja Propriedade é *b molle*.

As canções que adotavam as Deduções presentes no *Gammaut* eram conhecidas como *musica vera*. No entanto, toda nota que não estava presente no *Gammaut* era considerada *ficta*. Duas eram as razões para a prática da música *ficta*: *causa necessitatis* (razão de necessidade), para evitar intervalos proibidos, ou *causa pulchritudinis* (razão de embelezamento), para realçar a beleza da linha melódica. Portanto, para evitar intervalos proibidos como a  $\sharp$ aum. (Si  $\flat$  – Mi), era essencial a inclusão do *b molle* em E lá mi (Si  $\flat$  - Mi  $\flat$ ). Logo, mesmo não tendo a Voz *fá* em E lá mi e nem em suas oitavas, era permitido cantar *fá* naquele momento. Apesar de geralmente não serem indicadas na partitura, o executante deveria incluir as notas *fictae* ao interpretar a peça.

Morley, entretanto, não se aprofunda nas questões da prática da música *ficta*. Limita-se apenas a registrar que em Música há muitos outros *b mollis*. De qualquer forma, as alterações já eram incluídas pelos compositores ingleses em suas partituras no final do século XVI e durante todo o século XVII.

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

O tratado de Morley é uma importante obra para o entendimento da teoria musical inglesa do final do século XVI, pois

ele, mais que qualquer outro autor, discute questões referentes à prática inglesa que divergem da tradição teórica. Além disso, seu tratado circulou durante os séculos XVII e XVIII (já que foi publicada em 1771) e serviu, inclusive, como fonte teórica para outras obras como, por exemplo, *A Briefe Dicourse of the True (but Neglected) Use of Charactering the Degrees by their Perfection, Imperfections, and Diminution in Measurable Musicke, against the Common Practise and Custome of these Times* de Thomas Ravenscroft (1614) e *An Introduction to the Skill of Musick* de John Playford (1655).

No século XVI a Música compunha, juntamente com a Geometria, a Aritmética e a Astronomia, o *Quadrivium*. Era esperado que qualquer homem instruído daquele período fosse iniciado nos estudos musicais. É possível supor que o tratado de Morley seja destinado aos cortesãos que desejavam se aprofundar na Arte liberal “Música” em razão da descrição do banquete no qual *Philomathes* sente-se obrigado a admitir sua ignorância diante desta Arte.

Assim como a maioria dos tratados musicais do século XVI, Morley se ocupa da descrição e da divisão da Música. A Música era considerada naquela época Especulativa ou Prática. Especulativa é aquele tipo de música que com a ajuda da matemática procura a causa, propriedades e natureza dos sons por si só, enquanto a Prática trata de todos os elementos necessários para a composição e para a execução dos instrumentos musicais.

O trabalho de Thomas Morley se encaixa em uma série de tratados publicados que discursavam não apenas sobre a Teoria das Proporções (tópica fundamental da Música Especulativa), mas ainda sobre os elementos fundamentais para a prática musical.

O acesso a uma fonte primária, com a tradução para o português, é de extrema importância. O pequeno trecho aqui disposto oferece aos interessados pelo repertório do século XVI uma tradução apoiada por notas explicativas e críticas que elucidam questões pertinentes à prática musical daquele período.



## A primeira parte da

### Introdução à Música, ensinando a cantar.

*Polymathes (Pol.)      Philomathes (Phi.)      Mestre (Mes.)*

*Polymathes.*

**E**spera, irmão *Philomathes*. Por que a pressa?  
Aonde vais tão rápido?

*Philomathes*. Procurar um velho amigo meu.

**Pol.** Mas antes de ires, peço-te que repitas alguns dos diálogos que tiveste ontem à noite em teu banquete com o Mestre *Sophobulus*, já que geralmente ele tem a companhia de convidados sábios e eruditos.

**Phi.** De fato é verdade, e ontem a noite havia vários estudiosos admiráveis, cavalheiros e outros, mas tudo que foi discutido girava em torno da Música.

**Pol.** Suponho que estavas disposto a tolerar os outros discutirem este assunto.

**Phi.** Quem me dera esta tivesse sido a pior parte, pois fui obrigado a descobrir minha própria ignorância e confesso que não sabia nada sobre o assunto.

**Pol.** Como assim?

**Phi.** Entre os outros convidados, por acaso estava também o mestre *Aphron*, que, mergulhando em um discurso sobre a Música, foi tão imediata e calorosamente retorquido em seus argumentos por *Eudoxus* e *Calergus*, dois parentes de *Sophobulus*, que foi destronado em sua própria arte. Mas como ele ainda insistia em sua opinião, os dois cavalheiros pediram-me para inquirir suas argumentações e as confutar. Mas eu, recusando e fingindo ignorância, fui condenado por descortesia por todos os presentes, que estavam convencidos de que eu fosse tão hábil nessa arte como me tomavam por erudito

em outras. Uma vez terminado o jantar, livros de música (segundo o costume) foram trazidos à mesa. A anfitriã da casa ofereceu-me uma parte solicitando-me fervorosamente que cantasse, mas quando, depois de muitas desculpas, afirmei que verdadeiramente não podia, todos começaram a se perguntar; sim, alguns murmuravam entre si querendo saber como eu havia sido educado. Então, sob o pesar da minha ignorância, irei agora procurar meu velho amigo Mestre *Gnorimus* para fazer-me seu aprendiz.

**Pol.** Estou contente por teres chegado a esta conclusão a tempo, embora preferisse que a fizeste antes. Portanto vás e peço a Deus para conceder-te o sucesso que desejaras a ti mesmo. Quanto a mim, irei assistir algumas preleções de Matemática. Assim sendo, creio que nos encontraremos em nossa morada.

**Phi.** Adeus, pois estava aflito para ir. Portanto apressar-me-ei. Mas se não estiver enganado, vejo quem procuro sentado acolá. Sem dúvida é ele, e parece-me que estuda alguma questão de Música, mas eu o conduzirei para fora de seu devaneio. Bom dia, senhor.

**Mestre.** Para tu também, mestre *Philomathes*. Estou contente em encontrar-te, pois não te vejo há tempos que pensei que estivesses morto ou houvesse jurado manter-te perpetuamente em teu aposento com os livros pelos quais eras tão aficionado.

**Phi.** De fato tenho sido muito influenciado pelos meus livros. Mas como tens passado desde [a última vez] que te vi?

**Mes.** Minha saúde, desde que me viste, está muito ruim, como se tivesse sido a vontade Dele, que tudo pode, tirar-me deste mundo. Neste caso teria ficado muito contente, já que desejei isto mais de uma vez. Mas o que trouxe para estes confins da cidade?

**Phi.** Meu propósito és tu, para que me torne teu aprendiz; e, considerando que te encontrei em tão cômodo ócio, estou determinado a não partir até que tenha uma aula de Música.

**Mes.** Dizes-me uma maravilha, pois muito te ouvi falar contra esta arte, a ponto de acusá-la como corruptora e condutora aos vícios, razão pela qual muitos de teus colegas te denominaram um estoico<sup>3</sup>.

**Phi.** É verdade; mas mudei de tal forma que, de um estoico, faria de bom grado um pitagórico<sup>4</sup>; e porque sou impaciente, peço-te para que comeces agora mesmo.

3. Doutrina filosófica fundada por Zenão de Cítio que se caracteriza por uma ética em que a imperturbabilidade, a extirpação das paixões e a aceitação do destino são marcas fundamentais do homem sábio.

4. Os pitagóricos acreditavam que o universo era um todo ordenado através dos números. De acordo com Castanheira (2009, p. 15), com a descoberta de que as relações entre as notas musicais poderiam ser explicadas por uma simples proporção numérica, surgiu a ideia de que as relações entre as notas, que originavam determinados intervalos, seriam consonantes ou dissonantes por causa das suas propriedades matemáticas.

**Mes.** Com boa vontade. Mas nunca aprendeste nada de Música?

**Phi.** Nada. Portanto, peço para que comeces bem do início; ensina-me como se eu fosse uma criança.

**Mes.** Assim o farei e, portanto, vejas: eis aqui a Escala de Música, que chamamos de *Gammaut*.

Signos superiores	cc	la	la	I VOZ.
	dd	la sol	sol la	2 VOZES.
	cc	sol fa	fa sol	2 VOZES.
	bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
	rr	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
Signos iguais	ff	fa ut	ut fa	3 VOZES.
	cc	la mi	mi la	2 VOZES.
	dd	la sol re	re sol la	3 VOZES.
	cc	sol fa ut	ut fa sol	3 VOZES.
	bb	fa mi	mi fa	2 VOZES, 2 claves
	aa	la mi re	re mi la	3 VOZES.
Signos inferiores	ff	sol re ut	ut re sol	3 VOZES.
	ff	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	dd	la mi	mi la	2 VOZES.
	dd	sol re	re sol	2 VOZES.
	cc	fa ut	ut fa	2 VOZES.
	cc	mi	mi	I VOZ.
Claves	A	re	re	I VOZ.
	r	ut	ut	I VOZ.

**Phi.** De fato vejo letras e sílabas escritas aqui, mas não as entendo, nem sua ordem.

**Mes.** Para o entendimento desta Tabela, deves começar da palavra  $\Gamma ut^5$  (*Gamma ut*) na posição mais inferior e ir para cima até o final, sempre ascendendo.

**Phi.** Isso eu posso entender. E depois?

**Mes.** Então tens de aprendê-la perfeitamente sem o livro, ascendente e descendente e vice-versa. Em segundo lugar, deves aprender a conhecer onde cada Signo está, ou seja, se na linha ou no espaço. Em terceiro lugar, quantas Claves e quantas Vozes cada Signo contém.

**Phi.** O que chamas de Clave e o que chamas de Voz?

[O que é Clave. na marginália] **Mes.** Clave é um sinal posicionado na linha no começo de um pentagrama, mostrando a altura de cada nota do mesmo pentagrama, ou [posicionada] no espaço (embora o uso constante tenha transformado em regra geral nunca colocar uma Clave no espaço, exceto a Clave  $\flat$ ), e, como se sabe, todo espaço ou linha que não tenha uma Clave indicada tem uma subentendida, que foi omitida para não atrapalhar o pentagrama e poupar o trabalho do compositor; mas aqui é representada [na tabela] pela letra inicial do nome de cada Signo e são elas que vês aqui no começo de cada palavra<sup>6</sup>.

5. A primeira palavra (Signo) do *Gammaut* é  $\Gamma ut$ , chamado de *Gamma ut*, no qual *Gamma* é a letra e *ut* é a Voz.

6. Segunda coluna da tabela =  $\Gamma$ , A, B, C, D, E, F, G, a, b [...] ee.

7. *ut, ré, mi, fá, sol, lá.*

8. Heráldica, de acordo com Houaiss, é a arte ou ciência cujo objeto é o estudo da origem, evolução e significado dos emblemas brasônicos, assim como a descrição e a criação de brasões. Os heraldos eram oficiais do *College of Arms*, instituição reguladora da heráldica e criadora de novos brasões fundada em 1484 pelo Rei Ricardo III, e tinham como desígnio assegurar, em suas vistorias, que indivíduos e famílias usassem apenas brasões ao qual tinham direito.

9. Os dois  $\flat$  do Signo  $\flat$  *fá*  $\natural$  *mi* embora tenham o mesmo nome, desempenham papéis distintos e por isso recebem dois sinais diferentes ( $\flat$  e  $\natural$ ). Estes sinais se referem às duas Propriedades da nota Si. O primeiro sinal indica *b molle*, ou seja, o intervalo entre a nota Lá e Si  $\flat$  é de meio tom, enquanto o segundo, *b durum*, isto é, o intervalo entre a nota Lá e Si é de um tom. Portanto, estes dois  $\flat$  não podem ser classificados da mesma forma.

10. Havia duas formas da letra “b” para diferenciar as duas alturas disponíveis para a nota Si: o “b quadrado” (*b durum*) e o “b mol” (*b molle*).

**Phi.** Entendo o que queres dizer, de modo que todo Signo tem uma Clave, exceto [o Signo]  $\flat$  *fá*  $\flat$  *mi*.

**Mes.** Entendeste rápido e bem o que eu quis dizer. O resto que vês escrito em sílabas são os nomes das notas<sup>7</sup>.

**Phi.** A este respeito acho que entendo o que queres dizer, mas não vejo razão por que dizer que dois  $\flat$  são duas Claves distintas, tendo em vista que eles são apenas uma Clave nomeada duas vezes.

**Mes.** A Heráldica<sup>8</sup> responderá por mim: se a ela perguntares por que dois homens de mesmo nome não deveriam receber apenas um brasão, ela [a Heráldica] responderá prontamente que são famílias diferentes e, portanto, devem receber vestimentas diferentes. Então estes dois  $\flat$ , embora sejam compreendidos sob o mesmo nome são, contudo, de natureza e caráter diversos<sup>9</sup>.

**Phi.** Isso eu não entendo.

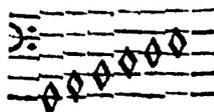
**Mes.** Tampouco conseguirás entender até que conheças todas as Claves e o subir e o descer da voz para a perfeita afinação das notas.

**Phi.** Peço-te então que prossigas com as Claves, sua definição ouvi antes.

[*Quantas Claves existem. As formas comuns das Claves. na marginália*] **Mes.** Existem ao todo sete Claves (como disse antes) A, B, C, D, E, F, G; mas no canto usam-se apenas quatro, a saber: F *fá ut*, que em geral está no baixo ou parte mais grave e é constituída ou configurada deste modo,  $\flat$ ; a Clave C *sol fá ut*, que é comum a todas as partes e é deste modo,  $\natural$ ; a Clave de G *sol ré ut* que é geralmente usada na soprano ou na parte mais aguda e é feita desta maneira,  $\natural$ ; e a Clave  $\flat$ , que é comum a todas as partes, é assim  $\flat$  ou  $\natural$ ; a primeira [Clave] indica um semitom e *cantus mollis* e a outra significa um tom ou *cantus durus*<sup>10</sup>.

**Phi.** Agora que me disseste sobre as Claves, é apropriado falar sobre a afinação das notas.

[*As seis notas em Dedução contínua. na marginália*] **Mes.** É verdade, portanto estejas atento e eu serei breve. Há na Música apenas seis notas, que são chamadas *ut, ré, mi, fá, sol, lá* e são geralmente escritas desta maneira:



**Phi.** Não entendo nada, mas vejo que a Clave de F *fá ut* está posicionada na quarta linha de baixo para cima.

**Mes.** E não entendes onde a primeira nota está?

**Phi.** Absolutamente não.

[*Como saber onde se localiza cada nota. na marginália*] **Mes.**

Deves, neste caso, calcular a partir da Clave como se o pentagrama fosse a Escala de Música, designando para cada espaço e para cada linha um Signo diferente<sup>11</sup>.

**Phi.** Isso é fácil. Desta forma descubro que a primeira nota está em  $\Gamma$  *ut* e a última em E *lá mi*.

**Mes.** Disseste a verdade. Agora cante-as.

**Phi.** Como devo denominar a primeira nota?

**Mes.** Se lembrasses do que disseste haver entendido, poderias resolver esta dúvida sozinho, mas me digas, em  $\Gamma$  *ut* temos quantas Claves e quantas Vozes?

**Phi.** Uma Clave e uma Voz. Peço-te perdão! Agi como um bule de bico largo que, com a mesma rapidez que é preenchido, derrama seu conteúdo.

**Mes.** Então canta comigo até puderdes afinar, pois te conduzirei na afinação e sozinho nomearás as notas.

**Phi.** Posso nomeá-las corretamente até chegar em C *fá ut*. Agora devo chamar esta de *fá* ou *ut*?

**Mes.** Toma isso por uma regra geral, que em uma Dedução de seis notas só podes ter um nome usado uma vez, embora na verdade (se conseguires manter a afinação correta), não importa como nomeias qualquer nota; mas em geral no canto nunca usamos *ut*, exceto na nota mais grave da parte.

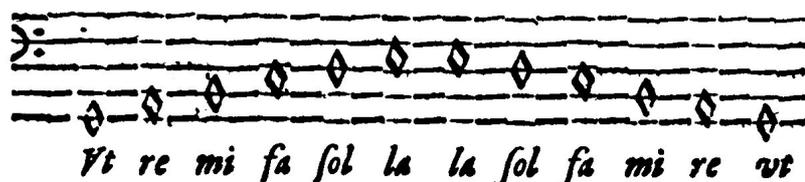
**Phi.** Como assim? Nunca cantas *ut*, exceto em  $\Gamma$  *ut*?

**Mes.** Na verdade não: mas se  $\Gamma$  *ut*, C *fá ut* ou F *fá ut*, ou G *sol ré ut* forem a nota mais grave da parte, então podemos cantar *ut* ali.

**Phi.** Agora compreendo.

**Mes.** Então canta tuas seis notas ascendente e descendente.

**Phi.**



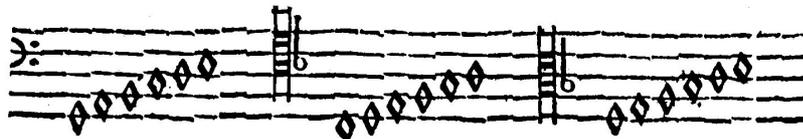
Está certo?

11. É possível observar dez linhas tracejadas na representação do *Gammaut* de Morley. Para localizar qualquer nota, é necessário identificar a Clave dentro do *Gammaut* e a partir daí imaginar que o pentagrama é uma parte da Escala de Música (*Gammaut*), pois a sobreposição de dois pentagramas representa o *Gammaut* completo e cada uma das linhas e espaços possui um Signo diferente.

**Mes.** Muito bem.

**Phi.** Peço-te agora para mostrar-me todos os diferentes Signos nos quais podes começar tuas seis notas.

**Mes.** Veja! Aqui estão elas dispostas detalhadamente.



**Phi.** São estas todas as possibilidades das notas que se pode ter em todo *Gammaut*?

**Mes.** Estas e suas oitavas: o que é feito em  $\Gamma$  *ut* também pode ser feito em G *sol ré ut*, assim como em g *sol ré ut* superagudo; e [o que é feito] em C *fá ut*, pode ser [feito] também em C *sol fá ut* e em C *sol fá*; e [o] que [é feito] em F *fá ut* grave, pode também ser feito em f *fá ut* superagudo<sup>12</sup>. No entanto, estes são os três principais Signos que contêm as três características ou Propriedades do canto.

[As três Propriedades do canto. na *marginália*] **Phi.** Quais são as três Propriedades do canto?

**Mes.** *b durum*, *naturalis* e *b molle*.

**Phi.** O que é *b durum*?

**Mes.** É uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *mi* é sempre cantada em  $\flat$  *fá*  $\natural$  *mi* e sempre ocorre quando cantas *ut* em  $\Gamma$  *ut*.

**Phi.** O que é *naturalis*?

**Mes.** É uma Propriedade do canto na qual podes cantar tanto a [Voz] *fá* quanto *mi* em  $\flat$  *fá*  $\natural$  *mi*, conforme ela for marcada  $\flat$  ou  $\natural$  e é quando o *ut* está em C *fá ut*.

**Phi.** E se não houver nenhuma marca?

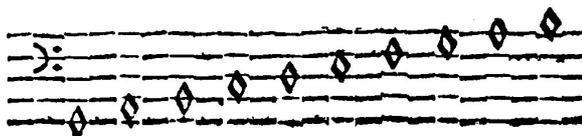
**Mes.** Supõe-se que seja [*b*] *durum*.  $\natural$

**Phi.** O que é *b molle*?

**Mes.** É uma Propriedade do canto na qual a [Voz] *fá* deve ser sempre cantada em  $\flat$  *fá*  $\natural$  *mi* e é quando o *ut* está em F *fá ut*.

**Phi.** Agora acho que entendi todas as Claves e dificilmente me mostrarás uma nota que não possa localizar.

**Mes.** Então onde está a oitava nota neste exemplo?



12. É possível perceber que estas notas, apesar de terem alturas diferentes, têm a mesma escrita. Portanto, os Signos de G *sol ré ut* & g *sol ré ut*, assim como F *fá ut* & f *fá ut* são homônimos. Morley utiliza os complementos “in alt” e “in base” para distingui-los. Podem-se observar na tabela do *Gammaut* os Signos graves (*basse or lowest keyes*), em seguida os Signos agudos (*meane or middle keyes*) e na parte superior os Signos superagudos (*treble or highest keyes*).

**Phi.** Em G *sol ré ut*.

**Mes.** Como descobriste?

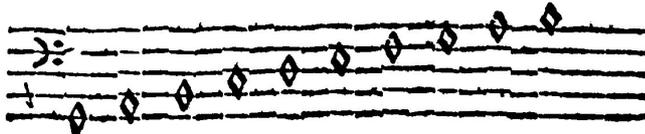
**Phi.** Pela minha verificação.

**Mes.** Como comprovas?

[*Como comprovar a localização de uma nota. na marginália*]

**Phi.** A partir da Clave que é F  *fá ut*, o Signo acima de F  *fá ut* é G  *sol ré ut*.

**Mes.** Agora canta este exemplo:



Mas agora está além de meus limites, porque não sei o que está acima do *lá*.

**Mes.** Em qual lugar está a nota onde tens dúvida?

**Phi.** Em F  *fá ut*.

**Mes.** Pergunto-te, em F  *fá ut*, quantas Claves e quantas Vozes?

**Phi.** Uma Clave e duas Vozes.

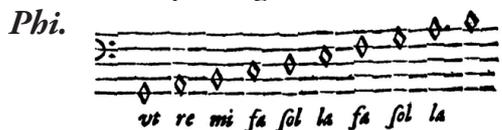
**Mes.** Quais são as duas Vozes?

**Phi.** *fá e ut*.

[*O que cantar acima do lá. na marginália*] **Mes.** Agora se lembrares o que disse antes a respeito do canto de *ut*, verás que não poderás cantá-lo neste lugar; desta maneira, és obrigado a cantar *fá*.

**Phi.** Tens razão, e com isto percebo que deveria ter uma grande engenhosidade, já que tenho uma péssima memória; agora prosseguirei cantando.

**Mes.** Então prossegue:



Mais uma vez não sei como prosseguir.

**Mes.** Por quê?

**Phi.** Porque não sei o que cantar acima deste *lá*.

**Mes.** Onde está a nota?

**Phi.** Em  $\flat$  *fá*  $\natural$  *mi*.

**Mes.** E qual  $\flat$  há antes dela<sup>13</sup> ?

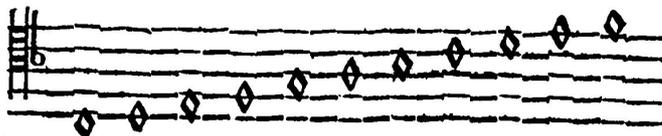
13. O Mestre indaga qual o sinal da Clave  $\flat$  está indicado no início do pentagrama. Segundo ele, quando não há nenhuma indicação, deve ser *durum*  $\natural$ .

*Phi.* Nenhuma.

*Mes.* Então, como deves cantar quando não há nenhum sinal?

*Phi.* Peço-te perdão, deve ser [b] *durum*, mas me esqueci da regra que me ensinaste; portanto, peço-te que apresentes outro exemplo para ver se esqueci mais alguma coisa.

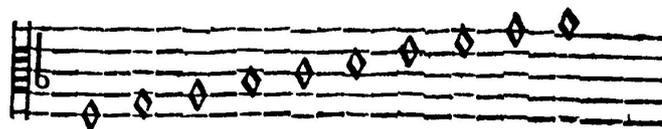
*Mes.* Aqui está um; canta.



*Phi.*



*Mes.* Este está bem cantado. Agora canta este outro:



*Phi.*



*Mes.* Está certo. Não poderias, contudo, cantá-lo de outra forma?

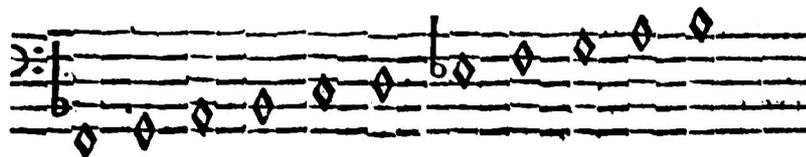
*Phi.* Não de outra forma com a afinação correta, embora possa alterar os nomes das notas.

*Mes.* De quais notas e como?

[As três primeiras notas podem ser alteradas no nome, embora não na afinação. na *marginália*] *Phi.* Das três primeiras, desta forma  assim por diante em suas oitavas.

*Mes.* Muito bem. Agora, para o último teste do canto em Dedução Contínua, canta isto perfeitamente e direi que entendeste suficientemente o cantochão<sup>14</sup>.

14. Trata-se de uma linha melódica vocal em ritmo livre e não o cantochão no sentido eclesiástico.



*Phi.* Não sei como começar.

*Mes.* Por quê?

**Phi.** Porque abaixo de  $\Gamma$  *ut* não há nada, mas a primeira nota está abaixo dele.

[*Música não se limita a fronteiras estabelecidas. na marginália*]

**Mes.** Quando dizes que não há nada abaixo de  $\Gamma$  *ut*, te enganas, pois a Música não se limita a certas fronteiras (embora os músicos limitem suas canções a certa extensão). E como dizeis vós, *Filósofos*, nenhum número pode ser tão grande que não se possa nomear um ainda maior, e nenhum ponto tão pequeno que não se possa ter um ainda menor. Logo, não se pode emitir nenhuma nota tão aguda que não se possa emitir uma ainda mais aguda e nenhuma nota tão grave que não se possa emitir uma ainda mais grave. Portanto, lembra-te do que disse a respeito dos Signos e suas oitavas: porque se considerares matematicamente, isto se aplica tanto à extensão da Escala quanto fora dela e, assim, pode ser continuado infinitamente<sup>15</sup>.

**Phi.** Por que então tua Escala foi concebida em vinte notas e não em mais?

[*O que deve ser cantado abaixo de  $\Gamma$  *ut**] **Mes.** Porque esta extensão era o âmbito da maioria das vozes, de modo que abaixo de  $\Gamma$  *ut* a voz parecia como uma espécie de zumbido e acima de ee *lá*, um tipo de chiado reprimido. Mas estamos saindo do nosso propósito. Portanto, prossegue e canta teu exemplo.

**Phi.** Percebo que a primeira nota está em F *fá ut* abaixo de  $\Gamma$  *ut* e, sendo a nota mais grave do pentagrama, posso cantar *ut* ali.

**Mes.** Correto. Ou *fá*, se preferires, como fizeste na oitava acima no pentagrama anterior. Mas prossegue.

**Phi.** Então, embora não exista *ré* em  $\Gamma$  *ut*, nem *mi* em A *ré*, nem *fá* em  $\flat$  *mi* etc., ainda que elas estejam em suas oitavas, posso cantá-las ali também<sup>16</sup>. Mas pergunto-te, por que colocas um  $\flat$  em E *lá mi*, visto que não há nenhum *fá* nele, nem e *lá mi* agudo e nem em ee *lá*, e a Clave  $\flat$  é somente colocada naqueles Signos onde há *fá*<sup>17</sup>?

[*Toda nota tanto durum como molle. na marginália*] **Mes.** Porque não há nenhuma nota por si só *molle* ou *durum*, mas comparada à outra, ora é *molle* ora *durum*, de modo que não há nenhuma nota em toda Escala que seja ao mesmo tempo *durum* e *molle*. Visto que podes cantar *lá* em D *sol ré*<sup>18</sup> podes também (alterando um pouco a afinação) cantar *fá* em E *lá mi*. Existem muitos outros *b mollis* em Música, como o  $\flat$  em A *lá mi ré*<sup>19</sup>,

15. A maioria das canções ultrapassava, em prática, a extensão do *Gammaut*.

16. Por exemplo, na oitava acima de  $\Gamma$  *ut*, encontra-se o Signo G *sol ré ut*. Neste caso, tem-se o *ré* em seu Signo e, desta forma, pode-se cantar *ré* em  $\Gamma$  *ut*. O mesmo ocorre com o *mi* em A *ré*, pois em sua oitava superior (a *lá mi ré*), têm-se a Voz *mi*. Esta convenção está relacionada à prática da música *ficta* em que é permitido cantar uma Voz presente na oitava acima daquele Signo.

17. Duas eram as razões para a prática da música *ficta*: *causa necessitatis* (razão de necessidade), para evitar intervalos proibidos, ou *causa pulchritudinis* (razão de embelezamento), para realçar a beleza da linha melódica. Para evitar intervalos proibidos como a 4<sup>a</sup>um. (Si  $\flat$  – Mi), era essencial a inclusão do *b molle* em E *lá mi* (Si  $\flat$  – Mi  $\flat$ ). Logo, mesmo não tendo a Voz *fá* em E *lá mi* e nem em suas oitavas, era permitido cantar *fá*.

18. É possível cantar *lá* em D *sol ré*, já que esta Voz está presente uma oitava acima no Signo d *lá sol ré*.

19. Para evitar a 4ªaum.  
 (Mi<sub>↓</sub> - Lá), era  
 indispensável a inclusão do  
*b molle* em A lá mi ré  
 (Mi<sub>↓</sub> - Lá<sub>↓</sub>).

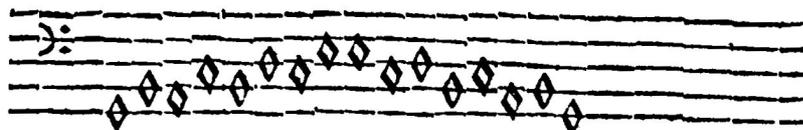
dos quais não falarei agora para não saturar tua memória com preceitos não proveitosos; e, além disso, haverá tempo suficiente para aprendê-los quando começares a prática do canto figurado.

**Phi.** Isto será suficiente até lá; portanto, avança para alguma outra questão.

**Mes.** Visto que entendes a Dedução Contínua, mostrarei a Disjunta ou Separada.

**Phi.** Em boa hora.

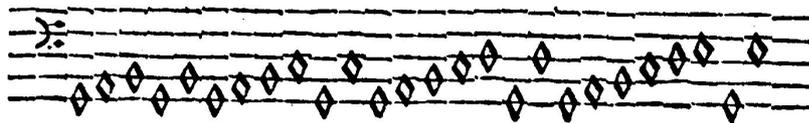
[As notas em Dedução Disjunta. na marginália] **Mes.** Aqui, canta este pentagrama.



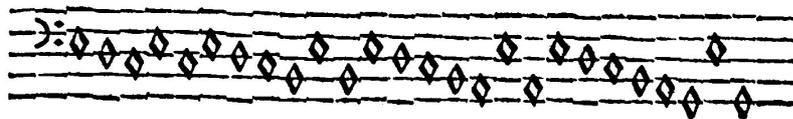
**Phi.** Aqui sei onde todas as notas se localizam, mas não sei como afiná-las por causa de seus saltos.

[Como manter a afinação correta na Dedução Disjunta. na marginália] **Mes.** Quando cantas  imagina uma nota entre

elas desta maneira  e assim omitindo a nota do meio e mantendo o som da última nota em tua mente, terás a afinação correta. Deste modo, canta primeiro *ut ré mi*, então canta *ut mi* e o restante desta maneira:

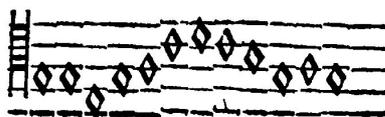


E então para baixo novamente assim:



**Phi.** Aqui não há dificuldade na afinação, de modo que agora acho que posso mantê-la e cantar qualquer coisa que possas escrever.

**Mes.** Então canta este pentagrama:

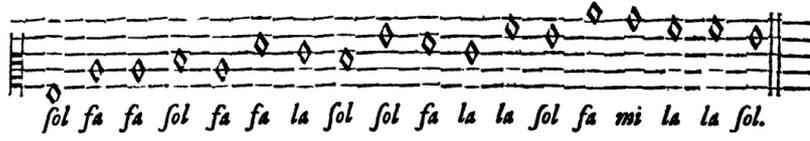


*Phi.*



*sol sol la sol la fa sol fa mi sol la sol.*

*Mes.* Está bem cantado. Aqui tens vários outros exemplos de cantochão que podes cantar sozinho.



*sol fa fa sol fa fa la sol sol fa la la sol fa mi la la sol.*



*sol fa fa sol fa fa la sol sol fa la la sol fa mi la la sol.*



*fa sol la fa sol la sol fa fa sol la fa sol la fa sol sol fa.*



*fa sol sol la sol fa sol fa fa la fa sol fa fa mi fa.*



*sol la la sol fa la fa sol la sol sol fa sol la la sol.*



*sol fa mi fa sol sol sol fa la sol la fa mi la sol.*



*sol sol la sol fa mi fa sol la fa sol fa sol la fa mi la sol.*



*sol sol sol mi la fa mi la sol sol fa la sol fa mi sol la sol.*



*sol fa sol la sol fa fa la sol fa mi la sol sol fa la sol.*



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *FONTES PRIMÁRIAS*

MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. New York: W. W. Norton and Company, 1973. 325 p. (ed. por R. Alec Harman).

\_\_\_\_\_. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1597. 220 p. Imprinted by Peter Short. Disponível em: <[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960\\_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99847107&FILE=../session/1298075960_8274&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR)>. Acesso em: 12 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. London, 1608. 218 p. Imprinted by Humfrey Lownes. Disponível em: <[http://eebo.chadwyck.com/search/full\\_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99850313&FILE=../session/1295531149\\_3227&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var\\_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR](http://eebo.chadwyck.com/search/full_rec?SOURCE=pgthumbs.cfg&ACTION=ByID&ID=99850313&FILE=../session/1295531149_3227&SEARCHSCREEN=CITATIONS&SEARCHCONFIG=var_spell.cfg&DISPLAY=AUTHOR)>. Acesso em: 12 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music: set down in form of a Dialogue*. London: Walsh, 1771. 302 p. Edited by William Randall. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/A\\_Plain\\_and\\_Easy\\_Introduction\\_to\\_Practical\\_Music\\_%28Morley,\\_Thomas%29](http://imslp.org/wiki/A_Plain_and_Easy_Introduction_to_Practical_Music_%28Morley,_Thomas%29)>. Acesso em: 12 fev. 2011.

FONTES SECUNDÁRIAS

BARBER, Charles. *Early Modern English*. 2nd ed. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997. 280p.

CASTANHEIRA, C. P. *De Institutione Musica de Boécio Livro 1: tradução e comentários*. 2009. 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MURRAY, T. A. *Thomas Morley and the business of music in Elizabethan England*. 2010. 392 p. Tese (Doutorado) – The University of Birmingham, Birmingham, 2010.

SHAW, W. Thomas Morley of Norwich. In: *The Musical Times*, v. 106, n. 1471, p. 669-673, 1965. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/954169>>. Acesso em: 20 July 2010.

SMITH, J. L. *Thomas East and Music Publishing in Renaissance England*. New York: Oxford, 2003. 233 p.