



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**“HOW-TO” LEARN MUSICKE:  
A produção de hierarquias epistêmicas em práticas não verbais nos manuais de  
música ingleses dos séculos XVII e XVIII**

Júlia Borges Sales

Brasília

2024

**“HOW-TO” LEARN MUSICKE:**

**A produção de hierarquias epistêmicas em práticas não verbais nos manuais de  
música ingleses dos séculos XVII e XVIII**

Monografia apresentada ao Departamento de  
História do Instituto de Ciências Humanas da  
Universidade de Brasília como requisito parcial  
para a obtenção do grau de licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. André de Melo Araújo

Banca examinadora

---

Prof. Dr. André de Melo Araújo (UnB) - Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marina Thomé Bezzi (UnB)

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Virgínia de Almeida Bessa (Unicamp)

**Data da defesa: 16/07/2024**

Brasília

2024

*“What former times, through selfe respecting good,  
Of deepe-hid Musicke closely kept unknown,  
That in our tongue, of all to b’understoode,  
Fully and plainly hath out Morley shown.  
Whose worthy labours on so sweete a ground  
(Great to him selfe, to make thy good the better,  
If that thy selfe do not thy selfe confound)  
Will win him prayse, and make thee still his detter.  
**Buy, reade, regard, marke with indifferent eye:  
More good for Musicke else where doth not lie**”<sup>1</sup>*

**A.B.**<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Todas as coisas que em tempos idos | A música manteve bem guardada | O que por todos seria entendido | Por Morley foram todas reveladas. | As obras em suave melodia | Faz[em] do que é bom algo muito melhor | Pois com isso jamais consternaria | Ganhará louros sem qualquer temor. | Pois deveis todos vós ler e comprar | Bem maior não há em outro lugar” Traduzido por Natália Domingos em: *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 187. Grifo meu.

<sup>2</sup> Nome não identificado. Aparece em: MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. 2ª ed. Londres. Impresso por Humfrey Lownes. 223 p.; 1608.

**Resumo:**

Esta pesquisa explora a sistematização do conhecimento de práticas não verbais na Época Moderna com o objetivo de investigar a produção de hierarquias epistêmicas ao comparar quatro manuais (*how-to handbooks*) ingleses de música, impressos entre 1608 e 1756. O foco na Inglaterra se justifica por particularidades como as divisões de valores e as diferenças na técnica de solmização registradas nessa região, em relação às tendências musicais europeias. A escolha do gênero textual surge da disparidade numérica entre pesquisas históricas acerca da produção de conhecimento de práticas não verbais e de práticas verbais. A leitura da documentação, apoiada nos conceitos de intermedialidade e de gênero epistêmico, articula-se à perspectiva historiográfica contemporânea da história do conhecimento, que se concentra em investigar os processos de produção, desenvolvimento e transformação dos conhecimentos ao longo do tempo, interpretando-os como produtos histórico-sociais. No primeiro capítulo, abordamos a genealogia das fontes e do gênero textual analisado; no segundo, delimitamos os conceitos de episteme, gênero epistêmico, hierarquia epistêmica e intermedialidade, evidenciando a importância de uma análise intermedial dos manuais; no último, destacamos os padrões e as diferenças dos manuais na construção do conhecimento. Concluímos que o estudo de manuais de música contribui para a expansão de pesquisas centradas em práticas não verbais no campo da história do conhecimento ao compreendermos os manuais como produtos intelectuais sistematizadores do conhecimento sobre práticas não verbais.

**Palavras-chave:** História do conhecimento; Época Moderna; manuais de música; hierarquia epistêmica; intermedialidade.

**Abstract:**

This research explores the standardization of knowledge of non-verbal practices in the early modern period to investigate the production of epistemic hierarchies by comparing four British manuals (How-to Handbooks) of music printed between 1608 and 1756. The focus on the English region is justified by its distinct characteristics, such as the divisions of values and the differences in solmization technique when compared to broader European musical tendencies. The choice of the genre arises from the numerical disparity between historical research regarding the production of knowledge of non-verbal practices and verbal practices. The analysis of these documents is supported by the concepts of intermediality and epistemic genre and is connected to the contemporary historiographical perspective of the history of knowledge. This perspective investigates the processes of production, development, and transformation of knowledge over time, understanding them as historical social products. The first chapter addresses the genealogy of the sources and textual genres analyzed. The second chapter defines and limits the concepts of episteme, epistemic genre, intermediality, and epistemic hierarchy, and it also outlines the archaeological methodology, emphasizing the importance of an intermediate analysis of the manuals. The final chapter focuses on the patterns and differences among the manuals in constructing knowledge. The findings of this research indicate that studying how-to handbooks in music contributes to the expansion of research focused on non-verbal practices within the field of the history of knowledge. Additionally, it recognizes the manuals as intellectual products that systematize the knowledge of non-verbal practices.

**Keywords:** History of knowledge; Early Modern history; music manuals; epistemic hierarchy; intermediality.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: UM GÊNERO TEXTUAL.....</b>	<b>7</b>
<b>1. AO CARO LEITOR.....</b>	<b>15</b>
<b>2. CATEGORIZAR O CONHECIMENTO: PERSPECTIVAS ANALÍTICAS E CONCEITUAIS.....</b>	<b>26</b>
<b>3. OS MANUAIS DE MÚSICA .....</b>	<b>34</b>
3.1 ESCALA DE MÚSICA .....	35
3.2 INTERVALOS (CONSONANTES E DISSONANTES).....	40
3.3 COMPOSIÇÃO .....	45
3.4 CONHECIMENTO INDIVIDUAL E DESACOMPANHADO .....	47
<b>CONCLUSÕES: MANUAIS COMO PRODUTOS INTELECTUAIS .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>52</b>

## INTRODUÇÃO: UM GÊNERO TEXTUAL

Em 1608, Humfrey Lownes (c.1590–1629) imprimia a 2ª edição de *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*, de Thomas Morley (1557–1602), em *Breadstreet Hill*. Não muito distante da oficina de Lownes, localizava-se a *St. Paul's Church-yard*, região em que, um século depois, William Pearson imprimiria outro manual de música, dessa vez de Christopher Simpson (†1669): *A Compendium: or, Introduction to Practical Musick*. A distância de poucas ruas separava a *Breadstreet Hill* (em vermelho) da *St. Paul's Church-yard* (em roxo), como pode ser visto na figura 1. Como era comum nos impressos da Época Moderna, tal proximidade não era apenas de ordem geográfica, mas também na forma e nos objetivos dos produtos dessas prensas.



Fig. 1: MoEML. Disponível em: <https://mapoflondon.uvic.ca/index.htm>

Com o advento da prensa de tipos móveis e o surgimento de um novo ofício, difundiu-se uma nova cultura que passou a produção de livros dos *scriptoria*<sup>3</sup> para as oficinas de impressão.<sup>4</sup> Essa mudança marca uma revolução na cultura letrada ocidental

<sup>3</sup> *Scriptoria* é o plural de *Scriptorium* e pode ser traduzido como “local para escrever”. Eram os espaços de produção de manuscritos, principalmente, na Idade Média. Para saber mais, ver: STONES, Alison. *Scriptorium: the term and its history. Perspective*, v. 1, n. 1, p. 113–120, 2014.

<sup>4</sup> EISENSTEIN, Elisabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa: Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 24.

do século XV, com a qual surgiram novas interações entre ofícios, imagens, ordenações e classificações.<sup>5</sup> Johns argumenta que a política, a vida social e as práticas culturais foram transformadas pelo livro impresso, a despeito das críticas que fizera ao trabalho de Eisenstein sobretudo no que diz respeito à regularidade dos produtos da prensa.<sup>6</sup> O advento da tecnologia que alterou o modo de produzir e ordenar a informação é considerado por Eisenstein como uma combinação paradoxal entre uma continuidade aparente e uma mudança radical, uma vez que a prensa alterou significativamente a estrutura social.<sup>7</sup> Essa alteração trouxe novos produtos intelectuais: os artefatos impressos.<sup>8</sup> Desse modo, o impressor ingressa na comunidade de mediadores do conhecimento, juntamente com os livreiros urbanos, mascates, editores, escritores e censores. Lownes e Pearson foram impressores que dedicaram grande parte de suas vidas ao ofício da impressão e produziram uma pluralidade de obras que circularam com os seus nomes. Lownes, por exemplo, teve 386 publicações até a sua morte, a maioria de cunho teológico.<sup>9</sup> Apesar da diversidade de gêneros impressos em suas respectivas oficinas, suas vidas se relacionam nesta pesquisa devido à dedicação de ambos a um gênero particular: os manuais.

Os manuais (*How-to Handbooks*) da Época Moderna tratam sobre diversos assuntos, entre eles: culinários, médicos, equestres, gramaticais, comportamentais e técnicos.<sup>10</sup> Eles se referem a conhecimentos práticos do período, a partir de abordagens instrutivas e prescritivas.<sup>11</sup> Esse gênero contribuiu para o impacto das concepções dos meios pelo qual se aprendia e quais indivíduos podiam aprender.<sup>12</sup> Desse modo, sistematizou práticas culturais da Época Moderna e, por esse motivo, os manuais são relevantes para a história do conhecimento. No gênero dos manuais há um subconjunto dedicado à música, que veicula informações de cunho introdutório, técnico, instrumental,

<sup>5</sup> EISENSTEIN, Elisabeth L. *Op. cit.*, p. 39 e 40.

<sup>6</sup> JOHNS, Adrian. *The nature of the book: print and knowledge in the making*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, p. 623.

<sup>7</sup> EISENSTEIN, Elisabeth L. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>8</sup> Para saber mais sobre as implicações do surgimento do livro impresso, ver: FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro*. 2ª ed [1ª ed.: 1958]. São Paulo: Edusp, 2017.

<sup>9</sup> CLINE, Rebecca. Humphrey Lownes. In: BRACKEN, James. K.; SILVER, Joel (Orgs.). *Dictionary of Literary Biography, vol 170: The British Literary Book Trade, 1475-1700*. Inglaterra: Gale Research, 1996, p. 170.

<sup>10</sup> Para alguns exemplos de trabalhos feitos sobre manuais, ver: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016.

<sup>11</sup> LEEMANS, Aneemie. *Contextualizing Practical Knowledge in Early Modern Europe*. Bern: Peter Lang, 2020, p. 38.

<sup>12</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. *Op. cit.*, p. 7.

vocal, sonoro e gestual. São obras multifacetadas porque transmitem conhecimento sobre práticas não verbais por meio de um produto impresso, predominantemente verbal e visual.

Os manuais de Morley e de Simpson discorrem sobre características das práticas musicais. Essas características poderiam divergir entre as regiões devido aos estilos de cada um. Por exemplo, o barroco italiano tinha formas musicais imponentes e grandiosas; o estilo francês tinha uma forma clara e concisa com movimentos curtos e simples; e o estilo inglês se interessava pela profundidade da expressão e por uma sonoridade doce e delicada.<sup>13</sup> As obras de Morley e de Simpson enfatizam distinções como essas, entre as quais a peculiaridade das proporções inglesas é uma das mais citadas.<sup>14</sup> Estas eram tão específicas que Morley opta por adicionar o adjetivo “autêntica” para distinguir as nomenclaturas das proporções do continente europeu com as dos ingleses.<sup>15</sup> Devido às características peculiares da música inglesa barroca e à disparidade de pesquisas históricas entre o conhecimento de práticas não verbais e de práticas verbais, o caso dos manuais de música ingleses é o foco desta pesquisa.<sup>16</sup>

Esta pesquisa ampara-se no conceito de gênero epistêmico, como cunhado por Gianna Pomata, e articula-se à perspectiva historiográfica contemporânea da história do conhecimento a fim de analisar os manuais que constituem o *corpus* documental estudado com base no conceito de intermedialidade e na metodologia arqueológica.<sup>17</sup> O conceito

---

<sup>13</sup> HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990, p. 185, 186 e 209.

<sup>14</sup> Proporção é a relação entre duas coisas do mesmo gênero. Na música, indica a relação entre as durações dos sons. Domingos argumenta que a nomenclatura de proporções era mal utilizada pelos ingleses, que costumavam enegrecer as figuras musicais durante as passagens proporcionais. Um dos exemplos trazidos pela autora é a sêxtupla representada com seis mínimas pretas. Ela indica que Morley não explica o motivo dessa representação, apenas se limita a dizer que é mais por costume que por razão. A autora ainda argumenta que o resultado sonoro era idêntico e que a diferença estaria na maneira de representação das proporções. Ver: DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 182.

<sup>15</sup> DOMINGOS, Nathalia. *Op. cit.*, p. 171.

<sup>16</sup> Exemplos recentes de trabalhos sobre práticas verbais, ver: CEVOLINI, Alberto. Remembering and Forgetting by Means of Subject Headings: A Contribution to the History of Knowledge Organization. *Journal for the History of Knowledge*, v. 3, n. 1, 2022. JAJDELSKA, Elspeth. Ignorance as a Productive Force in Complex Storyworlds: The Case of Pilgrim’s Progress. *Journal for the History of Knowledge*, v. 2, n. 1, 2021. LUKIC, Dejan. Science Education and Bureaucratization of Fieldwork: Creating a Geological Collection in Nineteenth-Century Serbia. *Journal for the History of Knowledge*, v. 3, n. 1, 2022.

<sup>17</sup> O conceito de intermedialidade pode ser entendido como um conjunto complexo de relações entre mídias que são sempre, mais ou menos, multimodais. ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, p. 37. A metodologia arqueológica visa definir os

de gênero epistêmico é definido como aquele cujos tipos textuais se dedicam às práticas cognitivas, as quais envolvem a produção e a transmissão de conhecimentos.<sup>18</sup> Esse gênero, portanto, refere-se aos conjuntos de práticas discursivas regidas por convenções e normas reconhecidas por uma comunidade específica e utilizadas para descrição, argumentação, explicação ou instrução de um conhecimento. Com base nessa definição do gênero epistêmico, Pomata defende ser uma perspectiva fundamental para a história do conhecimento, cujo objetivo é investigar os processos de produção, circulação e transformação dos mais variados conhecimentos ao longo do tempo, interpretando-os como produtos histórico-sociais.<sup>19</sup>

Burke defende que os conhecimentos são informações “cruas” processadas em um nível cognitivo.<sup>20</sup> Portanto, um dos objetivos deste campo, segundo Östling e Heidenblad, é pensar como a informação se torna conhecimento e quais as consequências socioculturais de classificá-las como conhecimento em diferentes sociedades e períodos.<sup>21</sup> Nesse campo, é possível compreender os manuais como produtos intelectuais da Época Moderna e produtores de hierarquias epistêmicas. Entende-se episteme como o conjunto das relações de normas e de regras que moldam os conhecimentos de uma dada época, cujo conjunto formaliza os conhecimentos como mais ou menos relevantes.<sup>22</sup> A definição de hierarquia epistêmica, por sua vez, advém dessas normatizações, as quais criam categorias restritivas ao conhecimento a partir do estabelecimento de sua relevância. Assim, questionamos se os manuais de música produziram hierarquias epistêmicas em conhecimentos práticos no período barroco inglês, entre os séculos XVII e XVIII.

---

próprios discursos, enquanto práticas que obedecem a regras. FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, p. 157.

<sup>18</sup> POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre. *Literature and Medicine*, v. 32, n. 1, 2014, p. 2.

<sup>19</sup> POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative in Pre-Modern Europe and China: Comparative History of an Epistemic Genre. In: GINZBURG, Carlo; BIASIORI, Lucio (Orgs.). *A Historical Approach to Casuistry: Norms and Exceptions in a Comparative Perspective*. Londres: Bloomsbury Academic, 2019, p. 16.

<sup>20</sup> BURKE, Peter. *O que é história do conhecimento?* São Paulo: Editora UNESP, 2016, p. 19.

<sup>21</sup> ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. *The History of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 17.

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 214.

A cronologia da música ocidental é comumente dividida em seis períodos estilísticos: medieval, renascentista, barroco, clássico, romântico e contemporâneo.<sup>23</sup> Apesar dessas divisões serem um pouco grosseiras e arbitrárias, elas funcionam como pontos de referências na abordagem da música composta nos períodos.<sup>24</sup> Outros dois pontos de referência que devem ser considerados são os contextos sociopolíticos e as preferências do público. Segundo Cury, o que era considerado “bom” delimitava os parâmetros das composições e dos estilos.<sup>25</sup> O público, portanto, relaciona-se na definição dos estilos musicais, e os manuais circulam as regras dessa prática. Assim, mesmo que os músicos não fossem obrigados a seguir as regras estabelecidas, eles as seguiam para atender as expectativas do público, comprovando o argumento de Cury sobre o bom gosto.<sup>26</sup> Dessa forma, essa pesquisa se vale de manuais impressos para investigar os discursos construídos sobre os conhecimentos da prática musical.

A análise das regras presentes nos manuais de música ingleses centraliza-se no período barroco, entre os séculos XVII e XVIII. As quatro obras analisadas são: 1. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*<sup>27</sup> (1608), de Thomas Morley; 2. *A Brief Introduction to the Skill of Musicke*<sup>28</sup> (1660), de John Playford (1623–1686), Christopher Simpson e Thomas Campion (1567–1620); 3. *A Compendium: or Introduction to Practical Musick*<sup>29</sup> (1714), de Christopher Simpson; e 4. *A New Musical Grammar, and Dictionary: or, A General Introduction to the Whole Art of Musick*<sup>30</sup> (1756), de William Tans’ur (1706–1783). Todas essas obras se encontram no acervo da *Oberlin College* e foram acessadas digitalmente. Os quatro manuais possuem uma divisão similar de seus conteúdos: começam com assuntos teóricos “básicos”, desenvolvem o

---

<sup>23</sup> Para uma bibliografia sobre cada período, ver: AUNER, Joseph; FRISCH, Walter. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2013. FASSLER, Margot; FRISCH, Walter. *Music in the Medieval West*. Califórnia: W. W. Norton, 2014. FREEDMAN, Richard. *Music in the Renaissance*. Califórnia: W. W. Norton, 2013. FRISCH, Walter. *Music in the Nineteenth Century*. Califórnia: W.W. Norton, 2013. GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007. HELLER, Wendy. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2014. RICE, John A. *Music in the Eighteenth Century*. Califórnia: W. W. Norton, 2013.

<sup>24</sup> GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *Op. cit.*, p. 571.

<sup>25</sup> CURY, Thiago Alvino. *Bon goût: problematização sobre a música francesa na obra de Jacques Martin Hotteterre Le Romain*. Monografia. Brasília: Universidade de Brasília, 2014, p. 18.

<sup>26</sup> CURY, Thiago Alvino. *Op. cit.*, p. 40.

<sup>27</sup> Doravante citado apenas como “A Plaine and Easie”.

<sup>28</sup> Doravante citado apenas como “A Brief Introduction”.

<sup>29</sup> Doravante citado apenas como “A Compendium”.

<sup>30</sup> Doravante citado apenas como “A New Musical Grammar”.

grau de complexidade e, nas últimas partes, passam para conteúdos mais práticos, como o uso de um instrumento musical ou uma técnica “nova”. Em sua maioria, utilizam estratégias parecidas nas explicações e alguns citam explicitamente o outro, como Playford, em *A Brief Introduction*, e Tans’ur, em *A New Musical Grammar*, que citam a obra de Thomas Morley. Embora haja semelhanças na forma e no conteúdo, cada obra possui um foco específico: Thomas Morley se dedica ao descante<sup>31</sup>, John Playford ao contraponto<sup>32</sup>, Christopher Simpson à viola<sup>33</sup> e William Tans’ur à composição<sup>34</sup>.

Os *How-to handbooks* podem ser definidos por três características principais: prometem abordar grande parte do assunto a ser ensinado, utilizam trechos de obras de outros escritores e oferecem métodos com a intenção de um aprendizado mais ágil e fácil.<sup>35</sup> Glaisyer e Pennell percebem que o gênero dos manuais ainda é muito marginalizado do ponto de vista historiográfico e deveria receber mais atenção.<sup>36</sup> Em convergência com os esforços das autoras, ao organizarem um livro sobre esse gênero documental em 2003, os estudos dos manuais continuam em expansão, especialmente em relação à música.<sup>37</sup> Manuais de música formam um *corpus* documental amplamente explorado por etnomusicólogos, pesquisadores em teoria musical e músicos em geral. A participação de historiadores, no entanto, segue diminuta. Para mudar esse cenário, pesquisar manuais nos permite compreender as sistematizações do conhecimento prático, as estruturas de aprendizado e a categorização dos tipos de conhecimentos em fontes como os manuais.<sup>38</sup> O esforço desta monografia segue essa abordagem para investigar a

---

<sup>31</sup> Técnica de composição conhecida como contraponto, no qual duas ou mais vozes são compostas simultaneamente. DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 57.

<sup>32</sup> Prática de combinar linhas melódicas para criar polifonia. Essa técnica começa a ser utilizada no Renascimento, mas é no Barroco que ganha destaque. HELLER, Wendy. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2014, p. A4 [Glossário].

<sup>33</sup> Instrumento curvado com uma tábua de dedo com seis ou sete cordas. Pode ser apoiada sobre ou entre as pernas. Instrumento muito utilizado no Renascimento e no Barroco. HELLER, Wendy. *Op. cit.*, p. A9 [Glossário]

<sup>34</sup> Fazer uma obra de música completa com todas as partes. São necessários vários conhecimentos elementares (rítmicos, melódicos e harmônicos). ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique. Tome premier*. Amsterdã, 1769, p. 169.

<sup>35</sup> GLAISYER, Natasha. Popular Didactic Literature. In: RAYMOND, Joad (Org.). *The Oxford History of Popular Print Culture: Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford: Oxford University Press, v. 1, 2011, p. 511, 518 e 519.

<sup>36</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016, p. 1.

<sup>37</sup> GLAISYER, Natasha. *Op. cit.*, p. 511.

<sup>38</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. *Op. cit.*, p. 3.

sistematização dos conhecimentos sobre práticas não verbais nessas fontes. Para tanto, a presente pesquisa se alinha à história do conhecimento, articulada por Araújo, Östling, Heidenblad e Verburgt, os quais, ao tratarem de diferentes objetos, investigam “como” o conhecimento foi produzido em diferentes períodos.<sup>39</sup>

Em contrapartida, Daston e Marchand mantêm-se cautelosas quanto a essa tendência historiográfica e argumentam que a ideia de uma História que estuda o “conhecimento” é muito vaga e imprecisa nos seus limites.<sup>40</sup> Os esforços recentes de uma série de pesquisadores e instituições na consolidação do campo, por sua vez, demonstram a força que a história do conhecimento vem ganhando nas últimas décadas. Dupré e Somsen enfatizam a abertura de centros de pesquisas voltados para a história do conhecimento, como o *Zentrum für Wissensgeschichte*, em Zurique, e o *Lund Centre for the History of Knowledge (LUCK)*, na Suécia, também apontam a formação de revistas como a *KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge, Knowledge in Society, Revue d'anthropologie des connaissances*, que contribuem para a divulgação da área.<sup>41</sup> Por fim, no ano de 2023, foi realizada na cidade do Porto a *History of Knowledge Conference*, que reuniu especialistas de diversas áreas para discutir pesquisas em andamento e resultados centralizados na temática da circulação do conhecimento, mostrando como o campo se encontra em expansão. Concordamos com esses autores e entendemos como proveitoso para o nosso objetivo o engajamento com a história do conhecimento.

Concomitante a esse campo, a pesquisa também se ampara nos estudos musicais. Harnoncourt e Heller constroem quadros gerais da História da Música; Domingos e Zwilling traduzem tratados e manuais da Época Moderna; Cury investiga a noção do bom

---

<sup>39</sup> São pesquisas que buscam responder “como” se produzia, circulava ou construía o conhecimento em um período. Os autores citados, respectivamente: ARAÚJO, André de Melo. (Re)producing the English Printed Past: Antiquarian Knowledge-Making Practices in Joseph Ames’s Typographical Antiquities (1749). *Journal for the History of Knowledge*, v. 5, 28 p., 2024; ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. *The History of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023; e VERBURGT, Lukas M. The History of Knowledge and the Future History of Ignorance. *KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge*, Chicago v. 4, n. 1, p. 1-24, 2020.

<sup>40</sup> DASTON, Lorraine. The History of Science and the History of Knowledge. *KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge*, Chicago, v. 1, n. 1, 2017, p. 143; e MARCHAND, Susan. How Much Knowledge is Worth Knowing? An American Intellectual Historian’s Thoughts on the Geschichte des Wissens. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Alemanha, v. 42, n. 2–3, 2019, p. 14.

<sup>41</sup> DUPRÉ, Sven; SOMSEN, Geert. What is the History of Knowledge?. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020, p. 1.

gosto na França do século XVIII; e Weiss pesquisa tratados na Época Moderna.<sup>42</sup> A perspectiva da história do conhecimento e os apontamentos do campo musical nos auxiliam a comparar os conteúdos dos manuais e as justificações presentes em cada obra para compreender as sistematizações do conhecimento sobre práticas não verbais dos séculos XVII e XVIII, tal como veiculadas nos manuais ingleses. A ênfase dada às técnicas e à prescrição de práticas em detrimento de outras reflete e reforça a presença de hierarquias no conhecimento da época, uma vez que os manuais também são uma resposta às demandas sociais, econômicas e políticas do período.

Diante do exposto e dada a insuficiência numérica de trabalhos historiográficos sobre manuais de música, exploramos como os conhecimentos práticos dos séculos XVII e XVIII eram sistematizados e veiculados em gêneros textuais de caráter predominantemente verbal e visual, uma vez que sua composição intercala textos e imagens. No primeiro capítulo, abordamos a genealogia das fontes e do gênero textual analisado, além de apresentar os manuais e os sujeitos envolvidos. No segundo, explicamos os conceitos de episteme, gênero epistêmico, intermedialidade e hierarquia epistêmica, além de definirmos a metodologia arqueológica, evidenciando a importância de uma análise intermedial dos manuais, uma vez que diferentes mídias são empregadas. Por fim, destacamos os padrões e as diferenças dos manuais na construção do conhecimento. Com isso, afirmamos que o estudo de manuais de música contribui para a expansão de pesquisas centradas em práticas não verbais no campo da história do conhecimento ao compreendermos os manuais como produtos intelectuais sistematizadores de conhecimentos sobre práticas não verbais.

---

<sup>42</sup> Os trabalhos citados, respectivamente: HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990; HELLER, Wendy. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2014; DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012; ZWILLING, Carin. *The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII*. Dissertação de Mestrado em História — São Paulo: UNICAMP, 1996; CURY, Thiago Alvino. *Bon goût: problematização sobre a música francesa na obra de Jacques Martin Hotteterre Le Romain*. Monografia. Brasília: Universidade de Brasília, 47 p., 2014; e WEISS, Susan. F. *Didactic Sources of Musical Learning in Early Modern England*. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, p. 60-84, 2016.

## 1. AO CARO LEITOR

Ao contrário do imaginário do século XXI, que se baseia na popularidade contemporânea de nomes como Johann Sebastian Bach (1685–1750) e Henry Purcell (1659–1695) para pensar o modo de vida de compositores barrocos, a vida de um músico da Época Moderna não era fácil, nem muito lucrativa. Por isso, era comum que músicos do período buscassem outras fontes de renda relacionadas à música, como imprimir suas obras.<sup>43</sup> Em contraste com o resto da Europa, a região inglesa teve um interesse tardio na impressão de partituras musicais, principalmente de obras seculares, pela incerteza de haver ou não público consumidor.<sup>44</sup> À época das Reformas Religiosas, ser católico ou protestante afetava as produções musicais. Os músicos que compunham salmos e obras litúrgicas tinham mais espaço, em comparação aos compositores de obras seculares. Portanto, as oportunidades nesse ofício eram impactadas pelo contexto social, religioso e político.

Até o começo do século XVII, os manuscritos musicais ainda predominavam na região inglesa e a sua circulação acontecia mediante cópias que se destinavam ao uso doméstico, recreacional ou educacional, sendo mais limitada a sua difusão.<sup>45</sup> Com o crescimento gradual da impressão de obras referentes à música, podemos apontar que no século XVII houve um aumento e uma diversificação desse tipo de impressão.<sup>46</sup> Murray demonstra que Morley, influenciado pelas suas viagens, foi um dos primeiros a perceber os benefícios de levar a impressão musical à Londres.<sup>47</sup> Morley, Simpson e Playford tiveram vantagem nessa prática emergente, uma vez que tinham a permissão e os contatos para realizar impressões de obras desse tipo. Para Glaisyer e Pennell, o impacto da impressão de manuais na segunda metade do século XVII, em geral, foi tão grande que instigou o desenvolvimento da alfabetização da Época Moderna ao expandir a prática da leitura por um menor custo.<sup>48</sup> Com o aumento da circulação e da produção de manuais, a

---

<sup>43</sup> MURRAY, Tessa. *Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher*. Burnley: Boydell & Brewer, 2014, p. 1.

<sup>44</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 49 e 50.

<sup>45</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 57.

<sup>46</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 49.

<sup>47</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>48</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. Introduction. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016, p. 5.

promessa de serem métodos mais eficazes modificou, em parte, o modo de aprendizagem de conhecimentos práticos na Época Moderna.

Todos os exemplares dos manuais analisados nesta pesquisa fazem parte do acervo do músico e colecionador estadunidense, Frederick Selch (1930-2002), doada para a biblioteca da *Oberlin College*, onde se encontram atualmente. A primeira obra, *A Plaine and Easie* (fig. 2), foi publicada em 1597 por Thomas Morley. A sua segunda edição foi impressa em 1608, em Londres, e está escrita em formato de diálogo. Além dessas, foram localizadas mais três edições. A existência de 23 exemplares atualmente preservados em três países sugere que no próprio período haveria um bom número de exemplares em circulação.<sup>49</sup> A obra em questão é um livro impresso, em 223 páginas<sup>50</sup>, e se encontra dividida em três partes: 1. Introdução à música e ao canto; 2. Arte do descante; e 3. Composição e músicas novas. No início, há uma dedicatória ao mestre William Byrd (1540-1623) seguida de uma nota ao leitor e, ao final, há um apêndice com informações para facilitar o entendimento do manual.

---

<sup>49</sup> Levantamento realizado pela USTC: <https://www.ustc.ac.uk/editions/3003246>. Acessado em 30 nov. 2023.

<sup>50</sup> Esse valor segue o arquivo digitalizado e contabiliza páginas numeradas e as não numeradas. Apenas foram retiradas da soma a encadernação e as folhas de guarda.

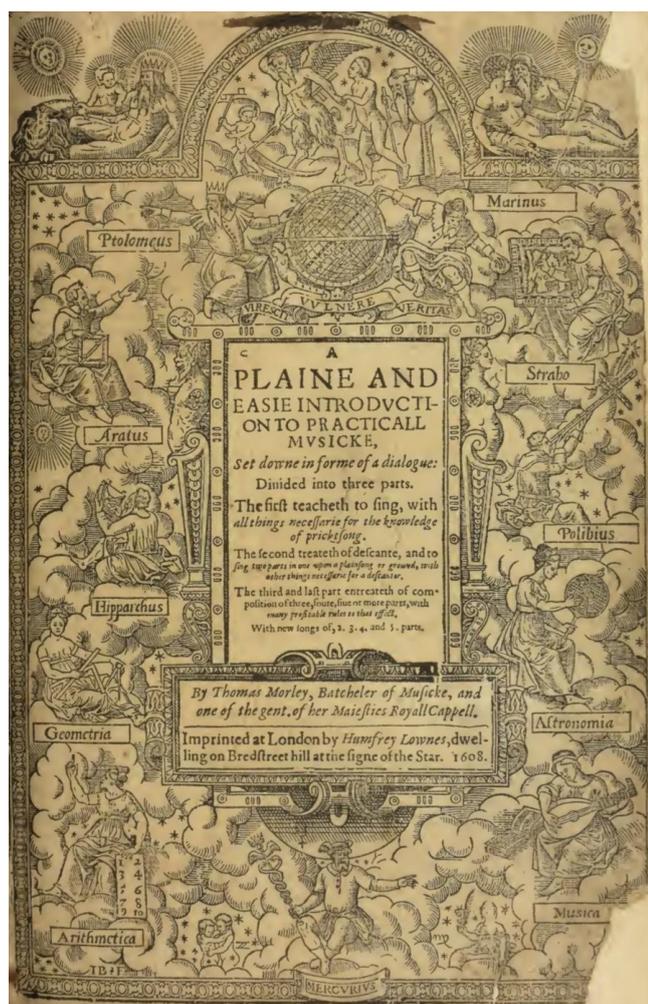


Fig. 2: Folha de rosto de *A Plaine and Easie* (1608), Thomas Morley.

O título da obra sugere que o material planejava ensinar, de forma acessível e compreensível, iniciantes na música. Na nota ao leitor, Morley defende que “qualquer um, exceto aquele com capacidade limitada, poderá verdadeiramente cantar suas melodias, [...] e poderão, sem qualquer outro auxílio a não ser deste livro, aprender perfeitamente a cantar, [a] realizar o descante e a compor e reunir as partes [de uma composição]”.<sup>51</sup> Em outras palavras, queria convencer os leitores de que, com esta obra, qualquer pessoa conseguiria aprender a prática musical. Thomas Morley foi um editor e

<sup>51</sup> “any of but meane capacity, so they can but truly sing their tunings, [...] may without any other helpe saving this booke, perfectly learn to sing, make descant, and set parts well and formally together”. MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie*. 2ª ed. Londres. Impresso por Humfrey Lownes. 1608, p. [B1<sup>v</sup>]. Tradução livre. A numeração indicada entre colchetes neste trabalho refere-se às assinaturas dos cadernos do exemplar por possuir páginas não numeradas.

autor de grande destaque na região inglesa. Desde pequeno, participou de corais religiosos e, ao longo de sua vida, publicou muitas obras religiosas.<sup>52</sup> Além disso, em suas viagens, percebeu que o comércio de impressão de obras seculares sobre música ainda era pouco explorado na região inglesa e, com isso, investiu seus esforços nesse tipo de impressos.<sup>53</sup>

Com objetivo similar ao de Morley, a segunda obra impressa analisada é *A Brief Introduction* (fig. 3), escrita por John Playford em 1654. Tendo sido localizadas dez edições, sua segunda edição foi impressa por William Godbid (†1679), em 1660. Ao longo de 145 páginas<sup>54</sup>, são desenvolvidos os seguintes temas: 1. Introdução à música; 2. Introdução à viola e ao violino; e 3. Arte de composição. Nesse manual, os autores se preocupam em explicar os conteúdos musicais com exemplos da vida cotidiana, como imaginar uma letra ou um dia da semana para cada nota. Esses esforços convergem com os ideais dispostos no prefácio. Nele, Playford afirma que as regras das artes não devem ser explicadas com floreios, mas em linguagem simples.<sup>55</sup> John Playford viveu no século XVII e foi um editor que publicava obras musicais e panfletos políticos. Após a impressão de alguns panfletos contra o julgamento do Rei Carlos I (1600-1649), executado em 1649, foi expedido um mandado de prisão em seu nome e não se teve notícias suas até o ano seguinte, com a sua próxima publicação, *The English Dancing Master* (1650).<sup>56</sup>

---

<sup>52</sup> MURRAY, Tessa. *Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher*. Burnley: Boydell & Brewer, 2014, p. 8.

<sup>53</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 44.

<sup>54</sup> Esse valor segue o arquivo digitalizado e contabiliza páginas numeradas e as não numeradas. Apenas foram retiradas da soma a encadernação e as folhas de guarda.

<sup>55</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. [A4<sup>r</sup>].

<sup>56</sup> THOMPSON, Robert. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, v. 44, 2004, p. 568.

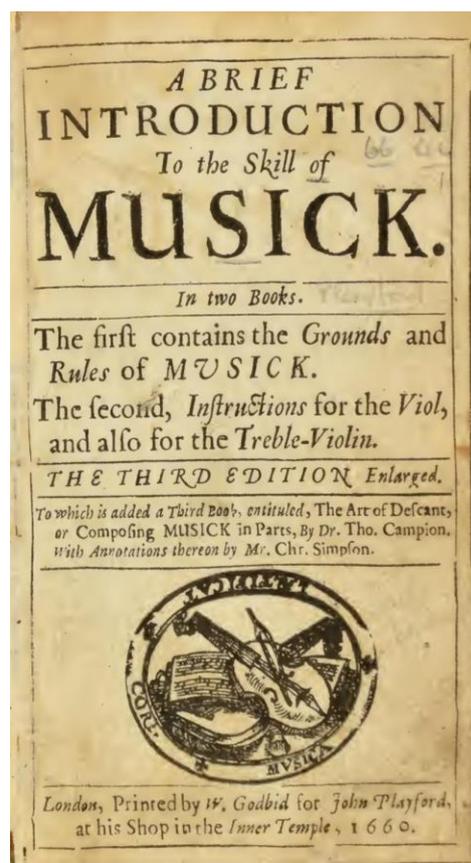


Fig. 3: Folha de rosto de *A Brief Introduction to the Skill of Musicke* (1660), John Playford.

Durante a Restauração<sup>57</sup>, Playford conseguiu crescer na impressão de obras, ingressando na *Stationer's Company*<sup>58</sup> e ganhou o monopólio de impressão de salmos métricos.<sup>59</sup> Além disso, participou do restabelecimento dos corais da Capela Real, forneceu materiais musicais para eles e objetivou uma ampla distribuição para o mercado consumidor de amadores.<sup>60</sup> A última parte desse manual foi escrita por Thomas Campion, poeta e músico inglês, que viveu entre o final do século XVI e o início do século XVII. Apesar de haver suspeitas de ter sido católico devido ao seu patrono, especula-se que

<sup>57</sup> Quando Charles II retorna do exílio e os Stuarts voltam a governar. Ver: Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. Restoration. *Encyclopedia Britannica*. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Restoration-English-history-1660>.

<sup>58</sup> Órgão que detinha o monopólio sobre a indústria editorial em Londres e era oficialmente responsável pela definição e aplicação de normas. DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 32.

<sup>59</sup> Traduções métricas da Bíblia. Gênero musical sacro muito circulado na Inglaterra para ser utilizado nas igrejas e nas casas. AUSTERN, Linda P. *Both from the Ears and Mind: Thinking about Music in Early Modern England*. Chicago: University of Chicago Press, 2020, p. 76.

<sup>60</sup> THOMPSON, Robert. *Op. cit.*, p. 569.

tenha participado da expedição de Robert Carey (1560-1639) para auxiliar o rei francês, Henrique IV (1553-1610), contra a Liga Católica, além de possuir publicações de poemas contra os jesuítas que circularam com o seu nome.<sup>61</sup> Durante a vida, publicou uma série de obras musicais, sendo a mais conhecida *A Book of Ayres* (1601).

Por fim, esse manual também traz anotações de Christopher Simpson, compositor e músico. Devido ao contexto das Reformas Religiosas, acredita-se que manteve segredo quanto à sua confissão. Alguns pesquisadores, como é o caso de Urquhart, levantam evidências que o aproximam dos jesuítas, enquanto Bartlett argumenta que, durante a Guerra Civil, ele tenha se alistado ao lado dos partidários do Rei Carlos I, o que o aproximaria dos anglicanos.<sup>62</sup> Posteriormente, Simpson aparece como tutor do filho de um patrono e esse novo posto permitiu que ele publicasse uma maior quantidade de obras musicais.<sup>63</sup> Sua reputação veio com a obra *The Division-Violist* (1659), mas é com *A Compendium: or Introduction to Practical Musick* (1665) que ele ganha ainda mais reconhecimento.<sup>64</sup>

Simpson é o autor do terceiro manual analisado: *A Compendium* (fig. 4), publicado em 1665 e com nove edições localizadas até o momento. Sua quinta edição, de 1714, possui 159 páginas<sup>65</sup> e está dividida em cinco partes principais: 1. Os princípios da música; 2. Os princípios da composição; 3. O uso da dissonância; 4. A forma do descante; e 5. O artifício do cânone. Além disso, essa edição possui uma dedicatória ao próprio autor, que já havia falecido, e uma segunda dedicatória, agora destinada aos “amantes da harmonia”.

---

<sup>61</sup> HAMSON, Brian. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, v. 9, 2004, p. 880 e 881. Para saber mais sobre os conflitos religiosos da França e sobre a Liga Católica, ver: HOLT, Mack P. *The French wars of religion, 1562-1629*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

<sup>62</sup> Trabalhos citados, respectivamente: URQUHART, Margaret. Was Christopher Simpson a Jesuit?. *The Journal of the Viola da Gamba Society Publications: Chelys*, Inglaterra, v. 21, p. 3–26, 1992; e BARTLETT, Ian. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, v. 50, 2004, p. 682.

<sup>63</sup> BARTLETT, Ian. *Op. cit.*, p. 682 e 683.

<sup>64</sup> BARTLETT, Ian. *Op. cit.*, p. 682 e 683.

<sup>65</sup> Esse valor segue o arquivo digitalizado e contabiliza páginas numeradas e as não numeradas. Apenas foram retiradas da soma a encadernação e as folhas de guarda.

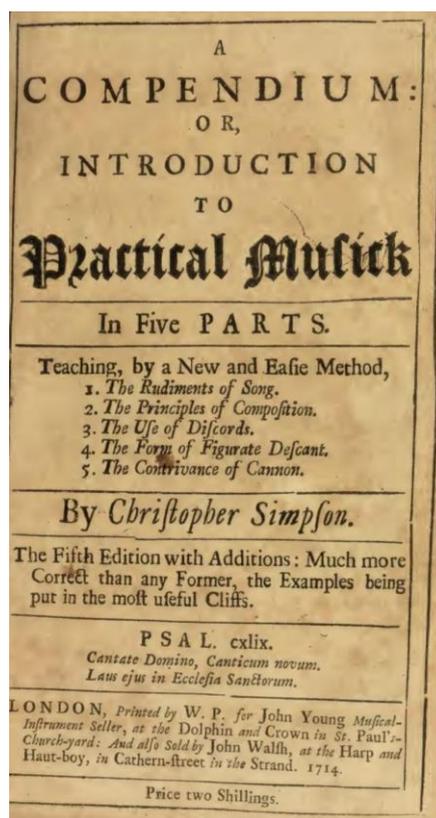


Fig. 4: Folha de rosto de *A Compendium: or Introduction to Practical Musick* (1714), Christopher Simpson.

A quinta edição foi publicada postumamente, mas traz nomes conhecidos do período com o objetivo de dar maior credibilidade à obra. Roger L'Estrange (1616-1704), panfletista e censor, escreve uma carta ao leitor dizendo que mesmo com sua imparcialidade, precisa se pronunciar para fazer “justiça aos mortos, e um favor aos vivos”.<sup>66</sup> Dessa forma, L'Estrange elogia tanto a obra quanto Christopher Simpson. Essa edição também possui uma dedicatória de John Jenkins (1592-1678), estimado compositor inglês, agradecendo ao honrado amigo Simpson pelo seu trabalho engenhoso.<sup>67</sup>

<sup>66</sup> “Justice to the Dead, and a Service to the Living”. SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. [A3<sup>r</sup>]. Tradução livre. Para mais informações sobre Roger L'Estrange, ver: LIMA, Verônica C. Edição & Censura: a materialidade dos panfletos de Sir Roger L'Estrange no início dos anos 1660. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 28, p. 1-50, 2020.

<sup>67</sup> SIMPSON, Christopher. *Op. cit.*, p. [A5<sup>v</sup>]. Para mais informações sobre John Jenkins, ver: ASHBEE, Andrew. *The Harmonious Musick of John Jenkins*. Volume 2: Suites, airs and vocal music. Londres: Toccata Press. 2020.

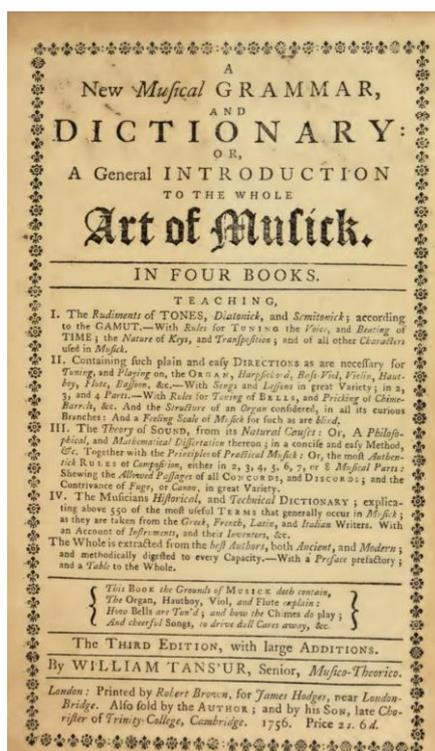


Fig. 5: Folha de rosto de *A New Musical Grammar* (1756), William Tans'ur.

O último manual analisado é *A New Musical Grammar*, escrito em 1746 por William Tans'ur (fig. 5). Com sete edições localizadas, sua terceira edição foi impressa por Robert Brown em 1756. Escrita em formato de diálogo, suas 192 páginas<sup>68</sup> estão divididas em quatro partes: 1. Introdução à música; 2. Como tocar instrumentos como o órgão, o cravo, a flauta e até sinos; 3. Teoria do som; e 4. História dos músicos e dicionário de termos. Entre suas explicações, o autor se preocupa em fazer analogias para o melhor entendimento dos praticantes. Por exemplo, para tratar sobre a duração das notas, Tans'ur pede que o praticante faça um pêndulo (fig. 6) para visualizar a explicação sobre a pulsação.

<sup>68</sup> Esse valor segue o arquivo digitalizado e contabiliza páginas numeradas e as não numeradas. Apenas foram retiradas da soma a encadernação e as folhas de guarda.

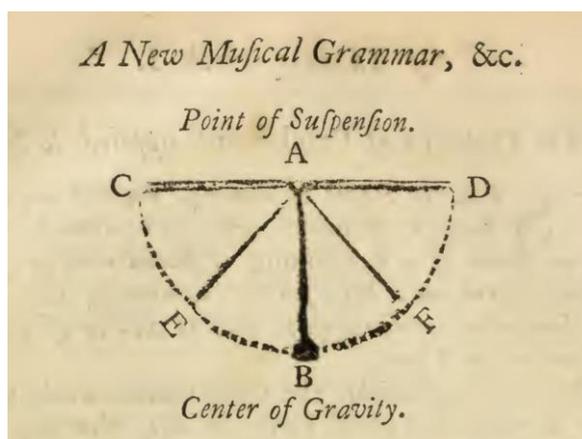


Fig. 6: Imagem do pêndulo citado na explicação do tempo das notas em *A New Musical Grammar* (1756), William Tans'ur.

Esse quarto manual foi amplamente utilizado até meados do século XIX e foi elaborado principalmente para músicos da igreja, uma vez que William Tans'ur era um salmista católico do século XVIII, que além de compor salmos, também vendeu livros e publicou obras teóricas de música.<sup>69</sup>

As informações tratadas no primeiro capítulo foram encontradas, principalmente, no início dos próprios manuais. Em obras da Época Moderna, era comum que, após a folha de rosto, houvesse dedicatórias, prefácios e notas endereçadas ao leitor. Essas partes nos permitem entender as motivações dos autores, com quem conversam e de onde partem. Em *A Plaine and Easie*, Morley dedica sua obra ao mestre William Byrd com o objetivo de assegurar prestígio e autoridade à sua obra. Era comum nos elementos textuais iniciais dos manuais afirmar que a obra era aprovada pelos mestres. Os quatro autores enfatizam que as informações contidas nas obras eram confirmadas pela autoridade dos mestres, contendo, inclusive, trechos retirados de suas obras. Glaisyer e Pennell denominam de *Curricula Vitae* a parte dos prefácios na qual o autor adiciona credenciais para comprovar sua competência.<sup>70</sup> Enquanto Morley utiliza Byrd para conferir credibilidade à sua obra, Playford pontua que algumas partes do seu manual foram

<sup>69</sup> OXFORD UNIVERSITY PRESS. *Oxford Dictionary of National Biography*. Inglaterra: Oxford University Press, v. 53, 2004, p. 779 e 780.

<sup>70</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. Introduction. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016, p. 9.

retiradas de outras obras e Simpson informa ao leitor que partes do seu manual advinham de uma publicação sua anterior àquela.

Quem mais se utiliza dessa estratégia é Tans'ur, que, em um prefácio de doze páginas, cita nomes importantes desde a Antiguidade. Ao falar dos pensadores modernos, Tans'ur coloca Morley, Playford, Simpson e ele mesmo ao lado de nomes como Charles Perrault (1628–1703), Galileu Galilei (1564–1642), Isaac Newton (1643–1727) e René Descartes (1596–1650), indicando ter consultado seus laboriosos trabalhos para a construção do manual. Ao colocar a música no mesmo lugar de outras ciências “consolidadas”, Tans'ur equipara o papel da música com o das outras ciências. Ele defende que a música é uma arte tanto laica quanto divina e, com o intuito de que todos pudessem acessá-la, construiu um método simples e fácil.<sup>71</sup> No prefácio de *A Brief Introduction*, Playford também aponta a música como uma arte laica e divina. Ele cita trechos da Bíblia e argumenta que a música era um presente de Deus, mas esse presente não era dado aos ociosos, apenas àqueles que praticassem continuamente a arte até obter as habilidades necessárias.<sup>72</sup> Para alcançar essas habilidades, haveria livros de instruções de habilidosos artistas, como aquele que o leitor teria em mãos.<sup>73</sup>

Todos os autores apresentam suas obras como fáceis e simples, provavelmente com o objetivo de facilitar a comercialização dos títulos, uma vez que um iniciante dificilmente compraria um manual que se definisse como difícil e complicado. No entanto, mesmo que fosse uma estratégia comercial, eles tentavam facilitar suas obras com exemplos mais próximos ao cotidiano do praticante. Eles compreendiam a música como ciência e arte de grande complexidade e nutriam respeito por ela. Tans'ur argumenta que, para um indivíduo merecer realmente o título de mestre da música, seriam necessários mais de 500 anos de estudos e talvez nem assim fosse justificável reivindicar tal título.<sup>74</sup> Ele utiliza um artifício retórico do período para dizer que apesar da sua dedicação de mais de quarenta anos aos estudos musicais, não se via como merecedor do título.<sup>75</sup> Simpson também explica que, visto a complexidade da música, era dever daquele

---

<sup>71</sup> TANS'UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. III e XII.

<sup>72</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. [A3<sup>v</sup>].

<sup>73</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *Op. cit.*, p. [A4<sup>r</sup>].

<sup>74</sup> TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. VIII.

<sup>75</sup> TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. VIII.

que possuísse métodos práticos e fáceis compartilhar com os demais; aliás, era esse o motivo de ter escrito sua obra.<sup>76</sup>

De modo geral, há poucas informações referentes à educação dos autores, mas os indícios são suficientes para afirmar que todos eles tiveram ensino formal de música, em algum nível. Os autores, então, eram homens letrados musicalmente, visando transformar o conhecimento adquirido por eles em um comércio de maior amplitude na região inglesa. Com essa afirmação, dois pontos precisam ser esclarecidos: os manuais foram elaborados por sujeitos que tinham o conhecimento necessário e, para eles, os manuais tornariam dispensável o tipo de formação que receberam. A veiculação dos manuais, portanto, depende da relação entre os três principais sujeitos envolvidos na produção da obra: o autor, o impressor e o praticante. O autor precisa ter um vasto conhecimento do conteúdo e deve explicá-lo de maneira didática. No entanto, nem todos os autores conseguiram simplificar os conteúdos. Domingos destaca a densidade e o detalhamento da obra de Morley e pontua a presença de explicações referentes à prática inglesa que divergiam da tradição teórica, enquanto Colles enfatiza a ironia entre o título *A Plaine and Easie* e o difícil conteúdo da obra.<sup>77</sup> Uma das ferramentas utilizadas para tentar contornar a complexidade dos assuntos foram as representações gráficas para o leitor poder visualizar as explicações. O auxílio imagético nos leva ao segundo sujeito: o impressor.

O impressor precisa conhecer as técnicas de impressão específicas e ter os instrumentos necessários para produzir os manuais de música. Murray argumenta que Peter Short (†1603), impressor da primeira edição da obra de Morley, precisou adquirir novos tipos móveis.<sup>78</sup> A autora ainda destaca que Short treinou a impressão musical com obras menores de Morley, antes de imprimir *A Plaine and Easie*, uma vez que o manual era “um empreendimento enorme e ambicioso, composto por 224 páginas, a grande maioria das quais incluía texto e música”.<sup>79</sup> Short não era o único impressor de obras musicais na Inglaterra. A atuação de nomes como Hunfrew Lownes e William Godbid

---

<sup>76</sup> SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. [A4<sup>r</sup>].

<sup>77</sup> Trabalhos citados, respectivamente: DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practical musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 42.; e COLLES, Henry C. Some Musical Instruction Books of the Seventeenth Century. *Proceedings of the Musical Association*, v. 55, 1928, p. 32.

<sup>78</sup> MURRAY, Tessa. *Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher*. Burnley: Boydell & Brewer, 2014, p. 78.

<sup>79</sup> “an enormous and ambitious undertaking, comprising 224 pages, the vast majority of which included both text and music”. MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p.78. Tradução Livre.

confirmam isso. Por outro lado, Murray demonstra que a impressão de obras musicais não era uma habilidade simples nem barata, sobretudo quando ultrapassavam 100 páginas, de modo que não havia um excesso de impressores que poderiam imprimir.<sup>80</sup>

Após a publicação do manual, o último sujeito é o praticante. Ele precisa ser minimamente letrado e desenvolver a habilidade cognitiva de “ler” sons, ou seja, decifrar os códigos escritos de modo prático. Desenvolver essa habilidade exige compreender um conjunto de códigos gestuais, matemáticos, visuais, sonoros, mecânicos e até emocionais, que precisam se interconectar. Somente ler o texto não é suficiente porque as práticas não verbais exigem um nível de decifração e de interpretação que ultrapassa o escrito. Conclui-se que a produção de manuais de música não apenas auxiliou na consolidação da impressão musical na região inglesa, como também sistematizou o modo que o conhecimento de práticas não verbais era veiculado. Os manuais dão acesso às regras porque os autores preocupavam-se em detalhá-las para que os iniciantes não cometessem erros. Portanto, buscar quais regras possuíam maior importância e quais eram descartadas permite-nos investigar a existência das hierarquias. Antes de avançarmos com a análise das fontes, precisamos compreender o que denominamos como hierarquia epistêmica e como o conceito de intermedialidade pode nos auxiliar a investigar as dinâmicas entre os processos mecânicos, técnicos e práticos veiculados nos manuais.

## **2. CATEGORIZAR O CONHECIMENTO: PERSPECTIVAS ANALÍTICAS E CONCEITUAIS**

Após a caracterização dos manuais e dos agentes envolvidos na sua produção, aprofundaremos na análise dos conceitos que fundamentam a pesquisa para refletir as implicações que decorrem da afirmação de que os manuais produzem hierarquias epistêmicas. O esforço de categorização dos objetos de conhecimento pode ser visto em diferentes áreas, seja na botânica, com o sistema binominal por Carlos Lineu (1707–1778), ou na física, com as leis de Isaac Newton (1643–1727).<sup>81</sup> Esse esforço faz com que as mais distintas formas de conhecimento sejam sistematizadas a partir de regras e de

---

<sup>80</sup> MURRAY, Tessa. *Op cit.*, p. 49.

<sup>81</sup> Sobre o sistema binominal de Carlos Lineu, ver: BROBERG, Gunnar. *The Man Who Organized Nature: The Life of Linnaeus*. Princeton: Princeton University Press, 2023. e MÜLLER-WILLE, Staffan. Linnaeus' herbarium cabinet: a piece of furniture and its function. *Endeavour*, v. 30, n. 2, p. 60–64, 2006. Sobre as leis de Isaac Newton, ver: DOBBS, Beth J. T. *The Janus Faces of Genius*. New York: Cambridge University Press, 1992. e KOYRÉ, Alexandre. *Newtonian Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

normas historicamente definidas, mas que, quando naturalizadas, parecem prescindir de uma origem e reivindicar uma valência universal e atemporal. A naturalização das normas na música instaura a ideia de que o desenvolvimento do campo musical foi universal e linear. No entanto, essa ideia se torna insustentável ao historicizarmos essa prática não verbal. Desse modo, é possível afirmar que os manuais são situados em um recorte espaço-temporal que, conseqüentemente, institui uma ordem hierárquica no aprendizado musical do período. Essa hierarquia se estabelece na relação entre um grupo conhecedor e um grupo “ignorante”.

Fazem parte do grupo conhecedor os indivíduos que possuem o conhecimento da forma historicamente entendida como correta e que podem transmiti-lo ao grupo “ignorante”, aqueles desprovidos de conhecimento. Nos elementos textuais iniciais há a preocupação de credenciar os agentes envolvidos na produção do manual, para comprovar a capacidade intelectual deles no assunto e atestar a confiabilidade das obras. Como destacado por Östling e Heidenblad, cada sujeito é inserido em um grupo a partir de seus capitais sociais e culturais<sup>82</sup>, de tal modo que se considerarmos o conhecimento como um capital, as posições dos indivíduos estariam diretamente ligadas aos conhecimentos que possuíam.

Na Época Moderna, aprender uma arte nobre, como a música, era socialmente positivo. A ideia de prestígio social pelo conhecimento do sujeito é explícita nos manuais. A obra de Morley, *A Plaine and Easie*, inicia com um homem respeitado, *Philomathes*, que admite não saber música em um jantar, surpreendendo negativamente seus amigos. Após esse episódio, *Philomathes* decide ir atrás de um velho mestre para aprender música e sair do cenário de desprestígio com seu grupo social. A ignorância com viés negativo também aparece nos demais manuais. Por exemplo, Tans’ur cita ser desprezado pelos ignorantes que não sabem nada de arte musical e admite ser lisonjeado pelos indivíduos de maior compreensão.<sup>83</sup>

Nessas obras, o grupo conhecedor é colocado como o sujeito que consegue compreender e apreciar a música, enquanto o grupo ignorante é composto por sujeitos que não a valorizam por não possuírem o conhecimento necessário. Simpson argumenta

---

<sup>82</sup> ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. *The History of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 23.

<sup>83</sup> TANS’UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. VIII

que quanto mais a música é conhecida e compreendida, mais é valorizada.<sup>84</sup> O manual, então, é comercializado como um objeto com ajuda do qual se pode sair desse estado negativo da ignorância, na qual o grupo “ignorante” é colocado como inferior ao outro. Além disso, os manuais apresentariam métodos eficazes porque seriam produzidos por agentes do grupo conhecedor, os quais definem as regras e selecionam o que é válido de ser aprendido. Os manuais, portanto, são produtos de difusão do conhecimento desses agentes. Ao analisar a trajetória do teólogo, filósofo e editor, Jacques Lefèvre d’Étaples (1460–1536), Lundberg demonstra que ele tinha ciência de lidar com grupos de diferentes níveis de conhecimento e, em uma mesma obra, dirigia-se aos grupos distintos simultaneamente, distinguindo-os.<sup>85</sup>

Essa mesma distinção entre os grupos é percebida nos manuais pelas regras estipuladas e pelas justificações articuladas, que produzem discursos hierarquizantes sobre o conhecimento difundido. Se seguirmos a definição de episteme como um conjunto amplo e estruturado de regras que moldam o conhecimento de uma época, perceberemos que a episteme produz sentido às práticas discursivas e estabelece quais conhecimentos são mais ou menos importantes.<sup>86</sup> Portanto, entender que a episteme não é fixa nem atemporal, impacta a ideia de que ela confere estabilidade a um conhecimento “universal”. Corroborando com as ideias de Foucault, Sarasin argumenta que existem inúmeras ordens simultâneas de conhecimentos e a partir delas cada sujeito organizaria o seu conhecimento, sendo impraticável pontuar uma origem ou uma universalidade do conhecimento.<sup>87</sup> Por isso, não planejamos reconstituir o sistema ordenatório de uma episteme até as suas origens, mas comparar como o conjunto de regras sobre práticas não verbais é apresentado na escrita e nas imagens dos manuais ingleses da Época Moderna. Podemos, então, definir hierarquia epistêmica como um molde decorrente das sistematizações que, por sua vez, criam categorias restritivas ao conhecimento a partir do estabelecimento de sua relevância. A partir dessa definição, refletiremos as posições

---

<sup>84</sup> SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. [A5<sup>r</sup>].

<sup>85</sup> LUNDBERG, Christa. Epistemic hierarchies and historical actors. In: ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David. L.; HAMMAR, Anna. N. (Orgs.). *Knowledge Actors: Revisiting Agency in the History of Knowledge*. Lund: Nordic Academic Press, 2023, p. 72.

<sup>86</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, p. 214.

<sup>87</sup> SARASIN, Philipp. More Than Just Another Specialty: On the Prospects for the History of Knowledge. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020, p. 5.

desiguais que as normas produzem no estabelecimento dos conhecimentos de práticas não verbais.

Na música, podemos exemplificar essas posições pelas relações entre música erudita e música popular, entre compositores clássicos e compositores contemporâneos ou entre o ensino formal e o “autodidatismo”. A pesquisa analisa as posições desiguais a partir da metodologia arqueológica, uma vez que coloca o conjunto discursivo que se vincula historicamente aos conhecimentos, no centro da investigação. Guiar-se por essa metodologia resulta na desnaturalização desse conjunto e na diversificação das abordagens dos conhecimentos. As rupturas e transformações são influenciadas pelo conjunto de discursos articulados em um determinado momento;<sup>88</sup> os discursos, por sua vez, nem sempre são objetos de análise, especialmente ao se tratar de práticas não verbais. Deste modo, a partir dos códigos (linguístico e visual) utilizados nos manuais é possível comparar as diferenças e as semelhanças nas regras presentes no *corpus* documental que fundamentam as condições discursivas das racionalidades musicais da Época Moderna.<sup>89</sup>

Algumas críticas às abordagens foucaultianas argumentam que elas se baseiam em uma perspectiva que condiciona todas as nossas ações às regras presentes em um discurso.<sup>90</sup> Em contrapartida, essa pesquisa vincula-se aos pesquisadores que enfatizam a necessidade das abordagens de Foucault acerca dos discursos, compreendidos por pesquisadores como discursos não passivos.<sup>91</sup> Lundberg, por exemplo, defende que a promoção do conhecimento é feita pelos curadores do conhecimento (*Curators of Knowledge*), indivíduos envolvidos na circulação dos conhecimentos, que os selecionam e os apresentam de maneira a hierarquizar as epistemes.<sup>92</sup> Em outras palavras, o trabalho de editores, professores, bibliotecários, livreiros e impressores relacionam-se com as dinâmicas de circulação do conhecimento, uma vez que são eles quem interpretam e escolhem o que circular e o fazem por meio dos seus discursos.

---

<sup>88</sup> RAGUSA, Pedro. A Arqueologia do Saber de Michel Foucault: Entre a descrição estrutural e a análise epistemológica. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 13, n. 27, 2022, p. 169.

<sup>89</sup> Entende-se por código um conjunto de preceitos que confere inteligibilidade às informações.

<sup>90</sup> MARCHAND, Susan. How Much Knowledge is Worth Knowing? An American Intellectual Historian's Thoughts on the Geschichte des Wissens. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Alemanha, v. 42, n. 2–3, 2019, p. 18.

<sup>91</sup> SARASIN, Philipp. *Op. cit.*, p. 3.

<sup>92</sup> LUNDBERG, Christa. Epistemic hierarchies and historical actors. In: ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David. L.; HAMMAR, Anna. N. (Orgs.). *Knowledge Actors: Revisiting Agency in the History of Knowledge*. Lund: Nordic Academic Press, 2023, p. 78.

Pelo conceito de Lundberg, compreendemos que Playford, Simpson, Campion, Morley, Tans'ur e os impressores das diversas edições de cada obra foram curadores do conhecimento. Eles provocaram hierarquizações epistêmicas, uma vez que lidaram com a sistematização dos conhecimentos sobre as práticas musicais do período. O envolvimento desses agentes na construção das hierarquias epistêmicas pode ser melhor compreendido a partir do conceito de *limiar da epistemologização*. Articulado por Foucault, esse limiar é entendido como o momento em que um conjunto de discursos, nesse caso proferido pelos curadores do conhecimento, gera critérios nos conhecimentos em um esforço de formalizá-los como ciência.<sup>93</sup> A possibilidade de produção de critérios demonstra que os conhecimentos práticos estão vinculados aos discursos construídos sobre eles.

Entre positivamente, figuras epistemológicas e conhecimentos diversos, os discursos proferidos pelos curadores constroem o espaço de possibilidades, ou seja, definem o *limiar da epistemologização* para a episteme de um período.<sup>94</sup> A estruturação dos critérios sobre uma prática, por consequência, também delimita os códigos de hierarquização relacionados ao conhecimento veiculado em espaços de sociabilidade. Em outras palavras, cada manual contém informações instrutivas que impõem uma forma de fazer algo em um determinado local. Nos manuais de música, essas instruções se referem à mensuração da duração de uma música, ao uso dos termos a serem utilizados e à realização dos gestos.

O conhecimento instrutivo de práticas não verbais possui uma natureza que combina as dimensões textual e não textual. Para assimilar as informações, o sujeito não basta ser apenas um leitor: ele necessita ser um praticante porque precisa desenvolver processos cognitivos, como o auditivo, para distinguir os intervalos musicais explicados, ou o gestual, para realizar o movimento do arco ou do deslizar dos dedos nas cordas friccionadas. Com o desenvolvimento desses processos, ele passa a estar inserido no processo de produção e reprodução do conjunto discursivo relativo ao conhecimento daquela prática não verbal. Por exemplo, terá as habilidades de distinguir, pelo que lhe

---

<sup>93</sup> FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986, p. 209.

<sup>94</sup> FOUCAULT, Michel. *Op. cit.*, p. 217.

foi ensinado, se é mais apropriado para a situação tocar uma *pavane* ou uma *allemande*.<sup>95</sup> Logo, há um conjunto de normas sobre o conhecimento das práticas musicais que precisam ser familiares aos músicos dos séculos XVII e XVIII, que buscavam construir uma boa imagem social.

Os manuais são produtos históricos que não desempenham sua função plenamente quando apreendidos por sujeitos que desconhecem o universo no qual eles foram criados. As normas nas características musicais podem ser vistas ao longo dos manuais: Tans'ur explica que para uma nota ser bemol, é preciso alongar a corda do violino, deslizando o dedo meio-tom abaixo da nota natural.<sup>96</sup> Percebemos, então, que a construção de conhecimentos práticos passa primeiro pelo escrito, uma vez que o praticante lerá os discursos e em seguida precisará transpor para o instrumento. Considerando que nosso objeto são manuais que sistematizam e transmitem conhecimento sobre uma prática não-verbal, entender a dinâmica entre o verbal e o não verbal é fundamental porque nos referimos a práticas discursivas que articulam essa prática não verbal. Dessa forma, como acessar os processos mecânicos, técnicos, matemáticos e práticos da música que estão veiculados pelo escrito? O conceito de intermedialidade pode auxiliar na análise da dinâmica, a partir dos meios de comunicação.

Se os manuais são produtos de mídia que comunicam uma mensagem por meio de diferentes processos, a relação entre as diferenças e as semelhanças dos tipos de mídia utilizados podem ser conceitualizadas como intermedialidade. O conceito reconhece a singularidade de cada tipo, enquanto pontua a possibilidade de eles se sobreporem, convergirem e se interconectarem. Pela análise da intermedialidade percebe-se que as diferentes modalidades de mídia<sup>97</sup> se sobrepõem em manuais que descrevem práticas não

---

<sup>95</sup> Pavane é uma dança processional lenta em métrica binária, popular no final do Renascimento. Na Inglaterra do início do século XVII, geralmente, possuía três sessões (ABC). Allemande é uma dança um tanto majestosa em métrica e forma binária. Era um dos movimentos padrões da suíte barroca, comumente o movimento de abertura. HELLER, Wendy. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2014, p. A1 e A7 [Glossário]

<sup>96</sup> TANS'UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 100. Bemol é um acidente que altera em meio-tom a nota. Portanto, um fá bemol, está meio-tom abaixo do fá natural. O sustenido segue a mesma lógica, mas meio-tom acima.

<sup>97</sup> Elleström divide em quatro modalidades: material, sensorial, espaço-temporal e semi-ótica. A material é a interface do meio, a sensorial são as percepções física e mentais de perceber a interface do meio, a espaço-temporal consiste na percepção sensorial por experiências e concepções a partir de quatro dimensões (largura, altura, profundidade e tempo) e a semi-ótica é a criação do significado situado espaço-temporalmente. ELLESTRÖM, Lars. *The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations*. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010, p. 36.

verbais, o que nos permite compreender as influências e as transformações dos meios de comunicação nas explicações dos conteúdos. A coexistência de diferentes modalidades de mídia exige processos cognitivos diferentes como na prática musical, que demanda que os múltiplos processos ocorram simultaneamente para tornar-se inteligível. O conceito de intermedialidade, portanto, nos ajuda a compreender as conexões entre as práticas culturais não verbais e os meios escolhidos para as suas veiculações. Os meios moldam e controlam o acesso dos indivíduos à mensagem dos manuais, os quais se transformam em importantes fontes para refletir sobre a hierarquização da estrutura de regras e como elas mudam em cada período.<sup>98</sup>

Uma vez que se constata que a construção musical é circunscrita pelas regras do período em que é produzida, rompe-se com a ideia de continuidade na linguagem musical. Em outras palavras, interrompe-se a ideia de que é possível escutar o “verdadeiro” Minueto em Ré menor de Bach, ou o “autêntico” Concerto Grosso em Lá Menor de Georg Friedrich Händel (1685-1759). Esses tipos de interpretações são denominados de práticas informadas historicamente (*historically informed practice*) e visam tocar da forma mais “fiel” possível as obras de outros períodos.<sup>99</sup> Todavia, é preciso ter em mente que, mesmo se o intérprete seguir todas as expressões e dinâmicas indicadas, ainda assim o público, os espaços e a função da música não serão os mesmos. Nem mesmo as técnicas, os instrumentos e as práticas serão iguais, pois o contexto que as cercam são diferentes e, conseqüentemente, as estruturas construídas e formalizadas também serão.

Por mais difícil que seja, precisamos aceitar a perda inevitável da prática, uma vez que as normas estruturantes que se aplicam a um músico do século XXI não serão as mesmas dos séculos anteriores. Aceitar essa premissa possibilita conferir historicidade às práticas e compreender que o acesso a elas acontece mediante as suas representações nos meios escrito, visual e sonoro, sendo estes possíveis de se analisar.<sup>100</sup> Grant defende que precisamos confrontar os diferentes modos de conhecer ao longo dos séculos, contrastando teorias e bases de conhecimento.<sup>101</sup> Às vezes, as interpretações sobre música

---

<sup>98</sup> A ideia de que “o meio é a mensagem” é o título do primeiro capítulo: *The medium is the message* e é um dos principais argumentos do texto de McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. California: Gingko Press, 2003.

<sup>99</sup> PHILLIPS, Peter. Hickup over the Littany. *London Review of Books*, v. 45, n. 24, 2023.

<sup>100</sup> Este último meio é possível para o campo de estudos de músicas dos séculos XX e XXI que possuem gravações históricas.

<sup>101</sup> GRANT, Roger M. *Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 9.

aproximam tanto os objetos no tempo que acabam por ocultar as diferenças temporais e estilísticas mais do que revelá-las.<sup>102</sup> Uma das causas de aproximação que ocultam as diferenças é a tendência de enxergar os discursos como passivos. Quando percebemos, no entanto, os discursos como ativos e históricos, podemos situá-los no tempo e no espaço e revelar as características formadoras dos discursos.

Como demonstrado, os manuais são objetos de pesquisa e ferramentas de sistematização e transmissão do conhecimento prático que produzem hierarquias epistêmicas em práticas não verbais da Época Moderna. A expansão desse gênero textual impresso e a ampliação do conjunto de leitores modificaram os limites de acesso aos conteúdos musicais ensinados. Glaisyer e Pennell destacam que os autores não explicam as razões do que era incluído e do que não era nos manuais.<sup>103</sup> Evidentemente, nenhuma obra transmite tudo, mas a falta de um apontamento explícito das decisões tomadas dificulta conhecer os limites estabelecidos ao conhecimento. O conhecimento é construído a partir da informação que entra em circulação, logo, o estabelecimento dos manuais como uma nova forma de aprendizado também sistematizou uma nova ordenação do conhecimento prático que passaria a ser repetida.

Östling e Heidenblad afirmam que o campo da história do conhecimento questiona as consequências e os motivos da circulação do conhecimento e Sarasin defende que o conhecimento circula por inúmeros grupos e contextos devido à habilidade das formas discursivas de se deslocarem entre fronteiras sociais, políticas, geográficas ou institucionais.<sup>104</sup> Dessa forma, é necessário analisar como os manuais veiculam normas sobre conhecimentos práticos, de modo a hierarquizar práticas não verbais da Época Moderna.

---

<sup>102</sup> GRANT, Roger M. *Op. cit.*, p. 9.

<sup>103</sup> GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. Introduction. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016, p. 10.

<sup>104</sup> Trabalhos citados, respectivamente: ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. *The History of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023, p. 17; e SARASIN, Philipp. More Than Just Another Specialty: On the Prospects for the History of Knowledge. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020, p. 2.

### 3. OS MANUAIS DE MÚSICA

As escolhas explicativas dos manuais influenciam a construção das habilidades técnicas dos praticantes e transmitem a ideia de prestígio para os indivíduos que seguissem as instruções. Em *A Brief Introduction*, Playford distingue que:

aquele que aprender e praticar com o livro, seguindo as regras musicais, não irá falhar, após se tornar perfeito nessas regras, que o guiarão a tocar, mais do que ele jamais foi ensinado ou aprendeu, e também a desempenhar sua parte no conjunto. Enquanto o outro [aquele que não aprendeu pelo livro] nunca será capaz, a menos que ele tenha esse guia seguro.<sup>105</sup>

Em *A New Musical Grammar*, Tans'ur tece críticas à prática gestual que destoava da desejada:

composições tão ridículas quanto os próprios artistas; que, com muitos gestos corporais antigos e expressões faciais irônicas, terminam suas notas tão duras, golpeadas e barulhentas, como se tossissem as notas de suas gargantas; e terminam com a mesma falta de tonalidade como se eles tivessem tirado as notas de uma pedra; o que é tão contrário à natureza e às leis da harmonia, como a escuridão é da luz; ou como se eles tivessem caído instantaneamente de um precipício alto, ao invés de deslizar suavemente.<sup>106</sup>

O praticante do manual, por sua vez, poderia adequar-se ao comportamento esperado, pois “pelo que foi dito nesse elegante trecho musical, todo intérprete habilidoso conseguirá, com diligência, apresentar sem dificuldades e graciosamente”.<sup>107</sup> Na Época Moderna, a representação constituía o mundo social de tal forma que tocar para uma plateia pressupunha uma série de costumes que não estariam indicados nas partituras, mas que os praticantes encontrariam nos manuais. Desse modo, neste último capítulo

<sup>105</sup> “he which learns and practises by Book, according to the rules of musick, fails not, after he comes to be perfect in those rules, which guide him to play more than ever he was taught or heard, and also to play his part in consort; the which the other will never be capable of, unless he hath this sure guide”. PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. 83. Tradução livre.

<sup>106</sup> “compositions as ridiculous as the Performers do themselves; who, with many antick Gestures of Body, and wry Faces, end their Notes as harsh, stunt, and as loud, as if they cough'd their Notes out of their Throats; and end with no more Tone of Musick than if they had struck them out of a Stone; which is as contrary to the Nature and Laws of Harmony, as Darkness is from Light; or as if they had dropt themselves instantly from an high Precipice, instead of sliding down easy”. TANS'UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 73. Tradução livre.

<sup>107</sup> “from what has been said on this elegant branch of musick, every skilful performer may, with diligence, easily perform with grace”. TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. 76. Tradução livre.

aprofundaremos a análise comparativa dos manuais para traçar as regras e seus objetivos a partir das explicações dos conteúdos. Nesse sentido e devido à extensão de cada manual, o foco da análise incide sobre quatro assuntos trabalhados pelos autores, são eles: escala musical, intervalos, composição e algumas distinções pontuais.

### 3.1 ESCALA DE MÚSICA

Os primeiros capítulos de cada manual apresentam assuntos teóricos, sendo a escala *gammaut* (também aparece como *gamaut* e *gam-ut*) a primeira lição. O nome se refere ao primeiro signo da escala,  $\Gamma$  *ut* (*gamma ut*).<sup>108</sup> A escala é a representação visual da escrita musical do período, composta normalmente por dez linhas e nove espaços (fig.7), sendo possível expandi-la, a depender do alcance do instrumento ou da voz. A partir do *gammaut*, os praticantes também aprendem claves, classificações dos signos e possibilidades de notas, e os autores enfatizam a necessidade de decorá-la. Playford utiliza uma estratégia mnemônica para frisar a importância em aprender este conteúdo:

<p><i>To attain the skill of Musicks Art, Learn Gam-ut up and down by heart, Thereby to learn your rules and spaces, Notes names are known, knowing their places.</i></p>	<p>Para alcançar a habilidade da arte musical Aprenda [a escala] Gam-ut de cor Então, para aprender suas regras e espaços Aprenda os nomes das notas e os seus lugares.<sup>109</sup></p>
---	---

Por ser um assunto cuja explicação é complexa, cada manual utilizou uma imagem da escala. Morley optou por demonstrar a divisão mais comum, de dez linhas e nove espaços (fig. 7).

<sup>108</sup> DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 52.

<sup>109</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. 5. Tradução livre.

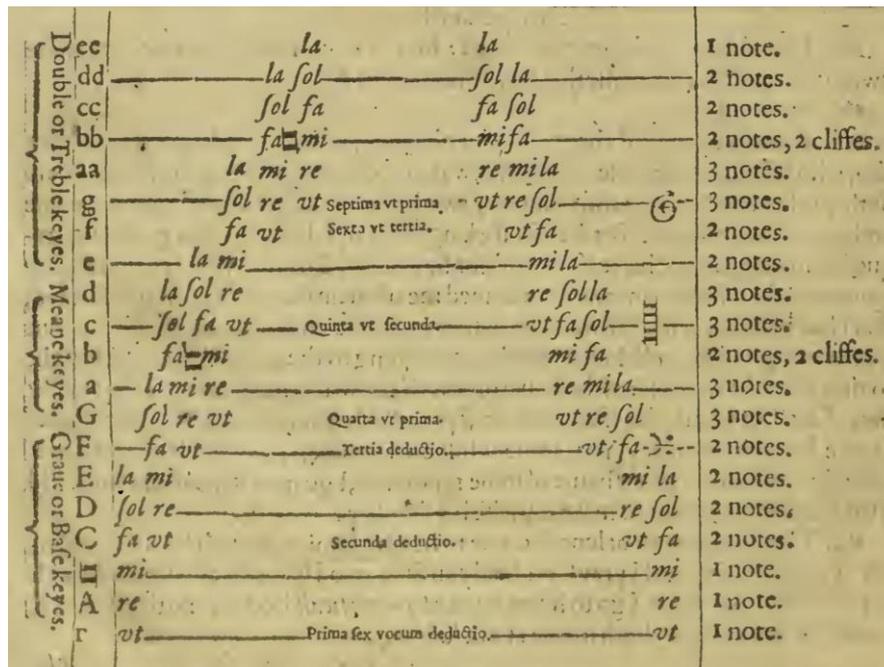


Fig. 7: Escala gammut em *A Plaine and Easie* (1608), Thomas Morley, p. 2.

Simpson (fig. 8) e Tans'ur (fig. 9) utilizaram onze linhas e dez espaços, enquanto Playford (fig. 10) a representou com quatorze linhas e treze espaços. Apesar da distinção visual, a teoria explicada é a mesma nas quatro obras.

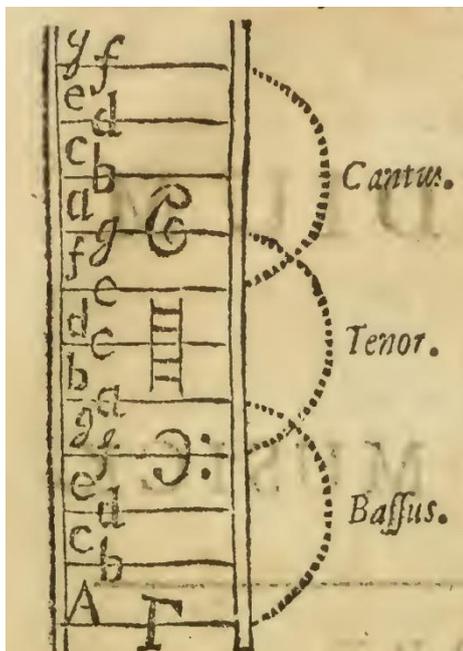


Fig. 8: Escala gammut em *A Compendium* (1714), Christopher Simpson, p. 2.

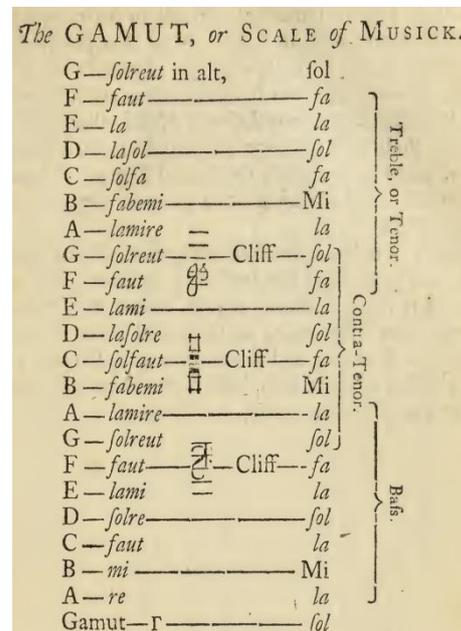


Fig. 9: Escala gammut em *A New Musical Grammar* (1756), William Tans'ur, p. 3.



rítmicos, sonoros, temporais e gestuais são construídas pela sobreposição dessas quatro modalidades.

A escala *gammaut*, para Playford, é a base da música instrumental e vocal. Para explicá-la, o autor contextualiza a criação do sistema de seis sílabas (*ut*, *ré*, *mi*, *fá*, *sol*, *lá*) de Guido D'Arezzo (992-1050) para informar que, naquele momento, o método mais empregado era conhecido como solmização, algo que facilitava a leitura melódica. Os quatro manuais explicam a denominada “solmização inglesa”, que utiliza apenas quatro vozes (*mi*, *fá*, *sol* e *lá*), sendo apontada por Domingos como diferente do que estava sendo praticado no restante do continente.<sup>112</sup> A autora ainda aponta que Morley ensina a solmização com as vozes *ut* e *ré*, no entanto, ele adota apenas *mi*, *fá*, *sol* e *lá* na prática, ou seja, os últimos exemplos de cantochão possuem somente essas quatro vozes.<sup>113</sup> A grande distinção apontada por Domingos é que, nas outras regiões, a mudança nas melodias ascendentes deveria acontecer quando se encontrasse a voz *ré* da nova dedução e para os teóricos ingleses a mutação deveria ocorrer ao chegar na voz *lá*; nas melodias descendentes, ambos os métodos mudam em *lá*.<sup>114</sup> Por fim, cabe apontar que Domingos analisa a diferença a partir do manual de Morley, mas esta pesquisa também encontrou essa mesma distinção nos outros três manuais.

Simpson compreende que a finalidade da escala é mostrar os graus que as alturas podem ascender e descender. Todavia, enquanto Playford designa seis graus, Simpson atribui sete graus que poderiam ser denominados por qualquer nome, sendo o modo mais comum as letras do alfabeto. Assim como os demais autores, Simpson discorre sobre Guido D'Arezzo, as três claves (*sol*, *fá* e *dó*) existentes e as distâncias entre elas. Esse autor também usa o método da solmização inglesa. Tans'ur coloca a escala *gammaut* como a primeira regra a ser conhecida por um iniciante porque sem conhecer a escala não há como se aprofundar nos assuntos explicados nas obras. Nesse manual também são explicadas a invenção da escala, sua finalidade e sua importância. Seguindo a ideia de

---

<sup>112</sup> Solmização é um método de solfejo. É uma ferramenta para facilitar a leitura de uma linha melódica à primeira vista, mas que não indica a altura real de uma nota. Os teóricos ingleses adotaram um sistema que continha apenas quatro sílabas de Solmização (*mi*, *fá*, *sol* e *lá*). DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 80.

<sup>113</sup> DOMINGOS, Nathalia. *Op. cit.*, p. 91.

<sup>114</sup> A mutação é o processo de abandonar uma voz e pegar outra do mesmo signo (com o mesmo som), para solmizar acima do *lá* ou abaixo do *ut*. Isso ocorria, principalmente, em alcances que ultrapassassem as seis vozes. DOMINGOS, Nathalia. *Op. cit.*, p. 82 e 92.

Simpson, Tans'ur também aborda a designação de sete letras e, apesar de não usar o termo solmização, propõe que a forma mais fácil de aprender as alturas seria utilizando apenas as quatro sílabas (sol, lá, fá e mi) em todas as claves. Para explicar como realizar o método, o autor utiliza uma estratégia mnemônica:

*Above Mi, twice sing fa, sol, la,  
Below Mi, twice sing la, sol, fa*

Acima do Mi, cante duas vezes fá, sol e lá  
Abaixo do Mi, cante duas vezes lá, sol e fá.<sup>115</sup>

Em *A Plaine and Easie*, a escala também é o primeiro conteúdo a ser aprendido. No diálogo, *Philomathes* pede para que seu mestre parta do início, uma vez que ele não possuiria nenhum conhecimento musical. Apesar de começar pela escala *gammaut*, Morley aborda o assunto das claves e das notas antes mesmo de nomear as sete sílabas que o praticante veria na imagem (fig. 7). Morley opta por explicar dois métodos para aprender a escala (fig. 7): o primeiro método permite três possibilidades de sílabas em uma mesma altura e o segundo é a solmização inglesa. Tans'ur considera o primeiro método como antigo e pouco utilizado no século XVIII. Nessas primeiras partes de cada manual, não temos acesso ao objeto principal, o solfejo das escalas. Nas quatro obras, lemos as explicações e vemos as imagens, mas não possuímos o momento em que os praticantes treinaram as escalas, para afirmarmos se as explicações eram suficientes. Desse modo, o caminho de análise dá-se pelos exemplos contidos nos manuais. Tans'ur e Morley, nos diálogos entre mestre e aprendiz, colocam o aprendiz tentando, errando e o mestre falando para continuar praticando. Percebe-se o esforço de mostrar ao praticante que solfejar a escala afinada dificilmente ocorreria na primeira vez, sendo importante a repetição e a constância.

O último ponto sobre o assunto da escala *gammaut* é pensarmos qual seria a sua finalidade na construção do conhecimento da prática musical e, conseqüentemente, da sua posição na produção dos discursos. Seria esse o único caminho possível para começar a aprender música? A ideia parece improvável quando há pessoas que tocam instrumentos sem saber o nome das notas ou de suas alturas. Então, qual a finalidade de se iniciar com

<sup>115</sup> TANS'UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 7. Tradução livre.

esse assunto? Essa é uma das perguntas feitas no diálogo de *A New Musical Grammar* e respondida de forma enfática pelo mestre:

Estudante: Apesar de saber a [escala] *Gamut* de cor e conseguir citá-lo rapidamente, por favor, diga-me para que me servirá no momento de aprender uma peça musical?

Mestre: Ó, grande estupidez! Você aprenderia uma escala sem saber para que serve? Aprender de cor não serve para nada, se não recordar das linhas e dos espaços e seus respectivos nomes na escala; sempre percebendo que a cada oito notas (junto ao grau sonoro) o nome se repete, como já mencionado.<sup>116</sup>

A ideia de que não há efeito prático da memorização sem a ciência do seu motivo é recorrente nos quatro manuais. Segundo Playford, a escala *gammaut* dá os fundamentos nominais para o praticante compreender os assuntos seguintes.<sup>117</sup> Como Simpson explica, os nomes poderiam ser qualquer um, mas não a altura.<sup>118</sup> Logo, os enunciados construídos, desde a predileção por letras específicas até os métodos, sistematizaram práticas correntes no período. Em *A Plaine and Easie*, Morley discorre sobre dois métodos de aprender a escala e seleciona para o praticante a solmização inglesa, indicando que seria o mais fácil. Portanto, o modo como o sujeito compreende o primeiro conteúdo influencia o restante do seu aprendizado. Passemos, em seguida, para um conteúdo complementar às escalas que também precisam de muita prática, segundo os manuais.

### 3.2 INTERVALOS (CONSONANTES E DISSONANTES)

Os intervalos, apesar de surgirem em momentos diferentes nos manuais, são apresentados aos praticantes em uma progressão similar. Após o aprendizado da escala e de outros assuntos voltados para as partes melódicas e rítmicas, os intervalos iniciam os assuntos harmônicos, uma vez que são as distâncias entre as alturas. Os intervalos podem

---

<sup>116</sup> “Scholar. Although I now have learnt the Gamut, perfectly by Heart, and can say it very readily, pray tell me, what Use it will be to me, in learning a Piece of Mufick?”

Master. O grand Stupidity! would you learn a Table, and not know the Use of it? The getting it by Heat avails nothing, unless you remember the Lines and Spaces, and call them by their Names as given in the Scale, both Line and Space; always observing, that every eighth Note (together with its Degree of Sound) bears the same Name as it was before, as I before hinted”. TANS’UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 7 e 8. Tradução livre.

<sup>117</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. 4.

<sup>118</sup> SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. 1 e 2.

ser divididos em consonantes e dissonantes – os primeiros são intervalos considerados harmoniosos e os segundos, desarmoniosos. Ambos são intervalos permitidos, desde que seguidas as regras estipuladas que delimitam como e quais intervalos podem ser formados. Morley aborda o assunto ao tratar do descante, técnica de composição no qual duas ou mais vozes são compostas simultaneamente e que requer conhecimento dos intervalos para gerar a polifonia.<sup>119</sup> Nesse mesmo sentido, Simpson e Tans'ur abordam o assunto para tratar de outra técnica polifônica: o cânone. Para essas técnicas é necessário saber os intervalos. Por esse motivo, os autores se aprofundam no ensino das regras intervalares. Para esse assunto, cada manual possui uma grande quantidade de regras, uma vez que para cada um dos oito intervalos existentes, há possibilidades diferentes. Tans'ur enumera 17 regras principais e os demais autores não ficam muito distantes na quantidade, nem no conteúdo. Por ser impraticável citar todas as normas de cada manual, o destaque será dado aos exemplos mais enfatizados ou distintos entre eles.

Primeiro, precisamos entender que os intervalos consonantes são os intervalos de terça, quinta, sexta e oitava, sendo os de quinta denominados “perfeitos” e os de terça e sexta “imperfeitos”. Já os intervalos dissonantes são as distâncias de segunda, quarta e sétima. Uma distinção entre os manuais é que Tans'ur, em *A New Musical Grammar*, discorda da distância de quarta ser considerada dissonante porque entende que esse intervalo é auditivamente similar ao intervalo consonante de quinta.<sup>120</sup> Na terceira parte de *A Brief Introduction*, Champion ao tratar dos intervalos consonantes, maiores ou menores, indica que as terças imperfeitas não podem acontecer em duas vozes simultâneas e uma delas precisa se manter em uníssono. A mesma regra se aplica quando a parte superior é mantida e a parte inferior cai de uma terça menor para uma quinta, visto que “de qualquer outra forma a passagem de uma terça menor para uma quinta é proibida”.<sup>121</sup> Champion destaca que “muitos já foram enganados, porque seus ouvidos não percebem o absurdo disso, mas essa forma é imusical”<sup>122</sup>, demonstrando que as regras se conectam com a prática em si, uma vez que objetivam impedir sons pouco agradáveis

---

<sup>119</sup> DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practical musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012, p. 57.

<sup>120</sup> TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. 146.

<sup>121</sup> “any other way the passage of a lesse third into a fift is disallowed”. PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *Op. cit.*, p. 131 e 132. Tradução Livre.

<sup>122</sup> “many have been deceived, their ears not finding the absurdity of it, but as this way is immusical”. PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *Op. cit.*, p. 132. Tradução Livre.

para o estilo do período. Observamos, então, diferentes possibilidades para os intervalos, mas, ao serem apresentadas como proibidas, deveriam ser evitadas a todo custo pelo praticante.

Simpson relaciona os intervalos à matemática, trazendo a geometria e a aritmética para as páginas do manual. O escritor passa a nomear 12 possibilidades, mostrando que nomes diferentes podem ser utilizados para a mesma distância intervalar, uma vez que dependem da nota de referência. Em *A Compendium*, Simpson argumenta que os intervalos definem a sensação da música e exemplifica qual cadência seria apropriada para o fim das peças. Ainda especifica que normalmente as composições eram finalizadas em intervalos de terças e quintas, pela sensação de conclusão que geraria em uma peça decorosa.<sup>123</sup> A similaridade explícita entre esses quatro manuais é que as normas intervalares foram construídas, principalmente, pela sensação que os intervalos geram no ouvido, ou seja, normalmente os acordes resultantes dos intervalos “proibidos” foram classificados desse modo por não produzirem um som condizente com o estilo do período. Esse argumento pode ser comprovado ao pensarmos que alguns dos intervalos a serem evitados, como os dissonantes, foram amplamente utilizados nos séculos XX e XXI.<sup>124</sup>

Os intervalos dissonantes possuem menor destaque nos manuais e surgem, em sua grande maioria, como um alerta, um aviso do que não se deve fazer. Tans’ur define os intervalos dissonantes como ornamentos à música, admitidos em dois momentos na peça: para uma transição entre dois acordes consonantes ou para tornar os acordes consonantes mais graciosos, devido à tensão que produziria.<sup>125</sup> Simpson explica os mesmos dois usos, uma vez que compreende esses intervalos como “ásperos e desagradáveis ao ouvido, e introduzidos na música apenas para dar variedade; ou, para acertar os sentidos com um som desproporcional”.<sup>126</sup> Desse modo, há uma abundância de classificações para cada intervalo e suas normatizações estão diretamente ligadas ao som que produziam.

---

<sup>123</sup> SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. 30.

<sup>124</sup> Uma das peças mais marcantes do século XX é A Sagração da primavera do compositor russo, Igor Stravinsky, que contém inúmeros acordes dissonantes. Para saber mais sobre música do século XX e XXI, ver: AUNER, Joseph; FRISCH, Walter. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2013, p. 73.

<sup>125</sup> TANS’UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 145 e 146.

<sup>126</sup> “harsh and displeasing to the Ear, and introduced into Musick only for variety; or, by striking the sense with a disproportionate sound”. SIMPSON, Christopher. *Op. cit.*, p. 66. Tradução Livre.

Nos trechos que os leitores aprendem sobre assuntos harmônicos, há o surgimento de exercícios polifônicos. Exercícios como os de Morley necessitavam de outros indivíduos para praticar junto, uma vez que apenas uma pessoa não conseguiria executar todas as vozes. Dessa forma, ele poderia aprender sua parte e, quando tivesse a oportunidade, treinar a harmonização com outras vozes, testando como os intervalos soariam. Essa dinâmica, que foge da prática individual e passa para a prática musical coletiva, é vista nos exercícios polifônicos de *A Plaine and Easie* (fig. 11). O manual ficaria entre as pessoas que executarão as vozes e cada uma deveria se posicionar na direção do seu alcance vocal com o objetivo de cantar simultaneamente o exercício. Esse modo de impressão musical, que pressupõe gráfica e espacialmente a distribuição dos praticantes no espaço, era algo novo para o mercado inglês e introduzido por Peter Short, o impressor da primeira edição de Morley.<sup>127</sup> As edições seguintes também mantiveram os exercícios com a mesma disposição gráfica, uma vez que facilitava a prática.<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> MURRAY, Tessa. *Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher*. Burnley: Boydell & Brewer, 2014, p. 83 e 84.

<sup>128</sup> MURRAY, Tessa. *Op. cit.*, p. 83 e 84.

The image shows a page of a musical score from 'A Plaine and Easie' (1608) by Thomas Morley. The score is a polyphonic exercise for three voices, labeled 'Cantus', 'Bassus', and 'Bassus'. The lyrics are: 'Sleepe O sleepe fond fancie O sleepe : || : O sleepe O sleepe fond fancie, My head alas thou tyreth, with false delight of that which thou desireth, Sleepe sleepe I faie fond fancie, and leaue my thoughts molesting, Thy matters head hath neede hath neede of sleepe & resting : || :'. The music is written in a simple, rhythmic style with a key signature of one flat (B-flat). The score is arranged in a single system with three staves. The top staff is labeled 'Cantus' and 'A 3 voc.', the middle staff is labeled 'Bassus', and the bottom staff is labeled 'Bassus' and 'A 3 voc.'. The lyrics are written below the staves, with some words appearing on multiple lines. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and repeat signs.

Fig. 11: Exercício polifônico em *A Plaine and Easie* (1608), Thomas Morley, p. [Bb6<sup>v</sup>].

Nesse sentido, o tema da prática segue sendo recorrente e agora adquire uma dimensão gráfica. Em *A Plaine and Easie*, o mestre avisa *Philomathes* que só aprenderá a distinguir auditivamente todos os intervalos e seus usos com a prática contínua:

Phi: Você diz a verdade: tenho tido tantas observações, que rezo a Deus para que eu lembre de todas.

Mestre: A melhor forma de lembrar de todas é seguir praticando; mas, deixe-me ver o que você consegue fazer na mesma música novamente.<sup>129</sup>

Por fim, os praticantes que aprendessem todas essas regras na teoria e conseguissem auditivamente percebê-las, estariam preparados para realizar as diferentes técnicas polifônicas e compor suas próprias obras sem erros. Passemos ao último assunto, diretamente conectado aos intervalos.

### 3.3 COMPOSIÇÃO

A última análise a ser feita diz respeito à composição. Todos os autores abordam detalhadamente o assunto, seja por sua complexidade, seja por sua importância musical. Um ponto em comum é que em todos os manuais o praticante já teria os conhecimentos melódicos, rítmicos e harmônicos suficientes para aprender as técnicas que o auxiliassem na composição. A composição barroca utiliza técnicas polifônicas como o descante e o cânone e são construídas em torno dos quatro tipos de vozes: baixos, tenores, contratenores e agudos. Consequentemente, as composições seriam polifônicas, necessitando de atenção às regras já conhecidas pelos praticantes dos manuais. Em *Plaine and Easie*, na última parte do manual, *Philomathes* “retorna” ao mestre depois de muito tempo, reforçando a ideia de que os conhecimentos passados nos manuais precisam da prática contínua e de tempo para serem assimilados. Ele explica que:

Phi: os preceitos que você me deu eram tantos e tão diversos que precisei de muito tempo para colocar em prática: foi esse o motivo da minha ausência por tanto tempo, mas agora venho para aprender o restante e trouxe meu irmão para aprender comigo.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> “Phi: You say true: but I have had so many observations, that I pray God I may keepe them all in minde. Ma: The best meanes to keepe them in minde is continually to bee practising: and therefore let me see what you can doe, on the same plaine song againe”. MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie*. 2ª ed. Londres. Impresso por Humfrey Lownes. 1608, p. 75. Tradução livre.

<sup>130</sup> “Phi. The precepts which at that time you gave me, were so many and diverse, that they required long time to put them in practice: and that hath beene the cause of my so long absence from you: but now I am come to learne that which resteth, and have brought my brother to be my schoole-fellow”. MORLEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 117. Tradução livre.

Dessa forma, *Philomathes*, como um aprendiz dedicado, estaria apto a aprender a compor para vozes diferentes. Para isso, leva seu irmão, *Pholimathes*, para praticar a construção de polifonias. No entanto, como seu irmão não aprendeu com o manual, ao realizar as composições, comete inúmeros erros que *Philomathes* não comete.<sup>131</sup> Portanto, o mestre precisa ir com calma e demonstrar as regras do descante detalhadamente, relembrando principalmente as regras intervalares. Essas regras são fundamentais para construir os contrapontos das composições, ou seja, para assegurar que as distâncias entre cada tipo de voz (baixos, tenores, contratenores e agudos), quando cantadas simultaneamente, não resultem em sons desarmoniosos. Por isso, quando Playford aponta os fundamentos do contraponto, enfatiza a importância de comparar os intervalos de cada voz com o baixo e de se certificar de que formam intervalos consonantes, evitando, ao máximo, os dissonantes.<sup>132</sup>

Similarmente, Tans'ur destaca que nos cânones há a preferência pelos intervalos consonantes na formação das partes, apesar de lembrar das exceções possíveis para os usos de intervalos dissonantes. Apesar do autor argumentar que o mais comum é iniciar pelo baixo, ele demonstra que uma alternativa é partir da linha principal, representada pela parte do tenor. Por fim, cada autor debate as regras das técnicas polifônicas para a composição de peças de várias vozes. Em comum, há o reforço da importância de seguir os intervalos “aceitos” na dinâmica das quatro vozes “bases” e de respeitar a natureza de cada voz. Nas palavras de Tans'ur:

Assim, mostrei as REGRAS de Composição | E os acordes permitidos são claramente aqui divulgados: | [intervalos] dissonantes que mencionei, e os demais que chamamos | de acordes não permitidos e inarmônicos | Quais REGRAS observadas, mostram como se deve montar cada parte, | Por meio das quais julgamos essa nossa ARTE sagrada.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Morley faz uma referência com os significados dos nomes dos irmãos. *Philomathes* refere-se àquele que tem amor à ciência e *Pholimathes* àquele que detém conhecimentos sobre diversos assuntos. Nessa situação há uma ironia de que o amor pelo conhecimento superou aquele que julga saber muito. Essa referência irônica seria compreendida pelos eruditos da Época Moderna. MORLEY, Thomas. *Op. cit.*, p. 118. Tradução livre.

<sup>132</sup> PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 1660, p. 132.

<sup>133</sup> “Thus, I’ve the RULES of Composition shown, | And Cords Allow’d, are clearly here made known: | Discords I’ve mention’d, and what else we call | Cords not Allow’d and Inharmonical; | Which RULES observ’d, shew how we frame each Part, | Whereby we judge of this our sacred ART”. TANS’UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 154. Tradução livre.



indivíduo com deficiência visual teria dificuldade de aprender as notas e os símbolos musicais sozinho e, por essa razão, desenvolve uma tábua na qual o indivíduo, através do tato, distinguiria as diferentes notas e alturas mesmo sem um tutor.<sup>134</sup> Essa tábua seria lisa e com distâncias específicas para cada caractere representado (fig. 13). Na tábua, os buracos representam as linhas e espaços musicais da escala *gammaut* e neles seriam adicionados pinos de diferentes formas, para as diversas notas e alturas. O indivíduo, com a mão esquerda, identificaria os pinos na tábua e, com a mão direita, localizaria as alturas; no entanto, o sujeito precisaria aprender previamente os nomes das claves, das notas, das linhas e dos espaços.<sup>135</sup>

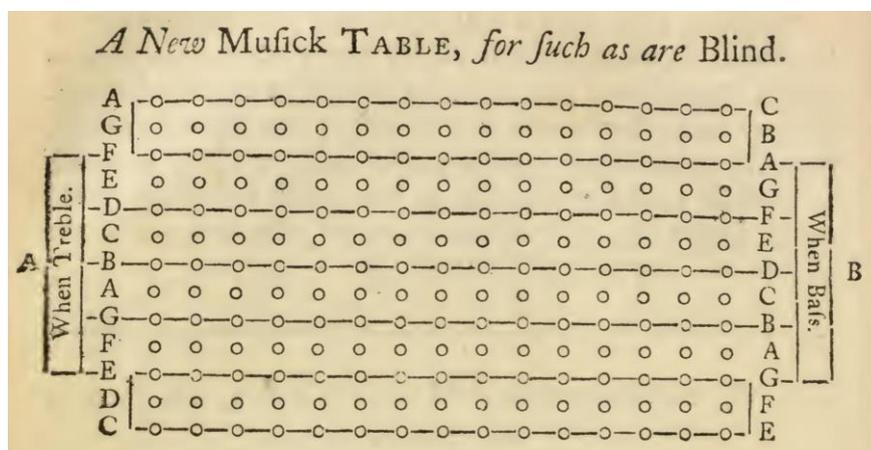


Fig. 13: Ilustração da mesa de música para deficientes visuais em *A New Musical Grammar* (1756), William Tans'ur, p. 94.

William Tans'ur também define o formato de cada pino: uma mínima teria dois entalhes, a semibreve teria quatro, as pausas teriam o entalhe ao lado e assim por diante.<sup>136</sup> Como muito debatido nesta monografia, o objetivo dos autores era tornar o conhecimento musical mais acessível e simplificado a partir de explicações envolvendo o cotidiano dos praticantes, como o pêndulo ou a mesa para indivíduos com deficiência visual de Tans'ur. Ao mesmo tempo que facilitam e ampliam o acesso, essas abordagens também reproduzem normas sobre o conhecimento prático que estavam passando, principalmente por não explicitarem suas escolhas. A relação com os “antigos mestres”, as citações em

<sup>134</sup> TANS'UR, William. *A New Musical Grammar*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 1756, p. 93.

<sup>135</sup> TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>136</sup> TANS'UR, William. *Op. cit.*, p. 95.

latim e as explicações matemáticas complexificadas são marcas de uma abordagem que os autores objetivavam superar. Os exercícios facilitados, as tabelas e os exemplos cotidianos são, por sua vez, indícios dessa nova circulação individual e desacompanhada do conhecimento de práticas não verbais. Em suma, o final de *A Compendium* resume eficazmente os esforços empreendidos por esse tipo de gênero epistêmico relacionado às práticas não verbais:

E agora entreguei (embora brevemente) todas as Instruções que penso serem necessárias para o seu Aprendizado da Música Prática. Mas cabe a você colocá-las em prática, sem a qual não haverá resultado. Pois, por cantar, um homem é feito cantor; e, por compor, ele se torna um compositor. É a prática que traz a Experiência; e a Experiência gera o Conhecimento, que melhora todas as Artes e Ciências.<sup>137</sup>

## CONCLUSÕES: MANUAIS COMO PRODUTOS INTELECTUAIS

A partir da análise comparativa de quatro manuais ingleses da Época Moderna, avaliamos que o conjunto de regras e normas presentes nas obras legitima os discursos estabelecidos acerca dos conhecimentos da prática musical que circulavam nos séculos XVII e XVIII, de modo a produzirem hierarquias epistêmicas em práticas não verbais. Para tanto, definimos o conceito de hierarquias epistêmicas como classificações hierarquizantes aos assuntos tratados nos manuais e que geraram restrições no conhecimento da época, como demonstrado nos capítulos anteriores. Além disso, destacamos os diferentes agentes envolvidos na produção e na circulação desses artefatos históricos e, para isso, utilizamos o conceito de curadores do conhecimento, desenvolvido por Lundberg.<sup>138</sup> A escolha do gênero epistêmico justificou-se pelas oportunidades analíticas que ele oferece para a história do conhecimento, a partir do conceito de intermedialidade. No caso desta pesquisa, os manuais de música permitiram tratar da disparidade de pesquisas referente às práticas verbais e às não verbais.

---

<sup>137</sup> “And now I have delivered (though in brief) all such Instructions as I thought chiefly necessary for your Learning of Practical Musick. But it rests on your part to put them in practice: without which nothing can be effected. For, by Singing a man is made a Singer; and by Composing he becomes a Composer. 'Tis Practice that brings Experience; and Experience begets that Knowledge which improves all Arts and Sciences”. SIMPSON, Christopher. *A Compendium*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 1714, p. 144. Tradução livre.

<sup>138</sup> Sujeitos envolvidos na circulação do conhecimento. Ver: LUNDBERG, Christa. Epistemic hierarchies and historical actors. In: ÖSTLING, Johan.; HEIDENBLAD, David. L.; HAMMAR, Anna. N. (Orgs.). *Knowledge Actors: Revisiting Agency in the History of Knowledge*. Lund: Nordic Academic Press, 2023, p. 78.

Com o apoio da metodologia arqueológica de Foucault, foi possível demonstrar algumas diferenças e semelhanças entre os manuais, a fim de pensar a articulação do conjunto de normas sobre o conhecimento da prática musical dos séculos XVII e XVIII. O foco nos manuais ingleses possibilitou que avaliássemos as características distintas às tendências musicais europeias, como as divisões de valores e as diferenças na técnica de solmização que os próprios autores citavam. A quantidade de manuais, o número de reedições de uma mesma obra e os exemplares restantes indicam que foram artefatos que circularam pela região inglesa e, possivelmente, em regiões vizinhas. Outro indicativo da circulação são as marcas de leitura (figs. 14 e 15) presentes nos exercícios da segunda parte do exemplar analisado de *A Plaine and Easie*, indicando que, em algum momento, alguém tentou realizar os exercícios.

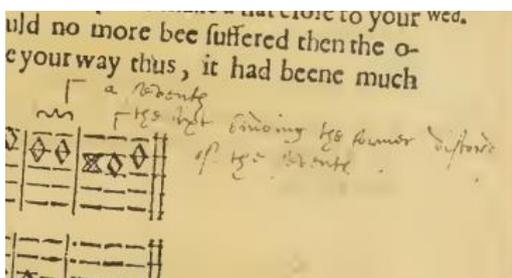


Fig. 14: Anotação manuscrita na margem lateral direita em *A Plaine and Easie* (1608), Thomas Morley, p. 73.

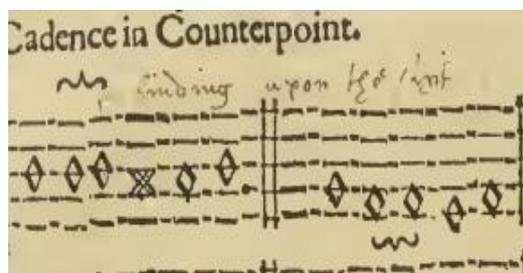


Fig. 15: Anotação manuscrita na margem lateral esquerda em: *A Plaine and Easie* (1608), Thomas Morley, p. 74.

Portanto, se havia a circulação dos manuais, havia, conseqüentemente, a circulação das ideias neles contidas. Desse modo, no primeiro capítulo, construímos a genealogia das fontes e do gênero textual, além de termos apresentado os quatro manuais que constituíram nosso *corpus* documental e explicado como a veiculação deles depende da relação entre os três principais sujeitos: autor, impressor e praticante. No segundo capítulo, delimitamos os conceitos de episteme, gênero epistêmico, intermedialidade e hierarquia epistêmica, para demonstrarmos como os manuais veicularam normas sobre a prática musical, evidenciando a importância da análise intermedial na pesquisa.

Em seguida, estabelecemos as diferenças e as semelhanças entre as explicações dos quatro manuais sobre a escala musical, os intervalos consonantes e dissonantes e as regras de composição. Além disso, refletimos sobre os indícios de uma nova circulação individual e desacompanhada do conhecimento de práticas não verbais e as marcas ainda perceptíveis do ensino “formal” dos autores. Esta pesquisa conclui que estudar os manuais

de música auxilia a romper com a ideia de continuidade epistêmica universal referente a prática musical. Em outras palavras, defendemos com esta pesquisa que os conhecimentos da prática musical também são classificados a partir de regras e de normas historicamente definidas.

Demonstramos como o conhecimento sobre a prática musical do período também estava sendo hierarquizado pelas práticas enunciativas contidas nos manuais. Nesse sentido, a intermedialidade possibilitou questionar as estratégias enunciativas dos manuais, para situarmos os meios e delinear como os códigos (visuais, sonoros, gestuais etc.) midiáticos foram representados nas obras. Por fim, definimos os manuais de música como artefatos históricos, para demarcar quais sujeitos e ferramentas estavam envolvidos na hierarquização epistêmica da prática não verbal. Os resultados desta pesquisa contribuíram para a expansão de pesquisas centradas em práticas não verbais no campo da história do conhecimento ao compreendermos os manuais como produtos intelectuais capazes de produzir discursos hierarquizantes sobre o conhecimento de práticas não verbais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Fontes:

MORLEY, Thomas. *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*. 2ª ed. Londres. Impresso por Humfrey Lownes. 223 p.; 1608. Disponível em: <https://archive.org/details/plaineasieintro0000morl/page/208/mode/2up>. Acesso em: 30 set. 2023.

PLAYFORD, John; SIMPSON, Christopher; CAMPION, Thomas. *A Brief Introduction to the Skill of Musicke*. 2ª ed. Londres. Impresso por William Godbid. 145 p., 1660. Disponível em: <https://archive.org/details/briefintroduction0000play/page/58/mode/2up>. Acesso em: 30 set. 2023.

SIMPSON, Christopher. *A Compendium: or Introduction to practical musick*. 5ª ed. Londres. Impresso por William Pearson. 159 p., 1714. Disponível em: [https://archive.org/details/compendiumorintr0000simp\\_f0p4/page/6/mode/2up](https://archive.org/details/compendiumorintr0000simp_f0p4/page/6/mode/2up). Acesso em: 30 set. 2023.

TANS'UR, William. *A New Musical Grammar, and Dictionary: or, A General Introduction to the Whole Art of Musick*. 3ª ed. Londres. Impresso por Robert Brown. 192 p., 1756. Disponível em: <https://archive.org/details/plaineasieintro0000morl/page/208/mode/2up>. Acesso em: 30 set. 2023.

### Bibliografia:

ARAÚJO, André de Melo. (Re)producing the English Printed Past: Antiquarian Knowledge-Making Practices in Joseph Ames's *Typographical Antiquities* (1749). *Journal for the History of Knowledge*, v. 5, 28 p., 2024. Disp. em: <https://dx.doi.org/10.55283/jhk.14845>. Acesso em: 15 fev. 2024.

ASHBEE, Andrew. *The Harmonious Musick of John Jenkins. Volume 2: Suites, airs and vocal music*. Londres: Tocatta Press, 2020.

AUNER, Joseph; FRISCH, Walter. *Music in the Twentieth and Twenty-First Centuries (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2013.

AUSTERN, Linda P. *Both from the Ears and Mind: Thinking about Music in Early Modern England*. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

BARTLETT, Ian. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, v. 50, 2004.

BROBERG, Gunnar. *The Man Who Organized Nature: The Life of Linnaeus*. Princeton: Princeton University Press, 2023.

BURKE, Peter. *O que é história do conhecimento?* São Paulo: Editora UNESP, 2016.

CLINE, Rebecca. Humphrey Lownes. In: BRACKEN, James. K.; SILVER, Joel (Orgs.). *Dictionary of Literary Biography, vol 170: The British Literary Book Trade, 1475-1700*. Inglaterra: Gale Research, 1996.

COLLES, Henry C. Some Musical Instruction Books of the Seventeenth Century. *Proceedings of the Musical Association*, v. 55, p. 31–49, 1928. Disponível em: [https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0958844200005255/type/journal\\_article](https://www.cambridge.org/core/product/identifier/S0958844200005255/type/journal_article). Acesso em: 30 ago. 2023.

CURY, Thiago Alvino. *Bon goût: problematização sobre a música francesa na obra de Jacques-Martin Hotteterre Le Romain*. Monografia. Brasília: Universidade de Brasília, 47 p., 2014.

DASTON, Lorraine. The History of Science and the History of Knowledge. *KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge*, Chicago, v. 1, n. 1, p. 131–154, 2017. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/691678>. Acesso em: 29 ago. 2023.

DOBBS, Beth J. T. *The Janus Faces of Genius*. New York: Cambridge University Press, 1992.

DOMINGOS, Nathalia. *Tradução comentada da primeira parte do tratado: A plaine and easie introduction to practicall musicke (1597) de Thomas Morley*. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

DUPRÉ, Sven; SOMSEN, Geert. What is the History of Knowledge?. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020. Disp. em: <https://journalhistoryknowledge.org/article/view/11156>. Acesso em: 29 ago. 2023.

ELLESTRÖM, Lars. The Modalities of Media: A Model for Understanding Intermedial Relations. In: ELLESTRÖM, Lars. (Org.). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 11-48, 2010.

EISENSTEIN, Elisabeth L. *A Revolução da Cultura Impressa: Os primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora Ática, p. 7-107, 1998.

FASSLER, Margot; FRISCH, Walter. *Music in the Medieval West*. Califórnia: W. W. Norton, 2014.

FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. *O Aparecimento do Livro*. 2ª ed [1ª ed. 1958]. São Paulo: Edusp, 2017.

FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FREEDMAN, Richard. *Music in the Renaissance*. Califórnia: W. W. Norton, 2013.

FRISCH, Walter. *Music in the Nineteenth Century*. Califórnia: W.W. Norton, 2013.

GLAISYER, Natasha. Popular Didactic Literature. In: RAYMOND, Joad (Org.). *The Oxford History of Popular Print Culture: Volume One: Cheap Print in Britain and Ireland to 1660*. Oxford: Oxford University Press, v. 1, p. 510-519, 2011.

GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. Introduction. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016.

GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara. *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, 2016.

GRANT, Roger M. *Beating Time and Measuring Music in the Early Modern Era*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

HAMSON, Brian. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press, v. 9, 2004.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1990.

HELLER, Wendy. *Music in the Baroque (Western Music in Context: A Norton History)*. Califórnia: W. W. Norton, 2014.

HOLT, Mack P. *The French wars of religion, 1562-1629*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1995.

JOHNS, Adrian. *The nature of the book: print and knowledge in the making*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

KOYRÉ, Alexandre. *Newtonian Studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

LEEMANS, Aneemie. *Contextualizing Practical Knowledge in Early Modern Europe*. Bem: Peter Lang, 2020.

LIMA, Verônica C. Edição & Censura: a materialidade dos panfletos de Sir Roger L'Estrange no início dos anos 1660. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São Paulo, v. 28, p. 1-50, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/168476>. Acesso em: 10 fev. 2024.

LUNDBERG, Christa. Epistemic hierarchies and historical actors. In: ÖSTLING, Johan.; HEIDENBLAD, David L.; HAMMAR, Anna N. (Orgs.). *Knowledge Actors: Revisiting Agency in the History of Knowledge*. Lund: Nordic Academic Press, p. 67–82, 2023.

MARCHAND, Susan. How Much Knowledge is Worth Knowing? An American Intellectual Historian's Thoughts on the Geschichte des Wissens. *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Alemanha, v. 42, n. 2–3, p. 126–149, 2019. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bewi.201900005>. Acesso em: 17 ago. 2023.

McLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. California: Gingko Press, 2003.

MÜLLER-WILLE, Staffan. Linnaeus' herbarium cabinet: a piece of furniture and its function. *Endeavour*, v. 30, n. 2, p. 60–64, 2006. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160932706000330>. Acesso em: 21 jun. 2024.

MURRAY, Tessa. *Thomas Morley: Elizabethan Music Publisher*. Burnley: Boydell & Brewer, 2014.

ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. Fulfilling the Promise of the History of Knowledge: Key Approaches for the 2020s. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <https://journalhistoryknowledge.org/article/view/11159>. Acesso em: 15 ago. 2023

ÖSTLING, Johan; HEIDENBLAD, David L. *The History of Knowledge*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

*Oxford Dictionary of National Biography*. Inglaterra: Oxford University Press, v. 53, 2004.

PHILLIPS, Peter. Hickup over the Littany. *London Review of Books*, v. 45, n. 24, 2023.

POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre. *Literature and Medicine*, v. 32, n. 1, p. 1-23, 2014. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/548071>. Acesso em: 05 fev. 2024.

POMATA, Gianna. The Medical Case Narrative in Pre-Modern Europe and China: Comparative History of an Epistemic Genre. In: GINZBURG, Carlo; BIASIORI, Lucio (Orgs.). *A Historical Approach to Casuistry: Norms and Exceptions in a Comparative Perspective*. Londres: Bloomsbury Academic, p. 15-44, 2019.

RAGUSA, Pedro. A Arqueologia do Saber de Michel Foucault: Entre a descrição estrutural e a análise epistemológica. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, v. 13, n. 27, p. 167-187, 2022. Disp. em: <https://periodicos.furg.br/rbhcs/article/view/12406>. Acesso: 23 nov. 2023.

RICE, John A. *A Music in the Eighteenth Century*. Califórnia: W. W. Norton, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique. Tome premier*. Amsterdã, 1769.

SARASIN, Philipp. More Than Just Another Specialty: On the Prospects for the History of Knowledge. *Journal for the History of Knowledge*, v. 1, n. 1, 2020. Disponível em: <https://journalhistoryknowledge.org/article/view/11158>. Acesso em: 23 ago. 2023.

SCHOBER, Regina. Translating Sounds: Intermedial Exchanges in Amy Lowell's 'Stravinsky's Three Pieces "Grotesques", for String Quartet'. In: ELLESTRÖM, Lars (Org). *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 163-174, 2010.

STONES, Alison. Scriptorium: the term and its history. *Perspective*, v. 1, n. 1, p. 113-120, 2014. Disp. em: <https://journals.openedition.org/perspective/4401#quotation>. Acesso: 06 mai. 2024.

THOMPSON, Robert. *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford, Inglaterra: Oxford University Press, v. 44, p. 568-571, 2004.

URQUHART, Margaret. Was Christopher Simpson a Jesuit?. *The Journal of the Viola da Gamba Society Publications: Chelys*, Inglaterra, v. 21, p. 3-26, 1992. Disponível em: <https://vdgs.org.uk/chelys/>. Acesso em: 12 fev. 2024.

VERBURGT, Lukas M. The History of Knowledge and the Future History of Ignorance. *KNOW: A Journal on the Formation of Knowledge*, Chicago v. 4, n. 1, p. 1-24, 2020. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/epdf/10.1086/708341>. Acesso em: 29 ago. 2023

VERBURGT, Lukas M.; BURKE, Peter. Introduction: Histories of Ignorance. *Journal for the History of Knowledge*, v. 2, n. 1, p. 1-9, 2021. Disponível em: <https://journalhistoryknowledge.org/article/view/11365>. Acesso em: 29 ago. 2023.

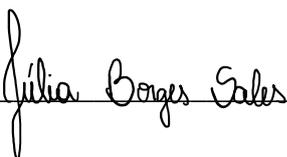
WEISS, Susan. F. Didactic Sources of Musical Learning in Early Modern England. In: GLAISYER, Natasha; PENNELL, Sara (Orgs.). *Didactic Literature in England 1500-1800: Expertise constructed*. New York: Routledge, p. 60-84, 2016.

ZWILLING, Carin. *The Schoole of Musicke, de Thomas Robinson: tradução comentada e transcrição musical de um tratado do início do século XVII*. Dissertação de Mestrado em História — São Paulo: UNICAMP, 1996.

## Declaração de Autenticidade

Eu, Júlia Borges Sales, declaro para todos os efeitos que o trabalho de conclusão de curso intitulado “*HOW-TO*” *LEARN MUSICKE: A produção de hierarquias epistêmicas em práticas não verbais nos manuais de música ingleses dos séculos XVII e XVIII* foi integralmente por mim redigido, e que assinalei devidamente todas as referências a textos, ideias e interpretações de outros autores. Declaro ainda que o trabalho nunca foi apresentado a outro departamento e/ou universidade para fins de obtenção de grau acadêmico.

Brasília, 16 de julho de 2024

  
\_\_\_\_\_