

## **Imbricações de um objeto cognitivo, visual, histórico e cultural. A prática luso-brasileira da notação musical antiga até o século XIX.**

Adeilton Bairral  
Conservatório Brasileiro de Música  
adeiltonbl@uol.com.br

### **RESUMO**

A notação musical é uma área pouco explorada na musicologia histórica luso-brasileira. São muitas as possibilidades de estudo da notação e, dessas, apresentamos alguns enfoques esclarecedores neste estudo. O estudo do caso da prática da notação musical antiga no Brasil e em Portugal traz a lume aspectos da tradição escolástica na prática musical somando-se aspectos históricos e culturais como fatores da permanência desta prática até o século XIX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Notação. Notação musical antiga. Escolástica..

### **ABSTRACT**

Musical notation is a little explored area in the Luso-Brazilian historical musicology. There are many possibilities for study of notation and of these, we present some analysis in this study. The case study of the practice of ancient musical notation in Brazil and Portugal, brings to light aspects of the scholastic tradition in the practice of music adding to the historical and cultural factors as the permanence of this practice until the nineteenth century.

**KEYWORDS:** Notation. Ancient musical notation. Scholasticism.

### **INTRODUÇÃO**

O que parece ser a área mais simples e óbvia do universo musical, a notação musical na realidade é um campo vasto para aprofundamentos e inferências que esclarecem aspectos da prática musical no Brasil dos tempos coloniais até o século XIX. Esta abordagem ampla e caleidoscópica sobre a notação musical flexibiliza o desvelamento complexo da presença da tradição de uma notação antiga percebida em manuscritos musicais brasileiros.

De uma forma geral, os estudos em torno da gênese e importância teleológica da notação como um objeto com inerências multifacetadas, levaram os musicólogos a abordagens focadas na compreensão de um ou mais de um dos quatro aspectos em questão: o cognitivo, o visual, o histórico e o cultural.

A forma visual do registro das composições musicais provocou inquietações desde os primórdios da musicologia histórica. Joseph Louis D'Ortigue, no seu *Dictionaire*

*liturgique, historique e théorique de plain-chant et de musique d'Eglise* (1853), nos longos verbetes notação, notação preta, notação branca, notação figurada, mensural e proporcional, confronta as principais interpretações de musicólogos pioneiros franceses do século XIX, editores e historiadores como Kiesewetter, Nisard, Coussemaker, Fétis, Danjou e Bottée de Toulmon, sobre a notação dos tratados medievais e antifonários até o estabelecimento da notação ortocrônica no início do século XVII. Além da notação comumente conhecida como tradicional, o universo histórico da notação musical compreende letras, sílabas, palavras, números, pontos, vírgulas, linhas, traços, barras, grafismos, entre outros sinais e símbolos gráficos. O processo histórico produziu uma quantidade expressiva de reflexões que proporcionaram infinitas possibilidades de uma criação contínua de novos sinais musicais no decorrer da história da música.

À medida que se faz um aprofundamento no universo histórico, o leque de possibilidades se abre para a compreensão do fenômeno notacional, não como um sistema inflexível, estanque, mas, ao contrário, em permanente experimentação, com a aceitação ou a recusa de novos sinais, promovendo a permanência de uns enquanto outros foram modificados ou substituídos paulatinamente. No entanto, esses objetos visuais reunidos sob uma explicação de um corpo teórico, fizeram com que os sistemas notacionais estruturados e agrupados pudessem ser identificados com um período da história da música ocidental, com um estilo ou um gênero musical, e até mesmo com segmentos sociais e/ou culturais.

As buscas insistentes ao longo dos séculos pela fixação de uma escrita dita definitiva levaram os teóricos a aprimorações no registro das ideias musicais. As inquietações provocadas pelas instabilidades nas discussões teóricas, salutares para a evolução da expressão musical e permeadas de fatores ideológicos, pedagógicos, filosóficos, metafísicos, ou simplesmente lúdicos, suscitaram uma gama variadíssima de possibilidades da utilização da notação musical para os fins mais diversos.

Na concepção de Don Michael Randel (1992, p.11), a ferramenta para o estudo teórico em musicologia que está em primeiro lugar em importância é a notação musical. Este musicólogo argumenta que a música é dividida em duas partes: a tradição escrita e a tradição oral. A tradição escrita é objeto de estudo da musicologia, enquanto a tradição oral o é da etnomusicologia. Entretanto, Randel (Id., Ibid.) observa que, a notação não é suficiente para uma definição da obra em si mesma e argumenta que ainda haja uma lista longa de outros fatores que mereçam atenção na construção histórico-musical, como a história da liberdade conquistada, na meta para o livramento dos constrangimentos ou persuasões. Esses constrangimentos seriam provocados pelo que foi considerado sagrado ou o elegante em um determinado contexto ou época, por alguma forma ou gênero musical, por convenções, pela tonalidade, pela barra de compasso, ou, até mesmo, pela própria obra. A liberdade conquistada rapidamente ao longo de uma geração se torna o constrangimento contra o qual a geração seguinte lutará para ganhar a sua própria liberdade criando um movimento contínuo na história da música.

Outro musicólogo que aborda questões sobre a notação é René Bastian (1999, p.72), que, expondo sobre as possibilidades da notação para edição de música utilizando *softwares*, esquematiza algumas funções da notação. Para Bastian a

história da notação musical é a história dos esforços desenvolvidos para lutar contra o esquecimento e fixar através de uma escrita, o que era, naquele momento da história musical, o conjunto de traços essenciais do discurso musical. Na música ocidental a função da memorização ou fixação simbólica limita-se a uma descrição puramente psico-acústica, ainda que para algumas civilizações incluam-se gestos e comportamentos concomitantes à descrição musical. Bastian (Id., p.72-4) prossegue observando que, a princípio, a notação servia como apoio mnemotécnico de uma tradição oral. Ao longo dos séculos foram acrescentados novos conceitos e novos signos gráficos, transformando a partitura em objeto comercial levando à padronização ainda na era barroca e a evolução da organologia e das novas tipografias influenciando as edições do século XIX. Outros elementos se aliam à música na utilização da expressão correta do ponto de vista do compositor: as interferências do editor, do produtor, do regente e dos músicos-intérpretes, o que transforma uma partitura num jogo, com regras e restrições suficientes para que o intérprete não se torne um mero executante.

Nos mais diversos contextos, os sistemas de notação são questionados quanto a sua eficácia e eficiência, pois de forma inerentes a si mesmos, proporcionam e, ao mesmo tempo, limitam as possibilidades de sua utilização. Numa perspectiva etnomusicológica, mas não limitada a este viés, Cohen e Katz (1979, p.101, 104-5) inferem que os parâmetros musicais exigem que se faça, para que se atinja maior eficiência, um exame da relação entre a capacidade da notação e sua aptidão para organizar o material musical. Segundo as musicólogas, a eficiência no ocidente do sistema de notação diz respeito aos parâmetros de altura e duração, os quais são importantes para a organização de uma composição musical e com a ajuda da qual a identificação da obra se torna possível.

Refletindo sobre esta eficiência, Cohen e Katz (Id., p.106) afirmam que todo sistema de notação será sempre limitado ao que se propõe atender, ainda que possa perdurar por séculos, como a notação "clássica" ocidental, com suas variadas combinações atendendo aos estilos que se utilizaram dela com um mínimo de informações visuais e um máximo de informações musicais. A notação tradicional foi assim denominada por muitos autores ao longo dos séculos como natural, ou seja, como a essência derivada de exaustivas discussões teóricas e adaptações à *performance*, aperfeiçoada e absorvida na prática da notação como uma espécie de desvendamento dos símbolos presentes na natureza<sup>1</sup>. Em contrapartida, as notações foram absorvidas pelas teorias e práticas de execução e interpretação e, desta forma, passaram a preceder teoricamente, tornando-se parâmetro para músicos de uma época, até que surgissem novas necessidades e novas adaptações.

---

<sup>1</sup> Observamos que o conceito de natureza varia em cada período da história. Na Antiguidade e na Idade Média, por exemplo, o conceito de natureza estava ligado aos elementos do mundo físico (mineral, vegetal e animal), em oposição a leis morais e políticas. No sentido teológico medieval, neoplatônico, a natureza revela símbolos divinos na criação a serem identificados pelo homem. Em Descartes, no século XVII, aparece como sinônimo de essência, da natureza de um ser. No século XVIII, o conceito de natureza volta-se para o que é inerente ao estado de natureza, i.e., o estado original do homem, sem a interferência da sociedade. Parece-nos que, neste caso, as musicólogas referem-se ao princípio da similitude como visto até o século XVI, antes da era do racionalismo (JAPIASSÚ, 2005, p.198).

## 1 - OBJETO COGNITIVO – A TEORIA DA MÚSICA

Como base para a criação de novos símbolos na notação, a trajetória histórica das teorias da música veio se estruturando, tomando como base a mentalidade de cada época, de cada contexto histórico, filosófico e científico. Paul Hindemith (1944, p.22) enumera os ramos da ciência que investigaram os fenômenos do som musical historicamente. O primeiro desses ramos é a matemática, utilizada desde a Antiguidade clássica grega para registrar em números as qualidades do som. A matemática está presente nas descrições das proporções nas medidas dos intervalos, das fórmulas de estruturação de escalas, das vibrações dos corpos sonoros e das frequências dessas vibrações. As proporções são elementos que também contribuíram para a necessidade da criação da notação mensurada que, por sua vez, possibilitou o desenvolvimento da polifonia. A matemática está presente nos métodos teóricos, utilizados de geração a geração de Boécio, no século VI, a Johann Fux, no século XVIII. Prosseguindo, Hindemith enumera a física, explicando os procedimentos para análise das combinações de sons e fenômenos análogos, com tentativas e melhorias, procedimentos esses utilizados pelos teóricos setecentistas Rameau (1722) e Tartini (1754); do final do século XIX e início do século XX, Hindemith cita o físico, matemático e fisiologista Oettingen e o filólogo e musicólogo Hugo Riemann. Hindemith, enumera ainda a fisiologia explicando o efeito das ondas sonoras nos órgãos auditivos, estudo iniciado por Hermann von Helmholtz no século XIX. Por último, Hindemith enumera a psicologia que, através dos estudos, pesquisou os efeitos das ondas sonoras e suas influências na psique dos seres humanos. O autor ressalta que a psicologia confunde-se na sua gênese com a filosofia e os primeiros esboços estéticos, mas se projetava em sua época com possibilidades ainda não totalmente delimitadas. Hindemith acrescenta que, além dessas ciências, a teoria da música também pôde receber contribuições da química, da filosofia, da teologia, das artes pictóricas e das *artes dicendi*<sup>2</sup>, conectadas com os princípios da métrica e articulação das palavras, requerendo do pesquisador conhecimentos suplementares para entender a aplicação dessas disciplinas.

### 1.1 - EQUÍVOCOS TEMPORAIS E AS EDIÇÕES

As consequências de associações tácitas promoveram equívocos no resultado do trabalho de inúmeros editores de música que, muitas vezes, tomaram suas referências do sistema notacional vigente em sua época como parâmetro para a transliteração ou transcrição de obras de um passado longínquo. Os hábitos relatados e discutidos por musicólogos no século XIX sobre a metrificação do cantochão, porque apresentava notação em formato de losango ou quadrada, não tinha por significado a notação mensurada, pois os princípios que regiam esta última eram diferentes, apesar da proximidade na aparência visual. Ainda, as edições oitocentistas de música renascentista e barroca com sinais de agógica e dinâmica e indicações de andamento, usados sobejamente, podem ser julgadas como reflexos dessas associações tácitas, sobretudo porque não condizem com a concepção original do compositor, nem com as práticas de interpretação em voga na época da criação da obra.

---

<sup>2</sup> Até o século XVI, as *artes dicendi* faziam parte do conjunto de disciplinas chamado *Trivium*, ou três vias, formado pela gramática, retórica e oratória. A matemática fazia parte do conjunto de disciplinas chamado *Quadrivium*, ou quatro vias, formado pela aritmética, geometria, astronomia e música. O homem culto deveria ser formado nas chamadas Sete Artes Liberais.

Para exemplificar esta afirmativa, tomamos a conceituação de Curt Sachs (1948, p.365): o criador e o executante são conectados via notação. Sachs observa que a notação é somente um veículo, não é a música em si. Para que se evitassem equívocos, Sachs chama a atenção para o fato de que cinco séculos cobrem a notação mensurada e que os sinais dessa notação não são necessariamente iguais à sua versão em símbolos modernos. Toma como objeto de crítica as distorções na interpretação da notação da *Incoronazione di Poppea*, de Monteverdi, na edição publicada pelo compositor e musicólogo Gian Francesco Malipiero<sup>3</sup>. Sachs levanta problemas nesta transliteração, como por exemplo, a questão da similaridade dos símbolos mensurais com os símbolos desenvolvidos no século XVII, causando distorções, acrescentando que alguns acadêmicos ousados nos últimos anos do século XIX resolveram por si mesmos "reduzir" os textos musicais à metade ou terça ou ainda à quarta parte dos valores originais (Ibid., p.366).

Segundo Sachs (Ibid., p.370), uma transliteração substitui símbolos obsoletos – tanto notas quanto sinais rítmicos – por símbolos familiares a nós, não somente na forma, mas também no significado. Desta forma, Sachs acusa Malipiero de haver ignorado os modos rítmicos que ainda estavam em uso na época em que foi escrita a composição e acrescenta que, as transcrições incorretas que não demonstram o conhecimento da teoria própria do período em questão, cometem distorções históricas, psicológicas e musicais.

Para minimizar os problemas que podem ser causados pelas distorções expostas acima, as soluções encontradas pelos editores, musicólogos e semiólogos resultaram na criação de diversos tipos de edição a partir do início do século XX. Carlos Alberto Figueiredo (2004, p.39) destaca os dois conceitos principais em torno do termo editar: um como sinônimo de publicar e o outro como sinônimo de revisar e preparar para uma edição, finalizando em um texto. Enumerando sete tipos de edição, Figueiredo (Id., p.41) apresenta a edição fac-similar como a única que não resulta de uma transcrição, por ser uma reprodução fiel da fonte original por meios fotográficos ou digitais. O segundo tipo é a edição diplomática que apresenta um "texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor [...] Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada numa única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica" (Id., p.44). O terceiro tipo é a edição crítica, que também tem caráter musicológico e é baseada em várias fontes com a intenção de investigar e procurar a intenção do compositor. O quarto tipo é a edição *urtext*, realizada a partir de uma única fonte e sofre um mínimo da intervenção editorial, não se distinguindo muito da edição diplomática. Figueiredo (Id., p.47) faz a observação de que

Tais edições surgiram como uma reação à avalanche de edições interpretativas ou práticas [...] que obscureciam o texto original com uma grande quantidade de intervenções editoriais.

Outro tipo de edição apresentado, bastante comum, é a edição prática, com fins didáticos, destinada exclusivamente a executantes, sem qualquer aparato crítico,

---

<sup>3</sup> Segundo Waterhouse (2009, *Grove Music on line*, art. 17553), Malipiero se dedicou no início de sua trajetória como músico, no final do século XIX, a transcrever compositores italianos já esquecidos como Monteverdi, Frescobaldi e Merulo.

podendo ser baseada em uma edição anterior qualquer. Ainda apresenta a edição genética, construída a partir de diversas fontes do próprio compositor, como correções, rascunhos e "anotações de vários tipos, que precederam o estabelecimento do texto considerado definitivo" (Id., p.53). Finalizando, Figueiredo enumera a edição aberta (Ibid. p.54) e define:

A Edição Aberta é [...] baseada em várias fontes, e tem um objetivo musicológico por excelência, ao permitir o estudo da transmissão de uma obra musical. Nesse tipo de edição, todo o material de tradição é apresentado de forma organizada e metódica, de maneira a facilitar tal estudo. Por outro lado, mesmo material autógrafo ou autorizado pode ser incluído entre as fontes, dando uma perspectiva ainda melhor para a pesquisa.

## 1.2 - QUESTÕES SEMIOLÓGICAS E A NOTAÇÃO MUSICAL

Leo Treitler (1982)<sup>4</sup> foca na natureza, na origem e na evolução da prática inicial da escrita musical, com a preocupação de identificar o processo histórico da concepção inicial da escrita das alturas em música. Não é uma abordagem epistemológica, como no estudo de Duchez, do qual falaremos no item 4, nem tampouco uma abordagem paleográfica que classificaria os sinais e os identificaria nos seus períodos e lugares de uso. Treitler faz uma abordagem semiológica, estudando as relações funcionais entre os sistemas de sinais e sua significação, levando em conta a recepção. Segue os princípios da semiótica do filósofo americano Charles Peirce que proporcionou um aparato conceitual e funcional para análise das funções do signo e seus modos de representação. Treitler aborda, inicialmente, o modo simbólico, representacional, que analisa as associações habituais do signo e seu referente, ou seja, uma simples nota identifica a posição no espectro de alturas. O segundo modo de representação, o modo icônico, requer o envolvimento do observador no processo da representação e a natureza do referente, representado pelo movimento melódico, que, muito além de uma sucessão de alturas, é a representação gráfica ou a imagem da melodia, que para os nossos olhos ou ouvidos conectam os pontos. O terceiro modo, o indicador, é disposto hierarquicamente atuando em todos os sistemas de sinais, cuja arrumação exata dependerá da forma como o sistema é usado, a natureza do campo de referência e a competência do leitor, ou seja, é a transmissão direta da tradução dos sinais para os movimentos dos dedos do músico no instrumento.

Nos rituais da Igreja a melodia era um atributo da declamação da linguagem falada, como uma sucessão de movimentos vocais melódicos sobre sílabas do texto. Treitler classifica os sinais feitos em levantamentos paleográficos em caráter (a classe de representações de uma inflexão melódica particular), neuma (a inscrição convencional de um caráter) e texto cursivo (sistemas padronizados de neumas usados por comunidades religiosas com práticas litúrgicas comuns). Alguns sinais apresentam-se em duas ou três dessas classificações, definindo os aspectos simbólicos ou icônicos, alternando-se, dependendo de questões sobre direcionamento melódico, prevalecendo o modo icônico à medida que evoluíam na

---

<sup>4</sup> Treitler observa as duas vertentes da semiologia: a americana, de Peirce, e a francesa do lingüista suíço Ferdinand Saussure. Comenta na mesma nota que, apesar do título *Sémiologie grégorienne*, da autoria de Eugène Cardine, o que poderia ser o início dos estudos em semiologia, restringe-se a selecionar passagens melódicas de fontes selecionadas, não constituindo, portanto, o início da investigação semiológica. (TREITLER, 1982, cf. n. 2, p.238)

utilização entre os séculos IX e XII. Com o surgimento do *organum*<sup>5</sup>, a utilização de neumas com formas quadradas no século XIII e exigindo adaptações à nova maneira de notar, a princípio os neumas com estas características são simbólicos, entretanto, tornam-se icônicos na medida em que passam ao uso corriqueiro. O desenvolvimento diastemático, i.e., alturas definidas, corre paralelamente às mudanças dos modos simbólico-icônicos. Este desenvolvimento, de um sistema de sinais para a inflexão da linguagem e para a notação de alturas é perfeitamente associado à natureza da notação da música ocidental.

Treitler (1984) complementa essas informações com a herança proporcionada por Carlos Magno da criação da educação religiosa que trazia o conhecimento das artes faladas, da astronomia, da música, na formação de padres e monges. Neste solo fértil puderam ser desenvolvidos todos os princípios entre os sinais da linguagem (acentos e pontuação, por exemplo) e criar a associação com os sinais musicais. A arte da música era estudada nas duas disciplinas *Musica Enchiriadis* (exposição do sistema e suas explicações teóricas) e *Musica Disciplina* (descrição prática do canto eclesiástico e a pauta das diferenças dos modos no repertório tradicional). No tratado *Musica Enchiriadis*, Aureliano de Réôme (apud, Treitler, Id., p.144-5), torna o assunto explícito quando afirma que a função da notação é mostrar a altura, identificando os sinais como *sonorum signa* e *sonus* como sinônimos de *vox* e as vantagens do sistema, já prevendo que a prática tornaria cantar os sons tão facilmente como escrever ou ler cartas. Esta associação, no entender de Treitler, evidencia a convicção da escrita musical como uma equivalência da linguagem escrita, criando na literatura teórica medieval a associação do conceito da música como linguagem, o princípio fundamental da estrutura musical (Id., p.146).

Esses conceitos evoluíram lentamente baseando-se no desenvolvimento dos recursos da impressão, que, a princípio, tinha somente uma preocupação com a notação descritiva. Hugo Cole (1974, p.16) destaca que as elaborações mais complexas da notação evoluíram na mesma medida em que evoluía o conjunto da teoria, daí, pode-se inferir, que este fato passou-se a exigir maior cuidado na publicação do registro musical. Charles Seeger (1958) e Hugo Cole (1974) desenvolvem os conceitos dos dois métodos da escrita musical: um descritivo e objetivo, o outro prescritivo e subjetivo. Não se opõem, complementam-se. Para Seeger (Id., p.185), a representação visual da melodia, para o olhar do executante, pode ser vista como uma cadeia de símbolos ou como um fluxo curvilíneo, um contorno, uma silhueta. A simbolização, inevitavelmente, resulta em uma distinção bem definida entre o espaço musical (tom) e o tempo musical (ritmo) como fatores separados, independentes. O início da escrita musical convencional foi predominantemente simbólica ou predominantemente linear, e, posteriormente, passou a um misto de notação simbólico-linear (SEEGER, Id., p.186). Aos poucos a notação se tornou prescritiva com a adição de linhas na pauta, hastes e barras verticais, a padronização da cabeça da nota e os colchetes métricos, revertendo, desta forma, ao simbolismo (SEEGER, Id., p.188). Hugo Cole (Id., p.17) acrescenta que tanto a notação descritiva como a prescritiva são teóricas na medida em que

---

<sup>5</sup> Segundo Bruno Kiefer (1990, p.10-2) o *organum* foi a primeira modalidade de polifonia, i.e., o canto em vozes superpostas, também chamada de diafonia. No princípio, em torno do século IX, as duas vozes cantavam em quintas ou quartas paralelas, ou em três vozes mantendo intervalos de quarta, quinta e oitava, em movimento paralelo. Evoluiu, nos séculos X e XI, para uma independência das vozes, com os movimentos oblíquos e contrários.

expressam a estrutura gramatical da música que é ouvida ou tocada, conduzindo a um modo particular de entendimento. Para Cole, um ouvinte iniciado em música cria uma tensão entre os valores teóricos e os valores reais das notas que são ouvidas.

## 2 - OBJETO VISUAL E COGNITIVO

Geoffrey Chew (1979, p.19-20), comenta que, embora essas sejam visões das possibilidades de uma nova notação, os parâmetros da notação proporcional tradicional já vinham mostrando transformações, muitas vezes tácitas, embora empírica e largamente empregadas desde a era iniciada no século XVII na notação musical, como apresentados por Mathis Lussy e Ernest David, em 1882 (*Histoire de la notation musicale depuis ses origines*), uma das obras pioneiras sobre a história da notação musical. Esses parâmetros tornam-se mais claros quando a questão espacial é discutida por John Sloboda (1981) no artigo que aborda os usos do espaço na notação musical sob o prisma da organização visual, psicológica, e a compreensão dos diversos *layouts* de partituras de música vocal e instrumental, a natureza dos símbolos e suas características espaciais somando-se as exigências do leitor. Os diversos níveis de organização variam de acordo com aspectos espaciais, históricos e psicológicos, pois os aspectos centrais da notação são abstratos, com notação específica para articulação da execução nos instrumentos ou voz. Fora desta universalidade, as exceções mais claras são a tablatura, para instrumentos de cordas dedilhadas, e a notação *Klavarscribo* para teclado (escrita na vertical), que não teve continuidade.

Nos levantamentos de Sloboda, que baseou seus estudos em entrevistas com músicos de orquestra e professores de música, obteve a unanimidade de que o olhar deve compreender imediatamente o que se vê na partitura. Para dar maior clareza às suas explicações, Sloboda utiliza o conceito de notação ortocrônica, introduzida por Gardner Read (1979, p.23-4) <sup>6</sup>, ou seja, a organização, alinhamento e ordenação da notação que predominou sobre vários outros sistemas de notação desde o século XVII e que permaneceu até os dias atuais competindo com as novas notações. Este conceito derivado de *orto* = correto, certo e *chrónos* = tempo, define a correspondência que facilita a compreensão de altura e duração, sincronicamente, com a clareza individual e a concisão característica para cada símbolo no espaço da partitura, facilitando a *performance* e a memorização.

## 3 - OBJETO VISUAL E HISTÓRICO

Segundo Sir John Stainer (1899-1900, p.215-36) <sup>7</sup>, o conhecimento das *artes dicendi* <sup>8</sup> também proporcionou a estruturação da música mensural, que, a princípio, se

<sup>6</sup> Geoffrey Chew (1979, cf. n. 40), refere-se ao capítulo introdutório ('Brief History of Music Notation') da obra de Gardner Read como uma mera repetição do livro publicado por Lussy e David, em 1882, que conceberam a notação moderna como aquela que se estabilizou do século XVII até o século XX. Entretanto, o conceito utilizado por Read não estabelece a notação simplesmente, mas as decorrências das tentativas dos editores para uma melhor distribuição e organização da notação no espaço da partitura.

<sup>7</sup> Stainer baseia-se na obra *Scriptores*, de M. Coussemaker, que reuniu a transcrição de vários tratados medievais. Para fazer a sua exposição sobre a notação mensurável aos membros da Royal Musical Association, levantando opiniões dos membros associados que, em sua maioria, enalteciam o sistema notacional tradicional, pois o consideraram prático e de muito maior compreensão.

<sup>8</sup> Ver n.2



utilizou dos neumas do cantochão transformando-os: da *virga* surgiu a longa e a breve; a semibreve surgiu como modificação do *punctum*. Também foi tomado emprestado do cantochão, com as necessárias modificações, o agrupamento das notas formando ligaduras. O sistema de notação mensural introduzido por Johannes de Muris, em 1321, dividia a breve de duas a nove partes iguais, baseado na proporção das figuras rítmicas de perfeição (divisão ternária do tempo e do compasso) e imperfeição (divisão binária), utilizando esses conceitos para a divisão do tempo ou da sequência estabelecida pelo modo rítmico<sup>9</sup>, uma vez que ainda não havia surgido a barra de compasso. Para a representação desses conceitos eram usados diversos símbolos como equivalentes da breve, em forma de círculo, semicírculo, com ou sem pontos, e outras variações desses símbolos. Segundo Anna Maria Busse Berger (1988, p.403-33), a invenção da fração permitiu a indicação das proporções, não inerente ao sistema de notação mensural, embora, tenha convivido com o sistema da notação proporcional até o final do século XV. A imbricação de um sistema com outro causou muitas dúvidas de interpretação. Dúvidas essas que foram sanadas com as obras teóricas de Johannes Tinctoris (1436-1511) e Franchinus Gaffurius (1451-1522), que separaram os sinais do sistema mensural de Johannes de Muris, ou Jean de Murs (1291-c.1351), fixaram as frações de forma aritmeticamente corretas, criando a emancipação das proporções da influência direta da métrica da poética grega.

O conjunto das obras teóricas do final da Idade Média, projetado, evoluído e revisitado até o início do século XVIII, criou novos sinais para expressar a rítmica. As concepções místicas refletiam o simbolismo dos números<sup>10</sup>, criando os conceitos de perfeição e imperfeição usados nos modos rítmicos, como também as relações intervalares e a sugestão da *musica ficta*, acrescentavam mais símbolos à notação.

A princípio, as publicações tentavam imitar os manuscritos, criando desta forma os incunábulo musicais. A notação quadrada ou losangular servia como campo da experimentação da recém-criada imprensa, perdurando do século XV ao XVII. Para alguns autores esta notação tem ligação clara com a geometria, que, juntamente com a música fazia parte do *Quadrivium*, enquanto para outros, seria mera consequência da confecção dos tipos em madeira.

Outro olhar para a partitura ou para a notação como objeto visual vai além da função unicamente musical: é o fator lúdico da notação musical. Thurston Dart (*Grove Music on line*, art. 06915), no verbete 'Eye music', e Tim Carter (*Grove Music on line*, art. 30568), no verbete 'Word painting', descrevem a utilização das formas das artes pictóricas e/ou do jogo enigmático, com textos em forma de charada, como os cânones enigmáticos, por exemplo. Essas charadas deveriam ser interpretadas antes da execução, e só então seriam fixadas as claves, as notas, a indicação de compasso, a distribuição de barras de compasso ou de acidentes, ou a mudança desses, entre outros elementos. Eric Sams (*Grove Music on line*, art. 06915), no verbete 'Musical cryptography', descreve a utilização de uma simbologia atribuída a sinais musicais, ou aos seus nomes (sílabas ou letras) de forma criptografada, ou o

<sup>9</sup> Os modos rítmicos seguiam a estrutura dos pés da métrica grega: troqueu (longa - breve) iâmbico (breve - longa), dáctilo (longa - breve - breve), anapesto (breve - breve - longa), etc..

<sup>10</sup> O simbolismo dos números provém de uma tradição pitagórica e chegou aos teólogos do início do cristianismo, que os uniram aos exemplos retirados da Bíblia, como, por exemplo, Santo Agostinho no tratado *De Musica*. (GONZÁLEZ, 2005, p.94).

uso dos sinais musicais com fins decorativos ou pictográficos, porém, mantendo sua significação musical. Algumas dessas práticas foram cultivadas entre os séculos XV e XVII, outras se estenderam deste período até o século XX.

Ainda sob o olhar da partitura e a notação como objeto visual, James Haar (1982) faz uma citação de Leonardo da Vinci quando disse que "a música só se torna eterna quando está escrita". A apresentação de Haar aborda as edições das obras musicais que tinham o *layout* utilizando as artes pictóricas permitindo a compreensão da estrutura da composição e proporcionando a execução de diversas formas, como um jogo. Entre outras maneiras de se escrever a música, Haar destaca o *layout* que possibilitava que uma voz pudesse ser cantada no curso normal da melodia ou de forma retrógrada; as partituras escritas em diversos formatos geométricos (circular, retangular, quadrado, entre outros), para serem executadas pelos músicos ou cantores em torno de uma mesa, por exemplo. Haar também chama a atenção para a arte da caligrafia musical como elemento artístico paralelo ao desenvolvimento da notação como linguagem, destacando a escrita das ligaduras com o efeito visual do significado da ligadura naquele período. Haar também faz observações quanto às edições mais recentes da música antiga e as modernizações que as distanciam da aparência original e as dificuldades conceituais que decorrem desta atitude.

#### **4 - OBJETO COGNITIVO E HISTÓRICO**

Na busca da gênese histórica e com uma abordagem epistemológica-arqueológica de enunciados, Marie-Elizabeth Duchez (1979) analisa o universo do canto-chão medieval e as heranças teóricas da Antiguidade clássica grega sobre a representação espaço-vertical do sinal musical na indicação do grave-agudo e a elaboração da noção de altura de som na consciência musical ocidental, aborda as gêneses da noção de altura do som, cujos grafismos representam visual e geometricamente as relações apreendidas pelo ouvido, que não são geométricas.

A imagem geométrica orientada e quantificada da altura substituiu psicológica e ontologicamente as relações sonoras. Segundo Duchez (Id., p.55), o espaço musical da inteligência é um espaço específico, psicológico e simbólico, diferente do espaço empírico, físico, matemático. Este espaço conceitual abstrato, onde pode funcionar um sistema de relações, é um espaço imaginário que, por associação, aproveita as possibilidades geométricas de outros espaços cognitivos tais como a localização, a direção, a grandeza e o sistema de referência. De maneira não linear, este espaço desenvolveu-se a partir de inúmeros fatores, como a natureza dos problemas da música vocal e a necessidade prática da notação, estabelecendo a maneira pela qual os músicos analisavam e organizavam o que ouviam.

Duchez (Id., p.56-7) comenta que a complexidade da noção de altura passou pelo conhecimento das variações da qualidade grave-agudo com outras qualidades do som, como o timbre, a intensidade, e com sua situação aural. Nos seus levantamentos, Duchez (Id., p.58-9) constatou que os gregos utilizaram um certo número de noções de caráter espacial, daí os conceitos aristoxenianos de movimento da voz, do lugar de um som e do intervalo entendido como distância entre dois sons. Embora não tenham influenciado na notação, eram simplesmente o grau de gravidade ou de acuidade, sem serem designados como alto e baixo, como

foi sugerido, mais tarde, pela altura gráfica. A variação melódica estava ligada à variação da tensão da corda no monocórdio ou no tamanho dos tubos da teoria pitagórica. De fato, é a tradição gramatical latina ao longo da Idade Média que começará a fixar os empregos dos termos relacionados à altura, vindo substituir, paulatinamente, o enfraquecimento da noção de tensão pela noção de altura.

Duchez (Id., p.60) argumenta que a experimentação causou ambiguidades nos textos anteriores ao século X, confundindo a terminologia de altura e intensidade ligada à mudança da natureza do acento verbal; as variações de altura confundindo-se com a duração (*protractio, arsis, thesis*) e, ainda, separando a altura do timbre, como é o caso da expressão *vox mollis*. Antes do século X, uma palavra poderia ser usada para expressar movimento melódico, ritmo ou intensidade, como é o caso de *motus, vocis, tonus, accentus*, todos presentes em um único sinal, um neuma ou uma letra. As reais dificuldades provinham da ligação da música com o texto verbal que deveria ser mais próximo da recitação (daí *cantus planus*) o que fazia da música um veículo para a recitação dos textos e não um fenômeno autônomo. As indicações dos concílios eclesiásticos, obras de liturgia e comentários sobre o canto prescreviam sobriedade e reserva, mantendo a linha melódica nas alturas médias e a lentidão regular do canto gregoriano, somada à exigência do tom homogêneo das vozes tanto na alternância dos coros quanto na alternância entre solista e coro, práticas que perduraram por toda a Idade Média (Id., Ibid., p.61-2) e indo além deste período histórico.

Com os primeiros ensaios empíricos sobre a polifonia, no século IX, tornou-se impossível memorizar todos os cantos. Duchez (Id., p.66) atribui a essas condições concretas de produção das variações grave-agudo as primeiras descrições pré-teóricas da música. Todavia, as manifestações pedagógicas que Duchez chama de verbo-gestuais, com a utilização da quironomia<sup>11</sup> como metáfora espacializante para exprimir o movimento da voz, viriam a se concretizar graficamente nos neumas. Por outro lado, as analogias oriundas da gramática apresentaram no discurso descritivo da música inúmeros elementos essenciais à construção da teoria da altura, aplicando, sem hesitações, às variações de grave-agudo a terminologia greco-latina do acento verbal de altura, ainda que sem caráter espacial (Id., Ibid., p.64).

Duchez (Id., p.65) afirma que a analogia entre o signo escrito e o som musical grave-agudo, atribuindo a este som um signo escrito parecido com o acento, entretanto, surge posicionado na vertical somente após o século X. Tal como a quironomia, este escalonamento determina a adição de linhas de referência e em um segundo momento os neumas sobre as linhas. Esta representação, ainda que imprecisa, é percebida e articulada como formas melódicas, onde se distinguem pontos de apoio, ou tensões privilegiadas, marcando as relações estruturalmente importantes de grave-agudo. Essas fórmulas foram agrupadas, por semelhança ou diferença, em tipos e grupos de tipos em função da mneumotécnica dos modos litúrgicos. Os modos foram escalonados com organização cardinal (primeiro modo, segundo modo, etc.) o que permitiu o desenvolvimento dos intervalos (segunda, terça, etc.) e, daí, a explicação teórica para estruturação da modalidade. O início da polifonia provocou o escalonamento de vozes simultâneas em uma organização orientada

---

<sup>11</sup> Regência do cantochão em que os gestos devem traçar a direção melódica do agudo de baixo para cima e do grave de cima para baixo. Esse gestual era baseado nos princípios do acento agudo e do acento grave da poética greco-latina.

verticalmente e, na solução dos dois problemas (a modalidade e a polifonia), ou seja, o alcance racional da construção da escala musical.

Segundo Duchez (Id., p.67-9), a noção implícita de altura nas primeiras descrições verbais intuitivas ou gramaticais da música só se realiza no século XI, na escala diatônica guidoniana. A adaptação dos conceitos gregos, como a teoria pitagórica dos intervalos consoantes a dupla oitava do sistema tetracordal, foi lenta e gradual, pois tratava de universos diferentes, o vocal e o verbal, e outro instrumental, numérico, com o uso do método experimental do monocórdio. A introdução do pensamento do número e da medida deu uma realidade teórica e prática a esta noção, medindo com exatidão os alongamentos das cordas correspondentes às relações de intervalo, determinando a localização grave-agudo, e permitindo serializá-los numericamente.

Duchez (Id., p.69-70) também assinala a imagem cosmo-geométrica das múltiplas escalas planetárias, a "Harmonia das Esferas". A ligação da música com a astronomia, dentro das artes do *Quadrivium*, oferecia uma imagem da estrutura musical: intervalos musicais espaciais (distâncias das órbitas planetárias) e sons discretos (astros sonoros sobre suas órbitas) de altura precisa (altura das órbitas), ligados pelos números pitagóricos das consonâncias, proporcionando às alturas do som um valor imutável e eterno. A tensão, representada na teoria grega pela tensão sobre as cordas da lira ou da cítara, é substituída progressivamente pela noção abstrata de altura, obtendo a imagem do resultado sonoro. Dando continuidade ao seu raciocínio, a aritmetização grega da experiência musical permitiu estabelecer sobre o conhecimento físico-matemático do som uma correspondência entre um conceito psico-acústico preciso e uma estrutura conceitual quantitativa.

Duchez comenta ainda que o nível técnico de diferentes épocas, de Pitágoras a Rameau, com a ajuda do método experimental do monocórdio, fez com que a um som correspondesse a uma altura e a uma altura se fez corresponder uma nota tentasse explicar a questão do grau da gravidade ou acuidade.

Analisando o panorama histórico, Duchez (Id., p.72) diz que o princípio da diferenciação torna-se o princípio da organização ao permitir a fixação da teoria modal e o desenvolvimento da polifonia e, finalmente, a altura foi o princípio da estruturação da harmonia clássica. Somente no século XVIII é que o termo 'altura' se impõe definitivamente, apesar das contestações, incluindo as do próprio Rameau, que apresenta a imagem vertical, criada para a voz, contrariando intuitivamente a direção horizontal dos teclados. Neste caso, somente a notação das tablaturas resolveria plenamente a questão.

Passando dos estudos sobre a gênese da notação e projetando no tempo para a notação ortocrônica do século XVII em diante, podemos perceber que os autores também deslocam o objeto da notação para outras necessidades. Na medida em que a música instrumental evoluiu e tornou-se autônoma, ganhando linguagem própria, também evoluiu a compreensão teórica, tendo em vista que o material sonoro distancia-se da música vocal, predominante até então. Concomitantemente, o corpo teórico a serviço do compositor, também se transforma em discussão racional, não mais impregnada pela metafísica ou por elementos místicos da

escolástica. Na representação dos signos, dentro da concepção da epistemologia arqueológica (dos enunciados), Foucault (1982, p.81-2) define:

[...] no século XVI, considerava-se que os signos tinham sido depositados sobre as coisas para que os homens pudessem desvendar seus segredos, sua natureza ou suas virtudes [...] A partir do século XVII o domínio do signo se distribui entre o certo e o provável: isso quer dizer que não seria mais possível haver signo desconhecido [...] ele só se constitui por um ato de conhecimento. É aqui que o saber rompe seu velho parentesco com a *divinatio*.

A composição da música ocidental, inventada por uma ideia estabelecida *a priori* é presa aos sistemas, na constatação de Roman Haubenstock-Ramati (1965, p.39-44), diferente da improvisação, que apresenta uma condição emocional e espontânea, livre de sistemas. No entender do autor, o compositor desenvolve durante o processo composicional uma relação recíproca entre a ideia, ou o pensamento, e as maneiras de registrá-la, utilizando-se de sua memória visual, auditiva e do mecanismo (técnica de tocar e técnica de compor), buscando as melhores possibilidades tanto em termos musicais quanto em termos notacionais. Mesmo sendo considerado um dos maiores defensores do grafismo musical do século XX por Erhard Karkoschka (1966, trad. Carlos Alberto Figueiredo, 2006, p.6), Haubenstock-Ramati estende a compreensão do processo de composição a toda a música ocidental de todas as épocas e estilos. Historicamente, Karkoschka (Id., p.1) afirma:

A grafia musical é, antes de tudo, um meio auxiliar para a construção, conservação e transmissão da música mais complexa. Além disso, as possibilidades técnicas de uma notação influenciam o ato composicional, e até mesmo o pensamento musical total de todos os músicos, de tal forma que a essência sonora e a gráfica de uma obra musical permaneçam unidas de forma característica, em qualquer época.

Discutindo sobre critérios e efeitos inovadores lançados por Carl Dahlhaus no Congresso para a Notação da Nova Música, em Darmstadt, 1964, Karkoschka (Id., p.10) levanta a questão das práticas notacionais tradicionais como instância para o julgamento de um sistema de notação:

Ambas, adequação e legibilidade (como também concordância com as experiências da tradição e demais pontos-de-vista) são, certamente, critérios importantes que se mesclam em qualquer escrita em unidades novas e peculiares. E apenas tal unidade deve ser julgada. Ela decide sobre o grau de propriedade de uma notação.

Carl Dahlhaus (apud Karkoschka, Id., p.10) chama a atenção sobre a necessidade de explicitação das alturas corretas na mancha de um cluster, por exemplo, dizendo: "a notação adequada à concepção é inadequada à prática musical." Dahlhaus prossegue:

Uma tablatura parece ser bem recebida por um executante. Mas o executante não um aparelho de tocar que reage a sinais, mas um leitor pensante, que representa contextos. [...] E, na medida em que o trabalho de um intérprete começa com uma reflexão sobre a estrutura da música que ele deve executar, torna-se a tablatura, que não prescreve senão ações, uma notação inadequada.

## 5 - OBJETO VISUAL E HISTÓRICO-CULTURAL - O ESTILO

No entender de Janice Kleeman (1985-6, p.1), tantos elementos contidos na compreensão para a transmissão da música foram motivo de conforto e adequação para os músicos, graças à existência da notação e por sua facilitação da percepção e memorização. Kleeman analisa a recorrência no repertório, que cria a memória auditiva na audiência que, por sua vez, proporciona pelas relações de causa e efeito, mesmo numa *performance* passageira, e unindo-se à compulsão universal de parte das sociedades humanas em tomar formas de arte como símbolos culturais estáveis. Esses símbolos agem no âmbito cultural individual de categorias finitas de alturas e ritmos, da pauta para o movimento melódico, e juntos, não só definem como delimitam culturalmente o som aceitável e fornecem uma composição de referência para a interpretação do sentido musical. A autora (Id., p.2) chama este fenômeno de desenvolvimento do estilo musical.

Segundo Kleeman (Id., p.2) a sobreposição dos conceitos de teoria (os princípios estabelecendo o fazer musical) e o estilo musical (a aplicação desses princípios), criando a sistemática musical da teoria e da prática, que resultam, por sua vez, na imposição da necessidade da percepção sobre a invenção intelectual. A psicologia da *Gestalt* demonstra que tanto a percepção como a memória da informação sensorial são organizados por princípios de grupos de percepção. Aplicadas à música, essas leis explicam tanto o grupo diacrônico (fraseado melódico e de repetição) como os grupos sincrônicos (harmonia e polifonia) na percepção do som musical. A autora (Id., Ibid, p.3-5) prossegue nas suas classificações, dizendo que, além desses grupos, os mesmos processos de percepção se repetem quanto à tonalidade, transposição, inversão, sucessão de intervalos, motivos melódicos, cadências harmônicas, timbres, densidades rítmicas e associações de texto e música. As informações dos grupos da percepção sensorial, modelos e arranjos hierárquicos são analisados de acordo com a informação aprendida e transmitida culturalmente, que ficam acumuladas permanentemente, em menor ou maior grau, nos mecanismos cerebrais.

Reafirmando este mesmo ponto de vista, Leonard Meyer (1996, p.10) observa que as coerções de um estilo são aprendidas pelos compositores e executantes, críticos e ouvintes, normalmente absorvidas tacitamente como resultado da experiência em tocar e ouvir em vez de uma instrução formal de teoria musical, de história da música ou do estudo de composição. Ou seja, o conhecimento do estilo é usualmente tácito, promovido por hábitos internalizados, adquiridos e postos em ação apropriadamente.

Do ponto de vista psicológico e econômico, a partir do século XIX os editores passaram a utilizar convenções para a edição de partituras. A organização espacial, como abordamos a partir dos estudos de Sloboda (1981), passou a ser uma exigência dos músicos que levaram os editores a encontrar soluções. As várias disposições das partituras surgiram da necessidade da sincronicidade e legibilidade, trazendo consistência a qualquer leitura musical. Elementos como a proporção dos espaços calculados meticulosamente a partir da duração da figura rítmica de unidade de tempo e a distribuição equidistante das quantidades equivalentes no espaço horizontal; agrupamentos com elementos distintos e claros; espessura da distância entre linhas do pentagrama, mantidas nas linhas individuais das notas suplementares superiores ou inferiores; tamanhos e distâncias das cabeças das

notas, dos pontos e dos sinais de articulação, acima e abaixo das notas; posição das hastes e ordenações de duração, altura, intensidade, priorizando eventos principais e diferenciando-os dos secundários tornaram-se fatores de preocupação na organização e ordenação dos espaços dentro da partitura. Também neste âmbito a barra vertical no pentagrama facilita a visualização da localização dos compassos.

Para Mark Clague (2005) a notação musical toma a aparência de algo real, verdadeiro, não interpretativo. Para o autor (Id., p.40) a notação musical pode ser um veículo de transmissão cultural pela sua própria natureza mediadora, pois todos e quaisquer textos musicais são representações construídas dentro de um contexto social e distribuídos por uma variedade de motivos que excedem os limites da obra em si mesma. Localizada no contexto da sua história cultural e social, a notação musical revela múltiplas camadas de codificação. Como um retrato visual contém uma riqueza de informações nos seus detalhes que vai além da aparência funcional, um pedaço de papel musical revela informação além da superfície sonora – descreve como e dentro de que contexto estético o seu autor (ou autores) desejou esta notação para ser experimentada e julgada. O ato da escrita da música inscreve os relacionamentos desses escritores para a arte e da arte para o seu contexto cultural.

Para Clague (Id., p.45), uma edição de música retrata o compositor, o editor, o publicador e as políticas da cultura em jogo dentro de um contexto produtivo da edição. Os elementos da notação, selecionados para representar a obra personificam a música como um texto, mas também expressam as intenções e afirmações sociais.

## **6 – O ESTILO DO CANTO DE ÓRGÃO E A PRÁTICA LUSO-BRASILEIRA DA NOTAÇÃO ANTIGA**

Maurice Halbwachs (1939) observa que tanto ouvintes quanto músicos desenvolvem sua memória afetivo-musical. Como já vimos anteriormente, da mesma forma concordam Meyer (1996), Kleeman (1985-6) e Clague (2005) quando discutem a construção histórica do estilo e sua transmissão e os aspectos da notação. Halbwachs, porém, procura entender a memória coletiva dos músicos partindo das marcas que os signos deixam no cérebro humano, uma série de comportamentos repetidos no interior de grupos, neste caso, o grupo dos músicos ou cantores. Segundo o autor, todo o conjunto dos símbolos musicais e as folhas da partitura, bem como a execução dentro daqueles parâmetros repetidos com constância, levam os músicos a atitudes comuns. Halbwachs (1939) prossegue afirmando que, para conferir à percepção do símbolo com todo o seu valor, é necessário recolocá-la no conjunto a que pertence. Nos estudos sobre os símbolos e os músicos, a lembrança de uma página coberta de notas é apenas parte de uma lembrança maior, ou de um conjunto de lembranças: ao mesmo tempo em que se vê abstratamente a partitura, percebe-se também todo o contexto social dos músicos e suas convenções.

Aplicando o foco desses estudos à compreensão da execução da música no estilo do canto de órgão, ou *estilo antigo*<sup>12</sup> e da prática da notação antiga, podemos

---

<sup>12</sup> Além do Brasil e Portugal, o *estilo antigo*, ou canto de órgão, ao que conseguimos levantar, somente continuou a ser cultivado na capela Sistina, no Vaticano. Richard Boursy descreve em seu artigo as inúmeras visitas que a capela Sistina recebeu ao longo do século XIX e os comentários de

deduzir que tanto compositores, copistas, músicos e cantores da primeira metade do século XIX no Brasil e em Portugal mantinham uma familiaridade com essa notação antiga.

Numa visão panorâmica dessa notação antiga, prevalece sobejamente a notação branca, redonda, e os compassos binário (semicírculo cortado) e quaternário (semicírculo). Os sinais comumente encontrados são:

Notação proporcional redonda com breves branca e negra (primeiras duas notas) com ligaduras pelas hastes.



*Paixão segundo S. Mateus, Francisco Luis, século XVII. Parte do tiple (soprano).*  
 Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa.*  
 José Maria Pedrosa Cardoso, p. 447.

Plica (primeiras duas notas) – ligadura da notação mensural dividindo compasso com notação proporcional redonda – ausência de barras de compasso.



*Paixão segundo S. Mateus, Francisco Luis, século XVII. Parte do tenor.*  
 Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa.*  
 José Maria Pedrosa Cardoso, p. 443

---

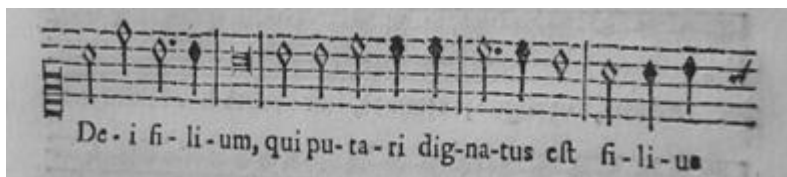
escritores, poetas, músicos e compositores europeus e americanos que lá estiveram para apreciar o canto litúrgico em *estilo antigo*. A questão do gosto, os ouvidos *treinados* no estilo clássico e romântico, com frequência estranhavam aquela música (BOURSY, 1993, p.277-329). A Abertura dos Portos às Nações Amigas, em 1808, favoreceu a entrada de uma nova estética no Brasil e, provavelmente, esse fato tenha contribuído para o lento desaparecimento desse estilo de contraponto a quatro vozes, simples, rigoroso, nota contra nota, sem grandes variações melódicas ou rítmicas.



Hastes centrais na notação quadrada proporcional  
branca e negra.



Paixão segundo S. Mateus, Francisco Luis, século XVII. Parte do tenor.  
Fonte: *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: uma singularidade portuguesa*.  
José Maria Pedrosa Cardoso, p. 443

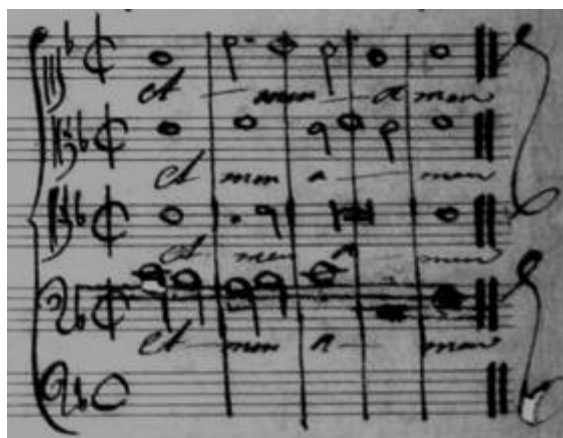


Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso  
Patriarcha S. Joseph, etc.* 1724. Parte do tiple (soprano), p.1.  
Acervo Biblioteca Nacional – Brasil

Breve ou semibreve dividida por barra de compasso  
no lugar de ligaduras.



Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do soprano.  
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.



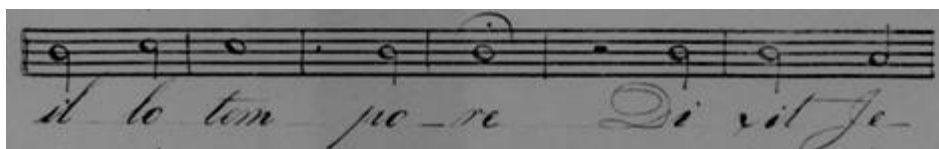
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). *Hino para Laudes de São Sebastião*.  
Fonte: Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.  
Acessado através de <http://www.acmerj.com.br>

Semibreve abreviando duas mínimas com ligadura, em hemiolia.



Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc.*. 1724. Parte do tenor, p. 1.  
Acervo Biblioteca Nacional – Brasil

Ponto de aumento depois da barra de compasso como ligadura.

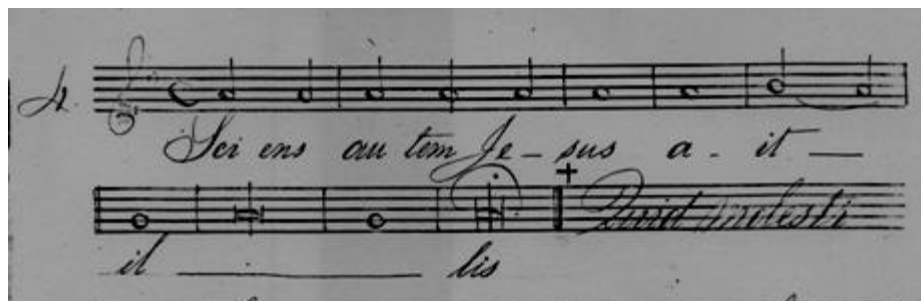


Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do tenor.  
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

Breve ou breve pontuada no lugar de várias semibreves ligadas –  
abreviação de vários compassos.

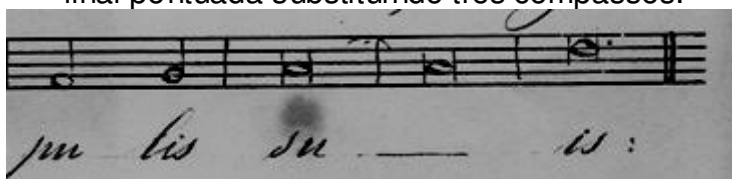


Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do soprano.  
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.



Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do soprano.  
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

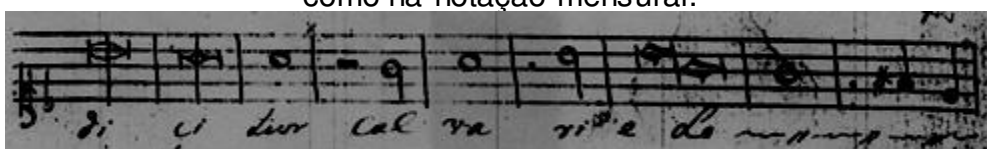
Breves com ligaduras no lugar de quatro semibreves ou quatro compassos – breve final pontuada substituindo três compassos.



Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do baixo.

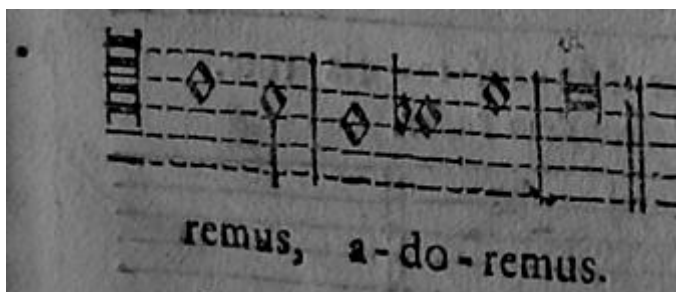
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

Breves em formato losangular ligadas pelas hastes como na notação mensural.



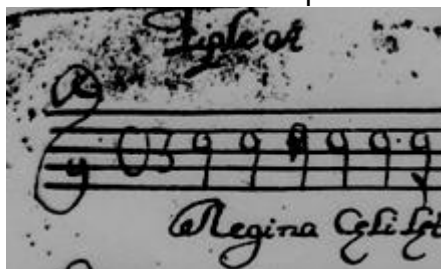
Manuel Dias de Oliveira (c.1735-1803). *Bajulans e Popule meus*. Parte do tiple.  
Arquivo da Lira Sanjoanense – S. João del Rei – MG.

Breve sem ponto (último compasso) preenchendo um compasso ternário, identificando a proporção e compasso perfeito – notação proporcional, sem as devidas barras de compasso.



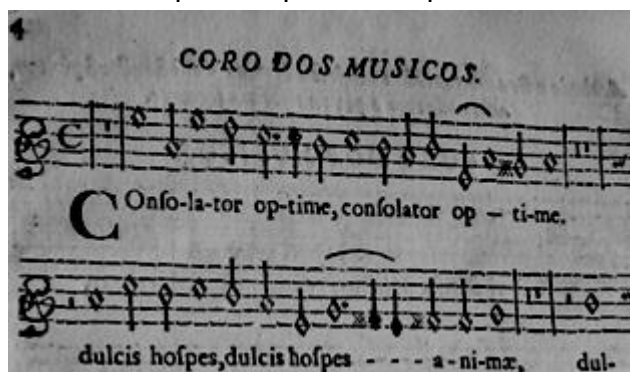
Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc.* 1724. Parte do tenor, p. 1.  
Acervo Biblioteca Nacional – Brasil

Indicação de tempo perfeito com prolação perfeita, *proportio tripla*  
 – notação proporcional com indicações da notação mensural,  
 sem barra de compasso.

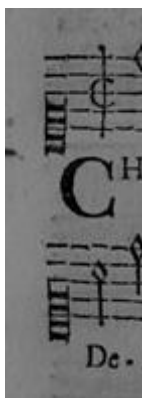


Anônimo. *Regina Coeli laetare*. Circa século XVII. Parte do tiple.  
 Manuscritos de Mogi das Cruzes.  
 Acervo fotográfico de Paulo Castagna.

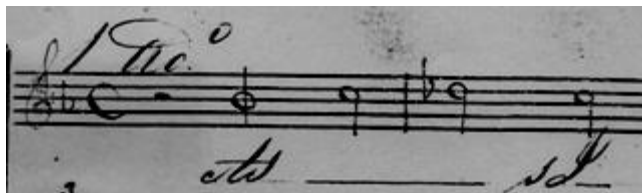
Claves de sol e dó para soprano, dó para contralto e tenor.



Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc.*. 1724. Parte do tiple (soprano), p. 4.  
 Acervo Biblioteca Nacional – Brasil

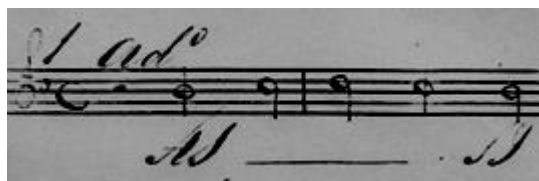


Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc.*. 1724. Parte do tiple (soprano), p. 1.  
 Acervo Biblioteca Nacional – Brasil



Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do altus.

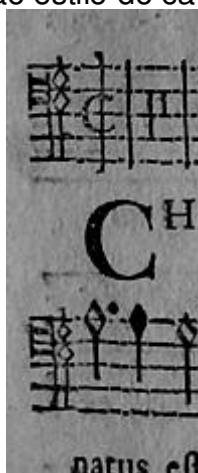
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.



Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do tenor.

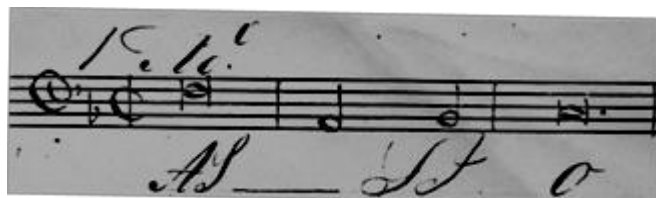
Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

Claves de fá para o baixo – o primeiro exemplo em formato antigo, ao estilo do cantochão.



Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc.*. 1724. Parte do baxo, p. 1.

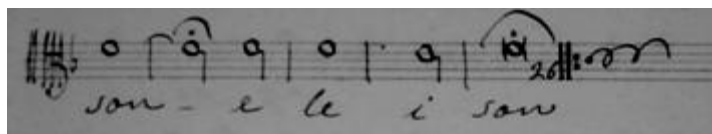
Acervo Biblioteca Nacional – Brasil



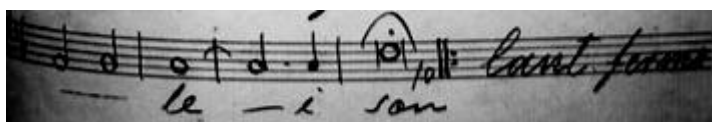
Manuel da Silva Rosa (?-1793), Rio de Janeiro. *Dominica in Palmis*.  
Parte do baixo.

Fonte: Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador, Bahia.

Barras duplas variam de acordo com momento em que são empregadas ao final da seção ou da obra.



Vicente Ferrér de Lyra (1796-1865). *Missa de Defuntos* (1819). Parte do altus.  
Fonte: levantamentos fotográficos de João Berchmans Carvalho (UFPI).



Vicente Ferrér de Lyra (1796-1865). *Missa de Defuntos* (1819).  
Parte do bassus.  
Fonte: levantamentos fotográficos de João Berchmans Carvalho (UFPI).

Guião – sinal no final da linha ou da página que antecipa o início da linha ou da página seguinte utilizado, usualmente na notação vaticana do cantochão, tanto na melodia quanto na letra.



Anônimo. *Preces que se devem cantar nos dias da Novena e festa do Glorioso Patriarcha S. Joseph, etc..* 1724. Parte do tiple, p. 1.  
Acervo Biblioteca Nacional – Brasil



Fr. José de S. Rita Marques e Silva, Antiphona da *Novena de S. Roque*,  
1832, p. 1.

Fonte: Fundo Musical. José Maria Pedrosa Cardoso, p. 27

Forma híbrida de notação proporcional moderna com notação quadrada proporcional do século XV, com indicação de compasso com número.

Fr. José de S. Rita Marques e Silva, Antiphona da *Novena de S. Roque*,  
1832, p. 1.

Fonte: Fundo Musical. José Maria Pedrosa Cardoso, p. 27

Por que foi essa notação antiga foi mantida durante tantos séculos? As evidências nos levam a afirmar que tal notação antiga levasse esses músicos a um tipo de comportamento e de uma expressão cultural impregnada de fatores extramusicais.

Fatores esses que traduzem uma permanência de valores da escolástica<sup>13</sup> com profundas ligações arraigadas numa cultura idiossincrática, ainda mostrando sinais de isolamento do restante da cultura ocidental de então. Como os novos conceitos filosóficos e científicos que começaram a modificar o conjunto do saber no restante da Europa nos séculos XVII e XVIII eram considerados heréticos, porque advindos de países protestantes ou porque, paulatinamente, abandonaram a mística religiosa dos simbolismos, das similitudes, a decorrência natural foi o isolamento e a estagnação do conhecimento em diversas áreas do ensino nos países da Península Ibérica. As vertentes do conhecimento científico e do conhecimento teológico já haviam sido separadas no restante da Europa desde o século XVII.

Os fatores que explicam o isolamento e estagnação do conhecimento em Portugal e de suas colônias, sob forma de coerção, são: a *Ratio Studiorum* (MIRANDA, 2009, p.13, 15), o código pedagógico dos jesuítas que impedia quaisquer novidades no ensino (SOUSA, 2003, p.17), a manutenção dos valores escolásticos e a defesa da Contrarreforma. Na obra do padre Francisco Pomey (1716, 279-86), *Indiculus Universal*, uma espécie de *vade mecum* para os estudantes das escolas jesuíticas, a seção que trata da música traz os elementos e vocábulos da teoria musical totalmente inseridos no contexto das teorias de períodos muito anteriores ao século XVIII. José Augusto Alegria (1985, p.15), em levantamento do ensino da música nas sés de Portugal a partir do século XI, reuniu elementos importantes que criaram a tradição das capelas de música e dos colégios de meninos do coro. Explica que as sés ou catedrais são a sede, o assento do bispo, e têm por característica uma solenidade maior, servindo de modelo para todas as outras igrejas da diocese. O segundo posto em importância era ocupado pelo chantre, quem comandava todo o canto, atuando como professor direto ou designando professores pagos, os subchantres. Durante séculos, esses cargos perduraram, não só no que diz respeito às melodias litúrgicas como à correção do canto, que se queria sem atropelos, correndo paralela ao lado da polifonia quando esta foi introduzida na liturgia. Segundo Alegria (1985, p.16), "o chantre foi, em muitos casos, não só o mestre de ensinar a cantar como o mestre de ensinar a ler, condição *sine qua non* para preparar cantores que pudessem ser úteis à catedral". Somam-se aos fatores expostos acima as imposições da censura intelectual do Santo Ofício da Inquisição que, segundo Saraiva (2005, p.183-4), prescreviam:

---

<sup>13</sup> Segundo Johannes Hirschberger (1959, p.265), entende-se por Escolástica (do latim *schola*) a especulação filosófico-teológica que se cultivou e se desenvolveu nas escolas medievais, de Carlos Magno (747-814) até o Renascimento. Inicialmente, essas escolas eram anexas às catedrais ou a um convento, de onde, mais tarde, surgiram as universidades. Hirschberger acrescenta que, num sentido mais amplo, a Escolástica foi um movimento doutrinal desse período histórico, em que se empregou um método escolar, racional-conceitual, transitando no âmbito metafísico e religioso.[...] Hirschberger (Id., p.266) prossegue afirmando que os ideais da Escolástica baseavam-se na *Auctoritas et ratio*, autoridade e razão, em que a tradição e o saber racional se interpenetram. A autoridade era dada, no âmbito da teologia, às Sagradas Escrituras, à teologia patrística, às resoluções de concílios, e, no âmbito da filosofia, a Aristóteles, ou a seu comentador islâmico, Averroes, defensor do aristotelismo radical. As autoridades eram reunidas num *livro de sentenças*. Entretanto, nem sempre as autoridades concordavam entre si, como o pensamento de Santo Agostinho, por exemplo, que discordava do pensamento aristotélico. Nesses casos, o método escolástico tentava, por meio do esforço racional, com estrita objetividade e exatidão lógica, desentranhar com análises conceituais o sentido das doutrinas e precisar o seu valor, conciliando-as. Somente prevalecia o esforço lógico para se chegar à verdade objetiva, sem sentimento, nem poesia. (BAIRRAL, 2009, p.137-8)



- a) Proibição da posse e leitura dos livros constantes dos *índices expurgatórios*, ou catálogos de obras nacionais e estrangeiras que a Inquisição considerava heterodoxas [...] a queima dos livros era uma das várias partes em que se dividia a solene cerimônia do auto-de-fé;
- b) Fiscalização do comércio livreiro e da entrada de livros estrangeiros no País; as livrarias eram vistoriadas com frequência e todos os navios inspeccionados à entrada dos portos;
- c) Submissão da produção literária interna à prévia censura do Santo Ofício. Só depois de examinadas e aprovadas as obras podiam ser impressas. A censura incluía o direito de correcção do texto, cortando ou modificando o que parecesse aos censores menos conveniente.

O flagrante atraso que distanciou Portugal dos países mais cultos da Europa, como Inglaterra, Holanda e França, afetou-lhe a economia e os estudos. No início do século XVIII, os portugueses chamados de *estrangeirados*, os que se encontravam em missão diplomática e os refugiados dos perigos da Inquisição tiveram outra formação e consciência, influenciados pelo iluminismo, pelo empirismo e pelo pragmatismo, passaram a questionar as causas do atraso. O movimento de renovação pedagógica encontrou seu principal representante em Luís António Verney (filho de francês), que passou grande parte de sua vida na Itália. Sua obra mais importante foi *O verdadeiro método de estudar para ser útil à Republica, e à Igreja* (1746). Verney, que aparece no texto sob o pseudônimo de Antonio Balle, relata no prólogo (*passim*) que resolvera publicar as cartas de que se constitui seu livro, endereçadas aos Reverendíssimos Padres da Companhia de Jesus. Essas supostas cartas são na realidade uma crítica direta ao ensino da gramática, da filosofia, do direito, da história, da retórica e da teologia, matérias que Verney reputou como ensinadas com muitos equívocos em Portugal. Verney evidencia que os princípios da escolástica e o aristotelismo de S. Tomás de Aquino foram levados ao extremo, sem que se estudassem as refutações de teólogos que souberam fazer a apologia da religião com a retórica, a lógica e a dialética modernizadas. Numa clara referência aos princípios predominantes da escolástica, Saraiva (*Ibid.*, id., p.245) observa:

O progresso das ciências, entendiam os estrangeirados, não se faz a partir da passiva aceitação de princípios e dogmas, mas sim da observação dos factos, das experiências físicas, da formulação de leis por via indutiva. Bacon e Newton tomam assim o lugar de Aristóteles.

Apesar das Reformas Pombalinas, na segunda metade do século, que abriram as perspectivas de um ensino público equiparado com o saber nos países europeus mais desenvolvidos, as tradições religiosas foram mantidas na colônia brasileira. No contexto musical, e, ao que comprovam as evidências nos manuscritos, transparecia uma postura religiosa dos músicos voltada para o conjunto teórico-musical baseado nos princípios da escolástica, confirmando uma resistência na mudança de valores.

Nossas observações sobre a prática da notação antiga no Brasil começaram de forma metódica com a experiência da transcrição das duas Paixões completas de Manuel da Silva Rosa (Rio de Janeiro, ? -1793), *Dominica in Palmis* e *Feria Sexta* (BAIRRAL, 2001). Os sinais que caracterizam o que denominamos notação antiga aparecem em maior número nos manuscritos até meados do século XIX e caíram em desuso, paulatinamente, a partir de meados do mesmo século, como é o caso da *Paixão para o Domingo de Ramos* e *Paixão para a Sexta Feira-Santa* (São Luis,

Maranhão, 1844), de Vicente Ferrer de Lyra. Tanto compositores quanto copistas se utilizaram dessa notação, o que, provavelmente, revela uma tradição, uma prática usual, principalmente no repertório de música vocal para coro *a capella*, o canto de órgão, na maioria dos casos. Segundo Paulo Castagna (2001), o canto de órgão, é também é encontrado na prática musical paulista e mineira, nos séculos XVIII e XIX (Ibid., id., p.22). Nos levantamentos feitos pelo musicólogo, o repertório neste estilo concentra-se principalmente em peças litúrgicas e paralitúrgicas (Ibid., id., p.26-8), tridentinas e não tridentinas, da Quaresma, Semana Santa, ofícios de defuntos e ofícios de sepultura, com menos presença em obras para o período do Advento, Vésperas Solenes e Horas Canônicas. Nos nossos levantamentos acrescentamos ainda os cantos devocionais aos santos, tradição religiosa católica comum a Brasil e Portugal.

Pelas observações feitas, a notação antiga está ligada estreitamente ao repertório luso-brasileiro no *estilo antigo*<sup>14</sup>, como o denomina Paulo Castagna (2001), ou canto de órgão, como o chamavam teóricos brasileiros e portugueses. Castagna também faz algumas observações sobre a notação musical, tais como: utilização de valores largos; pouca variedade rítmica; emprego de notação mensural ou proporcional, de notação da *musica ficta*; concomitância com a notação moderna – o que ratifica as nossas observações à época das transcrições das *Paixões* do arquivo baiano. Em outro artigo, Castagna (2002) expõe sobre o problema das claves altas, das claves baixas e das claves modernas encontradas nos manuscritos dos acervos paulistas e mineiros.

Nos nossos levantamentos<sup>15</sup> para a tese de doutorado *A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*

---

<sup>14</sup> Este estilo homofônico foi supostamente mantido na tradição musical católica como a possibilidade maior do ato composicional para o músico dos séculos XVII e XVIII, por proporcionar uma expressão de respeito às prescrições litúrgicas do Concílio de Trento, embora convivesse deliberadamente com o *estilo moderno*, com características das técnicas composicionais originárias da ópera, do madrigal e da música instrumental profana, análogos à concepção de Monteverdi no início do século XVII. "Além disso, ele [o estilo antigo] era o principal estilo didático na teoria musical e no ensino da música e pré-requisito técnico para todo o músico criador dos séculos XVII e XVIII" (FELLERER, Karl Gustav. *Geschichte der Katholischen Kirchenmusik*. Kassel, Basel, Tours, London: Bärenreiter-Verlag, 1976, vol. 2, apud CASTAGNA, 2002, p.12-3).

<sup>15</sup> Além das vinte e duas obras teóricas luso-brasileiras do século XVII ao XIX analisadas na tese citada (p.186-224), não encontramos, até onde nossos levantamentos puderam alcançar, estudos similares na produção musicológica luso-brasileira, aspectos mais amplos que a questão das claves altas, estudadas por Paulo Castagna (2002, p.1-2), as pesquisas sobre paleografia gregoriana, realizadas por Lorenzo Mammi (A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música*, São Paulo, v. 9 e 10, 1998-9, p.21-50), e sobre a questão rítmica no cantochão, por Tadeu Paccola Moreno (A questão do ritmo em fontes portuguesas pós-tridentinas de cantochão. *Claves*, nº 5, Curitiba, maio, 2008, p.63-74). Os pequenos artigos ou obras publicados na primeira metade do século XX não trazem senão uma abordagem da execução a partir da notação em prática na sua (deles) época ou uma repetição de uma breve história da notação, contida nos verbetes de dicionários luso-brasileiros. Citamos os artigos de: ALBUQUERQUE, Vera Vasconcellos Cavalcante de. Notação musical: estudo histórico. *Revista Brasileira de música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1934, p.203-210 – a autora baseia-se em dicionários como o de Rousseau, Coelho Machado ou Ernesto Vieira, citando autores do final do século XIX ou início do século XX, como Riemann, Lavoix, Paulo Rougnon; LAVENÈRE, Luis. *Graphia Musical*. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, março de 1936, p.11-13 – o autor comenta a "Artinha" de Francisco Manuel da Silva [sic] e faz considerações sobre a diferente execução de apojaturas e acciacaturas, comentando que as apojaturas deveriam ser escritas por extenso, pois não se deve "dar valor melhor a uma figura

(BAIRRAL, 2009), encontramos evidências de serem esses sinais musicais remanescentes ou adaptados da notação utilizada em período anterior aos séculos XVII e XVIII, o que permite a inferência de que traduzem uma forma de pensar a música com uma permanência de valores metafísicos sempre anteriores à época da composição, fazendo referências bibliográficas a obras teóricas produzidas de dois a três séculos antes, nunca aos contemporâneos europeus.

No âmbito lusitano encontramos as mesmas evidências nos variados exemplos fac-similares das obras publicadas por José Maria Pedrosa Cardoso (1995 e 2006). Também encontramos a mesma notação antiga no livro de autoria anônima *Preces, / que se devem cantar/ nos dias da Novena e festa do Glorioso/ Patriarcha/ S. Joseph*, publicado em Lisboa, em 1724, citada por Maria João Durães Albuquerque (2006, p.45) como um dos exemplos da impressão no Antigo Regime<sup>16</sup>.

Para melhor compreender-se a manutenção do *estilo antigo*, conseqüente das resoluções tridentinas, Karl Gustav Fellerer (1953, p.576) esclarece que, ao contrário da crença popular, o Concílio de Trento, que se estendeu de 1545 a 1563 (período esse dividido em três fases: de 1545 a 1547, de 1551 a 1552 e de 1562 a 1563), não estabeleceu detalhes sobre problemas musicais e estilísticos, mas sobre atitudes fundamentais, como a simplicidade com que as missas deveriam ser celebradas e a inteligibilidade do canto, que deveria ser totalmente compreensível, aos ouvintes, sem lhes causar distúrbios aos ouvidos e aos corações. A polifonia, ou música figurada, era julgada lasciva porque *escondia* as palavras sagradas, que deveriam

---

pequena do que o que deve ter uma figura grande"; LAVENERE, Luis. *Musicologia*. Jaraguá, Alagoas: Liv. Machado, 1929 – aborda problemas na compreensão da teoria musical para uma melhor execução da notação musical; CARLOS, Hermínio Alberto. *A notação musical ou, analyse de uma obra prima da humanidade*. Rio de Janeiro: Papelaria Moderna, 1909, 121p. – trata-se de obra elementar de teoria musical. REIS, Hilda Pires dos. *Conceitos filosófico-científicos na pedagogia musical*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1945, 85p. – a autora apresenta conceitos não tão antigos na compreensão da notação musical (como a função da barra de compasso), entretanto, somente exemplifica dentro do universo da música europeia, não lusitana ou brasileira, citando, superficialmente, autores do final do século XIX e início do século XX. No âmbito português somente algumas referências superficiais sobre notação musical antiga em estudos e transcrições de João Pedro d'Alvarenga, professor doutor da Universidade de Évora.

<sup>16</sup> Segundo Maria João Durães Albuquerque (Ibid.), a tipografia foi introduzida em Portugal, no século XVI, pelo francês German Galharde, em 1533, e consistia em "criar caracteres bastante pequenos, contendo uma figura musical e um fragmento de linhas do pentagrama, dispostos numa matriz, assegurando que as linhas ficassem uniformes e sem quebras" (Idem, p.44); ainda assim, são percebidas descontinuidades nessas impressões. A autora argumenta que a maior quantidade de símbolos musicais dificultava a impressão e que, por este motivo, a notação mais simples de imprimir era a quadrada preta, utilizando-se um número bem reduzido de formatos das figuras (Id., p.45). Como um dos exemplos, cita as *Preces que se devem cantar nos dias de novena, e festa do glorioso patriarcha S. Joseph*, impressa em notação branca mensural na edição de 1724 e reeditada com correções em 1758. Albuquerque observa ainda que "Para a impressão da notação moderna, o processo tipográfico tornava-se mais difícil, pois era necessária uma variedade de símbolos para representar as durações, o que dificultava a composição das matrizes." (Ibid., id.). Outros processos de impressão em Portugal são citados pela autora. A xilogravura (gravação em placas de madeira), introduzida na Europa desde o século XV, em Portugal foi utilizada durante o século XVIII para imprimir os exemplos de música métrica nos livros de teoria da música. O processo da gravura a talhe-doce sobre chapa metálica veio atender à impressão de notas musicais com valores curtos e acordes densos, a partir do reinado de D. Maria I. A litografia foi introduzida em Portugal, em 1824, facilitando a impressão da notação mais uniforme, com as cabeças das notas inicialmente redondas e, posteriormente, ovais, com as hastes das colcheias muitas vezes invertidas. Somente a partir de 1828 é que a técnica de impressão pelo processo de litografia torna-se aprimorado.

ser mais inteligíveis para o ouvinte do que a música. Assim, elementos da música profana, como o ritmo e o uso dos instrumentos, não deveriam ser entremeados com as frases divinas da hinódia<sup>17</sup>. A salmodia deveria ser apreendida pelos corações, e não servir ao mero deleite dos ouvidos, para que pudesse conduzir ao arrebatamento das aspirações pelas harmonias celestiais e pela contemplação das alegrias do sagrado. As implicações de tais resoluções deveriam ser fixadas pelos decretos sinodais regionais, subsequentes ao Concílio, coibindo abusos – temas musicais profanos advindos de gêneros como a *caccia*, canções e madrigais, utilizados como *cantus firmus*. Também foi condenada a distribuição de textos diferentes pelas várias vozes para serem cantados simultaneamente. Muitos concílios sinodais pós-conciliares foram realizados por toda a Europa com a finalidade de determinar regras sobre o canto inteligível e o uso do órgão. Fellerer (1953) cita, entre outros, o bispo Cirillo Franco, que em 1549 tentou contrastar o ideal da música antiga com a renascentista. A música a que o bispo se referiu estruturava-se sobre os modos gregorianos antigos<sup>18</sup>, pois estes já traziam uma persuasão *afetiva* (*ethos*) maior que a da música construída a partir dos princípios da oratória e da retórica, elementos estes incorporados à música renascentista no século XV, que retirava do homem a capacidade de usar a razão e o punha num *estado de frenesi* (FELLERER, 1953. p.582, cf. n. 22 do autor).

Craig A. Monson (2002, p.1) chama a atenção para outro fato: a reação à Reforma Protestante como elemento de manutenção e retorno às tradições antigas, já manifestada em ocasiões anteriores, como as reformas na música, em 1530, pelo vigário geral dos agostinianos em Modena, Girolamo Seripando, que assim antecipava o espírito da Contrarreforma. No período final do Concílio de Trento, o arcebispo de Ragusa, Ludovico Bacadelli, que a princípio defendia ideias humanistas, após várias reuniões com a comissão que liderava, apresentou atenuações substanciais sobre a maneira pela qual a música no culto divino deveria ser restaurada. A comissão mencionou os moldes prescritos pelo papa João XXII, na bula *Extravagantes*, de 1324-25, reconhecendo, segundo Monson (2002, p.8-9), a conexão entre os esforços da pretendida reforma e a manutenção e permanência da tradição musical católica, remontando a dois séculos antes. Era o princípio da *Auctoritas et ratio* da escolástica determinando posicionamentos.

Segundo Hugo Leichtentritt (1944, p.320), um dos modelos de composição apresentados ao Concílio foi o encomendado a Jakob van Kerle, ou Jacobus de Kerle (1531/32?–1591), que trabalhava para o cardeal Otto Truchess, de Augsburgo. A obra *Preces speciales pro salubri generalis concilii successu*, executada diversas vezes ao longo da última fase do Concílio, consiste de dez extensos responsórios, que seguiam o modelo dos gregorianos. O estilo moteto da *Ars Antiqua* foi usado, com alternância de passagens em duas, três e quatro vozes. Não há utilização do

---

<sup>17</sup> Conjunto dos textos bíblicos (Salmos, peãs, cânticos do Novo Testamento, como o *Magnificat*) ou hinos compostos por poetas cristãos como o *Te Deum*, as sequencias, a doxologia (*Gloria Patri*, e.g.) e os cânticos metrificados e, geralmente, com prosódia silábica, incorporados à liturgia católica ao longo da Idade Média.

<sup>18</sup> Os oito modos gregorianos, divididos em quatro autênticos e quatro plagais, eram concebidos como portadores de *afetos*, ou *ethos*. Como exemplo, citamos o modo gregoriano I Protus, cujo 1º tom autêntico (ré a ré, tom recitativo lá), dórico ou falso *phrygisti*, expressava o *ethos* nobre, tranquilo, adequado à expressão de todos os sentimentos, e o 2º tom plagal (lá a lá, tom recitativo fá), hipodórico ou falso *hypodoristi*, que expressava o *ethos* severo, que convém à expressão da tristeza. (CANDÉ, 2001, v. 1, p.201).

*cantus firmus*, e os acordes caminham em blocos construídos sobre a maneira antiga do fabordão, deixando o texto transparecer distintamente, de forma austera e sem ímpetos das chamadas *paixões* ou *afetos*. Os cardeais aprovaram o modelo, por julgá-lo compatível com a propriedade litúrgica e a dignidade eclesiástica. Nele se observa a economia, intencional, no uso de recursos artísticos, com raras ocorrências de harmonia cromática, similar ao modelo da música criada por Giovanni Pierluigi da Palestrina (1526-1594), e a ausência de pintura musical considerada extravagante, como nos madrigais. A obra de Kerle também apresenta equilíbrio entre a escrita polifônica e homofônica, sem artifícios do cânone nem sutilezas do contraponto. Segundo Leichtentritt (1944, p.324-6), um expressivo número de grandes mestres participou na busca do propósito de Kerle e Palestrina, como Paolo Animuccia (em Roma), Orlando di Lasso, Vincenzo Ruffo (em Milão) e Francesco Rosselli (Basílica de São Pedro, em Roma, e Capella Giulia posteriormente), todos examinados pela comissão dos cardeais Vitello Vitellozzo e Carlo Borromeo. O chamado *estilo Borromeo* primava pela homofonia e simplicidade. Esse estilo iria definir todo o desenvolvimento que seguiu a música católica pós-conciliar.

Nery e Castro (1991, p.51) tecem considerações quanto ao impacto das resoluções do Concílio de Trento sobre a música litúrgica logo evidenciada em Portugal, resoluções essas que determinaram a diferença entre a música das catedrais, em estilo austero, com contraponto rigoroso, e a música palaciana, com maior complexidade técnica contrapontística, voltada para uma elite com educação musical sofisticada. Os autores destacam ainda que a predominância da polifonia portuguesa impressa no século XVIII corresponde precisamente ao modelo conservador do repertório das catedrais, diferente da rica evolução e da variedade da prática polifônica no país. Pode-se daí deduzir que essa prática se estendeu por toda a colônia, mantendo o estilo do canto de órgão em terras brasileiras.

A partir do que foi exposto sobre o retorno a modelos antigos apontados no Concílio de Trento, pode-se inferir que a permanência da notação musical antiga fazia parte do mesmo contexto, da mesma forma de pensar a teoria da música – o que vem ratificar o que foi explicitado por Raphael Coelho Machado (1842, p.140) no verbete 'Notas' do seu *Dicionário Musical* sobre a escolástica:

[...]Logo que se introduzirão em a escripturação as divisões de compasso, abandonou-se essas figuras ou notas de um valor extenso como a maxima, longa e breve; mas como esta ultima nota appareça frequentes vezes em as musicas antigas de Igreja, eu tenho achado util o conserva-la, e a menciono em os meus *Princípios de musica*; porém na musica moderna a nota de maior valor que existe é a semi-breve [...] As denominações proprias de cada proporção forão com muito razão abandonadas nas aulas, porque se a música prática pode ser explicada de maneira mais fácil, ainda que menos fundamental, para assim poder-se obter um muito maior número de executores do que o dos antigos, que a ensinavão com todas as impertinências da escolastica, seria ridiculo o embaraçar a comprehensão de uma arte que se faz necessária em todas as classes.

Se as cópias manuscritas dessas *Paixões*, com a notação antiga, ainda eram compreendidas e cantadas em 1856, como relata Araújo Porto Alegre, o Barão de Santo Ângelo, publicado na coletânea de *Estudos mauricianos* (MURICY et al., 1983, p.23, apud Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1856, p.354-69) constatamos, mais uma vez, que o pensamento escolástico estava presente no século XIX. Esta assertiva é

comprovada pelas evidências que levantamos nas vinte e duas obras teórico-musicais luso-brasileiras analisadas sob o prisma da epistemologia arqueológica de Michel Foucault. São obras publicadas entre o século XVII e o final do século XIX (BAIRRAL, 2009, p.186-224), revelando que, em Portugal após as Reformas Pombalinas (1750-1777), houve uma ruptura com os princípios da escolástica ensinados durante dois séculos nas escolas jesuítas que seguiam o princípio da *Auctoritas et ratio* (cf. n.13). No Brasil, no entanto, o pensamento escolástico permaneceu e, foi substituído, paulatinamente, pelo pensamento racional, principalmente do iluminismo francês (BAIRRAL, 2010, p.6-11), somente a partir da década de 1830 e se mostrava ainda presente, ainda que residualmente, em obras teóricas do final dos oitocentos.

Coincidentemente, outro fator se soma às mudanças de episteme no saber teórico musical e do abandono lento do repertório em *estilo antigo*: é o simbolismo da morte e a música na cultura brasileira no século XIX. João José Reis (1997), numa abordagem dentro dos princípios da nova história, relata costumes da vida privada em torno da morte e seus rituais. Numa cultura afeita a analogias, desde o vestuário do morto, os rituais de enterramento até a música tinham seus simbolismos herdados da Idade Média. Reis (Ibid., id., p.111-2) relata que os cortejos fúnebres eram noturnos, aumentando a dramaticidade dos funerais, imitando as procissões do Enterro de Cristo ou de Nossa Senhora da Boa Morte. A música, sempre presente, era tocada, às vezes por até quarenta músicos, provavelmente, bandas tocando marchas fúnebres acompanhavam o cortejo e na missa de corpo presente havia a participação de coro cantando *a capella* (o canto de órgão) ou cantochão (Ibid., id., p.120). Em vida, a devoção aos santos, segundo Reis (Ibid., id., p.101-3) garantia um aviso ou sinal para uma boa morte, ou para que não se "morresse em pecado mortal".

Reis menciona, como fator que teria causado a mudança desses costumes, em 1836, a defesa da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro sobre os enterramentos distantes dos centros urbanos, quando os médicos foram considerados pelo movimento de resistência, chamado de Cemiterada, "como infectados pelas idéias racionalistas, anti-religiosas e mesmo atéias do momento, uma influência dos filósofos mofinos do iluminismo". (Ibid., id., p.133-41). As novas formas de se pensar a morte causaram mudanças de comportamento e exerceram influências sociais no modo de pensar e sentir, um movimento de secularização da mentalidade da época.

Se essa notação está para um repertório direcionado, em sua maioria, ao simbolismo cristão da morte, como a Semana Santa, assim estão também os ofícios de defunto e os cantos devocionais aos santos. Esse mesmo conjunto de símbolos, por analogia, talvez significasse os valores transmitidos nas capelas de música pelos padres-mestres sobre a música a celestial<sup>19</sup>, da *igreja triunfante* executada no céu empíreo, i.e., a habitação de Deus e dos seus eleitos, parte integrante do corpo teórico-musical baseado nos princípios escolásticos.

---

<sup>19</sup> Esse conceito leva-nos a associar a música das esferas, ou harmonia das esferas, ao período histórico anterior ao racionalismo do século XVII. Entretanto, ao contrário do que se possa supor, esses conceitos neoplatônicos, cristianizados, estiveram presentes no pensamento ocidental até o século XVIII, pelo menos. Não eram somente conceitos pertencentes ao âmbito da música, mas ao da teologia em geral. Para Santo Agostinho, a filosofia era considerada serva da teologia, e a música era uma forma de se chegar à filosofia, à razão e a Deus, por consequência. O que a nós pode parecer confuso ou obsoleto não o era ao homem culto do século XVIII, para o qual ainda significava demonstração de erudição falar sobre a música das esferas. Um exemplo desta assertiva é o Sermão panegírico nº 20, do Frei Pedro do Espírito-Santo (1729), dedicado ao Santíssimo Sacramento, no qual o pregador, ao iniciar o sermão laudatório, afirma que o coro de humanos consagrados a Deus louva o augusto e venerável sacramento. Craig A. Monson (2002, p.25) cita como uma das reformas

Essas informações levantadas por João José Reis nos levam a inferir sobre mais um aspecto relevante deste vasto universo de fontes, as quais, se não revelam diretamente a notação musical em questão, sugerem com clareza a permanência de uma episteme e uma mudança lenta e gradual para outra episteme.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *A edição musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa, Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

ALEGRIA, José Augusto. *O ensino e prática da música nas sécs de Portugal*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação, 1985.

ANÔNIMO. *Preces, / que se devem cantar/ nos dias da Novena e festa do Glorioso/ Patriarcha/ S. Joseph,/ digníssimo esposo/ de/ Maria Santíssima/ Senhora nossa,/ e pay putativo de Christo*. Lisboa Occidental: na Officina da Musica, 1724.

ARAÚJO PORTO ALEGRE, Manuel José de. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro, tomo XIX, 3. trim., p.354-69, 1856. In: MURICY, José Cândido de Andrade et al. *Estudos Mauricianos*. Rio de Janeiro: FUNARTE/INM/Pro-Memus, 1983.

BAIRRAL, Adeilton. *As quatro Paixões do Arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador (BA)*. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica*. Centro Cultural Pró-Música, Juiz de Fora, MG. 2001.

\_\_\_\_\_. *A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*. Tese (Doutorado em História da Música e Documentação). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Rio de Janeiro. 2009.

\_\_\_\_\_. A influência do pensamento francês na teoria luso-brasileira nos séculos XVIII e XIX. *Atas do 5º Colóquio do Polo de Pesquisa sobre Relações Luso-Brasileiras*, 13 a 17 de setembro/2010. Disponível em: [http://www.realgabinete.com.br/geadmedia/mediapackages/giadrngpl\\_rgpl/documents/main/20101111104728241d\\_adeiltonbairralaoriginal.pdf](http://www.realgabinete.com.br/geadmedia/mediapackages/giadrngpl_rgpl/documents/main/20101111104728241d_adeiltonbairralaoriginal.pdf)

BASTIAN, René. Figurations et notations de l'objet musical. In: *Cahiers GUTenberg, actes du congrès GUT99*, Lyon, França. Maio / 1999. Acessado através de <http://www.gutenberg.eu.org/pub/GUTenberg/publicationsPDF/32-bastian.pdf>. Em 28/06/2008

---

pós-tridentinas a *Constitutiones almae domus*, para a Santa Casa de Loreto, promulgada pelo cardeal Giulio della Rovere, em 1576, recomendando ao mestre de capela que deveria lembrar a própria presença na igreja, onde angélicas harmonias dão eco aos louvores a Cristo, o Senhor, e a sua Virgem Mãe. No mesmo artigo, Monson (2002, p.9) faz menção ao Cânon 8, no qual há referência ao vão deleite ao ouvido, que deveria ser transcendido pelo desejo despertado no coração dos ouvintes pelas harmonias celestiais e a contemplação das alegrias dos abençoados. (BAIRRAL, 2009, p.135-7).

BERGER, Anna Maria Busse. The origin and early history of proportion signs. In: *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press e American Musicological Society. V. 41, nº, 1988, p.403-33

BOURSY, Richard. The mystique of the Sistine Chapel Choir in the Romantic Era. In: *The Journal of Musicology*, v. 11, 1993, p.277-329.

CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. Tradução por Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2001. v. 1

CARTER, Tim. Verbete: Word-painting. Acessado através de *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30568>, acessado em 16/1/2009.

CARDOSO, José Maria Pedrosa, musicólogo responsável. *FUNDO MUSICAL: século XVI ao século XIX*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 1995.

\_\_\_\_\_. *O canto da Paixão nos séculos XVI e XVII: a singularidade portuguesa*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006.

CASTAGNA, Paulo. O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: *Colóquio Internacional A Música no Brasil Colonial*. Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Caluste Gulbenkian, 2001, p.171-215.

\_\_\_\_\_. *As claves altas na música religiosa luso-americana*. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, v.3, p.27-42.

CHEW, Geoffrey. Notation: System or Symbol? Notes on Some Recent Books. In: *The Musical Times*. Musical Times Publications Ltd, v. 120, nº 1640, outubro, 1979, p.819-20.

CLAGUE, Mark. Portraits in beams and barlines: critical music editing and the art of notation. In: *American Music*. University of Illinois Press. v. 23, nº 1, primavera / 2005, p.39-68.

COHEN, Dalia e KATZ, Ruth. The Interdependence of Notation Systems and Musical Information. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*. International Council of Traditional Music. v. 11, 1979, p.100-13.

COLE, Hugo. *Sounds and signs, aspects of musical notation*. Oxford University Press. Nova Iorque, Toronto, 1974.

DART, Thurston. Verbete: Eye music. Acessado através de *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em:  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09152>, acessado em 16/1/2009.



DUCHEZ, Marie-Elizabeth. La representation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale. In: *Acta Musicologica*. International Musicological Society. v. 51, fasc. 1, janeiro a junho 1979, p.54-73

ESPIRITU-SANTO, Fr. Pedro de. *Sermones Panegyricos Morales. Predicados a varios assumtos y misterios en diferentes solemnidades. Por El R. P. Fr. Pedro del Espiritu-Santo, Carmelita descalzo, lector de Theologia en su Colegio de San Cyrillo de la Universidad de Alcalà. Dedicados a la Excel.<sup>ma</sup> Señora Doña Maria de Guadalupe Lencastre y Cardenas, Duquesa de Aveyros, Arcos, y Maqueda, &c. con privilegio*. Madrid: en la Imprenta de la Viuda de Blàs de Villanueva. Año 1729.

FELLERER, Karl Gustav. Church music and the Council of Trent. In: *The Musical Quarterly*, v. 39, n. 4, 1953, p.576-594.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. In: *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, UNIRIO, nº 7, 2004, p.39-55.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. 8ª ed. Martins Fontes. São Paulo, 1999.

GONZÁLEZ, Paloma Otaola. *El De Musica de san Agustín y la tradición pitagórico-platônica*. Estudio Agustiniano. Valladolid: 2005.

HAAR, James. Music as visual object. In: *L'Edizione critica tra testo musicale e testo letterario, atti del Convegno Internazionale*. Libreria Musicale Italiana. Cremona, Itália, outubro / 1992. p.97-128

HAUBENSTOCK-RAMATI, Roman. Notation - Material and Form. In: *Perspectives of NewMusic*, trad. para o inglês de Katharine M. Freeman, v. 4, 1965, p.39-44

HALBWACHS, Maurice. La mémoire collective chez les musiciens. In: *Revue Philosophique*. 1939. Disponível em:

[http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales/index.html](http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html)

HINDEMITH, Paul. Methods of Music Theory. In: *The Musical Quarterly*. Oxford University Press. Tradução para o inglês de Arthur Mendel. v. 30, nº 1, janeiro / 1944, p.20-28.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Editorial Herder, 1959, Tomo I.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

KARKOSCHKA, Erhard. A situação atual. In: *Das Schriftbild der neuen Musik*. Celle: Moeck, 1966, trad. Carlos Alberto Figueiredo, 2006. Não publicado.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 6. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

KLEEMAN, Janice E. The Parameters of Musical Transmission. In: *The Journal of Musicology*. University of California Press. v. 4, nº 1, inverno, 1985-86, p.1-22.

LEICHTENTRITT, Hugo. The Reform of Trent and its effect on music. In: *The Musical Quaterly*, v. 30, n. 3, 1944, p.319-328.

MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario musical*. 1. ed. Rio de Janeiro: 1842.

MEYER, Leonard. *Style and Music: theory, history and ideology*. The University of Chicago. Chicago, Londres, 1996.

MIRANDA, Margarida. *Código pedagógico dos jesuítas – Ratio Studiorum da Companhia de Jesus*. Edição bilingue latim-português. Esfera do Caos Editores, Lisboa, 2009.

MONSON, Craig A. The Council of Trent revisited. In: *Journal of American Musicology Society*, v. 55, nº 1, 2002, p.1-37.

NERY, Rui Vieira, e CASTRO, Paulo Ferreira de. *History of music*. Série Synthesis of Portuguese Culture. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Comissariado para a Europália 91, Portugal, 1991.

ORTIGUE, Joseph-Louis D'. *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'Eglise, au Moyen Age et dans les temps modernes*. Paris, França: J. P. Migne, 1853.

POMEY, Francisco. *INDICULO UNIVERSAL / Contêm distinctos em suas classes os nomes de quazi todas as cousas,/ que hà no mundo, & os nomes de todas as Artes,/ & Sciencias*. Évora. Traduzido do latim para o português em 1697, com as licenças necessárias. Na Officina da Universidade, Anno de 1716.

RANDEL, Don Michael. *The Canons in the Musicological Toolbox*. In: BERGERON, Katherine e BOHLMAN, Philip (Eds.). *Disciplining Music – Musicology and its Canons*. Chicago: Chicago University Press, 1992.

READ, Gardner. *Music Notation*. Taplinger Publishing Company, Nova Iorque, EUA, 2ª ed., 1979.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: NOVAIS, Fernando A. (Coord. Ger.); ALENCASTRO, Luiz Felipe de (Org. v. 2). *História da vida privada no Brasil: império*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, v. 2.

SACHS, Curt. Some remarks about Old Notation. In: *The Musical Quaterly*. Oxford University Press. v. 34, nº 3, julho / 1948, p.365-70.

SAMS, Eric. Verbete: Cryptography, musical. Acessado através de *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06915>, acessado em 16/01/2009

SARAIVA, José Hermano. *História concisa de Portugal*. 23. ed. Portugal: Publicações Europa-América, 2005.

SEEGER, Charles. Prescriptive and descriptive music-writing. In: *Musical Quarterly*. Oxford University Press. v. 44, nº 2, abril / 1958, p.184-95.

SLOBODA, John. The uses of space in music notation. In: *Visible Language*. Department of Psychology. University of Keele. Keele, Inglaterra, XV 1, 1981, p.86-110. Tradução para o português por Adeilton Bairral, não publicado.

SOUSA, Jesus Maria. Os jesuítas e a *Ratio Studiorum* : as raízes da formação de professores na Madeira. In: Revista *Isleña*, Ilha da Madeira, 2003, n. 32, p.1-21. Disponível em: <http://www.uma.pt/jesussousa/publicações/31osjesuitasearatiostudiorum.pdf>. Acesso em: 1/11/2008.

STAINER, Sir John F. R.. The notation of mensurable music. In: *Proceedings of the Musical Association, 26th Sess.* (1899-1900). Oxford University Press e Royal Musical Association. p.215-36.

TREITLER, Leo. The Early History of Music Writing in the West. In: *Journal of the American Musicological Society*. University of California Press e American Musicological Society, v. 35, nº2, 1982, p.237-79.

\_\_\_\_\_. Reading and singing: on the genesis of occidental music-writing. In: *Early Music History*. Cambridge University Press. v. 4, 1984, p.135-208

VERNEY, Luís António. *O/ Verdadeiro/ Método/ de Estudar/ Para/ Ser útil à Republica, e à Igreja/ Proporcionado/ Ao estilo e necessidade de Portugal/ Exposto/ Em varias cartas escritas, pelo R. P. \*\*\* Barbadinho da Congregasam de Itália, ao R. P. \*\*\*/ Doutor na Universidade de Coimbra. 2 tomos*. Valença: Oficina de Antonio Balle, 1746.

WATERHOUSE, John C. G.. Verbete: Malipiero, Gian Francesco. Acessado através de *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17553>, em 7/01/2009.

**Adeilton Bairral** é Doutor em Documentação e História da Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio). Pós-graduado lato sensu e mestre em musicologia pelo Centro de Pós-Graduação do Conservatório Brasileiro de Música. Musicólogo, pesquisador, arranjador, preparador vocal, com 31 anos de regência coral. Atualmente rege o Coral Arquidiocesano de Niterói. Professor de história da música universal, história da música brasileira e metodologia da pesquisa nos cursos de graduação e pós-graduação do Centro Universitário Conservatório Brasileiro de Música.