

# A CONCEITUAÇÃO DE NOTAÇÃO MUSICAL EM DICIONÁRIOS TERMINOLÓGICO-MUSICAIS DOS SÉCULOS XVIII E XIX

---

**Adeilton Bairral**  
Universidade de Brasília  
[adeilton.bairral40@gmail.com](mailto:adeilton.bairral40@gmail.com)

**Resumo:** Contextualizado no campo das mentalidades, explora-se o conceito de notação musical em dicionários terminológico-musicais baseados nos princípios musicais do enciclopedista Jean-Jacques Rousseau e de autores que seguiram o seu modelo na França e no Brasil até meados do século XIX, no período embrionário da musicologia como área do conhecimento.

**Palavras-chave:** notação musical; dicionários terminológico-musicais; enciclopedismo; Jean-Jacques Rousseau; primórdios da musicologia.

**Abstract:** Contextualized within the discussion of mentalities, this article explores the concept of musical notation in musical terminological dictionaries based on the musical principles of encyclopedist Jean-Jacques Rousseau and authors who have followed the model in France and in Brazil until the mid-nineteenth century, the embryonic period of musicology as a field of knowledge.

**Keywords:** music notation; musical terminological dictionaries; encyclopedism; Jean-Jacques Rousseau; early musicology.

Na compreensão do fenômeno da notação musical ao longo da história da música, entende-se que, de modo geral, este não seguiu princípios rígidos, mas adaptou-se à necessidade de cada época, estilo, compositor ou teórico. As evidências induzem-nos a

considerar que tais esforços não eram simples invenções, mas tentativas contínuas de gerações de músicos para se fazerem entender pelos seus pares, suplantando e melhorando a notação existente. Compositores, teóricos, pedagogos e músicos amadores apresentavam regularmente propostas para simplificar, melhorar ou suplantar o sistema notacional corrente.

Abdy Williams (1903, 196) afirma que uma nova proposta de notação surgia a cada três ou quatro anos, ao longo de vários séculos, cada qual considerada pelo seu autor como aquela que se tornaria a versão final de uma notação universal. Gardner Read (1987), na abertura da obra sobre o mapeamento das reformas que a notação musical sofreu ao longo dos séculos, comenta sobre a necessidade de melhorias no sistema tradicional de notação – aceita quase universalmente pelos compositores ao longo do século XX, destacando que desde 1700, aproximadamente, tal preocupação já existia.

As fontes musicológicas para a pesquisa histórica sobre a notação musical constituem um universo expressivo. Entre as possibilidades para uma contextualização histórica no campo das mentalidades, encontram-se: livros de história da notação musical; livros de história da música com informações gerais; dicionários e encyclopédias especializados com longos verbetes; e tratados e manuais de ensino da teoria da música desde a Idade Média.

Os tratados da Era Medieval já discorriam, embrionariamente, sobre o sistema notacional da música que se desenvolveu no Ocidente, com a abordagem de diversos recursos visuais e/ou mnemônicos. Todavia, esses tratados são permeados por relações de conceitos musicais e extramusicais, estruturados sobre uma discussão baseada em crenças, princípios metafísicos e teológicos promovidos pela forma de compreensão da Escolástica. Lydia Goehr e Sparshot (2001) comentam que a evolução da notação na Idade Média deveu-se às práticas da música sacra. Por meio dessa notação, registravam-se os fatos musicais

com a intenção de revelá-los racionais segundo os princípios da Escolástica, os quais se utilizavam das relações metafísicas que atribuem à natureza dos números o conceito de perfeição e imperfeição, o que provocou muitas controvérsias a respeito da superioridade do tempo ternário, ou perfeito, sobre o tempo binário, ou imperfeito.

Antes do modelo enciclopedista do século XVIII, os termos musicais eram encontrados no contexto de compêndios sob títulos generalizados como *Vocabularium*, *Thesaurus*,<sup>1</sup> *Etymologicum*, *Catholicon*, *Elucidarium*, *Bibliotheca*, *Glossarium*, entre outros, não direcionados especificamente à música. Obras teóricas também traziam um glossário ou uma *bibliotheca* biobibliográfica que reunia informações que foram posteriormente compiladas pelos enciclopedistas do século XVIII e por diversos autores de léxicos e dicionários. A partir de 1835, segundo Coover (1980), os dicionários de música passaram a ser classificados em pelo menos cinco grandes categorias: enciclopédia, dicionário terminológico, dicionário biográfico internacional, dicionário biográfico regional e diversos tipos de dicionários especiais, específicos dentro do universo musical.

Para esta análise optamos pelos verbetes encontrados nos dicionários terminológicos publicados entre meados do século XVIII e meados do século XIX que seguem o modelo enciclopedista, dos quais selecionamos quatro dicionários, aprofundando e ampliando os estudos sobre a prática da notação antiga em manuscritos musicais brasileiros que vimos desenvolvendo (Bairral 2009, 2010). Dessa forma, incluímos nesta discussão o primeiro dicionário terminológico-musical publicado em língua portuguesa (1842), que revela a prática da notação contextualizada nas práticas musicais brasileiras.

Destacamos os verbetes nos quais há comumente distinções entre “nota”, “neuma” e “notação”, com desdobramentos e remissões a verbetes correlacionados.

1 Como exemplo, o *Thesaurus eruditiorum scholasticarum*, de Faber Basilius (m. 1575-76), Taberna Libraria Ioh. Frid. Gleditsch, Frankfurt, 1749, 1.<sup>a</sup> edição do final do século XVI, p. 1.762. No verbete “nota” há uma referência vaga sobre nota musical em latim e alemão. O caractere, signo ou sinal confunde-se com a caligrafia corrente ou com a taquigrafia, não definindo claramente o conceito na música.

Para “nota”, geralmente a abordagem direciona-se para a escrita dita tradicional, com explicações didáticas e bastante simples, como as que se encontram hoje nos manuais ou métodos elementares de solfejo. Identificam-se ainda, de forma recorrente, explicações históricas que remontam ao período histórico da Antiguidade greco-romana; outros abordam a notação musical a partir das concepções do beneditino e teórico musical Guido d’Arezzo (ca. 991 – ca. 1033) e das transformações dos neumas da notação gregoriana, ou a partir da notação mensurada, proporcional, dos tratados do matemático, astrônomo e teórico musical francês Johannes de Muris (ca. 1290-95 – ca. 1344).

Nos verbetes sobre “neuma”, há explicações históricas para o desenvolvimento desta notação com base nos acentos usados nas palavras gregas e latinas como sinais mnemônicos (ver Figura 1), ou nas letras dos respectivos alfabetos. Há também a abordagem das letras significativas<sup>2</sup> incorporadas à escrita notacional.

Já nos verbetes sobre “notação” há explicações e discussões mais amplas, geralmente nas encyclopédias e dicionários mais extensos e tardios, com abordagens da evolução da notação na história da música ocidental (ver Figuras 2 e 3).

Neste contexto, destacamos entre os compositores, teóricos, pedagogos e músicos amadores que discutiram propostas para o sistema notacional da sua época o filósofo, teórico, escritor e compositor autodidata suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). Transitando entre a teoria e a prática musical, Rousseau exerce papel singular na tentativa de simplificar, melhorar ou suplantar o sistema notacional corrente a partir do conceito de naturalismo e do modo como as formas naturais encontrariam ressonância nas dimensões subjetivas da arte e da imaginação.

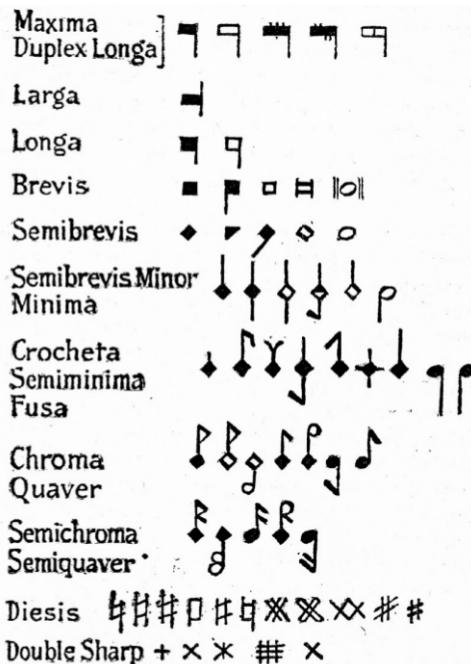
2 Segundo Candé (2001, 206-207), as letras significativas foram incorporadas aos sinais da escrita utilizados como recurso mnemônico para favorecer a direção dos intervalos pretendida nos primeiros neumas do cantoção: “a” por *altius* ou para cima, “i” por *inferius* ou para baixo, “e” por *equaliter* ou igual, “t” por *tenere* (tom recitativo), etc.

FIG. 3.	ORIGINAL FORM	S. GALL XI CENT.	GERMANY XII CENT.	CAMBRAI XII CENT.	ITALY XII CENT.	GOTHIC A.D. 1260.	GOTHIC A.D. 1563.	SARUM GRADUAL XIII CENT.	ITALY A.D. 1480.
VIRGA.	/	↑	↑	↗	↑	↗	↑	↑	↑
PUNCTUM.	•	-	-	~	-	◆	◆	■	◆◆
CLIVIS.	Λ	η	η	γ	η	η	η	η	η
PODATUS.	/	✓	ſ	ſ	ſ	ſ	ſ	ſ	ſ
SCANDICUS. SALICUS.	!.	!	!	!	!	!	!	!	!
CLIMACUS.	/.	/.	/.	/.	/.	/.	/.	/.	/.
TORCULUS.	Λ	η	δ	δ	Λ	η	δ	δ	δ
PORRECTUS.	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν
PODATUS SUBPUNCTIS.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.	ſ.
CLIMACUS RESUPINUS.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.
SCANDICUS FLEXUS.	!	!	!	!	!	!	!	!	!
SCANDICUS SUBPUNCTIS.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.	!.
TORCULUS RESUPINUS.	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν
PORRECTUS FLEXUS.	Μ	Μ	Μ	Μ	Μ	Μ	Μ	Μ	Μ
PORRECTUS SUBPUNCTIS.	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν	Ν

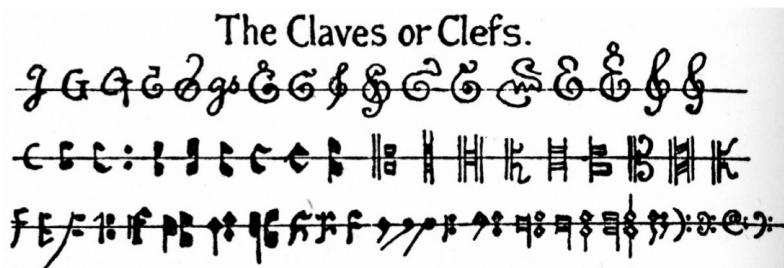
**Figura 1** – Tabela da evolução dos neumas, dos sinais mnemônicos à escrita neumática e à notação mensural (WILLIAMS, 1903: 55)

Neste sentido, Lydia Goehr (2001) comenta que Rousseau

*não pensou a música como um reflexo de uma forma universal de inteligibilidade acessível a todos os seres racionais; ao invés disso, liga melodias musicais a linguagens naturais particulares que “crescem” em culturas específicas [acrescentando que] sua ideia da natureza como fonte da arte auxilia a abrir o caminho para a posterior noção Kantiana de “gênio”.*



**Figura 2** – Tabela da evolução das figuras rítmicas da notação quadrada para a notação redonda, com figuras brancas e negras, do sinal de sustenido e dobrado-sustenido (Williams 1903, 108).



**Figura 3** – Tabela de evolução das claves de sol, dó e fá (Williams 1903, 170).

Responsável pelos verbetes sobre música na *Encyclopédie*, tarefa a ele delegada por Diderot em 1748-1749, e que vieram a constituir-se nos novecentos verbetes do seu *Dictionnaire de musique* (1767-1768), Rousseau escreveu duas obras sobre a questão da notação em música: o *Projet concernant de nouveaux signes pour la musique*, lida pelo autor na Academia de Ciências de Paris, em 22 de agosto de 1742, e a *Dissertation sur la musique moderne* (1743) que aprimora vários pontos do *Projet* (Kinzler 2001).

Segundo Rainbow (Rousseau 1982), o *Projet* previa uma nova notação baseada em números, que facilitaria a compreensão dos graus na escala e, até mesmo, do contorno de uma frase musical. Entretanto, após a exposição de suas ideias na Academia de Ciências de Paris, Rousseau foi alertado sobre a ausência de praticidade do seu método, mesmo porque um projeto similar havia sido apresentado à mesma academia pelo franciscano Souhaity, em 1665. Mais determinado ainda a provar sua nova concepção de notação musical, Rousseau escreveu, no ano seguinte, uma segunda versão da *Dissertation*, aprofundando pontos e imprimindo novos exemplos para ilustrar o texto. Ainda assim, esse novo texto não chamou a atenção nem do público nem dos músicos profissionais. Rainbow prossegue explanando que, apesar das críticas e da informação de que músicos profissionais não

abandonariam o uso da notação corrente, Rousseau continuou a acreditar na sua invenção.

O *Projet* (1742), a *Dissertation* (1743) e o *Dictionnaire de musique* (1767-1768) foram resultado da prática musical na juventude de Rousseau como professor particular de música e copista, atividades que exercia para complementação do seu salário, e como compositor.

## **O Dictionnaire de musique, de Jean-Jacques Rousseau, 1768**

O *Dictionnaire de musique* de Rousseau influenciou a linguagem dos dicionários terminológico-musicais publicados posteriormente, tanto na estrutura quanto na elaboração de conceitos. Segundo Coover (1980, 437-439), os outros dicionários do século XVIII que exerceram a mesma influência até 1835 foram o *Dictionnaire des termes grecs, latins et italiens*, de Brossard, que incluía uma tabela das dificuldades de pronúncia dos termos em italiano, e o *Clavis ad thesaurum*, de Janovka, ambos de 1701. Thomas Hunt (citado por Coover 1980) considerou o *Dictionnaire* como “uma força vital determinando o pensamento musical na segunda metade do século”.

No verbete “nota”, Rousseau descreve os sinais ou caracteres como aqueles que se usam para notar, escrever a música. Inicialmente, o autor reporta-se aos gregos, que para isso utilizaram seu alfabeto com 24 letras. Como um mesmo modo só tinha duas oitavas e não ia além de dezesseis sons, parecia que o alfabeto era mais que suficiente para exprimi-los. Ocorre que os dezesseis sons não tinham nem sons comuns nem próprios, portanto seria necessário haver notas para exprimir essas diferenças. Sustenta, ainda, “que a música era escrita de maneira diferente para instrumentos e vozes, como temos hoje para alguns instrumentos de cordas uma tablatura que em nada se parece com a música comum” (Rousseau 1768, 325-336).

Por último, afirma Rousseau “que os antigos, tendo até quinze modos diferentes segundo a designação de Alípio [...] era preciso criar caracteres para cada modo” (326). A solução encontrada foi a de transformar as letras, utilizando diversas maneiras, seja acoplando-as, mutilando-as ou as alongando. Assim, uma letra podia ser escrita até de cinco maneiras diferentes.

Prosseguindo, Rousseau apresenta uma visão panorâmica do uso do alfabeto latino, como uma imitação do sistema do grego, do gênero enarmônico, que caiu em desuso; do sistema reduzido por Boécio a quinze letras e da interferência de Gregório (s. VII), bispo de Roma, reduzindo o sistema para as sete primeiras letras do alfabeto, repetidas em diversas formas de uma oitava a outra. Sobre Guido d’Arezzo (séc. XI), explica que as letras foram substituídas por pontos colocados em linhas paralelas diferentes, a cada uma das quais uma letra servia de clave. Depois esses pontos engrossaram e foram colocados entre essas linhas. Fazendo remissão ao verbete “pauta”, afirma que, de acordo com a necessidade, multiplicaram-se as linhas e os espaços (Rousseau 1768, 328).

As notas serviram, durante um tempo, somente para marcar os graus e a diferença de entonação. Eram todas iguais em valor quanto à duração e só diferiam quanto às sílabas longas e breves do texto que se cantava. Observa que o cantoção dos católicos permaneceu assim, enquanto os salmos protestantes (Saltério de Genebra, ca. 1562) são ainda mais imperfeitos porque não distinguem a longa da breve, nem as notas redondas das brancas.

Cita Jean de Muris, que, a partir de 1330, criou diferentes signos para marcar a medida da duração, inventando modos ou prolações para determinar se a relação das longas com as breves seria binária ou ternária. Muitas dessas figuras desapareceram e foram substituídas por outras, em épocas diferentes.

Numa longa introdução, fazendo apologia dos estudos realizados no *Projet* e na *Dissertation*, Rousseau apresenta os três principais

argumentos do seu sistema notacional. Sustenta que a quantidade de sinais e de suas combinações sobrecarrega a memória e o “espírito” dos iniciantes, dificultando a compreensão das regras, mas não a execução do canto. Defende o seu *Projet* afirmando que trazia concisão e clareza, vantagens sobre o sistema notacional corrente (Rousseau 1768, 329-330). E, criticando Rameau e os membros da Academia de Ciências, completa o raciocínio afirmando que a música para estes não é a ciência dos sons, “mas das semínimas, mínimas, colcheias; se estas não lhes saltassem aos olhos, a música deixaria de existir” (330).

Em seguida, Rousseau apresenta toda a sua proposta para a nova forma de escrita e leitura de intervalos, bem como a aplicação de números aos graus de qualquer escala do modo maior, o que facilita a transposição, e de novos símbolos, dessa forma suprimindo o sistema notacional corrente.

Rousseau discorre ainda sobre as divisões desiguais e sobre as divisões e subdivisões ternárias, estabelecendo que os traços sobre colcheias e semicolcheias só são necessários se os valores não são iguais. O emprego do ponto de aumento no novo sistema, explica:

- se o ponto preenche um tempo, vale um tempo;
- se preenche um compasso, vale um compasso;
- se está em uma mesma pulsação que outra nota, então vale a metade dessa pulsação. Resumindo, um ponto é contado como nota e se mede como as notas; para as notas ligadas de igual valor, como pedal, ou nas síncopes, podem-se empregar muitos pontos de valores iguais ou diferentes, segundo os valores da pulsação ou dos compassos que tais pontos preenchem (Rousseau 1768, 336).

Termina o verbete afirmando que o *Dictionnaire* não se equipara em profundidade a um livro, e que, na explicação dos caracteres de uma

arte também complicada como a música, é impossível dizer tudo com poucas palavras.

### ***Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières, musique, organizado por Framery, Ginguené e Momigny, 1818***

No final do século XVIII, Nicolas Étienne Framery destaca-se, fazendo em 1770 o *Tableau de la musique et de ses branches*, em que estabelece os ramos principais das disciplinas da música, divididas em três níveis: acústico, prático e histórico (Duckles 2001). Framery juntou-se a Pierre-Louis Ginguené – musicólogo, escritor, teórico e compositor, preocupado com a história da música, que contribuiu com levantamentos sobre d'Arezzo, trovadores e o nascimento do drama – para publicar a primeira edição da *Encyclopédie méthodique*, em 1791.

Em 1818, a eles uniu-se Jérôme-Joseph de Momigny, teórico e compositor, preocupado com a reformulação dos princípios teóricos da música. Dessa colaboração resultou a segunda edição da *Encyclopédie méthodique* (uma remodelação da *Encyclopédie* de Diderot e D'Alembert), para a qual também tomaram por empréstimo diversos verbetes do *Dictionnaire de musique* e dos artigos de Rousseau na *Encyclopédie*, com alguns acréscimos e correções críticas em tom áspero e desagradável (Coover 1980, 438).

A *Encyclopédie méthodique* apresenta dois verbetes para “notas”. O primeiro cita *ipsis verbis* o verbete “notas” do *Dictionnaire de musique*, de J. J. Rousseau. No segundo, identificado como “Teoria de Momigny”, o foco é voltado para os sons, mas não para a duração e outros elementos da notação musical. Momigny atribui à natureza o sistema musical de sete cordas diatônicas e oitavas, incluindo as consonâncias. Mas as dissonâncias, a enarmonia e a gama cromática figuram como artificialidades dos matemáticos. Afirma ainda que os gregos não praticaram o quarto de tom porque não é da natureza do homem nem daquele sistema musical e acrescenta que “o quarto de tom jamais

existiu ou existirá em qualquer sistema musical usual, mas unicamente no pensamento de matemáticos ou físicos com pretensões a filósofos".

A *Encyclopédie méthodique* também apresenta uma significativa abordagem sobre a harmonia, onde Momigny cita o *Cours complet d'Harmonie & de Composition*, de sua autoria, bem como o sistema grego de Pitágoras e Aristóxeno de Tarento. Ao final, faz remissão ao verbete "Sistema de Momigny".

Além deste verbete, desenvolve outro sobre a nota sensível, remetendo aos verbetes de Rousseau sobre "modo", "tônica" e "dominante". Aborda ainda a apojatura longa e curta. No verbete "notar", comenta o engano de Rousseau sobre notar e copiar na distinção entre o compositor, que *nota*, enquanto os demais músicos *copiam*.

### **Diccionário musical, de Raphael Coelho Machado, 1842**

Raphael Coelho Machado (1814-1887), açoriano radicado no Rio de Janeiro, aonde chegou em 1838, atuou como organista da igreja da Candelária e foi professor de instrumentos de sopro, harmonia e regras de instrumentação do Imperial Instituto dos Meninos Cegos, bem como editor e compositor no cenário da música no Rio de Janeiro do século XIX (Marcondes 1977, 437). Publicou o primeiro dicionário terminológico musical impresso em língua portuguesa, o *Diccionário musical*, com quatro edições, a última em 1909, com acréscimos feitos por Raphael Machado Filho, o que "dá bem a ideia da aceitação que o dicionário encontrou", segundo Ênio de Freitas e Castro (1970).

Também foi autor das seguintes obras: *Princípios de música prática para o uso dos principiantes* (Rio de Janeiro, 1842), *Abc musical* (Rio de Janeiro, 1845), *Elementos de escrituração musical ou arte de música* (Lisboa, 1852) e *Breve tratado de harmonia* (Paris, 1852).

Coelho Machado destacou-se como o porta-voz da preocupação com a formação de músicos no Rio de Janeiro. Segundo Binder e Castagna,

[...] com Francisco Manuel da Silva e Raphael Coelho Machado e outros, inaugurou-se uma nova fase de teoria musical brasileira, na qual as obras didáticas apresentavam-se impressas, voltadas a todas as áreas de atuação dos músicos práticos e destinadas a um público mais numeroso. (Binder e Castagna 1997, 20)

O *Diccionário musical* de Coelho Machado tem em sua “Advertência” (p. vii) um discurso que demonstra preocupação com o que se pensava sobre a música em Portugal e no resto da Europa. Os autores a quem Coelho Machado se refere são citados pelo nome completo ou somente pelo sobrenome; contudo, ao longo do *Diccionário*, não há nenhuma informação esclarecedora a respeito daqueles autores, sua importância e a utilização das respectivas obras, senão breves dados.<sup>3</sup>

Essas citações mostram um autor que conhecia as principais obras teórico-musicais e mantinha contato atualizado com as discussões teóricas e estéticas de sua época, o que lhe conferia

3 – Francisco Ignácio Solano (1720-1800), teórico musical que dominou o cenário português da segunda metade do século XVIII, foi autor de *Nova instrução musical, ou Theorica practica* (Lisboa, 1764), *Novo tratado de musica metrica, e rythmica* (Lisboa, 1779) e *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica* (Lisboa, 1790);  
– Reichta, provavelmente Anton ou Antoine Reichta (1770-1836), compositor tcheco, radicado em Paris a partir de 1808, muito conhecido como teórico, escreveu *Cours de composition musicale*, publicado em 1816-1818, e *Traité de haute composition musicale*, de 1824-1826;  
– Jean-Jacques Rousseau, citado provavelmente pelo *Dictionnaire de musique*;  
– Pierre Baillot (1771-1842), autor de *L'Art du violon* (1834);  
– Berton, provavelmente, Henri-Montan Berton (1767-1844), compositor, violinista, regente, professor e escritor atuante no meio musical parisiense, deixou um tratado de harmonia que acompanhava um dicionário de acordes, verbetes em encyclopédias e artigos em periódicos, inclusive na *Gazzete Musicale*;  
– Chlandi [sic], talvez Ernst Chladni (1756-1827), autor de um tratado de acústica, em que expõe suas experimentações com uma placa acústica;  
– Fétis, provavelmente o belga François-Joseph Fétis (1784-1871), musicólogo, crítico, professor e compositor, figura que influenciou toda a música na Europa no século XIX, autor de diversos artigos nas publicações periódicas *Revue Musicale*, *Le Temps*, *Le National* e *Journal de Musique*, na década de 1830, na recém-criada *Revue et Gazette Musicale*. Escreveu a *Biographie universelle des musiciens* (1835-44) e o *Traité de l'harmonie* (1844);  
– Herz, provavelmente, Henri [Heinrich] Herz (1803-1888), pianista austríaco, compositor e, mais tarde, professor de piano no Conservatório de Paris, deixou registradas as memórias de suas viagens feitas pelo continente europeu, América do Sul e Estados Unidos. Além dos trabalhos escritos, fundou, com o irmão Jaques Simon Herz, a *École Spéciale de Piano de Paris*.

credibilidade perante o público brasileiro. Vejam-se, por exemplo, estes esclarecimentos:

*De uma parte as diversas e muitas maneiras por que se explica a musica, os differentes systemas por que tem passado no progresso do seu adiantamento, os multiplicados vocabulos com que os Gregos, Latinos, Italianos e mais povos até nós tem empregado para expressar as muitas partes de que se compõe a musica e os numerosos caracteres de sua escripturação; de outra parte o aperfeiçoamento da Arte que tem conseguido exprimir, mediante o som, os variados affectos da nossa alma, o seu poderoso imperio sobre nossas sensações despertando-as segundo a vontade do compositor, tendo accumulado nestes ultimos tempos um grande numero de vocabulos que na escripturação sirvão a indicar ao executor a intenção do autor, sem lhe deixar a menor duvida, já nas alterações do movimento e caracter da composição, já na expressão de differentes gráos da intensidade do som, etc., sobretudo a extensão da parte especulativa, e mesmo da executiva, tudo emfim tem feito com que de facto haja uma abundancia de termos privativos da Arte, ou que por sua geral adopção se tornão technicos, e cujo conhecimento é essencial, indispensavel e importantissimo não só pela instrucção que com elles se obtém, como para a intelligencia dos autores classicos antigos, e ainda mesmo dos modernos, que muitas vezes se servem delles como synonimos de outros que os tem substituído. (Machado 1842, vi)*

O verbete “notas” apresenta como conceito “os caracteres que exprimem os sons, e que indicam sua duração ou valor (sin. “Figuras”)” (Machado 1842, 138-143).

Coelho Machado resume todo o início do verbete “nota” do *Dictionnaire de musique*, de J. J. Rousseau, sem fazer menção alguma a esta fonte; entretanto, não cita o *Projet* de novos sinais para a música nem as fontes primárias. Apresenta aspectos históricos da notação ocidental, “segundo a opinião de alguns autores”, mencionando a redução a sete letras do alfabeto feita por São Gregório e atribuindo a Guido D’Arezzo outra redução acrescida da aplicação destas. D’Arezzo “foi o primeiro que notou os sons com pontos sobre uma pauta, por

meio de sua posição mais ou menos elevada, o seu grau de agudeza ou gravidade" (Machado 1842,138).

Os pontos da notação gregoriana foram "engrossados", atribuindo-se-lhes diferentes durações, "porque até então os pontos só marcavão a elevação ou abatimento da voz, sendo seu valor sempre igual, com a única modificação de differençar as syllabas longas das breves" (Machado 1842,138).

Logo foram dados nomes diferentes às figuras de duração, como a

[...] máxima, longa, breve, semi-breve e mínima [...] no principio se denominarão pontos e se chamarão máximo, longo, breve ou quadrado, semi-breve ou triangulado e semi-breve-alfado, todos negros, porém com diversa forma e diferente valor, e ainda este valor era sujeito ao modo. (Machado 1842,139)

Novas denominações surgiram, segundo as divisões, distinguidas pela forma: "longa dobrada, perfeita e imperfeita, breve perfeita e alterada; semi-breve maior e menor, etc." (Machado 1842,139).

Apresenta, citando o Dr. João de Muris [sic], francês, nos princípios do século XIV, como aquele que aperfeiçoou admiravelmente o sistema de notação, inventando as novas figuras:

semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa, [...] as quaes differençou ora pelas caudas, ora pelas cabeças negras em fechadas e brancas ou abertas, e lhes assignou seus valores já individuaes e já comparativos, inventando igualmente os silêncios ou pausas, equivalentes a cada nota [sic]. (Machado 1842,139)

Uma evidência importante para a compreensão da permanência da notação arcaica em manuscritos brasileiros é a explicação dada pelo autor:

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 Principios de musica; porém na musica moderna a nota de maior valor que existe é a semi-breve, depois desta a minima, notas brancas ou de cabeça aberta (pois as figuras teem tres partes essenciaes a notar em sua configuração: cabeça, haste e cauda) [...] (Machado 1842,139)*

Coelho Machado complementa a informação, dizendo que os valores das notas são baseados em diferentes proporções geométricas e aritméticas, na comparação de umas com outras figuras, explicando a proporção da semibreve como unidade e a proporção geométrica na razão dupla de 1 a 2, a 4, a 8, etc. Quanto às proporções “mais ou menos irregulares”, como as quiáteras, o compositor as representa com algarismos que indicam a sua quantidade comparada com uma parte do compasso.

A questão dos modos rítmicos e as explicações dos modos perfeitos e imperfeitos

*[...] forão com muita 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 escholastica, seria ridículo o embaraçar a comprehenção de uma arte que se faz necessária em todas as classes. (Machado 1842,140)*

Em seguida, apresenta uma tabela com as devidas proporções, o ponto aumentativo como a representação dos tempos quebrados e, por fim, o metrônomo ou as palavras italianas adotadas para indicar “lentidão ou velocidade”. Faz remissão aos verbetes “pausas” e “pauta” como complementação.

## ***Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plainchant et de musique d’Église, au Moyen Age et dans les temps modernes, de Joseph-Louis D’Ortigue, 1853***

Joseph Louis D’Ortigue (1802-1866), crítico e escritor francês, violinista amador do grupo de beethovenianos que se opunham aos admiradores de Rossini, escreveu artigos confrontando-se, principalmente, com o musicólogo François-Joseph Fétis.<sup>4</sup> Católico liberal, escreveu mais de setecentos artigos em mais de quarenta periódicos. Dedicou grande parte de sua vida ao estudo da música religiosa e do cantochão, para cuja restauração promoveu um congresso em 1860. Antes disso, estudou com o controvertido abade Lamménais, que mais tarde o apresentou a Liszt, cuja biografia D’Ortigue publicou em 1835, no jornal *Gazette Musicale*. Liszt o convidou então para ajudá-lo a escrever o terceiro volume de sua obra voltada para estudos estéticos, *Esquisse d’une philosophie*.

Na introdução do seu dicionário litúrgico, D’Ortigue comenta as modificações inadequadas da música praticada na Igreja Católica em seu tempo. O autor pretendia que o seu dicionário servisse ao clero e aos músicos de igreja como guia para uma boa execução e interpretação dos cantos litúrgicos, como a expressão das relações do homem diante de Deus, princípio e fim de todas as existências, o que constitui o cerne da música religiosa. Abre uma ampla discussão sobre a música sacra, ao descrever, pormenorizadamente, a penetração da ópera italiana na liturgia católica em Paris, as novas descobertas de manuscritos medievais e os musicólogos que os descobriram, defendendo a preservação do cantochão gregoriano como retorno às fontes mais puras da música sacra e destacando os estudos dos monges beneditinos de Solesmes.

Os verbetes que constam nesse dicionário são: “notação”, “notação branca”, “notação figurada, medida, proporcional”, e “notação

4 Sobre autores citados por Raphael Coelho Machado, conferir a nota de rodapé 3.

negra". Como conceito inicial, define: "Notação é o conjunto de sinais que compõem a escrita musical".

Da mesma forma que os outros dicionários citados, o autor deste dicionário escreve em forma de artigo os verbetes que o compõem. Contudo, vivendo num período de pródigas descobertas arqueológicas e paleográficas, D'Ortigue apresenta sempre, ao contrário dos autores mencionados anteriormente, as fontes primárias como comprovação para as suas afirmativas, às vezes de forma exaustiva e prolixa. O autor não vê sua opinião como definitiva, mas algo transitória, relativa, até ser comprovado o contrário ou que sua opinião seja refutada com novas comprovações, demonstrando assim conhecimento dos princípios das positividades científicas.

Como não havia luzes suficientemente admissíveis lançadas sobre o estudo da evolução da notação do cantoção, principalmente sobre a origem da palavra "neuma", e as acaloradas e apaixonadas discussões separavam opiniões de musicólogos, D'Ortigue colocou-se a si mesmo como uma espécie de mediador, utilizando textos de musicólogos e historiadores contemporâneos seus ou anteriores, pronunciando-se quando nenhum deles apresentasse argumentação justa.

O autor teceu dois lados do *debate*, com Kiesewetter, Nisard, Coussemaker, de um lado, e Fétis e Danjou, de outro. Bottée de Toulmon só entrou como auxiliar dos três primeiros.<sup>5</sup>

5 *Dictionnaire liturgique...*, 1853: 976. Esclarecemos dados sobre os musicólogos citados constantemente pelo autor na exposição do longo verbete. Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850), musicólogo austríaco, pesquisador pioneiro na área da história da música e da teoria, escreveu artigos em jornais, depois reunidos em livros que abordavam tanto culturas não europeias quanto os gregos da Antiguidade. Escreveu estudos sobre música ocidental da Idade Média ao período clássico vienense, destacando-se pela utilização do conceito de "história da evolução" do Iluminismo (Wessely 2001). Theodore Nisard (1812-1888), organista e editor belga, foi ordenado padre pelo seminário de Cambrai. Em 1842 se tornou o segundo organista em St. Germain-des-Prés e participou com D'Ortigue do *Dictionnaire liturgique*, etc, e de *Du rythme dans le plain-chant* (Paris, 1857). Escreveu mais oito obras sobre o cantoção romano, o cantoção parisiense e sobre o órgão como acompanhamento do cantoção (Hibberd 2001). Charles-Edmond-Henri Coussemaker (1805-1876), musicólogo, advogado e compositor francês, usou as fontes primárias para demonstrar o valor das transcrições baseadas em fac-símiles de manuscritos. Estudou o canto gregoriano, a notação neumática e mensurada, os instrumentos medievais, a teoria e a polifonia como não haviam sido estudados antes. Sua obra mais importante, o *Scriptorum de musica*, publicada em quatro volumes, é uma transcrição dos tratados teóricos medievais

D'Ortigue começa pela discussão sobre a notação alfabética de Boécio e sobre os neumas, afirmando que são “caracteres bizarros que inundam os manuscritos do século VIII ao século XIII”. São pontos, traços, vírgulas de direções e de formas diferentes que parecem agrupadas sobre as linhas do texto e que deveriam, por sua posição, tornar sensível ao cantor o grau do som e, pela forma, indicar o movimento para o grave ou para o agudo (D'Ortigue 1853, 968).

Antes de prosseguir, D'Ortigue observa que a notação *vulgarmente* chamada gregoriana seria o mesmo sistema de Guido d'Arezzo, em que era representada por sete letras, para o qual, segundo o artigo de Nisard,<sup>6</sup> Odon, abade de Cluny, só admitia dezenas de letras (D'Ortigue 1853, 969).

Em seguida, D'Ortigue apresenta a notação de Hucbald, do início do século X, com dezoito letras segundo Kiesewetter e Nisard. Expõe ainda o sistema do tratado de Herman Contract em torno da metade do século XI (remetendo às obras *Scriptores*, de Gerbert<sup>7</sup> e à *Mémoire de Hucbald*, de Coussemaker), explicando o sistema experimentado com letras ou grupos de duas letras, para marcar sobre o texto o intervalo que os cantores deveriam realizar.

D'Ortigue destaca que, devido aos recentes descobrimentos, o centro das atenções se voltava para os antifonários de Saint-Gall (escrito em neumas), na Suíça, e o de Montpellier (escrito em letras), descoberto na Faculdade de Medicina de mesmo nome.

---

(em latim), além de muitas outras obras sobre a música do período medieval. Coussemaker também editou música do final da Idade Média, como obras de Adam de la Halle e dramas litúrgicos medievais (Ellis et al. 2001). Louis-Félix Danjou (1812-1866), musicólogo e editor francês, participou do grupo de musicólogos franceses envolvidos com a restauração de órgãos e com o corpus da música na Igreja Católica (Duckles 2001). Auguste Bottée de Toulmon (1797-1850), historiador da música francesa e bibliotecário, tentou agrupar manuscritos e cópias de manuscritos de diversos acervos. Deixou uma historiografia não publicada. Este conjunto de obras está conservado na Biblioteca Nacional da França (Ellis 2001).

<sup>6</sup> Études sur les anciennes notations, (citado por Hibberd 2001).

<sup>7</sup> Martin Gerbert (1720-1793), historiador da música alemã, teólogo, abade beneditino e compositor. Transcreveu diversos manuscritos publicados na obra *De cantu et musica sacra* (1768) e completou a obra em três volumes, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (1774), com texto de mais de quarenta tratados medievais. Faz parte do grupo fundador da moderna musicologia, com Burney, Hawkins e Forkel. Coussemaker complementou sua obra com *Scriptorum de Musica* (1864-76) (Serwer 2001).

Toda a discussão sobre tratados antigos e análises paleográficas é utilizada para fazer a apologia dos pontos de vista do autor, tanto no que concerne à escrita comum quanto à escrita musical, passando pela argumentação histórico-musical, pela história do pensamento na Igreja Católica, pelas invasões bárbaras, pela formação das línguas dos povos da Europa e pela evolução possível das escritas em hieróglifos da Antiguidade. D'Ortigue analisa longamente as informações dos textos produzidos pelos principais musicólogos de sua época, que escreveram sobre a história da notação musical, admitindo aproximações lógicas a um ou outro, conforme o assunto em questão. Pesquisa também os historiadores da música que compilaram tratados medievais e comentaram as possíveis origens e a prática da notação neumática.

O autor segue apresentando, de forma detalhadíssima, as muitas possibilidades para a origem e o significado do vocábulo “neuma”, utilizando-se das muitas definições de Du Cange<sup>8</sup> relacionadas à palavra *júbilo*. D'Ortigue conclui mostrando que os estudiosos, tanto da paleografia musical quanto da história da música, ficaram perplexos com a decifração da notação dos neumas e buscavam uma espécie de Champollion para desvendar os *impenetráveis mistérios*, como diz Nisard, ou como afirmou Fétis: “Esta parte da história da arte causou torturas inúteis aos escritores que a ela se dedicaram” (citado por D'Ortigue, *Resumé de l'hist. de la musique*: CLXII). Da mesma forma, cita conclusões semelhantes de Danjou, Coussemaker e Theodore Nisard.

D'Ortigue argumenta que

*um dicionário não deve ter a pretensão de esgotar discussões não concluídas e que o objetivo era restabelecer a harmonia litúrgica entre os textos e os cânticos sagrados, de modo a oferecer a qualquer eclesiástico resumos dos melhores teóricos antigos e modernos sobre todas as partes do ofício divino.* (D'Ortigue 1853)

<sup>8</sup> Charles Du Cange (1610-1688), historiador, filólogo e lexicógrafo francês, participante do grupo que fundou a moderna crítica linguística e histórica do século XVII, escreveu *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitates* (1678) e *Glossarium ad scriptores mediae et infimae graecitatis* (1688), a primeira obra de suma importância para o estudo de termos musicais medievais e descrição de instrumentos. (Cohen 2001)

Ao mesmo tempo em que apresenta a evolução da notação dos neumas gregorianos, sejam eles primitivos (sem linhas) ou “modernos” (pauta de quatro linhas), expondo as opiniões dos teóricos Nisard e Kiesewetter, bem como a origem da notação romana, o autor apresenta as conjecturas feitas por Fétis de que a notação poderia ter vindo do Norte da Europa, com origem lombarda e saxônica. Confronta as opiniões prós e contras de Danjou e Coussemaker e expõe sua própria teoria, baseando-se tanto em tratados quanto em cartas pessoais, provas e estudos dos historiadores, liturgos e teólogos da Igreja Católica que se destacaram ao longo da história. Também se refere como “sábios do passado” aos teóricos da Idade Média, como Boécio, Odon de Cluny, Hucbald, Guido D’Arezzo, Agostinho, Gregório, Bernon d’Auge, Thoetger de Metz, Jean Cotton, e até mesmo Forkel, Hawkins, atuantes no século XVII.

Por fim, D’Ortigue separa a evolução das transformações da notação neumática em três períodos:

- período primitivo, que termina no século X – neumas sobre os textos, sem efeito musical e sem claves;
- segundo período, o da transição, do século X até o século XIII – surgimento das linhas (princípio de alturas);
- terceiro período, o *período definitivo* – aparece por volta do final do século XIII. Completa-se a notação do cantochão.

Após esse período a notação sofre uma bifurcação, definindo-se em dois sistemas perfeitamente inteligíveis: “o do cantochão e o da notação escura da música propriamente dita”.

No verbete “notação branca”, a origem desse procedimento data do final do século XIV, quando da substituição da notação colorida (vermelhas e pretas). Remetendo à obra de Fétis, o verbete cita as obras de Dufay, Binchois e Dunstable, nas quais as notas brancas foram habitualmente empregadas. Porém, é no *Traité du contrepoint et de la notation*, de Jean de Muris, e nos livros de Marchetto de Pádua que,

segundo D'Ortigue, “encontram-se exemplos do uso da notação branca misturada à da notação negra”.

Em mais um verbete, a “notação figurada, medida, proporcional” teria sua suposta origem na música com métrica, cantada nas reuniões não religiosas; contudo, só foi possível notar essa música a partir do século XII, mesmo tendo ela convivido com a notação não metrificada do gregoriano.

D'Ortigue cita Lebeuf,<sup>9</sup> relatando que desde o século XII era hábito cantar o canto medido no final das refeições e nas recepções oferecidas pelo papa a todo o clero. Mais uma vez cita Nisard, segundo o qual, graças aos trabalhos de Francon, eclesiástico de Liège no século XI, é que as regras da escrita musical tomaram uma feição uniforme, com grande semelhança à da notação do cantochão (D'Ortigue 1853, 1040, cf. n. 24).

Entre os teóricos da música figurada, o autor cita ainda Jean de Muris, Walter Odington, Jerome de Moravia, Marchetto de Pádua e Philippe de Vitry como os que introduziram a notação branca na primeira metade do século XV. Essa notação foi modificada nos últimos anos do século XVI e, em seguida, transformada na notação em uso na época do autor, a notação dita tradicional (D'Ortigue 1853, 1042).

Num último verbete, D'Ortigue apresenta a “notação negra”, composta de notas cujo espaço era preenchido a tinta. Essa prática remonta ao século XI, servindo no século XIII para diferenciar as notas perfeitas das imperfeitas, conforme identificadas desde o século XIII por Marchetto de Pádua.

9 Jean Lebeuf (1687-1760), historiador francês, clérigo com interesse na história, teoria e prática do cantochão e na restauração histórica do rito gálico, escreveu suas ideias em artigos para o jornal *Mercure de France* e deixou o *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique* (1741), além de obras sobre história da ciência e da França (Cohen e Vendrix 2001).

## Considerações finais

Do ponto de vista musicológico, pode-se concluir que os verbetes dos dicionários selecionados apresentam muitas fontes com exemplos singulares, que clarificam a compreensão da evolução da notação musical, da Idade Média ao século XIX. Com exceção do *Dictionnaire de musique*, de Rousseau, que teve como preocupação divulgar o seu *Projet* de novos símbolos para a música, os demais dicionários fazem remissões a autores e a suas obras, analisando-os com algum distanciamento, o que proporciona uma visão histórica e teórica da notação como objeto de estudo musicológico. A construção do conhecimento acumulado em torno da notação musical utilizada na música ocidental é percebida na medida em que avançam as investigações musicológicas, como no “debate” simulado por D’Ortigue e a apresentação dos musicólogos da fase inicial da musicologia histórica.

É importante observar ainda que, mesmo não trazendo muitas novidades sobre a notação musical ocidental, Raphael Coelho Machado elucida-nos sobre o ensino da música e das práticas da notação em terras luso-brasileiras. Seu dicionário torna-se um marco neste estudo, pois é a única fonte que faz referência explícita à Escolástica como forma de pensar sobre a música e seus elementos.

Pode-se dizer que esses dicionários foram a base para todo um aprofundamento dos verbetes levantados. Quanto mais atuais, mais informações das descobertas e de estudos analíticos são apresentados. Do ponto de vista específico da compreensão da notação musical, percebe-se, no trânsito entre as antigas teorias com base no pensamento escolástico – seja este agostiniano (platônico) ou tomista (aristotélico) – e a simplificação racional da teoria dita tradicional, a evolução do conceito básico e as explicações deste decorrentes, promovendo a ampliação da visão do fenômeno da notação musical: em Rousseau (1768), os sinais ou caracteres de que se serve para notar, isto é, escrever a música; em Coelho Machado (1842), os caracteres que

exprimem os sons e que indicam sua duração ou valor; em D'Ortigue (1853), o conjunto de sinais que compõem a escrita musical.

Confirmando a observação inicial sobre Abdy Williams (1903) e Gardner Read (1987), pode-se afirmar que os conceitos também se ampliam para compreender e suplantar as conceituações anteriores, no sentido de que a notação está sempre a serviço das necessidades dos compositores e músicos de cada época ou cultura.

## Referências bibliográficas

- Bairral, Adeilton. 2009. "A prática da notação musical antiga no Brasil: evidência da presença da episteme da similitude no século XIX." Tese de Doutorado em História da Música e Documentação, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO.
- \_\_\_\_\_. 2010. "Imbricações de um objeto cognitivo, visual, histórico e cultural. A prática luso-brasileira da notação musical antiga até o século XIX." *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, no. 3: 115-149. ISSN 1984-350X. <http://www.ufpel.edu.br/conservatorio/revista3.html>.
- Binder, Fernando e Paulo Castagna. 1997. "Teoria Musical no Brasil: 1734 – 1854." *I Simpósio Latino-American de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, janeiro.
- Candé, Roland de. 2001. *História universal da música*. Vol 1. Martins Fontes: São Paulo.
- Castro, Énio de Freitas e. 1970. "Dicionários de música brasileiros." *Revista Brasileira de Cultura*, no. 5. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura.
- Charlton, David. 2001. "Berton family." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002931>.
- Cohen, Albert. 2001 "Du Cange, Charles (Dufresne), Sieur." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.  
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008246>.

\_\_\_\_\_ e Philippe Vendrix. 2001. "Lebeuf, Jean." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016194>.

Coover, James B. 1980. "Dictionaries and encyclopedias of music." *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 5, 441. Londres: Macmillan Publishers Limited.

David, Paul, Manoug Parikian, and Michelle Garnier-Panafieu. 2001. "Baillot, Pierre (Marie François de Sales)." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001797>.

Duckles, Vincent, Jann Pasler, Glenn Stanley, Thomas Christensen, Barbara H. Haggh, Robert Balchin, Laurence Libin, Tilman Seebass, Janet K. Page, Lydia Goehr, Bojan Bujic, Eric F. Clarke, Susan McClary, Jean Gribenski, Carolyn Gianturco, Pamela M. Potter, David Fallows, Miloš Velimirović, Gary Tomlinson, Gerard Béhague, Masakata Kanazawa, and Peter Platt. 2001. "Musicology." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046710>.

Ellis, Katharine. "Bottée de Toulmon, Auguste." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000003689>.

Ellis, Katharine, Robert Wangermée, and Gustave Chouquet. 2001. "Fétis family." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000009564>.

Goehr, Lydia, F.E. Sparshott, Andrew Bowie, and Stephen Davies. 2001. "Philosophy of music." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052965>.

Grant, Kerry S. 2001. "Burney, Charles." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-000004399>.

Hibberd, Sarah. 2001. "Nisard, Théodore." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019980>.

Kinzler, Catherine. "Rousseau, Jean-Jacques." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023968>.

Lindeman, Stephan D. "Herz, Henri [Heinrich]." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012915>.

Machado, Raphael Coelho. 1842. *Dicionário musical*. 1a. edição. Rio de Janeiro: B. L. Garnier. (3a. edição, Paris, 1888).

Marcondes, Marcos Antônio, ed. 1977. *Encyclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 1977. São Paulo: Art Ed.

MM. Framery, Ginguené, e de Momigny, org. 1818. *Encyclopédie méthodique ou par ordre de matières, musique*. Tomo 2. Paris: Imprimeur Libraire.

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

Rainbow, Bernarr. 2001. "Hullah, John." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013535>.

Read, Gardner. 1987. *Source book of proposed music notation reforms*. Westport, Connecticut, EUA: Greenwood Press.

Rousseau, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris: Veuve Duchesne Libraire.

\_\_\_\_\_. 1982. *Project concerning new symbols for music – 1742*. Tradução para o inglês e prefácio por Bernarr Rainbow. Edição fac-similar bilíngue inglês-francês. Kilkenny, Irlanda: Boethius Press.

\_\_\_\_\_. 1991. *Do Contrato Social; Ensaio sobre a origem das línguas; Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Tradução de Lourdes Santos Machado. Introdução e notas por Paul Arbousse-Bastide e Lourival Gomes Machado. Coleção Os pensadores, vol. 6. São Paulo: Nova Cultural.

Serwer, Howard. 2001. "Gerbert, Martin, Freiherr von Hornau". In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000010912>.

Stone, Peter Eliot. 2001. "Reicha [Rejcha], Antoine(-Joseph)." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023093>.

Stevenson, Robert. 2001. "Solano, Francisco Ignacio." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026129>.

Wangermée, Robert. 2001. "Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de." *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006728>.

Wessely, Othmar. 2001. "Kiesewetter, Raphael Georg." In *Grove Music Online*. Acessado em 25 Out. 2008. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000014998>.

Williams, Charles Francis Abdy. 1903. *The story of notation*. Nova York: Charles Scribner's Sons.