

A rítmica na grafia da música vocal: apontamentos e considerações.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: SA-5. Performance Musical

Rafael Barrera Corrêa dos Santos
Instituto de Artes da UNESP
rafael.barrera@unesp.br

Resumo. Neste trabalho pretendo explorar através de pesquisa qualitativa os apontamentos de Mocquereau para a execução do canto gregoriano, as orientações de Monteverdi sobre a rítmica de *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* e as observações rítmicas de Mário de Andrade no *Ensaio Sobre Música Brasileira*. O intuito é colaborar com considerações para a grafia e a leitura rítmica de música vocal assumindo a notação rítmica (apesar de fixa) como não absoluta.

Palavras-chave. Música vocal, Performance musical, Análise, Rítmica.

Title. *The Rhythm in the Vocal Music Notation: Notes and Considerations.*

Abstract. In this work I intend to explore, through qualitative research, Mocquereau's notes for the execution of Gregorian chant, Monteverdi's guidelines on the rhythm of *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* and the rhythmic observations of Mário de Andrade in the *Ensaio Sobre Música Brasileira*. The intention is to collaborate with considerations for the notation and rhythmic reading of vocal music assuming the rhythmic notation (despite being fixed) as not absolute.

Keywords. Vocal music. Musical performance. Analysis, Rhythmic.

1. Introdução

Uma possível explicação do conceito de 'grafia' é a utilização de sinais (símbolos) para fixar em um suporte uma ideia ou representar uma sequência fonética. A proposta de registrar marcas em um suporte narra a história da tecnologia da comunicação. A perpetuação ou transferência de informação é uma ideia antiga na história da humanidade. Foi concebida para sua durabilidade frente à volatilidade da oralidade. Grafar é materializar e, portanto, repousar o que é efêmero.

As ideias e performances musicais seguiram a mesma lógica. Propostas composicionais ou execuções musicais foram firmadas em diferentes suportes. Para tal utilizam-se diferentes simbologias no intuito de registrar e/ou transmitir a possibilidade da sua réplica a posteriori.

Entretanto há limitações dessas estruturas gráficas. Há também uma variante interpretativa ampla que distorce e impede a reprodução de uma mesma fonte (musicográfica) de uma mesma maneira/modo. Sobre o levantamento dessa problemática discorrerei a seguir.

2. Objetivo

Esse trabalho objetiva relacionar apontamentos da notação rítmica para canto em três períodos diferentes. Serão consideradas orientações para o canto gregoriano de André Mocquereau, o prefácio do oitavo livro de madrigais de Claudio Monteverdi e exemplos apresentados por Mário de Andrade na primeira edição do *Ensaio Sobre Música Brasileira*.

3. Metodologia

A partir de uma abordagem qualitativa serão analisados os dados de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental buscando fundamentos para aplicação da interpretação rítmica de música vocal.

4. Desenvolvimento

Observar a história da grafia musical é observar a história da estética. Ora uma ora outra assumem protagonismos que tensionam movimentos opostos entre conservação e vanguarda, manutenção e revolução de suas lógicas. “Observar a notação através das sucessivas épocas de escrita musical permite apanhar as características do mundo sonoro que os músicos se esforçaram em privilegiar, dadas as transformações do pensamento estético.” (BOSSEUR, 2014, p. 7).

O distanciamento geográfico e temporal, por serem dois fatores que fundamentalmente intervêm em práticas culturais distintas, são de grande colaboração para interpretações distorcidas em relação à proposta original.

“De fato, a notação só exerce sua ação em relação aos subtendidos dificilmente descritos de maneira exaustiva que unem a prática de uma época e sua concepção de interpretação. É por essa razão também que o grande número de mal-entendidos se sucederam por causa da transmissão dos repertórios do passado, à distância de muitos séculos” (BOSSEUR, 2014, p. 8).

Há ainda as diferenças entre as experiências estéticas de um indivíduo e as possibilidades e limitações teóricas de explicá-las. Há necessidade de pressupostos,

influências, interesses e preconceitos que constituam uma determinada cultura e delimitem, assim, como os indivíduos dessa comunidade operam.

"I document some of the discrepancies between the listener's experience of music and the way in which it is described or explained in theoretical terms, and I argue that for purposes of critical evaluation it is important to distinguish the one from the other. But I do not see these discrepancies as being necessarily indicative of the inadequacy of musicians' ways of thinking about music. The reason for this is that when musicians criticize music or formulate theories about it, they are not trying to describe the phenomena of music in strictly factual terms or to account for them in a neutral or objective manner; they are not, in other words, trying to be psychologists or social scientists. On the contrary, they are working within a musical culture, which is to say that they are operating within the framework of presuppositions or (if you like) prejudices that constitutes a culture. And they are doing so as musicians, that is, they are in some sense involved in the production of music, and their criticism and their theorizing are an integral part of the production process." (COOK, 1992, p. 3)¹.

Atendo-se aos aspectos rítmicos da música vocal, essa problemática já é abordada desde as notações do canto gregoriano. O terceiro livro da Escola de Solesmes (coleção Pio X) de 1955 descreve sobre os 'Princípios Rítmicos'. Foi escrito por Dom Mocquereau e traduzido pela Irmã Maria-Rosa Porto. O livro apresenta como primeiro princípio: 'Princípios gerais da Rítmica Antiga'. Tal princípio se divide em nove tópicos onde encontra-se:

"Nono princípio - Predominância da música sobre o texto: A predominância da música sobre o texto vem claramente afirmada pelos autores antigos. Santo Agostinho, principalmente, é formal. Basta abrir os livros gregorianos para encontrar-se esta lei aplicada, em todo seu rigor, em muitos lugares. Eis como se explicam as inversões de acentos tônicos, as penúltimas sílabas fracas, carregadas de neumas, etc. Não se deve absolutamente mudar a menor coisa (sic) destas disposições musicais que nos legaram os antigos junto com seu espírito. Os antigos reconheciam valor superior ao ritmo musical sobre o ritmo verbal. E mesmo até, não hesitavam em dar ao ritmo musical toda a primazia,

¹ "Documento algumas das discrepâncias entre a experiência musical do ouvinte e a maneira como ela é descrita ou explicada em termos teóricos, e defendo que, para fins de avaliação crítica, é importante distinguir uma da outra. Mas não vejo essas discrepâncias como sendo necessariamente indicativas da inadequação da maneira de pensar dos músicos sobre a música. A razão para isso é que quando os músicos criticam a música ou formulam teorias sobre ela, eles não estão tentando descrever os fenômenos da música em termos estritamente factuais ou explicá-los de maneira neutra ou objetiva; eles não estão, em outras palavras, tentando ser psicólogos ou cientistas sociais. Pelo contrário, eles estão trabalhando dentro de uma cultura musical, o que significa que eles estão operando dentro da estrutura de pressuposições ou (se preferir) preconceitos que constituem uma cultura. E o fazem como músicos, ou seja, estão de alguma forma envolvidos na produção musical, e sua crítica e teorização são parte integrante do processo de produção." Tradução nossa.

mesmo a custo de sacrifício para o ritmo verbal. São fatos. Não vale insistir." (PORTO, 1955, p. 15, grifos do autor).

Há nota de rodapé desta passagem fazendo menção ao *Le nombre musical grégorien*, ou, *Rhythmique grégorienne: théorie et pratique*, especificamente ao volume dois, capítulo VII, parágrafo I, sobre 'Testemunhos de autores gregos e latinos a favor desta independência'. Lê-se:

“382 - Chez les Grecs, Denis d'Halicarnasse le reconnaît positivement dans un texte très clair et très souvent cité: "Dans la musique, soit vocale, soit instrumentale, les paroles sont subordonnées au chant et non le chant aux paroles". Puis se servant d'un passage d'Euripide, tiré d'un chœur d'Oreste, il nous montre d'abord la musique secouant le joug de l'accentuation grecque (i), et ensuite il ajoute: "La même indépendance se pratique à l'égard des rythmes. Dans le discours (πεζή λέξις, oratio soluta) on ne trouble pas de force les temps rythmiques d'un nom ou d'un verbe, on conserve la longueur aux syllabes longues, la brièveté aux brèves. Mais la diction rythmique et musicale transforme les syllabes, les allonge et les raccourcit de manière à intervertir bien souvent leurs qualités; car ce ne sont pas les durées que l'on règle sur les syllabes, mais bien les syllabes sur les durées." (MOCQUERAU, 1908, v. 2, p. 278, grifos do autor)².

A discussão sobre as relações rítmicas do canto e os diferentes planos e influências entre a música e a palavra também será encontrada no prefácio do oitavo livro de madrigais de Claudio Monteverdi (1638)³. A elaboração dos madrigais aqui visa *movere gli affetti*, e ainda o novo *stile concitato*:

² “382 - Entre os gregos, Denis d'Halicarnasse reconhece isso positivamente em um texto muito claro e muito citado: "Na música, seja ela vocal ou instrumental, as palavras estão subordinadas ao canto e não o canto às palavras". Então, usando uma passagem de Eurípides, tirada de um coro de Orestes, ele primeiro nos mostra a música sacudindo o jugo da acentuação grega, e depois acrescenta: "A mesma independência prática em relação aos ritmos. Na fala (πεζή λέξις, discurso resolvido) os tempos rítmicos de um substantivo ou de um verbo não são perturbados à força, a extensão das sílabas longas é preservada, a brevidade das curtas. Mas a dicção rítmica e musical transforma as sílabas, alongando e encurtando de maneira que muitas vezes invertem suas qualidades; pois não são as durações que são reguladas nas sílabas, mas as sílabas nas durações.” Tradução nossa.

³ “Tenho considerado as principais paixões ou afetos de nosso ânimo como sendo três, a saber, a ira, a moderação e a humildade ou súplica; deste modo os melhores filósofos declaram, e a própria natureza na nossa voz assim indica, tendo os registros grave, médio e agudo. A arte da música aponta claramente para estes três termos “agitado”, “mole” e “temperado”. Em todos os exemplos de compositores precedentes eu encontrei apenas exemplos do “mole” ou do “temperado” na suas músicas, mas nunca do “agitado”, um gênero já descrito por Platão no terceiro livro de sua Retórica [sic] nestas palavras: “Tome aquela harmonia que deve convenientemente imitar as pronúncias e os acentos de um bravo homem que está engajado numa guerra”. E, deste modo, estando eu consciente que são os contrários que com grandeza movem nossa alma, e que este é o propósito que toda boa música deveria possuir – como Boécio afirma, dizendo: A Música está ligada a nós, e tanto enobrece como corrompe o caráter – tenho me aplicado com não pouca diligência e fadiga para redescobrir este gênero. Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usava saltos agitados e marciais, e que no espondeico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve [figura

“Após refletir que no metro pírrico o tempo é rápido e, de acordo com os melhores filósofos, usava saltos agitados e marciais, e que no espondáico o tempo é lento e oposto àquele, comecei, portanto, a considerar a semibreve, que soada uma vez, propus que correspondesse a um golpe da mensuração espondáica; quando esta foi dividida entre dezesseis semicrome [figura da semicolcheia], rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci assim, nesta breve amostra, uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.417,18).

Monteverdi aqui, ao mesmo tempo que responde Artusi, escreve sobre os procedimentos composicionais encontrados no *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* e como ele (Monteverdi), se valendo do texto de Tasso, trabalha dois afetos contrastantes: súplica e morte. Já em *L'Orfeo* (1606) é possível notar o uso de grande variedade rítmica e controle entre durações longas e muito curtas para construir (junto de elementos harmônicos) mudanças de

da semibreve], que soada uma vez, propus que correspondesse a um golpe da mensuração espondáica; quando esta foi dividida entre dezesseis semicrome [figura da semicolcheia], rebatidas uma após a outra e combinadas com palavras que expressam ira e desdém, reconheci assim, nesta breve amostra, uma semelhança com o afeto que procurei, embora as palavras não sigam na sua própria mensuração a rapidez do instrumento. Para obter uma melhor prova, tomei o divino Tasso, como o poeta que expressa com grande propriedade e naturalidade as qualidades que ele deseja descrever, e seleccionei sua descrição do combate de Tancredo e Clorinda, que me deu duas paixões contrárias para colocar em música, guerra – ou seja, súplica, e morte. No ano de 1624 esta obra foi ouvida pelos melhores cidadãos da nobre cidade de Veneza em um nobre salão de meu patrão e especial protetor, o Senhor Girolamo Mocenigo, um proeminente cavaleiro e um dentre os comandantes da Sereníssima República; ela foi escutada e louvada com muito aplauso e prazer. Depois do aparente sucesso da minha tentativa de descrever a ira, procedi com grande zelo em uma profunda investigação e compus outros trabalhos desta mesma estirpe, tanto eclesiásticos como de performance de câmara. Além disso, este gênero encontrou tal honra entre outros compositores que eles não apenas o elogiaram verbalmente, mas, para meu prazer e honra, eles também demonstraram seus elogios escrevendo obras em imitação à minha. Por esta razão, cogitei que seria melhor tornar conhecido o fato de que a investigação e o primeiro ensaio neste gênero, tão necessário à arte da música, veio de mim. Isso pode ser dito com razão, pois até o presente a música tem sido imperfeita, possuindo apenas dois generas - “mole” e “temperado”. Aos músicos, de início, especialmente entre aqueles que eram chamados a tocar o baixo contínuo, pareceu mais ridículo do que louvável martelar numa mesma corda dezesseis tempos no mesmo tactus, então eles reduziram esta multiplicidade de golpes a uma batida apenas por tactus, onde veio a soar o espondáico ao invés do pé pírrico, destruindo a semelhança com a fala agitada. Tome conhecimento, portanto, que o baixo contínuo deve ser tocado, juntamente com as partes de acompanhamento, na forma e na maneira em que este gênero foi escrito. De forma similar, tu encontrarás todas outras direções necessárias para a performance das outras composições que encontram-se em gêneros distintos [é o caso dos Madrigali Amorosi]. Para as variadas maneiras de execução debes tomar conhecimento, sobretudo, de três coisas: texto, harmonia e ritmo. Minha descoberta desse gênero guerreiro me deu ocasião para escrever alguns madrigais que intitulei guerrieri. Assim, entendendo que a música executada diante de grandes príncipes nas suas cortes para agradar seus delicados gostos constitui-se de três tipos, de acordo com determinado método de execução - música teatral, música de câmara e música de dança – assim também nomeei as obras do meu presente trabalho com os títulos guerriera, amorosa e rappresentativa. Sei que esta obra será imperfeita, pois detenho ainda pouca habilidade particularmente no gênero guerreiro, porque ele é novo e omne principium est debile [todo começo é débil, fraco]. Eu, portanto, rogo ao meu benevolente leitor, o qual irá esperar de minha instruída pena uma grande perfeição no dito gênero, aceitar minha boa intenção, porque invenis facile est adere [é fácil aderir às invenções]. Adeus.” (MONTEVERDI, apud DE'PAOLI, 1973, p.416-17,18, tradução ALMEIDA, 2014, p. 22-23).

ethos em uma mesma obra. Tais procedimentos evidenciados por Monteverdi são encontrados no Renascimento tardio em obras que podem integrar a chamada *seconda pratica*.

Diferente dos casos do canto gregoriano, que usavam os mesmos textos sacros para a composição de diferentes melodias, em Monteverdi temos uma música específica composta para uma letra determinada. Ambos os casos estão delimitados por artes tidas como eruditas, ou seja, de tradição escrita. As duas situações envolvem intérpretes que desenvolverão suas performances a partir da informação fixada sobre um suporte. As obras encontradas no *Ensaio Sobre Música Brasileira* vão seguir a ordem inversa, são obras de tradição oral que, após seu testemunho ou registro fonográfico, passarão pela tentativa de sua definição escrita:

“Pode-se dizer que o populario musical brasileiro é desconhecido até de nós mesmos. Vivemos afirmando que é riquíssimo e bonito. Está certo. Só que me parece mais rico e bonito do que a gente imagina. E sobretudo mais complexo.” (ANDRADE, 1928, p. 6).

À excessão dos registros dos maxixes impressos (pela própria proximidade com o tango e a habanera importados), das músicas de corte e dos cadernos de *Melodias Populares Brasileiras* elaborados por Luciano Gallet, a ampla variedade e complexidade da música brasileira ainda não tinha sido notada e era desconhecida no início do século passado. É com as expedições rumo ao norte e nordeste do país, elaboradas por Mário de Andrade, que esse material começa a ser transcrito. O problema agora não será mais um conflito de mesura entre música e texto, ou uma elaboração rítmica em função de um afeto, mas como enquadrar em um formato prévio de escrita músicas que foram se transformando livremente pela oralidade.

"Um dos pontos que provam a riqueza do nosso populario ser maior do que agente imagina é o ritmo. Seja porque os compositores de maxixes e cantigas impressas não sabem grafar o que executam, seja porque dão só a síntese essencial deixando as subtilezas prá (sic) invenção do cantador, o certo é que uma obra executada difere às vezes totalmente do que está escrito. Do famanado (sic) Pinião pude verificar pelo menos 4 versões rítmicas diferentes, além de variantes melódicas no geral leves: 1ª a embolada nordestina que serviu de base pro maxixe vulgarizado no carnaval carioca; 2ª a versão impressa deste (ed. Wehrs e Cia.) que é quase uma chatice; 3ª a maneira com que os Turunas de Mauricea o cantam; 4ª e a variante, próxima dessa última, com que o es-cutei muito cantado por pessoas do povo. Se compare estas três grafias, das quais só as duas úl-timas são legítimas porque ninguém não canta a música talequal (sic) anda impressa. A terceira gra-fia é a mais rigorosamente exata. Inda assim se agente indicar um senza rigore pro movimento..."(ANDRADE, 1928, p. 7).

Figura 1 - *Pinião*, versão impressa ed. C. Wehrs e Cia. Rio.

PINIÃO (versão impressa ed. C. Wehrs e Cia, Rio).



Pini .ão, pini.ão, pini .ão, Oi, pinto cor.reu com medo do ga.vião Por isso mesmo sabi .á cantou

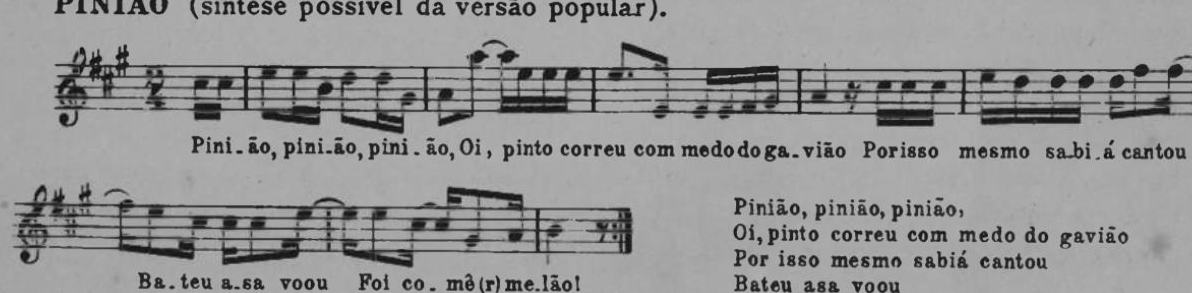
— E ba.teu asa e vo . ou E foi co.mer melão!

Pinião, pinião, pinião,
Oi pinto correu com medo do gavião
Por isso mesmo sabiá cantou
E bateu asa e voou
E foi comer melão!

Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 7)

Figura 2 - *Pinião*, síntese possível da versão popular.

PINIÃO (síntese possível da versão popular).



Pini .ão, pini.ão, pini .ão, Oi, pinto correu com medo do ga.vião Por isso mesmo sabi .á cantou

Ba . teu a . sa voou Foi co . mê(r) me.lão!

Pinião, pinião, pinião,
Oi, pinto correu com medo do gavião
Por isso mesmo sabiá cantou
Bateu asa voou
Foi comê(r) melão!

Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 7)

Figura 3 - *Pinião*, análise prosódica da versão popular.

PINIÃO (análise prosódica da versão popular).



♩ = 96.

Pi . ni . ão, pi . ni . ão, pi . ni . ão, Oi, — pinto cor . reu com medo do ga . vi . ão Por isso

mesmo sa . bi . á . can . tô — Ba . teu a . sa voô — Foi cu . mê melão! — — Foi cu . mê melão! —

Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 7)

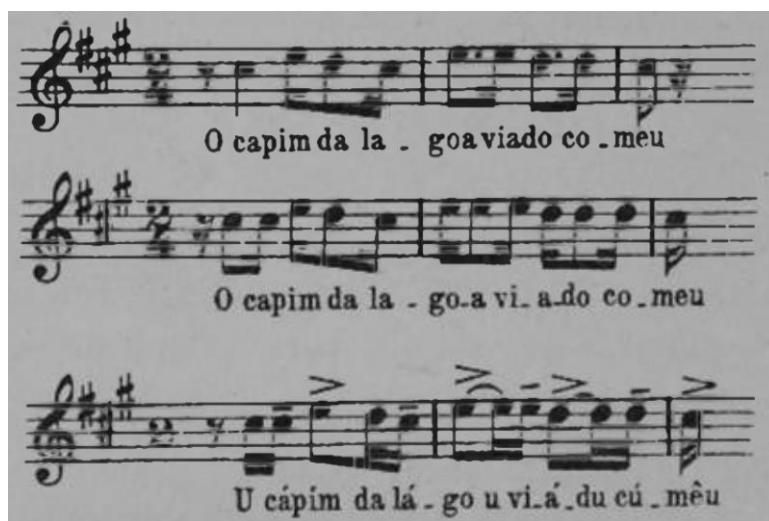
Assim como ocorre no tratado de Mocquereau, Mário de Andrade irá destacar o maior problema da transcrição do canto no português brasileiro: a síncope.

“A música brasileira tem na sincopa uma das constâncias dela porém não uma obrigatoriedade. [...] Me parece possível afirmar que se deu um conflito grande entre as nossas tendências e a rítmica já organizada e quadrada que Portugal trouxe da civilização europeia pra cá. Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódia, coincidindo pois em muitas manifestações com a rítmica discursiva de Grego-riano. As frases musicais dos indígenas de beira-mar conservadas por Lery num tempo em que a rítmica medida ainda não estava arraigada no espírito europeu, sob o ponto-de-vista rítmico são verdadeiras frases de cantochão onde até as distinções aparecem.” (ANDRADE, 1928, p. 11).

Mário irá então apontar o conflito que se deu entre a rítmica diretamente musical (portanto grafada) dos portugueses contra a prosódia das músicas ameríndias e africanas (portanto orais). Libertas da mesura e da fixação, da medição isolada e da metrificação estas são mais livres e mais próximas dos recitativos do que das canções. “Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando à quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos” (ANDRADE, 1928, p. 12). É, portanto, um importante elemento de expressão e drama musical.

“no lindíssimo coco pa-raibano do “Capim da Lagoa” a ocorrência de palavras paroxítonas muito acentuadas nas tesis dos tempos melódicos obrigam o cantador a tornar a sílaba átona seguinte, verdadeiramente átona, inexistente. Esse é um jeito muito comum do nosso cantador cantar embora já esteja re-conhecido que na nossa prosódia não existam sílabas mudas que nem no português.” (ANDRADE, 1928, p. 12).

Figura 4 - O capim da lagoa. Primeiro como o foi apresentado, de pois uma provável escrita sincopada e por último uma "grafia prosódica" sugerida por Mário de Andrade.



Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 12)

Questiona, portanto, o conceito tradicional e o uso da síncope entendendo-o não como síncope, mas como sendo “polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis* porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso.” (ANDRADE, 1928, p. 13). Segue ainda com exemplos relacionados como as terninas com ligaduras, as antecipações e as terninas com “acentuação central”. Ilustrará também alterações métricas, mesmo em danças, como:

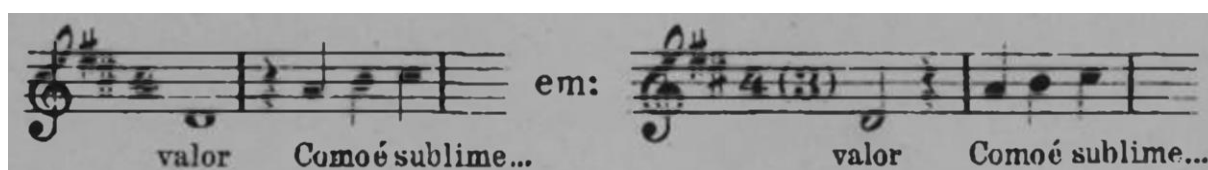
"no 'Que Moça Bonita' os 5 compassos ternários podem continuar batidos em binário porquê acabam coincidindo com a acentuação deste quando volta. O mesmo se dá com o admirável 'Tenho um Vestido Novo' (2ª parte) em que os dois ternários de cada estrofe e refrão figuram como três binários pro dançador e no fim dá tudo certo.” (ANDRADE, 1928, p. 14).

Figura 5 - Exemplos no repertório de terninas com ligaduras, antecipações e terninas com “acentuação central.”



Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 13)

Figura 6 - Exemplo de mudança métrica.



Fonte: (ANDRADE, 1928, p. 13)

Dessa forma Mário de Andrade demonstra a riqueza do repertório nacional pela enorme possibilidade de aproveitamentos que o compositor (e, portanto, o intérprete) pode usufruir, seja no emprego da síncope seja nos movimentos sincopados desprovidos de acento, respeitosos à prosódia e com movimentos inteiramente para fora dos compassos ou dos ritmos

que a peça engendra. Mário entende tais possibilidades como efeitos requintados e “maravilhosamente expressivos e bonitos.”

5. Considerações finais

As limitações e interferências da grafia rítmica e o seu impacto na prosódia, na construção de um *ethos* ou até mesmo na inteligibilidade e movimento do texto são discutidas entre os mais variados repertórios e épocas. A observação dessa limitação gráfica e a busca pelos adequados ajustes que extrapolam os símbolos fixados é de responsabilidade do intérprete. Também o é a busca de informações complementares (extramusicais) que o ajudem a entender o motivo do compositor (ou editor) ter grafado tal ritmo de tal maneira. Não assumir a notação rítmica (apesar de fixa) como absoluta e compreender que nem tudo o que está grafado é o que está escrito são apontamentos a considerar antes de iniciar a próxima leitura.

Referências

ALMEIDA, Vicente Casanova. **Monteverdi e o *Stile Concitato***: uma poética guerreira no oitavo livro de madrigais de 1638. São Paulo, 2014. p. 192. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-10112014-144929/pt-br.php> Acesso em: 03/07/2023.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre música brasileira**. São Paulo: I. Chiarato & Cia, 1928.

BOSSEUR, Jean-Yves. **Do Som ao Sinal**: história da notação musical. Tradução: Marco Aurélio Koentopp. Curitiba: Editora UFPR, 2014.

COOK, Nicholas. **Music, Imagination, and Culture**. Nova Iorque: Oxford University Press, 1992.

MOCQUEREAU, André. **Le nombre musical grégorien ou rythmique grégorienne**: théorie et pratique. Volume 2. Roma: Desclée & Cie, 1908.

MONTEVERDI, Claudio. **Lettere dediche e prefazioni**. A cura di Domenico De Paoli. Roma: Edizioni De Santis, 1973.



MOCQUEREAU, André. **Princípios rítmicos da escola de Solesmes**. Coleção Pio X:
Volume 3. Tradução: Irmã Maria-Rosa Porto. Rio de Janeiro: Emp. Editora Carioca, 1955.

