



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

PEDRO IVO VIEIRA E ASSIS ARAÚJO

PATRIMÔNIO DOCUMENTAL MUSICOGRÁFICO E
ICONOGRÁFICO MUSICAL NO BRASIL:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES

SALVADOR
2018

PEDRO IVO VIEIRA E ASSIS ARAÚJO

**PATRIMÔNIO DOCUMENTAL MUSICOGRÁFICO E
ICONOGRÁFICO MUSICAL NO BRASIL:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção de grau de Doutor em Música, área de concentração Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Pablo Sotuyo Blanco

**SALVADOR
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Araújo, Pedro Ivo Vieira e Assis
PATRIMÔNIO DOCUMENTAL MUSICOGRÁFICO E ICONOGRÁFICO
MUSICAL NO BRASIL: PROBLEMAS E SOLUÇÕES / Pedro Ivo
Vieira e Assis Araújo. -- Salvador, 2018.
638 f.

Orientador: Pablo Sotuyo Blanco.
Tese (Doutorado - Música) -- Universidade Federal
da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, 2018.

1. Musicologia. 2. Patrimônio musical. 3.
Documentação musical. 4. Iconografia musical. I.
Sotuyo Blanco, Pablo. II. Título.

PEDRO IVO VIEIRA E ASSIS ARAÚJO

**PATRIMÔNIO DOCUMENTAL MUSICOGRÁFICO E
ICONOGRÁFICO MUSICAL NO BRASIL:
PROBLEMAS E SOLUÇÕES**

Tese apresentada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música, área de concentração Musicologia, Escola de Música, da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 2 de abril de 2018.

COMISSÃO JULGADORA

Pablo Sotuyo Blanco – Orientador _____
Doutor em Música pelo PPGMUS-UFBA
Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA)

André Henrique Guerra Cotta _____
Doutor em Musicologia pelo PPGM-UNIRIO
Universidade Federal Fluminense (UFF-PURO)

Rubens Ribeiro Gonçalves da Silva _____
Doutor em Ciências da Informação pelo IBICT
Universidade Federal de Bahia (PPGCI-UFBA)

Wellington Mendes Silva _____
Doutor em Música pelo PPGMUS-UFBA
Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA)

Marcos Da Silva Sampaio _____
Doutor em Música pelo PPGMUS-UFBA
Universidade Federal da Bahia (PPGMUS-UFBA)

Dedico esta tese a Júlia Viana Santos e João Lucas Viana Santos Araújo por todo o amor e paciência dedicado a mim durante esse período do meu doutorado, me incentivando e ajudando para que isso fosse realmente possível.

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos vão a todos aqueles que acreditaram, apoiaram e reforçaram meu caminho até aqui. Foram quatro anos de estudo, a que me dediquei exaustivamente, que me privaram de muitos momentos com a família ou amigos, mas que me trouxeram também outros tantos instantes de aprendizado e crescimento, fazendo de mim o que hoje sou.

Agradeço ao meu orientador Pablo Sotuyo Blanco pela paciência e atenção que me deu em todo o percurso, aconselhando-me, trazendo reflexões e discussões sobre o tema, contribuindo com o acervo bibliográfico e também me ajudando na programação das bases de dados como um programador nato. Obrigado por buscar fazer de mim um acadêmico musicólogo humanamente melhor.

Ao corpo docente da Universidade Federal da Bahia (UFBA): Wellington Mendes, Diana Santiago, Rubens Ribeiro, Marcos Sampaio, Conceição Perrone, Flávio Queiroz e tantos outros que estiveram envolvidos direta ou indiretamente na minha trajetória.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA e aos seus funcionários pela prontidão e apoio dedicados a mim.

Aos meus colegas e amigos, companheiros dessa estrada científica e musicológica: Nilton Souza, Moisés Mendes, Amarilis Rebuá e Christian Perrotta.

A Ricardo Sodré Andrade pelo apoio técnico computacional dedicado ao meu projeto desde quando ainda era um trabalho de iniciação científica.

Agradeço também aos funcionários da Biblioteca Universitária Reitor Macêdo Costa (BURMC-UFBA) e a algumas pessoas que tive o prazer de conhecer durante a pesquisa e que foram muito importantes: Luciana Grings (Fundação Biblioteca Nacional), Ana Cláudia Medeiros (ICI-UFBA) e Joseane Oliveira (BURMC-UFBA).

Ao Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB), pelo apoio financeiro entre maio de 2014 e abril de 2018.

Ao apoio intelectual e infraestrutural do Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM-UFBA), do Núcleo de Estudos Musicológicos (NEMUS) e dos projetos nacionais RiDIM-Brasil e RISM-Brasil.

A Júlia Viana Santos por ser minha espinha dorsal e pela vida que estamos construindo juntos com muito companheirismo, amor e paixão.

A João Lucas Viana Santos Araújo por não me deixar cair no sono nas madrugadas de intenso estudo e pelo sorriso que me acorda a cada manhã.

Aos meus pais Reginaldo Assis Araújo e Maria Celeste Vieira Araújo por sempre me apoiarem e incentivarem em todos os meus passos e pelo amor incondicional.

Às minhas irmãs Maíra Araújo Pierotti e Marina Vieira e Assis de Araújo por estarem, mesmo que distantes, sempre presentes em todos os momentos de minha vida me dando todo o apoio e amor.

Aos meus tios/pais Tárσιο Vicente Fratucelli e Teresa Cristina Vieira dos Santos (minha tia Têca) e meus tios/sogros/amigos Weliton Aragão dos Santos e Lurdinha Viana dos Santos por me ajudarem desde o princípio nessa minha caminhada musical, me apoiando, acolhendo e aconselhando.

Aos meus avós paternos, Álvaro e Romilce, e maternos, Maneca e Gina, que infelizmente fui perdendo durante esse período, mas que sempre foram exemplos de vida para mim.

Aos meus sobrinhos/filhos Guilherme Viana Argolo (Guigo) e Francisco Pierotti (Kiko) que sempre me trazem muito amor e alegria.

Aos meus familiares “Pacatinhos” e os não pacatinhos que sempre, com muito amor, me trazem momentos de muita felicidade.

A Clara Fratucelli, Mariana Viana Santos, George Hamilton Argolo, Valéria Monteiro (Tia Val) pelos momentos de descontração e por sempre me apoiarem com muito carinho.

Finalmente, aos companheiros e companheiras que a vida me trouxe e que estão sempre prontos para me apoiar, nos momentos difíceis ou nos mais divertidos, me oferecendo sempre um refúgio étílico: Maurício Darzé, Jucielmo Michelli, Thiago Chagas, Guilherme Nunes, Taciana Fonseca, Júlia Fialho, Pablo Francisco Gonzáles, Vico Barbosa e Fábio Braga.

ARAÚJO, Pedro Ivo Vieira e Assis. **Patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil: problemas e soluções.** Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2018, 638p.

RESUMO

A situação em que o patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical se encontra atualmente no Brasil ainda expõe o grau de negligência que os nossos acervos documentais relativos à música sofreram ao longo de séculos por parte de indivíduos e instituições que pareciam (e, por vezes, ainda parecem) ignorar completamente o valor histórico e cultural da documentação por eles possuída. Problemas inerentes e históricos somam-se ainda a questões relativas à desigual distribuição de recursos financeiros e humanos para tomar devida conta desse patrimônio documental e cultural. Apesar do país possuir legislação específica dedicada à gestão documental, talvez o maior problema seja o desconhecimento do volume documental que esse patrimônio possui em termos quantitativos e qualitativos. Em busca de soluções para tal situação, resulta necessário aliar a Musicologia com outras duas áreas do conhecimento: a Ciência da Informação e a Tecnologia da Informação e Comunicação. Entendendo que os primeiros passos para a salvaguarda do nosso patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical é saber onde ele se encontra e conhecê-lo quantitativa e qualitativamente, o desenvolvimento de uma ferramenta de catalogação que auxilie no mapeamento, identificação e descrição dessas fontes, tenciona evitar uma maior perda da memória cultural nacional. Destarte, o objetivo desta tese é identificar os problemas do patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil por meio da pesquisa bibliográfica e arquivística, confrontando-os nos termos das ferramentas de catalogação e pesquisa desenvolvidas, apresentando as suas capacidades e potencialidades. Tais ferramentas se apresentam como soluções urgentes para se ter a noção quantitativa e qualitativa do nosso patrimônio, dando subsídios à decisão política para os devidos investimentos financeiros em prol da salvaguarda do patrimônio documental musical.

Palavras-chave: Musicologia. Patrimônio musical. Documentação musical. Iconografia musical. RISM-Brasil. RIdIM-Brasil.

ARAÚJO, Pedro Ivo Vieira e Assis. **Musicographic and iconographic documentary heritage in Brazil: problems and solutions**. Dissertation (Doctorate) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2018, 638p.

ABSTRACT

The situation in which the documentary musicographic and iconographic musical heritage is currently in Brazil still exposes the degree of negligence that our documentary collections related to music have suffered for centuries for individuals and institutions that seemed (and sometimes still seem to) completely ignore the historical and cultural value of the documentation they possess. Inherent and historical problems add up to issues related to the unequal distribution of financial and human resources to take due account of this documentary and cultural heritage. Although the country has specific legislation dedicated to documentary management, perhaps the biggest problem is the lack of knowledge of the documentary volume that this patrimony has in quantitative and qualitative terms. In search of solutions to this situation, it is necessary to combine Musicology with two other areas of knowledge: Information Science and Information and Communication Technology. Understanding that the first step to safeguard our music documental heritage is to know where it is and to know it quantitatively and qualitatively, the development of a cataloging tool that assists the mapping, identification and description of these sources, intends to avoid a greater loss of our national cultural memory. Thus, the aim of this dissertation is to identify the problems related to music documental heritage (musicographical and visual related music sources) in Brazil through bibliographic and archival research, confronting them in terms of the cataloging and research tools developed, presenting their capabilities and potentialities. Such tools are presented as urgent solutions to have the quantitative and qualitative notion of our assets, giving subsidies to the political decision for the proper financial investments in favor of the safeguarding of musical documentary heritage.

Keywords: Musicology. Musical heritage. Musical documentation. Musical iconography. RISM-Brazil. RIdIM-Brazil.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Tipos de redes de informação	43
Figura 2 – Sumário das classes do Sistema de Classificação de Dickinson	54
Figura 3 – Exemplo de termo grande.....	64
Figura 4 – Exemplo de termos separados.....	64
Figura 5 – Exemplo da forma planigráfica.....	65
Figura 6 – Documentos musicográficos danificados	75
Figura 7 – Relação entre os documentos musicográficos, musicais e relativos à música	86
Figura 8 – Ficha catalográfica RIdIM 1973 (frente e verso).....	89
Figura 9 – Interface da Base de dados RIdIM Internacional.....	90
Figura 10 – Relação dos fenômenos com os instrumentos	92
Figura 11 – Exemplo da estrutura de classificação dos idiofones.....	95
Figura 12 – Exemplo do modelo conceitual.....	97
Figura 13 – Ciclo de vida do desenvolvimento de sistemas	98
Figura 14 – Faixa (ou tira) de Moebius com o cânone cancrizante de J. S. Bach.....	102
Figura 15 – Fragmento de melodias indígenas.....	105
Figura 16 – Esquema de funcionamento do protocolo OAI-PMH.....	124
Figura 17 – Mapa da densidade demográfica de 2010	133
Figura 18 – Gráficos das desigualdades regionais no Brasil.....	133
Figura 19 – BD RISM-BRASIL: Tela inicial	137
Figura 20 – Fluxo de controle de qualidade da informação (início no catalogador iniciante)	143
Figura 21 – Fluxo de controle de qualidade da informação (início no catalogador intermediário).....	143
Figura 22 – BD RIdIM-Brasil: Tela inicial.....	144
Figura 23 – Página inicial do <i>Harvester</i> Jalapa Acê-Eçá.....	151

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Quadro comparativo entre os sistemas Dewey, Harris e Bacon	50
Quadro 2 – Exemplo da organização hierárquica no sistema CDD	51
Quadro 3 – Exemplo da forma sistemática	65
Quadro 4 – Exemplo subníveis da categoria 1	81
Quadro 5 – Novas categorias do projeto MIMO	96
Quadro 6 – Exemplo do modelo lógico (de forma textual)	97

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Universo da pesquisa documental	18
Tabela 2 – Tipologia das espécies documentais musicográficas.....	22
Tabela 3 – Desdobramento de tipos documentais musicográficos.....	23
Tabela 4 – Novas espécies documentais musicográficas.....	24
Tabela 5 – Classificação da Musicologia por Guido Adler	35
Tabela 6 – Classes principais do sistema e exemplo das subdivisões em Artes	50
Tabela 7 – Classes principais do sistema CDU e exemplo das subdivisões em Artes	52
Tabela 8 – Séries RISM	57
Tabela 9 – Algumas representações e os tipos de pesquisas no MIR aplicadas a eles	62
Tabela 10 – Estrutura da ISAD(G).....	72
Tabela 11 – Estrutura da NOBRADE.....	73
Tabela 12 – Categorias do <i>Iconclass</i>	80
Tabela 13 – Breve cronologia destacando marcos na história do RIdIM	91
Tabela 14 – Lista de trabalhos realizados por autores, instituições e projetos.....	95
Tabela 15 – Tipos documentais relativos à música do século XVI ao XIX	107
Tabela 16 – Relação dos níveis de usuários e suas competências.....	139
Tabela 17 – Opções e efeitos do questionário preliminar.....	140
Tabela 18 – Níveis de acesso e ações permitidas na BD RIdIM-Brasil	145
Tabela 19 – Lista de tipos de item/objetos.....	146
Tabela 20 – Estrutura organizada dos tipos de item pela BD RIdIM-Brasil.....	149
Tabela 21 – Alcance da base de dados RIdIM-Brasil.....	150
Tabela 22 – Alcance da base de dados RISM-Brasil.....	150

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AACR	Anglo-American Cataloguing Rules
ABM	Academia Brasileira de Música
ABMUS	Associação Brasileiro de Musicologia
ABNT	Associação Brasileira de Normas Técnicas
ADI	American Documentation Institute
ADoHM-UFBA	Acervo de Documentação Histórica Musical da Universidade Federal da Bahia
AMS	American Musicology Society
AN	Arquivo Nacional
ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música
ASIS&T	Association for Information Science and Technology
BBC	Bliss Bibliographie Classification
BCMC	British Catalogue of Music Classification
BD RISM-BRASIL	Base de Dados do Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil
BD RIidIM-BRASIL	Base de Dados do Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil
BLAM	Boletín Latino-Americano de Música
BN	Biblioteca Nacional
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CC	Colon Classification
CCO	Cataloging Cultural Objects
CDD	Classificação Decimal de Dewey
CDU	Classificação Decimal Universal
CI	Ciência da Informação
CIA	Conselho Internacional de Arquivos
CNPQ	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
CONARQ	Conselho Nacional de Arquivos
CSH	Ciências Sociais e Humanas
CTDAISM	Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais
CTDE	Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos
CTNDA	Câmara Técnica de Normalização da Descrição Arquivística

CTPAD	Câmara Técnica de Paleografia e Diplomática
DC	Dickinson Classification
DCRM(M)	Descriptive Cataloging of Rare Materials (Music)
DER	Diagrama Entidade-Relacionamento
DIBRATE	Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística
DIMAS	Divisão de Música e Arquivo Sonoro
EC	Expansive Classification
EMH	Encontro de Musicologia Histórica
EMUS-UFBA	Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
H-S	Hornbostel e Sachs
IAML	International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres
IBBD	Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	International Council of Museums
IFLA	International Federation of Library Associations and Institutions
IMS	International Musicology Society
ISAD(G)	General International Standard Archival Description
ISBD(PM)	International Standard Bibliographic Description for Printed Music
ISO	International Organization for Standardization
LAI	Lei de Acesso à Informação
LAN	Local Area Network
LCC	Library of Congress Classification
MAN	Metropolitan Area Network
MIR	Music Information Retrieval
NEMUS	Núcleo de Estudos Musicológicos
NOBRADE	Norma Brasileira de Descrição Arquivística
OAI	Open Archives Initiative
OAI-PMH	Open Archives Initiative – Protocol for Metadata Harvester
PL	Projeto de Lei
PLS	Projeto de Lei do Senado
RCMI	Research Center for Music Iconography
RDA	Resource Description and Access
RIdIM	Répertoire International d'Iconographie Musicale

RIdIM-BRASIL	Repertório Internacional de Iconografia Musical no Brasil
RILM	Répertoire International de Littérature Musicale
RISM	Répertoire International de Sources Musicales
RISM-BRASIL	Repertório Internacional de Fontes Musicais no Brasil
SBM	Sociedade Brasileira de Musicologia
SC	Subject Classification
SDLC	System Development Life Cycle
SGBD	Sistema de Gerenciamento de Banco de Dados
SI	Sistemas de Informação
SICAMB	Sistema Integrado de Catalogação de Acervos Baianos
SICIM	Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais
SINAR	Sistema Nacional de Arquivos
SLAM	Simpósio Latino-Americano de Musicologia
TIC	Tecnologia da Informação e Comunicação
UNESCO	United Nations Educational Scientific and Cultural Organization
WAN	Wide Area Network

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	iv
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE FIGURAS	viii
LISTA DE QUADROS	ix
LISTA DE TABELAS	x
LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS.....	xi
1. INTRODUÇÃO.....	4
1.1. OBJETIVOS	5
1.1.1. Objetivo geral.....	5
1.1.2. Objetivos específicos	6
1.2. JUSTIFICATIVA	6
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	8
2.1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	8
2.1.1. Ciência da Informação.....	8
2.1.1.1. Biblioteconomia.....	10
2.1.1.1.1. Revisão bibliográfica	11
2.1.1.1.2. Classificação bibliográfica	12
2.1.1.1.3. Catalogação	13
2.1.1.1.4. Indexação	14
2.1.1.1.5. Tesouros	15
2.1.1.2. Arquivologia	15
2.1.1.2.1. Pesquisa arquivística	17
2.1.1.2.2. Documento	18
2.1.1.2.3. Diplomática	20
2.1.1.2.4. Ciclo vital dos documentos	25
2.1.1.2.5. Arranjo arquivístico	26
2.1.1.2.6. Descrição arquivística	27
2.1.1.3. Museologia	28
2.1.1.3.1. Preservação e conservação	29
2.1.1.3.2. Iconografia	30
2.1.2. Ciências Sociais e Humanas.....	31
2.1.2.1. História	31
2.1.2.2. História da Arte	32
2.1.2.3. Estudos culturais	33
2.1.2.4. Musicologia	34
2.1.2.4.1. Historiografia da música	38
2.1.2.4.2. Lexicografia e terminologia	38
2.1.2.4.3. Iconografia musical.....	39
2.1.2.4.4. Organologia.....	40
2.1.3. Tecnologia da Informação e Comunicação	41
2.1.3.1. Base de dados	42
2.1.3.2. Redes de computadores.....	43
2.1.3.3. Sistemas de informação.....	44

2.2.	METODOLOGIA	45
2.2.1.	Ciência da Informação	45
2.2.1.1.	<i>Biblioteconomia</i>	46
2.2.1.1.1.	Pesquisa bibliográfica	46
2.2.1.1.2.	Classificação bibliográfica	48
2.2.1.1.3.	Catálogo de documentos musicais	56
2.2.1.1.4.	Recuperação da informação musical	61
2.2.1.1.5.	Tesauros em música	63
2.2.1.2.	<i>Arquivologia</i>	66
2.2.1.2.1.	Pesquisa arquivística	66
2.2.1.2.2.	Gestão de documentos	66
2.2.1.2.3.	Análise tipológica	67
2.2.1.2.4.	Ciclo vital dos documentos musicais	67
2.2.1.2.5.	Arranjo arquivístico	70
2.2.1.2.6.	Descrição arquivística musical	70
2.2.1.3.	<i>Museologia</i>	73
2.2.1.3.1.	Técnicas de conservação e restauro	74
2.2.1.3.2.	Iconclass	79
2.2.2.	Ciências Sociais e Humanas	82
2.2.2.1.	<i>Método histórico</i>	82
2.2.2.2.	<i>As fontes iconográficas na historiografia da arte</i>	82
2.2.2.3.	<i>O conceito de alta e baixa cultura</i>	84
2.2.2.4.	<i>Musicologia</i>	85
2.2.2.4.1.	Método histórico em música	85
2.2.2.4.2.	Taxonomia e tipologia documental musical	85
2.2.2.4.3.	Descrição de fontes iconográficas relativas à cultura musical	86
2.2.2.4.4.	Classificação de instrumentos musicais	91
2.2.3.	Tecnologia da Informação e Comunicação	96
2.2.3.1.	<i>Projeto de banco de dados</i>	96
2.2.3.2.	<i>Modelagem de redes de computadores</i>	97
2.2.3.3.	<i>Desenvolvimento de sistemas</i>	98
2.3.	REVISÃO DE LITERATURA	100
2.3.1.	Patrimônio documental musical	100
2.3.1.1.	<i>Panorama da situação dos documentos musicais</i>	103
2.3.1.2.	<i>Documentação musical na historiografia</i>	104
2.3.1.2.1.	Historiografia da música no Brasil	107
2.3.1.2.2.	A atividade musicológica no Brasil	112
2.3.1.2.3.	Pesquisa em iconografia musical no Brasil	116
2.3.2.	Catálogo de documentos musicais	117
2.3.2.1.	<i>Catálogo de documentos musicográficos</i>	117
2.3.2.2.	<i>Catálogo de documentos iconográficos musicais</i>	117
2.3.3.	Poder público e sociedade: políticas, ações e possibilidades	118
2.3.4.	Redes de informação no Brasil	122
2.3.4.1.	<i>Base de dados e sistemas de informação musicais</i>	122
2.3.4.2.	<i>Redes distribuídas</i>	123
2.3.4.3.	<i>Open archives initiative</i>	123
3.	DISCUSSÃO	126
3.1.	PROBLEMAS IDENTIFICADOS	126
3.2.	EM BUSCA DE SOLUÇÕES	134
4.	AÇÕES NECESSÁRIAS POSSÍVEIS	136
4.1.	BASE DE DADOS RISM-BRASIL	136
4.1.1.	Antecedentes	137

4.1.2.	Níveis de acesso e ações permitidas	138
4.1.3.	Termos controlados	140
4.1.4.	Catálogo descritiva.....	140
4.1.5.	Qualidade do fluxo de controle da informação.....	142
4.2.	BASE DE DADOS RIDIM-BRASIL	144
4.2.1.	Níveis de acesso e ações permitidas	145
4.2.2.	Termos controlados	145
4.2.2.1.	<i>O SICIM</i>	146
4.2.2.2.	<i>Organização tipológica</i>	146
4.2.3.	Campos e organização	149
4.3.	PERSPECTIVAS DE FUTURO.....	150
REFERÊNCIAS.....		152
APÊNDICES.....		178
ANEXOS		567

1. INTRODUÇÃO

O conjunto de fontes documentais relativas à nossa cultura musical, entendido aqui como patrimônio musical documental, é fundamental para a compreensão do passado musical e cultural do Brasil pelo seu importante valor para a memória coletiva da sociedade, a sua identidade e cidadania cultural, sendo também indispensável à produção historiográfica sobre música no Brasil. Sendo o documento, em termos gerais, o registro de informações em algum tipo de suporte, produzido com um propósito intelectual deliberado, e considerando que a música se manifesta documentalmente de modo diverso, segundo o gênero documental reflita alguma das suas duas dimensões (seja a dimensão fenomenológica, registrada em documentos iconográficos, sonoros e/ou audiovisuais; ou aquela de caráter linguístico e semiológico, registrada em documentos musicográficos), parece lógico afirmar que esse conjunto documental alicerça os resultados da musicologia (em sentido amplo), que os usa e interpreta no seu processo científico.

Entretanto, reconhece-se que a situação em que se encontra o referido patrimônio documental musical no Brasil acaba dificultando a produção historiográfica musical e impedindo uma reconstituição digna do nosso passado musical. Degradação do suporte, obsolescência (no caso de documentos eletrônicos), deslocamento documental, colecionismo e fragmentação de fundos, fetichismo, falta de infraestrutura, difusão, acessibilidade e má gestão são algumas das adversidades que podemos prever e que demonstram o descaso com nosso patrimônio. A emergência por soluções para os problemas sofridos pela documentação musical no país, sejam eles inerentes (aqueles que são relativos ao suporte em que a informação é registrada) ou históricos (aqueles surgidos por uma questão cultural, política-institucional ou territorial), está cada vez mais em evidência, sendo tema de discussão tanto na comunidade musicológica quanto na da Ciência da Informação e em outras esferas do país.

Assim, os avanços que vêm acontecendo no Brasil, no intuito de estabelecer nova conceituação e padrões necessários para o tratamento e gestão adequados da documentação musical, devem-se, fundamentalmente, às ações empreendidas principalmente por musicólogos que, buscando resolver os problemas que os atingem diretamente, tentam chamar a atenção dos profissionais e técnicos da Ciência da Informação e das Tecnologias da Informação e Comunicação, para discutir os problemas e desenvolver soluções. Deste modo, a musicologia, quando aliada a essas áreas do conhecimento, pode fornecer ferramentas importantes para

melhorar a situação geral em que se encontra, atualmente, o patrimônio documental relativo à música no Brasil, tanto no que diz respeito à localização e acesso às fontes quanto à conceituação da sua gestão, tratamento e descrição mais apropriados.

Dentre os quatro gêneros documentais acima mencionados (musicográfico, iconográfico, audiovisual e sonoro), esta tese se concentrará nos problemas inerentes e/ou históricos relativos ao patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical. Esta escolha de recorte se fundamenta não apenas no tempo disponível ao processo acadêmico do doutorado e à pesquisa a ele associada, mas também ao fato desses gêneros documentais serem os que contam com exemplares mais antigos (se comparados com as fontes documentais sonoras ou audiovisuais), expondo assim a urgência pelo seu tratamento e preservação, pois correm sério risco de se perderem no tempo e espaço.

Neste trabalho, então, tenciona-se expor quais são os problemas específicos que a referida documentação apresenta no Brasil, suas causas e quais as soluções possíveis e viáveis para eles. Neste sentido, a tese está estruturada em quatro capítulos, acompanhados das referências, apêndices e anexos. Assim, este primeiro capítulo inclui, além desta introdução, as considerações gerais da pesquisa, seus objetivos e justificativa. O segundo capítulo contém a revisão bibliográfica, nela incluindo a fundamentação teórica, a metodologia e a revisão de literatura específica. O terceiro capítulo expõe a discussão dos problemas especificamente identificados (sejam inerentes ou históricos), também contendo as soluções propostas. Finalmente, o quarto capítulo traz as considerações finais sobre os resultados alcançados com a pesquisa, apresentadas como ações necessárias para a salvaguarda dessa parcela do patrimônio musical documental, bem como as perspectivas de futuro.

1.1. OBJETIVOS

Nesta seção, serão apresentados os objetivos geral e específicos da pesquisa, que definem sua natureza e o tipo do problema.

1.1.1. Objetivo geral

Identificar os problemas relativos ao patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no Brasil e propor possíveis soluções para os mesmos.

1.1.2. Objetivos específicos

- 1- Conceituar o patrimônio documental musicográfico;
- 2- Conceituar o patrimônio documental iconográfico musical;
- 3- Identificar e discutir os problemas inerentes à referida documentação musical no Brasil;
- 4- Identificar e discutir os problemas históricos acontecidos à referida documentação musical no Brasil;
- 5- Discutir, conceitualmente, possíveis soluções para os problemas identificados;
- 6- Propor e desenvolver as soluções possíveis escolhidas.

1.2. JUSTIFICATIVA

Atualmente, a situação em que os acervos de música se encontram no Brasil denuncia tanto os problemas inerentes quanto os históricos que o nosso patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical sofreu ao longo de séculos. Dentre tais problemas, pode-se incluir degradação física (com a conseqüente perda de informação devido ao uso no tempo), deslocamento, colecionismo e fragmentação de fundos, fetichismo, negligência institucional, carências infraestruturais, guarda e manipulação inadequada, falta de/ou deficiência na gestão documental e destruição documental (com a conseqüente perda de memória social).

Não obstante as situações acima referidas, os trabalhos produzidos abordam os diversos problemas de forma parcial (seja pelo lado das normas descritivas, da gestão, ou das taxonomias e tipologias documentais, dentre outros), possivelmente pela dificuldade de lidar com um patrimônio presumivelmente volumoso e documentalmente diversificado. Ainda, deve-se considerar as dimensões continentais do Brasil e a sua diferenciada (e muitas vezes desigual e problemática) distribuição populacional, econômica e de infraestrutura em diversos níveis.

Assim, esta tese aborda os problemas inerentes e/ou históricos relativos à documentação musicográfica e iconográfica musical, objetivando a proposição de soluções que evitem uma maior perda de memória cultural. Segundo será exposto, para além das questões relativas à desigual distribuição de recursos financeiros e humanos para tomar devida conta do patrimônio documental e cultural nacional, embora o país possua legislação específica dedicada à proteção e gestão desse patrimônio, o maior problema observado, dentre os vários que serão apresentados e discutidos, é o desconhecimento do seu real alcance, tanto em termos quantitativos quanto em termos qualitativos. Nessa perspectiva, seria preciso fazer o seu recenseamento para direcionar os investimentos visando a uma melhor infraestrutura, incluindo nela os espaços e

equipamentos, a capacitação e a gestão, tudo o que redundará, inevitavelmente, em melhores condições para a sua fruição (direta ou indireta) por parte da população, herdeira inequívoca e derradeira desse patrimônio cultural e identitário, assim como do conhecimento e saberes nele contidos.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Visando à compreensão da situação atual em que se encontra o tema ao qual a tese se refere, este capítulo expõe a contextualização da pesquisa, incluindo o seu embasamento teórico, a metodologia e a revisão de literatura relativa ao problema expresso no título da tese e seus diversos aspectos subjacentes.

2.1. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Tendo esta tese o objetivo de lidar com o patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical, a fundamentação teórica, presente nesta seção, contém inicialmente a revisão bibliográfica relativa à Ciência da Informação (CI) e suas disciplinas, incluindo nelas conceitos e definições necessários à pesquisa, entendendo que a aplicação deles às necessidades específicas dos acervos musicais e relativos à cultura musical, constituem ferramentas importantes para a apropriada compreensão das suas fontes documentais, relevantes à pesquisa musicológica. Além disso, será revisada a bibliografia relativa à História, História da Arte, Estudos Culturais e Musicologia, buscando compreender os pressupostos teóricos com os quais historiadores e musicólogos contavam ao lidarem com a documentação musicográfica e iconográfica musical. Ainda, a pesquisa discorrerá por conceitos relativos à Tecnologia da Informação e Comunicação (TIC), considerados necessários.

2.1.1. Ciência da Informação

A CI surge a partir da inquietação de cientistas que buscavam soluções para o problema de "reunir, organizar e tornar acessível o conhecimento cultural, científico e tecnológico produzido em todo o mundo" (OLIVEIRA, 2005, p. 13). Autores como Donuhue (1970, p. 101), Becker (1973, p. 18), Belkin e Robertson (1976, p. 200), definem a CI como a área de conhecimento que investiga os princípios subjacentes aos processos de comunicação e sistemas de informação, facilitando a comunicação entre os seres humanos e fornecendo, portanto, métodos eficazes para o uso da informação. Entretanto, a definição mais popular, que também

é apresentada pela *Association for Information Science and Technology* (ASIS&T)¹, é a de Borko:

Ciência da informação é a disciplina que investiga as propriedades e o comportamento da informação, as forças que regem o fluxo informacional, e os meios de processamento da informação para a otimização do acesso e uso. Isto é, preocupa-se com o corpo de conhecimento relacionado à origem, coleta, organização, armazenamento, recuperação, interpretação, transmissão, transformação e utilização da informação. (BORKO, 1968, p. 3. Tradução nossa)²

Na busca de uma definição contemporânea, que levasse em consideração a evolução da disciplina, Saracevic define a CI como o:

[...] campo dedicado às questões científicas e à prática profissional voltadas para os problemas de efetiva comunicação do conhecimento e de seus registros entre os seres humanos, no contexto social, institucional ou individual do uso e das necessidades de informação. (SARACEVIC, 1996, p. 47)

De acordo com Oliveira (2005, p. 17), no ano de 1983, o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) publicou um documento descrevendo as atividades da área da CI no Brasil. Essa conceituação apoiou-se nas orientações da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO).

Ciência da Informação designa o campo mais amplo, de propósitos investigativos e analíticos, interdisciplinar por natureza, que tem por objetivo o estudo dos fenômenos ligados à produção, organização e difusão e utilização de informações em todos os campos do saber. (CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO, 1983, p. 52 *apud* OLIVEIRA, 2005, p. 17)

Conforme a autora, a partir do entendimento desse documento, pode-se perceber que a CI está dividida em subáreas, como a Biblioteconomia e a Arquivologia. Hoje, a tabela de áreas do conhecimento, tanto do CNPq (CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO

¹ Fundada em 13 de março de 1937 como *American Documentation Institute* (ADI), a ASIS&T é uma associação de pesquisadores, desenvolvedores, profissionais, estudantes e professores da Ciência e Tecnologia da Informação cujo objetivo é promover as ciências da informação [sic] e as aplicações relacionadas à tecnologia da informação, oferecendo apoio teórico e técnico aos profissionais e organizações, unindo, assim, a pesquisa e a prática (Cf. ASSOCIATION FOR INFORMATION SCIENCE AND TECHNOLOGY, [2017], [n.p.]).

² Original: *Information science is that discipline that investigates the properties and behavior for information, the forces governing the flow of information, and the means of processing information for optimum accessibility and usability. It is concerned with body of knowledge relating to the origination, collection, organization, storage, retrieval, interpretation, transmission, and utilization of information.* Em diante as traduções serão nossas. Caso contrário, o tradutor será indicado.

CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO, [2017], [p. 17]) quanto da CAPES (COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR, 2017, [p. 22]), dispõe a CI como área de conhecimento e a Biblioteconomia e Arquivologia como suas subáreas.

Não obstante, para Bellotto (2006, p. 35), o processo de fornecer informações a partir de dados existentes é da área comum dos profissionais das chamadas ciências da informação. Isto é, recolher, tratar, transferir, difundir informações é o objetivo convergente de arquivos, bibliotecas, museus e centros de documentação. É nesse sentido que, segundo Tanus e Araújo (2012, p. 34), surgiram iniciativas, principalmente incentivadas pela UNESCO, para a integração dos cursos de Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, no âmbito da Ciência da Informação. De acordo com o que foi mencionado anteriormente, Araújo (2011, p. 37) informa que os avanços teóricos ocorridos no século XX na Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia, ajudaram a tornar a CI um campo profícuo para as diversas teorias desenvolvidas, fazendo dialogar e interagir os três campos do conhecimento dentro dela. O autor afirma que a CI, por ser uma ciência, “é capaz de proporcionar o efetivo espaço de reflexão e problematização, buscando superar o caráter eminentemente prático, de aplicação de regras, que as disciplinas de arquivo, biblioteca e museu trazem de sua origem”.

Assim, diante do que foi exposto anteriormente, considera-se nesta pesquisa a CI como campo de conhecimento integrador das áreas de Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia. Embora tenham espaços diferentes e cada uma tenha sua particularidade, elas têm o mesmo objetivo: a organização e o uso da informação, bem como sua acessibilidade, entendendo por informação o conhecimento registrado em algum tipo de suporte. Em função disso, serão expostos os conceitos de cada um dos campos de conhecimento mencionado, considerados importantes para a tese.

2.1.1.1. *Biblioteconomia*

Edson Nery da Fonseca no seu livro *Introdução à Biblioteconomia* (1992) trazia a definição da área como o conjunto de regras para a organização dos livros em espaços apropriados (estantes, salas, edifícios, etc.) (FONSECA, 1992, p. 1). No entanto, hoje, podemos confirmar, a partir de diversos autores contemporâneos, que esta definição é limitada e ultrapassada.

De acordo com Le Coadic (1996, p. 14-15), a Biblioteconomia, como uma prática organizacional, responde aos problemas originados “pelos acervos (formação, desenvolvimento, classificação, catalogação, conservação); pela biblioteca como um serviço organizado [...]; e pelos [...] usuários”. Conforme o autor, a “biblioteca tradicional”, ou seja,

aquela que conservava apenas livros, passou a reunir acervos mais diversificados, tanto por seus suportes como por sua origem. Nesse sentido, Araújo e Oliveira definem a biblioteca como

[...] uma coleção de documentos bibliográficos (livros, periódicos, etc.) e não bibliográficos (gravuras, mapas, filmes, discos, etc.) organizada e administrada para formação, consulta e recreação de todo o público ou de determinadas categorias de usuários. (ARAÚJO; OLIVEIRA, 2005, p. 33)

Geralmente, as fontes musicais, no universo biblioteconômico, encontram-se em bibliotecas especializadas³ ou numa seção ou divisão própria para música de uma biblioteca generalista ou nacional. No âmbito da música, Wallon (1984, p. 13) considera que tais bibliotecas são “depósitos de livros (ou de músicas) impressos ou manuscritos [...] aos quais o público tem acesso”⁴. A autora ressalta que, embora as bibliotecas se distingam dos arquivos, existem algumas que possuem fundos arquivísticos, assim como há arquivos que preservam livros e músicas. Conforme Benton (2001, p. 638), apesar do termo biblioteca de música referir-se de forma específica e restritiva a uma coleção de música e de livros sobre música, ele engloba um conjunto de materiais muito mais diversificados, inclusive as fontes iconográficas. Com relação a estas últimas, também podem ser encontradas em bibliotecas, arquivos ou centros de documentação. Dentro das bibliotecas, elas estão organizadas nas coleções ou em seções específicas para dito gênero documental.

Nesta tese, os marcos teóricos da Biblioteconomia serviram para compreender não apenas os aspectos relativos à revisão bibliográfica em si, mas também outros aspectos, a partir dos quais a documentação musical é entendida e conseqüentemente tratada no âmbito da disciplina. Por tal motivo, foram abordados os conceitos de revisão bibliográfica, classificação, catalogação, indexação e tesouros, utilizados para atender, além dos requisitos da pesquisa bibliográfica, os problemas de organização e acesso a informações, assim como verificar quais as melhores soluções estratégicas que poderão ser aplicadas.

2.1.1.1.1. Revisão bibliográfica

A revisão bibliográfica é “desenvolvida com base em material já elaborado, constituído principalmente de livros e artigos científicos” (GIL, 2002, p. 44). Conforme Marconi e Lakatos (2003, p. 225), pesquisar as fontes documentais ou bibliográficas evita a duplicação de ideias

³ As bibliotecas especializadas são aquelas que se dedicam à organização de conhecimentos sobre um tema em uma área específica do conhecimento (Cf. ARAÚJO; OLIVEIRA, 2005, p. 34).

⁴ Original: *Les bibliothèques sont des dépôts de livres (ou de musique) imprimés ou manuscrits [...] auxquels le public a accès.*

já expressas. A “citação das principais conclusões a que os autores chegaram permite salientar a contribuição da pesquisa realizada, demonstrar contradições ou reafirmar comportamentos”.

No que se refere às fontes documentais ou bibliográficas relativas à música, Boorman define a revisão bibliográfica em música como

O estudo e descrição de documentos musicais e da literatura sobre música, especialmente em sua forma publicada. [...] Trata-se de coletar, avaliar e organizar listas com estudos já realizados sobre um campo particular. Este é um processo essencial para o pesquisador, pois sem esta evidência dos avanços anteriores, não seria capaz de ultrapassar os predecessores e o nosso trabalho não avançaria além deles. (BOORMAN, 2001, p. 535)⁵

Para Duckles e Reed (1997, p. xiii), a revisão bibliográfica pode ser vista como uma boa prática para a investigação do conhecimento sobre uma determinada área, no caso a música. A partir da referida revisão, observam-se padrões essenciais de uma disciplina em estudo, apresentando o que já foi estudado e chamando a atenção para as carências de trabalhos que ainda precisam ser desenvolvidos.

2.1.1.1.2. Classificação bibliográfica

Conforme Siqueira (2011, p. 41-42), o termo classificação para a Biblioteconomia possui dois aspectos: um intelectual (incluindo, em seu domínio, a organização temática e de um sistema de classificação) e um aspecto material, que se encarrega da organização física dos documentos. O autor ainda afirma que os produtos resultantes da classificação, como os catálogos, índices e bibliografias sistemáticas, se compõem a partir da união desses dois aspectos. Com relação ao aspecto intelectual, Dodebei (2002, p. 37) considera a classificação como um processo cognitivo de conceituação e caracterização dos objetos. Por sua vez, relativamente ao aspecto material acima referido, Benton (2001, p. 644) define a classificação bibliográfica como a organização da bibliografia por assuntos padronizados para sua disposição em catálogos ou prateleiras. Ou seja, o processo de classificação de um objeto em um campo conceitual é realizado a partir da atribuição de rótulos que podem ser assuntos, termos/descriptores ou uma notação. Finalmente, no que diz respeito ao objetivo final da

⁵ Original: *The study and description of musical documents and of the literature about music, especially in published form. [...] This involves collecting, assessing and arranging lists of earlier studies in a particular field. This is an essential process for the researcher, for without this evidence of past advances in thought or data-collection, we would be unable to climb upon the shoulders of our predecessors, and our work would advance no further than theirs. Bibliographical listings of the music itself are equally important, for they point the musician to compositions and their sources, for performance as well as for study.*

classificação biblioteconômica, isto é, o armazenamento e recuperação da informação, Lancaster (2004, p. 21) e Pereira *et al.* (2009, p. 2) consideram que ambos estão diretamente relacionados à classificação. Assim, entende-se que, para a Biblioteconomia, a classificação visa à organização intelectual e à disposição física das fontes de informação, objetivando a sua localização e recuperação.

Diante do que foi exposto anteriormente, compreender como a biblioteca organiza e dispõe a documentação musical em seu espaço, possibilitará entender se o desconhecimento da natureza ontológica, taxonômica e/ou tipológica adequada das fontes de informação musical pode ter levado a falhas no processo de sua classificação nas bibliotecas.

2.1.1.1.3. Catalogação

O instrumento utilizado para a localização das fontes nas bibliotecas é o catálogo ou inventário e o processo intelectual para a concepção das entradas (autor, título, etc.), que descrevam o item documental (presentes em catálogos ou inventários) é conhecido como catalogação. Segundo Mey (1995, p. 5), a catalogação era compreendida como uma técnica de elaborar catálogos ou listas de itens. Tal compreensão, era “restritiva e simplista”, não dando a dimensão merecida ao termo. Para a autora, a catalogação pode ser entendida como a representação do item documental cujo trabalho implica o levantamento de suas características e o conhecimento da natureza de seus usuários. Ela então define a catalogação como

estudo, preparação e organização de mensagens codificadas, com base em itens existentes ou passíveis de inclusão em um ou vários acervos, de forma a permitir interseção entre as mensagens contidas nos itens e as mensagens internas dos usuários (MEY, 1995, p. 5)

A autora ainda acrescenta que, além de caracterizar os itens, dando a eles uma identidade individual, a catalogação também os reunia por suas semelhanças. Em concordância com Mey, Reitz considera a catalogação como um

processo de criação de entradas para um catálogo. Nas bibliotecas, isso geralmente inclui descrição bibliográfica, análise de assunto, atribuição da classificação e todas as atividades envolvidas na preparação física do item para a prateleira, tarefa que geralmente é realizada sob a supervisão de um bibliotecário treinado como catalogador. (REITZ, 2004, p. 122)⁶

⁶ Original: *The process of creating entries for a catalog. In libraries, this usually includes bibliographic description, subject analysis, assignment of classification notation, and all the actives involved in physically preparing the item for the shelf, task usually performed under the supervision of a librarian trained as a cataloger.*

Esta acepção é também defendida pela *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA) no seu glossário de termos, abreviaturas e *links* úteis. Assim, no caso das bibliotecas de música, conforme Benton (2001, p. 643), tradicionalmente a catalogação possui as seguintes etapas: descrição de seus itens; organização dessa descrição alfabeticamente ou sistematicamente; e promoção da recuperação de seus materiais organizados nas prateleiras da biblioteca.

A catalogação é uma ferramenta importante na descrição, localização e recuperação da informação musical. Permite que se tenha o conhecimento das fontes que cada acervo contém e quais as suas características. Por tal motivo, faz-se necessário entender de que forma bibliotecas, arquivos, museus ou centros de documentação vêm tratando a informação desses tipos de fontes, quais os eventuais problemas conexos e como solucioná-los.

2.1.1.1.4. Indexação

De acordo com a UNESCO, a “indexação é considerada como o ato de descrever e identificar um documento conforme seu assunto” (UNITED NATIONS EDUCATIONAL SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION, 1975, p. 2)⁷. Conforme Rubi (2008, p. 25), foi a partir do texto publicado pela UNESCO que surgiu a norma 5963:1985 da *International Standards Organization* (ISO), resultando ser a primeira norma internacional que tratava sobre a indexação⁸. A mesma foi traduzida e publicada, em 1992, pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), definindo em seu escopo a atividade como o “ato de identificar e descrever o conteúdo de um documento com termos representativos dos seus assuntos e que constituem uma linguagem de indexação” (ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS, 1992, p. 2).

Para Rubi (2008, p. 26), a indexação constitui o processo de identificar o conteúdo do documento a partir da análise de assunto, resultando na representação desse conteúdo através de conceitos, estes representados ou traduzidos em termos que servirão de interface entre documento e usuário no momento da recuperação da informação, seja em índices, catálogos ou bases de dados. Conforme Lancaster (2004, p. 6) a representação assim codificada por termos é denominada de indexador. Para o autor, o indexador descreve o conteúdo do documento a

⁷ Original: *Indexing is regarded as the fact of describing and identifying a document in terms of its subject content.*

⁸ ISO 5963:1985 - *International Standardization for Organization (ISO)*, número 5963, cujo o título é *Documentation – methods for examining documents, determining their subjects, and selecting indexing terms*, publicada em 1985.

partir da escolha de termos semelhantes selecionados de um vocabulário controlado, com a finalidade de facilitar a recuperação da informação.

Apesar das considerações anteriores, o cenário que hoje se apresenta na indexação de assuntos relacionados à música é um pouco diferente. Cavalcanti e Carvalho (2011, p. 133) afirmam que “os catálogos bibliográficos [de música] não comportam, muitas vezes, uma linguagem de indexação que reflita os interesses e necessidades do usuário para pesquisa [musicológica]”. Para os autores, existe um problema de tratamento conceitual adequado à representação da música impossibilitando a recuperação da informação de forma satisfatória. Assim, sabendo que a informação musical é pouco compreendida no universo biblioteconômico e da dificuldade, apontada por Cavalcanti e Carvalho (2011, p. 138), do indexador extrair conceitos de um documento musicográfico para sua representação, nesta tese, buscou-se conhecer o processo de indexação para compreender de que forma poder-se-á melhorar a recuperação da informação musical.

2.1.1.1.5. Tesouros

O Tesouro é um tipo de linguagem documentária utilizada no processo de indexação, considerada como um instrumento de controle terminológico que atua na representação e recuperação da informação. Sua construção se baseia em dois conjuntos referenciais: no conhecimento categorizado em assuntos e num corpus discursivo do qual são retirados os termos considerados significativos. Assim, cada termo deve representar um conceito ou ideia única, orientando indexadores e usuários a utilizar o termo que melhor expresse uma ideia concebida por eles (TÁLAMO *et al.*, 1992, p. 197; PINHEIRO; FERREZ, 2014, [p. 10]).

Os tesouros possuem uma característica própria de organizar seu campo terminológico, reunindo conceitos representados semiologicamente cujo significado é restrito, onde “para cada conceito só pode existir uma representação simbólica, designada de *termo* ou *descriptor*” (DODEBEI, 2002, p. 55).

Nesta pesquisa, pretende-se estabelecer tesouros de música específicos para documentos musicográficos e iconográficos musicais, que poderão servir para a organização do conhecimento, contribuindo, assim, para o tratamento e recuperação da informação.

2.1.1.2. Arquivologia

A Arquivologia é definida no *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (DIBRATE) como a “disciplina que estuda as funções do arquivo e os princípios e técnicas a serem observados na produção, organização, guarda, preservação e utilização dos arquivos”

(ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 37). Ou seja, trata-se da disciplina que se ocupa dos marcos teóricos, metodológicos e da *praxis* relativa aos arquivos e que, segundo Bellotto (2002, p. 5), tem como objetivo promover o acesso à informação arquivística de cunho jurídico e/ou administrativo para a sociedade. Sendo assim, é mister compreendermos o significado do termo arquivo, que é definido no DIBRATE como:

1 – **Conjunto de documentos** produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte [...] 2 – **Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia**, o processamento técnico, a conservação e o acesso a documentos. (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 27. Grifos nossos).

A partir das definições acima, observa-se que o termo, na língua portuguesa, possui mais de um sentido, indicando um possível problema terminológico. Assim, visando evitar confusões terminológicas, utilizaremos nesta pesquisa o termo “fundo”⁹ para a acepção que designa o conjunto documental e “arquivo” para a entidade custodiadora.

Com relação à disciplina, atualmente, a interdisciplinaridade ou a proximidade da Arquivologia com outras disciplinas vem sendo cada vez mais explorada e discutida. Para Jardim (2012, p. 138), a atividade arquivística exige, além do conhecimento teórico da Arquivologia, o conhecimento de outras áreas como História, Sociologia, Tecnologia da Informação e Comunicação, entre outras. O autor ressalta que essa perspectiva interdisciplinar é uma vertente em construção e, portanto, alguns teóricos não compartilham desta mesma visão. Neste sentido, dentre as três visões apresentadas pelo autor, será destacada nesta pesquisa a que define a disciplina como uma subárea da Ciência da Informação e que vem ganhando cada vez mais espaço no Brasil, como resultados de circunstâncias históricas e político-institucionais. Seguindo a vertente interdisciplinar, Cotta (2000, p. 15) afirma que ampliar o horizonte teórico e metodológico da Arquivologia, possibilita sua aplicação no tratamento de arquivos pessoais e de instituições de pequeno porte, sem uma organização administrativa sistematizada, a exemplo das instituições musicais existentes no interior do Brasil.

Nesse entendimento, esta pesquisa se vale também dos conceitos e métodos dessa disciplina. Vale ressaltar que a relação entre a Arquivologia e a Música ainda não é compreendida de forma unificada. Na maioria das vezes, os profissionais da área de música desconhecem conceitos e técnicas da Arquivologia, assim como os profissionais arquivistas

⁹ “Conjunto de documentos, independente de sua forma ou suporte, organicamente produzido e/ou acumulado e utilizado por um indivíduo, família ou entidade coletiva no decurso das suas atividades e funções” (Cf. CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000, p. 15).

desconhecem os da área de Música. É válida a defesa de Cotta (2000, p. 15) em aliar conceitos e técnicas da Arquivologia tradicional às necessidades específicas para o tratamento técnico de acervos musicais.

No âmbito desta pesquisa, buscou-se compreender conceitos cuja aplicação auxiliará à preservação e difusão, principalmente, do patrimônio documental musicográfico. São eles:

- 1- Pesquisa arquivística – pela importância de reunir novos dados de fontes documentais;
- 2- Documento – pois, além de ser objeto dessa pesquisa, é necessário compreender como cada disciplina entende e usa o documento, para assim fazer a sua gestão;
- 3- Diplomática – para analisar as tipologias documentais relativas à música;
- 4- Ciclo vital do documento – para o auxílio na identificação do valor do documento, após seu período ativo, justificando sua guarda posterior ou seu descarte;
- 5- Arranjo arquivístico – visando a organização dos fundos documentais internamente nos arquivos, permitindo o acesso otimizado das fontes; e
- 6- Descrição arquivística – para a identificação e descrição da informação contida nas fontes musicais, a fim de promover sua acessibilidade.

Além dos motivos apresentados para cada conceito utilizado na pesquisa, vale ressaltar que eles também serão importantes para o entendimento dos processos de produção, organização, guarda, preservação e utilização da documentação musical.

2.1.1.2.1. Pesquisa arquivística

A pesquisa arquivística, ou pesquisa documental, tem a importância de reunir novos dados de fontes documentais. Ela é realizada “a partir de documentos, contemporâneos ou retrospectivos, considerados cientificamente autênticos (não-fraudados)” (PÁDUA, 2007, p. 68). Gil (2002, p. 46) considera que essas fontes, por subsistirem ao longo do tempo, tornam-se importantes em qualquer pesquisa de natureza histórica, pois possuem informações ricas e estáveis. Pádua (2007, p. 68) acrescenta que a pesquisa documental “tem sido largamente utilizada nas ciências sociais, na investigação histórica, a fim de descrever/comparar fatos sociais, estabelecendo suas características ou tendências”.

De acordo com Marconi e Lakatos (2003, p. 174), “a fonte de coleta de dados está restrita a documentos, escritos ou não, constituindo o que se denomina de fontes primárias”. As autoras utilizam as diversas fontes (primárias ou secundárias; contemporâneas ou retrospectivas), para exemplificar o universo da pesquisa documental (Tabela 1). Conforme Gil

(2002, p. 45), tais fontes podem ser conservadas em arquivos de órgãos públicos ou instituições privadas (associações científicas, igrejas, sindicatos, partidos políticos, etc.), sendo cartas pessoais, diários, fotografias, gravações, memorandos, regulamentos, ofícios, boletins, etc. Para o autor, as vantagens da pesquisa arquivística são o seu custo baixo e o não envolvimento com o sujeito pesquisado. Quanto às desvantagens, o autor considera que este tipo de pesquisa possui limitações como a não representatividade e a subjetividade dos documentos.

Tabela 1 – Universo da pesquisa documental

	ESCRITOS		OUTROS	
	PRIMÁRIOS	SECUNDÁRIOS	PRIMÁRIOS	SECUNDÁRIOS
CONTEMPORÂNEOS	<i>Compilados na ocasião pelo autor</i>	<i>Transcritos de fontes primárias contemporâneas</i>	<i>Feitos pelo autor</i>	<i>Feitos por outros</i>
	Exemplos Documentos de arquivos públicos Publicações parlamentares e administrativas Estatísticas (censos) Documentos de arquivos privados Cartas Contratos	Exemplos Relatórios de pesquisa baseados em trabalho de campo de auxiliares Estudo histórico recorrendo aos documentos originais Pesquisa estatística baseada em dados do recenseamento Pesquisa usando a correspondência de outras pessoas	Exemplos Fotografias Gravações em fita magnética Filmes Gráficos Mapas Outras ilustrações	Exemplos Material cartográfico Filmes comerciais Rádio Cinema Televisão
RETROSPECTIVOS	<i>Compilados após o acontecimento pelo autor</i>	<i>Transcritos de fontes primárias retrospectivas</i>	<i>Analisados pelo autor</i>	<i>Feitos por outros</i>
	Exemplos Diários Autobiografias Relatos de visitas a instituições Relatos de viagens	Exemplos Pesquisa recorrendo a diários ou autobiografias	Exemplos Objetos Gravuras Pinturas Desenhos Fotografias Canções folclóricas Vestuário Folclore	Exemplos Filmes comerciais Rádio Cinema Televisão

Fonte: MARCONI e LAKATOS, 2003, p. 175.

2.1.1.2.2. Documento

Sendo objetos desta tese os documentos dos gêneros musicográfico e iconográficos musicais, é mister compreender o conceito de documento, oriundo da Arquivologia, mas que, como será exposto adiante, também é utilizado pela Biblioteconomia e a Museologia.

No início do século XX, Otlet defendia que o documento “é o livro, a revista, o jornal; é a peça de arquivo, a estampa, a fotografia, a medalha, a música; é, também, atualmente, o filme, o disco e toda a parte documental que precede ou sucede a emissão radiofônica” (OTLET, 1937, [s. p.]). Entretanto, no final desse século, Weber (1980, p. 47) já apresentava um conceito mais abrangente, considerando o documento como qualquer base de conhecimento registrada num suporte. Nesse entendimento, Guinchat e Menou afirmam que o documento é o “objeto

que fornece um dado ou uma informação. [...] suporte [...] do saber e da memória da humanidade” (GUINCHAT; MENO, 1994, p. 41). Atualmente, encontra-se no DIBRATE, a definição de documento como “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 73).

Segundo Bellotto (2006, p. 35), “a forma/função pela qual o documento é criado é que determina seu uso e o seu destino de armazenamento futuro”. Sendo assim, para a autora, os documentos de arquivos, bibliotecas e museus se distinguem de acordo com sua origem. Enquanto que no âmbito biblioteconômico os documentos são originados a partir de uma atividade cultural, artística, científica, técnica ou educativa, podendo eles ter mais de um exemplar (com exceção dos manuscritos), para a Arquivologia, os documentos são exemplares únicos de origem administrativa e jurídica (podendo, a longo prazo, ser considerados também históricos), “produzidos por uma entidade pública ou privada ou por uma família ou pessoa no transcurso das funções que justificam sua existência como tal, guardando esses documentos relações orgânicas entre si” (BELLOTTO, 2006, p. 37). Já numa visão museológica, Bellotto considera os documentos como objetos bidimensionais ou tridimensionais, de exemplares únicos, originados a partir de uma atividade cultural, artística ou funcional, cujo objetivo é informar e entreter. Ora, se observarmos os conceitos de documento na ótica de cada uma das três subáreas (Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia), poderemos concluir que suas diferenças vão além da sua origem. As duas últimas diferem da Arquivologia pelas relações orgânicas entre os documentos, que nas bibliotecas e museus não são consideradas. Neste sentido, em termos gerais, pode-se dizer que, no âmbito da CI, o documento

é qualquer elemento gráfico, iconográfico, plástico ou fônico pelo qual o homem se expressa. É o livro, o artigo de revista ou jornal, o relatório, o processo, o dossiê, a carta, a legislação, a estampa, a tela, a escultura, a fotografia, o filme, o disco, a fita magnética, o objeto utilitário etc., enfim, tudo o que seja produzido por motivos funcionais, jurídicos, científicos, técnicos, culturais ou artísticos pela atividade humana (BELLOTTO, 2006, p. 35).

É importante entender também que todo documento pertence a determinado gênero documental, sendo integrado por espécies documentais que, por sua vez, podem se dividir em tipos documentais. De acordo com o DIBRATE, o gênero documental é

Reunião de espécies documentais que se assemelham por seus caracteres essenciais, particularmente o suporte e o formato, e que exigem processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso, como documentos audiovisuais, documentos bibliográficos, documentos cartográficos, documentos eletrônicos, documentos filmográficos

documentos iconográficos, documentos micrográficos, documentos textuais (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 99).

Já a espécie documental é definida como a “divisão de gênero documental que reúne tipos documentais por seu formato” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 85). São exemplos: ata, carta, decreto, disco, filme, folheto, fotografia, memorando, ofício, planta, relatório, etc. Por fim, o tipo documental é a “divisão de espécie documental que reúne documentos por suas características comuns no que diz respeito à fórmula diplomática, natureza de conteúdo ou técnica do registro” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 163), por exemplo, cartas precatórias, cartas régias, cartas-patentes, decretos-leis, decretos legislativos, litogravuras, serigrafias, xilogravuras, etc.

Com relação aos documentos dos gêneros musicográfico e iconográficos musicais, estes raramente recebem tratamento apropriado na gestão de arquivos, bibliotecas e museus, como veremos oportunamente mais adiante. Sendo assim, buscaremos recolher informações mínimas, suficientes, correlatas sobre o âmbito em que esses documentos estão.

2.1.1.2.3. Diplomática

De acordo com Terrero (2000, p. 89), a Diplomática, entre os séculos XVI e XIX, era considerada como “arte prática e técnica”, tendo como objetivos “decifrar, ler e discernir a escritura e os demais signos gráficos antigos, estampados em livros e documentos jurídico-administrativos”, e “julgar a autenticidade ou falsidade das escrituras públicas não posteriores ao século XVI”. A partir do século XX, a Diplomática passa a ser considerada uma “disciplina científico-técnica autônoma, de caráter preferencialmente historiográfico e jurídico-institucional, possuindo seus próprios métodos” (TERRERO, 2000, p. 91).

Duranti (1994, p. 51) apresenta dois pressupostos básicos que determinam o caráter probatório e informativo dos documentos arquivísticos, a saber: “1) que os registros documentais atestam ações e transações, e 2) que sua veracidade depende das circunstâncias de sua criação e preservação”. Diante disso, Fonseca (1998, p. 35) afirma que se pode identificar certas características dos registros documentais arquivísticos, denominadas por Bellotto (2002, p. 25) de qualidades dos documentos:

- **Imparcialidade:** não foram criados para prestar conta à posteridade, ou seja, os documentos administrativos são meios de ação e relativos a determinadas funções;

- **Autenticidade:** ligada ao processo de criação, manutenção e custódia, a autenticidade do documento é confirmada quando estes são criados e conservados de acordo com procedimentos regulares que podem ser comprovados a partir de rotinas processuais que visam ao cumprimento de determinada função;
- **Naturalidade:** o acúmulo contínuo e progressivo dos registros arquivísticos se dá de modo natural nas administrações, em função dos seus objetivos práticos;
- **Organicidade (Inter-relacionamento):** existe uma interdependência entre os documentos do mesmo conjunto, ou seja, os documentos estabelecem relações no decorrer do andamento das transações para as quais foram criados, estando ligados por um elo, criado no momento em que são produzidos ou recebidos, determinado pela razão de sua criação e que é necessário à sua própria existência, à sua capacidade de cumprir seu objetivo, ao seu significado e sua autenticidade;
- **Unicidade:** cada registro documental assume um lugar único na estrutura documental do grupo ao qual pertence.

Conforme Rondinelli (2005, p. 39), no final do século XX, a arquivística passa a utilizar os princípios e conceitos da diplomática para uma melhor gestão documental, levando em consideração também os atuais documentos eletrônicos. Bellotto (2006, p. 45) afirma que a aproximação com os estudos de gênese documental possibilita conhecer intrínseca e extrinsecamente a unidade documental (suporte e informação) dos arquivos. Segundo a autora (2015, p. 5), a diplomática, como disciplina que examina a autenticidade do documento por meio de suas características internas e externas, fornece os elementos que sustentam os princípios básicos e conceitos da arquivística. Ainda, Lima e Flores (2015, p. 16) consideram que a diplomática “auxilia no contexto de produção de documentos e nas relações destes com as atividades/funções dos órgãos produtores, através do estudo dos tipos documentais”.

Considerando os conceitos de gênero, espécie e tipo documental apresentados na seção anterior, a Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM) vem desenvolvendo um glossário no qual inclui a definição de gênero documental iconográfico – aquele que é “integrado por documentos constituídos de imagens fixas” – e musicográfico – “integrado por documentos que se caracterizam por conter informação codificada através de notação musical (ou equivalente)” (CONSELHO NACIONAL DE

ARQUIVOS, 2016, p. 12). Complementando, Sotuyo Blanco (2016, p. 80) afirma que este último “deveria reunir as espécies documentais correlatas que se assemelhem por suas características essenciais e que exijam processamento técnico específico e, por vezes, mediação técnica para acesso”. Nesta perspectiva, o autor apresenta algumas definições taxonômicas e tipológicas para as espécies e tipos documentais (Tabelas 2 e 3), buscando com isso eliminar alguns dos problemas apresentados pelo desconhecimento da natureza ontológica do documento.

Tabela 2 – Tipologia das espécies documentais musicográficas

ESPÉCIES DOCUMENTAIS	DEFINIÇÕES
Cilindro	Documento musicográfico em formato de faixa sobre cilindro, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de depressões ou relevos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone.
Coletânea	Documento musicográfico coletivo que contém um número variado de Partituras, Reduções, Excertos ou Partes de um ou mais autores, encadernados num mesmo volume ou unidade documental. Esta espécie inclui o Álbum (também conhecido como Miscelânea), o Cancioneiro ou Cantoral (dedicado ao repertório vocal), e o Livro de Parte (aqueles que contém só partes do mesmo tipo de voz ou instrumento).
Disco	Documento musicográfico em formato de faixa circular, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de furos, depressões ou relevos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone.
Parte	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários a um ou mais dos meios instrumentais ou vocais para, quando lidos simultaneamente junto com as partes dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários, realizar a peça musical neles contida. O número de instrumentos ou vozes que as partes incluem depende de decisões editoriais tomadas em função das características musicais da peça da qual resulta, ou de tradições na prática musical. Além das partes propriamente ditas, esta espécie inclui também as Cartinas (dedicadas a trechos de partes vocais solistas) e as Partes-Guia.
Partitura	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários aos diversos meios (instrumentais e/ou vocais, geralmente dispostos em pautas superpostas) para que, quando lidos simultaneamente, resultem na realização completa da peça musical nela registrada. Esta espécie inclui tipos como o Arranjo, a Redução e o Excerto.
Rolo	Documento musicográfico em formato de faixa, enrolado sobre si próprio em torno de batoque ou carretel, que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de furos a fim de ser lido por um instrumento musical mecânico ou automatófone. Também pode se apresentar em formato sanfonado sem batoque.

Fonte: CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2016.

Tabela 3 – Desdobramento de tipos documentais musicográficos

TIPOS DOCUMENTAIS RELATIVOS À PARTITURA	Arranjo	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical surgida pela realização de mudanças diversas (seja na orquestração e/ou na música em si – estrutura, melodia, estilo, etc.) aplicadas a uma peça musical preexistente (comumente denominada de “original”) assim derivando das características musicais da peça que lhe deu origem.
	Excerto	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma seção ou movimento de uma Partitura (geralmente de longa extensão, tipo ópera, sinfonia, ballet, suite, etc.). São exemplos deste tipo documental as peças vocais ou instrumentais (árias, movimentos, danças, etc.) extraídas de obras de maior extensão.
	Redução	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de todos os detalhes necessários para realizar uma peça musical, porém “reduzida” a um número menor de meios instrumentais ou vocais necessários em função das características musicais da Partitura que lhe deu origem.
TIPOS DOCUMENTAIS RELATIVOS À COLETÂNEA	Álbum	Tipo de documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais (vocais/instrumentais ou apenas instrumentais) de variado número de autores. Também conhecido como Miscelânea.
	Cancioneiro	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de peças musicais vocais (geralmente canções ou cânticos) em notação musical (ou equivalente) de um ou vários autores. Também conhecido como Cantoral.
	Livro de Coro	Documento musicográfico coletivo de grandes dimensões que contém a representação escrita em notação musical (realizada também em grandes dimensões) de todos os detalhes necessários para meios vocais que, quando lidos, resultam na realização completa das músicas vocais nele incluídas. Assim, um Livro de Coro contém um número variado de peças vocais e o seu formato permite a sua leitura simultânea pelo coro a partir de um só exemplar. Também conhecido como Livro de Facistol.
	Livro de Parte	Documento musicográfico coletivo que reúne, numa só unidade documental, um conjunto de partes (do mesmo tipo de voz ou instrumento) oriundas de um número variável de Partituras, de um ou mais autores.
TIPOS DOCUMENTAIS RELATIVOS À PARTE	Cartina	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) de trechos vocais solistas (geralmente incluindo a melodia dos instrumentos graves) com o intuito de, quando lidos junto com as partes dos restantes meios instrumentais e/ou vocais necessários, realizar completamente a seção nela registrada, no contexto da peça musical correspondente.
	Parte-Guia	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao instrumento ou voz principal, acrescido de indicações relativas às entradas (e eventualmente a notação musical ou equivalente) dos restantes meios instrumentais ou vocais necessários à regência da peça musical nela contida, assim podendo ser usada pelo regente em substituição parcial da Partitura.

Fonte: CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2016.

As definições apresentadas nas tabelas acima foram inicialmente publicadas por Sotuyo Blanco (2016, p. 81-83; p. 87-88) e padronizadas posteriormente pelo CONARQ na segunda versão do Glossário da CTDAISM. Vale mencionar que, dentre as tipologias identificadas e definidas por Sotuyo Blanco, constam ainda duas espécies que não foram ainda incluídas no Glossário mencionado por continuarem em discussão na referida Câmara Técnica (Tabela 4).¹⁰

Tabela 4 – Novas espécies documentais musicográficas

ESPÉCIES DOCUMENTAIS	DEFINIÇÕES
Técnico-pedagógico	Documento musicográfico que contém a representação escrita em notação musical (ou equivalente) dos detalhes necessários ao ensino de aspectos diversos da prática musical (composicional, instrumental ou performática) podendo incluir explicações textuais. São exemplos desta espécie Partimentos, Solfejos, Baixos, Exercícios, Tratados, Métodos, Artes e Artinhas, dentre outros.
Computacional	Documento musicográfico em suporte eletrônico (binário) que contém a informação notacional musical à maneira de sequências de comandos computacionais alfanuméricos a fim de serem lidos por um (ou mais) instrumento musical digital eletrônico ou por um computador preparado para tais fins. Esta espécie inclui os documentos MIDI e semelhantes, assim como os produzidos por outros sistemas computacionais desenhados para síntese de áudio musical (por exemplo, CSound, Humdrum, etc.).

Fonte: Sotuyo Blanco, 2016, p. 82-83.

Ter uma terminologia padronizada dos documentos musicográficos auxiliará, sobretudo, os não músicos a identificarem de forma correta e mais fácil as espécies e tipos documentais desse gênero pelo seu conteúdo e formato. Neste sentido, os avanços alcançados, principalmente pela CTDAISM, vêm servindo de apoio para uma melhor gestão dos documentos musicais no Brasil. No ano de 2014, a publicação da Resolução 41 do CONARQ passou a reconhecer tais documentos como arquivísticos e, assim, recomendar seu tratamento, acesso e preservação. Entretanto, Siqueira (2016, p. 26) ressalta que, apesar desses avanços, ainda existe no país uma carência de recursos técnicos e humanos nas instituições detentoras de acervos documentais.

¹⁰ Consultado a respeito, Sotuyo Blanco informou que as denominações dessas duas espécies foram atualizadas para Lição (em substituição de Técnico-Pedagógico) e Algoritmo musicográfico (em substituição de Computacional).

2.1.1.2.4. Ciclo vital dos documentos

O documento arquivístico, independente de sua proveniência, passa por um ou mais períodos caracterizados pelo seu uso. Surge assim, o conceito de ciclo de vida dos documentos, uma das bases metodológicas da arquivística contemporânea. (ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 111). Conforme Belloto (2002, p. 25-26), este conceito é sistematizado na teoria das três idades, proposta nos anos de 1970 pelos norte-americanos (notadamente Schellenberg) que buscavam estabelecer uma conexão entre a documentação de gestão e a destinada à preservação para fins de pesquisa. Assim, define-se que o documento possui, a partir de sua produção, até três fases de vida: corrente (ou de gestão, ou setorial), intermediária (ou semicorrente) e permanente (ou histórico).

Embora Herrera (1991, p. 174) refira que arquivistas italianos estabelecem quatro fases, a saber: arquivo corrente, arquivo de depósito, arquivo intermediário e arquivo histórico, e Cotta (2000, p. 40) cite o exemplo do teórico Elio Lodolini que estabelecia como fases: arquivo corrente, arquivo de depósito, pré-arquivos e arquivos, nesta pesquisa considera-se a teoria das três idades por ser a mais comumente aceita e utilizada entre os atuais teóricos no Brasil.

Nesse entendimento, a fase corrente, ou primeira idade, corresponde ao período em que o documento está em pleno uso funcional. Ou seja, é o período de sua produção, tramitação, consulta e primeira guarda. A informação contida nessa documentação é de valor primário e o documento valerá pela razão estrita do seu conteúdo. Portanto, o acesso aos documentos, nessa primeira fase, deverá ser feito de forma fácil e rápida pela entidade que os produziu, pela necessidade de consultá-lo frequentemente. Quando o documento, em função de prazos legais ou de outros aspectos referentes à atividade a que se relaciona, perde seu valor primário, não mais sendo consultado com frequência, são transferidos à segunda idade ou fase intermediária. Na segunda fase, o documento é mantido em um arquivo centralizado e submetido a uma tabela de temporalidade que determinará seu recolhimento ou descarte. No caso de recolhimento, o documento então passa à terceira idade ou fase permanente, isto é, o documento é recolhido num arquivo permanente, local de preservação, sendo, portanto, destacado o seu valor secundário, informativo e probatório. É importante ressaltar que o descarte nem sempre significa a destruição do documento. O descarte pode significar sua redestinação, como é comumente realizado, inclusive em bibliotecas, por exemplo (Cf. HEREDIA HERRERA, 1991, p. 173; ROUSSEAU; COUTURE, 1998, p. 114-115; COTTA, 2000, p. 40; BELLOTTO, 2002, p. 26; PAES, 2004, p. 21; ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 29).

Embora conceitualizados na Arquivologia, ciclos semelhantes podem ser observados também em bibliotecas e museus. Neles as fontes se recebem, se processam, são controladas,

disponibilizadas para uso ou consulta, frequentemente avaliadas e, eventualmente, recolhidas, redestinadas ou descartadas.

2.1.1.2.5. Arranjo arquivístico

O arranjo arquivístico é definido pelo DIBRATE como “sequência de operações intelectuais e físicas que visam à organização dos documentos de um arquivo ou coleção, de acordo com um plano ou quadro previamente estabelecido (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 37). De acordo com Paes (2004, p. 123), as operações intelectuais “consistem na análise dos documentos quanto a sua forma, origem funcional e conteúdo”, enquanto que “as físicas se referem à colocação dos papéis nas galerias, estantes ou caixas, seu empacotamento, fixação de etiquetas, etc.”.

Segundo Schellenberg (1980, p. 8), foi a partir do desenvolvimento da classificação, técnica biblioteconômica, que surgiu o arranjo arquivístico, descrito por Bellotto (2006, p. 29) como a classificação no âmbito dos arquivos permanentes, comandado pela estrutura e funcionamento da administração. Entretanto, Schellenberg ressalta que, embora o termo “classificação” seja utilizado pelas duas disciplinas (Biblioteconomia e Arquivologia), cada uma o entende de forma diferente.

Aplicado a material de arquivos significa arranjo desse material dentro de um arquivo de acordo com a sua proveniência e em relação à organização e funções da entidade criadora”. Quando aplicado a material de biblioteca, significa o agrupamento de diversas peças segundo um sistema lógico predeterminado e a atribuição de símbolos que mostram sua posição relativa nas estantes (SCHELLENBERG, 2004, p. 48).

Assim, embora o arranjo tenha origem na classificação biblioteconômica, no âmbito da Arquivologia, auxilia a gestão documental, na fase intermediária, através da tabela de temporalidade.

Conforme o *Manual de Arranjo e Descrição de Arquivos*, o arranjo deve ser baseado na organização original do arquivo (ASSOCIAÇÃO DOS ARQUIVISTAS HOLANDESES, 1973, p. 44) ou restabelecer a ordem original da forma mais próxima possível (Idem, p. 49). Concordando com o que foi anteriormente colocado, Schmidt (2012, p. 114), ressalta que essas duas regras do manual reforçam a ideia da Proveniência e da Ordem Original. Para Conrado (2014, p. 14), o arranjo é uma função arquivística derivada da classificação que visa sistematizar o Princípio da Proveniência, possibilitando a organização e a recuperação do conjunto documental e também mantendo sua organicidade. Assim, ele torna o patrimônio documental

acessível a partir da hierarquização dos fundos documentais e da elaboração de quadros de arranjo.

Nosso interesse no conceito de arranjo se baseia no fato dele garantir uma melhor representação da relação orgânica entre os documentos. Ou seja, caso existam duas partituras em dossiês distintos e um outro documento que, de um lado, tenha escrita a parte de um instrumento de uma daquelas partituras e, no verso, a parte de um instrumento da outra, elas estarão organicamente ligadas por essas partes.

2.1.1.2.6. Descrição arquivística

“O trabalho de um arquivo só se completa com a elaboração de instrumentos de pesquisa, que consistem na **descrição e na localização dos documentos no acervo**” (PAES, 2004, p. 126. Grifo nosso). A partir dessa afirmação, podemos dimensionar a importância da descrição arquivística no tratamento documental. Conforme o DIBRATE, ela é o “conjunto de procedimentos que leva em conta os elementos formais e de conteúdo dos documentos para elaboração de instrumentos de pesquisa” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 67). Seu objetivo é “identificar e explicar o contexto e o conteúdo de documentos de arquivo a fim de promover o acesso aos mesmos” (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000, p. 11).

A descrição é tarefa própria dos arquivos permanentes, onde os elementos ligados às informações do pesquisador – conteúdos, tipos das espécies documentais, datas-baliza, subscrições, relações orgânicas entre documentos e a ligação entre função e espécie – serão objeto do trabalho descritivo. É a partir da descrição que o usuário (pesquisador) conhecerá as características mais relevantes dos documentos do fundo, possibilitando a ele identificar e localizar com precisão as fontes primárias úteis à sua pesquisa, antes mesmo de acessar fisicamente o arquivo (COTTA, 2000, p. 74; BELLOTTO, 2006, p. 173).

Diante dos conceitos da Arquivologia aqui apresentados, podemos notar que há uma necessidade urgente de gestão documental, para que sejam evitados problemas decorrentes de sua carência. Deste modo, a documentação musical chegaria à fase permanente em melhores condições do que os poucos acervos históricos até hoje catalogados e disponíveis para o acesso, como o Acervo Curt Lange (ACL), o Acervo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (ACMRJ), o Acervo de Documentação Histórica Musical (ADoHM), entre outros.

2.1.1.3. *Museologia*

O *International Council of Museums* (ICOM) estabeleceu na 22ª Assembleia Geral em Viena (Áustria), no dia 24 de agosto de 2007, entre os estatutos da organização, a definição de museu:

instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa e expõe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e do seu meio ambiente para fins de educação, pesquisa e entretenimento. (INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS, 2007, p. 2)¹¹

Essa definição apresentada pelo ICOM vem sendo desenvolvida de acordo com a evolução da sociedade. Desde a criação do Conselho, em 1946, a definição do termo é atualizada conforme as realidades da comunidade global de museus. Assim, entendendo o museu como um bem cultural, deve-se, portanto, numa ação conjunta com a sociedade, ser mantido, organizado e preservado (COSTA, 2006, p. 7).

No ano de 2009, foi promulgada a Lei nº 11.904, que institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. No corpo do seu texto, encontra-se a definição de museu considerada atualmente no âmbito nacional oficial.

Art. 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (BRASIL, 2009, p. 1)

Além do previsto na citada lei, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) também considera o museu como um conjunto de processos museológicos, apresentando as seguintes características:

I – o trabalho permanente com o patrimônio cultural, em suas diversas manifestações; II – a presença de acervos e exposições colocados a serviço da sociedade com o objetivo de propiciar a ampliação do campo de possibilidades de construção identitária, a percepção crítica da realidade, a produção de conhecimentos e oportunidades de lazer; III – a utilização do patrimônio cultural como recurso educacional, turístico e de inclusão social; IV – a vocação para a comunicação, a exposição, a documentação, a investigação, a interpretação e a preservação de bens culturais em suas diversas manifestações; V – a democratização do acesso, uso e produção de bens culturais para a promoção da dignidade da pessoa humana; VI – a constituição de espaços democráticos e diversificados de relação e mediação cultural,

¹¹ Original: *A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.*

sejam eles físicos ou virtuais. (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011, p. 14)

A Museologia surge a partir de uma demanda dos museus que foi crescendo gradativamente, sendo um conhecimento aplicado à prática ocorrida nestes espaços. Ela não se limita apenas ao estudo dos museus e de suas coleções, buscando também compreender a relação da sociedade com os bens culturais e o mundo (QUEIROZ, 2015, p. 19). Nesse sentido, Bruno (1996, p. 10) afirma que a museologia oferece aos diversos campos do conhecimento uma aproximação sistemática com a sociedade presente, para a necessária e requisitada devolução do conhecimento, identificando e analisando o comportamento individual e/ou coletivo do homem frente ao seu patrimônio, e desenvolvendo processos técnicos e científicos, para que, a partir dessa relação, o patrimônio seja transformado em herança e contribua para a construção das identidades.

O interesse pela Museologia, é saber como se dá o tratamento das fontes musicográficas e iconográficas musicais no âmbito dos museus, apontando suas eventuais falhas para, assim, buscar soluções adequadas. Além disso, compreender os conceitos de preservação e conservação foi importante para melhor garantir a salvaguarda dessas fontes. É importante ressaltar também que alguns conceitos inseridos dentro da área da Museologia terão aplicação nos âmbitos arquivístico e biblioteconômico.

2.1.1.3.1. Preservação e conservação

Pinheiro e Granato (2012, p. 26), reconhecendo a importância dos bens culturais para a memória e identidade cultural da sociedade, afirmam que é primordial transmiti-los da forma mais íntegra para as futuras gerações. Da mesma forma, o *Manual de Política de Preservação de Acervos Institucionais do Museu de Astronomia e Ciências Afins* (MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS, 1995, p. 15), considera que as informações contidas nos bens culturais auxiliam o resgate da identidade do homem e de sua história. Neste sentido, os conceitos de preservação e conservação são fundamentais, pois, conforme Drumond (2006, p. 110), são atividades museológicas que permitirão aumentar a vida útil do objeto e retardar o seu processo de deterioração. Assim, a preservação pode ser definida como um conjunto de ações (prevenção de riscos e possíveis alterações e danos) que garantem a integridade das informações e dos significados de um bem cultural, através de sua gestão e proteção, enquanto a conservação é a observação, estudo e controle das causas de degradação, ou seja, intervenções

técnicas e científicas, periódicas ou permanentes para conter as deteriorações em seu início (Cf. MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS, 1995, p. 33; DRUMOND, 2006, p. 110).

Uma cena muito comum de se observar nos diversos acervos de música no Brasil é uma enorme quantidade de documentos (em suporte de papel ou similar) em estado de decomposição. Seja devido à falta de estrutura para poder lidar com os agentes causadores da deterioração do papel ou pelo descaso ou mesmo desconhecimento de como conservar o patrimônio musical documental. Há também inúmeros casos de roubos, incêndios, descaso, destruição que veremos numa seção mais a frente.

2.1.1.3.2. Iconografia

O termo iconografia começou a ser utilizado pelos humanistas do século XVI que tinham como objetivo o estudo dos emblemas, retratos e outros testemunhos visuais. Considerado o fundador dos estudos iconográficos, o artista e biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574), na sua obra *Ragionamenti* (escrita em 1567 mas publicada só postumamente, em 1588), apresentou uma forma de diálogo entre imagem e observador. Pouco tempo depois, em 1593, Cesare Ripa (1560-1622) apresenta sua obra *Iconologia*, que reunia, como conteúdo imagético, alegorias (conceitos personificados). Nesta perspectiva, os iconografistas passam a considerar que as pinturas são feitas não apenas para serem observadas, mas também para serem interpretadas (Cf. SEEBASS, 2001, p. 54; BURKE, 2004, p. 44; LOURO, 2010, p. 14).

Panofsky (1991, p. 53) define a iconografia como “a descrição e classificação das imagens”, sendo capaz de auxiliar no estabelecimento de datas, origens e autenticidade de um tema específico. Entretanto, o estudo iconográfico não interpreta sozinho as evidências apresentadas, tais como a interação dos diversos tipos; a influência das ideias filosóficas, teológicas e políticas; os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico. Assim, o autor considera a iconografia “apenas uma parte de todos esses elementos que constituem o conteúdo intrínseco de uma obra de arte” (PANOFSKY, 1991, p. 53-54). Burke (2004, p. 44) ainda ressalta que, a partir do século XIX, momento em que a História da Arte se estabelece como disciplina acadêmica, a utilização do termo iconografia passou a ser direcionada com um maior interesse pelo conteúdo intelectual dos trabalhos de arte, sua filosofia ou teologia implícitas, devendo esses trabalhos serem observados, lidos e interpretados.

2.1.2. Ciências Sociais e Humanas

As Ciências Sociais e Humanas (CSH) é a grande área de conhecimentos que lida com o comportamento humano e seus aspectos sociais e culturais. No âmbito desta grande área, segundo já exposto, a pesquisa se concentrou na História, História da Arte e Musicologia, a fim de expor os marcos teóricos nos quais os profissionais dessas disciplinas lidaram com as fontes musicográficas e iconográficas musicais, dentre outros aspectos correlatos.

2.1.2.1. História

Conforme Le Goff (1990, p. 9), a história, em seu formato primitivo, consistia num relato, ou seja, a narração de um fato vivenciado pelo narrador. Para o autor, este aspecto de “história-testemunho” nunca deixou de estar presente no desenvolvimento da história enquanto ciência. Desta forma, compreendendo a história como uma ciência, Aróstegui (1995, p. 60) considera como função do historiador a busca – através de procedimentos lógicos conhecidos, explícitos e comprovados –, de explicações demonstráveis, intersubjetivas e contextualizadas para os processos históricos. Neste sentido, o autor afirma que a história tem como objetivo a memória das atuais e futuras gerações, sendo ela o desenvolvimento singular de indivíduos e grupos. Numa perspectiva paradigmática¹², Burke (1992, p. 10-11) nos coloca que a história, no princípio, dizia respeito essencialmente à política. Posteriormente, esse paradigma modificou-se pela nova história, passando, o historiador, a se interessar por toda a atividade humana. Sendo assim, “tudo tem um passado que pode em princípio ser reconstruído e relacionado ao restante do passado”. O autor ainda ressalta que “o que era previamente considerado imutável é agora encarado como uma ‘construção cultural’, sujeita a variações, tanto no tempo quanto no espaço”.

De acordo com Aróstegui (1995, p. 19), “a palavra História é objeto de usos anfibológicos dos quais, o mais comum é a sua aplicação a duas entidades distintas: uma, a realidade do histórico, outra, a disciplina que estuda a História”. Nesse entendimento, o autor distingue a investigação histórica e a escrita da história (ou historiografia).

Aróstegui (2001, p. 24), após apresentar uma exaustiva revisão sobre o termo historiografia, o define como o ato de escrever a história, não sendo um conhecimento apenas

¹² Tendo como base o conceito de paradigmas de Thomas Kuhn, o qual afirma ser “as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência” (Cf. KUHN, 1998, p. 13), Burke (1992, p. 10) considera o paradigma como “a visão do senso comum da história, não para enaltece-lo, mas para assinalar que ele tem sido com frequência – com muita frequência – considerado a maneira de se fazer história, ao invés de percebido como uma dentre várias abordagens possíveis do passado”.

descritivo ou narrativo, mas sobretudo explicativo. Assim, “elaborar uma explicação histórica é a tarefa fundamental de toda prática historiográfica” (ARÓSTEGUI, 2001, p. 194)¹³. Com relação à prática, Le Goff (1990, p. 48) considera que a historiografia, além de se ocupar da produção histórica, também visa ao conjunto de fenômenos que constituem a cultura histórica ou o pensamento de um determinado período. Tal consideração denota uma nova concepção para o termo historiador, sendo este, portanto, intérprete da opinião coletiva, que separa as próprias ideias da mentalidade coletiva para compreender a história, levando em consideração as eventuais modificações que podem acontecer no processo de análise.

Faz-se necessário também ressaltar aqui a importância da linguagem na construção do discurso historiográfico. Aróstegui (1995, p. 28) afirma que os historiadores frequentemente utilizam uma linguagem comum, sendo que, buscando melhorá-la, recorrem à linguagem literária, tornando o discurso metafórico. Assim, uma parte significativa da crítica linguística pós-moderna tem considerado a História como uma forma de representação literária. Enquanto disciplina científica, o autor afirma que a historiografia buscou a melhoria de seu vocabulário através do uso da linguagem de outras Ciências Sociais, tendo como fatores dessa mudança o surgimento de novas formas de teorizar o conhecimento da História, os avanços metodológicos, a exploração de novos campos e a aplicação de novas técnicas.

2.1.2.2. *História da Arte*

De acordo com Lambert (1984, p. 1), até o período da Revolução Francesa, era comum as obras de arte trazerem temas como história, religião e mitologia. Entretanto, após a revolução, esses temas passaram a ser menos interessantes aos artistas que queriam expressar em seus trabalhos o que os agradava e fazia sentido às suas vidas e experiências. Tendo os conceitos de liberdade e de progresso se solidificado com mais consistência neste período, Micheli (1991, p. 7) afirma que a arte passou a ser vista como “espelho desta realidade e expressão ativa do povo”.

Durante o século XIX, a Europa viveu momentos de transformações intensas, refletidas no pensamento filosófico, político, literário e na produção artística. Neste século, conforme Seebass (2001, p. 54), a História da Arte se estabelece como disciplina acadêmica, sendo analisada a partir dos seus períodos, escolas, tendências ou estilos. Gombrich (2009, p. 642), a

¹³ Original: *elaborar una explicación histórica es el cometido fundamental de toda la práctica historiográfica.*

considera como um ramo da história, cujos conceitos e métodos visam responder às diferentes perguntas que se podem formular acerca do passado artístico.

Já no século XX, a História da Arte tinha como objetivo realizar o balanço das obras do passado, inventariá-las, conservá-las e constituir uma tipologia dos objetos artísticos baseada numa classificação descritiva, não levando em consideração as funções sociais ou significações diferenciadas da obra de arte em relação a seus criadores, usuários e à posteridade (FRANCASTEL, 1993, p. 1). É neste período que surge o conceito de movimento artístico, definido por Lambert (1984, p. 1-2) como reunião de artistas que comungavam de ideias para o desenvolvimento de uma abordagem artística, teorizando sobre a arte e expondo obras em conjunto. Vale ressaltar que o artista adotava consciente e deliberadamente elementos descobertos e elaborados por ele, sendo este o princípio fundamental de sua arte.

Assim, nesta pesquisa recorreremos à História da Arte para buscar compreender como historiadores da arte e musicólogos lidavam (de uma ou outra forma) com as fontes iconográficas, tanto conceitual quanto praticamente.

2.1.2.3. *Estudos culturais*

Na década de 1950, surge na Inglaterra a corrente dos Estudos Culturais, considerada, pelos seus precursores teóricos, como uma área que faz interagir diferentes disciplinas, visando o estudo crítico dos aspectos culturais da sociedade (HOGGART, 1957; WILLIAMS, 1958; THOMPSON, 1963). Apesar de não ser considerada uma disciplina, os Estudos Culturais, segundo Follari (2003, p. 2), vêm estabelecendo uma forte presença no campo acadêmico, principalmente estabelecendo relações com as disciplinas de estudos literários, artísticos, antropológicos e em teoria da comunicação, oferecendo uma análise transversal para diferentes objetos de estudos disciplinares.

Conforme Cunha (2010, p. 12), os Estudos Culturais especificam “os modos como as formas culturais serviram tanto para aumentar a dominação social quanto possibilitar a resistência e a luta contra a dominação”. Desta forma, eles “procuram analisar o relacionamento entre economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, de acordo com uma vertente de teoria social contemporânea, ou seja, de base marxista”. Entretanto, a autora afirma que hoje se percebe que a relação dos Estudos Culturais com o Marxismo inglês está distanciada, talvez por dois motivos:

1. a adaptação sofrida pelos Estudos Culturais nos Estados Unidos e depois a relação de antecedente dessa adaptação até chegar à América Latina; e,

2. o fato de abrirem o campo para a cultura de massa que se torna o marco dentro do qual se estabeleceram, fazem parte, e ainda, tentam estudar.

Assim, de acordo com Cunha (2010, p. 14), os Estudos Culturais se fundamentam na análise da cultura de uma determinada sociedade, procurando, desta forma, reconstruir o padrão comportamental e as ideias compartilhadas pelos homens e mulheres produtores e consumidores dos produtos e práticas culturais daquela sociedade. Nesse sentido, aproveitamos nesta pesquisa o conceito de alta e baixa cultura, discutidos no âmbito dos Estudos Culturais, para compreender o alcance taxonômico e tipológico das fontes iconográficas musicais, inevitável para uma adequada descrição e classificação dessas fontes.

2.1.2.4. *Musicologia*

De acordo com Duckles *et al.* (2001, p. 488), a Musicologia pode ser definida de acordo com seu método, sendo considerada como um estudo da música do ponto de vista científico, ou conforme seu objeto de estudo, considerando a música como um fenômeno físico, psicológico, estético e cultural. Ainda, uma outra concepção terminológica define Musicologia como o estudo avançado da música, incluindo os músicos que atuam num ambiente sociocultural. A música, nesse contexto, deixa de ser considerada apenas como um produto e passa a ser um processo que envolve compositor, intérprete e consumidor. Assim, a Musicologia passou a utilizar novos métodos, alguns deles emprestados das Ciências Sociais, em particular a antropologia, etnologia, linguística, sociologia e, mais recentemente, a política, os estudos de gênero e a teoria cultural.

Desde seu surgimento no século XIX, a musicologia veio se desenvolvendo como área do conhecimento. O acadêmico musical Friedrich Chrysander (1826-1901) defendia que ela deveria ser tratada como uma ciência por direito próprio, a um nível de igualdade com as demais disciplinas científicas (DUCKLES *et al.*, 2001, p. 489). No final do século XIX, o musicólogo Guido Adler (1855-1941) propôs então a divisão da musicologia em duas grandes áreas: Histórica e Sistemática. De acordo com Duckles *et al.* (2001, p. 490), a partir dessa divisão, a Musicologia passa a ter suporte teórico e metodológico de outras áreas auxiliares, distribuídas por Adler de acordo com a abordagem musicológica (Tabela 5).

Tabela 5 – Classificação da Musicologia por Guido Adler

MUSICOLOGIA							
I. HISTÓRICA				II. SISTEMÁTICA			
História da música de acordo com a época, nacionalidade, estado, província, região, cidade, escola e compositor.				Estabelecimento dos princípios predominantes nas áreas individuais da música.			
Paleografia musical (notações)	Categorias históricas básicas (classificação das formas musicais)	Princípios na sua sucessão histórica 1. De como estes se manifestam nas obras de cada período. 2. De como estes eram explicados pelos teóricos da época. 3. Tipos de performance [práticas interpretativas].	História dos instrumentos musicais	A investigação e estabelecimento destes princípios na: 1. <i>Harmonia</i> (aspecto tonal). 2. <i>Ritmo</i> (aspecto temporal). 3. <i>Melodia</i> (fusão dos aspectos tonal e temporal).	Estética da música 1. Comparação e avaliação dos princípios e suas relações com o objeto da percepção com vistas ao estabelecimento de Critérios para o Belo Musical. 2. As questões complexas, direta ou indiretamente relacionadas com (o aspecto) acima.	Pedagogia musical e Didática [métodos de ensino] (derivados de regras com propósitos pedagógicos). 1. Teoria musical elementar. 2. Harmonia. 3. Contraponto. 4. Composição. 5. Instrumentação. 6. Métodos de ensino [da prática] vocal e instrumental.	D. [Etno] Musicologia Pesquisa e comparação com propósitos étnicos.
Disciplinas auxiliares da Musicologia Histórica: <ul style="list-style-type: none"> • História Geral com paleografia, cronologia. • Diplomacia, bibliografia, biblioteconomia e catalogação. • História da liturgia. • História das artes cênicas e dança. • Estudos biográficos de músicos, estatísticas sobre associações musicais, instituições e performances. 				Disciplinas auxiliares da Musicologia Sistemática: <ul style="list-style-type: none"> • Acústica e matemática. • Fisiologia (a sensação do som [musical]). • Psicologia (a concepção, julgamento e percepção do som [musical]). • Lógica (o pensamento musical). • Gramática, métrica e poética. • Estética etc. 			

Fonte: DUDEQUE, 2004, p. 117¹⁴.

Enquanto que a Musicologia Histórica lidava exclusivamente com a história da música ocidental e incluía a paleografia musical, performance prática e a história dos instrumentos, a Musicologia Sistemática abrangia a Etnomusicologia, estética musical e teoria da música (BEARD; GLOAG, 2005, p. 59). No entanto, Duckles *et al.* (2001, p. 491) afirmam que uma abordagem sistemática também poderia ser dada nas categorias históricas, como por exemplo uma abordagem semiológica para notações musicais e classificações tipológicas de formas musicais. A Musicologia Sistemática, portanto, não era considerada apenas como uma extensão da grande área, mas uma reorientação da disciplina para questões fundamentais que não são de natureza histórica. Parncutt (2012, p. 148), por sua vez, considera a abordagem Sistemática como uma subdisciplina da Musicologia que se encarrega principalmente das questões sobre a música, num sentido geral.

¹⁴ É importante ressaltar que Adler não nomeava Etnomusicologia o estudo musical com propósito étnico como hoje. O nome indicado por Adler era *Musicologie* (Cf. ADLER, 1891, p. 16).

Ela pode ser considerada como uma subdisciplina da musicologia que está ocupada sobretudo com a música *no geral*: o que é música, para que ela serve, por que nós nos envolvemos com ela? [...] a musicologia histórica e a etnomusicologia – suas disciplinas irmãs – se ocupam antes com manifestações *específicas* da música: estilos, gêneros, períodos, tradições, peças individuais ou eventos musicais. (PARNCUTT, 2012, p. 148)

No século XX, o musicólogo alemão Hans-Heinz Dräger (1909-1968) redefiniu e modificou a estrutura proposta por Adler, sem alterar a divisão, adicionando conteúdos e métodos voltados à sociologia musical e temas interdisciplinares (DUCKLES *et al.*, 2001, p. 491). Os musicólogos Joaquin Costa Pena (1873-1944) e Higinio Anglés (1888-1969) também apresentaram uma ideia de categorização da musicologia, dividindo os campos histórico e sistemático em duas subáreas cada. Para Pena e Anglés,

A M.[usicologia], em sentido moderno, abarca toda a gama do estudo científico da música e as ciências anexas; assim, a seção de História, por ex., abarca: História geral e paleografia, cronologia, diplomática, bibliografia, arquivos e bibliotecas, liturgia, himnologia, filologia antiga e moderna (especialmente romanística, germânica, etc.), história da literatura, biografia, iconografia e história da arte e da dança, organografia (história dos instrumentos de música e de sua fabricação), etc. A M.[usicologia] estuda também em outras seções a acústica, fisiologia (psicologia) do som, a música comparada (folclore e etnografia), estética, pedagogia musical (teoria, melodia, ritmo, harmonia, contraponto, formas musicais, métodos para canto e para cada um dos instrumentos musicais), crítica musical, etc. (PENA; ANGLÉS, 1954, p. 1600)¹⁵

Diante da concepção dos autores, a Musicologia poderia subdividir-se em quatro seções: Musicologia Filosófica (estética musical), Musicologia nas ciências naturais (acústica, fisiologia e psicologia do som), Musicologia do folclore e etnografia (musicologia comparada, tratado dos instrumentos) e Musicologia como investigação histórica (história da música europeia e da música dos povos não-europeus).

Apesar de ter suas raízes no pensamento teórico e filosófico sobre a música desde a Antiguidade, a musicologia advém do pensamento racionalista, onde o conhecimento deriva da razão. Durante o século XX, foi influenciada pelo positivismo de Auguste Comte, onde só se

¹⁵ Original: *La M., en sentido moderno, abarca toda la gama del estudio científico de la música y de las ciencias anexas; así, la sección de Historia, por ej., abarca Historia general y paleografía, cronología, diplomacia, bibliografía, archivos y bibliotecas, liturgia, himnología, filología antigua y moderna (especialmente romanística, germánica, etc.), historia de la literatura, biografía, iconografía e historia del arte e de la danza, organografía (historia de los instrumentos de música e de su fabricación), etc. La M. estudia también en otras secciones la acústica, fisiología (psicología) del sonido, la música comparada (folklore y etnografía), estética, pedagogía musical (teoría, melodía, ritmo, armonía, contrapunto, formas musicales, métodos para canto y para cada uno de los instrumentos musicales), crítica musical, etc.*

admitia, como cientificamente válido, o conhecimento obtido pelo método de indução, sendo contrário aos conceitos teológicos e metafísicos. Assim, a musicologia passou a “se preocupar essencialmente com os fatos musicais, sua organização e o estudo do seu funcionamento” (CASTAGNA, 2008, p. 12). Ainda, foi sob influência do positivismo que musicólogos e historiadores de música tomaram consciência tanto do valor da música antiga, quanto do valor próprio da música como fenômeno (MASSIN, J.; MASSIN, B., 1997, p. 667). Os musicólogos, portanto, passaram a ser reconhecidos pelos fatos que sabiam a respeito da música e não por terem uma compreensão estética sobre ela (KERMAN, 1987, p. 2). Desta forma, Kerman afirma que a musicologia passou a restringir-se à abordagem histórica, sendo definida como “o estudo da história da música ocidental na tradição de uma arte superior”.

Para Kerman (1987, p. 13), uma musicologia muito ramificada é ampla demais, como também, quando ela se restringe apenas a uma única abordagem, torna-se muito específica. O autor, portanto, defende uma musicologia orientada para a crítica, que por sua vez é orientada para a história. Este tipo de musicologia, conforme Duckles *et al.* (2001, p.491), passa a assemelhar-se às disciplinas humanísticas, especialmente à literatura.

Nas últimas décadas do século XX, surge uma “Nova Musicologia”, buscando compreender a música em seus múltiplos contextos culturais, incluindo, em seu escopo, atividades onde a música é entendida como uma prática cultural significativa. Ou seja, a influência da teoria literária ou cultural e de novos campos (ex. estudos de gênero), fez com que a musicologia tivesse um foco maior na compreensão do significado dos fenômenos e de organizá-los no tempo e espaço (DUCKLES *et al.*, 2001, p. 491; COOK, 2006, p. 8; CASTAGNA, 2008, p. 13). Castagna (2008, p. 13) ressalta que, apesar do positivismo estar muito presente na musicologia até os dias atuais, a Nova Musicologia trouxe uma visão crítica, reflexiva e interpretativa para as atividades musicológicas, mesmo aquelas de caráter mais técnico como a catalogação e a edição de fontes.

De acordo com Duckles *et al.* (2001, p. 492), os musicólogos vêm cruzando as fronteiras da disciplina cada vez mais e reconsiderando os limites de suas pesquisas, principalmente os que separaram a musicologia histórica de outras disciplinas. Assim, entende-se aqui a Musicologia como a área do conhecimento que tem como objetivo estudar, de forma crítica, reflexiva e interpretativa, a música e os contextos em que a ela se insere. Neste sentido, justifica-se o motivo da pesquisa ser aplicada no campo da Musicologia, pois o objetivo é estudar toda a problemática que envolve as fontes musicográficas e iconográficas musicais e verificar de que forma estão sendo tratadas nos diversos espaços (técnicos e acadêmicos), para assim garantir uma melhor condição à pesquisa musicológica. Diante disso, abordou-se nesta pesquisa

as seguintes disciplinas auxiliares: Historiografia da música; Lexicografia e terminologia; Iconografia Musical; e, Organologia.

2.1.2.4.1. Historiografia da música

De acordo com Stanley (2001, p. 547), a historiografia da música, desde sua origem no século XVIII, foi moldada pelas historiografias dinásticas e nacionais. Nesta visão, ela compartilha com a história geral métodos como a crítica de fontes, narrativa cronológica, periodização, mudança, causalidade e biografia.

Na segunda metade do século XIX, a arquivística estava a serviço da história, nessa fase uma Musicologia histórica empírico-positivista estava em evidência, cujo trabalho consistia na localização e estudo dos documentos musicográficos (principalmente), com o objetivo de estabelecer fatos possíveis sobre e a partir deles (DUCKLES *et al.*, 2001, p. 492; BELLOTTO, 2002, p. 14). Duprat (1989, p. 32), recortando para o âmbito nacional brasileiro, define que a historiografia musical brasileira é “o conjunto dos trabalhos escritos e divulgados, percutindo e repercutindo as abordagens de caráter musical durante o período histórico que chamamos de História do Brasil”. Conforme o autor, pode ser dividida em 3 grandes períodos: o período colonial; o período romântico; e o período moderno e contemporâneo.

o período colonial, que inclui, grosso modo, as universalmente acatadas designações estilísticas do Renascimento, do Barroco e do Classicismo; o período romântico, cujo início coincide praticamente com a nossa independência política; e o período Moderno e Contemporâneo, cujos primórdios poderiam ser pragmaticamente identificados a partir da Semana de 1922 (DUPRAT, 1989, p. 33-34).

Assim, integram-se à historiografia as obras publicadas sobre a atividade musical no Brasil, os livros e artigos em periódicos e os textos analíticos assinados, inseridos na capa dos discos. Foi baseado neste material que se compreenderam os pressupostos teóricos historiográficos com os quais escritores da história da música no Brasil contavam, ao lidarem com a documentação musicográfica e iconográfica musical. Ainda, a partir da análise deste material, foi possível confirmar e discutir problemas oriundos dessa maneira de lidar com as fontes musicais, como a garimpagem de música, o deslocamento de fundos, o colecionismo e fragmentação de fundos, entre outros.

2.1.2.4.2. Lexicografia e terminologia

A disciplina Lexicografia e terminologia, segundo Duckles *et al.* (2001, p. 499), tem como objetivo condensar, organizar (normalmente em ordem alfabética) e esclarecer os termos

utilizados na música. Conforme o autor, é comum ampliá-la incluindo também os materiais biográficos sobre músicos. Nesta mesma visão, Coover (2001, p. 306) afirma que a disciplina tenta suprir a “necessidade cotidiana das pessoas de compreender as ideias, palavras, fatos e coisas”. Para Duckles *et al.* (2001, p. 500), os problemas oriundos do campo da lexicografia e terminologia são precisão, conteúdo, equilíbrio e parcialidade. As traduções e transliterações também causam grandes discordâncias no conteúdo, podendo ter como soluções a utilização de palavras-chave multilíngues e abreviaturas padronizadas, juntamente com documentação mais precisa de fontes. O autor ainda ressalta que embora haja uma tendência ao uso de uma lexicografia nacional, é mais comum a maior inclusão e objetividade dos termos.

A utilização desta disciplina, na pesquisa, possibilitou verificar se os problemas existentes nos processos arquivísticos e biblioteconômicos vêm de falhas lexicográficas e terminológicas do campo da Musicologia.

Vale aqui ressaltar que, de acordo com Sotuyo Blanco (2016, p. 74), a prática biblioteconômica ou arquivística no Brasil vem sendo bastante problemática e insatisfatória para os usuários interessados em recuperar informação de fontes musicográficas ou iconográficas musicais, sendo que elas muitas vezes não são compreendidas pela sua natureza ontológica.

2.1.2.4.3. Iconografia musical

De acordo com Seebass (2001, p. 54), alguns musicólogos buscam, no campo das artes visuais, métodos para obter informações pertinentes aos fatos musicais, usando a iconografia musical como ferramenta auxiliar para pesquisas na documentação gráfica de instrumentos e performance. Outros, não obstante, consideram uma imagem com tema musical como uma obra de arte por direito próprio, usando a fonte para pesquisa na visão e visualização de música.

Sob esta ótica, Sotuyo Blanco (2014, p. 54) afirma que, embora inicialmente as pesquisas em música que se valiam deste tipo de fonte se concentrassem nos instrumentos musicais e o seu papel nas civilizações da Idade Média e Renascença – como por exemplo a obra *Musica getuscht*, de Sebastian Virdung (c. 1465-1511), e o artigo *Lyres et Cithares*, de Camille Saint-Saëns (1835-1921), citados por Louro (2010, p. 15-16) –, com o avançar dos anos, outros tópicos e temas passaram a ser também explorados em pesquisas musicológicas, cujas fontes visuais não só serviam de alicerce documental. Nesse sentido, o autor afirma que a utilização de fontes iconográficas na pesquisa em música vem direcionando as discussões para o campo terminológico, epistemológico e metodológico. O primeiro é tratado a partir do consenso da comunidade científica envolvida, enquanto os outros dois são de responsabilidade

do pesquisador. Este deve delimitar o alcance epistemológico e metodológico da pesquisa para atender aos objetivos, exigindo também um domínio interdisciplinar entre, pelo menos, a História da Arte e a Musicologia.

Sotuyo Blanco (2017, p. 30) considera iconografia musical como “um termo comum para designar um amplo conjunto de fontes visuais relacionadas com a cultura da música e utilizado na pesquisa musicológica, assim como em estudos de outras disciplinas”. Neste sentido, o patrimônio iconográfico musical, ao nível documental, é definido como o

conjunto de fontes documentais visuais de natureza digital ou analógica, sejam fixas, independentes ou em sequência, com movimento aparente ou móvel, perceptível (com ou sem intermediação tecnológica) em duas ou três dimensões, que se refere à cultura musical, de alguma forma (SOTUYO BLANCO; ARAÚJO, 2016, p. 15).

Essa ampla definição ajuda a delimitar as taxonomias e as diversas tipologias das fontes visuais relativas à cultura musical. Para Sotuyo Blanco (2014, p. 60), no Brasil, a iconografia como fonte de pesquisa em música, ainda incipiente no campo musicológico, vem criando interfaces com a História da Arte e a Museologia, estabelecendo diálogos técnicos e científicos relacionados ao patrimônio iconográfico musical, à memória e à cidadania cultural.

2.1.2.4.4. Organologia

Como observamos na seção anterior, o vínculo entre a Iconografia Musical e a Organologia é muito forte, sendo, portanto, esta disciplina importante para a pesquisa por estar associada à identificação de instrumentos musicais na iconografia. Vale lembrar que os instrumentos musicais também recebem status de iconografia quando musealizados, como o exemplo dos instrumentos de Smetak (SOTUYO BLANCO, 2012).

A Organologia, conforme Duckles et al. (2001, p. 500), vem sendo, desde o século XVII, “o estudo dos instrumentos musicais incluindo sua história e função social, design, construção e sua relação com a performance”¹⁶. Tornou-se disciplina, no século XIX, após o desenvolvimento de diversas coleções permanentes de instrumentos musicais na Europa e nos EUA, visando, assim, a fornecer informações que ajudavam esclarecer a difícil e mutável relação entre estilo musical, práticas de interpretação e a evolução dos instrumentos no mundo. O autor ressalta que os organólogos eram muitas vezes curadores de museus e enfrentavam os desafios da classificação e descrição abrangente dos instrumentos de música.

¹⁶ Original: *the study of musical instruments in terms of their history and social function, design, construction and relation to performance.*

Entre os objetivos da disciplina, interessa à pesquisa a organização dos instrumentos musicais em sistemas de classificação. Esta sistematização pode se dar de diversas formas, seja a partir da análise da produção sonora, do tipo de matéria vibrante, da morfologia do objeto, ou da origem (incluindo período e cultura) (MYERS, 1989, [p. 17]; DOURNON, 1996, p. 17; HOOVER, 1996, p. 4; OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 265; PIRES FILHO, 2009, p. 11). Nesse sentido, verificou-se como a organologia e suas ferramentas técnicas são compreendidas e/ou utilizadas dentro e fora do âmbito da Musicologia, conferindo, ainda, se o sistema de classificação Hornbostel-Sachs foi coesamente desenvolvido e devidamente traduzido ao português do Brasil, verificando também o seu impacto no patrimônio iconográfico no Brasil (ver Apêndice A).

Considerando o instrumento musical como um documento, este pode fazer parte do acervo de um museu, arquivo, biblioteca ou centro de documentação. Desse modo, Brandão *et al.* (2014, p. 119) afirmam que é necessário um tratamento adequado para observar elementos importantes para a identificação e descrição das informações relacionadas a ele, para assim atender de forma eficaz aos usuários.

2.1.3. Tecnologia da Informação e Comunicação

Partindo do princípio de que tecnologia consiste no conjunto de conhecimentos científicos que possibilita o desenvolvimento de bens e serviços, é possível afirmar que ela consegue transitar por todas as áreas do conhecimento, permitindo construções e transformações que satisfaçam as necessidades essenciais da sociedade (PINOCHET, 2014, p. 425). Segundo Veloso,

As consequências das novas tecnologias são inúmeras, e seu poder multiplicador tem se voltado a quase todos os campos da esfera humana, seja no lar, na escola, na indústria, no comércio, na fábrica, na igreja, na cultura ou no lazer. Em todas essas áreas, a tecnologia tem trazido novas linguagens, novas possibilidades, novos conhecimentos, novos pensamentos, novas formas de expressão e, conseqüentemente, novos desafios e perspectivas (VELOSO, 2011, p. 2-3).

De acordo com Becerra (2003, p. 11), as novas e atuais tecnologias possibilitam a digitalização das fontes de informação, o processamento, armazenamento, distribuição por diferentes meios, combinação de texto, som e imagem, e a interconexão global através das redes de informação e comunicação.

Com o crescimento das TIC, diversas áreas do conhecimento passaram a ser influenciadas pelo uso da tecnologia. As TIC tornam-se importantes, no âmbito desta pesquisa,

por proporcionar o desenvolvimento de ferramentas importantes para melhorar a situação geral em que se encontra, atualmente, o patrimônio documental musical no Brasil, tanto no que diz respeito à localização das fontes quanto à conceituação da sua gestão e tratamento apropriado, assim como a sua descrição qualitativa para, finalmente, poder recuperar essa informação toda e ter acesso a ela. Assim, para que se tenha um melhor conhecimento do patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical no país, faz-se necessário uma ferramenta que possibilite o mapeamento, identificação e descrição, para que se tenha noção do que há, onde está e em que estado se encontra, para então poder direcionar os investimentos em prol de infraestrutura, capacitação, tratamento/gestão e pesquisa. Para isso, serão utilizados como recursos as bases de dados, pela importância de armazenar as informações das fontes, os sistemas de informação com interface de auxílio às entradas e manutenção dos dados e as redes de computadores para sua difusão e acesso.

2.1.3.1. *Base de dados*

De acordo com Date (2003, p. 10), uma base de dados é uma coleção de dados usada pelos sistemas de aplicação de uma organização. Normalmente, agrupa informações que são utilizadas para um mesmo fim, possibilitando assim a representação de coleções de informações relacionadas. O CONARQ (2016, p. 9), no glossário da Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE), complementa ressaltando que a base de dados possui regras de acesso, formatação e validação, sendo gerenciada por um Sistema Gerenciador de Banco de Dados (SGBD). O SGBD, segundo Garcia-Molina *et al.* (2001, p. 1), é uma ferramenta que possibilita criar e gerenciar um grande número de dados de forma eficiente, assegurando a integridade destes dados.

Conforme Elmasri e Navathe (2011, p. 3), a sociedade moderna convive cotidianamente com atividades que envolvem alguma interação com um banco de dados. Segundo os autores, as bases de dados desempenham um papel importante em diversas áreas do conhecimento onde, normalmente, o computador é utilizado, como por exemplo Medicina, Engenharia, Biblioteconomia, entre outras.

Com o advento da internet, e com ela o surgimento de novas aplicações para o seu uso, as bases de dados ampliaram o seu alcance. Assim, embora ela possibilite grandes números de dados e acessos e facilite a preservação e difusão do patrimônio documental, também traz consigo novos desafios. Por exemplo, num cenário onde uma comunidade de grande escala acesse um único computador para recuperar as informações desejadas, como poderemos

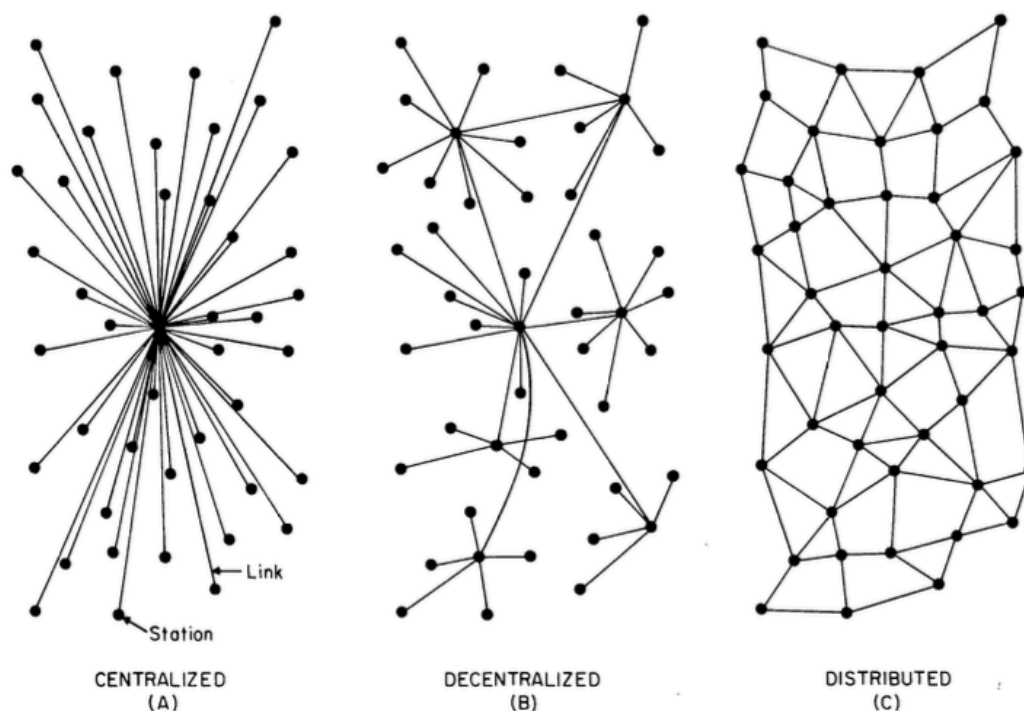
administrar o fluxo de dados e o alto volume de tráfego na conexão, no servidor? Como garantir a comunicação e o uso das bases de dados com esse crescente número de dados e acessos?

2.1.3.2. *Redes de computadores*

As redes de computadores surgiram como uma mudança de paradigma nas TIC. O antigo modelo que apresentava um computador central atendendo às necessidades computacionais de toda uma organização passou a ter todos os computadores atuando separadamente, mas interconectados (TANENBAUM, 2003, p. 15). Para Cantú (2003, p. 3), uma rede de computadores é uma conexão entre dois ou mais computadores que permite o compartilhamento de recursos e a troca de informações entre as máquinas.

Em 1964, Paul Baran realizou um estudo das possíveis topologias de redes, envolvendo diversos servidores, afim de verificar a segurança da informação¹⁷ e seu funcionamento efetivo. Conforme Baran (1964, p. 1), as redes podem se organizar em três tipos (Figura 1): centralizada, descentralizada e distribuída; possuindo diferentes níveis de confiabilidade para a comunicação e segurança dos dados.

Figura 1 – Tipos de redes de informação



Fonte: BARAN, 1964, p. 2.

¹⁷ “A segurança da informação está relacionada com a proteção de um conjunto de dados, no sentido de preservar o valor que possuem para um indivíduo, uma organização, ou para a sociedade” (PINOCHET, 2014, p. 6080).

Na figura apresentada acima, podemos verificar que a rede centralizada (A) é claramente vulnerável, pois, se o nó central for destruído, a comunicação entre as estações terminais será comprometida. Quanto à rede descentralizada (B), esta mostra uma estrutura hierárquica de um conjunto de redes conectadas (visualmente estrelas) na forma de uma rede maior. Ora, se o nó central da rede maior for destruído as demais redes ficarão isoladas, comprometendo também a comunicação entre as redes. Deste modo, a rede distribuída (C) apresenta uma melhor condição para o que de fato Baran desejava, que era garantir o tráfego normal e contínuo da informação na rede. Neste sentido, o interesse da aplicação do conceito de redes distribuídas na pesquisa se deve ao fato de acreditarmos que ele possibilitará a criação de uma estrutura de controle e comunicação entre diferentes bases de dados (nacionais e internacionais), respeitando os marcos legais nacionais e a soberania de cada região.

2.1.3.3. *Sistemas de informação*

Sistemas de informação (SI) já são parte integrante do nosso cotidiano, seja na realização de compras, no controle das finanças, na administração, etc. Um SI é “qualquer combinação organizada de pessoas, *hardware*, *software*, redes de computadores, recursos de dados e políticas e procedimentos que armazenam, restauram, transformam e disseminam informações” (O’BRIEN; MARAKAS, 2000, p. 2). Segundo os autores, contamos com modernos SI para nos comunicarmos, utilizando uma variedade de dispositivos físicos (*hardware*), procedimentos e instruções de processamento de informação (*software*), canais de comunicação (redes) e dados armazenados (bancos de dados).

Embora os SI atualmente estejam vinculados fundamentalmente com os computadores, existiram durante muito tempo, e ainda existem, SI não computadorizados, como por exemplo as fichas de uma biblioteca, que armazenam dados organizados a respeito de um documento, permitindo que este seja localizado por título, autor, assunto, etc. Entretanto, a TIC, por meio dos SI, vem servindo tanto para auxiliar o trabalho do bibliotecário, arquivista ou museólogo, quanto para aproximar os usuários/pesquisadores às informações. Hoje, diversas bibliotecas nacionais já disponibilizam seus acervos (ou parte dele) em formato digital para seus usuários, assim como arquivos e museus – que ainda interagem com seus usuários oferecendo visitas *online* ao seu acervo.

2.2. METODOLOGIA

A metodologia empregada nesta pesquisa, por natureza, define-se como aplicada. Sendo assim, tem como objetivo produzir conhecimento para uma aplicação prática, buscando solucionar problemas específicos. Ela é considerada também qualitativa descritiva, pois existe um vínculo indissociável entre o objetivo e o subjetivo, não podendo ser traduzido em números. Portanto, seu ambiente natural é fonte direta para a coleta de dados, onde o processo e o seu significado são os focos principais e a tendência do pesquisador é analisar os dados indutivamente (SILVA; MENEZES, 2005, p. 20).

Do ponto de vista de seus objetivos, a pesquisa caracteriza-se como descritiva e exploratória. Descritiva, pois objetiva a identificação de características de um problema específico, descrevendo o comportamento dos fatos e fenômenos. E exploratória, pois visa a reunir dados, informações, padrões, ideias ou hipóteses sobre um problema pouco estudado (BRAGA, 2007, p. 25).

Já observando os procedimentos técnicos, a pesquisa pode ser classificada como bibliográfica e como uma pesquisa-ação por ser realizada em paralelo com a resolução de um problema coletivo (SILVA; MENEZES, 2005, p. 21). Vale ressaltar que, embora normalmente a pesquisa-ação seja a investigação de uma prática, nesta tese nos orientamos pelo conceito apresentado por John Elliott que afirma ser “o estudo de uma situação social com vistas a melhorar a qualidade da ação dentro dela” (ELLIOTT, 1991, p. 69)¹⁸. Diante disso, os procedimentos metodológicos serão adotados em duas etapas: uma científica e outra técnica. Entretanto, por questão de tempo, será necessário realizá-las concomitantemente.

Por se tratar de uma pesquisa cuja abordagem é interdisciplinar, repousa sobre as áreas citadas anteriormente na fundamentação teórica. Assim, a seguir, passamos a expor os aspectos metodológicos de cada uma delas.

2.2.1. Ciência da Informação

Para o campo da CI, busca-se com essa pesquisa disseminar o entendimento de que música também é informação e que, portanto, o patrimônio documental musical deve ser compreendido com todas as suas especificidades por quem lida com a informação musical e relativa à música. Torna-se, então, indispensável compreender, além dos pressupostos básicos

¹⁸ Original: *the Study of a social situation with a view to improving the quality of action within it.*

para a realização de uma pesquisa dessa proporção, como se dá o tratamento documental musical no âmbito da Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia.

2.2.1.1. *Biblioteconomia*

Esta subseção apresentará os métodos referentes à disciplina, que se julgaram pertinentes ao tema, visando compreender como se realiza uma pesquisa bibliográfica e como se dá o tratamento da informação musical no âmbito da Biblioteconomia.

2.2.1.1.1. Pesquisa bibliográfica

Levando em consideração o caráter interdisciplinar da pesquisa de tese, entende-se que, para a pesquisa bibliográfica, foi necessário realizar o levantamento de fontes já publicadas referentes ao tema em questão, buscando também os conceitos e métodos de cada área de conhecimento envolvida. Assim, após a identificação e localização, é necessário compilar, fichar, analisar e interpretar as informações úteis à pesquisa, para, por fim, redigir a tese. Para Marconi e Lakatos (2009, p. 44), essas são etapas da pesquisa bibliográfica respectivamente referentes ao reconhecimento do assunto, levantamento bibliográfico, sistematização do material, referências e informações, crítica do material e escrita da tese.

É importante ressaltar que uma pesquisa bibliográfica eficiente deve buscar o maior número possível de materiais relacionados ao tema. Para isso, deve-se conferir, em cada material, as referências utilizadas pelo autor que digam respeito ao tema da pesquisa. A partir do momento em que títulos se repetem, por cruzamento de diversas referências, considera-se que a revisão tem uma quantidade relevante de material.

Com relação às referências relativas à música, foi utilizada a metodologia proposta por Duckles e Reed na obra *Music Reference and Research Materials: An Annotated Bibliography* (1997). Os autores dividem as referências bibliográficas da área da música em 13 categorias, a saber:

- 1- Dicionários e enciclopédias – esta categoria lista os mais importantes dicionários e enciclopédias de música, em atual uso pela comunidade acadêmica. Os assuntos abordados nos dicionários e enciclopédias encontram-se, geralmente, listados alfabeticamente. Embora tanto enciclopédia quanto dicionário sejam termos frequentemente utilizados alternadamente, teoricamente o conteúdo das enciclopédias contém informações mais detalhadas do que nos dicionários (DUCKLES; REED, 1997, p. 1);

- 2- Histórias e cronologias – esta categoria lista histórias da música ocidental nos principais idiomas europeus, juntamente com alguns esboços de histórias mais recentes. Também são listadas obras sobre a música latino-americana que servirão de apoio para a discussão sobre a utilização das fontes musicais na historiografia da música no Brasil (DUCKLES; REED, 1997, p. 115);
- 3- Guias de musicologia – esta categoria lista obras que discutem os métodos, materiais e filosofia da pesquisa musicológica, bem como estudos sobre questões e tendências de suas disciplinas auxiliares, o que a torna indispensável à pesquisa em questão (Idem, p. 141);
- 4- Bibliografias de literatura musical – o termo literatura musical é utilizado nesta categoria para escritos sobre música, portanto são listados aqui documentos textuais sobre música, como artigos, periódicos, teses e dissertações (Idem, p. 163);
- 5- Bibliografias de música – esta categoria lista referências de documentos musicográficos, servindo de fonte principalmente para intérpretes ou pesquisadores que buscam músicas específicas para um determinado instrumento ou combinação de conjuntos instrumentais, auxiliando também estudantes de música antiga (Idem, p. 235);
- 6- Obras de referência sobre compositores individuais e suas obras – esta categoria lista obras, bio-bibliografias e catálogos temáticos de compositores (Idem, p. 337);
- 7- Catálogos de bibliotecas e coleções de música – essencial para a localização de fontes relativas à música para a pesquisa, esta categoria lista catálogos das principais bibliotecas de música do mundo, bem como algumas das principais coleções (Idem, p. 391);
- 8- Catálogos de coleções de instrumentos musicais – esta categoria lista catálogos de algumas das principais coleções especializadas de instrumentos musicais, assim como alguns catálogos de exposições que enfatizam essa área. Frequentemente, as coleções de instrumentos musicais estão anexadas às bibliotecas de música (Idem, p. 497);
- 9- Histórias e bibliografias de impressão e publicação de música – esta categoria lista bibliografias que apresentam resultados de exibições dos primeiros grupos mais importantes de impressores e editores de música, bem como alguns trabalhos preocupados com os processos técnicos de impressão musical ou registro e também estudos históricos sobre direito autoral (Idem, p. 515);

- 10- Discografias e fontes relacionadas – esta categoria lista guias, catálogos e periódicos sobre discografia (DUCKLES; REED, 1997, p. 537);
- 11- Anuários, diretórios e guias – esta categoria lista obras para referências sobre dados de atividades musicais específicas de um local delimitado ou de um período curto (Idem, p. 599);
- 12- Recursos eletrônicos de informação – esta categoria lista principalmente bases de dados disponíveis em rede, o que possibilita o conhecimento de como as fontes são descritas nesse meio e, quando possível e disponível, a compreensão de como a informação é incluída nessas bases. Além disso, são listadas também fontes em meio eletrônico que representam grande parte do conhecimento produzido na área. Boa parte das indicações bibliográficas das outras categorias podem ser encontradas disponíveis em repositórios *online* (Idem, p. 613);
- 13- Bibliografia, a música comercial e Biblioteconomia – esta categoria lista estudos em bibliografia musical, coleções de ensaios sobre temas de bibliografia musical e Biblioteconomia, relatórios de conferências, música comercial e leis, bibliotecários de música, catalogação e classificação de música, sendo importante fonte para compreensão dos métodos biblioteconômicos aplicados em música (Idem, p. 623).

Como pode ser observado, o método apresentado pelos autores possibilita o estudo específico com bibliografia especializada em cada assunto. Nesta pesquisa, acredita-se que as categorias 10 (discografias) e 11 (anuários, diretórios e guias) serão as menos utilizadas, por não tratarmos de documentos sonoros ou performance musical.

2.2.1.1.2. Classificação bibliográfica

Como mencionado anteriormente na fundamentação teórica, a necessidade de compreender como a Biblioteconomia classifica a documentação musical para que seus usuários tenham o acesso às informações de forma otimizada, foi importante para verificar se o desconhecimento da natureza ontológica, taxonômica e/ou tipológica adequada ao documento possa ter levado a falhas no processo de classificação de tais fontes, nas bibliotecas. Assim, serão expostas aqui as metodologias de classificação bibliográfica que são comumente utilizadas para a organização das fontes musicais nas bibliotecas no Brasil, comparando com outras que foram desenvolvidas propriamente para o tratamento da documentação musical.

Conforme Araújo e Oliveira (2005, p. 33), bibliotecas e centros de documentação classificam e agrupam seus documentos de acordo com os assuntos tratados em seus conteúdos.

Para isso, são utilizados sistemas de classificação bibliográfica visando à organização eficaz da documentação, facilitando, com isso, o acesso às informações contidas nos acervos. Barbosa (1969, p. 15) acrescenta que isso permitirá a fácil localização de um item dentro da coleção, sua retirada para consulta com rapidez, sua devolução à coleção sem dificuldades, a inserção de novos itens sem a perda da ordem lógica dos demais e a inserção de novos assuntos sem quebrar a sequência do grupo.

O processo de classificação, segundo Langridge (1977, p. 81), pode se dar de forma geral (usualmente em bibliotecas públicas, acadêmicas e nacionais) ou especializada (para bibliotecas que enfatizam uma área de conhecimento). O autor afirma que este último tipo possui um assunto central (a especialização propriamente dita) e assuntos periféricos (com diferentes graus de importância em relação à especialização).

Existem vários sistemas de classificação bibliográfica, dentre eles a Classificação de Cutter (*Expansive Classification* – EC), Classificação da Biblioteca do Congresso Americano (*Library of Congress Classification* – LCC), Classificação de Brown (*Subject Classification* – SC), Classificação de Bliss (*Bliss Bibliographie Classification* – BBC), Classificação dos dois pontos (*Colon Classification* – CC), Classificação Decimal de Dewey (CDD) e a Classificação Decimal Universal (CDU). Conforme autores como Gaspar e Reis (2010, p. 1) e Michell e Vizine-Goetz (2009, p. 2), o sistema CDD e CDU são os mais utilizados no mundo.

No âmbito brasileiro, embora Momm e Lessa (2009, p. 145) assumam que a maioria das bibliotecas das instituições de ensino superior do país utilizem a CDU em seus acervos, Freire (2014, p. 5) afirma que “no Brasil o sistema mais utilizado é a CDD e a maioria dos bibliotecários concorda que, por estarem mais familiarizados com ela, a mesma atenda aos objetivos de representação dos assuntos de seu acervo”. Para se chegar a uma confirmação, é preciso de um estudo mais aprofundado, pois não existe nenhuma referência por parte dos primeiros autores mencionados, assim como na observação do trabalho de Freire (2014, p. 11), o levantamento feito pelo autor abrange apenas as bibliotecas da REDEARTE/RJ, não sendo possível generalizar sua afirmação. Assim, reconhecendo a importância de ambos sistemas, é mister conhecer um pouco sobre eles.

O sistema de classificação CDD, idealizado pelo bibliotecário norte-americano Melvil Dewey (1851-1931), teve como base o sistema de William Torrey Harris (1835-1909) que por sua vez baseou-se no sistema filosófico de Francis Bacon (1561-1626) (Quadro 1).

Quadro 1 – Quadro comparativo entre os sistemas Dewey, Harris e Bacon

Bacon 1623	Harris 1870	Dewey 1876	Classes
Memória { (Natural { História { { Civil	Razão { Filosofia { Religião { Ciências sociais e políticas { Ciências naturais e aplicadas	Obras gerais	000
Imaginação { (Narrativa { Poesia { Dramática { Alegórica*	Imaginação { Belas-Artes { Poesia { Ficção { Miscelânea literária	Razão { Filosofia { Religião { Ciências sociais { Filologia { Ciências puras { Ciências aplicadas	100 200 300 400 500 600
Razão { (Ciência de Deus { Filosofia { Ciência da natureza { Ciência do homem	Memória { Geografia e viagem { História civil { Biografia Apêndice Miscelânea	Imaginação { Belas Artes { Literatura { Geografia Memória { Biografia { História	700 800 910) 920)900 930/999

Fonte: BARBOSA, 1969, p. 203.

O sistema utiliza números em ordem decimal, organizando as áreas de conhecimento em classes que estão representadas por três algarismos (Tabela 6) (BARBOSA, 1969, p. 199; LANGRIDGE, 1977, p. 84). Conforme Barbosa (1969, p. 205-206), quando existem assuntos compostos, como por exemplo “História da Música”, colocam-se as duas classes separadas por um ponto (ex.: 900.780). Para Pereira et al. (2009, p. 9), essa extensão é utilizada para relacionar assuntos, local, época ou tipo de material.

Tabela 6 – Classes principais do sistema e exemplo das subdivisões em Artes

000 Obras gerais	
100 Filosofia	
200 Religião	
300 Ciências Sociais	
400 Filologia (Linguagem)	
500 Ciência	
600 Tecnologia	
700 Artes	710 Paisagem e artes cívicas 720 Arquitetura 730 Escultura 740 Desenho e artes decorativas 750 Pintura 760 Impressos e impressão 770 Fotografia 780 Música 790 Recreação
800 Literatura	
900 História	

Fonte: BARBOSA, 1969, p. 204-205.

Uma outra característica do sistema CDD, destacada por Dimoula (2011, p. 21), é a organização hierárquica que permite a orientação da área comum à mais específica (Quadro 2).

Quadro 2 – Exemplo da organização hierárquica no sistema CDD

781-788 Principles, forms, ensembles, voices, instruments
784-788 Instruments and their music
786 Keyboard, mechanical, electrophonic, percussion instruments
786.8 Percussion instruments
786.88 Single idiophones
786.884 Percussed idiophones
786.884 8 Bells
786.884 85 Handbells

Fonte: MCKNIGHT, 2002, p. 23-24.

Alguns problemas do sistema, com relação à seção musical, até a sua 19ª atualização, também são apontados por Dimoula (2011, p. 22) e McKnight (2002, p. 13). Na seção Música, o CDD não diferencia literatura musical de partituras, fazendo com que diversas bibliotecas de música não o utilizassem como instrumento para classificar seu material de música. O sistema também não acompanhou o desenvolvimento da música e não cobriu suficientemente a música das culturas não-ocidentais ou idiomas ocidentais populares. Os autores ressaltam que, a partir da 20ª atualização do sistema, ele tornou-se facetado¹⁹, passando a existir uma separação entre livros e partituras e também abarcando a música de todas as culturas. Entretanto, Elliker (1994, p. 1281) afirma que foram muitos anos até chegar à 20ª atualização do sistema. Isso fez com que muitas bibliotecas de música passassem a adotar outros sistemas e retornar a ele implicaria aprender como se dar a classificação num sistema facetado, remarcar todos os materiais, reorganizar todas as prateleiras e os usuários aprenderem novos significados para números previamente conhecidos.

O sistema de classificação CDU foi idealizado pelo advogado Paul Otlet (1868-1944) e pelo professor Henri La Fontaine (1853-1943), que tinham a ambição de organizar uma bibliografia universal, o *Repertoire Bibliographique Universel*. A organização das divisões de classes principais (Tabela 7) e subdivisões foram derivadas da CDD. Entretanto, por esta não ser flexível o suficiente para que os assuntos compostos fossem classificados, foram

¹⁹ No âmbito biblioteconômico, faceta significa o “aspecto de um assunto complexo, baseado numa determinada característica” (Cf. BRASIL, 2002, p. 5). Na década de 1930, Raganathan desenvolveu o sistema de classificação por facetas, sendo uma técnica de fragmentar um assunto complexo em facetas. Atualmente, esta classificação tem sido largamente discutida como solução para organização do conhecimento (Cf. TRISTÃO *et al.*, 2004, p. 165).

acrescentados sinais, símbolos e auxiliares comuns, estes últimos utilizados para descrições de idioma, forma, local e hora (BARBOSA, 1969, p. 387; PEREIRA et al., 2009, p. 10; DIMOULA, 2011, p. 25).

Tabela 7 – Classes principais do sistema CDU e exemplo das subdivisões em Artes

0 Generalidades. Ciência e conhecimento. Organização. Informação etc.		
1 Filosofia. Psicologia.		
2 Religião. Teologia.		
3 Ciências Sociais... Direito. Administração, etc.		
4 Vaga.		
5 Matemática e ciências naturais.		
6 Ciências aplicadas. Medicina. Tecnologia.		
7 Artes. Belas-artes. Recreação. Diversões. Esportes.	71 Planejamento territorial, físico. Planejamento regional, urbano e rural. Paisagens, parques, jardins.	
	72 Arquitetura.	
	73 Artes plásticas.	
	74 Desenho. Desenho artístico. Artes e ofícios aplicados;	
	75 Pintura.	
	76 Artes gráficas. Gravuras.	
	77 Fotografia e processo similares;	
	78 Música	781 Teorias da música. Questões gerais. 782 Música dramática. Ópera. 783 Música de igreja. Música sacra. Música religiosa. 784 Música vocal. 785 Música instrumental. Música sinfônica. Grupo de instrumentos. Música de conjunto (ensemble). 786 Música para instrumentos de teclado. 787 Música para instrumentos de corda e instrumentos tangidos. 788 Música para instrumentos de sopro. 789 Música para instrumentos de percussão. Música para instrumentos musicais mecânicos.
	79 Recreação. Diversões. Jogos. Esportes.	
	8 Linguagem. Linguística. Literatura.	
9 Geografia. Biografia. História.		

Fonte: CLASSIFICAÇÃO DECIMAL UNIVERSAL, 1997, p. 968-972.

Destacando a seção musical do sistema, verifica-se que o CDU fornece uma sequência única para literatura musical e partituras, levando em consideração diferentes formatos (e tamanhos) destas. Assim, “as **partituras de regência** devem estar primeiramente organizadas seguida das **partituras originais**, **partituras em miniatura** e finalmente **partes e reduções**

para piano incluindo **partituras vocais**”²⁰ (DIMOULA, 2011, p. 25. Grifos nossos). Na frase de Dimoula, pode-se confirmar a confusão entre tipo documental e formato²¹, o que quase sempre acontece quando se trata de representar a música em sistemas de classificação e linguagens de indexação. Entretanto, a biblioteconomia parece, desta forma, não considerar as tipologias do documento musicográfico e o seu conteúdo. Para pesquisadores em música, esses formatos apresentados são inadequados e não facilitam o acesso às informações desejadas.

De acordo com Barbosa (1969, p. 400), inicialmente a CDU foi divulgada no Brasil por duas grandes instituições: o Instituto Oswaldo Cruz e a Biblioteca Nacional. Contudo, sua difusão de fato ocorreu positivamente no país após a criação, em 1954²², do Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação (IBBD), atual Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT).

Considerando o que foi mencionado anteriormente e devido ao fato de que o âmago desta pesquisa inclui a documentação musicográfica, será exposto, a seguir, como se dá o processo de classificação bibliográfica deste tipo de fonte, entendendo que, segundo Dimoula (2011, p. 14), este pode ser feito a partir de sistemas de classificação especialmente dedicados à música, como o *Dickinson Classification* (DC) ou o *British Catalogue of Music Classification* (BCMC), ou a partir da seção específica de música dos sistemas de classificação geral, já mencionados anteriormente.

A DC foi desenvolvida no ano de 1938 pelo educador musical americano George Sherman Dickinson, visando apenas à organização de partituras na biblioteca universitária de Vassar, em Nova Iorque (ELLIKER, 1994, p. 1301-1302; DIMOULA, 2011, p. 16). De acordo com Dickinson (1938, p. 7), a música oferece um universo de materiais mais elaborados, sendo necessário, portanto, categorias que abranjam todas as características específicas das fontes musicográficas. Diante disso, o autor desenvolveu uma metodologia específica para classificação de música cujo alcance, segundo ele, é suficiente para abarcar todos os itens da seção de música da Biblioteca do Congresso (Figura 2), com exceção de algumas categorias essenciais (não especificadas pelo autor).

²⁰ Original: *conductor's scores should be firstly arranged followed by original scores, then miniature scores, and finally parts and piano reductions including vocal scores.*

²¹ “Conjunto das características físicas de apresentação, das técnicas de registro e da estrutura da informação e conteúdo de um documento” (Cf. ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 94).

²² Cf. BRASIL, 1954, [n.p.].

Figura 2 – Sumário das classes do Sistema de Classificação de Dickinson

2. CLASSIFICATION	
1. Class Synopsis	
TABLE	
C	
MISCELLANEOUS	VOCAL (with or without instruments)
0 SEVERAL OF SPECIAL CLASSES	7 VOICE <i>solo</i> and <i>solo ensemble</i>
INSTRUMENTAL ☆ ₂₂	78 FOLK and PATRIOTIC ☆ ₂₃
1 KEYBOARD <i>solo</i> and <i>solo ensemble</i>	8 CHORAL and SOLO-CHORAL <i>ensemble</i>
2 STRING (bowed) <i>solo</i>	88 LITURGIC ☆ ₂₃
3 WIND <i>solo</i>	9 DRAMATIC <i>ensemble</i>
4 PLECTRAL <i>solo</i> and VARIOUS OTHER	95 BALLETS ☆ ₂₃
5 CHAMBER <i>ensemble</i> (groupings of classes 2, 3, 4; also these with class 1)	98 INCIDENTAL MUSIC (to dramas) ☆ ₂₃
58 SOLO-CHAMBER <i>ensemble</i> (concerti) ☆ ₂₃	
6 ORCHESTRAL <i>ensemble</i>	
68 SOLO-ORCHESTRAL <i>ensemble</i> (concerti) ☆ ₂₃	

Fonte: DICKINSON, 1938, p. 17.

Dickinson ainda ressalta que a definição das categorias específicas para a música deve levar em consideração a maneira como os materiais são classificados em conjunto e a ordem na qual os grupos formados são organizados. Para o autor, isso dependerá do tipo de biblioteca e usuário.

Na música, por exemplo, partituras são normalmente consultadas por pesquisadores e estudantes, devendo, assim, ser classificadas de acordo com a forma original, embora isso possa exigir alguma pesquisa. Não obstante, obras pesquisadas por intérpretes devem estar acessíveis em grupos determinados principalmente pelos instrumentos ou vozes, independentemente de estarem ou não na sua forma original (DICKINSON, 1938, p. 7)²³.

O método de Dickinson é baseado no sistema decimal e simbólico, sendo constituído por quatro tabelas, utilizadas na organização da biblioteca de acordo com o que o bibliotecário considerar melhor para sua localização e acesso, observando o material que constitui sua coleção e a necessidade de seus usuários (DICKINSON, 1938, p. 4-5; ELLIKER, 1994, p. 1302; DIMOULA, 2002, p. 17). As quatro tabelas são:

²³ Original: *In music, for example, scores which are used chiefly for consultation by the scholar or student should be classified according to their original form, even though this may require some research. On the contrary, works used mainly for performance should be accessible in groups determined primarily by the instruments or voices which perform them, regardless of whether they are in their original form or not.*

- 1- Localização – divisão complementar à classificação, refere-se à codificação local do material, discriminando também a espécie documental (DICKINSON, 1938, p. 16);
- 2- Classificação – refere-se à codificação das nove classes do sistema, suas divisões e subdivisões em espécies ou categoria histórica. (DICKINSON, 1938, p. 17-28);
- 3- Extensões – refere-se à codificação da instrumentação, do formato que se encontra organizado o material e das informações sobre idioma, religião, datas e ocasiões (DICKINSON, 1938, p. 29-32);
- 4- Distinção – refere-se à codificação de características como livro (no caso de coletânea), título e edição (DICKINSON, 1938, p. 33-37).

Para os autores Elliker (1994, p. 1301) e Dimoula (2002, p. 17), o sistema apresenta como problemas ter uma restrição aos documentos musicográficos, não incluindo a literatura musical, e ter como âmbito a música ocidental, não levando em consideração outras culturas não-ocidentais. Além disso, por ser um sistema onde o bibliotecário tem a liberdade de escolher de que forma e quais tabelas serão utilizadas para a classificação de sua coleção, isso deve ser bem definido antes de ser implementado, pois, uma vez implementado, sua alteração torna-se difícil.

O sistema BCMC foi desenvolvido em 1957 por Eric J. Coates, membro da Bibliografia Nacional Britânica, em contato com membros da seção britânica da IAML e teve como base o conceito de sistema facetado de Ranganathan²⁴ e o CDD (ELLIKER, 1994, p. 1315). O método utiliza letras em ordem alfabética e símbolos para a organização da literatura musical (A e B) e de documentos musicográficos (C-X). As facetas definidas para a classificação são: Compositor; Títulos, séries, editores e arranjadores; Instrumento, forma musical e caráter; Literatura musical; Preços; Abreviações (WELLS, 1958, p. 5-6). Dimoula (2002, p. 15) considera o sistema de utilização simples e fácil, também se mostrando adaptável e flexível quando são necessários novos assuntos. De acordo com o autor, o sistema não fornece símbolos ou números para assuntos compostos, mas fornece uma maneira simples de criá-los.

Embora alguns autores considerem o BCMC um sistema mais conveniente e abrangente para classificar a música em bibliotecas, Bryant (1968, p. 91) afirma que nenhuma biblioteca o adotou. Segundo o autor, as bibliotecas pequenas consideraram o esquema muito detalhado, enquanto as grandes bibliotecas foram dissuadidas pelo imenso trabalho de reclassificar suas

²⁴ Conhecido como *Colon Classification* (Classificação em dois pontos), o sistema utiliza o termo “faceta” que substituiu o termo “característica”, significando os diferentes aspectos ou pontos de vista dos assuntos. Assim, o material é classificado de acordo com suas facetas (Cf. BARBOSA, 1969, p. 16).

coleções. O autor ainda ressalta que o sistema não é facilmente assimilado pelo usuário da biblioteca.

Diante do que observamos, fica claro que os documentos musicográficos não são reconhecidos conforme sua natureza ontológica, dificultando assim a classificação coerente e o acesso correto por parte dos usuários. Os documentos iconográficos são também incluídos de uma forma genérica nos sistemas de classificação CDD e CDU, não levando em consideração toda sua diversidade tipológica. É necessário, portanto, uma discussão mais profunda a respeito da classificação biblioteconômica para que as fontes musicográficas e iconográficas tenham um nível de especificidade e representação maior e melhor.

2.2.1.1.3. Catalogação de documentos musicais

Sendo a catalogação considerada como processo de descrição formal do documento e como recurso para o acesso às informações (ASSUNÇÃO, 2005, p. 17), torna-se indispensável a esta pesquisa uma metodologia adequada para a catalogação de documentos musicais que permita ao usuário localizar e recuperar o documento ou a informação nele contida.

No campo da Biblioteconomia, Costa (2013, p. 2) afirma que a catalogação é um processo fundamental no trabalho do bibliotecário, que torna possível, através representação dos elementos e sua organização, a localização, identificação, seleção e obtenção da informação desejada. Diante disso, a catalogação, para a autora, possibilita o controle dos registros de informação, garantindo a unicidade do documento, a união dos documentos por suas semelhanças e a localização em qualquer acervo. Isto considerado, a autora entende a catalogação como “o elo de comunicação entre o item e seu usuário”.

No âmbito da música, Costa (2013, p. 3) declara que a catalogação auxilia o controle da informação pelo seu caráter cultural e histórico. O documento musicográfico é, portanto, considerado como fonte fundamental para pesquisa, contendo informações como título, autor, instrumento, tonalidade, ritmo, entre outras. Assim, a catalogação desse tipo de fonte torna-se mais complexa, exigindo do analista responsável pela descrição, geralmente o bibliotecário, ter um mínimo de conhecimento específico na área da música.

Embora existam regras como a AACR²⁵, RDA²⁶, DCRM(M)²⁷ e a ISBD(PM)²⁸, que possuem especificidades para a catalogação de documentos musicográficos, importantes à

²⁵ Anglo-american cataloguing rules (AACR) 2ª versão.

²⁶ Resource Description and Access.

²⁷ Descriptive Cataloging of Rare Materials (Music)

²⁸ International Standard Bibliographic Description for Printed Music

representação descritiva no campo da música, nesta pesquisa, será abordada apenas a norma do *Repertoire International des Sources Musicales* (RISM), por entender que no tratamento de música ela é a mais abrangente e precisa, sendo útil à recuperação da informação e localização das fontes musicográficas para a pesquisa musicológica (COTTA, 2000; SOTUYO BLANCO, 2004; ASSUNÇÃO, 2005; COSTA, 2013).

O Projeto RISM surgiu em 1952 do encontro entre a *International Musicology Society* (IMS) e a *International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres* (IAML) com o objetivo de reunir todas as fontes musicais históricas existentes no mundo, para assim resolver o problema do conhecimento mais preciso das fontes e, no caso do Brasil, também do desconhecimento do real alcance do patrimônio documental musicográfico, tanto em termos quantitativos quanto em termos qualitativos. Assim, foram reunidos profissionais da área da Musicologia, Arquivologia e da Biblioteconomia, de diversas partes do mundo, para criar a Norma de Catalogação RISM sendo uma efetiva padronização de elementos descritivos no tratamento de fontes musicográficas no mundo (RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, 1996, p. 9-10; COTTA, 2004, p. 87).

Os trabalhos e publicações das fontes contempladas pelo projeto estão divididos em séries (Tabela 8).

Tabela 8 – Séries RISM

SÉRIES	TRABALHOS E PUBLICAÇÕES
A	Composições musicais que podem ser agrupadas pelo nome de um único compositor (em ordem alfabética de autores).
A/I	Documentos musicográficos impressos até 1800 (14 volumes publicados, que possuem em torno de 200.000 fichas de composições coletadas de cerca de 1.100 bibliotecas e arquivos de vários países.
A/II	Documentos musicográficos manuscritos de 1600 a 1850, elaborado através de um <i>software</i> chamado PIKaDo. ²⁹
B	Sistemática, para coleções de fontes que não se podem registrar alfabeticamente por um único autor (manuscritos coletivos, antologias, coleções impressas, etc.); é realizada por especialistas e possui 19 volumes.
C	Diretório de arquivos e bibliotecas (5 volumes). Fornece informações sobre direções e horários de atendimento ao público de arquivos e bibliotecas de música de todo o mundo, oferecendo aos pesquisadores informações sobre equipamento técnico, volume e características dos fundos.

Fonte: RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, 1996, p. 12-13.

²⁹ Atualmente o software utilizado pelo escritório internacional central do RISM é o MusCat, bastante diferente do PIKaDo, mas que não altera, em termos gerais, os campos, apenas a arquitetura algorítmica em que eles são utilizados no processo de inserção dos dados.

Conforme a norma RISM (1996, p. 19) a catalogação se realiza em três etapas:

- 1- Trabalho de campo, realizado nos arquivos ou bibliotecas de música;
- 2- Estudo exaustivo do conteúdo, edições, bibliografia, comparações de incipits musicais³⁰ e literários, etc., de cada uma das fontes, assim como dos autores, completando e comparando as informações provenientes de outras fontes;
- 3- Normalizar e validar a informação.

A norma de catalogação descritiva RISM, chegou ao Brasil a partir da versão do RISM-Espanha, tradução do alemão para o espanhol, das normas (COTTA, 2000, p. 109). A norma possui 94 campos para a descrição da fonte musicográfica, que se organizam em blocos, agrupando campos que tenham a mesma função descritiva. Cotta (2000, p. 155), analisando as fichas de catalogação da norma, define três categorias de dados que as envolvem:

- 1- Elementos básicos de descrição – Bloco I (Títulos e menções de responsabilidade) e Bloco II (Descrição física);
- 2- Notas – Bloco III (Relativas à menção de responsabilidade), Bloco IV (Relativas aos meios de interpretação, Bloco V (Outro tipo de informação) e Bloco VI (Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar);
- 3- Incipits – Bloco VII (Incipit musical).

Existe também um bloco Anexo, com campos relacionados a informações específicas de documentos musicográficos impressos.

Pode-se perceber que, na norma RISM, o grande número de campos descritivos (o que conta a favor, significando um tratamento mais detalhado da fonte) acaba tornando o trabalho de catalogação extremamente extenso e exaustivo, onde o catalogador, com certeza, deve levar um bom tempo para descrever uma única fonte. Neste sentido, no ano de 1978, Kurt Dorfmueller apresentou uma lista com categorias de campos mínimos obrigatórios para a descrição da fonte musicográfica (RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES, 1996, p. 24), a saber:

- 1- Nome do autor normalizado;
- 2- Título uniforme e forma musical;
- 3- Título próprio;
- 4- Manuscrito (autógrafo, se for o caso) ou impresso;

³⁰ Notas iniciais de uma composição.

- 5- Designação do tipo documental musicográfico (partitura, redução, livro de coro, particella, etc.);
- 6- Incipit(s) musical(ais);
- 7- Nome da biblioteca ou arquivo, cidade e país; e
- 8- Código.

As fontes musicográficas, portanto, são minuciosamente trabalhadas, quando descritas a partir das normas RISM. De acordo com Ezquerro (1998, p. 81-82), no âmbito do RISM-Espanha, a catalogação é acompanhada por uma série de etapas preparatórias, administrativas e institucionais, destinadas a garantir os recursos humanos e econômicos adequados ao trabalho, que deve ser feito no local onde as fontes se encontram. Inicialmente, cartões de catalogação eram preparados no arquivo ou biblioteca em questão e enviados ao comitê de avaliação do RISM-Espanha para correção. Após a correção, os cartões retornavam à equipe de catalogação avaliados e com anotações indicando, quando fosse o caso, campos que deveriam ser preenchidos em maior detalhe, o que precisava ser esclarecido, etc. A equipe revisava os cartões, comparando-os com os documentos originais e os enviava novamente para o comitê editorial onde, finalmente, os dados eram inseridos no computador³¹. Esse processo, além de garantir a integridade das informações recebidas, permitia que o grupo de trabalho continuasse o estudo crítico das fontes, adicionando detalhes como bibliografia, gêneros e formas musicais normalizadas, nomes e datas de autoridades (copista, arranjador, coautor, etc.) e transferência de *incipits* musicais para um código alfanumérico³². Finalizados, os dados eram enviados para o centro internacional do RISM em Frankfurt, onde cada índice será atribuído a um número de referência internacional definitivo e certos aspectos serão revisados e melhorados novamente. Para Ezquerro (1998, p. 83), embora esta metodologia seja lenta, ela garante um grau considerável de confiabilidade, contribuindo também para a formação de catalogadores (de diferentes bibliotecas e arquivos) aptos às normas RISM International. Considerando a situação semelhante entre Espanha e América Latina, em relação ao tipo de música realizada, o autor ressalta o quão importante é trabalhar dentro desse sistema. Nesse sentido, tornar-se-á mais fácil a coleta e comparação de dados sobre obras de compositores, não só entre as diferentes

³¹ O autor não menciona o sistema utilizado no computador, mas provavelmente seria o PIKaDo, software específico onde as normas RISM operava (Cf. COTTA, 2000, p. 205).

³² Embora não seja descrito pelo autor, aparentemente este código era o *Plaine & Easie Code* – padrão que permite a entrada alfanumérica de incipits musicais em notação moderna ou mensurável (Cf. IAML, 2004, [s. p.]).

regiões autônomas, mas também entre todos os países cujo o idioma é o mesmo e, de fato, o resto do mundo.

Com relação aos documentos iconográficos, da mesma forma que os documentos musicográficos, eles exigem uma descrição amplamente detalhada da fonte. Existem seções específicas na AACR2 e ISBD para o tratamento descritivo das fontes iconográficas. Entretanto, segundo Yassuda (2009, p. 49), tais seções não conseguem ter um nível de detalhamento que abranja todas as características físicas do item e demais dados correlatos. Macambyra (2013, [s. p.]) corrobora ressaltando os problemas que podem ocorrer na catalogação de fontes visuais utilizando normas e padrões biblioteconômicos que não levam em consideração as especificidades de tais fontes, apontando também as vantagens em utilizar padrões específicos para obras de arte e para as imagens delas, tais como:

- Solucionar problemas de descrição não previstas por outras normas.
- Distinguir obra de imagem, eliminando possíveis confusões entre um conceito e outro e ajudando a descrever adequadamente elementos que acabam sendo negligenciados quando usamos padrões concebidos para tratamento de textos.
- Obrigar o catalogador a voltar necessariamente sua atenção para a obra e para informações importantes que nem sempre podem ser encontradas nas imagens específicas que estão sendo descritas.
- Propiciar real economia de esforços, já que a obra é descrita uma única vez.
- Permitir que a informação seja recuperada de forma mais lógica e organizada.

Embora o uso que Macambyra faz do conceito de obra de arte (ou mais simplesmente, obra) mereceria uma discussão mais profunda, segundo veremos mais na frente neste trabalho, ele é resultado da influência de práticas vinculadas a conceitos diversos de cultura, talvez ainda não devidamente conscientizadas pelos profissionais da área. Pensa-se no objeto e chama-se-lhe de obra.

Sendo assim, optou-se nesta pesquisa por uma normalização mais específica, recorrendo então ao Guia de Catalogação de Objetos Culturais (CCO). De acordo com Coburn *et al.* (2009, p. 2), o CCO é um projeto da *Visual Resources Association Foundation*, iniciado em 2001, com o objetivo de fornecer diretrizes para a descrição de obras de arte. Para Baca *et al.* (2006, p. xii) o guia orienta a escolha de termos e define a ordem, a sintaxe e a forma de descrição da fonte iconográfica. Conforme o autor, o guia busca o equilíbrio entre as necessidades da documentação e os requisitos locais das instituições custodiadoras, entendendo também que

quem descreve objetos originais necessita de diretrizes adicionais e especializadas, como procedimentos mais detalhados para medir um objeto ou descrever sua condição ou conservação.

O CCO utiliza metadados descritivos, ou seja, dados para a descrição do item e controle de autoridade, dados utilizados para criar registros de catálogo para as fontes. O guia abrange diversos tipos de obras culturais, como arquitetura, pintura, escultura, fotografias, entre outras fontes visuais, sendo projetado para coleções de museus, arquivos e bibliotecas (BACA et al., 2006, p. xiii). Segundo Baca *et al.* (2006, p. 1), o guia está organizado em três partes, a saber:

- 1- Orientações básicas, como descrições mínimas, registros de trabalho e imagens, trabalhos complexos, catalogação de nível de item e catalogação de nível de coleta, vocabulários controlados e autoridade de controle;
- 2- Elementos de metadados;
- 3- Autoridades, incluindo os elementos recomendados e as regras para as autoridades de construção.

Considerando a diversidade tipológica das fontes visuais, é importante que o sistema de catalogação utilizado leve em conta as necessidades informacionais específicas para este tipo de fonte. Sendo assim, para que se tenha um padrão de catalogação dessas fontes, é necessário que os campos de descrição sejam os mais detalhados possíveis, ajudando assim tanto no acesso às informações das fontes, quanto na interoperabilidade entre as instituições.

2.2.1.1.4. Recuperação da informação musical

Tendo em vista a melhoria do acesso, da organização e da compreensão da informação musical, torna-se importante discutir sua recuperação no âmbito desta pesquisa. Segundo Futrelle e Downie (2002, p. 121), a recuperação da informação musical (tradução de *Music Information Retrieval*, ou MIR) é uma área de pesquisa interdisciplinar, tendo como comunidades disciplinares a Ciência da Computação, a Musicologia, a Engenharia de áudio, as Ciências cognitivas, e a Biblioteconomia, entre outras. Seu objetivo é gerenciar coleções de música no meio digital para preservação, pesquisa, acesso e outros usos.

Com o crescimento do volume de documentos musicográficos e iconográficos musicais no meio digital, pesquisadores da MIR são desafiados a desenvolver novos mecanismos de gestão, acesso e uso de coleções de música, tendo como maior dificuldade a grande variedade de produção, representação e uso da música (Cf. FUTRELLE; DOWNIE, 2002, p. 121-122; DOWNIE, 2004, p. 12; BARROS, 2012, p. 18). Para Futrelle e Downie (2002, p. 122), a

pesquisa básica no MIR pode ser categorizada aproximadamente pelo tipo de representação musical empregada (Tabela 9).

Tabela 9 – Algumas representações e os tipos de pesquisas no MIR aplicadas a eles

REPRESENTAÇÃO	DESCRIÇÃO	PESQUISA
Simbólica	Notações (documentos musicográficos), MIDI (registro baseado em códigos binários), Representação híbrida.	Extração de tema e melodia; separação de voz, Análise musical.
Áudio	Gravações, Streaming, Áudio, Biblioteca de instrumentos.	Som e Canção; Transcrição, Timbre, Classificação, Análise Musical.
Visual	Documento musicográfico (partitura).	Leitura de Documentos; <i>Optical Music Recognition</i>
Metadados	Catálogos, Bibliografia, Descrições.	Bibliotecas de teste; Recuperação da informação tradicional; interoperabilidade (OAI).

Fonte: FUTRELLE; DOWNIE, 2002, p. 122.

Futrelle e Downie (2002, p. 127), propõem quatro passos para garantir que os sistemas MIR sirvam às necessidades dos usuários:

- 1- Avaliar os sistemas MIR existentes (tanto digitais quanto analógicos) para estabelecer linhas de base de usabilidade sobre as quais os novos sistemas MIR devem melhorar. Essas avaliações devem ser sistemáticas e empíricas e envolver a participação de usuários e mantenedores dos sistemas existentes;
- 2- Identificar comunidades distintas de usuários e investigar o que eles precisam dos sistemas MIR (a comunidade musicológica, por exemplo, tem requisitos bastante específicos para os sistemas MIR comparados aos de outras comunidades);
- 3- A precisão da recuperação e a eficácia do sistema devem ser medidas a partir do compartilhamento de coleções de música, de modo que diversas técnicas possam ser aplicadas à mesma coleção e seus resultados replicados ou refutados por equipes de pesquisa independentes;
- 4- Os pesquisadores do MIR devem desenvolver áreas de pesquisa sub-representadas, como recomendação, navegação e design de interface do usuário, baseando-se no conhecimento existente sobre os requisitos dos usuários e música.

De acordo com Pugin (2015, p. 1), a pesquisa em MIR surgiu da necessidade de ter algoritmos, ferramentas e interfaces dedicadas para processamento, manipulação e interação com dados de música. Apesar de grande parte da pesquisa em MIR se concentrar no

processamento de áudio, no princípio, o MIR tinha um forte componente biblioteconômico. É essa a parte que interessará à nossa pesquisa, notadamente o MIR aplicado aos incipits musicais.

Para Pugin *et al.* (2012, p. 50), os incipits musicais são importantes fontes de informação para pesquisadores que buscam identificar melodias. No entanto, se a busca não for pelo incipit musical e sim, por exemplo, pelo título (ponto de acesso de importância para a biblioteconomia e a museologia em geral), pode não ser tão simples, já que “muitas composições musicais, especialmente a música sagrada, podem levar o mesmo título”, o que leva os documentos musicais em bibliotecas e museus a não serem tão facilmente identificados na recuperação da sua informação. Conforme os autores, os catalogadores que trabalhavam com as normas RISM, já numa realidade tecnológica, passaram a utilizar o *Plaine & Easie Code*, um sistema específico baseado em ASCII³³ para codificar os incipits musicais, projetado especificamente para bibliografia musical. Com relação à MIR aplicado aos incipits, Pugin *et al.* (2012, p. 51) afirmam que muitas soluções diferentes foram propostas, desde uma simples consulta por correspondência literal – que só iria retornar os incipits musicais codificados exatamente da mesma forma que a consulta ou qualquer pequena variação na codificação – até um método de pesquisa mais complexo como o algoritmo *n*-gram³⁴ desenvolvido por Downie (1999).

2.2.1.1.5. Tesouros em música

Atualmente, no Brasil, os tesouros em música não respondem totalmente às necessidades da indexação e recuperação da informação musical. Nesse sentido, é mister discorrer nessa pesquisa sobre a metodologia para criação de um tesouro em música adequado às expectativas musicológicas.

Conforme Jesus (2002, p. 8), o sucesso da recuperação da informação depende de um controle da terminologia que delimite os meios pelos quais se podem expressar ideias, estabelecendo regras que permitam a expansão e efetividade do sistema. Assim, o primeiro passo para a construção de um tesouro é a análise dos conceitos e a seleção daquele que garantirá o controle terminológico. Esta seleção é descrita por Souza (2008, p. 43) da seguinte maneira:

³³ O código padrão americano para o intercâmbio de informação (*American Standard Code for Information Interchange* – ASCII) é um código binário que representa símbolos e caracteres.

³⁴ “Algoritmo que constrói ‘palavras’ musicais de uma determinada melodia monofônica usando informações interválicas e cria representações invariantes de transposição dessa melodia com base em uma segmentação em execução das seqüências de notas em segmentos de *n* grammas (bigrams, trigramas, etc.)” (Cf. PUGIN *et al.*, 2012, p. 51).

- 1- As fontes de informação devem ser classificadas como primárias (encontradas na linguagem natural) e secundárias (baseadas em linguagens documentárias);
- 2- Garantir o relacionamento entre os conceitos.

Jesus (2002, p. 9) ressalta que o tesauro, quando trabalhado na indexação, permite a semelhança entre o termo a ser procurado e o que foi indexado. Assim, quando o termo for grande, deve ser dividido em mais de um e estes combinados para recuperar a informação desejada. No exemplo da Figura 3, o resultado da busca será a intersecção entre os dois conjuntos.

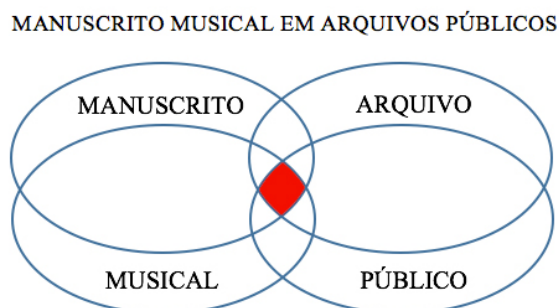
Figura 3 – Exemplo de termo grande



Fonte: JESUS, 2002, p. 9.

Quando os termos do tesauro são condizentes com a indexação, o usuário entra com cada termo separadamente e o sistema, a partir de uma operação booleana³⁵, combinará os termos para localizar o documento, que, no caso do exemplo, estará na intersecção dos quatro conjuntos (Figura 4).

Figura 4 – Exemplo de termos separados



Fonte: JESUS, 2002, p. 9.

³⁵ “A álgebra booleana pode ser definida como um conjunto de operadores e um conjunto de axiomas, que são assumidos verdadeiros sem necessidade de prova. [...] Na álgebra booleana, existem três operações ou funções básicas. São elas, operação OU, operação E e complementação” (Cf. GÜNTZEL; NASCIMENTO, 2001, [p. 17]).

Diante do exposto, Jesus (2002, p. 10) afirma que é necessário definir se o vocabulário será mais superficial ou mais específico, para que quando o usuário buscar um determinado termo, ele seja conduzido ao conceito, seja ele geral ou específico. Deste modo ter-se-á um vocabulário de entrada adequado, auxiliando a redução do esforço intelectual do usuário na busca e na indexação.

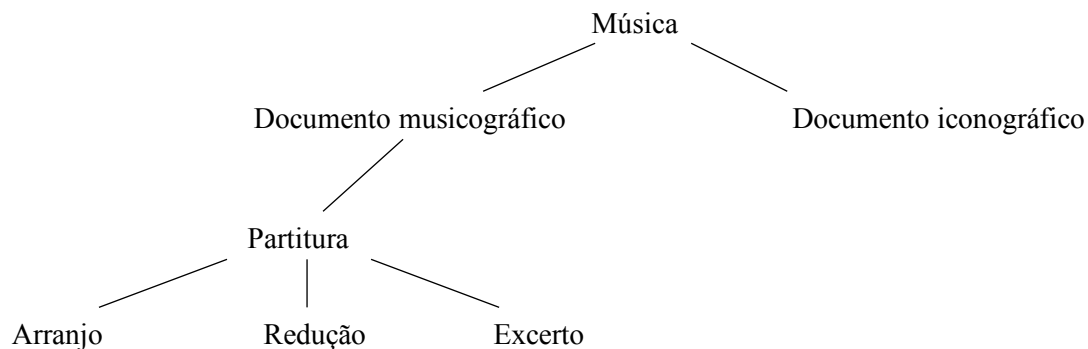
Quanto à apresentação do tesouro, Souza (2008, p. 48) afirma que esta deve ser feita de forma sistemática (Quadro 3) ou planigráfica (Figura 5), acompanhada sempre de uma apresentação alfabética dos termos.

Quadro 3 – Exemplo da forma sistemática

01 MÚSICA
01.1 DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS
PARTITURAS
REDUÇÃO
ARRANJO
EXCERTO
01.2 DOCUMENTOS ICONOGRÁFICOS

Fonte: Adaptado de SOUZA, 2002, p. 9.

Figura 5 – Exemplo da forma planigráfica



Fonte: Adaptado de SOUZA, 2002, p. 9.

A partir dessas considerações metodológicas, pretendia-se aqui estabelecer os tesouros de música específicos para documentos musicográficos e iconográficos musicais. Entretanto, por questão de tempo e praticidade, não foi possível estabelecê-los. O que realizamos foi uma ferramenta de controle de termos que irá permitir, posteriormente, a materialização de um tesouro nacional desses gêneros documentais, o que veremos mais a frente.

2.2.1.2. *Arquivologia*

Esta subseção apresentará os métodos referentes à disciplina, que se julgaram pertinentes ao tema, visando a compreender como se realiza uma pesquisa arquivística e como se dá o tratamento da informação musical no âmbito da disciplina.

2.2.1.2.1. Pesquisa arquivística

A pesquisa arquivística possibilita a descoberta de novas fontes documentais e com elas novos indícios. A sua metodologia consiste em coletar e classificar documentos publicados e não publicados. Para isso, Castro (2008, p. 54) orienta o pesquisador, depois de ter realizado a revisão bibliográfica (já mencionada anteriormente), a seguir algumas etapas para ter sucesso em sua busca:

- 1- Levantar uma lista biográfica sobre o tema de pesquisa a partir de bibliotecas ou na internet. Neste momento, também é interessante entrar em contato com pessoas que pesquisaram ou escreveram sobre o tema do estudo;
- 2- Listar os termos descritores (pessoas, instituições, lugares ou eventos) para a busca no arquivo;
- 3- Entrar em contato com o responsável pelo atendimento do arquivo para entender seu funcionamento;
- 4- Quando for ao arquivo, levar carta de recomendação, explicar a natureza da pesquisa, pedir auxílio para o acesso ao material e solicitar orientações sobre como proceder na sala de consulta;
- 5- Anotar as referências dos documentos encontrados, inclusive sua localização no arquivo.

2.2.1.2.2. Gestão de documentos

De acordo com o DIBRATE, a gestão de documentos é o “conjunto de procedimentos e operações técnicas referentes à produção, tramitação, uso, avaliação e arquivamento de documentos em fase corrente e intermediária” (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 100). Para Cotta (2000, p. 60), o arquivista precisa conhecer as atividades do organismo acumulador, para assim racionalizar as operações de produção e circulação de documentos. As tabelas de temporalidade, importantes para a gestão documental, especificam a duração da fase corrente de cada tipo documental acumulado pelo organismo, determinando a sua destinação final.

No âmbito desta pesquisa, a gestão documental possibilitará compreender os procedimentos e operações técnicas para o tratamento das fontes musicográficas e iconográficas

musicais, a fim de entender as suas carências e, pelo caminho da busca de soluções, garantir melhores condições de acesso a ditas fontes nas diferentes fases do seu ciclo vital.

2.2.1.2.3. Análise tipológica

De acordo com Bellotto (2006, p. 43), “a análise tipológica pode tornar eficiente o fazer arquivístico em múltiplos aspectos, como a avaliação, a classificação e a descrição”. Neste sentido, buscou-se, na metodologia proposta pela autora, orientações para a construção normalizada dos tipos documentais aqui tratados.

Conforme Bellotto (2006, p. 89), são doze itens que devem ser considerados na análise tipológica, a saber:

1. O tipo documental, que resulta na espécie documental aliada à atividade concernente: sua definição [...]; e caracteres externos (gênero, suporte, formato, forma).
2. O código de série, que, na realidade, corresponde ao tipo no plano de classificação. Posição da série no fundo ou no conjunto maior.
3. Entidade produtora/acumuladora e suas atribuições; com suas subdivisões correspondentes, se for o caso.
4. Atividade que gera o tipo documental em foco.
5. Destinatário, se for o caso.
6. Legislação que cria a entidade e a que cria e regula a função/atividade que originará a série.
7. Tramitação. Sequência das diligências e ações (trâmites) prescritas para o andamento de documentos de natureza administrativa até seu julgamento ou solução. É o procedimento que gera a tipologia e no qual ela atua.
8. Documentos básicos de que se compõe o processo, se for o caso.
9. Ordenação. Posição dos documentos na série.
10. Conteúdo, no sentido dos dados repetitivos na tipologia analisada.
11. Vigência, que corresponde ao tempo de arquivamento no arquivo setorial.
12. Prazos de destinação (eliminação ou preservação e, arquivo permanente). A fixação de prazos não cabe quando se analisam documentos já de guarda permanente. (BELLOTTO, 2006, p. 89-90)

Em concordância com Bellotto, Rodrigues (2008, p. 85) afirma que a tipologia documental, como ferramenta metodológica, segue a seguinte ordem:

- 1- Realizar a denominação normalizada do tipo documental;
- 2- Estabelecer as séries documentais, tomadas por referência para o desenvolvimento de tarefas de gestão documental e de tratamento de massas documentais acumuladas em arquivos.

2.2.1.2.4. Ciclo vital dos documentos musicais

A aplicação do conceito de ciclo vital do documento em fontes musicais (especificamente as musicográficas, pois, em geral, as fontes iconográficas musicais são essencialmente de valor secundário – cultural, social e científico), auxilia a identificação de seu valor, após seu período ativo, justificando sua guarda posterior ou não.

Tratando-se de documentos musicais, em concordância geral com Rousseau e Couture (1998, p. 145), Cotta (2000, p. 247), Bellotto (2006, p. 24), pode-se considerar que, através da tabela de temporalidade, será determinado o prazo de uso funcional do documento, como por exemplo o sistema de notação utilizado, as qualidades estilísticas da obra, sua função religiosa ou política, transformações no efetivo instrumental, etc. O autor ressalta que no caso dos arquivos de documentos musicográficos o tratamento é menos rigoroso com relação às idades intermediária e permanente.

Passado o período de uso corrente, a organização desse material raramente é criteriosa, de maneira que frequentemente formam-se, pela falta de tratamento adequado, os chamados “arquivos mortos”. Também frequentemente, como se sabe, pela falta de um tal tratamento e pelo desconhecimento (a começar pelos próprios detentores) do seu valor secundário, perde-se documentação musical preciosa, com imenso potencial informativo (COTTA, 2000, p. 247-248).

Para os autores Castagna e Meyer (2017, p. 327), para determinar a fase do ciclo vital na qual se encontra uma fonte musicográfica é necessário levar em consideração algumas particularidades desse tipo de fonte. Segundo eles, tais fontes

[...] são criadas em função da atividade musical, mas também geradas e adquiridas para subsidiar a prática musical; [...] **nunca perdem seu valor primário, mas tanto as fontes quanto as obras que estas contêm podem perder sua função social e/ou institucional; [...] são únicas, porém a versão escrita da obra em notação musical (impressa ou manuscrita) é múltipla, podendo ser encontrada em distintas fontes de distintos acervos, ainda que com variantes ou adaptações;** [...] são geradas e utilizadas em vários níveis de organização; [...] são usadas, em fase corrente, nos formatos manuscritos, impresso, digital ou por reprodução mecânica (helioestática, mimeográfica, fotocópia ou impressão digital); [...] podem ser utilizadas por grande espaço de tempo (geralmente por décadas, às vezes por mais de um século), sem perder sua validade; [...] **também entram em fase intermediária por desgaste físico do suporte, podendo retornar à fase corrente por meio de pequenos reparos; [...] em fase corrente sofrem acréscimos, supressão, modificação e anotações devido às mudanças na configuração dos grupos musicais, às mudanças estilísticas e à própria atividade musical prática;** [...] a transferência e o recolhimento [...] não são totalmente programáveis, dependendo da ação de instituições culturais e de especialistas; [...] o recolhimento [...] em fase permanente nem sempre depende de instituição diferente daquela de origem, podendo ser feito nessa mesma instituição, com a criação do seu acervo histórico (CASTAGNA; MEYER, 2017, p. 327. Grifo nosso).

Na afirmação acima os autores expõem claros enganos no entendimento das fases do ciclo vital e outros conceitos correlatos à gestão de documentos musicográficos. Podemos observar que os autores tentam aplicar o conceito de ciclo vital em fundos documentais que se

encontram sem uso funcional musical. Ledo engano, pois ciclo vital (notadamente as fases corrente e intermediária) implica em gestão documental.

É bom deixar claro que o valor primário de um documento se refere ao seu valor funcional, enquanto que o valor secundário é o valor de informação que ele tem. A fase corrente é quando o documento está em pleno uso funcional, ou seja, é aquela em que a fonte está em pleno uso no repertório. Já a fase intermediária é quando as fontes documentais se encontram guardadas no arquivo musical da pessoa (física ou jurídica) aguardando serem reutilizadas em novas apresentações, ou, segundo defina alguma tabela de temporalidades, recolhidas à fase permanente. Sendo assim, o documento nesta última fase não tem mais uso funcional, mas deve ser preservado em função de seu valor secundário probatório e informacional, só se a tabela de temporalidades, desenvolvida por especialistas, assim o prever. Assim, o recolhimento documental, quando faz parte de um plano de gestão documental, sim é totalmente programável e depende da instituição que possui o documento na sua gestão.

Por sua vez, os autores tentam fazer dialogar o conceito de unicidade documental arquivístico com o conceito musicológico de obra original e suas cópias e versões. Ora, se há variantes ou adaptações, essas fontes não podem ser consideradas como múltiplas e sim como um conjunto de fontes únicas, eventualmente produzidas a partir de um outro documento musicográfico, também único. Ainda, parecem desconhecer os fatores funcionais que determinam um documento estar na fase intermediária, afirmando que isso acontece apenas devido ao desgaste físico do suporte.

Segundo Bellotto (p. 24) é na fase intermediária que o documento é submetido à tabela de temporalidade, e ela determina os prazos de vigência e de vida, conforme a respectiva tipologia e função. Portanto, a fase permanente ocorre quando, estando a atividade funcional e os prazos legais cumpridos, o documento que possua valor informativo ou probatório é recolhido a um local de preservação – o arquivo permanente.

Vê-se claramente uma necessidade urgente, não apenas de um melhor entendimento da Arquivologia por parte de musicólogos interessados, mas também da adequada e eficaz aplicação dos seus conceitos, ferramentas e técnicas, por parte dos profissionais envolvidos com as fontes documentais aqui tratadas. Talvez desta forma, a documentação musical chegasse à fase permanente em melhores condições do que os poucos acervos históricos até hoje catalogados e disponíveis para acesso.

2.2.1.2.5. Arranjo arquivístico

O arranjo arquivístico, enquanto ferramenta metodológica, organiza internamente os fundos documentais que já se encontrem em fase permanente, permitindo o acesso otimizado às fontes. De acordo com Bellotto (2006, p. 136), a atividade de arranjo em arquivos é a ordenação dos conjuntos documentais que foram para os arquivos permanentes. Para a realização do arranjo, o arquivista deve analisar o material levando em consideração sua proveniência, o histórico do fundo, as origens funcionais dos documentos, o conteúdo e os tipos de material. Para Cotta (2000, p. 66), o arranjo está relacionado diretamente com a descrição arquivística, o que será discutido na seção posterior.

O esquema para a operação prática de ordenação dos documentos é denominado de quadro de arranjo, tendo sua hierarquia pré-definida a partir do conhecimento da instituição ou pessoa que produziu o documento. Conforme Cotta (2000, p. 67), o arranjo de um fundo arquivístico é feito em níveis diferentes e cada nível poderá ter seu próprio arranjo interno. Bellotto (2006, p. 141) afirma que o processo do arranjo é iniciado a partir do recolhimento, caso não tenha como conservar a organização dos documentos quando estavam na sua primeira idade (idade corrente). Para a autora, na sistemática do arranjo é preciso sempre levar em conta a estrutura orgânica das instituições e as ações implícitas nos documentos.

Assim, ao definir o quadro de arranjo, é preciso contar com uma norma de descrição documental, como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística (NOBRADE), que será discutida na seção a seguir. Vale ressaltar que o quadro de arranjo auxiliará na recuperação da informação e no acesso otimizado às fontes documentais.

2.2.1.2.6. Descrição arquivística musical

Conforme o Conselho Internacional de Arquivos (CIA), o objetivo da descrição arquivística é “identificar e explicar o contexto e o conteúdo do material arquivístico, a fim de promover sua acessibilidade” (CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS, 2000, p. 7)³⁶. Ela, portanto, consiste na

elaboração de uma representação precisa de uma unidade de descrição e de suas partes componentes, se for o caso, capturando, analisando, organizando e registrando informações que sirvam para identificar, gerenciar, localizar e

³⁶ Original: *identify and explain the context and content of archival material in order to promote its accessibility.*

explicar materiais arquivísticos e os sistemas de contexto e registros que o produziram (CIA, 2000, p. 10)³⁷.

O CIA (2000, p. 11) define unidade de descrição como “um documento ou conjunto de documentos sob qualquer forma física, tratados como uma entidade e, como tal, serve de base a uma descrição única”³⁸. Cotta (2011, p. 28), compreende a unidade de descrição como o “objeto da descrição que pode ser um fundo em sua totalidade, partes deste fundo ou mesmo um único item documental”³⁹. Para o autor, a descrição destina-se a destacar os valores secundários do documento, difundindo o conteúdo informacional dos arquivos através dos chamados instrumentos de busca ou instrumentos de pesquisa.

No ano de 1994, foi aprovada a versão oficial da Norma Geral Internacional de Descrição Arquivística (ISAD(G)⁴⁰) que estabelece diretrizes para a preparação de descrições arquivísticas, devendo ser utilizada em conjunto com as normas nacionais existentes ou como base para a sua criação. A norma é composta por 26 elementos organizados em sete áreas (Tabela 10), que podem ser combinados para constituir a descrição de uma entidade arquivística.

A norma ISAD(G) faz parte de um processo que visa assegurar a criação de descrições consistentes, apropriadas e autoexplicativas, facilitar a recuperação e a troca de informação sobre documentos arquivísticos, possibilitar o compartilhamento de dados de autoridade e tornar possível a integração de descrições de diferentes arquivos num sistema unificado de informação.

No ano de 2006, a Câmara Técnica de Normalização da Descrição Arquivística (CTNDA) publicou a NOBRADE visando estabelecer as diretrizes para a descrição de documentos arquivísticos no Brasil. A NOBRADE não era uma simples tradução de normas internacionais, como a ISAD(G), mas a adaptação dessas normas à realidade brasileira. É, portanto, compatível com as normas internacionais, facilitando assim o acesso e intercâmbio de informações em âmbito nacional e internacional.

³⁷ Original: *The creation of an accurate representation of a unit of description and its component parts, if any, by capturing, analyzing, organizing and recording information that serves to identify, manage, locate and explain archival materials and the context and records systems which produced it.*

³⁸ Original: *A document or set of documents in any physical form, treated as an entity, and as such, forming the basis of a single description.*

³⁹ Original: *el objeto de la descripción, que puede se un fondo en su totalidad, partes de este fondo o incluso un ítem documental único.*

⁴⁰ Título original da publicação é *International Standard for Archival Description (General)*.

Tabela 10 – Estrutura da ISAD(G)

Áreas	Subáreas
1. Área de identificação	1.1. Código(s) de referência
	1.2. Título
	1.3. Datas de produção do(s) documento(s) da unidade de descrição
	1.4. Nível de descrição
	1.5. Dimensão da unidade de descrição (quantidade, volume ou extensão)
2. Área de contextualização	2.1. Nome do produtor
	2.2. História administrativa / biográfica
	2.3. História de acumulação da unidade de descrição
	2.4. História da custódia
	2.5. Origem imediata de aquisição
3. Área de conteúdo e estrutura	3.1. Âmbito e conteúdo / Resumo
	3.2. Avaliação, eliminação e temporalidade
	3.3. Acréscimos
	3.4. Sistema de arranjo
4. Área de condições de acesso e de uso	4.1. Estatuto legal
	4.2. Condições de acesso
	4.3. Condições de reprodução
	4.4. Idioma
	4.5. Características físicas
	4.6. Instrumentos de pesquisa
5. Área de fontes relacionadas	5.1. Localização dos originais
	5.2. Existência de cópias
	5.3. Unidades de descrição relacionadas
	5.4. Documentos relacionados
	5.5. Nota de publicação
6. Área de notas	
7. Área de controle da descrição	

Fonte: COTTA, 2000, p. 76; COTTA, 2011, p. 29.

Apesar da norma estar organizada em oito áreas compreendendo 28 elementos de descrição (Tabela 11), considera-se a existência de seis principais níveis de descrição – acervo da entidade custodiadora (nível 0), fundo ou coleção (nível 1), seção (nível 2), série (nível 3), dossiê ou processo (nível 4) e item documental (nível 5). Entretanto, nem todos os níveis precisam, necessariamente, ser implementados (CONARQ, 2006, p. 11).

Tabela 11 – Estrutura da NOBRADE

ÁREAS	SUBÁREAS
1. Área de identificação	1.1. Código de referência
	1.2. Título
	1.3. Data(s)
	1.4. Nível de descrição
	1.5. Dimensão e suporte
2. Área de contextualização	2.1. Nome(s) do produtor(es)
	2.2. História administrativa / biográfica
	2.3. História arquivística
	2.4. Procedência
3. Área de conteúdo e estrutura	3.1. Âmbito e conteúdo
	3.2. Avaliação, eliminação e temporalidade
	3.3. Incorporações
	3.4. Sistema de arranjo
4. Área de condições de acesso e uso	4.1. Condições de acesso
	4.2. Condições de reprodução
	4.3. Idioma
	4.4. Características físicas e requisitos técnicos
	4.5. Instrumentos de pesquisa
5. Área de fontes relacionadas	5.1. Existência e localização dos originais
	5.2. Existência e localização de cópias
	5.3. Unidades de descrição relacionadas
	5.4. Nota sobre publicação
6. Área de notas	6.1. Notas sobre conservação
	6.2. Notas gerais
7. Área de controle da descrição	7.1. Nota do arquivista
	7.2. Regras ou convenções
	7.3. Data(s) da(s) descrição(ões)
8. Área de pontos de acesso e indexação de assuntos	

Fonte: BRASIL, 2006, p. 20-61.

2.2.1.3. *Museologia*

Dentre os problemas inerentes aos objetos culturais, talvez o mais relevante seja, em termos gerais, a sua degradação natural. Segundo as autoras Teixeira e Ghizoni (2012, p. 15), “a degradação do objeto [museológico] é um processo natural de envelhecimento e resultante de reações que ocorrem em sua estrutura”. Entretanto, existem fatores externos que podem acelerar esse processo, como os fatores ambientais, que “são as causas principais da deterioração dos materiais e influenciam diretamente na permanência do objeto”.

Vale esclarecer aqui que preservação e conservação documental não se dão apenas no âmbito dos museus. Bibliotecas, arquivos e centros de documentação também aplicam essas técnicas visando a prolongar a vida útil do suporte. No entanto, incluímos nesta subseção as técnicas de conservação e restauro pois o conceito de preservação e conservação é de origem museológica. Isto considerado, serão expostas nesta seção as Técnicas de conservação e restauro, visando a garantir a integridade física dos documentos musicográficos e iconográficos musicais, possibilitando sua conservação e em casos extremos seu restauro.

Além disso, no que diz respeito à classificação iconográfica (e os diversos aspectos descritivos a ela vinculados), será discutido o *Iconclass* por ser um sistema reconhecido e utilizado por diversas instituições de referência no trabalho de classificação e descrição iconográfica.

2.2.1.3.1. Técnicas de conservação e restauro

Uma cena muito comum de se observar nos diversos acervos de música no Brasil é uma enorme quantidade de documentos (em suporte de papel) em estado de decomposição. Seja devido à falta de estrutura para poder lidar com os agentes causadores da deterioração do papel ou pelo descaso ou mesmo desconhecimento de como conservar o patrimônio musical documental.

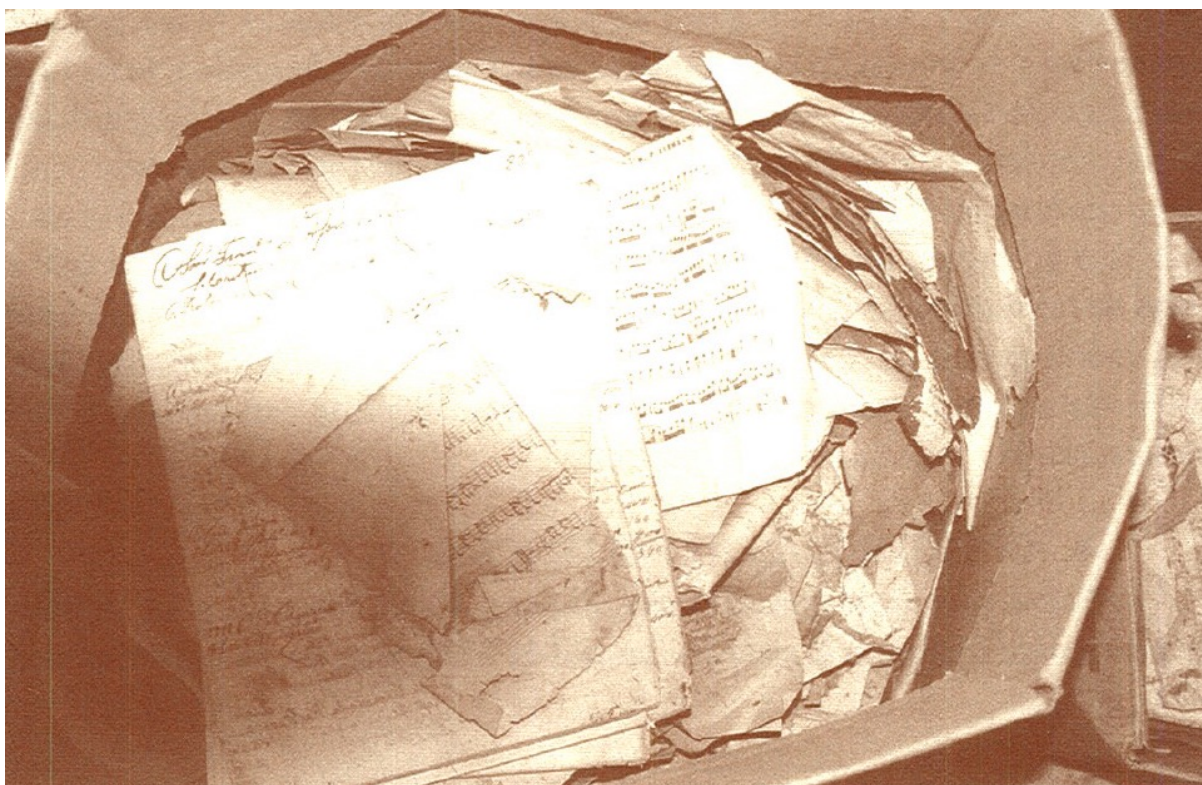
Dias (2009, p. 33) e Teixeira e Ghizoni (2012, p. 40) consideram que existem dois grupos de agentes de destruição do suporte de papel: um grupo agrega fatores intrínsecos ou internos, relacionados à natureza do papel; e outros fatores extrínsecos ou externos, formados por representantes do meio ambiente.

Quanto aos agentes internos, estes são o tipo de fibra, tipo de encolagem, resíduos químicos não eliminados, partículas metálicas e a acidez causada pelo uso de produtos químicos. Para Dias (2009, p. 34) “as substâncias químicas que compõem o papel contribuem para sua autodestruição”. Assim, a autora orienta o controle da acidez e alcalinidade do papel, com técnicas de adição ou remoção de produtos alcalinos, evitando também o excesso de alcalinidade para não deixar o papel úmido e torná-lo um ambiente propício para o desenvolvimento de fungos. Ainda, a autora ressalta os investimentos por parte de algumas empresas produtoras de papel para a produção de papéis neutros.

Os agentes externos, segundo Dias (2009, p. 36), podem ser físico-químicos (poluição ambiental e atmosférica) ou biológicos (insetos, roedores, fungos, bactérias e o homem).

Os fatores ambientais tais como temperatura, umidade relativa do ar, radiação da luz e qualidade do ar devem ser controlados no ambiente físico do acervo para não acarretar em sérios danos aos documentos (Figura 6). Para Cassares (2000, p. 14), “o calor e a umidade contribuem significativamente para a destruição dos documentos, principalmente em suporte-papel”. A autora relata que a alta temperatura e umidade relativa faz com que fungos se proliferem nos documentos. Em contrapartida, baixa temperatura e umidade fazem com que os documentos se distorçam e ressequem.

Figura 6 – Documentos musicográficos danificados



Fonte: LIMA, 2004, p. 184.

Segundo Cassares (2010, p. 15), o papel, quando exposto à luz natural (sol) ou artificial (lâmpadas) “se torna frágil, quebradiço, amarelecido e escurecido”. Além disso, a luz pode fazer com que as tintas desbotem ou mudem de cor, tornando-os ilegíveis. A autora ressalta que “qualquer exposição à luz, mesmo que por pouco tempo, é nociva e o dano é cumulativo e irreversível”. Ou seja, qualquer luz que seja fonte de radiação ultravioleta (UV), como sol, lâmpadas incandescentes e fluorescentes podem causar dano ao documento. Sendo assim, é importante que a intensidade da luz seja controlada e para isso pode ser utilizado um luxímetro ou fotômetro. Outras medidas mais simples também podem ser adotadas, como utilizar cortinas ou filtros nas janelas para proteger dos raios de sol e evitar a exposição à luz por muito tempo dos documentos.

Por sua vez, a qualidade do ar é essencial na conservação dos documentos. Os poluentes contribuem na deterioração dos acervos de Arquivos, Bibliotecas e Museus. Segundo Cassares (2010, p. 16) existem dois tipos de poluentes: os gases e as partículas sólidas, podendo ter origem em ambientes externos ou serem gerados no próprio ambiente.

Os poluentes externos são principalmente o dióxido de enxofre (SO₂), óxido de nitrogênio (NO e NO₂) e o ozônio (O₃). São gases que provocam reações químicas, com formação de ácidos que causam danos sérios e irreversíveis aos

materiais. O papel fica quebradiço e descolorido; o couro perde a pele e deteriora. (CASSARES, 2010, p. 16)

Quanto aos poluentes gerados no próprio ambiente do acervo, esses podem ser causados por aplicações de vernizes, madeiras, adesivos, tintas, etc., que liberam gases causadores de danos aos documentos.

Insetos, fungos e roedores são agentes biológicos de deterioração dos acervos e estão presentes em ambientes cujas condições de temperatura e umidade relativa estejam elevadas, assim como a higiene seja precária. Para Cassares (2010, p. 17), os fungos são organismos vivos que se alimentam de papéis, amidos (colas), couros, pigmentos, tecidos, etc., reproduzindo-se através de esporos e se proliferam devido às condições ambientais como alta temperatura e umidade, falta de circulação de ar e de higiene. Conforme a autora, atacam o documento, fragilizando o suporte, causando manchas difíceis de remover.

Entre os insetos daremos destaque às baratas, brocas e cupins, cujo principal objeto de ataque é o papel e seus derivados.

- As baratas são atraídas por temperatura e umidade elevadas, resíduo de alimentos e falta de higiene do ambiente. Elas se reproduzem muito rapidamente e seu ataque causa a perda do suporte, deixando manchas de excrementos, inclusive.
- As brocas geralmente aparecem quando há falha na higienização do acervo, onde um documento contaminado acaba infectando os demais. Esse inseto instala-se geralmente nos papelões das capas, no miolo e no suporte do miolo dos livros, buscando o adesivo de amido. Ele ataca também a madeira do mobiliário, portas, pisos e todos os materiais à base de celulose (CASSARES, 2010, p. 19).

De acordo com Cassares (2010, p. 19), somente uma higienização metódica é capaz de controlar as condições de conservação dos documentos detectando a presença dos insetos. Quando um acervo é infestado é preciso buscar ajuda de um profissional, pois o uso de qualquer produto químico poderá causar danos aos documentos.

Assim como no caso dos fungos, os roedores também são encontrados em ambientes de elevada umidade e temperatura e com péssimas condições de higiene. Cassares (2010, p. 19) ressalta que é importante não deixar brechas para o acesso desses roedores aos ambientes dos acervos. Ainda, a utilização de venenos é válida, desde que seja acompanhada por especialista em zoonose, não devendo causar a morte dos roedores no ambiente. Os danos causados nos

documentos são irreversíveis, pois esses alimentam-se dos materiais de que o suporte é produzido.

Quanto aos agentes químicos, Cassares (2010, p. 31) considera que, em alguns casos as tintas ferrogálicas – compostas de sulfato de ferro, ácido galotânico e um aglutinante, em geral a goma-arábica dissolvida em água – podem destruir o documento devido ao seu alto índice de acidez. As espessas tintas encontradas em documentos musicográficos, podem acabar deixando o suporte em estado de pó.

Entre as ações humanas podemos destacar as intervenções inadequadas nos acervos e os problemas no manuseio dos documentos. Qualquer tratamento aplicado aos documentos requer um conhecimento de suas características. Um dos fatores mais frequentes de degradação de acervo é o manuseio inadequado dos documentos. O papel tem uma resistência determinada pelo seu estado de conservação.

A segurança também é um ponto importante a ser destacado entre as políticas de preservação. Furtos e vandalismos são muito comuns nos acervos brasileiros devido à falta de segurança e de uma política de controle.

Até esse ponto foram considerados apenas problemas relacionados a documentos cujo suporte é o papel ou material similar (papiro, pergaminho, etc.). Entretanto, não se pode esquecer aqui dos documentos digitais⁴¹ cujos suportes e a constante atualização tecnológica trazem novos desafios à preservação e conservação documental.

Com relação aos documentos eletrônicos em suportes digitais, de acordo com Thomaz (2004, p. 116-117) os problemas fundamentais da sua preservação são:

- 1- Carência de políticas de avaliação – fontes digitais não selecionadas para tratamento ativo de preservação nas fases iniciais têm grandes possibilidades de serem perdidas ou se tornarem inutilizáveis no futuro;
- 2- Carência de políticas de descrição – a abordagem de descrição dos objetos digitais⁴² para a sua manutenção deve levar em consideração a natureza complexa da tecnologia;

⁴¹ Embora na bibliografia internacional possamos encontrar o termo “documento digital” como sinônimo de “documento eletrônico”, considera-se nesta tese documento digital aquele cuja informação registrada é codificada em dígitos binários, sendo acessível e interpretável por meio de sistema computacional, já o documento eletrônico é aquele cuja informação registrada é codificada de forma analógica ou em dígitos binários, acessível e interpretável por meio de um equipamento eletrônico (Cf. CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVO, 2016, p. 21).

⁴² Entendemos por “objetos digitais” os “arquivos de dados criados em processadores de texto, planilhas eletrônicas e muitos outros formatos digitais” (Cf. THOMAZ, 2004, p. 21).

- 3- Vulnerabilidade física – o *hardware* e as mídias nas quais objetos digitais são armazenados são inerentemente instáveis podendo se deteriorar rapidamente se não forem conservados em ambiente adequado, recebendo também adequada manutenção;
- 4- Vulnerabilidade lógica – o ambiente informático é propício à mudança podendo comprometer a integridade, a autenticidade e a história dos objetos digitais;
- 5- Alta obsolescência tecnológica – a velocidade do avanço tecnológico reduz o tempo de vida do objeto digital, sendo esta a principal ameaça para garantir o acesso continuado;
- 6- Alta dependência tecnológica – os objetos digitais requerem *hardware* e *software* específicos para o seu acesso;
- 7- Dificuldade de obtenção de mão-de-obra especializada e atualizada.

Conforme o CONARQ (2005, p. 2), preservar documentos digitais significa “garantir o acesso contínuo a seus conteúdos e funcionalidades, por meio de recursos tecnológicos disponíveis à época em que ocorrer a sua utilização”. Para tanto, é necessário compreender os problemas surgidos para então buscar meios para solucioná-los, a saber:

- 1- Dependência social da informação – a disponibilidade desse tipo de suporte é indispensável para o exercício das atividades arquivísticas;
- 2- Rápida obsolescência da tecnologia digital – a vida útil das mídias é cada vez mais curta, pela rápida obsolescência dos equipamentos de informática, dos *softwares* e dos formatos;
- 3- Incapacidade dos atuais sistemas eletrônicos de informação em assegurar a preservação de longo prazo – além do alto investimento em tecnologia, existe também uma crescente debilidade estrutural dos sistemas eletrônicos de informação, incapacitando a preservação e o acesso contínuo às informações geradas num contexto de rápido avanço tecnológico;
- 4- Fragilidade intrínseca do armazenamento digital – o armazenamento digital é um meio mais frágil e instável, comparando com os meios convencionais, impactando sobre a gestão documental e no acesso às informações;
- 5- Complexidade e custos da preservação digital – esse tipo de preservação pressupõe constantes atualizações de suporte e formato, além de estratégias para a recuperação da informação;

- 6- Multiplicidade de atores envolvidos – o domínio vai além do tecnológico, envolvendo também o âmbito administrativo, político, legal, econômico e de descrição das informações através de estruturas de metadados.

Considerando também o que a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (2009, p. 36-37) informa sobre preservação digital, existem algumas ameaças que afetam esse tipo de documentação, a saber:

- Ameaça econômica: a preservação digital requer financiamento contínuo para a manutenção, substituição, equipe de operação e energia para equipamentos, entre outras coisas. Essa ameaça é dificilmente erradicada completamente, já que existem alguns fatores que afetam a economia operacional dos armazenamentos digitais (custos, estruturas, políticas, etc.);
- Ameaças técnicas: integridade dos dados, vulnerabilidades de monocultura, ponto único de falha, obsolescência, compressão limitada ou nenhuma compressão e ausência de risco de perda da chave de criptografia. Para cada uma dessas ameaças técnicas existe um modo de lidar, como verificação e autenticação dos dados, prática de utilizar diversas mídias e tecnologias diferentes para armazenamento, *backups* em diferentes locais, migração de dados, etc.;
- Ameaças humanas: erro do operador e ação mal-intencionada.

2.2.1.3.2. Iconclass

Para lidar com a classificação iconográfica, optou-se por utilizar o sistema *Iconclass*, sendo este reconhecido e utilizado por diversas instituições de referência no trabalho de descrição, classificação e análise iconográfica. Desenvolvido pelo professor de História da Arte Henri van de Waal (1910-1972), o *Iconclass* é um sistema de classificação concebido para arte e iconografia, reconhecido amplamente pela comunidade científica como uma ferramenta para descrição e recuperação de assuntos representados em imagens, utilizada por historiadores de arte, pesquisadores e curadores para a descrição, classificação e exame do assunto das imagens representadas em vários meios de comunicação, tais como pinturas, desenhos e fotografias (ICONCLASS, 2012, [n.p.]).

Os principais componentes do *Iconclass* são:

- Sistema de classificação – definições ordenadas hierarquicamente divididas em dez categorias principais (Tabela 12), consistindo na codificação em notação alfanumérica e na descrição do sujeito iconográfico. Tais definições são usadas para indexar, catalogar e descrever os assuntos das imagens em obras de arte, reproduções, fotografias e outras fontes;
- Índice alfabético – lista de palavras-chave utilizadas na localização da notação e sua correlação textual necessária para descrever e/ou indexar uma imagem;
- Bibliografia – referências a livros e artigos de interesse iconográfico (ainda, não disponível *online*).

Tabela 12 – Categorias do *Iconclass*

NÍVEL	CATEGORIA
0	Abstract, Non-representational Art
1	Religion and Magic
2	Nature
3	Human Being, Man in General
4	Society, Civilization, Culture
5	Abstract Ideas and Concepts
6	History
7	Bible
8	Literature
9	Classical Mythology and Ancient History

Fonte: ICONCLASS, [s. d.], [s. p.].

A escolha por utilizar o *Iconclass*, segundo Posthumus e Brandhorst (2009, p. 2) afirma no guia prático de uso do sistema, parte do interesse do usuário em fornecer acesso a uma coleção de imagens ou outros documentos, em utilizar um vocabulário controlado para este propósito e oferecer acesso multilíngue à coleção.

Baseado no sistema CDD (visto em subseção anterior), o *Iconclass* se organiza em dez categorias com três níveis de descrição (Quadro 4). O usuário poderá ir navegando pelos níveis de cada categoria até chegar à descrição mais específica do item, sempre tendo uma imagem exemplo para ilustrar o uso do conceito. É importante ressaltar que embora o sistema apresente essas imagens ilustrativas, não serve como um banco de dados de imagens. Geralmente, as imagens são retiradas do RKDImages⁴³.

⁴³ Banco de dados do Instituto Holandes para a História da Arte com descrição e imagens de pinturas principalmente holandesas, desenhos, impressos e fotos originais anteriores à segunda guerra mundial. Esculturas, obras de arte modernas holandesas e estrangeiras são incluídas ocasionalmente,

Quadro 4 – Exemplo subníveis da categoria 1

- 1 – Religion and Magic
- 10 – (symbolic) representations ~ creation, cosmos, cosmogony, universe, and life (in the broadest sense)
- 11 – Christian religion
 - 11A – Deity, God (in general) ~ Christian religion
 - 11B – the Holy Trinity, 'Trinitas coelestis'; Father, Son and Holy Ghost ~ Christian religion
 - 11C – God the Father
 - 11D – Christ
 - 11E – the Holy Ghost
 - 11F · the Virgin Mary
 - 11G · angels
 - 11H · saints
 - 11I · prophets, sibyls, evangelists, Doctors of the Church; persons ~ the Bible (not in biblical context)
 - 11K · devil(s) and demons
 - 11L · Christian doctrine
 - 11M · 'Sapientia' and the Seven Virtues, i.e. the Three Theological and the Four Cardinal Virtues
 - 11N · Vice, and the Seven Deadly Sins
 - 11O · strife between Virtues and Vices, Psychomachy
 - 11P · the Church (as institution)
 - 11Q · the worship of God
 - 11R · the life of man
 - 11S · heaven, celestial paradise, New Earth
 - 11T · hell and purgatory
 - 11U · Last Judgement
 - 11V · the (seven) Acts of Mercy

Fonte: ICONCLASS, [s. d.], [s. p.].

Não obstante o que foi dito anteriormente, o *Iconclass* é culturalmente enviesado, ou seja, ele só é útil nos limites de determinadas matrizes culturais (notadamente ocidentais, europeia e heleno-judaico-cristã) com pouco ou nenhum espaço para se tornar uma ferramenta incluyente das tipologias documentais iconográficas musicais oriundas de países multi-étnicos como o Brasil. Nesse sentido, Sotuyo Blanco (2014, p. 56) afirma que a normalização da organização das tipologias iconográficas relativas à cultura musical no processo de catalogação, pode criar problemas tanto na descrição do item quanto na recuperação da informação pelo eventual conflito entre descritores oriundos de culturas diferentes. Assim, o autor considera que a discussão em torno de possíveis “meta-tipologias”, poderia ser uma solução para a articulação multicultural em sistemas de classificação e/ou catalogação. Um outro problema também abordado por Sotuyo Blanco (2014, p. 57) é a herança que o *Iconclass* traz consigo de sistemas como o CDD e CDU, não tendo um princípio organizador principal definido, isto é, um critério único (não vários) e válido (não ambivalente ou polivante) a partir do qual se desdobrariam os outros níveis.

normalmente ligadas a algum projeto. Diversos registros de fotos e reproduções referem-se à extensa documentação histórica de imagens de arte (Cf. RKD, [s.d.], [n.p.]).

2.2.2. Ciências Sociais e Humanas

As metodologias de cada disciplina, tratada no âmbito da CSH têm como principal objetivo compreender os aspectos metodológicos com os quais historiadores e musicólogos lidaram com a documentação musicográfica e musical, buscando identificar os problemas decorrentes nessas práticas.

2.2.2.1. Método histórico

De acordo com Aróstegui (2001, p. 348), o método histórico tem como objetivo a investigação do desenvolvimento temporal de uma determinada variável social ou das mudanças de um fenômeno social através de procedimentos que conduzem a uma reconstrução historiográfica. Neste sentido, Aróstegui (2001, p. 355-356) destaca quatro principais problemas metodológicos: a temporalidade; a consideração da historicidade; a singularidade da evolução histórica; e a generalidade do histórico como uma qualidade das coisas. Diante disso, o autor caracteriza algumas especificidades do método histórico:

- 1- Na investigação da história, o “documento indiciário” é a fonte de informação;
- 2- Investigar a história é distinguir as composições sociais de um momento em comparação ao outro. Assim, o método histórico é essencialmente comparativo, pois compara processos simultâneos que acontecem em diversos âmbitos, sucessivamente, entre o anterior e o posterior, reconstruindo a sucessão de comportamentos humanos;
- 3- O objeto do método histórico é obtido através do conceito sobre coletivo e o individual, onde o processo histórico se configura sempre pela interação das estruturas e o sujeito;
- 4- O método histórico é essencialmente globalizante e, deste modo, expõe setores sistemáticos (história política, econômica, das mentalidades, da literatura, etc.) e cronológicos (história antiga, medieval, renascentista, etc.) como a reconstrução de um processo histórico-social e a história de um fenômeno social parcial;
- 5- A história é necessariamente uma visão presente do passado, assim, a adequação do discurso histórico, que é feito no presente com a realidade “objetiva”, é um problema comum entre todas as Ciências Sociais.

2.2.2.2. As fontes iconográficas na historiografia da arte

De acordo com Burke, foi Francis Haskell (1928-2000) quem, em seu livro *History and its images* (1993) destacou o uso que alguns historiadores fizeram da iconografia nas

catacumbas, como “evidência para a história dos começos do Cristianismo” (BURKE, 2004, p. 13). Lagrange (1864, p. 77) afirma que desde o século XVIII era possível ler nas pinturas a história das práticas, das artes e das nações.

No panorama brasileiro, pinturas e fotografias foram utilizadas como evidência histórica na década de 1930 pelo sociólogo Gilberto Freyre (1900-1987). Segundo Burke (2004, p. 43), nesse mesmo período o termo “iconografia” e “iconologia” foram lançados ao mundo da história da arte, como observamos também na seção sobre iconografia (ver seção 2.1.1.3.2). Entretanto, “os historiadores de arte que adotaram o termo ‘iconologia’ empregaram-no de formas distintas de Panofsky” (BURKE, 2004, p. 46).

Panofsky (1991, p. 53-54) considera a “iconografia”, em termos metodológicos, como a etapa da descrição e classificação das imagens, enquanto que a “iconologia” é a etapa de interpretação que advém da síntese mais que da análise. Assim, a análise iconográfica possui três etapas ou níveis:

- 1- Pré-iconográfico (descrição): esse nível apresenta a percepção da obra em sua forma mais pura, despojada de qualquer conhecimento ou contexto. Ele descreve elementos, cores, formatos, expressões e variações psicológicas da imagem.
- 2- Iconográfico (identificação): esse nível traz a equação cultural e o conhecimento iconográfico a partir da identificação de imagens, histórias e alegorias que permeiam os costumes e tradições de determinadas épocas e civilizações.
- 3- Iconológico (compreensão): esse nível apresenta a compreensão da obra como documento histórico incluindo a história pessoal, técnica e cultural para entender a obra.

No âmbito da Iconografia Musical, enquanto recorte transversal do mundo da iconografia, conforme Sotuyo Blanco (2014, p. 57), a produção acadêmica a ela vinculada apoia-se majoritariamente na proposta metodológica de Panofsky. Entretanto, Silva Filho (2013, p. 15 *apud* Sotuyo Blanco, 2014, p. 58) ressalta que as principais críticas ao método seriam as adaptações das tradições alemãs às interpretações literárias. Segundo Sotuyo Blanco (2014, p. 59), na pesquisa em Iconografia Musical, a temática tende fortemente às “Representações de instrumentos musicais”, “Histórias da performance (incluída a dança)”, “Retratos de músicos” e “A música como sintoma da história cultural”. Observando as produções científicas a partir de disciplinas auxiliares, o autor afirma que outros temas também podem ser incluídos como: “Estudos em torno da pesquisa biográfica”, “Estudos culturais das

formas de representação social” assim como “Estudos relativos aos processos de catalogação, classificação e processos associados”.

2.2.2.3. *O conceito de alta e baixa cultura*

Em 1948, Eliot (1988, p. 32) considerava que “a cultura do indivíduo depende da cultura de um grupo ou classe, e que a cultura do grupo ou classe depende da cultura da sociedade a que pertence este grupo ou classe”. Deste modo, o autor relaciona a estratificação cultural ao desenvolvimento da sociedade rumo a uma complexidade e diferenciação funcionais. Assim, “o surgimento de grupos mais cultos não deixam de afetar o resto da sociedade: é ele mesmo parte de um processo em que toda sociedade muda” (ELIOT, 1998, p. 37). O autor afirma também que o progresso na civilização parece criar um tipo de “especialização cultural” e que o perigo é com ela vir a “desintegração cultural”. Segundo Eliot (1998, p. 38), este evento ocorre “quando dois ou mais estratos se separam de tal modo que se tornam na verdade culturas distintas, e também quando a cultura no nível superior do grupo se rompe em fragmentos, cada um dos quais representa sozinho uma atividade cultural”.

Diante das considerações de Eliot, Sotuyo Blanco (2017, p. 31-32) afirma que o conceito de obra de arte, dominante entre os acadêmicos da primeira metade do século XX, com antecedentes no trabalho de Matthew Arnold (1925, anteriormente publicado em 1869), trouxe consigo uma importante carga museológica fortemente ligada à ideia de “alta cultura”, que não passa de “uma visão anglo-saxônica de evidente corte vitoriano exportado para o resto do mundo, cujos ecos são percebidos em mais de uma ocasião, durante a segunda metade do século XX”. Para o autor esta visão se refletia em projetos internacionais de pesquisa cuja fonte era a iconografia musical, como o caso do Centro de Pesquisa de Iconografia Musical (*Research Center for Music Iconography – RCMI*) que em seu *website* se apresenta da seguinte forma:

O Centro de Pesquisa de Iconografia de Música (RCMI) foi estabelecido no Centro de Pós-Graduação da Universidade da Cidade de Nova York em 1972 por Barry S. Brook, com a assistência de Emanuel Winternitz. Sua principal missão é a **pesquisa de assuntos musicais representados em obras de arte**. [...] A RCMI mantém e documenta uma grande variedade de material de arquivo que inclui todas as disciplinas e tipos de obras de arte, desde a pré-história até o presente. [...] **Antes que os eventos musicais fossem fotograficamente documentados, as obras de arte eram a única fonte de representações pictóricas de vários eventos e, portanto, crucial para nos ajudar com informações sobre a história da música [...]** (RCMI, 2017. Grifo nosso)⁴⁴.

⁴⁴ Original: *The Research Center for Music Iconography (RCMI) was established at the Graduate Center of the City University of New York in 1972 by Barry S. Brook, with an assistance of Emanuel Winternitz. Its primary mission is the research into musical subject matter represented in artworks. [...]*

Sotuyo Blanco (2017, p. 32) ressalta que a noção de obra de arte referida pelo RCMI só pode ser válida em determinadas épocas pretéritas e em determinados espaços geopolíticos, como exemplo a antiguidade greco-romana e a idade média europeia. Entretanto, deixa implícita uma série de simplificações e pressupostos que podem ser perigosamente limitantes e tendenciosamente condicionantes na hora de identificar as fontes visuais tratadas atualmente, no âmbito da pesquisa iconográfica musical latino-americano.

2.2.2.4. *Musicologia*

Nesta seção, serão abordadas metodologias importantes para a discussão histórica musical, a concepção taxônomica e tipológica dos documentos musicográficos e iconográficos musicais, a descrição do item documental iconográfico musical e a classificação organológica importante a esta descrição quando assim for requerido pelo seu conteúdo informacional.

2.2.2.4.1. Método histórico em música

O método histórico em música, conforme Stanley (2001, p. 547), segue a mesma orientação da metodologia da história geral, tratando da crítica de fontes, narrativa cronológica, periodização, mudança e causalidade e biografia. No entanto, os problemas abordados estão condicionados às visões estéticas do historiador de música.

Na pesquisa musicológica histórica, as fontes musicais são de grande relevância para compreender as atividades de produção, prática, transmissão e recepção das peças musicais e seus contextos correlatos. No Brasil, segundo Cotta (2006, p. 16), o musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange foi “a referência pioneira em termos de pesquisa documental na área da música”. Entretanto, no país a informação sobre fontes musicais ainda é muito escassa, sendo, portanto, um problema fundamental para a produção historiográfica musical no Brasil.

2.2.2.4.2. Taxonomia e tipologia documental musical

De acordo com Meyer (1993, p. 1182), taxonomia é o “conjunto de configurações derivado empiricamente”, enquanto que tipologia é o “conjunto de configurações derivado conceitualmente”. Sendo assim, Sotuyo Blanco, numa visão taxonômica, afirma que os registros materiais da prática musical, à primeira vista, são aqueles que carregam informação

RCMI maintains and documents a wide variety of archival material that includes all disciplines and types of artworks, from pre-history to the present. [...] Before musical events were photographically documented, artworks were the only source of pictorial representations of various events, and therefore crucial in assisting us with information about music history [...].

musical propriamente dita. A informação musical é “aquela que emana tanto da dimensão fenomenológica da música [...] quanto da sua dimensão linguística e semiológica” (SOTUYO BLANCO, 2016, p. 77-78). Nesse sentido, o autor propõe uma estrutura taxonômica onde a documentação relativa à música se refere ao “conjunto de todos os documentos que digam respeito à música, em qualquer um dos seus aspectos e graus de relação com ela”. (Figura 7)

Figura 7 – Relação entre os documentos musicográficos, musicais e relativos à música



Fonte: SOTUYO BLANCO, 2016, p. 79.

Dentro deste universo da documentação relativa à música encontra-se a família documental musical definida como “aquela em que a música predomina em alguma das suas dimensões” e nela encontra-se a documentação musicográfica, definida como o “conjunto dos documentos nos quais a informação musical está codificada em notação musical ou equivalente”. Quanto às tipologias da documentação musicográfica proposta por Sotuyo Blanco, estas já foram tratadas em seção anterior sobre diplomática (ver seção 2.1.1.2.3).

2.2.2.4.3. Descrição de fontes iconográficas relativas à cultura musical

Desde o século XIX, iconografias relativas à cultura musical vêm sendo uma importante fonte de informação para a pesquisa musicológica. Foi nesse sentido que, por muitos anos,

musicólogos e educadores tentaram estabelecer coleções de representações musicais em obras de arte (HESS, 1954, p. 528). Para Montagu (1974, p. 41), aqueles que têm qualquer preocupação com a música antiga são dependentes dessas fontes e, salvo algumas exceções, elas são capazes de nos mostrar os formatos e tamanhos dos instrumentos, como foram combinados e em quais contextos foram realizadas as músicas. Assim, entende-se que, dentro de seus limites, as fontes iconográficas corroboram na pesquisa musicológica com informações que tornam possível identificar instrumentos musicais e suas formas de execução, números e tipos de intérpretes, formatos, dimensões e características dos espaços de apresentação musical (em teatros, igrejas, residências ou ao ar livre), figurinos e cenários, entre outros.

Segundo Brown e Lascelle (1972, p. 1), foi a partir do questionamento de Hugo Leichtentritt, no século XX, sobre o que as obras de artes poderiam nos ensinar sobre música, que alguns progressos aconteceram na área da musicologia, na intenção de responder tal questão. Leichtentritt foi um dos pioneiros em propor a criação de uma agência internacional de coleta de iconografia relativa à música, em 1906, no Congresso Internacional de Musicologia em Basileia (HESS, 1954, p. 528). Entretanto, a proposta nunca foi realizada, de acordo com Brook (1972, p. 654), não necessariamente por estar mal concebida, mas por outras prioridades que a comunidade musicológica tinha à época, como, por exemplo, o desenvolvimento de projetos como o RISM e o Repertório Internacional de Literatura Musical (RILM).

Conforme Hess (1954, p. 528), em 1914, a Comissão Internacional de Iconografia de Instrumentos Musicais, presidida por Scheurleer, publicou um índice com um conjunto de cartões sem ilustrações - *Iconographie des Instruments de Musique*. Porém, o trabalho foi interrompido pela primeira guerra mundial (1914-1918) e não foi levado adiante.

Após a guerra, alguns esforços locais permaneceram ativos na busca de reunir iconografia, como o exemplo de Georg Kinsky, na Alemanha, que publicou em 1929 o livro *Geschichte der Musik in Bildern* (História da música em imagens – Cf. HESS, 1954, p. 527; HECK, 1999, p. 96). De acordo com Heck, o trabalho de Kinsky definiu, metodologicamente, um padrão que proporcionou um nível relativamente elevado de informações para sua época. Em cada página do trabalho havia uma reprodução em tons de cinza, com sua legenda no rodapé identificando o assunto e data de cada ilustração. O autor ressalta que um pouco mais da metade dos itens dispostos no trabalho continham informações que indicavam em qual museu o registro ou artefacto original se encontrava, sendo possível localizar tais museus no dicionário alemão “*Ortsverzeichnis*”, na parte traseira do volume.

Na década de 1950, Albert Hess criou o *Archive of Music Representations in the Visual Arts*, na Universidade de Minnesota, tendo como objetivo disponibilizar fontes iconográficas

relativas à música para pesquisas, limitando-se às pinturas e desenhos italianos do século XIV ao XVII (HESS, 1954, p. 528).

Ao longo dos anos surgiram outras antologias, como a *Musical Instruments through the ages* de Alexander Buchner (Londres, 1956); *Musikgeschichte in Bildern* de Karl Michael Komma (Stuttgart, 1961); e *European musical instruments* de Frank L. Harrison e Joan Rimmer (Nova Iorque, 1965). Entretanto, conforme Brown e Lascelle (1972, p. v), estes trabalhos muitas vezes não forneciam informações suficientes para avaliar as imagens corretamente como evidência musicológica.

De acordo com Brown e Lascelle (1972, p. 3), no ano de 1966, a Sociedade Americana de Musicologia (*American Musicology Society – AMS*) passou a dedicar-se melhor aos problemas de pesquisa iconográfica, promovendo encontros com grupos de discussões sobre o tema em reuniões nacionais.

Com a necessidade de reunir as fontes iconográficas relativas à música e estabelecer uma metodologia consistente para a sua catalogação descritiva, facilitando sua localização e consulta, surge, em 1971, o projeto do Repertório Internacional de Iconografia Musical (RIdIM). Conforme Brook, o projeto é voltado para auxiliar aqueles que de alguma forma lidam com a música (artistas, historiadores, bibliotecários, *luthiers*, gravadoras, etc.) utilizando materiais visuais que se referem ou se relacionam com ela. Para isso, métodos para acumulação, classificação, catalogação, interpretação e reprodução desses materiais foram desenvolvidos a partir da criação de centros de intercâmbio de informações e da formação de iconologistas, promovendo a publicação de listas de controle, bibliografias, iconografias e estudos acadêmicos (BROOK, 1972, p. 652).

Nos 44 anos do projeto RIdIM, a catalogação de fontes iconográficas relativas à música desenvolveu-se em paralelo com as TICs. No início, o banco de dados do RIdIM era constituído de fichas catalográficas, onde o catalogador descrevia a fonte iconográfica em campos definidos a partir de padrões catalográficos compartilhados nos diversos países participantes (Figura 8). Esse modelo de ficha catalográfica foi divulgado juntamente com as orientações para a sua utilização (o guia de estilo catalográfico), incluindo terminologias para mídias de arte, instrumentos musicais e assuntos, oferecendo também um espaço para afixar uma pequena foto da iconografia catalogada (GREEN; FERGUSON, 2012, p. 2).

Figura 8 – Ficha catalográfica RIdIM 1973 (frente e verso)

Local siglum		RIdIM siglum	Local reproduction type / size	
			Attach small photo of item here	
ARTIST / dates / school				
TITLE / date / place produced				
LOCATION country / city / museum or collection // museum cat. no. / museum inv. no.				
MEDIUM		SIZE (height x width)	Photo source	
TOTALS: performers _____ non-performers _____ instruments _____				
MUSIC NOTATION: legible _____ non-legible _____ identified: _____				
PERFORMERS AND INSTRUMENTS indicating each performer (group by group), sex, INSTRUMENT (with details), singer, dancer, etc.				

PICTORIAL CATEGORY / SETTING / OCCASION FOR MUSIC // other iconographical information

Jan. 1973

Page 2

DOCUMENTATION

Fonte: CALDERISI, 1974, p. 25.

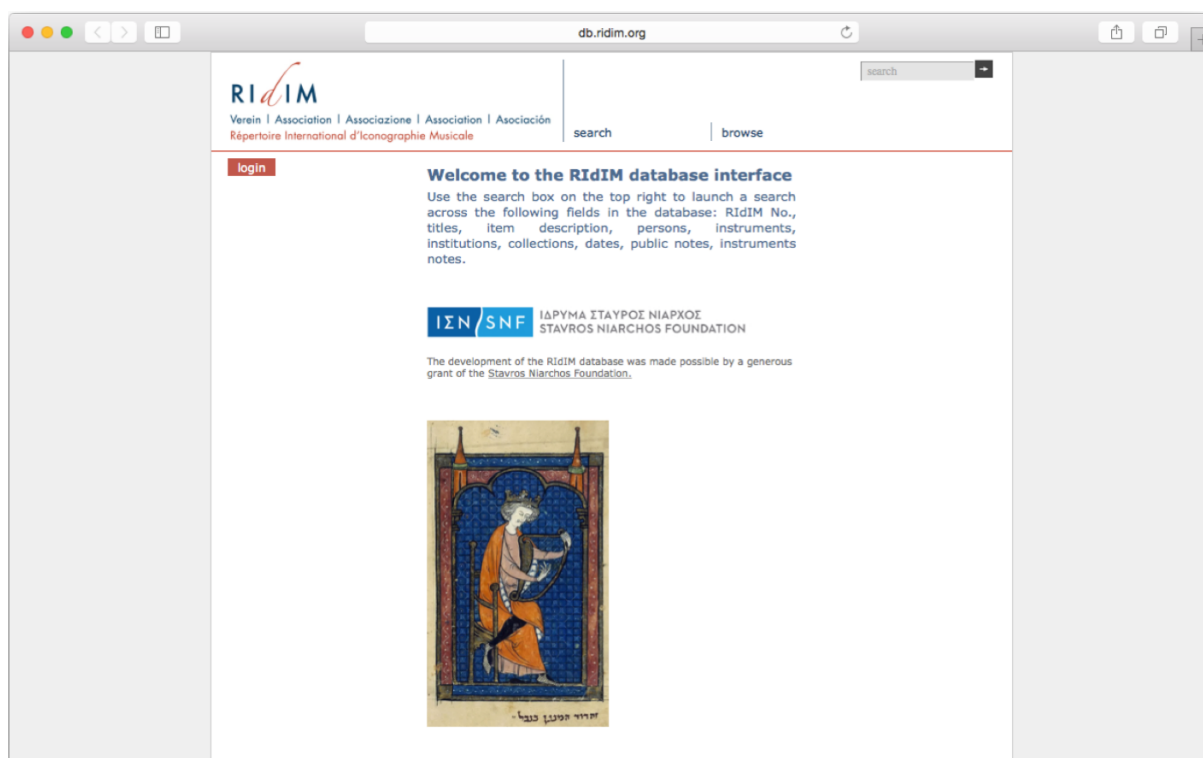
É importante ressaltar que a diferença entre as fichas de 1972, apresentadas por Barry Brook, e as de 1973, anexadas ao relatório do Comitê do RIdIM em abril de 1974, consiste apenas no acréscimo de linhas no verso da ficha para informações adicionais sobre a fonte (incluindo a bibliografia correlata), o que já estava previsto por Brook em 1972: “se for

necessário espaço adicional, utilizar asteriscos * no campo Bibliografia ou no verso do cartão” (BROOK, 1972, p. 659)⁴⁵.

De acordo com Green e Ferguson (2012, p. 3), a disseminação desse método atingiu toda a Europa e os Estados Unidos na década de 1980, promovendo a produção de milhares de fichas, ajudando assim a melhorar e desenvolver ainda mais a ferramenta.

No entanto, um grande desafio ainda existia para esse sistema de catalogação, que era o de automatizar o armazenamento e a recuperação da informação. Com o avanço da TIC e o advento da internet, ficou muito mais fácil para o RIdIM alcançar esse objetivo. Conforme os autores supracitados, já no século XXI, com mais de uma década de planejamento, experimentações e desenvolvimento, o RIdIM publicou uma base de dados, agora digital (Figura 9), disponível de forma gratuita para pesquisa⁴⁶.

Figura 9 – Interface da Base de dados RIdIM Internacional



Fonte: <http://www.db.ridim.org>

A tabela abaixo (Tabela 13) mostra uma breve cronologia desenvolvida por Green e Ferguson (2012, p. 3), destacando os principais marcos na história do RIdIM Internacional.

⁴⁵ Original: *If additional space is required, use asterisks* to the “Bibliography” box or to the reverse side of card.*

⁴⁶ Disponível no link <http://db.ridim.org>

Tabela 13 – Breve cronologia destacando marcos na história do RIdIM

ANO	MARCO HISTÓRICO
1971	Inauguração do RIdIM (Congresso IAML, St. Gall).
1972	Artigos sobre a sessão inaugural e amostra do primeiro formato do cartão de catalogação RIdIM, juntamente com um guia de estilo.
1973-83	Catálogo de fichas RIdIM preparadas por vários comitês nacionais e enviadas para o Centro de Pesquisa para Iconografia Musical em Nova Iorque.
1979	Publicação da visão do banco de dados ⁴⁷ de 1978 por Barry Brook no <i>Fontes Artis Musicae</i> 26/1.
1993	Primórdio da World Wide Web (WWW): primeiro navegador <i>Mosaic</i> .
1993-94	Conferência <i>Journées d'étude pour la documentation en iconographie musicale</i> onde elaboraram recomendações para um núcleo de catalogação de registro contendo os nove principais elementos de dados.
2000	Reedição do projeto de banco de dados RIdIM (Conferência IAML, Edimburgo) e o crescimento e desenvolvimento da WWW.
2003	Primeira versão da base de dados RIdIM em fase de teste para catalogação.
2004	Demonstração da primeira versão da base de dados (Conferência IAML, Tallinn).
2005	Convite público para pesquisadores catalogar fontes na base de dados (Conferência IAML, Varsóvia).
2009	Lançamento da segunda versão da base de dados RIdIM (Conferência IAML/IMS, Amsterdam).
2011-12	Desenvolvimento da terceira versão da base de dados RIdIM.
2012	Base de dados RIdIM publicada gratuitamente na web (Conferência IMS, Roma e IAML, Montreal).

Fonte: GREEN; FERGUSON, 2012, p. 3.

2.2.2.4.4. Classificação de instrumentos musicais

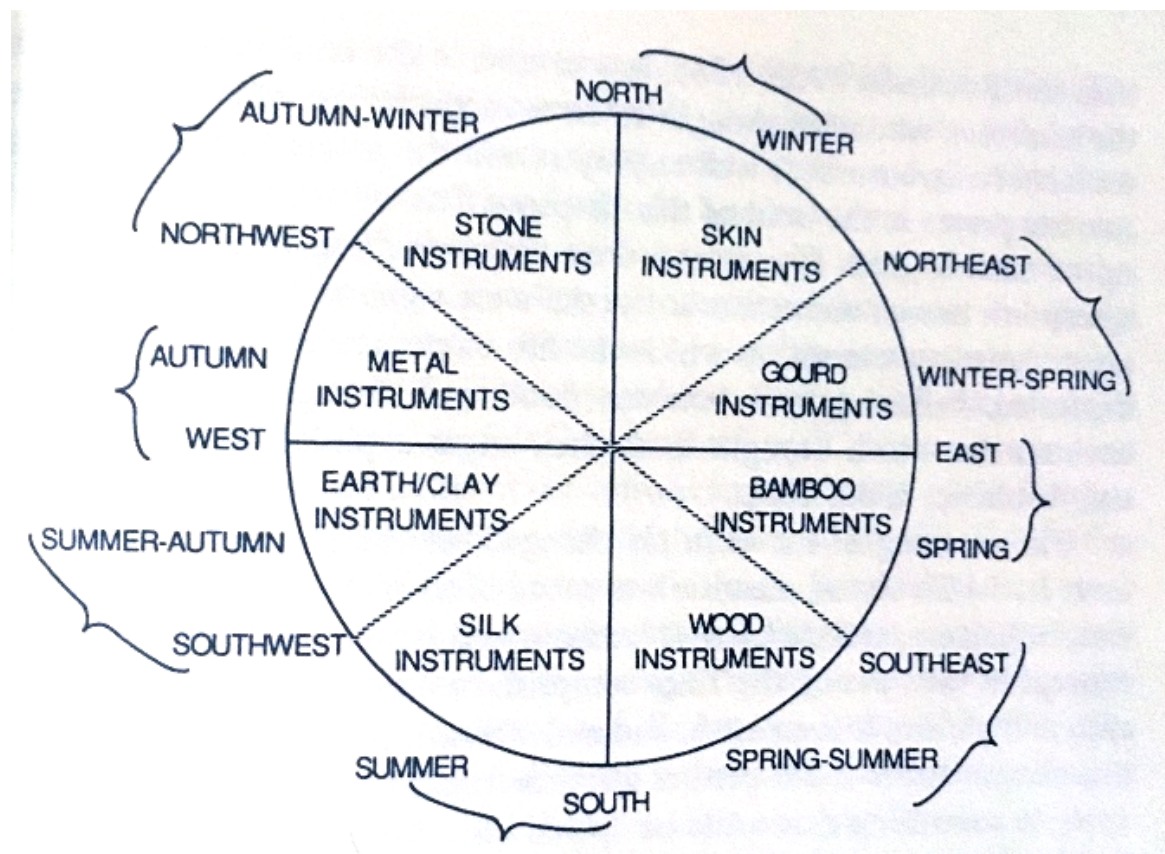
O primeiro sistema de classificação do qual se tem conhecimento foi desenvolvido pelos chineses. Eles vinculavam a matéria prima utilizada na confecção de instrumentos a estações climáticas, ventos, produção agrícola, bem-estar humano, riqueza e poder político, a partir de um pensamento cosmológico e ritualístico. Na música Chinesa, o material que constitui o objeto e o seu som são como corpo e alma, ou seja, manifestações do mesmo fenômeno, sendo considerado mais do que um meio de produção sonora. Assim, os chineses distinguiam os instrumentos musicais em oito categorias (Figura 10), conforme o tipo de material⁴⁸: a seda das

⁴⁷ Original: *Database vision statement*.

⁴⁸ Kartomi (1990, p. 37) ressalta que, a princípio, os instrumentos chineses eram classificados em quatro categorias. Entretanto, as fontes não são precisas quanto à divisão, categorizando vezes como

cordas; o couro dos tambores; o metal dos sinos; a madeira das matracas e dos bastões friccionados; a pedra dos litofones; o bambu das flautas tubulares; a argila das flautas globulares e a cabaça da caixa de ressonância do órgão de boca (Cf. HORNBOSTEL; SACHS, 1914, p. 554; KARTOMI, 1990, p. 37; OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 267; SACHS, 2006, p. 164; ARCE; GILI, 2013, p. 44).

Figura 10 – Relação dos fenômenos com os instrumentos



Fonte: KARTOMI, 1990, p. 39.

Por volta do século III a.C., na Grécia Antiga, Aristides Quintilianus apresentou, no seu tratado “Da Música” (*Peri Musikês*), dois esquemas de classificação de instrumentos musicais. O primeiro baseava-se na distinção dos instrumentos quanto à forma de produzir o som, organizando-os nas categorias cordas e sopros; o segundo buscava responder como os instrumentos musicais conseguiam causar efeitos emocionais em homens e mulheres classificando-os de acordo com a morfologia humana – masculino, feminino ou intermediário⁴⁹

instrumentos de metal, couro (pele), bambu e pedra, e outras vezes como instrumentos de metal, pedra, seda e bambu.

⁴⁹ “Os instrumentos se posicionam dentro do amplo espectro que, situado entre o puramente masculino e o maximamente feminino, contempla ainda várias mesclas intermediárias. [...] Dentre os instrumentos

(misto). Nesse sistema, os instrumentos de percussão eram desprezados por serem considerados inferiores (Cf. ARCE; GILI, 2013, p. 17; MORAIS, 2016, p. 13,43).

De acordo com Arce e Gili (2013, p. 44), as primeiras classificações europeias só vieram a partir do século XVI, com Martin Agrícola (*Musica Instrumentalis deudsch*, 1529), Pierre Trichet (*Traité des instruments de musique*, ca.1640) e padre Marin Mersenne (*Traité de l'harmonie universelle*, 1627). Os autores citados por Arce e Gili organizavam os instrumentos musicais em quatro grupos: corda, sopro, percussão e outros. Na época, os conjuntos orquestrais europeus utilizavam essencialmente os instrumentos de cordas e sopros, sendo a percussão pouco importante e outros inclassificáveis. Para os Arce e Gili, essa divisão dos instrumentos é incoerente por não ter um único critério de subdivisão. A divisão das cordas e sopros era feita segundo os componentes que entram em vibração para produzir o som; no caso da percussão, a divisão se dava de acordo com a técnica; e a categoria outros era para os instrumentos que não se enquadravam nas categorias anteriores. A subdivisão desses grupos era feita de acordo com o tipo de material com os quais os instrumentos foram construídos, o que funcionava na categoria dos instrumentos de sopro de madeira ou de bronze da orquestra da época.

Em 1880, Victor Mahillon idealizou um esquema de classificação que distinguia os instrumentos de acordo com o elemento que entra em vibração para produzir o som. Esse novo método buscava unificar os critérios para a divisão, utilizando como referência a palavra grega “fono” para obter uma maior precisão na nomenclatura (ARCE; GILI, 2013, p. 44-45). Mahillon, portanto, dividiu seu esquema em quatro classes: a primeira, cujo som é produzido pela elasticidade dos próprios corpos, são os instrumentos autófonos; a segunda, cujo som é produzido pela vibração de membranas tensionadas, são os instrumentos de membrana (membranofones); a terceira são os instrumentos de sopro (aerofones), cujo som é produzido pelo movimento vibratório do ar contido no instrumento; e, por fim, a quarta classe, os instrumentos de cordas (cordofones), cujo som é produzido pela vibração de uma ou mais cordas (MAHILLON, 1880, p. 3). Já as subdivisões se davam de acordo com a maneira que o intérprete colocava a matéria do instrumento para vibrar. Desta forma, Mahillon considerava que iria obter uma maior consistência na classificação dos instrumentos.

De acordo com Hornbostel e Sachs (1914, p. 553), a classificação dos instrumentos musicais é uma metodologia extremamente importante tanto para a descrição dos itens de uma coleção, quanto para o estudo investigativo dos instrumentos musicais. Entretanto, a

de corda, a lira é masculina, o *sambyke* (uma espécie de harpa) é feminina, e a cítara, um instrumento intermediário”. (Cf. MORAIS, 2016, p. 43)

identificação, a descrição e a análise organológica realizadas a partir de fontes visuais relativas à cultura musical podem não ser tarefas simples. Seu resultado depende não somente do entendimento do sistema de classificação organológico utilizado, mas também do estudo do instrumento enquanto elemento inserido em um contexto sociocultural e histórico, incluindo a qualidade da representação e a discriminação entre o real e o alegórico.

No ano de 1914, Erich von Hornbostel e Curt Sachs reuniram o conhecimento organológico que se tinha na época e, fundamentando-se nos princípios da teoria evolutiva biológica e da filogenia⁵⁰, desenvolveram um sistema de classificação de instrumentos musicais cuja hierarquia foi estruturada com base no sistema decimal de Dewey, possibilitando o acúmulo de subdivisões de classificação e eliminando barreiras linguísticas, pois símbolos não verbais podem ser utilizados como linguagem universal. O sistema Hornbostel-Sachs (em diante H-S) baseou-se também no esquema idealizado por Mahillon, mencionado anteriormente. Hornbostel e Sachs adaptaram o princípio da classificação de Mahillon que já permitia incorporar novas classes instrumentais. No entanto, alteraram o prefixo “auto” dos autófonos para “idio”, buscando evitar confusões entre instrumentos que soam por si mesmos e os automáticos ou automatizados. Assim, as quatro classes ficaram da seguinte forma: Idiofone; Membranofone; Cordofone; e Aerofone (Cf. KARTOMI, 1990, p. 167-174; LIBIN, 2001, p. 657; MANN, 2007, p. 119; PIRES FILHO, 2009, p. 18; ARCE; GILI, 2013, p. 45-51; BRANDÃO *et al.*, 2014, p. 142). Posteriormente, com o desenvolvimento dos sistemas de classificação surgiu uma quinta classe: os Eletrofonos⁵¹.

Hornbostel e Sachs (1914, p. 557-558) estabeleceram que o princípio da divisão das classes em subclasses deveria se dar conforme a natureza e uso do instrumento (Figura 11). Entretanto, pela ampla extensão de subdivisões e pela necessidade de permitir sempre adicionar novas, aumentando ainda mais essa extensão, os autores propositalmente não dividiram os diferentes grupos principais de acordo com um princípio uniforme, deixando o princípio de divisão conforme a natureza do grupo em questão, de modo que as classificações de uma determinada posição dentro de um grupo nem sempre correspondessem às de outro grupo.

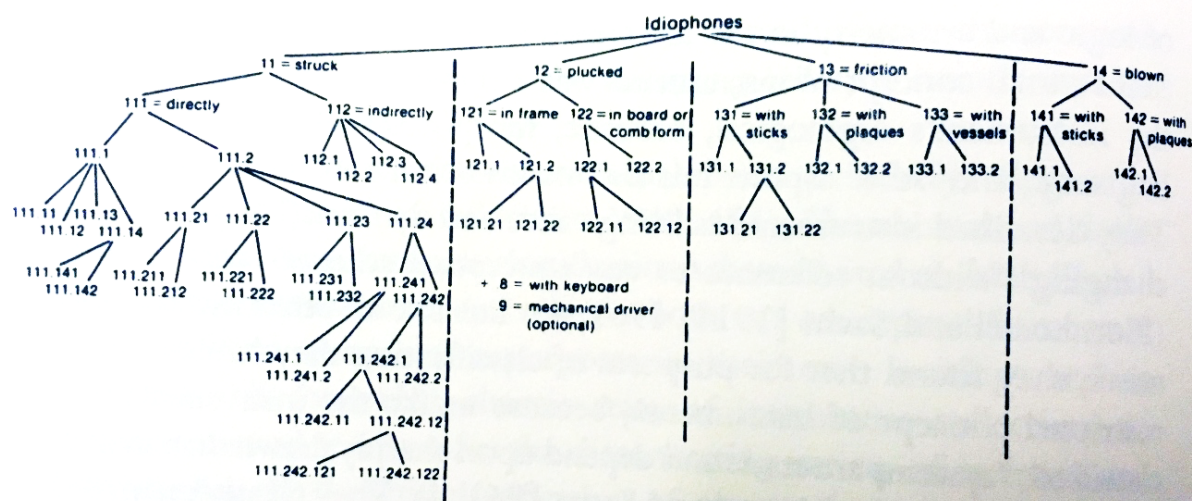
Visando a melhorar a descrição e classificação dos instrumentos musicais no contexto da catalogação de fontes iconográficas relativas à cultura musical, realizou-se uma revisão

⁵⁰ A história evolutiva de um grupo, incluindo as relações de parentesco entre suas espécies ancestrais em vários níveis e as espécies descendentes (Cf. AMORIM, 2002, p. 148).

⁵¹ De acordo com Kartomi (2001, p. 285), a categoria Eletrofone foi incluída em 1937 por Francis Galpin e posteriormente por Curt Sachs (1940), Heinz Drager (1948) e a equipe formada por Michael Bakan, Wanda Bryant, Guangming Li, David Martinelli e Kathryn Vaughn (1990). Ballesté (2012, p. 10) acrescenta também o grupo de trabalho do *Musical Instrument Museums Online* (2012).

bibliográfica sobre o sistema H-S incluindo suas traduções, desenvolvimentos e ampliações ao longo do tempo, disponível no Apêndice A deste trabalho.

Figura 11 – Exemplo da estrutura de classificação dos idiofones



Fonte: KARTOMI, 1990, p. 170.

A partir da revisão realizada, comparou-se trabalhos realizados por autores, instituições e projetos (Tabela 14), o que possibilitou identificar problemas de diversos níveis, destacando-se os terminológicos e lexicográficos nas principais traduções ao português brasileiro e de Portugal (ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 538-541).

Tabela 14 – Lista de trabalhos realizados por autores, instituições e projetos

ANO	AUTORES	IDIOMAS
1961	Baines e Wachsmann	Inglês
1985	Bermudez	Espanhol
1990	Kartomi	Inglês
1998	Juan i Nebot	Espanhol
2001	Oliveira Pinto	Português (Brasil)
2008	Montagu	Inglês
2011	Projeto MIMO	Inglês
2012	Llmona	Espanhol
2012	Equipe UCM	Espanhol
2012	Rocha	Português (Portugal)
2013	Arce e Gili	Espanhol
2013	Monteiro	Português (Brasil)

Fonte: ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 538

Além destes problemas, observaram-se também problemas de desvio dos princípios estruturantes do sistema H-S (Quadro 5).

A primeira subdivisão da classe dos idiofones no sistema H-S, distingue os instrumentos pela maneira em que são postos a vibrar. Entretanto, o projeto MIMO parece misturar os princípios estruturantes do sistema, acrescentando dois novos tipos que se referem ao material que compõe o instrumento (ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 541)

Quadro 5 – Novas categorias do projeto MIMO

CÓDIGO	H-S, 1914	MIMO, 2012	ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017
11	Schlag-idiophone	Struck idiophones.	Idiofone percutido.
12	Zupf-idiophone	Lamellaphones (or plucked idiophones).	Idiofone de flexão.
13	Reib-idiophone	Friction idiophones.	Idiofone friccionado.
14	Blas-idiophone	Blown idiophones.	Idiofone soprado.
15	-	Metal sheets.	Idiofone de metal.
16	-	Flexed diaphragms.	Idiofone de diafragma flexionado.

Fonte: ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 543.

Diante do que mencionamos acima, surgiu a necessidade de desenvolver uma tradução mais consistente e que levasse em consideração todos os desenvolvimentos e ampliações do sistema. Assim, foi desenvolvida uma nova ferramenta nomeada a princípio como Sistema de Classificação de Instrumentos Musicais (em diante SICIM), o que será aprofundado oportunamente mais a frente.

2.2.3. Tecnologia da Informação e Comunicação

Nesta seção, serão apresentadas as metodologias da TIC que permitiram o desenvolvimento das soluções tecnológicas envolvendo instrumentos de pesquisa com adequado sistema de recuperação da informação, levando em consideração as políticas brasileiras de código aberto e livre acesso à informação.

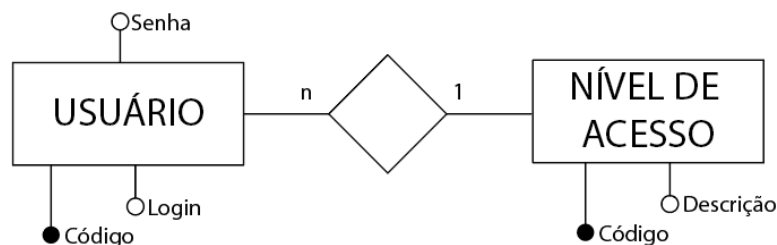
2.2.3.1. Projeto de banco de dados

A metodologia de projeto de banco de dados foi utilizada para o desenvolvimento conceitual e lógico da base de dados de documentos musicográficos e iconográficos musicais, possibilitando a descrição dos tipos de informação que serão armazenadas nela.

De acordo com Heuser (1998, p. 25), o modelo conceitual, também conhecido como modelo Entidade-Relacionamento, é uma “descrição do banco de dados de forma independente de implementação em um SGBD”. Sendo assim, o modelo conceitual da base de dados será representado num diagrama entidade-relacionamento (DER), onde são descritas as entidades envolvidas no sistema com suas características e como elas se relacionam entre si (Figura 12).

A partir desse modelo será possível identificar as entidades que terão informações representadas no banco de dados e assim identificar também os arquivos que compõem a base.

Figura 12 – Exemplo do modelo conceitual



Fonte: HEUSER, 1998, p. 26.

O modelo lógico, segundo Heuser (1998, p. 26), é uma “descrição de um banco de dados no nível de abstração visto pelo usuário do SGBD”. Deste modo, foram definidas, no modelo lógico, as tabelas do banco de dados e quais os nomes das colunas das tabelas, assim como os seus atributos (Quadro 6).

Quadro 6 – Exemplo do modelo lógico (de forma textual)

NivelDeAcesso (<u>CodNivelAcesso</u> , DescrNivelAcesso) Usuario (<u>CodUsuario</u> , LoginUsuario, SenhaUsuario, CodNivelAcesso) CodNivelAcesso referencia NivelDeAcesso

Fonte: HEUSER, 1998, p. 26.

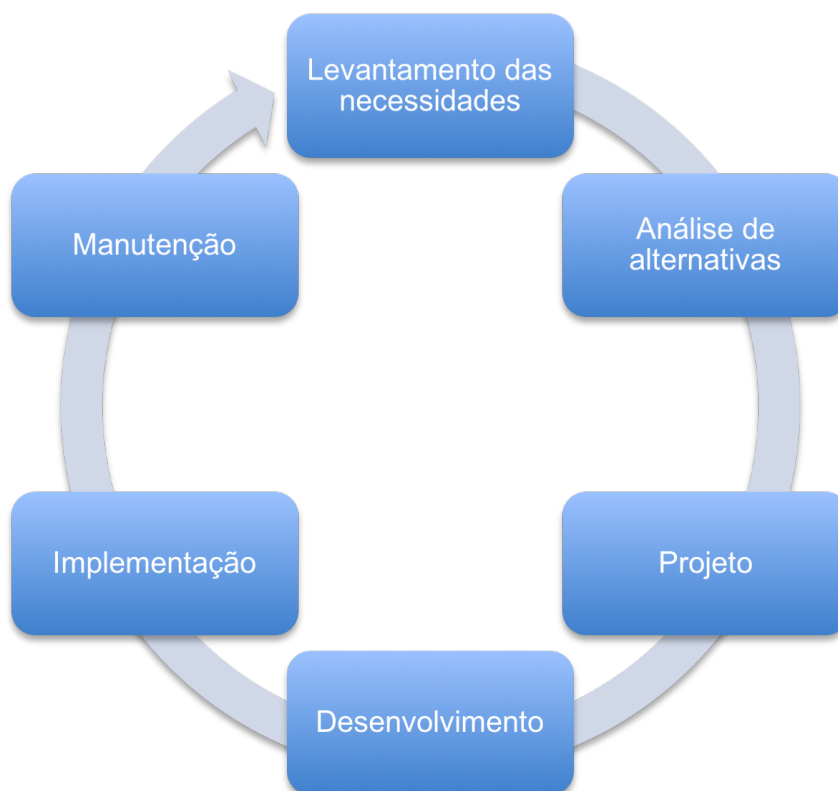
2.2.3.2. Modelagem de redes de computadores

As redes de computadores são definidas por seu tamanho, topologia, meio físico e protocolos utilizados. Segundo Tanenbaum (2003, p. 18), as redes locais, também conhecidas como LAN (*Local Area Network*), “são redes privadas contidas em um único edifício ou campus universitário com até alguns quilômetros de extensão”. Um outro tipo de rede apresentado por Tanenbaum (2003, p. 19) é a rede metropolitana ou MAN (*Metropolitan Area Network*) que abrange uma cidade, como por exemplo a rede de televisão. Finalmente, as redes geograficamente distribuídas ou WAN (*Wide Area Network*) abrangem uma grande área geográfica (ex. país ou continente).

2.2.3.3. *Desenvolvimento de sistemas*

Para realizar o processo de desenvolvimento das ferramentas de catalogação e pesquisa, foi necessário aplicar metodologias utilizadas pela Engenharia de Software. De acordo com Pressman (2011, p. 48), esta disciplina engloba processos, métodos e ferramentas que possibilitam a construção de sistemas complexos baseados em computador dentro do prazo e com qualidade. Isto considerado, vale apresentar aqui o conceito de ciclo de vida do desenvolvimento de sistemas (*System Development Life Cycle - SDLC*), que definem os passos para transformar a ideia no objeto final (Figura 13).

Figura 13 – Ciclo de vida do desenvolvimento de sistemas



Fonte: GORDON, S. e GORDON, J., 2006, p. 25.

O SDLC é “uma sequência de estágios envolvendo a concepção, projeto, criação e implementação dos sistemas de informação” (GORDON, S.; GORDON, J., 2006, p. 315). Conforme Prikladnicki (2004, p. 16), serve de base para desenvolver de maneira eficiente o sistema, satisfazendo os requisitos estabelecidos. É importante ressaltar que este conceito SDLC não tem nenhuma relação com o conceito de ciclo de vida dos documentos que tratamos na subseção das metodologias da Arquivologia. Trata-se de um ciclo iterativo que visa ao crescimento e aprimoramento de um sistema informático.

O modelo de processo sistemático e sequencial permite dividir o desenvolvimento em módulos e, à medida em que as funcionalidades vão ficando prontas, são incluídas no sistema. De acordo com Gordon, S. e Gordon, J. (2006, p. 315), o início do ciclo acontece no levantamento de requisitos, onde os usuários documentam as necessidades e os desenvolvedores analisam o sistema de forma mais completa possível, utilizando métodos de entrevista, observação local, questionários, análise estruturada, dicionários de dados e engenharia reversa para coletar informações de entradas, saídas e procedimentos.

Os métodos de análise estruturada permitem a compreensão do fluxo da informação no sistema, assim como sua interação com o meio externo. Além disso, a engenharia reversa também é ferramenta importante para entender como outros sistemas funcionam.

O segundo estágio do ciclo, a análise de alternativas, tem como objetivo especificar e avaliar as opções existentes de sistemas, tentando identificar e selecionar um único modelo. Já o projeto, terceiro estágio do ciclo, apresenta a especificação detalhada para o sistema selecionado. Entre os elementos do projeto estão: interface, dados, processos, objetos, projeto físico e projeto para testes (GORDON, S.; GORDON, J., 2006, p. 316).

No quarto estágio, referente ao desenvolvimento, são gerados os códigos e telas do sistema, sendo realizados testes de desempenho e usabilidade. Na implementação, quinto estágio da metodologia, o sistema é aplicado em um público-alvo inicial e, à medida que vai amadurecendo, amplia-se seu âmbito, introduzindo, ainda, os componentes do sistema de forma individual e sequencial.

Finalmente, na manutenção, é realizada a identificação e correção dos erros do sistema, introduzindo as melhorias de processos requeridas. Segundo Prikladnicki (2004, p. 32), a manutenção é dividida em três atividades básicas, a saber:

- 1- Manutenção corretiva – diagnóstico e correção dos erros;
- 2- Manutenção adaptativa – modificação da interface para se adequar com o ambiente;
- 3- Manutenção perfectiva – à medida que o sistema é utilizado, as críticas do usuário são recebidas, para modificação de funções existentes ou ampliação do sistema.

Apesar de optar por essa metodologia para o desenvolvimento da ferramenta, é importante ressaltar a dificuldade de encontrar uma metodologia aplicada, numa abordagem de desenvolvimento multidisciplinar, que abranja tanto os aspectos de desenvolvimento de *software*, *design* e da produção de conteúdos informativos e arquitetura de informação, quanto aos processos do ciclo de vida mencionados anteriormente (GONÇALVES *et al.*, 2005, p. 377).

2.3. REVISÃO DE LITERATURA

Nesta seção, será apresentada uma revisão crítica dos principais autores que tratam especificamente dos diversos aspectos que circundam os problemas objetivados nesta pesquisa, complementando, a seguir, os marcos teóricos e metodológicos apresentados anteriormente, possibilitando a construção do trabalho, bem como sua futura discussão. Assim, como ponto de partida, será discutido o conceito de patrimônio documental musical para assim apresentar o panorama da situação em que ele se encontra, assim como a maneira em que a historiografia tratou esse patrimônio. Ainda, acreditando que o maior problema seja o desconhecimento do seu real alcance, tanto em termos quantitativos quanto em termos qualitativos, discutiremos a catalogação descritiva como uma melhor alternativa para a urgente salvaguarda desse patrimônio. Finalmente, serão tratadas também neste capítulo, as ações empreendidas nas diversas esferas, como no CONARQ e na IAML-Brasil, assim como a difusão deste patrimônio através de redes de informação.

2.3.1. Patrimônio documental musical

Segundo Carlan e Funari, (2010, p. 16), etimologicamente, a palavra patrimônio tem sua origem no termo latim *patrimonium*, cujo significado é “tudo que pertencia ao pai”. Recorrendo ao Dicionário Aurélio, verifica-se que o termo patrimônio pode ser definido de quatro maneiras:

1) herança paterna; 2) bens de família; 3) dote dos ordinários; 4) bem, ou conjunto de bens culturais ou naturais, de valor reconhecido para determinada localidade, região, país ou para a humanidade e que, ao se tornarem protegidos, [...] devem ser preservados para usufruto de todos os cidadãos. (FERREIRA, 2004, p. 1508)

Partindo da última acepção, entende-se como patrimônio o legado que herdamos dos nossos antepassados e que transmitimos para gerações futuras, seja ele um bem ou um conjunto de bens, que podem ser de natureza material (prédios, monumentos, conjuntos urbanos, artefatos, documentos musicográficos, instrumentos, obra de arte, etc.) ou imaterial (saberes, práticas, formas saberes, práticas, formas de expressão, cerimônias e festas religiosas, danças, músicas, lendas, contos, costumes, etc.).

O termo patrimônio, conforme Magnani (1986, p. 62), “costumava vir acompanhado por histórico e artístico”. O autor comenta que, à medida que outras áreas foram incluídas, por também se tornarem objetos da ação preservacionista, novas qualificações foram acrescentadas,

tais como “patrimônio ecológico”, “patrimônio ambiental-urbano”, entre outros. A tendência, a partir deste ponto, foi unir todas essas novas qualificações a uma única expressão: patrimônio cultural. Para a UNESCO (UNITED NATIONS..., 2014, [n.p.]), o patrimônio cultural tem “fundamental importância para a memória, a identidade e a criatividade dos povos, e a riqueza das culturas”. Portella (2012, p. 20) acrescenta que esse patrimônio “é o elo entre o passado e o presente de um grupo ou de uma nação que permite a identificação e a continuidade de sua história”.

A partir da Constituição da República Federativa do Brasil de 1988, a noção de patrimônio cultural foi ampliada, sendo reconhecidos como patrimônio cultural brasileiro os bens culturais de natureza material e imaterial, e estabelecendo outras formas de preservação, como o registro e o inventário, além do tombamento.

Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I – as formas de expressão; II – os modos de criar, fazer e viver; III – as criações científicas, artísticas e tecnológicas; IV – as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artísticas-culturais; V – os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1988, p. 120)

Sendo o documento um registro de informações, independente do seu gênero ou suporte, com uma função corrente e podendo ter um valor para a memória coletiva da sociedade, podemos então considerá-lo como patrimônio material, visto que se trata de bens tangíveis. De acordo com Edmondson (2002, p. 11), o patrimônio documental deve apresentar as seguintes características: serem móveis (removíveis sem perda de sua forma e substância)⁵²; codificados, sonoros e/ou iconográficos; preserváveis; reproduzíveis e transladáveis; e fruto de um processo de documentação deliberado.

Assim sendo, o patrimônio documental incluiria a música na sua dimensão de patrimônio material, entendendo, de acordo com Cotta (2006a, p. 26), que a documentação musicográfica e iconográfica musical são tratadas como bens palpáveis (tangíveis) de valor histórico e cultural. No entanto, Cotta (2006b, p. 42) afirma que a “noção tradicional de patrimônio cultural está ligada ao conceito de patrimônio material”. Neste sentido, acaba sendo adotada de forma excludente e a música acaba não tendo um espaço definido nem no patrimônio

⁵² De acordo com o Código Civil de 2002, “São móveis os bens suscetíveis de movimento próprio, ou de remoção por força alheia, sem alteração da substância ou da destinação econômica-social” (Cf. BRASIL, 2008, p. 155).

cultural, tão pouco no documental, acarretando na falta de políticas públicas para a preservação dos acervos de música. Para Cotta (2006b, p. 26-27), pode-se perceber esta dualidade do patrimônio documental musical tanto no processo de tratamento de acervos musicais quanto na relação entre as unidades documentais e musicais. O autor, portanto, ilustra essa relação com a Faixa (ou tira) de Moebius, “cujas faces ora estão no lado externo, ora no lado interno” (Figura 14).

Figura 14 – Faixa (ou tira) de Moebius com o cânone cancrizante de J. S. Bach



Fonte: LEYS, 2009, [s. p.].

Dentre as iniciativas para a salvaguarda do patrimônio documental musical no Brasil, principalmente empreendidas por musicólogos, vale mencionar as conclusões do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia (SLAM) no ano de 1999, em Curitiba, que apresentou diretrizes para a preservação e acesso à memória musical latino-americana (III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999). Elas ecoaram tanto nas conclusões do IV Encontro de Musicologia Histórica (EMH) no ano de 2000, em Juiz de Fora, com considerações para a promoção de ações ligadas à preservação, ao acesso e à difusão do patrimônio musical brasileiro (IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 2000); quanto na carta de agosto de 2016, produzida durante o XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), em Belo Horizonte, pelos seus associados. Nela eles solicitam a atenção dos sistemas de governo, instituições e responsáveis pela gestão do patrimônio público, para a salvaguarda, tratamento e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros (ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM MÚSICA, 2016). Como veremos a seguir, o processo histórico nem sempre foi favorável à preservação do patrimônio documental musical.

2.3.1.1. *Panorama da situação dos documentos musicais*

A situação em que o patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical se encontra no Brasil denuncia os diversos problemas sofridos ao longo de séculos. Para uma melhor compreensão e discussão destes problemas, optou-se por uma divisão em duas categorias: os problemas inerentes, ou seja, aqueles que estão intrinsecamente ligados ao suporte; e os problemas históricos, surgidos por uma questão cultural, política-institucional ou mesmo territorial.

Dentre os problemas inerentes, destacam-se a degradação do suporte, que pode se dar por meio de agentes internos (ou seja, pelo tipo de material que constitui o suporte); físico-químicos (que são os poluentes, temperatura, umidade relativa do ar e radiação da luz natural ou artificial); e biológicos (insetos, roedores, fungos, bactérias e o próprio homem). E, no caso dos documentos eletrônicos, a obsolescência, diminuição da vida útil e da integridade da informação devido ao progresso técnico ou avanço da tecnologia.

Com relação aos problemas históricos temos:

- 1- **Deslocamento de fundos** como, por exemplo, a documentação jesuítica deslocada do Brasil para a Europa (HOLLER, 2006, p. 79), grande parte dos manuscritos do acervo da Biblioteca Real deslocados do Brasil para Portugal (FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL, 2014, [n.p.]), a coleção privada de Guilherme de Melo – deslocada de Salvador para o Rio de Janeiro –, toda documentação histórica do norte e nordeste da Ordem do Carmo, as obras de Ernst Widmer e parte da produção musical de Nikolau Kokron (SOTUYO BLANCO, 2006, p. 59).
- 2- **Colecionismo e fragmentação de fundos**, prática de colecionar manuscritos musicais, implicando a seleção de documentos sob um determinado critério, resultando na fragmentação dos arquivos, destruição documental e prejuízos em termos de informação (COTTA, 2006a, p. 25).
- 3- **Fetichismo**, a valorização do documento como um “objeto de culto”, resultando na inacessibilidade da informação do documento (COTTA, 2000, p. 16).
- 4- **Destruição física** ocasionada, dentre outros motivos, quando o detentor do acervo não tem mais relação afetiva com o mesmo. Quando o compositor, regente ou músico morre, a família geralmente preserva seu acervo por ter um vínculo afetivo com o que a documentação representa. Entretanto, nas gerações posteriores, esse

afeto vai se perdendo, até que a documentação nada mais representa. Então ela passa a ser considerada apenas como “papéis velhos” e, conseqüentemente, destruída (COTTA, 2000, p. 12-13) ou gravemente danificada, como foi ilustrado na Figura 6 acima (Cf. LIMA, 2004).

- 5- Finalmente, a **segurança, a falta de difusão, de acessibilidade, a má gestão** e, com ela, o **tratamento, manuseio e acondicionamento inadequados**, junto à **infraestrutura muitas vezes inexistente ou inadequada**. Como exemplos, podemos citar o caso do incêndo do apartamento do marchand e colecionador de arte Jean Boghici, em Copacabana, Rio de Janeiro, destruindo obras como “Samba” de Di Cavalcanti (G1, 2012); o inadequado tratamento proposto para o acervo do Padre João Mohana, localizado no Arquivo Público do Maranhão, no âmbito do curso de biblioteconomia da UFMA (REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA II, 2017); ou, dentre muitos outros, o caso dos manuscritos do músico paranaense José da Cruz encontrados numa usina de reciclagem de papel em Curitiba, Paraná (OTTO, 2015, p. 28).

2.3.1.2. *Documentação musical na historiografia*

Nesta seção, serão discutidas as diversas formas e procedimentos com os quais se lidava com a documentação musicográfica na produção historiográfica da música no Brasil. No entanto, sentiu-se a necessidade de observar inicialmente em quais circunstâncias essas fontes surgiram.

A chegada dos jesuítas ao Brasil, na metade do século XVI, tinha como objetivo a catequização dos “gentios da américa [sic]” (WITTMANN, 2008), e a música foi uma arma importante nessa batalha (Cf. HOLLER, 2006, p. 2; ORAZEM, 2006, [n.p.]; WITTMANN, 2008, [n.p.]). De acordo com Serafim Leite (1953, p. 59), os jesuítas “promoveram o canto e a música para afeiçoar os índios ao Cristianismo e para os fixar à roda duma igreja ou escola contra o maior obstáculo à civilização nascente, que era o seu nomadismo ancestral”.

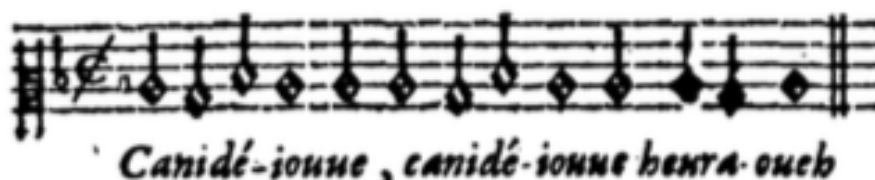
Agora pouco há vierão aqui a consultar-me algumas duvidas, estiverao aqui por dia do Anjo, onde baptizamos muitos. Tevemos missa cantada com diacono e subdiacono: eu disse missa, e o Pe. Navarro a epistola, outro o evangelho, Leonardo Nunez e outro clerigo com leigos de boas vozes região o coro. Fizemos precissão com grande musica, a que respondião as trombetas. Ficarão os Indios spantados de tal maneira, que depois pedião ao Pe. Navarro que lhes cantasse asi como na precissão fazia. (NÓBREGA, 1549 *apud* LEITE, 1953, p. 40)

Os primeiros registros documentais deixados pelos Jesuítas, segundo Wittmann (2008, [n.p.]), foram cartas e dentre elas relatos da intenção de traduzir algumas orações cristãs para a língua local, a descrição da celebração de uma missa cantada em 21 de julho (data da tradicional festa portuguesa do Anjo Custódio) e ainda a atração dos indígenas nas orações cristãs cantadas. Leite afirma que as cartas dos Jesuítas fazem “alusão a cantos e a música” (LEITE, 1953, p. 61). “Os mininos desta casa costumavão cantar pelo mesmo tom dos Índios e com seus instrumentos cantigas na lingua em louvor de N. Senhor, com que se muyto atrahião os corações dos Índios” (NÓBREGA, 1552 *apud* LEITE, 1953, p. 134)

Além das missões jesuíticas, a fundação da França Antártica também trouxe viajantes franceses como André Thevet, Jean de Léry, entre outros, que nos deixaram registros sobre o Brasil e os índios da época. Na documentação gerada pelos viajantes, encontramos documentos textuais, iconográficos e musicográficos que permitem o entendimento de como a música era produzida (criada e executada) no Brasil, desde o período colonial.

Jean de Léry em sua obra *Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil, Autrement Dite Amérique* (1585), transcreve alguns fragmentos de melodias indígenas (Figura 15).

Figura 15 – Fragmento de melodias indígenas



Fonte: LÉRY, 1594, p. 174.

Anna Maria Kieffer (1996, p. 136) afirma que esses fragmentos são o primeiro “registro de música recolhida no Brasil e grafada em pauta no período”. A autora ainda informa que instrumentos, danças e cantos indígenas foram descritos em textos de outros viajantes como Thevet, Staden e Fernão Cardim.

Hans Staden, em sua obra *Warhaftige Historia und Beschreibung eyner Landtschafft der wilden, nacketen, grimmigen Menschfresser Leuthen in der Newenwelt America gelegen* (1557), descreve sua vivência com os indígenas brasileiros⁵³ através de textos e xilogravuras (iconografias). Nela pode ser encontrada a descrição das práticas cerimoniais e rituais indígenas que envolviam música.

⁵³ Hans Staden foi aprisionado durante 9 meses pelos Tupinambás durante sua segunda viagem ao Brasil, em 1549 (Cf. BISPO, 1981).

A música, no seu vínculo com a religião desempenha nessa obra um papel de extraordinária relevância. Os instrumentos musicais e a prática musical e de dança dos indígenas são utilizados para caracterizar o estado espiritual do nativo, sendo colocados, indiretamente, em oposição àquele do salmista. É até mesmo a um instrumento musical que é dada a culpa da desesperadora situação em que caiu Hans Staden. (BISPO, 1981, [n.p.]

De acordo com Kieffer (1996, p. 136), pouco se sabe sobre a prática musical no Brasil durante o século XVII. Cotta reforça afirmando que não há registro de documentos musicográficos, preservados no Brasil, entre os séculos XVI e XVII.

Não há registro de nenhum manuscrito de música dos séculos XVI e XVII preservado no Brasil. Toda a produção musical europeia trazida nos primórdios da colonização, ao que parece desapareceu. Mesmo nas capitanias mais antigas, no norte e nordeste brasileiros, não se conhece um exemplo sequer de música dessa época que tenha sobrevivido sob forma documental. (COTTA, 2000, p. 17)

Embora tenham desaparecido tais fontes, o musicólogo Rogério Budasz relata que Gregório de Mattos (1636-1696) em sua obra poética descreve fontes musicais e teatrais, menciona instrumentistas e cantores, e cita peças instrumentais (BUDASZ, 2006, p. 19). Segundo Trindade e Castagna (1996, p. 16), pode-se encontrar também em arquivos paulistas, documentos textuais relativos à música produzidos nesse período e que comprovam atividades musicais em núcleos antigos de povoamento da Capitania de São Paulo. Conforme os autores “em meados do século XVII, circulam em vilas como São Paulo e Santana do Parnaíba livros de canto de órgão, cartapácios e papéis de músicas, não apenas em mãos dos Mestres de Capela”.

No século XVIII, surgem informações mais detalhadas sobre a prática musical no Brasil, registradas em documentos textuais e iconográficos, produzidos por viajantes e expedidores.

Alexandre Rodrigues Ferreira retrata instrumentos indígenas e africanos, Gentil de La Barbinais descreve seresteiros baianos que se acompanhavam à guitarra e Nuno Marques Pereira [...] menciona a viola como instrumento de uso corrente (KIEFFER, 1996, p. 136).

A partir do século XIX, com o decreto de abertura dos portos às nações amigas, promulgado em 1808 pelo Príncipe Regente de Portugal, Dom João de Bragança, viajantes europeus passaram a visitar o Brasil com mais frequência, com o objetivo de descrever detalhadamente ao seu país de origem, o Novo Mundo. Esses viajantes acabaram por nos fornecer documentos iconográficos, musicográficos e textuais.

Só no início do século XIX é que os viajantes nos fornecem testemunhos em maior quantidade: relatos, iconografia e música grafada, esclarecimentos

importantíssimos para a reconstituição, principalmente, da música popular e de salão do período e para a interpretação de partituras análogas de fins do século XVIII (KIEFFER, 1996, p. 136).

Conforme a autora supracitada, as *20 modinhas portuguesas* (Joaquim Manoel da Câmara) e as *Cantigas populares Brasileiras e Melodias Indígenas* (Spix e Martius), são “os principais documentos recolhidos pelos viajantes na primeira metade do século XIX” (Idem, p. 137). Diante do que foi exposto anteriormente, elaborou-se uma tabela discriminando os tipos documentais produzidos de acordo com as respectivas épocas (Tabela 15).

Tabela 15 – Tipos documentais relativos à música do século XVI ao XIX

PERÍODO	TIPO DOCUMENTAL
Século XVI	Textual (cartas dos jesuítas) Musicográfico (fragmentos Jean de Léry) Iconográfico (xilografuras Hans Staden)
Século XVII	Textual (Gregório de Mattos) Musicográfico (livros de canto de órgão, cartapácios e papéis de músicas) Iconográfico
Século XVIII	Textual (viajantes e expedidores) Musicográfico Iconográfico
Século XIX	Textual (viajantes europeus) Musicográfico Iconográfico Sonoro (Final do século XIX)

Fonte: Elaborada pelo Autor.

Diante do que foi mencionado anteriormente, pode-se observar, ao longo dos séculos, que embora a tipologia documental tenha sido ampliada, as fontes relativas à cultura musical são pouco conhecidas. Até o século XVII, as fontes eram produzidas principalmente por estrangeiros que investigavam o novo mundo, podendo ser este um vetor que dificultou a sobrevivência e/ou permanência de tais fontes no país. Fontes musicais do século XVII, embora alguns autores confirmem alguns tipos documentais produzidos nesse período, como listamos na tabela acima, ficaram perdidas no tempo e espaço. O século XVIII ainda apresenta inúmeras lacunas em termos de documentação musical.

2.3.1.2.1. Historiografia da música no Brasil

Esta subseção abrange o período de desenvolvimento de uma Musicologia no Brasil ainda de forma incipiente. Os trabalhos de historiadores da música no Brasil como Guilherme de Melo, Renato Almeida, Luiz Heitor, entre outros, foram fundamentais para a constituição da

disciplina. Assim, será exposta aqui a maneira como eles lidavam com as fontes documentais para fundamentar seus textos.

Entre os livros que tratam sobre história da música no Brasil (ou brasileira), *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república* (1908) de Guilherme de Mello é considerado o primeiro livro do gênero entre os musicólogos brasileiros. Publicado em 1908, na cidade de Salvador, Bahia, o livro se apresenta no cenário da pesquisa musicológica brasileira como referência para autores que se ocupam do tema. Mello (1947, p. ix) revela ter feito seu trabalho com base na pesquisa documental realizada no Instituto Geográfico e Histórico da Bahia e no Real Gabinete Português de Leitura de Salvador. Para Bromberg (2011, p. 435), “o trabalho de Mello é exemplo da preocupação com o documento, pelo esforço da análise objetiva e do trabalho de arquivo”. Entretanto, Leoni afirma que, Mello não deixa claro, no decorrer de sua narrativa, de onde vêm as fontes, não dando, muitas vezes, as devidas referências.

É um tanto difícil perceber no livro de Guilherme de Mello quais ideias são suas e quais são repetidas de outros autores. A absoluta falta de notas e referências bibliográficas impedem que se identifique como chegou às suas afirmações. De maneira um tanto velada ele indica que a biografia do padre José Maurício havia sido feita por Araújo Porto Alegre. Depois, sem deixar isso claro, incorporou ao seu texto páginas inteiras do artigo “Iconografia brasileira” do mesmo autor, sem alterar uma vírgula sequer (LEONI, 2010, p. 104)

De acordo com Benetti (2016, p. 262), Mello é considerado na literatura musicológica crítica contemporânea um “provinciano, sem critérios claros de periodização, além de apresentar discussões irrelevantes, inatuais e descontextualizadas”. Benetti (2016, p. 163) ainda ressalta que Mello “tende a ser apontado pela falta de academicismo, por emitir argumentos contraditórios e de pouco embasamento, por ocupar-se de temas de relevância questionável no contexto nacional e, ainda, pela parcialidade nos julgamentos de valor”. Entretanto, Benetti (2015, p. 15) afirma que há algumas tendências e ideologias da época que precisam ser ponderadas para contextualizar a obra. Além disso, o autor ressalta que apesar das críticas, o livro de Mello foi influência para muitos dos livros mais difundidos nas décadas seguintes à publicação.

Formado em Direito, Renato Almeida colaborou com a historiografia da música no Brasil com periódicos (em sua maioria não musicais) e com o livro *História da Música Brasileira* (1926), publicado cerca de vinte anos após o livro de Guilherme de Mello (BROMBERG, 2011, p. 418). No prefácio de seu livro, Almeida nos informa que seu trabalho consistia num resumo das impressões e dados históricos que lhe permitiriam concluir pela

afirmação de uma música brasileira (ALMEIDA, 1948, p.xi). Conforme Leoni (2010, p. 105), Almeida considera José Maurício Nunes Garcia como o marco histórico e identitário da música no Brasil e também faz uma divisão aristocrática entre o popular e o erudito, entendendo que o popular não influenciava o erudito.

De acordo com Bromberg (2011, p. 424), o trabalho de Almeida foi documentado com transcrições de melodias e textos sobre elas, fornecidos por “*pessoas de reconhecida autoridade*” (ALMEIDA, 1948, p. xi). Almeida também compilou uma vasta bibliografia de autores como “Alfredo Brandão, Artur Cesar Reis, especialista na Amazônia e membro do IHGB e Luis da Câmara Cascudo, além de figuras como o médico baiano Armando Sampaio Tavares reconhecido por sua grande erudição em literatura”. Segundo Andrade (2013, [n.p.]), em 1942, o livro de Renato de Almeida foi reeditado, reordenando os acontecimentos de forma mais clara e com uma visão mais equilibrada e lógica.

No mesmo ano da primeira edição do livro de Renato Almeida, surge o livro *Storia della Musica del Brasile* do italiano Vincenzo Cernicchiaro, publicado em Milão em 1926. Conforme Bromberg (2011, p. 425), Cernicchiaro aborda em seu livro “variadas formas das atividades musicais”, como biografias de compositores e músicos, o ensino musical, as instituições como orquestras e associações musicais, o movimento operístico e os concertos nacionais e estrangeiros no Brasil. Para Azevedo (1956, p. 379), a história de Cernicchiaro é “de cunho eurocentrista”. Azevedo (2014, p. 61) ressalta que o livro deve ser lido com precaução pois muitos dos eventos descritos pelo autor tiveram sua participação ativa como músico profissional, não sendo, portanto, parcial na sua história.

O livro está organizado pela superposição de cortes cronológicos (1549-1763, 1844-1889, por exemplo) e cortes por especialidade musical (cantores, pianistas, violinistas, compositores de música lírica, sinfônica e de câmara, por exemplo). O livro de Cernicchiaro está crivado de imprecisões: datas, erradas, lugares confundidos, nomes redigidos de forma criativa (VERMES, 2011, p. 334)

Cernicchiaro relata em seu livro que suas fontes foram documentos, notícias e fragmentos históricos que pesquisou em arquivos.

Quando empreendi o trabalho deste livro, que trata da história da música no Brasil, trabalho realizado sem pouco esforço, me dando lugar para recolher documentos, notícias, fragmentos históricos, procurados nos arquivos do passado e, ainda mais, na memória de uma longa formação de vida artística, eu sabia que esta terra quente e fecunda, que se tornou querida para mim por tantos laços afetivos, tinha filhos ilustres na arte da música, muitos dos quais

estavam escondidos no túmulo do anonimato. (CERNICCHIARO, 1926, p. 3)⁵⁴

Segundo Manuel Veiga (2010, p. 14), “Cernicchiaro chega ao ponto de fazer erros de tradução na leitura de Mello e daí criar gente que nunca existiu e multiplicar canções”. Como consequência, os erros foram disseminados sendo encontrados em “dicionários e enciclopédias de onde dificilmente sairão”.

Por sua vez, Mário de Andrade realizou importantes publicações sobre a história da música no Brasil. Entre essas publicações, pode-se destacar o *Compêndio de História da Música Brasileira* (1929), que foi reeditado posteriormente com o título *Pequena História da Música* (1942).

Na primeira edição, Andrade resumiu “impressões” e “dados históricos” que afirmavam a “existência de uma música brasileira” (ANDRADE, 1933, p. xi). Segundo o autor, as fontes eram ainda escassas e somente na segunda edição do compêndio pôde ampliar sua pesquisa juntando documentos textuais e musicográficos. Andrade relata que

as conclusões e as ideias gerais da primeira edição se mantêm mais ou menos intactas [na segunda edição, sendo inédito apenas] a construção, as dimensões, a matéria nele contida, as pesquisas feitas e o material colhido, compilado e verificado (ANDRADE, 1933, p. xi).

De acordo com Contier (1994, p. 33), Mário de Andrade priorizava “a pesquisa do folclore” pois esta era a “principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira”.

Maria Luiza de Queiroz Amancio dos Santos, conhecida também como Iza Queiroz Santos, publicou no ano de 1961 o livro *Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. O livro é dividido em duas partes, a primeira relacionada à história da música em Portugal e uma segunda sobre a música no Brasil. A autora fez um grande levantamento de fontes documentais, incluindo reproduções de manuscritos musicais, ilustrações de instrumentos, imagens de fotografias de compositores, entre outros. Entretanto, muitas vezes a autora não menciona a origem da fonte.

⁵⁴ Original: *Quando intrapresi il lavoro de questo libro, trattando della Storia della Musica nel Brasile, lavoro condotto a termine con non lievi fatiche, dandomi dovunque a raccogliere documenti, notizie, frammenti storici, ricercati negli archivi del passato e più ancora nella ricordanza di un lungo tirocinio de vita artistica, sapevo che questa calda e feconda terra, a me divenuta cara per tanti legami de affeti, aveva avuto dei figli illustri nell'arte musicale, molti dei quali rimasero occulti nel sepolcro degli anonimi.*

No ano de 1948, o artista plástico Francisco Acquarone escreveu o livro *História da Música Brasileira*, que segundo o próprio Acquarone (1948, p. 7), não apresenta uma análise técnica da música (compositores ou períodos), apenas uma biografia musical do Brasil. O autor dispensa em seu livro citar nome de autores e de livros.

sempre impliquei com tais demonstrações de erudição fácil. Que adianta, realmente, ao leitor uma lista numerosa de autores, cuja citação nem sempre serve para autenticar a veracidade do que está escrito? As “bibliografias” trazem-me à lembrança o hábito de certos conversadores que insistem em afirmar: “Asseguro-lhe que não estou mentindo. Se você duvida, pode perguntar a fulano ou beltrano...” (ACQUARONE, 1948, p. 11-12).

Apesar do que foi dito anteriormente, o autor nos informa em seu livro que Luiz Heitor e Henrique Foreis foram grandes referências para o seu trabalho, além de artistas, compositores, virtuosos, dançarinos, etc., que facilitaram o acesso e uso dos arquivos (públicos e privados) cedendo-lhe também elementos para as ilustrações do livro, lhe conferindo valor iconográfico musical. A obra se encontra repleta de iconografias (fotos e desenhos), das mais simples às mais sofisticadas, que ilustram cada passagem relatada pelo autor, cuja análise e discussão ultrapassa os limites deste trabalho.

Luiz Heitor Correa de Azevedo, autor do livro *150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)* (1956), defendeu a busca das origens para a legitimação da música brasileira, onde obras de um mais remoto passado “pudessem criar um elo, formando uma linhagem de antecedentes até as obras atuais” (BROMBERG, 2011, p. 425).

A música brasileira que o historiador pode apreciar à luz da crítica começa com o século XIX. Pelo menos até agora nossos conhecimentos de um mais remoto passado musical não permitem ao estudioso, salvo exceções inexpressivas, compulsar documentação que o habilite a julgar, segundo o seu critério, as produções dos mestres que o ilustraram. (AZEVEDO, 1956, p. 18)

Sua obra está estruturada em duas partes (século XIX e XX) e faz uma cronologia organizando em seu texto as obras e seus respectivos compositores, visando, conforme Bromberg (2011, p. 425), “criar uma relação de causa e efeito entre elas”. Luiz Heitor pontua em seu texto a importância da documentação para reconstituir a música dentro do panorama geral da música no Brasil (AZEVEDO, 1956, p. 18).

Bruno Kiefer em seu livro *A História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976), sugere uma longa abordagem do tema organizando cronologicamente os capítulos e a nomeação de personagens. Kiefer ressalva no preâmbulo de seu livro a dificuldade de encontrar “obras didáticas atualizadas, em dia com as pesquisas mais recentes, da falta de partitura, de gravações” (KIEFER, 1976, p. 7). A partir do preâmbulo, pode-se concluir também

que seu trabalho se valeu de informações e fontes documentais fornecidas tanto pela Biblioteca Nacional assim como por musicólogos como Francisco Curt Lange, Cleofe Person de Mattos, Olivier Toni, Régis Duprat, Mozart de Araújo e Ênio de Freitas e Castro.

Devemos também gratidão pela colaboração valiosa a Mercedes Reis Pequeno, chefe da Seção de Música da Biblioteca Nacional; a Cleofe Person de Mattos, autora de monumental obra sobre o Pe. José Maurício Nunes Garcia; a Olivier Toni que nos forneceu dados preciosos sobre a Escola Mineira; a Régis Duprat, musicólogo de primeira qualidade; a Francisco Curt Lange, pelo material fornecido; a Mozart de Araújo e Ênio de Freitas e Castro por indicações preciosas e material cedido (KIEFER, 1976, p. 8)

A *História da Música no Brasil* (1981) escrita por Vasco Mariz, sob encomenda do então diretor-presidente da editora Civilização Brasileira, Ênio Silveira, tinha “a motivação de preencher o vazio criado pela ausência de uma obra global, já que o notável livro de Renato Almeida, publicado em 1942, está esgotado há muito e não foi reeditado” (MARIZ, 1994, p. 23). Segundo Mariz, o objetivo do seu livro era servir fundamento para estudos futuros.

No período de sua pesquisa para o livro, Mariz residia em Israel, o que dificultou um pouco seu trabalho. Porém, Mariz (1994, p. 24) relata que conseguiu organizar uma forma de reunir suas informações através de “correspondência com amigos residentes no Rio de Janeiro e São Paulo”. Além disso, esteve algumas vezes “em Paris conversando com Luiz Heitor, consultando sua esplêndida biblioteca e tirando cópias de inúmeros documentos, artigos e até livros inteiros”. Podemos então concluir que, apesar da dificuldade da distância em que o autor se encontrava, pôde reunir alguns documentos relativos à música que serviram de alicerce ao seu trabalho. Por já existir outras publicações sobre o tema, Mariz teve uma melhor condição de recursos bibliográficos sobre a Música no Brasil.

2.3.1.2.2. A atividade musicológica no Brasil

Como se observou na subseção anterior, até a década de 1940 a atividade musicológica no Brasil consistia na produção de textos sobre a música no país. Foi, portanto, a partir da publicação do Tomo VI do *Boletín Latino-Americano de Música* (em diante BLAM), realizado em 1946 por Curt Lange, que a Musicologia brasileira passou a ter um enfoque mais científico, preocupando-se também com outras áreas afins. O musicólogo Curt Lange foi o principal destaque deste período, sendo o primeiro pesquisador a levantar o patrimônio histórico documental musical brasileiro. Neste mesmo período, Curt Lange passou a dedicar-se à pesquisa sobre a música brasileira do período colonial, reunindo centenas de antigos manuscritos musicais, realizando pesquisa de campo e fazendo contato com bandas e famílias

de músicos nas cidades do interior de Minas Gerais. O trabalho de Lange fez reviver a memória de uma atividade musical dos séculos XVIII e XIX (SOTUYO BLANCO, 2004, p. 93; COTTA, 2006c, p. 76).

Para Castagna (2008, p. 35), os métodos de Curt Lange “foram principalmente ligados à pesquisa arquivística, à arquivologia e à edição musical e, até pelo menos o final da década de 1950, não houve no Brasil outro pesquisador que desenvolvesse trabalho semelhante”. Entretanto, tais métodos estavam longe de serem condizentes com a arquivologia. Em entrevista com o jornalista Luís Antônio Giron, Curt Lange relatou que “recolheu” cerca de 800 manuscritos musicais em arquivos relativamente conservados em casas de família, todas compradas (GIRON, 1994). De acordo com Cotta (2000, p. 20), Curt Lange também trabalhou na “transcrição e estudo de documentos administrativos das corporações religiosas e das instituições políticas das vilas coloniais”. Contudo, este método de coleta realizado pelo musicólogo consistiu na seleção dos documentos sob um determinado critério científico ou artístico, desprezando, assim, outros documentos, quebrando laços orgânicos e contribuindo para sua destruição. Lange também teve a ideia de criar uma instituição no Brasil que tomasse conta do patrimônio musical por ele detectado. Entretanto, sua ideia não foi concretizada (COTTA, 2009, p. 107). As pesquisas de Curt Lange estenderam-se até 1980, reunindo centenas de antigos manuscritos musicais e comprovando a existência de uma prática musical no período colonial do Brasil (notadamente em Minas Gerais).

A partir da década de 1960, a tradição da Musicologia histórica no Brasil passou a apoiar-se de forma mais criteriosa em conceitos e metodologias científicas, tendo interesse notadamente na crítica e revisão de fontes, embora ainda estivesse enraizado nos princípios positivistas (SOTUYO BLANCO, 2004, p. 94). Castagna (2008, p. 38) afirma que, neste período, os musicólogos brasileiros passam a utilizar a música preservada em manuscritos antigos como objeto de estudo e pesquisa, valorizando mais o estudo a partir das obras musicais.

Nesse mesmo período, Curt Lange inicia, o que parece ser, o primeiro curso de Musicologia na Universidade de São Paulo (USP) (COTTA, 2009, p. 289-290). Não obstante ao anterior, Bastos (1990, p. 66) afirma que o primeiro curso de graduação universitária em Musicologia no Brasil aconteceu no departamento de música da UnB, sob a direção de Regis Duprat. Entretanto, o autor não menciona nenhuma fonte para sustentar tal afirmação.

Por sua vez, Duprat desenvolveu pesquisas “cujo plano global integrava o levantamento, em fontes primárias, de parte considerável do passado musical paulista dos séculos XVII e XVIII” (DUPRAT, 2011, [p. 1]). Entre seus trabalhos destacam-se: o acervo das obras de André da Silva Gomes (1752-1844); as peças de Mogi das Cruzes “compostas e/ou copiadas em torno

da principal figura de músico” (DUPRAT, 1999, p. ix), o mestre de capela de Mogi em 1729, Faustino do Prado Xavier⁵⁵; e os motetos de Taubaté (São Paulo). Ele procurou firmar o resgate da música do passado como um dos principais objetivos da musicologia, defendendo a necessidade de se incorporar a música colonial à cultura brasileira, assim como a Europa fez com seus compositores – Machaut, Vivaldi, Haendel, entre outros. Em seu trabalho, Duprat relata que além de utilizar manuscritos musicais antigos, outros documentos (Inventários e Testamentos; Diários de Governança; Cartas Régias; Genealogias; Pastorais; etc.) também permitiram novas conclusões. Assim nos informa “sobre a riqueza e abrangência geográfica das atividades musicais integradas nos ofícios religiosos em época recuada da história da Capitania” (DUPRAT, 2011, [p. 1]).

Duprat documentou também partes de obras profanas numa série de cinco LPs, onde tenta reproduzir as peças, adaptando alguns instrumentos por já estarem em desuso na época. Essa forma de editar música foi também pioneira para a documentação musical, visto que, “os produtos da música popular brasileira do final do século XIX e inícios do século XX eram editados e popularizados a partir de edições originais circunscritas às reduções para piano” (DUPRAT, 2011).

Pelo seu lado, José Maria Neves (1943 – 2002) dedicou seu trabalho musicológico à preservação e divulgação do fazer musical da região do Campo das Vertentes, mais especificamente sobre a Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em S. João del-Rei em Minas Gerais⁵⁶.

Por ocasião do concurso para professor titular, apresentou um estudo intitulado *A Orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical em S. João del-Rei*. Através de levantamento bibliográfico sobre a cidade de S. João del-Rei em que aborda seus aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais; revisão de documentos dos arquivos religiosos e civis; entrevistas formais e informais com antigos músicos da cidade; e consultas a coleções de jornais sanjoanenses dos séculos XIX e XX, José Maria apresenta uma visão sumária da música colonial no Brasil; traça um panorama da história e da vida política, econômica e cultural da vila e da cidade de S. João del-Rei e de suas relações

⁵⁵ Trindade e Castagna (1996, p. 19) levantam a hipótese de Faustino do Prado Xavier ser o copista dessa obra e não o autor: “A documentação do Grupo de Mogi das Cruzes compõe-se de 29 folhas, manuscritas por 10 a 15 copistas diferentes, três dos quais identificados nas próprias cópias: Faustino do Prado Xavier, Angelo do Prado Xavier e Timóteo Leme que, como vimos, não são necessariamente os autores das músicas. Por análises realizadas no papel e na caligrafia dos originais, supomos que a maior parte dos manuscritos teria pertencido, em data anterior a 1748, ao arquivo pessoal de Faustino do Prado Xavier (1708-1800), mestre de capela de Mogi das Cruzes entre 1729-1733 e cônego da Catedral de São Paulo na segunda metade do séc. XVIII.”. Tal hipótese é confirmada pelo musicólogo Ivan Moody que localizou, em Lisboa, a obra *Ex tractatu* assinada pelo compositor Manuel Cardoso (ca. 1566-1650) (Cf. COTTA, 1999, p. 205).

⁵⁶ Disponível em <<http://www.acervocompositores.art.br/Obras/Listagem?CmpId=18>>. Acesso em 13 de nov. de 2014.

com os organismos de apoio e estímulo à produção cultural; focaliza a prática musical sanjoanense dos séculos XVIII e XIX e momentos do século XX; e, finalmente, estuda com maior profundidade a Orquestra Ribeiro Bastos e suas características de corporação tradicional. (GANDELMAN, 2003, p. 10)

Segundo Almeida, “a obra do musicólogo José Maria Neves [...] tem como fontes fundamentais a imprensa local, para o século XIX, e documentos oficiais como cartas pastorais, para o século XVIII” (ALMEIDA, 2009, p. 1).

José Maria Neves (assim como outros autores de sua geração) chamou à atenção da comunidade musicológica brasileira sobre a urgência de preservar e recuperar os acervos musicais. Para Neves (2000, p. 180), os musicólogos precisavam ter “uma atitude mais profissional e menos preconceituosa [, que tenha um] aprofundamento mais amplo e comparativo do repertório, uma avaliação qualitativa da formação musical dos compositores e da produção teórica latino-americana do passado”.

No que diz respeito a Vicente Salles, pode-se afirmar que foi um importante pesquisador, antropólogo e folclorista que contribuiu para a musicologia no Brasil. Ele destacou-se trabalhando com o resgate da música no Pará e na Amazônia, coletando e organizando documentos relativos à música que datam dos séculos XIX e XX (Cf. MONTEIRO, 2014; VIEIRA, 2012, p. 2520; OLIVETO; CASTRO, 2006, p. 985). A Academia Brasileira de Música (em diante ABM), considera a obra “A música e o tempo no Grão-Pará” (1980) de Vicente Salles “a grande contribuição que o pesquisador, antropólogo e folclorista deu à musicologia brasileira” (BELÉM, 1980 *apud* OLIVETO; CASTRO, 2006, p. 985).

O musicólogo Vicente Salles publicou, provavelmente graças a esse material coletado e organizado, várias obras sobre a música no Pará, mas muito especialmente um dicionário biográfico de músicos que ali viveram (VIEIRA, 2012, p.2520)

De acordo com Monteiro (2016, [n.p.]), “cerca de sete mil títulos entre discos, fitas cassetes, fitas de rolo, vinis, CDs, livros e partituras” podem ser encontrados na Coleção Vicente Salles, que hoje se encontra sob a custódia da Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará. Estas fontes são consideradas por Vieira (2012, p. 2520) de grande importância para a pesquisa da história da música paraense.

Em 1981, aconteceu em São Paulo o I Simpósio Internacional “Música Sacra e Cultura Brasileira”, realizado pelo Instituto de Estudos da Cultura Musical do Mundo de Língua Portuguesa em 1981. De acordo com Castagna (2008, p. 61), o Simpósio, ao contrário de resultar em publicações de atas ou anais, iniciou um levantamento de “elementos da prática e da produção musical religiosa no Brasil ao longo de sua história” e nele foi estabelecida a

Sociedade Brasileira de Musicologia (em diante SBM), “um marco no desenvolvimento da musicologia no Brasil, considerando-a o primeiro passo para a institucionalização desse tipo de atividade no país” (CASTAGNA, 2008, p. 41).

No ano de 1987, a SBM promoveu o I Congresso Brasileiro de Musicologia cujo objetivo era discutir o panorama da situação das pesquisas e dos estudos musicológicos no Brasil (BISPO, 1992, [n.p.]), que segundo Castagna (2008, p. 62), teve o intuito de torná-lo o principal evento brasileiro de Musicologia. Para Castagna, “as dimensões do Congresso, seu impacto e o número de trabalhos apresentados foram realmente inovadores no Brasil”. Entretanto, os problemas com a distribuição dos anais inviabilizaram a centralização pretendida com o evento.

a distribuição dos anais, impressos na Alemanha, foi limitada aos seus participantes, que ainda assim teriam de desembolsar o valor correspondente a US\$ 50,00 para a obtenção de um exemplar, procedimento que sinalizou a inviabilidade do papel centralizador que se pretendeu para esse evento. (CASTAGNA, 2008, p. 62)

Este foi um reflexo da má gestão por parte da SBM que, embora ainda tenha realizado, em 1992, o II Congresso Brasileiro de Musicologia, acabou não se sustentando e, desde a década de 1990, veio atuando cada vez menos até se extinguir.

A década de 1990 marca o surgimento de uma nova musicologia no Brasil que começou a questionar a prática musicológica da geração anterior, buscando superar as limitações que a musicologia brasileira trazia, repensando seus métodos, propósitos e observando “a relação entre os pesquisadores e seus objetos de pesquisa, além da própria relação entre os musicólogos” (CASTAGNA, 2008, p. 64).

No ano de 1997, surgiu o SLAM que buscava unificar a musicologia da América Latina colocando os musicólogos hispano-americanos e brasileiros em contato. Na terceira edição do SLAM, em 1999, foi publicado um documento coletivo manifestando uma política de acesso democrático dos pesquisadores aos acervos musicais e por um desenvolvimento da musicologia histórica no Brasil.

2.3.1.2.3. Pesquisa em iconografia musical no Brasil

No Brasil, a tradição no uso de fontes iconográficas relativas à cultura musical na pesquisa musicológica teve seu início na década de 1970 com os trabalhos de Antônio Alexandre Bispo (1970) e Mercedes Reis Pequeno (1977 e 1981). Entretanto, se constituiu fundamentalmente a partir do estabelecimento do projeto nacional de indexação, catalogação, pesquisa e divulgação do patrimônio iconográfico musical no Brasil, RIdIM-Brasil, em 2008,

sendo reconhecido como grupo independente do RIdIM-Internacional no mesmo ano (BALDASSARRE, 2008, p. 1). Desde então, a produção acadêmica que envolve essa temática tem crescido significativamente com publicações e eventos, como a publicação do livro de Isabel Nogueira, *História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel* (2005), o livro *Estudos luso-brasileiros em Iconografia Musical* (2015) e o Congresso Brasileiro de Iconografia Musical, que teve sua 4ª edição em 2017.

2.3.2. Catalogação de documentos musicais

Nesta seção, serão expostas as iniciativas no campo da Musicologia para a catalogação de fontes documentais musicográficas e iconográficas relativas à cultura musical.

2.3.2.1. Catalogação de documentos musicográficos

De acordo com Brook (1997, p. x), pode-se encontrar, desde meados do século XVIII, trabalhos no campo da Musicologia voltados para descrição e catalogação de fontes musicais. Entretanto, segundo Cotta (2006, p. 15) foram as obras *Chronologisch-thematisches Verzeichniss* de Ludwig Richter von Köchel (1862) e o *Quellen-lexikon* de Robert Eitner (1898-1904) que consolidaram a atividade de descrição e sistematização da informação presente em documentos musicográficos. Posteriormente, após um longo processo histórico, surge o projeto RISM, segundo o autor, “o mais ambicioso projeto de catalogação de fontes musicais já implementado até o momento”. No Brasil, o projeto RISM-Brasil vem promovendo o uso extensivo da normativa RISM na catalogação descritiva dessas fontes, incluindo as particularidades próprias dessa documentação em território brasileiro.

2.3.2.2. Catalogação de documentos iconográficos musicais

Na década de 1970, deu-se início ao projeto RIdIM que teria como objetivo o desenvolvimento de padrões e ferramentas de catalogação de obras de arte relacionadas com a cultura musical em vários países (GREEN; FERGUSON, 2012, p. 2). Conforme Sotuyo Blanco (2013, p. 1-2), até a construção tecnológica de um banco de dados *online*, as fichas catalográficas do RIdIM eram focadas na busca (e recuperação) de informações sobre o autor (em seu primeiro nível), a obra (incluindo título, locais e características da obra em seu segundo nível) e a descrição do "material visual com conteúdo ou conotação musical" em seu terceiro nível, dentre outros detalhes. Após a aplicação tecnológica, o autor ressalta que, embora tenha ganhado em especificidade e complexidade, perde-se um pouco da simplicidade e adaptabilidade que todo o processo de catalogação descritiva tinha originalmente.

aparentemente a informação relevante para iniciar a catalogação sofreu grandes transformações, relocando o tipo de objeto (ou item, como se denomina atualmente) como uma preocupação de primeiro nível para todo o processo. Isso pode ser interpretado sem rodeios, como se a questão "o que é" fosse mais importante do que aquelas que dizem respeito ao autor ou seu título, dentre as informações necessárias para tornar público um registro catalogado no banco de dados *on-line* do RiDIM (SOTUYO BLANCO, 2013, p. 3)

O autor, então, considera que “a redefinição conceitual ao longo do tempo responde a uma cadeia sutil de termos como item, material e meio (dentre outros), que, possivelmente, começou com a fusão conceitual entre obra/objeto” sendo, portanto, necessária uma discussão mais profunda sobre sua natureza ontológica.

2.3.3. Poder público e sociedade: políticas, ações e possibilidades

Na legislação brasileira, as leis de arquivo, de acesso à informação, de direitos autorais e de imagens são exemplos de aplicações políticas do poder público em prol de uma melhor condição para o patrimônio documental. Entretanto, é necessário verificar seus efeitos no âmbito da música.

A Lei de Arquivo, nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, além de dispor sobre a política nacional de arquivos públicos e privados, estabeleceu o CONARQ, órgão responsável pela definição de políticas nacionais de arquivos. Nos últimos anos, o CONARQ tem sido um importante agente na criação de políticas e ações direcionadas aos documentos musicais, tendo integrado, em suas câmaras técnicas, profissionais competentes no campo da musicologia e documentação musical como será exposto mais adiante.

Com relação à Lei de Acesso à Informação (em diante LAI), nº 12.527, de 18 de novembro de 2011, esta visa a assegurar o direito fundamental de acesso à informação, apresentando cinco pontos como diretrizes a serem garantidas:

I – observância da publicidade como preceito geral e do sigilo como exceção;
 II – divulgação de informações de interesse público, independente de solicitações; III – utilização de meios de comunicação viabilizados pela tecnologia da informação; IV – fomento ao desenvolvimento da cultura de transparência na administração pública; V – desenvolvimento do controle social da administração pública (BRASIL, 2011, [n.p.]).

O artigo 6º da LAI, explicita que os órgãos e entidades do poder público são responsáveis por assegurar a gestão transparente da informação, propiciando amplo acesso a ela e sua divulgação, a proteção da informação, garantindo sua disponibilidade, autenticidade e integridade, e a proteção da informação sigilosa e da informação pessoal, que além de garantir

o mesmo da anterior, soma-se, também, a eventual restrição de acesso. Entretanto, as condições em que se encontram os arquivos no Brasil não são condizentes com as orientações postas nesta lei.

A Lei de Direitos Autorais, nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, regula os direitos de autores de obras intelectuais (literárias, artísticas ou científicas). Conforme seu artigo 7º tais obras são criações registradas em qualquer suporte (tangível ou intangível), como por exemplo:

I - os textos de obras literárias, artísticas ou científicas; II - as conferências, alocações, sermões e outras obras da mesma natureza; III - as obras dramáticas e dramático-musicais; IV - as obras coreográficas e pantomímicas, cuja execução cênica se fixe por escrito ou por outra qualquer forma; V - as composições musicais, tenham ou não letra; VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas; VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia; VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética; IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; X - os projetos, esboços e obras plásticas concernentes à geografia, engenharia, topografia, arquitetura, paisagismo, cenografia e ciência; XI - as adaptações, traduções e outras transformações de obras originais, apresentadas como criação intelectual nova; XII - os programas de computador; XIII - as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual (BRASIL, 1998, [n.p.]).

Sotuyo Blanco (2010, p. 86) alerta sobre problemas na organização interna (como os meios de disseminação, tipos de obras e os formatos e agentes) e na terminologia utilizada no texto da referida lei, “sobretudo quando olhada e aplicada a questões musicais”.

É importante mencionar também os direitos de imagem, garantidos no artigo 20º do código civil:

salvo se autorizadas, ou se necessárias à administração da justiça ou à manutenção da ordem pública, a divulgação de escritos, a transmissão da palavra, ou a publicação, a exposição ou a utilização da imagem de uma pessoa poderão ser proibidas, a seu requerimento e sem prejuízo da indenização que couber, se lhe atingirem a honra, a boa fama ou a respeitabilidade, ou se se destinarem a fins comerciais (BRASIL, 2002, [n.p.]).

Reconhecido pelo RISM Internacional em 2006, o grupo de trabalho RISM-Brasil, iniciado pelos musicólogos André Guerra Cotta, Beatriz Magalhães Castro e Pablo Sotuyo Blanco, conta hoje com um número crescente de colaboradores profissionais tanto do campo da Musicologia quanto da Ciência da Informação e Tecnologia da Informação e Comunicação nos diversos estados brasileiros (SOTUYO, 2007, p. 5). Em 2012, Guerra Cotta organizou o I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais, “destinado à formação e multiplicação

de catalogadores de acervos musicais e membros do grupo [RISM-Brasil]”. O evento promoveu oficina prática de catalogação de fontes musicográficas com base na normativa RISM, conferências de cunho histórico sobre o projeto RISM Internacional e suas seções no Brasil e na América Latina, mesas-redondas de caráter teórico e técnico visando à discussão da norma RISM Internacional e sua aplicação no âmbito ibero-americano, assim como mostras de trabalho (RISM-BRASIL, 2012, [n.p.]).

Segundo já foi referido acima, no ano de 2008, foi fundado o RiDIM-Brasil que, embora reconhecido oficialmente pelo RiDIM-Internacional, é independente dele (BALDASSARE, 2008). O RiDIM-Brasil é um projeto nacional cujo objetivo é indexar, catalogar, pesquisar e divulgar o patrimônio iconográfico musical localizado em território brasileiro, lidando com métodos e princípios de catalogação de obras e documentos de interesse iconográfico musical. Desde então, o projeto vem juntando esforços de pesquisadores, profissionais e técnicos para identificar, catalogar e disponibilizar as informações relativas à iconografia musical e pensar em todo esse processo aplicado no país (RIDIM-BRASIL, 2008).

Por sua vez, a CTDAISM, criada pela Portaria nº 90 de 27 de maio de 2010, tem como objetivo propor, a partir de estudos e discussões, normas e procedimentos relacionados com a terminologia, organização, tratamento técnico, guarda, preservação, acesso e uso de fontes documentais audiovisuais, iconográficas, sonoras e, mais recentemente, musicográficas. A documentação musicográfica foi inserida na discussão da CTDAISM em 2011, com o argumento de que ela não podia ser pensada exclusivamente como sonora ou como parte da audiovisual, possuindo características e definições próprias (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2011, p. 1-2). Entre os avanços trazidos pela CTDAISM podemos incluir:

- a Resolução nº 41 que dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades do Sistema Nacional de Arquivos – SINAR, visando à sua preservação e acesso;
- o Glossário de Termos Técnicos;
- oficinas técnicas;
- visitas e orientações técnicas;
- eventos e publicações de caráter científico.

Além da CTDAISM, podemos também fazer referência aqui à Seção Brasileira da Associação Internacional de Bibliotecas e Arquivos de Música (AIBM/IAML-Brasil), estabelecida em 2009, com os seguintes objetivos:

- promover uma melhor compreensão da importância cultural das bibliotecas de música, arquivos e centros de documentação, nacional e internacionalmente;
- disponibilizar todas as publicações e documentos relacionados à música, inclusive o intercâmbio internacional;
- apoiar o desenvolvimento de normas internacionais e nacionais para a catalogação, conservação e disponibilidade dos materiais de música;
- promover a educação e a formação profissional na área fortalecendo e valorizando o trabalho profissional especializado.

Embora ainda incipiente, vale também ressaltar a Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), criada em 2012 com o objetivo de consolidar a área de Musicologia no Brasil (MAGALHÃES CASTRO, 2012). A ABMUS realizou seu primeiro congresso⁵⁷ em 2016 tendo como tema de discussão a Musicologia no Brasil, agregando também subtemas relacionados ao ensino e à produção acadêmica em Musicologia, Música e áreas afins. Seu segundo congresso⁵⁸, realizado em 2017, teve como temática geral “Musicologia e práticas musicais comunitária”.

Não obstante todo o acima comentado, o Projeto de Lei (em diante PL) 7.920/2017⁵⁹ (antigo PLS 146/2007) e os PL's a ele apensados, também conhecido como PL da “Queima de Arquivo”, pretende legalizar a destruição dos documentos originais, após estes serem digitalizados e arquivados em meio digital (sem garantia da sua preservação digital), pondo em risco assim o patrimônio documental arquivístico brasileiro. Se prosperar, poderia atingir a documentação musicográfica em âmbito público também. O CONARQ, em seu manifesto contra o referido PL, menciona seus flagrantes equívocos, tais como a confusão entre autenticação e autenticidade, o equívoco de considerar a digitalização como alternativa de preservação e da assinatura digital como elemento que garante a autenticidade do documento,

⁵⁷ IV Simpósio de Música Ibero-Americana e I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia. Disponível em <<https://abmus-simiba.weebly.com/>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

⁵⁸ VIII Jornada pedagógica para músico de bandas, II Congresso da Associação Brasileira de Musicologia e I Encontro de Musicologia da JPMB. Disponível em <<https://www.jpmbufal.com/congresso-abmus>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

⁵⁹ Cf. BRASÍLIA, 2017.

que foi regulado apenas para os documentos nascidos digitalmente (CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS, 2016).

2.3.4. Redes de informação no Brasil

Atualmente, vivemos numa sociedade em que o poder da economia é a informação e o conhecimento – a Sociedade da Informação, concretizada, segundo Tomaél (2005, p. 1), a partir da associação da informação e do conhecimento com as TICs. Conforme a autora, as “redes de informação reúnem pessoas e organizações para o intercâmbio de informações” (Idem, p. 3). Elas vêm consolidando ações como intercâmbio de materiais informacionais; união de catálogos; catalogação cooperativa; serviços de indexação e resumos; acesso ao texto completo de documentos em Ciência e Tecnologia; acesso às informações disponíveis na internet; apoio informacional à inovação; entre outras.

No Brasil, apesar da recente e infeliz virada na política de intensa inclusão digital e de forte apoio ao software livre, que durou 13 anos (2003-2016), e que permitiu um significativo aumento do acesso à grande rede de computadores no país,⁶⁰ a opção pelo software livre e a fonte aberta continuam sendo as melhores opções pelo seu baixo custo, robustez e segurança.

2.3.4.1. Base de dados e sistemas de informação musicais

Segundo Lanzelotte et al. (2004, p. 8), recentemente, diversos projetos musicológicos têm a difusão e o acesso aos documentos de acervos de música como objetivos. Alguns exemplos podem ser citados:

- Projeto de Difusão e Restauração de Partituras do acervo do Museu da Música de Mariana (disponível *online*, embora o *link* esteja quebrado).
- Catálogo de manuscritos musicais, obras dos séculos XVIII, XIX e XX, presentes no acervo do maestro Vespariano Gregório dos Santos (disponível em CD-ROM, também esteve *online* por certo período).
- Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da Biblioteca Nacional (disponível *online*, com acesso parcial aos documentos).
- Acervo musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro (disponível *online*).

⁶⁰ Iniciada pelo presidente Luis Inácio Lula da Silva com a publicação do Decreto de 29 de outubro de 2003 que instituiu comitês técnicos para a adoção do software livre no âmbito do governo federal, recebendo maior institucionalização na presidência de Dilma Rousseff pelo Decreto 8.638 de 15 de janeiro de 2016, ditas ações se encontram ameaçadas desde a ruptura do governo e o impeachment da referida presidente em agosto de 2016.

- Projeto Música Brasilis (edições de partituras disponíveis *online*).
- Base de dados Acorde da Biblioteca da Escola de Comunicação e Arte da USP – ECA-USP (disponível *online*).
- Base de dados NEMUS de partituras impressas na Bahia (disponível *online*).
- Biblioteca digital da Escola de Música da UFRJ (disponível *online*, com acesso parcial aos documentos).

Apesar do crescente investimento intelectual para a divulgação do patrimônio documental musical, os resultados ainda são escassos, acrescentando a isso a inexistência de uma integração entre as bases de dados e sistemas, para que seja possível o intercâmbio da informação de âmbito nacional e internacional.

2.3.4.2. *Redes distribuídas*

Relembrando a seção sobre redes de computadores, onde se apresentaram os modelos de rede centralizada, descentralizada e distribuída, Baran (1964, p. 1) afirma que os dois primeiros modelos requerem altos investimentos e possuem um alto grau de fragilidade e vulnerabilidade. Sendo assim, o modelo distribuído aparentemente seria o mais aconselhado, pois elimina qualquer possibilidade de concentração polarizada da informação, distribuindo os custos operativos entre todas as partes envolvidas. A aplicação do conceito de redes distribuídas permitirá que uma comunidade de países (ou de estados em um país como o Brasil), cada um com seus respectivos bancos de dados, compartilhem suas informações e recuperem informações dos bancos de dados dos outros países sem grandes concentrações de esforços e recursos (humanos ou econômicos).

2.3.4.3. *Open archives initiative*

A *Open Archives Initiative* (em diante OAI) é um projeto canadense que desenvolve padrões de interoperabilidade visando facilitar a disseminação eficiente de conteúdo (OPEN ARCHIVES INITIATIVE, [2002]). De acordo com Andrade e Sotuyo Blanco (2006, p. 380), *Open Archives* é um conceito que se baseia na premissa de que “a informação científica deve ser corretamente publicada, facilmente localizada e livremente utilizada”. Nesse sentido, reconheceu-se nesta tese que, para garantir a difusão do patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical, levando em consideração o livre acesso às informações em concordância com os marcos legais nacionais para difusão da informação relacionada a tais

fontes, seria importante aplicar esta iniciativa, criando um provedor de dados para as fontes musicográficas e iconográficas musicais, localizadas no Brasil.

Conforme Oliveira e Carvalho (2009, p. 7), o *Open Archives Initiative – Protocol for Metadata Harvesting* (em diante OAI-PMH) é um protocolo que possibilita aos participantes da iniciativa compartilhar seus metadados com aplicações externas que se interessem na coleta desses dados. Segundo os autores, para que a interface funcione corretamente existem duas propriedades:

- **Interoperabilidade:** é obrigatória a implementação do padrão *Dublin Core*⁶¹ para que o diálogo entre os repositórios seja possível;
- **Extensibilidade:** possibilidade de se criar ou utilizar padrões diferentes do DC para satisfazer alguma necessidade especial.

O esquema básico de funcionamento do OAI-PMH apresenta provedores de dados (repositórios) na linguagem PHP que recebem requisições, baseadas em HTTP, dos provedores de serviços (*harvesters*) e fornece os metadados no formato XML seguindo um padrão (Figura 16).

Figura 16 – Esquema de funcionamento do protocolo OAI-PMH



Fonte: OLIVEIRA e CARVALHO, 2009, p.8

De acordo com Oliveira e Carvalho (2009, p.14), a requisição do OAI-PMH é feita a partir de seis verbos (comandos transmitidos aos repositórios):

- 1- *Identify*: recupera informações que descrevem o repositório;
- 2- *ListMetadataFormats*: lista os padrões de metadados suportados pelo repositório;
- 3- *ListRecords*: coleta metadados do repositório;

⁶¹ O *Dublin Core* é um padrão de metadados composto de quinze elementos semânticos, estabelecidos através do consenso de equipes interdisciplinares internacionais (com bibliotecários, cientistas da computação, museólogos, arquivistas) para descrever uma ampla quantidade de recursos eletrônicos. (Cf. OLIVEIRA; CARVALHO, 2009, p. 7).

- 4- *ListIdentifiers*: versão abreviada do ListRecords, retornando apenas o cabeçalho dos itens;
- 5- *GetRecords*: recupera os metadados de um item individual do repositório;
- 6- *ListSets*: lista conjuntos de um repositório (árvore de assuntos ou hierarquia do repositório).

A aplicação dos conceitos de livre acesso à informação, como o OAI-PMH, permite não só a construção de uma rede distribuída de bases de dados nacionais, mas também a promoção de uma maior visibilidade ao patrimônio, lembrando que o acesso à informação é um direito fundamental do cidadão brasileiro. Vale ressaltar que o OAI-PMH permite estabelecer filtros aplicáveis aos dados e metadados compartilhados, “autorizando” a cada base de dados nacional o envio e recolhimento da informação de acordo com seus marcos legais.

3. DISCUSSÃO

Neste capítulo será exposta a discussão dos problemas identificados, tencionando não apenas compreender as imbricadas relações entre eles, mas também discernir os fatores que as condicionam. Assim, serão listados os problemas, até aqui identificados, de maneira ordenada propondo uma discussão longitudinal, seguindo pela necessária discussão transversal pela qual serão identificadas as relações existentes entre eles, junto com as soluções possíveis. Finalmente, será proposta uma estratégia geral que permita resolver o máximo de problemas possíveis.

3.1. PROBLEMAS IDENTIFICADOS

A partir da revisão bibliográfica foi possível identificar um grande número de problemas que atingem nosso patrimônio musicográfico e iconográfico musical. Assim, para melhor discussão, eles foram ordenados da seguinte maneira:

- 1- Problemas inerentes
 - a. Suportes de documentos analógicos
 - i. Percibilidade
 - ii. Fatores físico-químicos
 - iii. Fatores biológicos
 - iv. Manuseio indevido
 - v. Acondicionamento inadequado
 - b. Suportes de documentos digitais
 - i. Vulnerabilidade física
 - ii. Vulnerabilidade lógica
 - iii. Obsolescência tecnológica
 - iv. Dependência tecnológica
- 2- Problemas históricos
 - a. Fragmentação de fundos
 - b. Deslocamento de fundos
 - c. Recolhimento selvagem
 - d. Garimpagem

- e. Colecionismo
- f. Fetichismo
- g. Obsolescência do repertório
- h. Destruição documental
- i. Falta de acessibilidade
- j. Falta de gestão e processamento técnico
 - i. Falha na classificação biblioteconômica/arquivística
 - ii. Falha na indexação de conceitos
 - iii. Falha na descrição das fontes
- k. Carência de recursos humanos
- l. Falhas infraestruturais
- m. Falta de difusão
- n. Falhas jurídicas e outras questões políticas

Na identificação dos problemas inerentes, ou seja, aqueles relacionados à constituição do suporte físico, separamos os problemas relativos aos suportes de documentos analógicos e de documentos digitais.

Os documentos analógicos se caracterizam também pela união inseparável entre o suporte e a informação neles contida. No Brasil, os suportes de documentos analógicos mais comuns são os derivados da celulose (como o papel) e o pergaminho. Dentre os problemas, destacamos inicialmente a perecibilidade dos suportes, pois, até então, não podemos impedir que eles um dia feneçam, restando apenas preservá-los para retardar o máximo esse fim. Assim, por serem constituídos de matéria orgânica, os suportes são suscetíveis a fatores físico-químicos e biológicos que contribuem para acelerar sua degradação inexorável.

Pelo lado do acondicionamento inadequado, é muito comum encontrarmos, ainda hoje em nosso país, apesar das políticas de preservação e conservação vigentes, os documentos musicais e relativos à música (mesmos os institucionalizados) depositados em locais cujas condições favorecem sua destruição. Como observamos na seção que trata de conservação (ver seção 2.2.1.3.1.), a alta temperatura e umidade relativa do ar aceleram o processo de deterioração, proporcionando um ambiente favorável para as reações químicas e a proliferação de microrganismos nos suportes, assim como a baixa temperatura e umidade deixam os suportes ressecado e distorcido. A radiação de luz, tanto natural quanto artificial, que incide sobre o suporte também pode oxidá-lo, deixando-o frágil, amarelado ou escurecido, alterando a legibilidade das informações nele contidas. Os poluentes, originados externamente ou

internamente ao ambiente, também contribuem para a deterioração do suporte, formando ácidos a partir de reações químicas. A tinta utilizada para o registro da informação no suporte, dependendo de sua composição, pode provocar corrosão no suporte e este, quando em condições inadequadas de umidade, acelera o processo de oxidação da tinta, acarretando a destruição do próprio suporte e de seu conteúdo. Quanto aos fatores biológicos, microrganismos (fungos e bactérias), insetos e roedores se alimentam da matéria orgânica que compõe o suporte, causando sérios danos à sua integridade física, deixando-o fragmentado. A ação do homem, seja ela consciente ou inconsciente, também tem influência na degradação do suporte. Nesse sentido, identificamos como problemas o manuseio e acondicionamento inadequados. A manipulação do suporte, sem os devidos cuidados, pode produzir acidez, gorduras e manchas, assim como a armazenagem dos documentos em locais e em condições inadequadas também podem causar danos ao suporte.

Um exemplo próximo é o fundo documental da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (EMUS-UFBA) onde, mesmo com as iniciativas de resgate e preservação iniciadas pela professora Conceição Perrone, durante sua pesquisa de doutorado relativa à memória da EMUS-UFBA, e também com as ações empreendidas desde 2009 pela coordenação do Acervo de Documentação Histórica Musical da UFBA (ADoHM-UFBA), por questões institucionais de cunho político e financeiro, uma boa parte desse fundo se encontra depositado em lugar inadequado, enquanto outra parte ainda está em um porão da EMUS-UFBA com todos os problemas de temperatura, umidade, insetos e roedores presentes, sem perspectiva, a curto prazo, de serem higienizados e transferidos ao ADoHM-UFBA para a sua definitiva salvaguarda e tratamento.

Com relação aos suportes de documentos digitais, estes podem ser óticos (CDs e DVDs) ou magnéticos (discos rígidos, pendrives, disquetes). Vale ressaltar que, diferente dos documentos analógicos, nos documentos digitais o suporte e a informação neles contida podem separar-se. Entretanto, são necessários certos cuidados para que não ocorra a perda da integridade do conteúdo.

Dentre os problemas identificados para os suportes de documentos digitais, a vulnerabilidade física do armazenamento digital (*hardware* ou mídia) torna os suportes passíveis de deterioração, quando em condições inadequadas de ambiente, manuseio e acondicionamento. Por vezes o suporte encontra-se externamente em perfeito estado, mas internamente pode estar todo danificado por diversos motivos (desde químicos e biológicos até eletromagnéticos ou eletromecânicos).

Por sua vez, as mudanças no ambiente digital são muito comuns e podem comprometer também a integridade e autenticidade do documento, bem como sua acessibilidade. *Hardware*, *software*, formatos de arquivos e suportes são constantemente atualizados pela rápida evolução tecnológica, podendo tornar o documento rapidamente inacessível. A informação produzida e registrada em suporte eletrônico, depende de um equipamento eletrônico com configurações ideais para o seu acesso.

Todos temos consciência de quanto os microcomputadores ou PCs (*Personal Computers*) e seus sistemas operacionais estreitaram a distância entre o homem e os computadores, criando um ambiente de grande dependência tecnológica, no qual além do sistema, os aplicativos utilizados para lidar com os documentos também são, em sua grande maioria, proprietários. Essa dependência tecnológica, somada à predisposição que o ambiente informático tem a mudanças, nos remete ao problema da vulnerabilidade lógica, em que qualquer erro de configuração de um sistema ou mesmo na sua implementação poderá causar sérios danos às fontes digitais. Segundo já foi comentado anteriormente,⁶² a política governamental de apoio ao uso e desenvolvimento de *software* livre e de fonte aberta nacional, junto à inclusão digital, iniciada em 2003 e concluída em 2016, permitiu o surgimento de uma forte comunidade engajada com o *software* livre, ajudando assim a diminuir um pouco a referida dependência tecnológica ao tempo que fortalecia a soberania digital brasileira, resultando em benefícios econômicos e de segurança. Entretanto, é necessário estar atento à migração das informações produzidas em *softwares* proprietários para os *softwares* livres, para que não fiquem inacessíveis.

Como foi visto anteriormente, na seção que expõe um panorama da situação dos documentos musicais, consideramos como problemas históricos aqueles surgidos por questões culturais, sociais, político-institucionais e territoriais. Podemos observar que, ao longo da história, houve, até pouco tempo atrás, uma cultura de lidar com a documentação musical baseada no deslocamento de fundos musicais, na garimpagem e no colecionismo, assim como no recolhimento de “tesouros do patrimônio musical brasileiro”, resultando na fragmentação de fundos, assim ferindo um dos princípios fundamentais da Arquivologia: o princípio de proveniência. Sem ele, os documentos carecem de relações com outros documentos, limitando a sua razão de ser e funcionar a algum fator improvável e autorreferencial. O documento em si não pode ser compreendido contextualmente e as causas que deram motivo à sua existência se perderam na distância com relação a outros documentos que, se estivessem juntos, poderiam

⁶² Cf. nota de rodapé 60.

dar maiores esclarecimentos no processo de compreendê-los no contexto dos documentos correlatos do mesmo fundo.

É importante refletirmos sobre o termo “garimpagem” utilizado por Duprat como um benefício ao patrimônio musical, oportunamente bem criticado por Cotta, referindo-se à cultura extrativista que por muitos anos esteve enraizada no nosso país. Assim como na extração dos minérios nas Minas Gerais do século XVIII, o garimpo musical do século XX precisaria ser substituído por ações melhor planejadas e bem orientadas tecnicamente, para que não houvesse danos ao patrimônio, danos estes tão semelhantes aos produzidos pelo recolhimento selvagem.

Em arquivos de música é muito comum a prática do recolhimento selvagem. Os documentos musicais são recolhidos diretamente para o arquivo permanente sem passar por um processo de avaliação documental, gerando assim o que mal chamam de “arquivo morto”. Os documentos assim recolhidos são esquecidos nesses arquivos, o que impossibilitará sua localização e a recuperação das informações neles contidas.

Os referidos “tesouros musicais”, como bem nos indicou Cotta, também podem ser objetos de um fetiche, sendo trancafiados em cofres invioláveis, impedindo qualquer acesso a essas fontes, destruindo, assim, seu valor potencial de informação.

A obsolescência do repertório também traz sérios problemas ao patrimônio documental musical. Quando um repertório entra em desuso, muitas vezes é descartado ou, no melhor dos casos, guardado, porém de forma indevida. É comum também encontrarmos a documentação dispersa ou incompleta pelo fato dos músicos ficarem com as partes e o regente, após a apresentação do repertório, não as recolherem para que sejam armazenadas juntamente com a partitura da peça.

Essa maneira de lidar com a documentação musical, por parte de historiadores, musicólogos e diversos outros agentes da música ou de áreas afins, culminava na fragmentação e/ou destruição dos fundos, podendo também causar a perda da memória e identidade cultural coletiva de um local ou região, muitas vezes privilegiando as metrópoles, como foram os casos dos deslocamentos dos acervos musicais dos Conventos do Carmo no nordeste brasileiro (fato confirmado em Salvador, Bahia) para Belo Horizonte, por decisão da própria ordem e das obras e escritos de Ernst Widmer para a Suíça, dentre outros. Do ponto de vista técnico, princípios da arquivologia como o princípio da proveniência, da organicidade e da integridade não foram respeitados. Fragmentar fundos é interferir na integridade de um arquivo, desfazendo as relações orgânicas entre os documentos que o constituem. Destruí-los é impedir qualquer possibilidade de informação.

Historicamente, no Brasil, os detentores da herança musical, em inúmeros casos, passaram por um processo de desconstrução do valor afetivo, transformando aquela documentação em simples “papéis velhos”, sendo, portanto, descartados ou mesmo queimados. Geralmente, em outros países (principalmente desenvolvidos), a cultura que se observa é a de institucionalizar essa herança, preservando, assim, a memória.

Estima-se que uma grande parte do patrimônio musical brasileiro se encontra em arquivos particulares, o que dificulta bastante o acesso às fontes. Num país de dimensões continentais, localizar e acessar as fontes musicais exige uma grande complexidade de infraestrutura, recursos humanos, gestão e processamento técnico (tanto no âmbito biblioteconômico quanto no arquivístico, inclusive no museológico), além da difusão desse patrimônio. Hoje, apesar dos esforços mencionados, empreendidos principalmente pela musicologia nacional, persiste, por parte da CI principalmente, um desconhecimento da natureza ontológica dos documentos musicais, sendo estes, muitas vezes, considerados como documentos textuais ou sonoros, dificultando sua identificação e tratamento para acesso. Essa falha na percepção e entendimento conceitual e ontológico relativo ao gênero documental ao qual os documentos musicais pertencem foi, talvez, o maior obstáculo histórico para a sua inclusão em planos de gestão e de processamento técnico adequados.

A falta de gestão adequada, aliada ao desconhecimento e à deficiência de técnicas e instrumentos da CI aplicados às fontes musicográficas e iconográficas musicais, seja a classificação, a avaliação, tabela de temporalidade, indexação, descrição, dentre outros, dificultam o processamento técnico, impossibilitando, assim, uma melhor condição dessas fontes ao chegarem na sua fase permanente. Essa questão tem origem na desatualização teórico-prática das áreas envolvidas com essas fontes documentais. Embora a Arquivologia e os historiadores da arte no Brasil tenham se mostrado receptivos às necessárias atualizações e desenvolvimentos, a nossa comunidade musicológica ainda oscila perigosamente entre a adequação conceitual e prática, o pragmatismo tradicional e a invencionice resultante da falta de entendimento teórico e técnico. Por sua vez, as comunidades vinculadas à Biblioteconomia, Museologia e História continuam, em sua maior parte, indiferentes ao processo como um todo. Assim, a carência de pessoal qualificado e capacitado para lidar com o tratamento da informação musical no país, aliada à desigual distribuição populacional e de recursos financeiros e humanos no Brasil, impede que se tenha, na maior parte das regiões do interior do país, mão de obra qualificada para tratar e preservar nosso patrimônio musical de forma apropriada, evidenciando falhas infraestruturais mais profundas.

A preservação requer o uso de infraestrutura específica e apropriada para o tratamento dos documentos musicográficos e iconográficos musicais. Muitas vezes as instituições e os arquivos pessoais não dispõem dessa infraestrutura ou têm falhas. Por sua vez, mesmo reconhecendo que fontes musicográficas e iconográficas musicais podem estar presentes em arquivos, bibliotecas e museus, o tratamento dado a essas fontes no âmbito da CI, juntamente com a carência de instrumentos de busca (ou suas falhas) e a falta de difusão, vem deixando nosso patrimônio ainda invisível e inacessível.

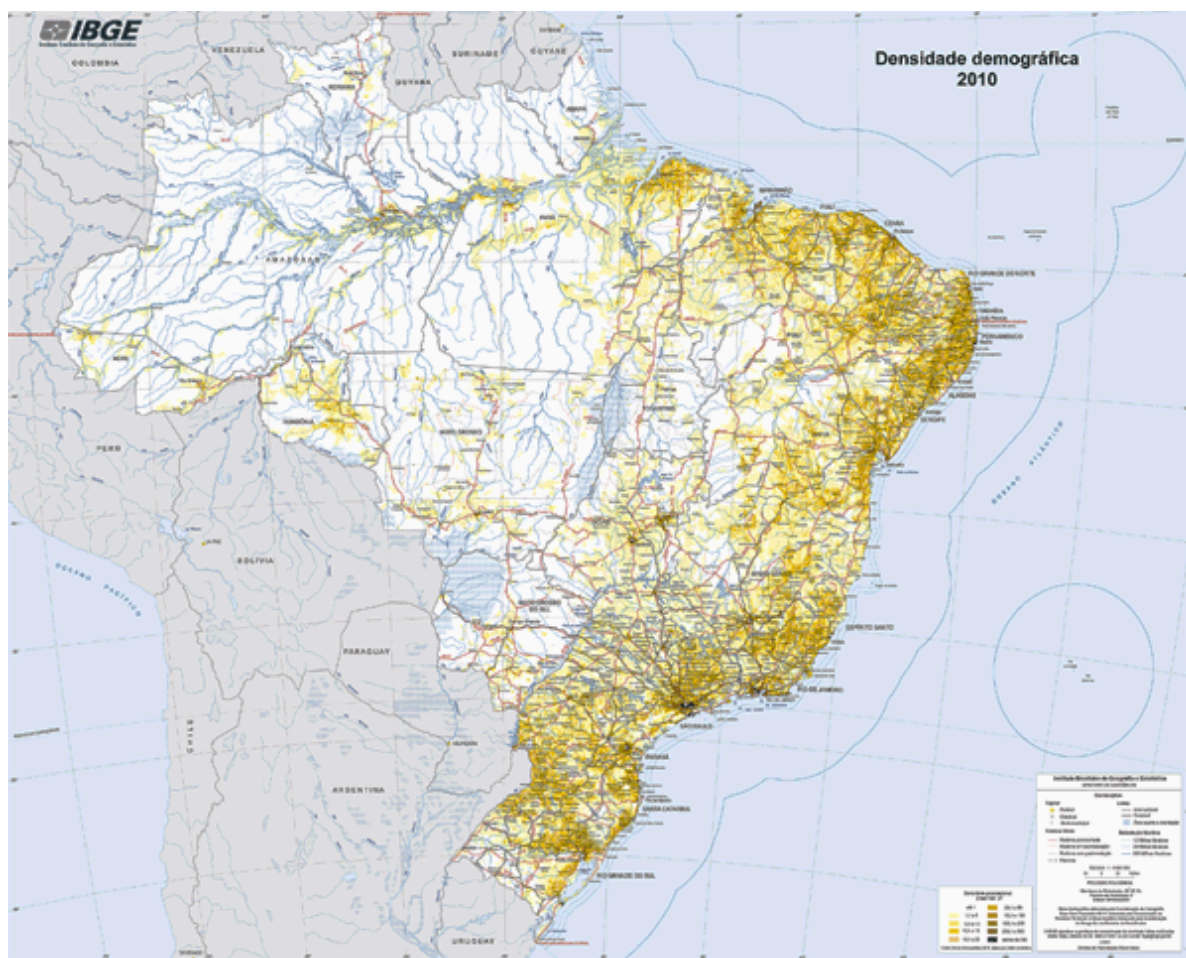
Quando tudo isso é somado, os problemas políticos e jurídicos ficam mais em evidência. Eles vêm dificultando o acesso ao patrimônio bem como a sua pesquisa. A falta de adequação entre a lei de direitos autorais brasileira e a lei de arquivos, por exemplo, constitui um sério entrave que impede as instituições de cumprirem as suas atividades-fim de forma adequada, gerando um conflito entre direito autoral (embora mais frequentemente se trate dos direitos conexos) e o direito de acesso à informação.

No que tange aos problemas políticos identificados, há uma deficiência política que impede uma melhor condição ao nosso patrimônio documental musical (seja sua conservação ou seu acesso), tendo como reflexo os problemas históricos acima citados. Além disso, a distribuição de recursos (seja humanos, educacionais, financeiros, etc.) e de infraestrutura é feita de forma desigual, seja tanto pela extensão do território brasileiro e a diferenciada concentração populacional dos estados, quanto pelos privilégios muitas vezes dados aos estados do Sul e Sudeste do país.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), o mapa da densidade demográfica de 2010 mostra um país povoado no litoral e vazio no interior (Figura 17).

Conforme pode-se observar no mapa, as maiores densidades estão situadas principalmente no entorno de São Paulo e Rio de Janeiro e também na região do Vale do Paraíba e nas áreas litorâneas do país. De acordo com o IBGE (2013, [n.p.]), isso deve-se a “um passado que implantou próximo à costa os primeiros e mais estáveis pontos de povoamento”. O censo demográfico do IBGE de 2010 também apresentou gráficos exibindo a desigualdade de recursos financeiros e o nível educacional do país (Figura 18).

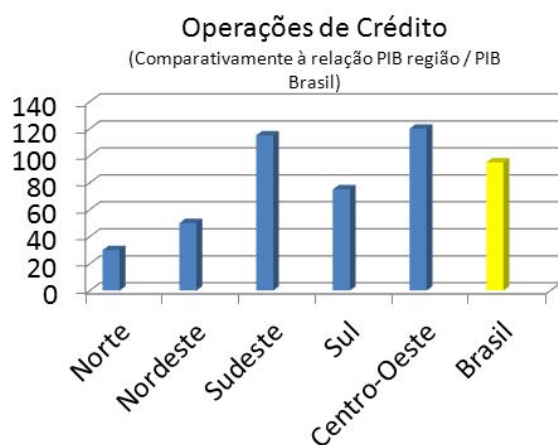
Figura 17 – Mapa da densidade demográfica de 2010



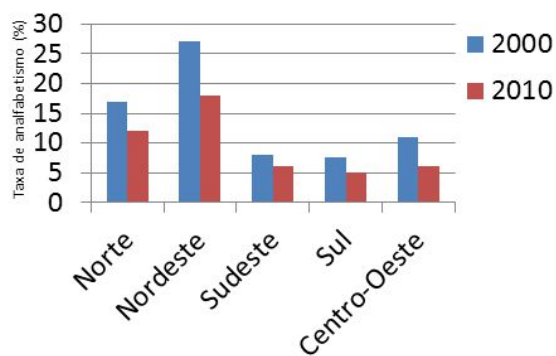
Fonte: IBGE, 2013

Figura 18 – Gráficos das desigualdades regionais no Brasil

Brasil e Regiões: Dados Financeiros, 2010



Evolução das taxas de analfabetismo por região



Fonte: IBGE, 2010.

Todos os problemas aqui identificados se resumem num único e grande problema que é a persistente falta de conhecimento e divulgação apropriados do nosso patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical, o que impossibilita uma reconstituição digna da nossa história musical.

3.2. EM BUSCA DE SOLUÇÕES

Em busca de soluções para os problemas discutidos na seção anterior, com relação às questões advindas dos suportes (tanto de documentos analógicos quanto digitais), consideramos que as orientações apresentadas pelo CONARQ, pela BN e pelo IBRAM para conservação e restauro são imprescindíveis para saber de que forma devemos preservar fisicamente nosso patrimônio. Se observadas as técnicas de conservação, poderemos sanar a maior parte das adversidades causadas por fatores físico-químicos e biológicos. Uma boa técnica de arrumação dos documentos e um cuidado na preparação e manutenção do espaço onde se guarda, evitará, portanto, problemas como insetos, fungos, climatização, entre outros.

Tratando especificamente dos suportes de documentos digitais, ainda são necessárias discussões aprofundadas sobre sua preservação. Observamos que esta pressupõe não só garantir sua integridade, mas também sua contínua acessibilidade. Para isso, é importante que a informação seja constantemente migrada para novos suportes e formatos, tendo sempre o cuidado para não corromper o arquivo. No sentido de garantir a confiabilidade e autenticidade dos documentos digitais, bem como sua preservação e acesso, o CONARQ apresenta dois dispositivos importante o Modelo de Requisitos para sistemas informatizados de gestão arquivística⁶³ (E-Arq) e o Repositório Arquivístico Digital Confiável⁶⁴ (RDC-Arq).

Quanto aos problemas gerados pela histórica cultura de não institucionalizar acervos documentais musicais, desde a década de 1990 os musicólogos brasileiros vêm, através de ações e eventos, buscando a conscientização social e política da população com relação ao patrimônio musical, visando ao seu resgate, guarda e preservação.

Diante das soluções mencionadas acima, podemos observar que, para que se resolvam todos os problemas que atingem o patrimônio documental musical, são necessários

⁶³ O e-Arq “é uma especificação de requisitos a serem cumpridos pela organização produtora/recebadora de documentos, pelo sistema de gestão arquivística e pelos próprios documentos” (Cf. CONARQ, 2011, p. 9).

⁶⁴ O RDC-Arq é um ambiente de preservação e acesso aos documentos arquivísticos digitais por tempo indeterminado, devendo atender os procedimentos técnicos arquivísticos (Cf. DISTRETTI, [2013]).

investimentos financeiros (seja para as ações, infraestruturas, projetos, eventos, capacitação, gestão, conservação, restauro, etc.) e políticas específicas de gestão e tratamento do patrimônio musical nacional, para assim garantirmos sua salvaguarda.

Finalmente, levando em consideração todas as necessidades aqui apontadas, resultantes dos problemas até aqui observados, a realização do recenseamento descritivo do nosso patrimônio documental musical parece surgir como o primeiro passo importante, no intuito de saber o quê, o quanto, em quais condições, e onde temos os itens documentais que constituem o nosso patrimônio musical. Numa visão global do problema, tais informações poderão alicerçar mais firmemente as decisões e estratégias que permitam melhor direcionar os investimentos e esforços em prol de infraestrutura, capacitação, tratamento e gestão, evitando as ações emergenciais que visam apenas o resgate (geralmente fortuito) desse mesmo patrimônio e das parcelas de memória, autoestima e identidade culturais a ele vinculadas.

4. AÇÕES NECESSÁRIAS POSSÍVEIS

Diante do que foi apresentado até este ponto, percebe-se que uma grande questão é o desconhecimento do alcance, características e condições da documentação musical no Brasil. Assim, ações urgentes são necessárias para que se resolvam os problemas que atingem o nosso patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical. Projetos (como tratamento arquivístico e mapeamento de acervos), infraestrutura e capacitação humana, apesar de serem as ações necessárias urgentes, não estão ao nosso alcance. Compreendemos que, para garantir a conservação e preservação do nosso patrimônio é preciso investimento financeiro e vontade política (em algum nível).

Sendo assim, em busca de soluções para os problemas que incidem no patrimônio documental musicográfico e iconográfico musical, aliou-se toda ideia conceitual sobre tratamento de acervos musicais (união entre os conceitos da CI e Musicologia) com as TICs, resultando nas bases de dados RISM-Brasil e RIDIM-Brasil, ferramentas *online* para catalogação e pesquisa de fontes musicográficas e iconográficas musicais, ambas para fontes localizadas em território brasileiro. Além disso, as ferramentas darão subsídios à decisão política para os devidos investimentos financeiros em prol de salvaguardar o patrimônio documental musical.

4.1. BASE DE DADOS RISM-BRASIL

A Base de Dados RISM-Brasil (BD RISM-Brasil) (Figura 17) é uma ferramenta gratuita de mapeamento e identificação documental, que permite a catalogação e pesquisa de documentos musicográficos localizados em território brasileiro, com o intuito de salvaguardar o patrimônio documental musicográfico nacional, promovendo também sua difusão.

Assim, esta ferramenta possui uma modelagem e arquitetura ao mesmo tempo técnica, científica e pedagógica, levando em consideração também as políticas brasileiras relativas a software livre. A base de dados responde aos padrões técnicos de definição, formatação e normalização dos campos utilizados pela CI aplicada aos documentos musicográficos, também atendendo aos aspectos técnico-científicos da catalogação descritiva arquivística. Do ponto de vista pedagógico, a base de dados não se destina exclusivamente aos usuários altamente

capacitados, também acolhendo usuários interessados em conhecer, apreender e dominar com proficiência a catalogação de documentos musicográficos.

Figura 19 – BD RISM-BRASIL: Tela inicial



Fonte: <http://www.adohm.ufba.br/dbrismbrasil/>

4.1.1. Antecedentes

No ano de 2007, num projeto de iniciação científica cujo título era “Memória Musical da EMUS-UFBA”, iniciei um trabalho, sob a orientação de Pablo Sotuyo Blanco, que tinha o subtítulo de “A norma internacional RISM como modelo de catalogação descritivo musicológico brasileiro”.

Neste período, enfrentávamos o problema da indisponibilidade de ferramentas de baixo custo para a catalogação e gestão de documentos musicográficos em território brasileiro que levasse em consideração a normativa RISM. Assim, um dos objetivos do trabalho era a modelagem de uma base de dados que daria suporte ao catálogo temático descritivo do fundo documental Luiz Gonzaga Mariz (LGM) em versão eletrônica e disponível *online* para busca e pesquisa. Ao mesmo tempo, a base de dados serviria também para a catalogação de novos fundos documentais musicais.

Em 2008, surgia a primeira versão da BD RISM-Brasil, um sistema de catalogação de documentos musicográficos cuja finalidade era possibilitar o acesso à informação dos acervos

musicais brasileiros e facilitar a interação do usuário com a catalogação de acervos musicais baseada na norma internacional RISM. É importante mencionar que a idealização dessa base de dados teve início em 2004, ainda como Sistema Integrado de Catalogação de Acervos Baianos (SICAMB) o que viria posteriormente ser o Sistema Integrado de Catalogação de Acervos Brasileiros ou BD RISM-Brasil (Cf. SOTUYO BLANCO; ARAÚJO, 2009, p. 2).

O projeto teve fim em 2009, porém a base de dados ainda ficou coletando dados, mesmo com algumas funcionalidades ainda com falhas, como por exemplo a inserção dos incipits musicais.

Em 2016, retomamos o desenvolvimento da base de dados e apresentamos sua segunda versão no XVI Congresso Internacional da Sociedade para Pesquisa Musical (*Gesellschaft für Musikforschung* – GSM). Nesta versão, foram feitas modificações no fluxo de dados, atualizações para um melhor intercâmbio de informações entre bases de dados de música, utilização dos incipits musicais com auxílio do *Verovio*⁶⁵ e um novo módulo para controle da qualidade da informação.

4.1.2. Níveis de acesso e ações permitidas

O acesso à base de dados é controlado de acordo com os diferentes perfis e competências dos usuários (Tabela 16). Esta é uma importante diferença entre a BD RISM-Brasil e as outras iniciativas, que requerem um conhecimento avançado da normativa RISM, assim como de Musicologia, incluindo noções de CI aplicadas em música. A proposta é que a ferramenta seja ao mesmo tempo técnica, científica e pedagógica, isto é, que permita não apenas inserir informação com alto grau de qualidade, mas que ao mesmo tempo seja *user friendly*, ajudando o usuário a se familiarizar com ela e com os conceitos que a estruturam.

Na tabela 16, podemos observar o envolvimento que cada nível de usuário tem com as normas de catalogação e suas competências na base de dados. O usuário iniciante encontra-se em processo de aprendizado das normas, tendo como competências: pesquisar na base de dados, sugerir novos acervos, sugerir novos termos controlados a partir da catalogação, criar registros de documentos nos acervos vinculados a ele e editar e excluir os registros criados por ele, desde que não estejam validados e/ou publicados. O usuário intermediário, apesar de conhecer as

⁶⁵ O *Verovio* é uma biblioteca de código aberto desenvolvida pelo RISM-Suíça, com a finalidade de facilitar o uso do sistema de codificação desenvolvido pela Iniciativa de Codificação de Música (*Music Encoding Initiative* – MEI), exibindo-o em forma de desenhos e gráficos em vetores bidimensionais (*Scalable Vector Graphics* – SVG). O SVG é projetado como uma camada intermediária que auxilia no desenvolvimento de aplicativos interativos, como editores de notação de música ou edições digitais interativas (Cf. VEROVIO).

normas, não as domina. Suas competências são iguais às do iniciante, acrescentando apenas a competência de avaliar os registros inseridos pelos usuários de nível inferior (no caso iniciantes). Já o usuário avançado domina as normas de catalogação e além de herdar as competências dos usuários de níveis inferiores, pode também cadastrar, editar, excluir e validar termos controlados, desde que não estejam validados e/ou publicados; avaliar os registros e avaliações de registros realizados por usuários intermediários; e validar registros. Finalmente, o administrador, por ter total domínio das normas e das especificidades da CI aplicada à música, tem plenos poderes sobre a base de dados tendo como competências também, garantir a qualidade final da informação.

Tabela 16 – Relação dos níveis de usuários e suas competências

PERFIL	Pesquisador	Iniciante	Intermediário	Avançado	Administrador
Envolvimento com as normas RISM-Brasil	Indefinido.	Em aprendizado das normas.	Conhece as normas, embora ainda não as domine.	Domina as normas e tem noções de Ciência da Informação aplicada em música.	Domina as normas assim como as especificidades da Ciência da Informação aplicadas em música.
Competências	Pesquisar na base de dados todas as informações dos acervos e documentos musicográficos publicados.				
	Sugerir novos acervos a partir do termo controlado Acervos.				
	Sugerir novos termos controlados a partir da catalogação.				
	Cadastrar documentos musicográficos nos acervos vinculados a ele.				
	Editar e excluir os registros cadastrados por ele, desde que não estejam validados e/ou publicados.				
	Avaliar registros inseridos pelo usuário de nível inferior.				
	Cadastrar, editar, excluir e validar termos controlados, desde que não estejam validados e/ou publicados.				
	Avaliar as avaliações de registros realizadas pelo usuário de nível intermediário.				
	Validar registros de documentos musicográficos.				
	Cadastrar, editar, excluir, ativar e nivelar os usuários.				
	Realizar manutenções na base de dados.				
	Realizar auditoria, colhendo e analisando informações das atividades registradas na base de dados.				
	Controlar a qualidade final da informação.				
Publicar registros e termos.					
Interagir com bases de dados semelhantes.					

Fonte: Adaptado e atualizado pelo autor a partir de SOTUYO BLANCO e ARAÚJO, 2009, p. 164.

4.1.3. Termos controlados

Atualmente, a base de dados conta com categorias de termos controlados que respondem ao controle da qualidade da informação exigido a nível nacional, segundo padrões definidos tanto pela BN como pelo RISM-Brasil, integrando regras de normalização e aspectos lexicográficos e terminológicos em sua estrutura. As categorias são: Autoridades; Acervos; Datas e períodos; Formas/gêneros musicais; Instituições; Vozes/instrumentos; Catálogos; Locais; Termos e expressões; e Festas Litúrgicas. Acreditamos que são necessárias discussões mais aprofundadas sobre os termos, a exemplo das abreviaturas de instrumentos musicais em português brasileiro.

4.1.4. Catalogação descritiva

Com o intuito de evitar possíveis erros no processo de descrição do documento, o usuário/catalogador responde a um questionário preliminar que formatará os campos descritivos, disponibilizando-os ou omitindo-os de acordo com a espécie documental, o suporte e número de autores (Tabela 17). Por exemplo, se o usuário for catalogar uma parte instrumental manuscrita de uma peça de autoria individual, automaticamente os campos que não interessam à espécie documental indicada são omitidos, assim como o bloco referente à música impressa.

Tabela 17 – Opções e efeitos do questionário preliminar

Fonte de informação	Nível 1	Nível 2	Efeitos na formatação e fluxo
Documento do acervo	-	-	Abre as opções de nível 1 para esta fonte de informação.
	Partitura	-	No bloco II (descrição física), são exibidos os campos relativos à descrição da partitura, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de redução, partes, coletânea e livro de coro. O campo que indica o número de composições é desabilitado, exibindo o número um, pois trata-se de uma ficha única.
	Parte(s)	-	No bloco II (descrição física), são exibidos os campos relativos à descrição das partes, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de partitura, redução, coletânea e livro de coro. O campo que indica o número de composições é desabilitado, exibindo o número um, pois trata-se de uma ficha única.
	Coletânea	Individual	Esta opção contém uma ficha global e fichas individuais representando cada peça da coletânea individualmente. No bloco II (descrição física) da ficha global, são exibidos os campos relativos à descrição da coletânea de forma geral, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de partitura, redução, partes e livro de coro. Na ficha individual, a descrição será apresentada de acordo com a espécie documental de cada ficha. A quantidade de fichas individuais é informada no campo Número de composições . Este campo estará desabilitado nas fichas individuais. Nas fichas individuais, o nome do compositor estará desabilitado por se tratar de

Fonte de informação	Nível 1	Nível 2	Efeitos na formatação e fluxo
			<p>uma coletânea de um único compositor (individual). Na ficha global, também será exibido o campo Coletânea (relação de conteúdo) para o usuário informar todas as peças (autor e título) da coletânea. Nas fichas individuais, o campo Obra individual (identificação da coletânea) será exibido, mas por ser um campo preenchido automaticamente pelo sistema, estará desabilitado.</p>
		Coletivo	<p>Esta opção contém uma ficha global e fichas individuais representando cada peça da coletânea individualmente. No bloco II (descrição física) da ficha global, são exibidos os campos relativos à descrição da coletânea de forma geral, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de partitura, redução, partes e livro de coro. Na ficha individual, a descrição será apresentada de acordo com a espécie documental de cada ficha. A quantidade de fichas individuais é informada no campo Número de composições. Este campo estará desabilitado nas fichas individuais. Os campos relativos à autoria estarão desabilitados na ficha global por se tratar de uma coletânea de mais de um compositor (coletivo), sendo cada autor identificado nas fichas individuais. Na ficha global, também será exibido o campo Coletânea (relação de conteúdo) para o usuário informar todas as peças (autor e título) da coletânea. Nas fichas individuais, o campo Obra individual (identificação da coletânea) será exibido, mas por ser um campo preenchido automaticamente pelo sistema, estará desabilitado.</p>
	Livro de coro	Individual	<p>Esta opção contém uma ficha global e fichas individuais representando cada peça do livro de coro individualmente. No bloco II (descrição física) da ficha global, são exibidos os campos relativos à descrição do livro de coro, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de partitura, redução, partes e coletânea. A quantidade de fichas individuais é informada no campo Número de composições. Este campo estará desabilitado nas fichas individuais. Nas fichas individuais o nome do compositor estará desabilitado por se tratar de um livro de coro de um único compositor (individual). Na ficha global, também será exibido o campo Coletânea (relação de conteúdo) para o usuário informar todas as peças (autor e título) do livro de coro. Nas fichas individuais, o campo Obra individual (identificação da coletânea) será exibido, mas por ser um campo preenchido automaticamente pelo sistema, ele estará desabilitado.</p>
	Livro de coro	Coletivo	<p>Esta opção contém uma ficha global e fichas individuais representando cada peça do livro de coro individualmente. No bloco II (descrição física) da ficha global, são exibidos os campos relativos à descrição do livro de coro, assim como o fluxo de dados na autoajuda é formatado para a descrição desta espécie documental, omitindo os campos de descrição física de partitura, redução, partes e coletânea. Na ficha individual, a descrição será apresentada de acordo com a espécie documental de cada ficha. A quantidade de fichas individuais é informada no campo Número de composições. Este campo estará desabilitado nas fichas individuais. Os campos relativos à autoria estarão desabilitados na ficha global por se tratar de uma coletânea de mais de um compositor (coletivo), sendo cada autor identificado nas fichas individuais. Na ficha global, também será exibido o campo Coletânea (relação de conteúdo) para o usuário informar todas as peças (autor e título) da coletânea. Nas fichas individuais, o campo Obra individual (identificação da coletânea) será exibido, mas por ser um campo preenchido automaticamente pelo sistema, estará desabilitado.</p>

Fonte de informação	Nível 1	Nível 2	Efeitos na formatação e fluxo
	Manuscrito	-	No bloco I, o campo Natureza da fonte apresenta uma lista específica para este tipo de documento, além de apresentar uma opção Outro para que o usuário descreva um outro tipo. Exibe o bloco anexo para informações de edição e impressão. Exibe os campos para informar a Data do manuscrito e o Nome do copista .
	Impresso	-	No bloco I, o campo Natureza da fonte apresenta uma lista específica para este tipo de documento, além de apresentar uma opção Outro para que o usuário descreva um outro tipo. Exibe o bloco anexo para informações de edição e impressão.
	Outro	-	No bloco I, o campo Natureza da fonte apresenta uma lista contendo alguns tipos de documentos que se diferenciam do manuscrito e impresso, como computacional, disco de rolo, etc., além de apresentar uma opção Outro para que o usuário descreva um outro tipo.
Catálogo / inventário do acervo	-	-	Abre uma lista dos catálogos já inseridos na base de dados para selecionar. O formulário apresentado será de campos mínimos, já com as informações do catálogo fixadas. Caso, o catálogo não conste na lista, o usuário poderá adicionar um novo catálogo clicando no botão Novo catálogo do lado direito da lista dos catálogos já cadastrados.
Outros	-	-	Abre um campo para descrição da fonte de informação que será enviada para o administrador da base de dados por e-mail.

Fonte: Elaborada pelo Autor, 2018.

As informações detalhadas sobre os campos descritivos para catalogação dos documentos musicográficos estarão disponíveis na documentação da base de dados (Apêndice B).

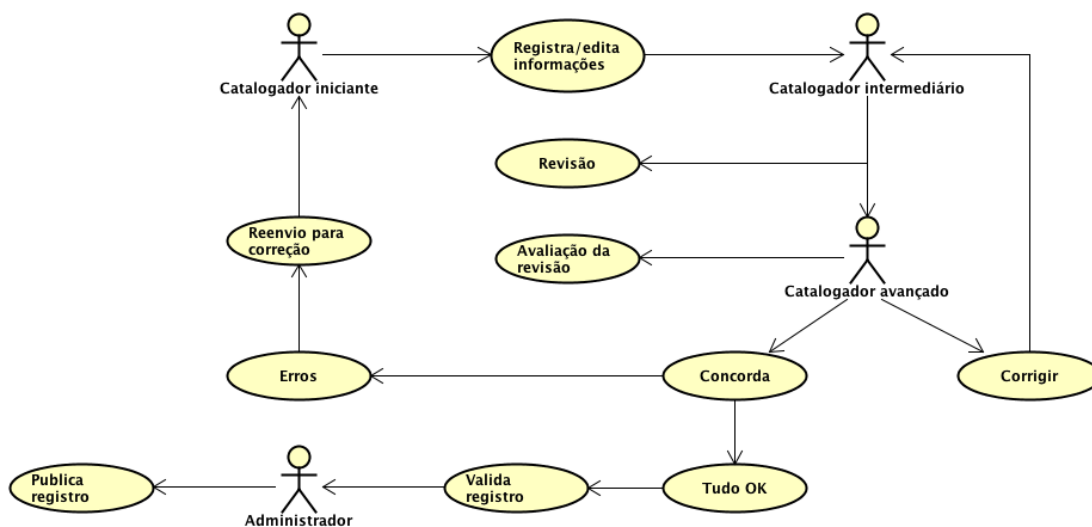
4.1.5. Qualidade do fluxo de controle da informação

A informação registrada na base de dados é minuciosamente controlada por usuários de nível superior (Figura 20). Isso permite não só um maior controle no fluxo de dados, mas também um aprendizado gradual e contínuo tanto dos detalhes de normalização requeridos nos diferentes campos, como dos aspectos tipológicos e descritivos da observação analítica dos documentos musicográficos a serem catalogados.

Após o catalogador iniciante realizar o registro completo dos dados, este item ficará disponível para um usuário intermediário avaliar. O registro só poderá ser avaliado por um único usuário. Portanto, quem clicar primeiro será o responsável pela avaliação. Após a avaliação do usuário intermediário, o registro ficará disponível para um usuário avançado avaliar. No caso em que o usuário avançado não concorde com algum campo corrigido pelo intermediário, o item retorna para o usuário intermediário revisar. Concordando com o que foi avaliado pelo intermediário o registro pode seguir dois caminhos: se o item tem correções a serem feitas, é disponibilizado ao usuário iniciante para correção e retorna ao novamente ao

ciclo. Caso não tenha erros, o registro é validado e disponibilizado ao usuário administrador para publicação.

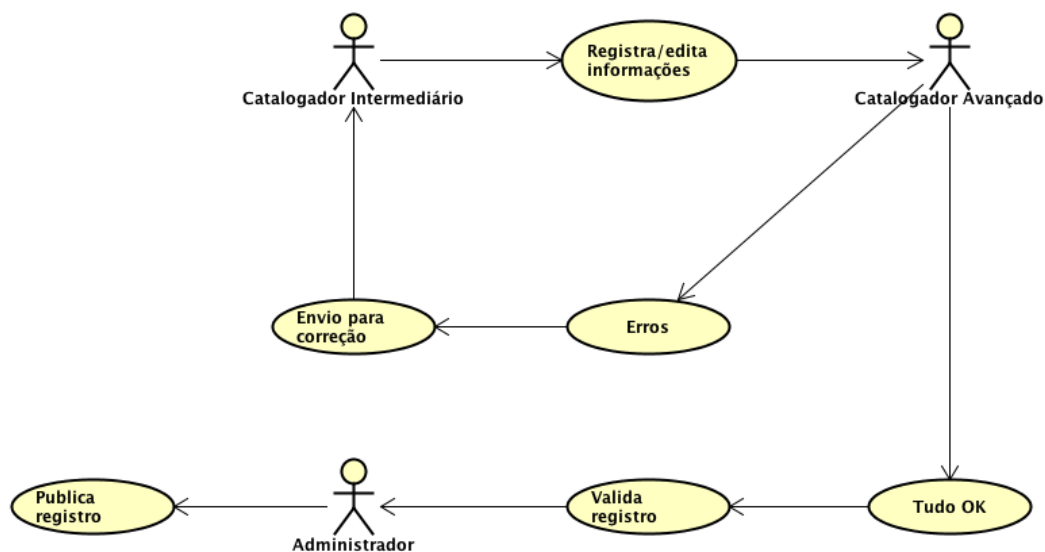
Figura 20 – Fluxo de controle de qualidade da informação (início no catalogador iniciante)



Fonte: Elaborado pelo Autor, 2018.

A avaliação de registros feitos por usuários intermediários segue um fluxo diferente, pois os registros dos usuários avançados não são avaliados do mesmo modo pelos usuários avançados (Figura 21).

Figura 21 – Fluxo de controle de qualidade da informação (início no catalogador intermediário)

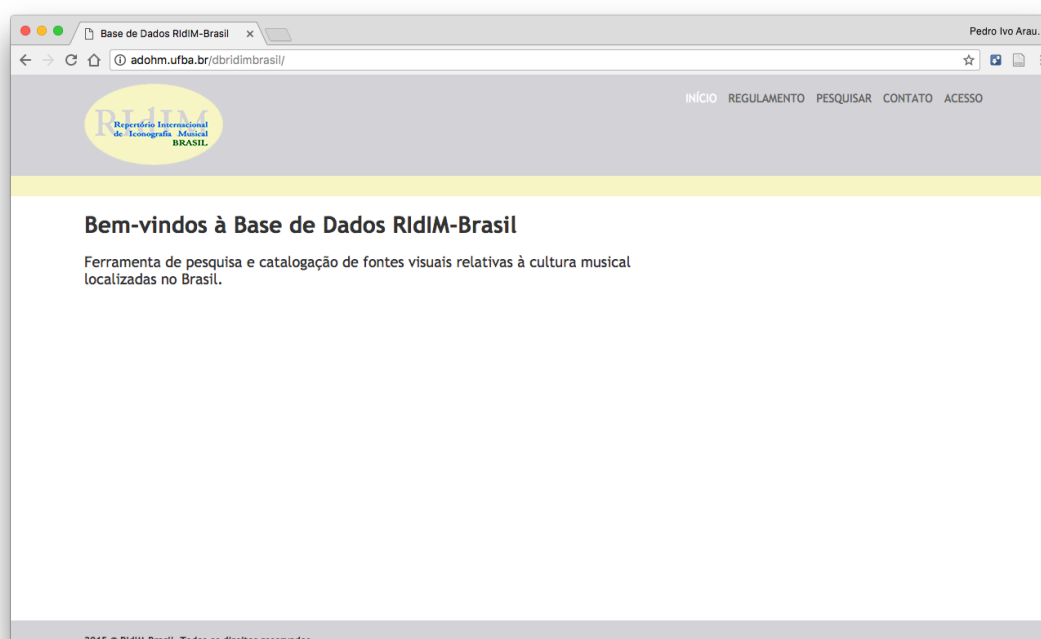


Fonte: Elaborado pelo Autor, 2018

4.2. BASE DE DADOS RIDIM-BRASIL

Tendo sua primeira versão apresentada em 2015 à comunidade acadêmica nacional e internacional que lida com pesquisa no âmbito da Iconografia Musical, a Base de Dados RIDIM-Brasil (em diante BD RIDIM) (Figura 22) é uma ferramenta gratuita de mapeamento e identificação documental, que permite a catalogação e pesquisa de fontes visuais, relativas à cultura musical, localizadas em território brasileiro, com o intuito de salvaguardar o patrimônio iconográfico nacional por via da sua identificação, catalogação descritiva e promoção promovendo também sua difusão.

Figura 22 – BD RIDIM-Brasil: Tela inicial



Fonte: <http://www.adohm.ufba.br/dbridimbrasil>

Assim como na BD RISM-Brasil, a proposta da BD RIDIM-Brasil é também ser, ao mesmo tempo, técnica, científica e pedagógica. Quanto aos marcos legais, a base de dados atende a contento as exigências emanadas dos marcos normativos, jurídicos e legais brasileiros, de acordo com a Constituição da República Federativa do Brasil de 1988 e com a Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, que legisla sobre os direitos autorais, dentre outros relativos ao uso e divulgação de imagens. Nesse sentido, as imagens disponibilizadas na base de dados apresentam o símbolo © (*copyright*) como marca d'água, indicando que os seus direitos estão

protegidos, sejam do autor do item catalogado (ou seus herdeiros), da pessoa física ou jurídica que o custodia, ou de terceiros.

4.2.1. Níveis de acesso e ações permitidas

O acesso à base de dados é controlado por meio de níveis de usuário, concedendo permissões diferenciadas para cada perfil de usuário (Tabela 18). Desta forma, a informação registrada pelo usuário é cuidadosamente controlada, em relação à sua qualidade, por usuários de um nível superior ao que registrou a informação, assim como acontece na BD RISM-Brasil (ver seção 4.1.5). Isso permitirá não só um maior controle sobre o fluxo de dados como também uma contínua e progressiva aprendizagem dos detalhes da normalização exigidos nos diferentes campos, bem como dos aspectos emergentes taxonômicos, tipológicos e descritivos da observação analítica iconográfica da fonte visual a ser catalogada.

Tabela 18 – Níveis de acesso e ações permitidas na BD RIidIM-Brasil

Nível de usuário	Ações permitidas						
	Visualizar	Adicionar	Editar	Avaliar	Validar	Publicar	Excluir
Administrador	X	X	X	X	X	X	X
Avançado	X	X	X	X	X		
Intermediário	X	X	X	X			
Iniciante	X	X	X				
Visitante	X						

Fonte: SOTUYO BLANCO e ARAÚJO, 2016, p.17.

4.2.2. Termos controlados

O controle da qualidade da informação exigida a nível nacional, condizente com os padrões definidos tanto pela BN, pelo AN como pelo CONARQ, bem como pelo IBRAM, para mencionar os mais relevantes, são articulados na base de dados, integrando regras de normalização e aspectos lexicográficos e terminológicos em sua estrutura, incluindo um conjunto de Termos Controlados, ao qual é adicionada uma série de capacidades pedagógicas e técnicas que permitem a BD RIidIM-Brasil não apenas responder aos padrões nacionais de normalização e qualidade terminológica e lexicográfica, mas, ao mesmo tempo, ser utilizada por usuários com diferentes níveis de capacitação. As categorias dos termos controlados são: Datas e períodos; Instrumentos; Pessoas; Instituições; Locais; Coleções privadas; Tipos de item; Escolas/tendências estéticas; e Técnicas/meios/suportes.

4.2.2.1. O SICIM

Para a necessária classificação organológica dos instrumentos musicais, feita principalmente a partir da categoria Instrumentos nos Termos Controlados, foi desenvolvido o SICIM, uma ferramenta amigável, resultante da discussão anterior sobre o sistema H-S (ver seção 2.2.2.4.4). Assim, o SICIM tenciona resolver tanto a falta de consistência observada na revisão bibliográfica com relação à descrição dos diversos níveis de classificação organológica, quanto à clareza na formulação das referidas descrições, facilitando assim o seu uso. Os detalhes das funcionalidades e de uso do SICIM foram apresentados no IV Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música em 2017. Como consideramos no artigo apresentado, o SICIM ainda está em fase inicial, sendo necessário “discuti-lo, desenvolvê-lo, ampliá-lo e melhorá-lo, unindo esforços para que de fato se torne uma base organológica que sirva de fonte de informação para pesquisa e possibilite futuros estudos” (ARAÚJO; SOTUYO BLANCO, 2017, p. 547).

4.2.2.2. Organização tipológica

Na catalogação de fontes visuais relativas à cultura musical, nos deparamos inicialmente com a definição dos limites taxonômicos e suas diferentes tipologias. Assim, faz-se necessário definir o patrimônio iconográfico musical, a nível documental, como o conjunto de fontes documentais visuais de natureza digital ou analógica, sejam fixas, independentes ou em sequência, com movimento aparente ou móvel, perceptível (com ou sem intermediação tecnológica) em duas ou três dimensões, que se refere à cultura musical, de alguma forma. Apesar dessa ampla definição, conseguimos com ela expor o conjunto de elementos descritivos da iconografia musical. Desta forma, passamos a discutir os aspectos tipológicos e taxonômicos relacionados a eles, sendo esses aspectos um problema ainda no âmbito da base de dados RIDIM Internacional, conforme foi observado (Tabela 19). Nesta tabela podemos verificar uma redução dos tipos de item/objetos entre 1972 e 2015.

Tabela 19 – Lista de tipos de item/objetos

RIDIM (1972)	TRADUÇÃO	RIDIM (2015)	TRADUÇÃO
drawing (medium)	desenho	architectural object	arquitetura
enamel (medium)	esmalte	armour, armoury	armadura
glass (medium)	vidro	book (printed)	livro impresso
MS illuminattion (medium)	manuscritos iluminados	collage	colagem
marquetry (medium)	marquetaria	decorative art	arte decorativa
mosaic (medium)	mosaico	drawing	desenho
needlework (medium)	costura	enamel	esmalte
painting (medium)	pintura	food	alimento
painting oil (medium)	pintura óleo	furniture	mobiliário

RIDIM (1972)	TRADUÇÃO	RIDIM (2015)	TRADUÇÃO
barn (setting)	estábulo	-	-
bath (setting)	banheiro	-	-
military camp (setting)	acampamento militar	-	-
street or square (setting)	rua ou quadra	-	-
coronation (occasion for music)	coroação	-	-
funeral (occasion for music)	funeral	-	-
wedding (occasion for music)	casamento	-	-
Mass or office (occasion for music)	missa ou ofício	-	-
hunt (occasion for music)	caça	-	-
dance (occasion for music)	dança	-	-
ball (occasion for music)	bola	-	-
fair (occasion for music)	justo	-	-
theatrical event (occasion for music)	evento teatral	-	-
Carnaval (occasion for music)	carnaval	-	-
battle (occasion for music)	batalha	-	-
tournament (occasion for music)	torneio	-	-
military review (occasion for music)	revisão militar	-	-
music lesson (occasion for music)	aula de música	-	-
meal (occasion for music)	refeição	-	-
procession (occasion for music)	procissão	-	-
serenade (occasion for music)	serenata	-	-
domestic music (occasion for music)	música em casa	-	-
concert (occasion for music)	concerto	-	-
music making (occasion for music)	criação musical	-	-

Fonte: Elaborado pelo autor, 2018

Do ponto de vista da TIC, o desafio é ser capaz de definir claramente cada tipo de iconografia sem deixar espaço para dúvidas taxonômicas. Sendo assim, no âmbito da BD RIDIM-Brasil, resolvemos organizar a tipologia em 3 níveis sucessivos – os dois primeiros de perfil taxonômico claro – e hierarquicamente subordinados. Ou seja, organizar a tipologia pelo seu cruzamento com a taxonomia, incluindo, inclusive, no primeiro nível sua tangibilidade, seguida do número de dimensões que predominam no item e, finalmente, do tipo de item em si. A partir desta ordem taxonômica/tipológica, existem seis grupos que respondem a duas naturezas primárias, os itens intangíveis (digitais, eletrônicos ou binários) e os tangíveis (de natureza analógica) (Tabela 20). Além disso, para ter maior controle terminológico e as

informações incluídas, foi necessário definir subconjuntos de técnicas / mídia / suporte ligados a cada grupo dimensional organizado em listas de termos controlados.

Tabela 20 – Estrutura organizada dos tipos de item pela BD RIdIM-Brasil

Natureza	Grupo	Descrição	Tipos de item (exemplos)
Intangíveis	1	Itens digitais em 2D fixos.	Imagens digitais ou editadas e publicadas digitalmente.
	2	Itens digitais em 2D com movimento.	Animações, filmes, vídeos e audiovisuais digitais ou editados e publicados digitalmente.
Tangíveis	3	Itens analógicos em 2D predominantemente fixos.	Pinturas, fotos, gravuras, tapeçarias, filigranas, azulejos, etc.
	4	Itens analógicos em 2D predominantemente em sequência.	Filmes, vídeos, audiovisuais, etc.
	5	Itens analógicos em 3D fixos.	Objetos estáticos (esculturas, talhados, jarros, dinheiro, etc.).
	6	Itens analógicos em 3D com movimento.	Esculturas cinéticas, objetos dinâmicos.

Fonte: SOTUYO BLANCO e ARAÚJO, 2016, p. 16

4.2.3. Campos e organização

O conjunto de campos descritivos incluídos no BD RIdIM-Brasil, embora inclua os principais campos presentes em projetos similares (como a base de dados do RIdIM Internacional), permitindo eventuais intercâmbios de informação com o escopo internacional, exigiu a definição de novos campos, não existentes em outros projetos semelhantes, e posteriormente organizá-los de acordo com o tipo de informação que cada um receberia. Assim, dependendo do tipo de informação em cada campo, foi possível organizá-los, agrupando-os em blocos de informações, a saber:

- 1- **Bloco 1 – Responsabilidades:** Autoria; Título; Proprietário (Localização); Informações adicionais.
- 2- **Bloco 2 – Descrição física:** Tipologia; Técnica e meios; Medidas; Data e local de criação; Informações adicionais.
- 3- **Bloco 3 – Conteúdo:** Escola/tendência estética; Descrição; Informações adicionais (instrumentos musicais, assuntos, etc.).
- 4- **Bloco 4 – Referências e reproduções:** Referências bibliográficas; Reproduções; Informações adicionais.

As informações detalhadas sobre os blocos e seus respectivos campos estarão disponíveis na documentação da base de dados (Apêndice C).

4.3. PERSPECTIVAS DE FUTURO

As bases de dados foram desenvolvidas nas linguagens de programação PHP, MySQL, HTML, CSS, JAVASCRIPT e XML, tendo como justificativa o caráter de uso livre dessas linguagens, condizentes com a anterior política nacional de apoiar tais iniciativas. Seus recursos permitem uma maior dinâmica e interação, tornando a ferramenta mais amigável. Embora elas estejam desenvolvidas para ambiente *web (online)*, a ideia é que num futuro próximo também sejam disponibilizadas em uma versão *off-line*.

As bases de dados se apresentam como um esforço institucional cooperativo, tendo usuários/catalogadores nos diversos estados do Brasil, como Alagoas, Amazonas, Bahia, Distrito Federal, Maranhão, Minas Gerais, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Sergipe, São Paulo, entre outros.

Quanto ao alcance das bases de dados, observamos o crescimento de usuários, de pesquisas utilizando as bases de dados, de registros cadastrados e de registros publicados desde o ano de 2015 (quando foi lançada a primeira versão do BD RIdIM-Brasil) até o ano de 2017, contabilizando esses dados na BD RISM-Brasil, a partir de sua segunda versão lançada em 2016 (Tabelas 21 e 22).

Tabela 21 – Alcance da base de dados RIdIM-Brasil

	2015	2016	2017
Usuários	14	24	30
Pesquisas	12	18	54
Registros	600	1174	1570
Publicações	0	1140	1336

Fonte: Dados colhidos da base de dados RIdIM-Brasil.

Tabela 22 – Alcance da base de dados RISM-Brasil

	2016	2017
Usuários	31	46
Pesquisas	24	190
Registros	495	1495
Publicações	34	595

Fonte: Dados colhidos da base de dados RISM-Brasil.

É importante ressaltar a aplicação do OAI-PMH, no âmbito da BD RIdIM-Brasil, criando o *harvester*, batizado poeticamente de “Jalapa Acê-Eçá” (que em tupi guarani significa “colhedor de música para os olhos”) (Figura 23), ainda em teste, servindo como modelo para uma eventual rede distribuída de bases de dados em iconografia musical visando a integração

e cooperação internacional (mas com foco na comunidade latino-americana). No âmbito da BD RISM-Brasil, um portal semelhante está sendo planejado para um futuro breve.

Figura 23 – Página inicial do *Harvester Jalapa Acê-Eçá*



Fonte: Elaborado pelo Autor, 2017.

Ainda, a utilização do SICIM fora da BD RIDIM-Brasil já está em desenvolvimento, podendo ter uma vida autônoma como ferramenta de auxílio a pesquisa de campo e estudos organológicos, independente da iconografia, servindo de base organológica musical para o Brasil.

Por sua vez, no que diz respeito ao sistema de classificação iconográfico *Iconclass*, embora tenha sido inicialmente implementado no código da base de dados RIDIM-Brasil, resolvemos omiti-lo na interface, pois consideramos que é necessária ainda uma discussão mais profunda em torno de sua aplicação no âmbito do RIDIM-Brasil. Nesse sentido, os avanços em prol de ferramentas de classificação diferenciadas parece ser uma prioridade para América Latina. Sotuyo Blanco vem desenvolvendo também uma proposta de classificação musicológica da iconografia musical, segundo critérios relativos à prática cultural.

Finalmente, embora a estrutura das bases de dados atenda às necessidades atuais da comunidade envolvida na identificação, indexação e pesquisa de música no Brasil, está aberta a eventuais mudanças, atualizações e adaptações, conforme o caso, para adequar seu escopo às necessidades futuras.

REFERÊNCIAS

ACADEMIA DE ARTES E CIÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS (AMPAS). **O dilema digital**: questões estratégicas na guarda e no acesso a materiais cinematográficos digitais. Trad. Fernanda Paiva Guimarães. Rio de Janeiro: Cinemateca Brasileira, 2009, 74p. Disponível em <http://cinemateca.gov.br/sites/default/files/Dilema_Digital_1_PTBR.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Paulo de Azevedo LTDA, 1948, 358p.

ADLER, Guido. Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft. In: CHRYSANDER, Friedrich; SPITTA, Philipp; ADLER, Guido. **Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft**. v. 1 – Leipzig: Breitkopf und Härtel, p. 5-20, 1891.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª ed. – Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp. – Editores, 1942, 529p.

ALMEIDA, Marcelo Crisafuli Nascimento. **A música e suas manifestações populares em São João del Rei. 1870-1920**. ANPUH XV Simpósio Nacional de História. Fortaleza: ANPUH, 2009, pp. 1-13.

ANDRADE, Mario de. **Compêndio de história da música**. São Paulo: Cupolo, 1929, 197p.

_____. **Compêndio de história da música**. 2ª ed. – São Paulo: 1933, 211p.

_____. **Pequena história da música**. Lisboa: Edições 70, 1988, 229p.

_____. **Música, doce música**. Nova Fronteira, 2013, 264p. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=GVriAAAAQBAJ>>. Acesso em 13 de novembro de 2014.

ANDRADE, Ricardo Sodré; SOTUYO BLANCO, Pablo. Conhecimento científico em Música e Open Archives: vantagens de uma aproximação. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** Brasília: ANPPOM, p. 380-385, 2006.

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Arquivologia, Biblioteconomia, museologia e ciência da informação**: o diálogo possível. Brasília: Briquet de Lemos, 2004, 200p.

_____. Condições teóricas para a integração epistemológica da Arquivologia, Biblioteconomia e Museologia na Ciência da Informação. **InCID: R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 2, n. 2, p. 19-41, 2011. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/42349>>. Acesso em 14 de setembro de 2017.

_____. **Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação**: o diálogo possível. Brasília: Briquet de Lemos, 2014, 200p.

ARAÚJO, Eliany Alvarenga; OLIVEIRA, Marlene de. A produção de conhecimentos e a origem das bibliotecas. In: OLIVEIRA, Marlene de. **Ciência da Informação e Biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. Belo Horizonte: UFMG, p. 27-39, 2005.

ARAÚJO, Pedro Ivo; SOTUYO BLANCO, Pablo. Discutindo a descrição de fontes iconográficas relativas à música segundo Mayer Brown e Lascelle. III Congresso Brasileiro de Iconografia Musical. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 595-610, 2015.

_____. O SICIM: uma aplicação tecnológica para uma melhor classificação organológica. IV Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 533-550, 2017.

ARCE, José Pérez de; GILI, Francisca. Clasificación Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: una revisión y aplicación desde la perspectiva americana. **Revista Musical Chilena**, Año LXVII, n. 219, p. 42-80, enero-junio, 2013.

ARNOLD, Matthew. **Culture and Anarchy: An Essay in Political and Social Criticism**. New York: Macmillan, 1925.

ARÓSTEGUI, Julio. **La investigación histórica: teoría y método**. Barcelona: Crítica, 2001, 455p.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Casa Civil, Presidência da República, Arquivo Nacional, 2005, 230p.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS (ABNT). **Métodos para análise de documentos** – determinação de seus assuntos e seleção de termos de indexação. NBR 12676. Rio de Janeiro, 1992, 4p.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM). **Carta de Belo Horizonte**; sobre a salvaguarda e acesso aos acervos musicais históricos brasileiros. Belo Horizonte: ANPPOM, 2016, 1p. Disponível em <<http://anppom.com.br/associacao/documentos>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

ASSOCIATION FOR INFORMATION SCIENCE AND TECHNOLOGY (ASIS&T). **About ASIS&T**, 2014. Disponível em <<https://www.asist.org/about/>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

ASSUNÇÃO, Maria Clara Rabanal da Silva. **Catálogo de documentos musicais escritos: uma abordagem à luz da evolução normativa**. Dissertação (Mestrado) – Ciências Documentais, Universidade de Évora, 2005, 128p.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800 – 1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

_____. O estado atual e potencial da pesquisa musical na América Latina. **Revista Brasileira de Música**, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 53-74, 2014.

BACA, Murtha; HAPRING, Patricia; LANZI, Eliza; MCRAE, Linda; WHITESIDE, Ann. **Cataloging Cultural Objects: a guide to describing cultural works and their images**. Chicago: American Library Association, 2006, 396p.

BALDASSARRE, Antonio. **Carta de reconhecimento oficial do RiDIM-Brasil pelo RiDIM-Internacional**, Paris, 17 de março de 2008. Disponível em <<http://www.ridim-br.mus.ufba.br/docs/Acknowledge%20RiDIM-Br%20170308.pdf>>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

BARAN, Paul. On distributed communications: I. Introduction to distributed communications network. **Memorandum RM-3420-PR**, 1964, 37p. Disponível em <https://www.rand.org/content/dam/rand/pubs/research_memoranda/2006/RM3420.pdf>. Acesso em 21 de novembro de 2017.

BARBOSA, Alice Príncipe. **Teoria e prática dos sistemas de classificação bibliográfica**. Rio de Janeiro: Instituto brasileiro de bibliografia e documentação, 1969, 441p.

BARROS, Camila Monteiro. **Representação da informação musical: subsídios para recuperação da informação em registros sonoros e partituras no contexto educacional e de pesquisa**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC: UFSC, 2012, 150p.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Musicologia no Brasil, Hoje. **BIB**, Rio de Janeiro, n. 30, p. 66-74, 1990. Disponível em <<http://www.anpocs.com/index.php/universo/acervo/biblioteca/periodicos/bib/bib-30/417-musicologia-no-brasil-hoje/file>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. **Musicology: the key concepts**. New York: Routledge, 2005, 243p.

BECERRA, Martín. **Sociedad de la información: proyecto, convergência y divergencia**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.

BECKER, Joseph. **The first book of Information Science**. Washington, D.C.: Atomic Energy Commission, 1973, 86p.

BELKIN, Nicholas J.; ROBERTSON, Stephen E. Information science and the phenomenon of information. **Journal of the Association for Information Science and Technology**, v. 27, n. 4, p. 197-204, 1976. Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/227838588>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. **Arquivística: objetos, princípios e rumos**. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002a, 43p.

_____. Como fazer análise diplomática e análise tipológica de documento de arquivo. **Como fazer**, v. 8. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial do Estado, 2002b, 120p.

_____. **Arquivos permanentes tratamento documental**. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006, p.

_____. A diplomática como chave da teoria arquivística. **Archeion Online**, v. 3, n. 2, p. 4-13, 2015. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/archeion/article/view/27544/14808>>. Acesso em: 06 de setembro de 2017.

BENETTI, Gustavo Frosi. **Guilherme de Mello revisitado: uma análise da obra a Música no Brasil**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador: UFBA, 2015, 673p.

_____. Música e ideologia na obra de Guilherme de Mello: uma análise do texto preliminar de A música no Brasil. SEFIM. **Anais...**, v. 2, n. 2, p. 261-273, 2016.

BERMÚDEZ, Egberto. Las clasificaciones de instrumentos musicales y su uso en Colombia: um ensayo explicativo. **Revista Colombiana de Investigación Musical**, v. 1, n. 1, p. 3-78, 1985.

BENTON, Rita. Libraries. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed., v. 14 – New York: Oxford University Press, p. 638-645, 2001.

BEZERRA, Fabiana de Oliveira; SILVA, Alzira Karla Araújo da. A biblioteca particular e sua função social: um espaço de (in)formação de leitores. **Biblionline**, v. 4, n. 1/2, p. 1-20, 2008. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/biblio/article/view/3140/2623>>. Acesso em: 04 de junho de 2017.

BISPO, Antônio Alexandre (Org.). **Primeiras fontes históricas da música indígena** (1981). Forum BRASIL-EUROPA de Leichlingen (1981/2) Série preparatória da Semana Alemanha-Brasil sob o patrocínio da Embaixada do Brasil. Disponível em <<http://www.academia.brasil-europa.eu/Materiais-abe-92.htm>>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

_____. Pressupostos e objetivos. II Congresso Brasileiro de Musicologia e III Simpósio Internacional. Rio de Janeiro: UFRJ, 1992, v. 5, n. 19. In: BISPO, A. A.; HÜLSKATH, H. **Revista Brasil-Europa** Disponível em <<http://www.revista.akademie-brasil-europa.org/CM19-01.htm>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

BOORMAN, Stanley. Libraries. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed., v. 3 – New York: Oxford University Press, p. 535-550, 2001.

BORGER, Robert P.; BOYD, Virginia T. Institutional Policy and Operational Issues Affecting Interdisciplinary Research. In: RUSSEL, Martha Garret. **Enabling Interdisciplinary Research: Perspectives from Agriculture, Forestry, and Home Economics**, Minnesota Agricultural Experiment Station. Minnesota: University of Minnesota, p. 87-94, 1982. Disponível em <<http://conservancy.umn.edu/handle/11299/112625>>. Acesso em: 16 de junho de 2027.

BORKO, Harold. Information science: what is it? **Journal of the Association for Information Science and Technology**, v. 19, n. 1, p. 3-5, 1968. Disponível em <<https://www.marilia.unesp.br/Home/Instituicao/Docentes/EdbertoFerneda/k---artigo-01.pdf>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

BRANDÃO, Dolores Castorino; SANTOS, Maria José Veloso da Costa; GUEDES, Vânia Lisboa da Silveira. Organização do Museu Instrumental Delgado de Carvalho da Escola de

Música da UFRJ a partir da representação documentária de instrumentos musicais. **Revista Brasileira de Música** – Programa de Pós-Graduação em Música – Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 115-146, 2014.

BRASIL. Câmara dos Deputados. **Decreto nº 35.124**, de 27 de fevereiro de 1954. Cria o Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, nos termos da Lei nº 1.310, de 15 de janeiro de 1951. Disponível em <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1950-1959/decret-o-35124-27-fevereiro-1954-323012-publicacaooriginal-1-pe.html>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

_____. Presidência da República. **Constituição da República Federativa do Brasil**. 1988. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

_____. Código civil brasileiro e legislação correlata (2002). 2ª ed. – Brasília: Senado Federal, Subsecretaria de Edições Técnicas, 2008, 616p.

_____. Glossário de Biblioteconomia e Documentação. **Programa Sociedade da Informação**. Rio de Janeiro: Ministério da Ciência e Tecnologia, 2002, 9p.

_____. **Lei nº 12.527, de 18 de novembro de 2011**. Regula o acesso a informações previsto no inciso XXXIII do art. 5º, no inciso II do § 3º do art. 37 e no § 2º do art. 216 da Constituição Federal; altera a Lei no 8.112, de 11 de dezembro de 1990; revoga a Lei no 11.111, de 5 de maio de 2005, e dispositivos da Lei no 8.159, de 8 de janeiro de 1991; e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/112527.htm>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

_____. Presidência da República. Casa Civil. **Decreto de 29 sw outubro de 2003**. Institui Comitês Técnicos do Comitê Executivo do Governo Eletrônico e dá outras providências. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/dnn/2003/dnn10007.htm>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

_____. **Decreto nº 8.638, de 15 de janeiro de 2016**. Institui a Política de Governança Digital no âmbito dos órgãos e das entidades da administração pública federal direta, autárquica e fundacional. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2015-2018/2016/decreto/d8638.htm>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

_____. Ministério da Justiça. Conselho Nacional de Arquivos. **Resolução nº 41**, de 9 de dezembro de 2014. Dispõe sobre a inserção dos documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais em programas de gestão de documentos arquivísticos dos órgãos e entidades integrantes do Sistema Nacional de Arquivos - SINAR, visando a sua preservação e acesso. Diário Oficial da União. Brasília, DF, dez. 2014.

BRASÍLIA. **Projeto de Lei 7.920/2017**. Altera a Lei nº 12.682, de 9 de julho de 2012, a Lei nº 8.159, de 8 de janeiro de 1991, o Decreto-Lei nº 3.689, de 3 de outubro de 1941 (Código de Processo Penal), a Lei nº 12.865, de 9 de outubro de 2013, e a Lei nº 13.105, de 16 de março de 2015 (Código de Processo Civil), para dispor sobre a digitalização de documentos. Disponível em <<http://www.camara.gov.br/proposicoesWeb/fichadetramitacao?idProposicao=2142105>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

BROMBERG, Carla. História da Música no Brasil e Musicologia: uma leitura preliminar. **Projeto História**, n. 43, p. 415-444, 2011. Disponível em <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/8040>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

BROOK, Barry S. RiDIM: a new international venture in musical iconography. **Music Library Association**, Notes, v.28, nº 4, p. 652-653, 1972. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/896357/>>. Acesso em 15 de março de 2015.

BROWN, Howard Mayer; LASCELLE, Joan. **Musical Iconography**: a manual for cataloguing musical subjects in Western Art before 1800. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1972, 220p.

BRUNO, Cristina. Museologia: algumas idéias para a sua organização disciplinar. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 9, n. 9 – Lisboa: Centro de Estudos de Sociomuseologia / Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 9-33, 1996. Disponível em <<http://revistas.ulusofo na.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/26>>. Acesso em 30 de novembro de 2017.

BRYANT, E. T. Great British. In: PETHES, Ivan; *et al.* The Classification of Music and Literature on Music. **Fontes Artis Musicae**, v. 15, n. 2/3, p. 91-92, 1968. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/23505057>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da Historiografia**: a Escola dos Annales 1929-1989. Trad. Nilo Odália. – São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991, 115p.

_____. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). **A Escrita da história**: novas perspectivas. Trad. Magda Lopes. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, p. 7-37, 1992.

_____. **Testemunha ocular**: história e imagem. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos – Bauru, SP: EDUSC, 2004, 270p.

BUTLER, Pierce. **An introduction to Library Science**. Illinois, Chicago: The University of Chicago Press, 1933, 118p.

CALDERISI, Maria. Report of the RiDIM Committee. **CAML Review / Revue de l'ACBM**, v. 3, no 2, p.23-25. Disponível em <<https://pi.library.yorku.ca/ojs/index.php/caml/article/view/4131/3330>>. Acesso em 17 de julho 2015.

CANTÚ, Evandro. **Curso de Telecomunicações**: redes de computadores e internet. São José, SC: CEFET/SC, 2003, 79p.

CARLAN, Claudio Umpierre; FUNARI, Pedro Paulo. Patrimônio e colecionismo: algumas considerações. **Revista Magistro**. Rio de Janeiro: UNIGRANRIO, v. 1, n. 1, p. 16-24, 2010. Disponível em <<http://publicacoes.unigranrio.edu.br/index.php/magistro/article/view/1056/619>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

CASSARES, Norma Cianflone. **Como fazer conservação preventiva em Arquivos e Bibliotecas**. São Paulo: Arquivo do Estado e Imprensa Oficial, 2000, 80p.

CASTAGNA, Paulo. A Musicologia Enquanto Método Científico. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, n. 1, p. 7-31, 2008. Disponível em <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2430>>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. In: ANDRADE, Ana Célia Navarro de. **Arquivos, entre tradição e modernidade**, v. 2. XI Congresso de Arquivologia do Mercosul. 2ª ed. rev. – São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, p. 321-334, 2017.

CASTRO, Celso. Pesquisando em arquivos. **Ciências sociais passo-a-passo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

CAVALCANTI, Hugo Carlos; CARVALHO, Maria Auxiliadora. A informação na música impressa: elementos para análise documental e representação de conteúdos. **RDBCI: Revista Digital de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Campinas, SP, v. 8, n. 2, p. 132-151, 2011. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rdbci/article/view/1937/2058>>. Acesso em: 12 de dezembro de 2017.

CERNICCHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile**. Milão: Fratelli Ricordi, 1926.

CHARLTON, David; MUSGRAVE, Michael. Logier, Johann Bernhard. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2ª ed., v. 15. New York: Oxford University Press, p. 75-76, 2001.

CLASSIFICAÇÃO DECIMAL UNIVERSAL (CDU). **Tabelas sistemáticas**. Trad. Francisco L. de Albuquerque e Maria Thereza G. F. de Albuquerque. Brasília: IBICT, 1997, 1026p.

COBURN, Erin; LANZI, Elisa; O'KEEFE, Elizabeth; STEIN, Regine; WHITESIDE, Ann. The Cataloging Cultural Objects Experience: codifying practice for the Cultural Heritage Community. **World Library and Information Congress: 75th IFLA General Conference and Council**, Milan, 2009, 19p. Disponível em <<http://www.nlc.cn/newen/fl/iflanlc/iclc/IFLAdS/201012/P020101210596064010072.pdf>>. Acesso em 15 de dezembro de 2017.

CONCLUSÕES do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia. III SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 21-24 jan.1999. **Anais**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.11-18.

CONCLUSÕES do IV Encontro de Musicologia Histórica. IV ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, Juiz de Fora, 21-23 de julho de 2000. **Anais**. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, p.318-322, 2002.

CONRADO, Flavia Helena. **Arranjo, descrição e difusão do patrimônio documental arquivístico da Universidade Federal de Rio Grande do Sul**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 2014, 115p.

CONSELHO INTERNACIONAL DE ARQUIVOS (CIA). **ISAD(G)**: Norma geral internacional de descrição arquivística. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2000, 119p.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS (CONARQ). **Carta para a preservação do patrimônio arquivístico digital**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, UNESCO, 2005, 21p. Disponível em <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes_textos/Carta_preservacao.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

_____. **NOBRADE**: Norma Brasileira de descrição arquivística. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006, 124p. Disponível em <<http://www.siga.arquivonacional.gov.br/images/publicacoes/nobrade.pdf>>. Acesso em 18 de agosto de 2017.

_____. Ata da Reunião em 22 e 23 de março de 2011, Arquivo Nacional. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism/atas-da-reunioes.html>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

_____. **e-Arq Brasil**: Modelo de Requisitos para Sistemas Informatizados de Gestão Arquivística de Documentos. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos, versão 1.1. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2011, 136p.

_____. Ata da Reunião em 15 de maio de 2015, Arquivo Nacional. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/ctdaism/atas-da-reunioes.html>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

_____. Câmara Técnica de Documentos Eletrônicos (CTDE). **Glossário**: documentos arquivísticos digitais. Rio de Janeiro: CONARQ, 2016, 42p. Disponível em <<http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/documentos-eletronicos-ctde/glossario-ctde.html>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

_____. Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM). **Glossário**. Rio de Janeiro: CONARQ, 2016, 24p. Disponível em <http://www.conarq.arquivonacional.gov.br/images/ctdais/glossario_ctdaism_v2_2016.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ). **Tabela de Áreas de Conhecimento**. Disponível em <<http://lattes.cnpq.br/documents/11871/24930/TabeladeAreasdoConhecimento.pdf>>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a música brasileira. **Revista Música**, São Paulo, USP, v. 5, n. 1, p. 33-47, 1994. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revistamusic/a/article/view/55070/58712>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

COOK, Nicholas. Agora somos todos (etno)musicólogos. Trad. Pablo Sotuyo Blanco. **Ictus**, v. 7, p. 7-32, 2006. Disponível em <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/110>>. Acesso em 15 de maio de 2017.

COOK, Terry. **O conceito de fundo arquivístico**: teoria, descrição e proveniência na era pós-custodial. Trad. Silvia Ninita de Moura Estevão e Vitor Manoel Marques da Fonseca. – Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2017, 68p.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR (CAPES). **Tabela de Áreas de Conhecimento**, 2017. Disponível em <<http://www.capes.gov.br>>

r/avaliacao/instrumentos-de-apoio/tabela-de-areas-do-conhecimento-avaliacao>. Acesso em: 18 de agosto de 2017.

COORDENAÇÃO DO PATRIMÔNIO CULTURAL. Secretaria de Estado da Cultura do Estado do Paraná (SEEC-PR). **Patrimônio Documental**. Disponível em <<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=22>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

COOVER, James B. Dictionaries and encyclopedias of music. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2ª ed., v. 7. New York: Oxford University Press, p. 306-320, 2001.

COSTA, Cássia Ferreira. Catalogação de música impressa. **IX Encontro Internacional de Catalogadores – II Encontro Nacional de Catalogadores**. Rio de Janeiro: FBN, 2013, 20p. Disponível em <<http://www.abinia.org/catalogadores/56-181-1-PB.pdf>>. Acesso em 10 de dezembro de 2017.

COSTA, Evanise Pascoa. **Princípios básicos da museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/ Secretaria de Estado da Cultura, 2006, 100p.

COTTA, André Guerra. O Palimpsesto de Aristarco: considerações sobre plágio, originalidade e informação na musicologia histórica brasileira. **Perspect. cienc. inf.**, Belo Horizonte, v. 4, n. 2, p. 185-209, 1999.

_____. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2000, 291p.

_____. Descrição e Recuperação de Fontes para a Pesquisa Musicológica no Brasil. In: CASTAGNA, Paulo (Org.). I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical, **Anais...**, FUNDARQ, p. 105-120, 2004.

_____. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 15-37, 2006a.

_____. Perspectiva de integração do patrimônio musical brasileiro. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 39-56, 2006b.

_____. Acervo Curt Lange – UFMG: apresentação e perspectivas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 75-91, 2006c.

_____. **História da coleção Francisco Curt Lange**. Tese (Doutorado em música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2009, 466p.

_____. Archivología Musical: conceptos, principios, futuro. In: BORDOLLI, Marita Fornaro (ed.). **Archivos y Música: reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay**. Montevideo: Comisión sectorial de educación permanente, p. 15-36, 2011.

CRAWFORD, Susan. The Origin and Development of a Concept: the information society. **Bull. Med. Libr. Assoc.**, v. 71, n. 4, 1983. Disponível em <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC227258/pdf/mlab00068-0030.pdf>>. Acesso em abr. de 2015.

CUENCA, Angela Maria Belloni; ABDALLA, Eidi Raquel Franco; ALVAREZ, Maria do Carmo Avamilano; ANDRADE, Maria Teresinha Dias de. Biblioteca virtual e o acesso às informações científicas e acadêmicas. **Revista USP**, n. 80, p. 72-83, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13717/15535>>. Acesso em: 05 de junho de 2017.

CUNHA, Raquel Cantarelli Vieira da. **Os conceitos de cultura e comunicação em Raymond Williams**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Brasília: UnB, 2010, 109p.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho. **Dicionário de Biblioteconomia e arquivologia**. Brasília: Briquet de Lemos, 2008, 451p.

CURRÁS, Emilia; COSTA, Antônio Felipe Corrêa. **Tesouros, linguagens terminológicas**. Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), 1995, 286p.

DATE, C. J. **Introdução a sistemas de banco de dados**. Trad. Daniel Vieira. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, 851p.

DIAS, Salete Londero Godoi. **Manuseio e processo de degradação documental**. Monografia (Especialização) – Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* de Gestão em Arquivos da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 2009, 95p.

DICKINSON, George Sherman. **Classification of Musical Compositions**: a decimal-symbol system. Poughkeepsie, NY: Vassar College, 1938, 37p.

DIMOULA, Anna. **Classification practices in relation to printed music material held by academic music library within the U.K.** Dissertação (Mestrado) – The University of Shiefield. Reino Unido, 2011, 109p.

DISTRETTI, Henrique Alvares. **Repositórios arquivísticos digital confiável – RDC-Arq**, [2013]. Disponível em <<https://intra.serpro.gov.br/tema/artigos-opinioes/repositorio-arquivistico-digital-confiavel-2013-rdc-arq>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

DODEBEI, Vera Lúcia Doyle. **Tesouro**: linguagem de representação da memória documentária. Rio de Janeiro: Interciência, 2002, 120p.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. – 2ª ed. – São Paulo: Martin Fontes, 2003, 236p.

DONOHUE, Joseph C. Annual Review of Information Science and Technology. **International Library Review**, v. 2, n. 1, p. 101-110, 1970. Disponível em <<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/0020783770900531>>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

DOURNON, Geneviève. **Mémoire des peuples**: guide pour la collecte des musiques et instruments traditionnels. Paris: UNESCO, 1996, 151p.

DOWNIE, J. Stephen. **Evaluating a simple approach to music information retrieval: Conceiving melodic *n*-grams as text**. Tese (Doutorado PhD). University of Western Ontario. 1999.

_____. The scientific evaluation of Music Information Retrieval Systems: foundations and future. **Computer Music Journal**, v. 18, n. 2, p. 12-23, 2004. Disponível em <<https://muse.jhu.edu/article/169382>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

DRUMOND, Maria Cecília de Paula. Preservação e conservação em museus. **Caderno de diretrizes museológicas I**, 2ª ed., p. 109-135, 2006.

DUCKLES, Vincent H.; REED, Ida. **Music Reference and Research Materials**: An Annotated Bibliography. 5th ed. – New York: Schirmer Books, 1997, 812p.

_____; *et al.* Musicology. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2ª ed., v. 17. New York: Oxford University Press, p. 488-533, 2001.

DUDEQUE, Norton. Sobre Harmonia de Arnold Schoenberg... **Per Musi**, Revista Acadêmica de Música, Belo Horizonte, v.9, p. 114-123, 2004.

DUPRAT, Regis. Evolução da historiografia musical brasileira. **OPUS**, [s.l.], v. 1, p. 32-36, 1989. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/4/8>>. Acesso em 4 de dezembro de 2017.

_____. **Música Sacra Paulista**. São Paulo: Arte & Ciência; Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999, 308p.

_____. A música no Vale da Paraíba e o resgate de um repertório. **Jornal Lince**, n. 40, 2011. Disponível em <<http://www.jornalolince.com.br/2011/ago/pages/historia-musica.php>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.

DURANTI, Luciana. Registros documentais contemporâneos como provas de ação. **Revista Estudos Históricos**, v. 7, n. 13, p. 49-64, 1994. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1976>>. Acesso em: 18 de outubro de 2017.

EDMONDSON, Ray. **Memória do mundo**: diretrizes para a salvaguarda do patrimônio documental. Trad. Maria Elisa Bustamante. UNESCO: Divisão da Sociedade da Informação, 2002, 73p. Disponível em <<http://www.unesco.org/uy/ci/fileadmin/comunicacion-informacion/mdm.pdf>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

ELLIKER, Calvin. Classification Schemes for Scores: analysis of structural levels. **Notes**, v. 50, n. 4, p. 1269-1320, 1994. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/898291>>. Acesso em 16 de novembro de 2017.

ELIOTT, T. S. **Notas para uma definição de Cultura**. São Paulo: Perspectiva 1988.

ELLIOTT, John. Action research for education change. **Developing teachers and teaching**. Philadelphia: Open University Press, 1991, 163p.

ESAAK, Shelley. What are the Visual Arts? **ThoughtCo.**, 2017. Disponível em <<https://www.thoughtco.com/what-are-the-visual-arts-182706>>. Acesso em: 19 de outubro de 2017.

EZQUERRO, Antonio. Cataloguing Musical Sources in Spain: a RISM perspective. **Fontes Artis Musicae**, v. 45, n. 1, p. 81-89, 1998. Disponível em <https://www.jstor.org/stable/23509228?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em 26 de novembro de 2017.

FERREIRA, Aurélio Buarque De Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 3ª edição revista e atualizada, Curitiba: Positivo, 2004.

FOLLARI, Roberto A. Los estudios culturales como teorías débiles. **Congreso de la LASA** (Latin American Studies Association). Dallas, Texas: 2003, 17p. Disponível em <http://www.portalcomunicacion.com/both/aab/txt/follari_1.pdf>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

FONSECA, Edson Nery da. **Introdução à Biblioteconomia**. 1ª ed. – São Paulo: Pioneira, 1992, 153p.

FONSECA, Maria Odila Kahl. Informação, arquivos e instituições arquivística. **Arquivo & Administração**, v. 1, n. 1, p. 33-44, 1998.

_____. **Arquivologia e Ciência da Informação**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, 124p.

FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. – 2ª ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1993, 444p.

FREIRE, Klara Martha Wanderley. Sistemas de classificação em bibliotecas de arte: o uso na REDEARTE/RJ. **XVIII Seminário Brasileiro de Bibliotecas Universitárias**, Belo Horizonte, 2014, 20p. Disponível em <<https://www.bu.ufmg.br/snbu2014/wp-content/uploads/trabalhos/635-2023.pdf>>. Acesso em 27 de novembro de 2017.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). **Histórico**. Disponível em <<http://www.bn.br/biblioteca-nacional/historico>>. Acesso em 12 de maio de 2014.

FUTRELLE, Joe; DOWNIE, J. Stephen. Interdisciplinary Communities and Research Issues in Music Information Retrieval. **Journal of New Music Research**, v. 32, n. 2, p. 121-131, 2003. Disponível em <<https://pdfs.semanticscholar.org/d6d5/d4bb3c805b9e3bd3cb0b845d8a05eb391bd3.pdf>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

GAGNO-ARGUIN, Louise. Os arquivos, os arquivistas e a arquivística: considerações históricas. In: ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Trad. Magda Bigotte de Figueiredo. Lisboa: Publicações Dom Quixote, p. 29-60, 1998.

GARCIA-MOLINA, Hector; ULLMAN, Jeffrey D.; WIDOM, Jennifer. **Database Systems: the complete book**. New Jersey: Prentice Hall, 2011, 1248p.

GASPAR, Nádea Regina; REIS, Livia de Lima. Um olhar da análise do discurso para a representação temática na Ciência da Informação. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 11, n. 6, 2010, 8p. Disponível em <<http://www.brapci.inf.br/index.php/article/view/0000009507/8d0e44a855f2b7b0f8794ab9d2f25cde/>>. Acesso em 27 de novembro de 2017.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4ª ed. – São Paulo: Atlas, 2002, 175p.

GIRON, Luís Antônio. Arqueologia musical de Minas. **Jornal Folha de São Paulo**, Caderno 6, p. 11. 13 de novembro de 1994. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/13/mais!/22.html>>. Acesso em 30 de janeiro de 2018.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. – 16ª ed. – Rio de Janeiro: LTC, 2009, 688p.

GONÇALVES, Rodrigo Franco; GAVA, Vagner Luiz; PESSÔA, Marcelo Schneck De Paula; SPINIOLA, Mauro De Mesquita. Uma proposta de processo de produção de aplicações Web. **Revista Produção**, v. 15, n. 3, p. 376-389, 2005. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-65132005000300008&script=sci_abstract>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

GONZÁLEZ DE GÓMEZ, Maria Nélide. Metodologia da Pesquisa no campo da Ciência da Informação. **DataGramaZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 1, n. 6, p. 1-11, 2000. Disponível em <<http://ridi.ibict.br/handle/123456789/127>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

GORDON, Steven R.; GORDON, Judith R. **Sistemas de informação: uma abordagem gerencial**. 3ª ed. – Rio de Janeiro: LTC, 2006, 408p.

GREEN, Alan; FERGUSON, Sean. RIDIM: cataloguing music iconography since 1971. **Fontes Artis Musicae**, v. 1, n. 60, 2012.

GUINCHAT, Claire; MENOUE, Michel. **Introdução geral às ciências e técnicas da informação e documentação**. Trad. Míriam Vieira da Cunha, 2ª ed. corr. aum. – Brasília, DF: IBICT, 1994, 540p.

GÜNTZEL, José Luís; NASCIMENTO, Francisco Assis do. **Introdução aos Sistemas Digitais**, 2001. Disponível em <<http://www.inf.ufsc.br/~j.guntzel/isd/isd.html>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

G1 (Jornal da Globo). **Incêndio em apartamento causa dano milionário, em copacabana**, 14/08/2012. Disponível em <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2012/08/incendio-em-apartamento-causa-dano-milionario-em-copacabana.html>>. Acesso em 21 de fevereiro de 2018.

HASKELL, Francis. **History and its images: Art and the Interpretation of the Past**. New Haven: Yale University Press, 1993.

HECK, Thomas F. Discourse in Applied Iconography. **Picturing Performance: the iconography of the performing arts in concept and practice**. New York: University of Rochester Press, p. 96-97, 1999.

HERDMAN, Margaret M. **Classification: an introductory manual**. 2ª ed. – Chicago: American Library Association, 1947, 51p.

HEREDIA HERRERA, Antonia. **Archivística general: teoría y práctica**. 5. ed. actualizada y aum – Sevilla: Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1991, 512p.

HESS, Albert G. The cataloguing of music in the visual arts. **Music Library Association, Notes**, v. 11, n. 4, p. 527-542, 1954. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/893005>>. Acesso em 17 de junho de 2015.

HOGGART, Richard. **As utilizações da cultura: aspectos da vida da classe trabalhadora, com especiais referências a publicações e divertimentos (1957)**. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa: Editora Presença, 1973, 219p.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de cantares de Sion na terra dos Brasis: a música na atuação dos Jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)**. V. 1. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). 2006.

HOOVER, Cynthia Adams. Musical instrument collections: a special challenge. In: **Museum International**, Musical Instruments, UNESCO, v. 48, n. 1, p. 4-5, 1996.

HORNBOSTEL, Erich M. von; SACHS, Curt. Systematik der Musikinstrumente. **Zeitschrift für Ethnologie**, heft 4, u. 5, p. 553-590, Berlim, 1914.

HUUTONIEMI, Katri; KLEIN, Julie Thompson; BRUUN, Henrik; HUKKINEN, Janne. Analyzing Interdisciplinarity: Typology and Indicators. **Research Policy: policy and management studies of science, technology and innovation**, v. 39, n. 1, p. 79-88, 2010. Disponível em <<https://www.researchgate.net/publication/46489057>>. Acesso em: 16 de junho de 2017.

ICONCLASS. **History of Iconclass**. 2012. Disponível em <<http://www.iconclass.nl/about-iconclass/history-of-iconclass/history-of-iconclass>>. Acesso em: 16 de junho de 2017.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). IBGE lança mapa de Densidade Demográfica de 2010. **Comunicação Social**, 29 de outubro de 2013. Disponível em <<https://censo2010.ibge.gov.br/noticias-censo.html?busca=1&id=1&idnoticia=2501&t=ibge-lanca-mapa-densidade-demografica-2010&view=noticia>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

_____. **Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira**. Rio de Janeiro: IBGE, 2017, 147p. Disponível em <<https://biblioteca.ibge.gov.br/indicadores/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101459>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS (IBRAM). **Guia dos Museus Brasileiros**. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011, 592p.

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF MUSIC LIBRARIES, ARCHIVES AND DOCUMENTATION CENTRES (IAML). **Plaine & Easie Code**, 2004. Disponível em <<http://www.iaml.info/plaine-easie-code>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). ICOM Statutes. **International Council of Museums**, Viena (Austria), 24 agosto de 2007, 15p. Disponível em <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

_____. Museum Definition. **International Council of Museums – The World Museum Community**. Disponível em <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 19 de outubro de 2017.

JARDIM, José Maria. A pesquisa em Arquivologia: um cenário em construção. In: VALENTIM, Marta Lígia Pomim (org.). **Estudos Avançados em Arquivologia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 136-153, 2012.

JESUS, Jerocir Botelho Marques de. Tesouro: um instrumento de representação do conhecimento em sistemas de recuperação de informação. **XII Seminário Nacional de Bibliotecas Universitárias**, Recife, 2002, 18p.

KARTOMI, Margaret J. **On concepts and classifications of Musical Instruments**. Chicago: The University of Chicago Press, 1990, 329p.

KERMAN, Joseph. **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. 1ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1987, 331p.

KIEFFER, Bruno. **História da música brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

KIEFFER, Anna Maria. Apontamentos Musicais dos Viajantes. **Revista USP**, v.30, p.134-141, 1996. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25913>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad. Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira, 5ª ed. – São Paulo: Editora Perspectiva, 1998, 257p.

LAGRANGE, Léon. **Les Vernet et la Peinture au 18º siècle**. 2ª ed. – Paris: [s.n.], 1864.

LAMBERT, Rosemary. A arte do século XX. **Introdução à História da arte da Universidade de Cambridge**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1984, 90p.

LANCASTER, Frederick Wilfrid. **Indexação e resumos: teoria e prática**. Trad. Antonio Agenor Briquet de Lemos, 2ª ed. – Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros, 2004, 452p.

LANGRIDGE, Derek. **Classificação: abordagem para estudantes de Biblioteconomia**. Trad. Rosali P. Fernandes. Rio de Janeiro: Interciência, 1977, 126p.

LANZELOTTE, Rosana S. G.; ULHOA, Martha Tubinambá de; BALLESTÉ, Adriana Olinto. Sistemas de informações musicais – disponibilização de acervos musicais via Web. **Opus** –

Revista eletrônica da ANPPOM, v. 10, p. 7-15, 2004. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/188>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

LE COADIC, Yves-françois. **A Ciência da Informação**. Trad. Maria Yêda F. S. de Filgueiras Gomes. Brasília: Briquet de Lemos Livros, 1996, 115p.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão ... [et al.] – Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990, 553p.

LEITE, Serafim S. I. **Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)**. Porto: Tipografia Porto Médico, 1953. Disponível em <<https://archive.org/details/arteseoficiosdos00leit>>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. **Revista Brasileira de Música**, Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, v. 23, n. 2, p. 95-119, 2010. Disponível em <<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-04.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

LESURE, François; BOWERS, Roger; HAGGH, Barbara H.; VANRIE, André. Archives and music. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed., v. 1 – New York: Oxford University Press, p. 857-860, 2001.

LEYS, Jos. J.S. Bach – Crab Canon on a Möbius Strip. **Youtube**. 17 de janeiro de 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=xUHQ2ybTejU>>. Acesso em 17 de janeiro de 2018.

LIBIN, Laurence. Organology. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, 2ª ed., v. 18. New York: Oxford University Press, p. 657-658, 2001.

LIMA, Eliseu dos Santos; FLORES, Daniel. Da diplomática clássica à diplomática contemporânea: uma revisão de literatura. **Archeion Online**, v. 3, n. 2, p. 14-37, 2015. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/archeion/article/view/27548>>. Acesso em: 18 de outubro de 2017.

LIMA, José Arnaldo Coêlho de Aguiar. Arquivo Histórico Monsenhor Horta: estilhaços. **I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical**, Mariana (MG), 18-20 jul. 2003. Anais. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, p.177-197, 2004.

LOURO, João Pedro Romão. **A iconografia musical da custódia de Belém**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, 171.

MACAMBYRA, Marina. **As obras de arte, suas imagens e a catalogação**, 17 de dezembro de 2013. Disponível em <<https://imagemfalada.wordpress.com/tag/cataloging-cultural-objects-cco/>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Ata de criação da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS). I Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade de Brasília, **Música em**

Contexto, ano IV, v. 1, p. 121-122, 2012. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/8768/6595>>. Acesso em 27 de janeiro de 2017.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Pensar grande o patrimônio cultural. **Lua Nova**: revista de cultura e política, v. 3, n. 2, p. 62-67, São Paulo, 1986. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451986000300011>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

MAHILLON, Victor-Charles. **Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Bruxelles**. Gand: Typographie C. Annot-Braeckman, 1880, 395p.

MANN, Steve. Natural Interfaces for Musical Expression: physiphones and a physics-based organology. **Proceedings of the 2007 Conference on New Interfaces for Musical Expression**, New York, p. 118-123, 2007.

MARCHIORI, Patricia Zeni. “Ciberteca” ou biblioteca virtual: uma perspectiva de gerenciamento de recursos de informação. **Ciência da Informação**, v. 26, n. 2, p. 1-10, 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19651997000200002>. Acesso em: 05 de junho de 2017.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. 5ª ed. – São Paulo: Atlas, 2003, 311p.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, 470p.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Trad. Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, 1255p.

MATOS, Alexandra Linda Herbst. **Documentação Musical**: discussão sobre a representação temática de partituras a partir de um enfoque interdisciplinar. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2007, 104p.

MCKNIGHT, Mark. Music classification systems. **Music Library Association Basic Manual Series**, n. 1. Boston: Scarecrow Press, 2002, 162p.

MELLO, Guilherme de. **A Música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908, 366p.

_____. **A Música no Brasil**: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república. 2ª edição, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947, 362p.

MENDES, André. **O amor e o diabo em Angela Lago**: a complexidade do objeto artístico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, 107p.

MEY, Eliane Serrão Alves. **Introdução à Catalogação**. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 1995, 123p.

MEYER, A. D.; TSUI, A. S.; HINNINGS, C. R. Configurational approaches to organizational analysis. **Academy of Management Journal**, Ohio, v. 36, n. 6, p. 1175-1195, 1993. Disponível em <<http://www.faracididattica.it/files/ooepp0809-meyertsuihinings.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

MICHELI, Mario de. **As vanguardas artísticas do século XX**. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1991, 263p.

MICHELL, Joan S.; VIZINE-GOETZ, Diane. Dewey Decimal Classification. In: BATES, Marcia J.; MAACK, Mary Niles. **Encyclopedia of Library and Information Science**. 3ª ed. – Boca Raton, Fla.: CRC Press. Disponível em <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.156.7917&rep=rep1&type=pdf>>. Acesso em 27 de novembro de 2017.

MIKSA, Francis L. Library and information science: two paradigms. In: VAKKARI, Pertti; CRONIN, Blaise. **Conceptions of library and information science: historical, empirical and theoretical perspectives**. London: Taylor Graham, p. 229-252, 1992.

MONTAGU, Jeremy. Indispensable Manual. **Early Music**, v. 2, n. 1, Oxford University Press, p. 41-43, 1974. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/3125888/>>. Acesso em 17 de junho de 2015.

MONTEIRO, Glauce. Projeto recupera Coleção Vicente Salles. **Jornal da Universidade Federal do Pará**, ano XXX, n. 130, 2016. Disponível em <<http://www.jornalbeiradorio.ufpa.br/novo/index.php/2009/6-edicao-69/56-projeto-recupera-colecao-vicente-salles>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

MORAIS, Fernando Luís Barreto de. **Livro III do tratado Da Música de Aristóteles Quintiliano**: introdução, tradução e comentários. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná. Curitiba: UFPR, 2016, 185p.

MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS (MAST/CNPQ). **Política de preservação de acervos institucionais**. Rio de Janeiro: 1995, 33p.

MYERS, Arnold. Cataloguing standards for instrument collections. **CIMCIM Newsletter**, n. XIV, p. 14-28, 1989. Disponível em <<http://www.euchmi.ed.ac.uk/itnXIVc.html>>. Acesso em 26 de junho de 2017.

NATURAL SCIENCES AND ENGINEERING RESEARCH COUNCIL OF CANADA (NSERC). Guidelines for the Preparation and Review of Applications in Interdisciplinary Research. **Natural Sciences and Engineering Research Council of Canada**, 2016. Disponível em <http://www.nserc-crsng.gc.ca/NSERC-CRSNG/Polices-Politiques/prepInterdiscip-prepInterdiscip_eng.asp>. Acesso em: 05 de setembro de 2017.

NEVES, José Maria. Alguns problemas da musicologia na América Latina. **Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. pp. 175-189.

NUÑO MORAL, María Victoria; SAGREDO FERNÁNDEZ, Félix. En los orígenes de la Biblioteconomía y Documentación: Elba. **Documentación de las Ciencias de la Información**, n. 17, p. 123-129, 1994. Disponível em <<http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/DCIN9494110123A>>. Acesso em: 06 de setembro de 2017.

O'BRIEN James A.; MARAKAS, George M. **Administração de Sistemas de Informação: uma introdução**. Porto Alegre, SC: AMGH, 2013, 620p.

OLIVEIRA, Marlene de. Origens e Evolução da Ciência da Informação. In: OLIVEIRA, Marlene de (ed.). **Ciência da Informação e Biblioteconomia: novos conteúdos e espaços de atuação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 6-24, 2005.

OLIVEIRA, Renan Rodrigues de; CARVALHO, Cedric Luiz de. Implementação de Interoperabilidade entre Repositórios Digitais por meio do Protocolo OAI-PMH. **Relatório Técnico**. Goiânia: UFG, 2009, 55p. Disponível em <http://www.inf.ufg.br/sites/default/files/uploads/relatorios-tecnicos/RT-INF_003-09.pdf>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 221-286, São Paulo, USP, 2001.

OLIVER, Chris. **Introdução à RDA: um guia básico**. Trad. Antonio Agenor Briquet de Lemos. Brasília, DF: Briquet de Lemos / Livros, 20117p.

OLIVETO, Karta; MAGALHÃES-CASTRO, Beatriz. Vicente Salles: perspectivas de um historiador da música no Brasil. **XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM)**, Brasília, p. 983-987, 2006. Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/POSTERES/11_Pos_Musicologia/11POS_MusHist_08-177.pdf>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

OPEN ARCHIVES INITIATIVE. **About OAI**, [2002]. Disponível em <<https://www.openarchives.org/organization/>>. Acesso em 27 de dezembro de 2017.

ORAZEM, Roberta Bacelar. **Arte e educação: uma estratégia jesuítica para a catequização dos índios no Brasil colonial**. **Revista digital Art**. Ano 4, n.5, 2006. Disponível em <<http://www.revista.art.br/site-numero-05/trabalhos/10.htm>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

ORTEGA, Cristina Dotta. Relações históricas entre Biblioteconomia, documentação e ciência da informação. **DataGramZero – Revista de Ciência da Informação**, v. 5, n. 5, p. 1-13, 2004. Disponível em <<http://basessibi.c3sl.ufpr.br/brapci/v/a/2048>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

OTLET, Paul. **Documentos e Documentação**. Paris: 1937. Disponível em <<http://www.conexaorio.com/bit/otlet/index.htm>>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

OTTO, Tiago Portella. **José João da Cruz (1897-1952), compositor do paraná: arquivo digital, esboço biográfico e catálogo geral**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2015, 277p.

PADUA, Elisabete Matallo Marchesini de. **Metodologia da pesquisa: abordagem teórico-prática**. 13ª ed. – Campinas: Papirus, 2007, 152p.

PAES, Marilena Leite. **Arquivo: teoria e prática**. 3ª ed. rev. ampl. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, 228p.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. 2ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 1991, 439p.

PARIS. **Loi du 7 messidor**, an II (25 juin 1794) concernant l'organisation des archives établies auprès de la représentation nationale. Bulletin des lois de la république française, n. 12, 1794, 12p. Disponível em <<http://legilux.public.lu/eli/etat/leg/loi/1794/06/25/n1/jo>>. Acesso em: 22 de setembro de 2017.

PARNCUTT, Richard. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. **Em Pauta**, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, p. 145-185, 2012. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/39612>>. Acesso em 14 de maio de 2017.

PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio. Musicología. In: PENA, Joaquín; ANGLÉS, Higinio. **Diccionario de la Música Labor**. Tomo II. Barcelona / Madrid / Buenos Aires / Rio de Janeiro / México / Montevideo: Editora Labor S.A., p. 1600-1601, 1954.

PEREIRA, Edinete do Nascimento; HORTÊNCIO, Gabriela de Oliveira; NASCIMENTO, Karla P. Dantas do; VITULLO, Nadia Aurora Vanti. Classificação bibliográfica: as diversas contribuições para o tratamento da informação. XV Seminário de Pesquisa do Centro de Ciências Sociais Aplicadas, p. 1-12, 2009. **Anais...**, Natal: UFRN, 2009. Disponível em <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/1/6173>>. Acesso em: 05 de junho de 2017.

PEREIRA, Katia Helena Alves. **Como usar artes visuais na sala de aula**. 2ª ed., 3ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2014.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GRANATO, Marcus. Para pensar a interdisciplinaridade na preservação: algumas questões preliminares. In: SILVA, Rubens Ribeiro Gonçalves da. **Preservação documental: uma mensagem para o futuro**. Salvador: EDUFBA, p. 23-40, 2012.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; FERREZ, Helena Dodd. **Tesouro Brasileiro de Ciência da Informação**. Rio de Janeiro; Brasília: Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), 2014, 384p.

PINOCHET, Luis Hernan Contreras. **Tecnologia da informação e comunicação**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

PIRES FILHO, Jorge Costa. **Classificação de instrumentos musicais em configurações monofônicas e polifônicas**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia Elétrica, COPPE, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, 190p.

PORTELLA, Viviane Portella De. **Difusão virtual do patrimônio documental do Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Profissionalizante em Patrimônio Cultural da Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, RS: UFSM, 2012, 127p.

POSTHUMUS, Etienne; BRANDHORST, Hans. **A practical guide to the Iconclass 2100 browser**, 2009, 9p. Disponível em <<http://www.iconclass.org/media/help.pdf>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

PRIKLADNICKI, Rafael. **Problemas, desafios e abordagens do processo de desenvolvimento de software**. Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Informática, Programa de Pós-Graduação em Ciência da Computação, 2004.

PRODANOV, Cleber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. **Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2ª ed. – Novo Hamburgo – RS: Universidade Feevale, 2013, 276p.

PUGIN, Laurent. Music Research in the Digital Age: IAML-IMS Plenary Session. **Music Information Retrieval**, 2015. Disponível em <<http://www.iaml.info/documents/music-information-retrieval-0>>. Acesso em 20 de fevereiro de 2018.

PUGIN, Laurent; HANKINSON, Andrew; FUJINAGA, Ichiro. Digital preservation and access strategies for musical heritage: the Swiss RISM experience. **OCLC System & Services: International digital library perspective**, v. 28, n. 1, p. 43-55, 2012. Disponível em <<https://doi.org/10.1108/10650751211197068>>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

QUEIROZ, Marijara Souza. Museologia. **Nas trilhas do patrimônio cultural**, v. 1 – Brasília: UNB, FCI, 2015, 45p.

REITZ, Joan M. **Dictionary for library and information science**. Westport, Conn.: Libraries Unlimited, 2004, 788p.

RÉPERTOIRE INTERNATIONAL DES SOURCES MUSICALES (RISM). **Normas internacionales para la catalogación des fuentes musicales históricas** (Serie A/II, Manuscritos musicales, 1600 - 1800). Trad. española y comentarios José V. González Valle, Antonio Ezquerro, Nieves Iglesias, C. José Gonsálvez, Joana Crespí. Madrid: Arco/Libros, 1996, 189p.

REPERTÓRIO INTERNACIONAL DE ICONOGRAFIA MUSICAL NO BRASIL (RIDIM-BRASIL). **Regimento do RIDIM-Brasil**, 2008. Disponível em <<http://www.ridim-br.mus.ufba.br/documentos.html>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

REPERTÓRIO INTERNACIONAL DE FONTES MUSICAIS NO BRASIL (RISM-BRASIL). **I Seminário do Repertório Brasileiro de Fontes Musicais** (Grupo RISM-Brasil). Rio das Ostras, RJ: Universidade Federal Fluminense, 2012. Disponível em <<http://www.puro.uff.br/rismbr/seminar/index.html>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

REPRESENTAÇÃO DESCRITIVA II. Disciplina do curso de biblioteconomia da UFMA. **Visita técnica ao Arquivo Público do Estado do Maranhão – APEM**, 9 de fevereiro de 2017. Disponível em <<http://descritiva2.blogspot.com.br/2017/02/visita-tecnica-ao-arquivo-publico-do.html>>. Acesso em 21 de fevereiro de 2018.

RIZZI, Iuri Rocio Franco. As cinco leis da Biblioteconomia no Brasil. In: LUCAS, Elaine Rosângela de Oliveira; CORRÊA, Elisa Cristina Delfini; EGGERT-STEINDEL, Gisela (org.). **As contribuições de Ranganathan para a Biblioteconomia: reflexões e desafios**. São Paulo: FEBAB, p. 30-42, 2016.

RKD (Instituto Holandes para a História da Arte). **RDKimages**. Disponível em <<https://rkd.nl/nl/explore/images>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

RODRIGUES, Ana Célia. **Diplomática contemporânea como fundamento metodológico da identificação de tipologia documental em arquivos**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2008, 258p.

ROGET, Peter Mark. **Thesaurus of English Words and Phrases**. New York: Thomas Y. Crowell Company, 1911, 653p.

RONDINELLI, Rosely Curi. **Gerenciamento arquivístico de documentos eletrônicos: uma abordagem teórica da diplomática arquivística contemporânea**. 4. ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005, 160p.

ROUSSEAU, Jean-Yves; COUTURE, Carol. **Os fundamentos da disciplina arquivística**. Trad. Magda Bigotte de Figueiredo. 1ª ed. – Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1998, 360p.

RUBI, Milena Polsinelli. **Política de indexação para construção de catálogos coletivos em bibliotecas universitárias**. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual Paulista. Marília: UNESP, 2008, 169p.

SACHS, Curt. **The History of Musical Instruments**. Mineola, NY: Dover Publication, INC., 2006, 512p.

SANTOS, Maria Luiza de Queiroz Amancio dos (Iza Queiroz Santos). **Origem e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942, 343p.

SARACEVIC, Tefko. Ciência da informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em ciência da informação**, v. 1, n. 1, p. 41-62, 1996. Disponível em <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/235>>. Acesso em: 03 de junho de 2017.

SCHELLENBERG, T. R. **Documentos públicos e privados: arranjo e descrição**. Trad. Manoel A. Wanderley. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 1980, 396p.

_____. **Arquivos modernos: princípios e técnicas**. Trad. Nilza Teixeira Soares. 4ª ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004, 388p.

SCHMIDT, Clarissa Moreira dos Santos. **Arquivologia e a construção do seu objeto científico: concepções, trajetórias, contextualizações**. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2012, 320p.

SEEBASS, Tilman. Iconography. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed., v. 12 – New York: Oxford University Press, p. 54-71, 2001.

SILVA, Irisneide de Oliveira Souza; FUJITA, Mariângela Spotti Lopes; DAL' EVEDOVE, Paula Regina. A relação entre Arquivística e Ciência da Informação na sociedade pós-moderna. **Ibersid**, p. 281-289, 2009. Disponível em <<http://www.ibersid.eu/ojs/index.php/ibersid/article/view/3751>>. Acesso em: 06 de setembro de 2017.

SILVA, Edna Lúcia da Silva; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4ª ed. – Florianópolis: UFSC, 2005, 138p.

SIQUEIRA, Jéssica Camara. A classificação no domínio das três Marias. **Informação & Informação**, Londrina, v. 16, n. 1, p. 36-51, 2011. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/7930>>. Acesso em 14 de novembro de 2017.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos. In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 17-27. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>>.

SLYPE, Georges van; HÍPOLA, Pedro; MOYA, Félix de. **Los lenguajes de indización: concepción, construcción y utilización en los sistemas documentales**. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1991, 198p.

SOTUYO BLANCO, Pablo. Diagnóstico, estratégias e caminhos para a musicologia histórica brasileira. **Música Hodie**, v. 4, n. 2, p. 93-102, 2004.

_____. O patrimônio musical na Bahia: diagnósticos, estratégias e propostas. In: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo (Org.). **Arquivologia e patrimônio musical**. Salvador: EDUFBA, p. 57-74, 2006.

_____. Arquivos de música em Salvador e a norma RISM de catalogação: dois estudos de caso. **I Simpósio Baiano de Arquivologia**, Salvador, 2007.

_____. A Lei de Direitos Autorais brasileira: uma visão musical. **Música em contexto**, Brasília, n. 4, p. 81-111, 2010. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/7492>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

_____. Challenging the boundaries of musical iconography: the process of re-signification of Smetak instruments. In: BALDASSARE, Antonio (ed.). **Musik, Raum, Akkord, Bild**. Festschrift zum 65. Geburtstag von Dorothea Baumann. Bern, CH: Peter Lang, p. 641-656, 2012.

_____. A iconografia como fonte de pesquisa em música. In: MELLO, Magno Moraes (Org.). **Formas imagens sons: o universo cultural da obra de arte**. Belo Horizonte: Clio Gestão Cultural e Editora, p. 53-65, 2014.

_____. Documentação musical e musicográfica: em prol de uma terminologia necessária. In: SOTUYO BLANCO, Pablo; SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de; VIEIRA, Thiago de Oliveira (orgs.). **Ampliando a discussão em torno de documentos audiovisuais, iconográficos, sonoros e musicais**. Salvador: EDUFBA, 2016, pp. 73-116. Disponível em <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/20828>>.

_____. Iconografia musical chilena: ¿iconografía musical o fuentes visuales referentes a la cultura musical? Un estudio de caso. **Cuadernos de Iconografía Musical**, v. 4, n. 1, p. 30-68,

2017. Disponível em <<http://www.cuadernosdeiconografia.posgrado.unam.mx/index.php/CIM/article/view/59/59>>. Acesso em 14 de novembro de 2017.

SOTUYO BLANCO, Pablo; ARAÚJO, Pedro Ivo Vieira e Assis. A normativa RISM e o sistema de catalogação de documentos musicais RISM-Brasil: desafios e propostas. II Simpósio Baiano de Arquivologia. **Anais...** Salvador: AABA, 2009, pp. 160-174.

_____. Acciones Estructurantes para la Musicología en Brasil: el Banco de Datos RIDIM-Brasil para fuentes documentales visuales relativas a la cultura. **Cuadernos de Iconografía Musical**, v. 3, n. 1, 2016.

SOUZA, Romélio Lemos Lustoza de. **Microtesauros em música**: teoria e prática. Brasília: UnB, 2008, 267p.

STANLEY, Glenn. Historiography. In: SADIE, Stanley (ed.). **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed., v. 11 – New York: Oxford University Press, p. 546-561, 2001.

SUANO, Marlene. **O que é museu**. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1986, 97p.

TÁLAMO, Maria de Fátima G. Moreira; LARA, Marilda Lopes Ginez de; KOBASHI, Nair Yumiko. Contribuição da terminologia para a elaboração de tesauros. **Ciência da Informação**, v. 21, n. 3, p. 197-200, 1992. Disponível em <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/432/432>>. Acesso em: 30 de agosto de 2017.

TANENBAUM, Andrew S. **Redes de computadores**. Trad. Vandenberg D. de Souza. – 4ª ed. – Rio de Janeiro: Elsevier, 2003, 968p.

TANUS, Gabrielle Francinne de Souza Carvalho; ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. Proximidades conceituais entre Arquivologia, Biblioteconomia, Museologia e Ciência da Informação. **Biblionline**, v. 8, n. 2, p. 27-36, 2012. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/biblio/article/view/14291>>. Acesso em 11 de dezembro de 2017.

TEIXEIRA, Lia Canola; GHIZONI, Vanilde Rohling. **Conservação preventiva de acervos**. Florianópolis: FCC, 2012, 74p.

TERRERO, Angel Riesco. La Paleografía y Diplomática en el marco de los estudios de Documentación. **Cuadernos de documentación multimedia**, n. 10, p. 79-102, 2000. Disponível em <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1408609>>. Acesso em 11 de dezembro de 2017.

THOMASSEN, Theo. A first introduction to Archival Science. **Archival Science**, v. 1, n. 4, p. 373-385, 2001. Disponível em <https://link.springer.com/article/10.1007%2F978-1-4020-2438-9_11>. Acesso em: 06 de setembro de 2017.

THOMAZ, Katia de Pádua. **A preservação de documentos eletrônicos de caráter arquivístico**: novos desafios, velhos problemas. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação. Belo Horizonte: UFMG, 2004, 388p.

THOMPSON, Edward Palmer. **A formação da classe operária inglesa**: a árvore da liberdade, v. 1. Trad. Denise Bottmann – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 204p.

TOMAÉL, Maria Inês. Redes de informação: o ponto de contato dos serviços e unidades de informação no Brasil. **Informação & Informação**, v. 10, n. 1-2, p. 5-30, 2005. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/1611>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

TRINDADE, Jaelson e CASTAGNA, Paulo. Música Pré-Barroca Luso-Americana: o grupo de Mogi das Cruzes. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 1, p. 12-33, 1996. Disponível em <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV1.2/vol1.2/mogi.html#Nordeste>. Acesso em 13 de agosto de 2014.

TRISTÃO, Ana Maria Delazari; FACHIN, Gleisy Regina Bóries; ALARCON, Orestes Estevam. Sistema de classificação facetada e tesouros: instrumento para organização do conhecimento. **Ci. Inf.**, Brasília, v. 33, n. 2, p. 161-171, 2004. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ci/v33n2/a17v33n2.pdf>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). **UNISIST: Indexing principles**. Paris: UNESCO, 1975, 11p. Disponível em <<http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000164/016443EB.pdf>>. Acesso em: 28 de agosto de 2017.

_____. Patrimônio Cultural no Brasil. In: **Representação da UNESCO no Brasil**. Disponível em <<http://www.unesco.org/new/pt/brasil/culture/world-heritage/cultural-heritage/>>. Acesso em 14 de dezembro de 2017.

VEIGA, Manuel. **Impressão musical na Bahia**. Salvador, 2003. Disponível em <<http://www.nemus.ufba.br/artigos/imb.htm>>. Acesso em 24 de janeiro de 2018.

_____. Dicionários musicais brasileiros e a perplexidade das províncias. **Claves**, n. 2, p. 14-30, 2006. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/2714>>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

VELOSO, Renato. **Tecnologias da informação e comunicação: desafios e perspectivas**. São Paulo: Saraiva, 2011.

VERMES, Mônica. A Storia della musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926). **VII Encontro de História da Arte**, UNICAMP, p. 334-339, 2011. Disponível em <<http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2011/Monica%20Vermes.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

VEROVIO. Verovio: a music notation engraving library. **Home**. Disponível em <<http://www.verovio.org/index.xhtml>>. Acesso em 27 de janeiro de 2018.

WALLON, Simone. La documentation musicologique. **Guides musicologiques**, v. 3. Paris: Beauchesne, 1984, 142p.

WEBER, Edith. La recherche musicologique: objet, methodologie, norme de presentation. **Guides musicologiques**, v. 1. Paris: Beauchesne, 1980, 171p.

WELLS, A. J. (ed.). **The British Catalogue of Music 1957**. London: The Council of The British National Bibliography, LTD., 1958, 149p.

WERSIG, Gernot. Information science: the study of postmodern knowledge usage. **Information processing & management**, v. 29, n. 2, p. 229-239, 1993. Disponível em <<https://eric.ed.gov/?id=EJ462837>>. Acesso em: 02 de junho de 2017.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society** (1780-1950). New York: Anchor Book, 1958, 382p.

WITTMANN, Luisa Tombini. A música nos primeiros anos de presença jesuítica no Brasil. XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão. ANPUH/SP-USP **Anais...** São Paulo: USP, 2008. Disponível em <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/Luisa%20Tombini%20Wittmann.pdf>>. Acesso em 17 de dezembro de 2017.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. **Documentação museológica**: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Faculdade de Filosofia e Ciências da Universidade Estadual Paulista. Marília: UNESP, 2009, 123p.

APÊNDICES

SUMÁRIO DOS APÊNDICES

APÊNDICE A – Quadro comparativo das descrições organológicas	179
CATEGORIAS	180
1- IDIOFONES	183
2- MEMBRANOFONES	223
3- CORDOFONES	285
4- AEROFONES	343
5- ELETROFONES	436
APÊNDICE B – Documentação da BD RiDIM-Brasil	457
1- REQUISITOS DO SISTEMA	457
2- MODELO CONCEITUAL	460
3- MODELO LÓGICO	461
4- DESENVOLVIMENTO MODULAR	471
APÊNDICE C – Documentação da BD RISM-Brasil	483
1- DESCRIÇÃO DO SISTEMA	483
2- MODELO CONCEITUAL	483
3- MODELO LÓGICO	484
4- DESCRIÇÃO DOS MÓDULOS	488
5- PROCESSO DE CATALOGAÇÃO	490
6- MODO DE EXIBIÇÃO	536

APÊNDICE A – Quadro comparativo das descrições organológicas

A partir da revisão bibliográfica de autores, instituições e projetos que fizeram traduções, críticas, ampliações e desenvolvimentos do sistema de classificação H-S, construiu-se a tabela abaixo para auxiliar a análise comparativa das descrições organológicas. Será apresentado aqui, por questão de espaço, a tabela com as categorias separadas. Entretanto, também disponibilizaremos a mesma num formato de papel A3, buscando, assim, uma visualização panorâmica das descrições organológicas.

LEGENDA

H-S → Hornbostel e Sachs (1914)

B&W → Baines e Wachsmann (1961)

B → Bermudez (1985)

JiN → Juan i Nebot (1998)

OP → Oliveira Pinto (2001)

M → Montagu (2008)

MIMO → Musical Instrument Museums Online (2011)

UCM → Equipe da Universidade Complutense de Madrid (2012)

R → Rocha (2012)

L → Llimona (2012)

A&G → Arce e Gili (2013)

A&S → Araújo e Sotuyo Blanco (2015)

CATEGORIAS

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
1	Idiophone: das material des instruments gibt dank seiner steifigkeit und elastizität den ton her, ohne gespannter membranen oder saiten zu bedürfen.	Idiophones: the substance of the instrument itself, owing to its solidity and elasticity, yields the sounds, without requiring stretched membranes or strings.	Idiofonos: el elemento vibrante es el mismo material de que está construído el instrumento. Este no requiere de otros elementos adicionales para vibrar.	Idiófonos: el sonido es producido por la materia del propio instrumento, sin ayuda de membranas o cuerdas en tensión.	Idiofonos: denominam-se idiofonos aqueles instrumentos cujo material soa por si: são os sinos, os chocalhos, os gongos, os paude- chuva, as marimbas etc. Idiofonos estão presentes em todas as culturas.	Idiophones: the substance of the instrument itself, owing to its solidity and elasticity, yields the sounds, without requiring stretched membranes or strings.	Idiophones: the substance of the instrument itself, owing to its solidity and elasticity, vibrates and may radiate sound without requiring stretched membranes or strings.	Idiofonos	Idiophones	Idiofonos: instrumentos sin diferenciación entre la parte estructural y el generador sonoro. No intervienen tensiones adicionales.	Idiófono: el sonido se produce por vibración de un cuerpo sólido. Instrumento y cuerpo sonante son una misma cosa; no son imprescindibles partes componentes. El material en que está construido el instrumento (como tendencia: metal, madera, piedra) incide directamente en el sonido.	Idiofonos: instrumento musical cujo som é produzido pela vibração do próprio corpo, devido à sua solidez e elasticidade, sem a necessidade de membranas ou cordas tensionadas.
2	Membranophon e: tonerreger sind straffgespannte membranen.	Membranophone s: the sound is excited by tightly-stretched membranes.	Membranofono s: el sonido es producido por membranas en tensión.	Membranofóno s: el sonido es producido al poner en vibración una membrana o diafragma en tensión.	Membranofones: os tambores que são percutidos sobre uma pele de animal ou sintética são os membranofones. É uma membrana que entra em vibração e assim é responsável pelos sons emitidos. Há um grande número de formas diferentes de tambores. O seu corpo e a maneira como são fixadas as peles denotam	Membranophon es: the sound is excited by tightly-stretched membranes or diaphragms	Membranophone s: the sound is excited by tightly stretched membranes.	Membranofón os	Membranofon es	Membranofóno s: el generador sonoro consiste en una membrana en tensión sujeta por una estructura inerte.	Membranofono : las membranas estiradas rígidamente, son las productoras del sonido. Es preciso un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse y un sistema de ensamblaje que mantenga la tensión en la membrana.	Membranofon e: instrumento musical cujo som é produzido com a excitação de uma membrana tensionada.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
					sua origem e seu universo cultural.							
3	Chordophone: eine oder mehrere saiten sind zwischen festen punkten ausgespannt.	Chordophones: one or more strings are stretched between fixed points.	Cordófonos: una o más cuerdas se extienden sobre dos apoyos fijos.	Cordófonos: el sonido se produce al poner en vibración una o más cuerdas tensadas entre dos puntos fijos.	Cordofones: o grupo dos instrumentos de corda (cordofones) inclui representantes variados como o berimbau ou então o piano de cauda. As cordas podem ser dedilhadas, percutidas ou colocadas em vibração com um arco. São os instrumentos de grandes linhas evolutivas que podem ser retraçadas através de milhares de anos e por muitos espaços culturais.	Chordophones: one or more strings are stretched between fixed points.	Chordophones: one or more strings are stretched between fixed points.	Cordófonos	Cordofones	Cordófonos: con generador de una o varias cuerdas tensadas entre dos puntos fijados a la estructura del instrumento.	Cordófono: una o varias cuerdas estiradas rigidamente son las productoras del sonido. Es preciso, al igual que en los membranófonos, un cuerpo rígido que reciba la tensión sin deformarse y un sistema de ensamblaje que resista esa tensión.	Cordofone - instrumento cujo som é produzido com a excitação de uma ou mais cordas tencionadas entre dois pontos fixos.
4	Aerophone: die luft selbst gerät primär in schwingung.	Aerophones: the air itself is the vibrator in the primary sense.	Aerófonos: em principio, el aire mismo es el que al vibrar produce el sonido.	Aerófonos: la vibración del aire en un sentido primario es el productor del sonido.	Aerofones: os instrumentos de sopro são aqueles que apresentam a maior variedade em tamanho e timbres: desde o pequeno apito infantil até o órgão composto por milhares de tubos e centenas de registros, todos têm em comum a coluna de ar que entra	Aerophones: the air itself is the vibrator in the primary sense	Aerophones: the air itself is the vibrator in the primary sense. In this group also belong reed instruments sounded by a flow of air in which the reed is the primary vibrator	Aerófonos	Aerofones	Aerófonos: por vibración del aire.	Aerófono: el aire es puesto en vibración a través de un flujo continuo del mismo aire.	Aerofone: instrumento musical cujo som é produzido pela vibração do ar contido nele ou em seu entorno.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
					em vibração mediante o sopro, produzindo sonoridade. Há culturas em que os sopros dominam, chegando mesmo a excluir os instrumentos de corda.							
5	—	—	—	—	—	—	Electrophones: instruments that use materials generating acoustic sounds, mechanically-driven signal source, electronically stored data or electronic circuitry to produce electrical signals that are passed to a loudspeaker to deliver sound. (Unmodified acoustic instruments with attached microphones or pickups are classed within groups 1-4, according to the primary source of sound)	—	—	—	—	Eletrofone: instrumento musical cujo som é produzido por sinais elétricos, gerados a partir de fontes de sinais mecanicamente e direcionados, dados eletronicamente e armazenados ou circuitos eletrônicos, passados por um amplificador (alto-falante).

1- IDIOFONES

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
11	Schlag-Idiophone: das instrument wird durch perkussion in schwingung versetzt.	Struck idiophones: the instrument is made to vibrate by being struck upon.	Idiófonos de choque (golpe): el instrumento se pone en vibración ai ser golpeado.	Idiofónos golpeados - el instrumento es puesto en vibración al ser golpeados.	Idiofones de percussão	Struck idiophones: The instrument is made to vibrate by being struck upon	Struck idiophones: the instrument is made to vibrate by being struck upon.	Idiófonos golpeados	Idiofones percutidos	Idiófonos de entrechoque: suenan al ser golpeados entre ellos	Idiófono de golpe: El instrumento se hace sonar golpeándolo con otro objeto.	Idiofone percutido: o instrumento é posto em vibração ao ser percutido.
111	Unmittelbar geschlagene Idiophone : der spieler selbst führt die schlagbewegung aus: etwaige mechanische zwischenglieder, schlägel, klaviaturen, läuteseile und dergleichen werden nicht berücksichtigt; entscheidend ist, daß der spieler einzelne, scharf abgegrenzte schläge auszulösen vermag, und daß das instrument für diese art der perkussion eingerichtet ist.	Idiophones struck directly: the player himself executes the movement of striking; whether by mechanical intermediate devices, beaters, keyboards, or by pulling ropes, etc., is immaterial; it is definitive that the players can apply clearly defined individual strokes and that the instrument itself is equipped for this kind of percussion.	Idiófonos de golpe directo: el golpe lo ejecuta quien toca el instrumento, ya sea por medio de un agente externo, como una palanca, barra, etc., o por medio de mecanismos de teclado, poleas, etc. Es indispensable que en este caso el ejecutante pueda dar golpes individuales al instrumento y que éste se preste a este tipo de ejecución.	Idiofónos golpeados directamente: los sonidos pueden ser producidos claramente de forma individual.	Idiofones de percussão direta	Idiophones struck directly: the player himself executes the movement of striking; whether by mechanical intermediate devices, beaters, keyboards, or by pulling ropes, etc., is immaterial; it is definitive that the player can apply clearly defined individual strokes and that the instrument itself is equipped for this kind of percussion	Idiophones struck directly: the player himself executes the movement of striking; whether by mechanical intermediate devices, beaters, keyboards, or by pulling ropes, etc., is immaterial; it is definitive that the players can apply clearly defined individual strokes and that the instrument itself is equipped for this kind of percussion.	Idiófonos de golpe directo	Idiofones percutidos directamente	Idiófonos de entrechoque directo: ambas piezas vibran individualmente	Idiófono de golpe directo: el instrumento es percutido directamente por el ejecutante. inconfundible s.	Idiofone percutido diretamente: os sons podem ser produzidos claramente e forma individual.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.1	Gegenschlag-Idiophone oder Klappern: zwei oder mehr koordinierte klingende teile werden gegeneinander geschlagen.	Concussion idiophones or clappers: two or more complementary and sonorous parts are struck against each other.	Idiófonos de entresoque (concusión): dos objectos sonoros complementarios entre si chocan el uno contra el otro.	El golpe se produce entre dos o más partes sonoras complementarias generalmente simétricas.	Idiofonos de entresoque ou matracas (clave, castanheta s, pratos)	Concussion idiophones or clappers Two or more complementary sonorous parts are struck against each other	Concussion idiophones or clappers: two or more complementary and sonorous parts are struck against each other.	Idiófonos de entresoque	Idiofonos de concussão (ou clappers)	Entresoque de dos o más partes complementarias y simétricas	Idiófono de entresoque: Dos o más partes sonoras son golpeadas entre si.	Idiofone percutido diretamente por concussão: o som é produzido a partir do choque ente duas ou mais partes sonoras complementares, geralmente simétricas.
111.11	Gegenschlagstäbe oder Stabklappern	Concussion stick or stick clappers	Barras de entresoque	Palos: se debe entender por palos cualquier material que por su forma y medidas pueda ser considerado un palo (metal, vidro, madera, piedra, plástico...)	–	Concussion sticks or stick clappers	Concussion stick or stick clappers	Palos de entresoque	Barras de concussão (clavas)	Palos (independiente del material)	Palos de entresoque	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de barra cilíndrica: entende-se aqui por barra cilíndrica qualquer material que por sua forma e medida por ser considerado como tal (metal, plástico, vidro, madeira, pedra, etc.).
111.111	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Palos de entresoque independientes o claves	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de barra cilíndrica de madeira (claves)

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.112	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Palos de entrechoque en juego	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de conjunto de barras cilíndricas de madeira
111.112.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Palos de entrechoque articulado	Idiofone percutido diretamente por concussão, articulados, em forma de conjunto de barras cilíndricas de madeira - as superfícies que se batem podem ser articuladas ou amarradas juntas.
111.112.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Palos de entrechoque en racimo	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de cacho de barras cilíndricas de madeira.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.12	Gegenschlagplatten oder Plattenklappern	Concussion plaques or plaque clappers.	–	Placas: tejoletas.	–	Concussion plaques or plaque clappers	Concussion plaques or plaque clappers.	Placas de entrechoqu e	Placas de concussão	Placas : tejoleta	Placa de entrechoque	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de placa - entende-se aqui por placa, lâmina de material resistente (metal, vidro, plástico, etc.), mais ou menos espessa.
111.121	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placa de entrechoque (independente)	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de placa
111.122	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placa de entrechoque en juego	Idiofone em forma de placas separadas, percutido diretamente por concussão - Idiofone em forma de placas separadas, cujo som é produzido a partir do choque entre as partes.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.13	Gegenschlagrinnen oder Rinnenklappern	Concussion troughs or trough clappers.	Placas acanaladas de entrechoque	En canal: picacanyas o caña musical.	–	Concussion troughs or trough clappers	Concussion troughs or trough clappers.	Piezas acanaladas de entrechoque	Placas côncavas de concussão	Acanalados : picacaña	Canaletas entrechoque	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de placas côncavas - entende-se aqui por placas concavas lâminas de material resistente (metal, vidro, plástico, etc.), mais ou menos espessas, com formato côncavo.
111.14	Gegenschlaggefäße oder Gefäßklappern - Als Gefäß rechnet schon eine geringe Aushöhlung in einem Brett.	Concussion vessels or vessel clappers	Recipientes (platos) de entrechoque - Aún una placa con una ligera concavidad puede considerar-se un recipiente.	Con cavidad	–	Concussion vessels or vessel clappers	Concussion vessels or vessel clappers - even a slight hollow in the surface of a board counts as a vessel.	Piezas côncavas de entrechoque	Vasos de concussão	Con cavidad	Vasos entrechoque - Se considera vaso aun a la más pequeña excavación en una tabla.	Idiofone percutido diretamente por concussão, em forma de vaso - entende-se aqui por vaso qualquer recipiente côncavo de material resistente (metal, vidro, plástico, etc.).
111.141	Kastagnetten - Natürliche und ausgehöhlte Gefäßklappern.	Castanets - vessel clappers, either natural, or artificially hollowed out.	Castañuelas - naturales o con concavidad artificial.	El sonido es producido por la acción de fuera hacia dentro: castañuelas, cucharas.	–	Castanets: Vessel clappers, either natural, or artificially hollowed out	Castanets - vessel clappers, either natural, or artificially hollowed out.	Castañuelas	Castanholas	Sonido producido por una acción exterior hacia adentro: castañuela	Vasos de entrechoque de madera o castañuela, vasos naturales y excavados.	Idiofone de concussão, em forma de vaso, percutido diretamente, tipo castanhola - o som é produzido pela ação de fora para dentro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.142	Becken - Ausgebogene Gefäßklappern.	Cymbals - vessel clappers with everted rim.	Platillos - recipientes con bordes aplanados.	El sonido se proyecta por la acción de dentro hacia fuera: platos, címbalos.	–	Cymbals: Vessel clappers with everted rim	Cymbals - vessel clappers with everted rim.	Platillos	Pratos	Sonido producido por una acción interior hacia afuera: platillo, címbalo	Vasos de entrechoque de metal o címbalos, Vasos doblados hacia fuera	Idiofone percutido directamente por concussão, em forma de vaso, tipo prato - o som é produzido pela ação de dentro para fora.
111.143	–	–	–	Campanas (dos, sin badajo)	–	Concussion bells	Concussion bells	–	–	Campana sin badajo (en pares)	Vasos de entrechoque de bivalvo o cadacada.	Idiofone percutido directamente por concussão, em forma de vaso, tipo sino.
111.2	Aufschlag-Idiophone - Das Instrument wird mit einem nicht-klingenden Werkzeug (Hand, Schlägel, Klöppel) oder gegen ein solches (Körper, Erdboden) geschlagen.	Percussion idiophones - the instrument is struck either with a non-sonorous object (hand, stick, striker) or against a non-sonorous object (human body, the ground)	Idiófonos de percusión - el instrumento se golpea directamente con un objeto sonoro (mano, barra, etc.), o contra otro objeto similar (el cuerpo humano, el suelo, etc.).	Idiofonos de percusión - el instrumento es golpeado con un objeto no sonoro o contra un objeto no sonoro.	Idiofonos percutidos (triangulo, xilofone, trocane, gongos, sinos)	Percussion idiophones: The instrument is struck either with a non-sonorous object (hand, stick, striker) or against a non-sonorous object (human body, the ground)	Percussion idiophones - the instrument is struck either with a non-sonorous object (hand, stick, striker) or against a non-sonorous object (human body, the ground)	Idiofonos de percusión	Idiofonos directamente percutidos (não entrechocados)	Idiófonos de percusión: el generador sonoro es golpeado con un objeto no sonoro (maza, baqueta)	Idiofono de percusión - El sonido se obtiene golpeando el instrumento con un objeto.	Idiofone percutido directamente por percussão - o instrumento é percutido com um objeto não sonoro ou contra.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.21	Aufschlagstäbe	Percussion sticks	Barras de percusión	Percusión de palos	–	Percussion sticks	Percussion sticks	Palos percutidos	, barras de percussão.	Percusión de barras o láminas	Palo de percusión	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de barra cilíndrica - entende-se aqui por barra cilíndrica qualquer material que por sua forma e medida por ser considerado como tal (metal, plástico, vidro, madeira, pedra, etc.).
111.211	(Selbständige) Aufschlagstäbe	(Individual) percussion sticks	Barras de percusión individuales	Percusión simples: triângulo.	–	(Individual) percussion sticks	(Individual) percussion sticks	Palos percutidos individuales	, barras (individuais)	Generador simple : triângulo	Palo de percusión independiente	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de barra cilíndrica individual - barra individual percutida.
111.211.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Palo percutido con otro palo - el palo que golpea es menor: si son de igual tamaño, es (111.111).	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de barra cilíndrica individual - barra individual percutida com outra barra, sendo que a barra golpeada é de maior tamanho da que percuta.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.211.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Palo golpeado contra el suelo - el palo es golpeado con la mano contra el suelo.	Idiofone percutido directamente por percussão contra o chão, em forma de barra cilíndrica individual - barra individual percutida contra o chão
111.211.3	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Palo pateado - Palo flexible golpea contra el suelo al ser pateado	Idiofone percutido directamente por percussão com os pés, em forma de barra cilíndrica individual - uma barra individual flexível é percutida contra o chão com os pés
111.212	Schlagstanspiele - Meherere Aufschlagstäbe von verschiedener Tonhöhe sind zu einem instrument vereinigt.	Sets of percussion sticks - several percussion sticks of different pitch are combined to form a single instrument.	Conjuntos de barras de percusión - el instrumento está constituido por varias barras de percusión que producen sonidos diferentes.	Percusión en grupo: xilófono.	–	Sets of percussion sticks: Several percussion sticks of different pitch are combined to form a single instrument	Sets of percussion sticks - several percussion sticks of different pitch are combined to form a single instrument. All xylophones.	Palos percutidos en grupo	, jogo de barras de percussão	Generador compuesto: xilófono	Palos de percusión en juego - Varios palos de percusión de diferente altura tonal se unen en un instrumento.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de conjunto de barras cilíndricas - conjunto de barras percutidas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.22	Aufschlagplatten	Percussion plaques	Placas de percusión	Percusión de placas	–	Percussion plaques	Percussion plaques	Placas percutidas	Lâminas de percussão	Percusión de placas	Placa de percusión	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de placa - entende-se aqui por placa, lâmina de material resistente (metal, vidro, plástico, etc.), mais ou menos espessa.
111.221	(Selbständige) Aufschlagplatten	(Individual) percussion plaques	Placas de percusión individuales	Percusión simple	–	(Individual) percussion plaques	(Individual) percussion plaques	Placas percutidas individuales	, lâminas (individuais)	Generador simple	Placa de percusión independiente	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de placa individual.
111.221.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placa golpeada	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de placa
111.221.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placa pateada	Idiofone percutido diretamente por percussão, com os pés, em forma de placa
111.222	Schlagplattenspiele	Sets of percussion plaques.	Conjuntos de placas de percusión	Percusión en grupo: litófono, metalófono.	–	Sets of percussion plaques	Sets of percussion plaques.	Placas percutidas en grupo	, em jogo de lâminas	Generador compuesto: litófono, metalófono	Placas de percusión en juego	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de placas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.222.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placas de percusión en juego idioglota - placas recortadas	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de conjunto de placas idioglotas recortadas
111.222.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placas de percusión en juego heteroglota	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de conjunto de placas heteroglotas
111.23	Aufschlagröhren	Percussion tubes	Tubos de percusión	Percusión de tubos	–	Percussion tubes	Percussion tubes	Tubos percutidos	Idiofones directamente percutidos - tubos	Percusión de tubos	Tubo de percusión	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de tubo.
111.231	(Selbständige) Aufschlagröhren	(Individual) percussion tubes	Tubos de percusión individuales	Percusión simple: campana tubular.	–	(Individual) percussion tubes - tubular bells / Not slit drums, which are a sub-group of bells, 111.243	(Individual) percussion tubes - tubular bells	Tubos percutidos individuales	Idiofones directamente percutidos - tubos (individuais)	Generador simple: campana tubular	Tubo de percusión independiente	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de tubo individual.
111.231.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tubo golpeado con la mano, con palo o contra el suelo	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de tubo individual - o tubo é golpeado com a mão, com uma barra ou contra o chão

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.231.11	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tubo de percusión de madera o tambor de hendidura - Tubo de madera o caña, generalmente con corte o hendidura longitudinal.	Idiofone percutido diretamente por percussão, de rasgo, em forma de tubo individual
111.231.12	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tubo de percusión de metal o campana tubular - Sin cortes o hendiduras. Campana tubular.	Idiofone percutido diretamente por percussão de metal, em forma de tubo individual (sino tubular)
111.231.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tubo de percusión golpeado o pateado o tubo de ritmo - Se golpea contra el piso. Tubo de ritmo.	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de tubo individual, golpeado contra o chão.
111.232	Schlagröhrenspiele - Mehrere Aufschlagstäbe von verschiedener Tonhöhe sind zu einem Instrument vereinigt.	Sets of percussion tubes	Conjuntos de tubos de percusión	Percusión en grupo: xilófono tubular, tubos de orquesta o juegos de campanas, botellas.	–	Sets of percussion tubes	Sets of percussion tubes	Tubos percutidos en grupo	, jogos de tubos	Generador compuesto: campanólogo de orquesta	Tubos de percusión en juego	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de tubos.
111.232.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tambores de hendidura en juego	Idiofone percutido diretamente por percussão, de rasgo, em forma de conjunto de tubos.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.232.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Campana tubulares em juego - Campanas de tubo, xilófono de tubos (Europa).	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de sinos de tubos.
111.24	Aufschlaggefäße	Percussion vessel	Recipientes de percusión	Percusión de cavidades	–	Percussion vessel	Percussion vessel	Piezas cóncavas percutidas	Idiofones directamente percutidos - vasos	Percusión de objetos circulares cóncavos	Vaso de percusión	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso.
111.241	Gongs - Die Schwingungen nehmen nach dem Scheitel hin zu.	Gongs - the vibration is strongest near the vertex.	Gongs - la vibración es mayor cerca del vértice	La vibración es producida en la parte central: gongs.	–	Gongs - the vibration is strongest near the vertex.	Gongs - the vibration is strongest near the vertex.	Gong	Gongos	Vibración en el centro: gongs	Vaso de percusión central o gong - Las vibraciones disminuyen hacia el borde, donde se sujeta.	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso, tipo gongos - a vibração é produzida na parte central.
111.241.1	(Selbständige) Gongs	(Individual) gongs	Gongs individuales	Gong simple	–	(Individual) gongs / The tops of Dongson, Karen etc metal drums are diaphragms, thus a form of membranophon e, 211.27	(Individual) gongs	Gong individual	, gongos (individuais)	Gong simple	GONG (independent e) - Gong metálico (Asia).	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual, tipo gongos.
111.241.11	Gongspiele	–	–	–	–	–	Bossed gongs, flat gongs (with flange) and intermediate types	–	–	–	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual, tipo gongos principais, gongos planos (com flange) e tipos intermediários.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.241.12	–	–	–	–	–	Gongs with divided surface	Gongs with divided surface sounding different pitches - steel drum (caribbean).	–	–	–	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual, com superfície dividida em partes com alturas de sons diferentes (steel drum).
111.241.2	–	Sets of gongs (gong chimes)	Conjuntos de gongs	Gongs en grupo	–	Sets of gongs (gong chimes)	Sets of gongs (gong chimes)	Gong en grupo	, jogo de gongos	Conjunto de gongs	Gongs en juego	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos, tipo gongos.
111.241.3	–	–	–	Gong con la superficie subdividida	–	–	–	–	–	Gongs de superficie dividida: Steel drum o tambor jamaicano	–	Idiofone em forma de vaso individual, percutido diretamente por percussão, com superfície dividida em partes com alturas de sons diferentes - Idiofone em forma de vaso único, com a superfície dividida em partes com alturas de sons diferentes, cujo som é produzido a partir do choque de um objeto não

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												sonoro no seu centro ¹ .
111.242	Glocken - Die Schwingungen nehmen nach dem Scheitel hin ab.	Bells - the vibration is weakest near the vertex	Campanas - la vibración es menor cerca del vértice.	La vibración es producida en los bordes.	–	Bells - the vibration is weakest near the vertex	Bells - the vibration is weakest near the vertex	Campana	Sinos	Vibración perimetral	Vaso de borde golpeado o campana - Las vibraciones disminuyen hacia el centro, donde se sujeta.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso, tipo sino - a vibração é produzida nas bordas.
111.242.1	(Selbständige) Glocken	(Individual) bells	Campanas individuales	Campana simple	–	(Individual) bells	(Individual) bells	Campana individual	Sinos (individuais)	Campana simple	Campana (independiente)	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso individual, tipo sino.
111.242.11	Standglocken - Das Gefäß steht auf der Hand oder einem Kissen; die Öffnung ist nach oben gerichtet.	Resting bells - the cup is placed on the palm of the hand or on a cushion; its mouth faces upwards.	Campanas apoyadas - la campana (cope) se coloca bocarriba en la palma de la mano o sobre algo que la amortigua (cojines, etc.).	Campana que descansa sobre una superficie.	–	Resting bells - the cup is placed on the palm of the hand or on a cushion; its mouth faces upwards.	Resting bells - the cup is placed on the palm of the hand or on a cushion; its mouth faces upwards.	Campana fija	Sinos sobre soporte	Campana que descansa sobre una superficie	Campana de asiento - El vaso se asienta en un cojín o similar.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso individual sobre soporte, tipo sino repousado - o vaso é colocado sobre uma superfície com a abertura da cavidade voltada para cima.
111.242.111	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Campana asentada - El vaso tiende a la forma tubular	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso tubular individual sobre soporte,

¹ = 111.241.12 ??

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												tipo sino repousado ² .
111.242.12	Hängelocken - Die Glocke ist am Scheitel aufgehängt.	Suspended bells - the bell is suspended from the apex.	Campanas suspendidas - la campana se cuelga o suspende de su vértice.	Campana en suspensión	–	Suspended bells - The bell is suspended from the apex .	Suspended bells - The bell is suspended from the apex .	Campana suspendida	Sinos suspensos	Campana suspendida	Campana colgante - El vaso se cuelga del vértice.	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual suspenso, tipo sino suspenso - o sino está suspenso a partir do ápice.
111.242.121	Schlägel-Hängelocken - Kein befestigter Klöppel, sondern getrenntes Schlägel.	Suspended bells struck from the outside - no strike is attached inside the bell, there being a separate beater.	Campanas suspendidas golpeadas externamente - no tienen badajo, existe un percutor externo.	Sin badajo sujeto al interior de la campana. Con percutor exterior independiente.	–	Suspended bells struck from the outside - no strike is attached inside the bell, there being a separate beater.	Suspended bells struck from the outside - no strike is attached inside the bell, there being a separate beater.	Campana com percussión exterior	Sinos suspensos percutidos exteriormente	Con percutor exterior independiente	Campana colgante con percutor - Con percutor suelto	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual suspenso sem badalo, tipo sino suspenso sem badalo - sino sem badalo no seu interior, com percutor externo independente.
11.242.121.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Campana percutida	Sino percutido
11.242.121.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Platillo percutido - En la batería actual, universal.	Prato percutido

² = 111.242.11

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
11.242.122	Klöppelglocken - Die Glocke hat einen festen Klöppel.	Clappers bells - a striker (clapper) is attached inside the bell.	Campanhas suspendidas con badajo - tienen badajo interno.	Campana con badajo interior: esquilas	-	Clapper bells A striker (clapper) is attached inside the bell	Clappers bells - a striker (clapper) is attached inside the bell.	Campana con badajo	Sinos suspensos percutidos interiormente (Badalo)	Con badajo interior	Campana con badajo - La campana tiene badajos colgantes en su interior.	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual suspenso com badalo, tipo sino suspenso com badalo - sino com badalo no seu interior, sendo um percussor interno dependente.
11.242.122.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Campana de un badajo	Idiofone em forma de vaso individual suspenso com um badalo, percutido diretamente por percussão - Idiofone com formato de vaso único, suspenso a partir do ápice, com um badalo no seu interior, cujo som é produzido com o choque de um objeto não sonoro nas bordas.
11.242.122.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Campana con varios badajos o Cencerro.	Idiofone em forma de vaso individual suspenso com mais de um badalo, percutido diretamente por percussão - Idiofone com

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												formato de vaso único, suspenso a partir do ápice, com mais de um badalo no seu interior, cujo som é produzido com o choque de um objeto não sonoro nas bordas.
11.242.123	–	–	–	Campana con uno o más badajos sujetos a la campana desde el exterior.	–	Bells with attached external clapper/s	Bells with attached external clappers .	–	–	Con uno o más percutores exteriores, sujetos a la campana	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso individual suspenso com um ou mais badalos, tipo sino suspenso com um ou mais badalos - sino com um ou mais badalos sendo percutido no seu exterior.
111.242.2	Glockenspiele [unterteilung entsprechend]	Sets of bells	Conjunto de campanas - se subdeviden tal como las individuales 111.242.1	Grupos de campanas	–	Sets of bells [chimes] (subdivided as 111.242.1)	Sets of bells	Campanas en grupo	Jogo de sinos	Grupos de campanas	Campana sen juego	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos, tipo sino.
11.242.21	–	–	–	Campanas que descansan sobre una superficie.	–	–	Sets of resting bells	–	–	Grupos sobre una superficie	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos em repouso, tipo sino - conjunto

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												de sinos que repousam sobre uma superfície.
11.242.22	–	–	–	Campana en suspensión: carrillón	–	–	Sets of suspended bells	–	–	Grupos en suspensión: carillón	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos suspensos, tipo sino - conjunto de sinos suspensos.
11.242.221	–	–	–	Sin badajo sujeto al interior de la campana. Con percusor exterior independiente.	–	–	Sets of suspended bells struck from the outside.	–	–	Con percutor exterior independiente	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos suspensos sem badalo, tipo sino - conjunto de sinos suspensos sem badalo no seu interior com percusor externo independente.
11.242.222	–	–	–	Campanas com badajo interior: campanólogo	–	–	Sets of clapper bells	–	–	Con badajo interior	–	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de conjunto de vasos suspensos com badalo, tipo sino - conjunto de sinos suspensos com badalo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
11.242.223	-	-	-	Campanas con uno o más badajos sujetos a las campanas desde el exterior.	-	-	Sets of bells with attached external clappers	-	-	Con uno o más percutores exteriores, sujetos a la campana	-	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de conjunto de vasos suspensos com um ou mais badalos externos, tipo sino - conjunto de sinos suspensos com um ou mais badalos externos.
111.243	-	-	-	Percusión en canal abierto: slit drum.	-	Slit Drums	Slit drums	-	-	Percutidos con canal interno: Slit drum	Caja de percusión - La vibración se distribuye por todo el cuerpo, se sostiene de cualquier parte.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso, com canal interno (caixa de percussão) - a vibración se distribui por todo o corpo.
111.243.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Caja de percusión simple - la misma caja hace de resonador.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso, com canal interno simples - a mesma caixa serve de ressonador.
11.243.11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Caja de percusión simple no transportable.	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de vaso, com

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												canal interno simples e não transportável.
11.243.12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Caja de percusión simple transportable.	Idiofone percutido diretamente por percussão, em forma de vaso, com canal interno simples e transportável.
111.243.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Caja de percusión compuesta - Recipiente boca abajo sobre agua en otro recipiente (África, Latinoamérica);	Idiofone em forma de vaso com canal interno composto, percutido diretamente por percussão - Idiofone em forma de vaso com canal interno composto, cujo som é produzido com o choque de um objeto não sonoro em qualquer parte do corpo.
111.244	-	-	-	-	-	Percussion troughs e.g. some forms of 'slit drum' such as Fijian lali where the whole 'mouth' is open	Percussion troughs - e.g. some forms of 'slit drums' such as Fijian Lali where the whole 'mouth' is open.	-	-	-	-	Idiofone em forma de vaso, percutido diretamente por percussão - Idiofone em forma de vaso com abertura, cujo som é produzido a partir do choque de um objeto não sonoro contra ele.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
111.25	–	–	–	Percusión 'recagong' - una piedra que se puede sostener en la mano golpea otra piedra de grandes dimensiones, produciendo diferentes sonidos según la localización del golpe.	–	Percussion boulders	Percussion boulders - rock gongs	–	–	Roca sonora	–	Idiofone percutido directamente por percussão, em forma de pedra - uma pedra que se pode segurar na mão é chocada com outra pedra de maior dimensão, produzindo diferentes sons de acordo com o local que é golpeada.
112	Mittelbar geschlagene Idiophone - Der Spieler selbst führt keine Schlagbewegung aus; die Perkussion entsteht erst mittelbar als Folge einer anders garteten Bewegung des Spielers; es liegt in der Bestimmung des Instruments, Klang- oder Geräuschkomplexe, nicht aber Einzelschläge hören zu lassen.	Indirectly struck idiophones - the player himself does not go through the movement of striking; percussion results indirectly through some other movement by the player. The intention of the instrument is to yield clusters of sounds or noises, and not to let individual strokes be perceived.	Idiofonos de golpe indirecto - quien toca el instrumento no dá el golpe directamente, sino que mediante otro movimiento, el instrumento es indirectamente puesto en vibración. Estos instrumentos proporcionan bloques de sonidos, o ruidos, y no sonidos independientes.	Idiofonos golpeados indirectamente - los sonidos son producidos en serie, no de forma individual	Idiofonos de percussão indireta	Indirectly struck idiophones The player himself does not go through the movement of striking; percussion results indirectly through some other movement by the player. The intention of the instrument is to yield clusters of sounds or noises, and not to let individual strokes be perceived	Indirectly struck idiophones - the player himself does not go through the movement of striking; percussion results indirectly through some other movement by the player. The intention of the instrument is to yield clusters of sounds or noises, and not to let individual strokes be perceived.	Idiofonos de golpe indirecto	Idiofonos indirectamente percutidos	De percusión indirecta: los sonidos se producen de forma aleatoria, sin control directo del generador	Idiofono de golpe indirecto - El movimiento del ejecutante se transmite indirectamente, el instrumento posee varios elementos que percuten produciendo grupos de sonidos complejos más que golpes aislados.	Idiofone percutido indirectamente - os sons são produzidos em série.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.1	Schüttel-idiophone oder rasseln - Der Spieler führt eine Schüttelbewegung aus.	Shaken idiophones or rattles - the player executes a shaking motion.	Idiófonos sacudidos, sonajeros - el ejecutante sacude el instrumento.	Idiófonos sacudidos	Idiófonos de agitar ou chocalhos	Shaken idiophones or rattles: The player executes a shaking motion / GSJ has a misprint of 112.2 here instead of 112.1	Shaken idiophones or rattles - the player executes a shaking motion.	Idiófonos sacudidos	Idiófonos sacudidos (maracas)	Sacudidos	Idiófono de sacudimiento o sonaja - El ejecutante sacude el instrumento.	Idiófono percutido indiretamente por chacoalho - o som é produzido por um movimento de agitação.
112.11	Reihenrasseln - Durchlöcherter Eigenklinger sind gemeinsam aufgereiht und schlagen beim Schütteln gegeneinander.	Suspension rattles - perforated idiophones are mounted together, and shaken to strike against each other.	Sonajeros suspendidos - idiófonos perforados que al sacudirlos chocan unos con otros.	Sacudidos en suspensión: láminas, placas, etc. que golpean entre si.	–	Suspension rattles: Perforated idiophones are mounted together, and shaken to strike against each other.	Suspension rattles - perforated idiophones are mounted together, and shaken to strike against each other.	Idiófonos sacudidos en suspensión	, maracas enfileiradas	Generadores suspendidos en línea (láminas y placas)	Sonaja de Hilera - Cuerpos sonoros perforados unidos en hileras se entrechocan.	Idiófono percutido indiretamente por chacoalho, suspenso - barras, placas, etc., que entrechocam-se.
112.111	Schnurrasseln - Die Rasselkörper sind auf eine Schnur gereiht.	Strung rattles - rattling objects are strung in rows on a cord.	Sonajeros suspendidos en una cuerda - los objetos sonoros están distribuidos y fijados a lo largo de una cuerda o cinta.	Sostenidos por una cuerda o cinta.	–	Strung rattles - rattling objects are strung in rows on a cord.	Strung rattles - rattling objects are strung in rows on a cord.	Idiófonos sacudidos sostenidos en una cuerda	, maracas atadas em corda (guizeira)	Suspendidos de una cuerda	Sonaja de Soga - Los cuerpos sonoros son unidos por una cuerda.	Idiófono percutido indiretamente por chacoalho, suspenso por una cuerda o cinta, tipo guizeira
112.112	Stabbrasseln - Die Rasselkörper sind auf einen Stab (oder Ring) gereiht.	Stick rattles - rattling objects are strung in rows on a bar (or ring).	Sonajeros en barra - los objetos sonoros están colocados en una barra o en un anillo.	Sostenidos por un palo: algunas sonajas.	–	Stick rattles: Rattling objects are strung on a bar (or ring)	Stick rattles - rattling objects are strung in rows on a bar (or ring).	Idiófonos sacudidos sostenidos en un palo	, maracas com cabo	Suspendidos por una vara rígida: sonajas	Sonaja de palo - Los cuerpos sonoros son unidos por un palo o aro.	Idiófono percutido indiretamente por chacoalho, suspenso por un cabo.
112.113	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Sonaja de paño - Los cuerpos sonoros son unidos a un paño.	Idiófono percutido indiretamente por chacoalho, suspenso, de paño - as partes sonoras do instrumentos são unidas por um pano.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.12	Rahmenrasseln - Die Rasselkörper sind an einem Gegenstand befestigt und schlagen gegen ihn.	Frame rattles - rattling objects are attached to a carrier against which they strike.	Sonajas de marco - los objetos sonoros están montados sobre otro objeto con el cual chocan, produciendo sonidos.	Sacudidos sostenidos por un marco	–	Frame rattles: Rattling objects are attached to a carrier against which they strike	Frame rattles - rattling objects are attached to a carrier against which they strike.	Idiofonos sacudidos en un marco	Maracas com caixilho	Suspendidos de un marco	Sonaja de marco - Cuerpos sonoros fijos a un marco lo golpean.	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, com caixilho - entende-se aqui como caixilho uma armação de metal, madeira etc.
112.121	Pendelrasseln - Die Rasselkörper hängen frei am Rahmen.	Pendant rattles - rattling objects are hung from a frame.	Sonaja colgantes - los objetos sonoros están montados en un marco.	Los objetos a sacudir estan colgados en el marco: algunas matracas (de tabla).	–	Pendant rattles: Rattling objects are hung from a frame	Pendant rattles - rattling objects are hung from a frame.	Idiofonos sacudidos en un marco	Maracas suspensas	Colgando del marco	Sonaja de péndulo - Los cuerpos sonoros cuelgan del marco.	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, suspensos no caixilho - os guizos estão pendurados no caixilho.
112.121.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Palo sonajero - Palo con cuerpos sonoros colgados.	Idiofone em forma de barra, percutido indirectamente por chacoalho - Idiofone em forma de barra, com guizos pendurados, cujo som é produzido por um movimento de agitação.
112.121.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Placa sonajero - Placa con cuerpos sonoros colgados.	Idiofone em forma de placa, percutido indirectamente por chacoalho - Idiofone em forma de placa com guizos pendurados, cujo som é produzido por um movimento de agitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.122	Gleitraseln - Nichtklingende Körper gleiten in Ausschnitten eines klingenden hin und her und setzen ihn in Schwingung, oder klingende Körper gleiten in Ausschnitten eines nichtklingenden hin und her und werden beim jedesmaligen Anstoßen von diesem in Schwingung gesetzt.	Sliding rattles - non-sonorous objects slide to and from in the slots of the sonorous object so that the latter is made to vibrate; or sonorous objects slide to and from in the slots of a non-sonorous object, to be set in vibration by the impacts.	Sonajas deslizantes - en estos instrumentos, objetos no sonoros se deslizan por entre cavidades de objetos sonoros poniéndolos así en vibración; u objetos sonoros se delizan dentro de otros objetos sonoros que se ponen en vibración por los impactos.	Los objetos a sacudir se desplazan en el marco: anklung, algunos sistros.	–	Sliding rattles Non-sonorous objects slide to and fro in the slots of the sonorous object so that the latter is made to vibrate; or sonorous objects slide to and fro in the slots of a non-sonorous object, to be set in vibration by the impacts	Sliding rattles - non-sonorous objects slide to and from in the slots of the sonorous object so that the latter is made to vibrate; or sonorous objects slide to and from in the slots of a non-sonorous object, to be set in vibration by the impacts.	Idiofonos sacudidos que se desplazan en un marco	Maracas deslizantes	Generadores deslizables en el marco: sistro, anklung	Sonaja de deslizamiento - Cuerpos sonoros se deslizan dentro de cuerpos no sonoros o a la inversa.	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, deslizam no caixilho - os guizos deslizam no caixilho.
112.123	–	–	–	Sacudidos por rotación: trico-traco.	–	–	–	–	–	–	–	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, com caixilho, sacudidos por rotação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.13	Gefäßrasseln - Die Rasselkörper sind in ein Gefäß eingeschlossen und schlagen gegeneinander, gegen die Gefäßwand oder in der Regel gegen beides. NB. Die am Benue vorkommende Rassel aus einer Stielkalebasse, bei der die Rasselkörper nicht im Innern eingeschlossen, sondern außen in ein übergezogenes Netz eingeknüpft sind, ist als Varietät der Gefäßrassel anzusehen.	Vessel rattles - rattling objects enclosed in a vessel strike against each other or against the walls of the vessel, or usually against both. The Benue gourd rattles with handle, in which the rattling objects, instead of being enclosed, are knotted into a net slipped over the outer surface, count as a variety of vessel rattle.	Sonajas de recipiente - objetos que suenan unos contra otros o contra las paredes del recipiente donde están contenidos; o generalmente de ambas formas. NB. La maraca Benue, en la que los objetos sonoros no están dentro del recipiente, sino que se frotan contra la pared externa de éste, se considera una variedad de éstos idiófonos.	Sacudidos en cavidad globular.	–	Vessel rattles: Rattling objects enclosed in a vessel strike against each other or against the walls of the vessel, or usually against both. NB The Benue gourd rattles with handle, in which the rattling objects, instead of being enclosed, are knotted into a net slipped over the outer surface, count as a variety of vessel rattle	Vessel rattles - rattling objects enclosed in a vessel strike against each other or against the walls of the vessel, or usually against both. The Benue gourd rattles with handle, in which the rattling objects, instead of being enclosed, are knotted into a net slipped over the outer surface, count as a variety of vessel rattle.	Idiófonos sacudidos globulares	Maracas de vaso	Sacudidos dentro de un recinto cerrado: maraca	Sonaja de vaso - Objetos encerrados en un vaso o colgantes por fuera del vaso entrecocan y golpean el vaso.	Idiófone percutido indirectamente por chacoalho.
112.131	–	–	–	Los objetos a sacudir se mueven libremente dentro de la cavidad globular chocando contra sus paredes: sonajas, maracas, cascaveles.	–	–	–	Idiófonos sacudidos globulares (los objetos se mueven dentro de la cavidad)	–	–	Sonaja de vaso (independiente)	Idiófone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso (cerâmica), independente.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.131.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sonaja de vaso cerrado o maraka - Vaso sin aberturas (aberturas pequeñas no se toman en cuenta), con numerosas partículas que se entrecocan en el interior, o con objetos colgantes por fuera.	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso fechado, independente (maraca) - vaso sem abertura com partículas que se entrecocam no seu interior, ou com objetos anexados por fora.
12.131.11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Maraka sin obstrucción interna	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso fechado, independente, sem obstrução interna.
12.131.12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Maraka con obstrucción interna - Varillas o placas interiores retardan o modifican el entrecoque entre las partículas	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso fechado, independente, com obstrução interna - placas no interior do instrumento retardam ou modificam o choque entre as partículas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.131.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sonaja de vaso abierto o cascabel - Vaso, generalmente con la abertura en la base, con una o más partículas que entrecocan en el interior.	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso aberto, independente - vaso, geralmente com a abertura na base, com uma ou mais partículas que se entrecocam no seu interior.
12.131.21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Cascabel en soga	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso aberto, independente, em corda.
12.131.22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Cascabel en paño	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em formato de vaso aberto, independente, em pano.
12.131.23	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Casbavel en mango	Idiofone em forma de vaso aberto, independente, suspenso em mango, percutido indirectamente por chacoalho.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.132	-	-	-	La cavidad globular es golpeada desde el exterior.	-	-	-	Idiofonos sacudidos globulares (la cavidad es golpeada desde el exterior)	-	-	Sonaja de vaso adosada a un artefacto o vaso sonaja - La sonaja forma parte de un objeto utilitario (recipiente u otro) que actúa como resonador. El contenido del recipiente influye en el sonido. Puede tener o no abertura	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, unido a un artefacto - o artefacto faz parte de un objeto utilitaria que atua como ressonador e seu conteúdo influencia no som.
112.14	-	-	-	Lámina sacudida: lámina usada para efectos sonoros teatrales.	-	Sheet rattle	-	-	-	Lámina sacudida (teatro)	-	Idiofone percutido indirectamente por chacoalho, em forma de lâmina - lâmina usada para efeito sonoro teatral.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.2	Schrap-idiophone - Der Spieler führt unmittelbar oder mittelbar eine Schrapbewegung aus: ein nichtklingender Körper fährt über einen gezahnten klingenden und wird abwechselnd durch die Zähne gehoben und gegen die Oberfläche geschneilt, oder ein elastischer klingender Körper fährt über einen gezahnten nichtklingenden und erhält auf die gleiche Weise eine Serie von Schlägen. Diese Gruppe darf nicht mit den Reib-Idiophonen verwechselt werden.	Scraped idiophones - The player causes a scraping movement or a non-sonorous moves directly indirectly: object along the notched surface of a sonorous object, to be alternately lifted off the teet hand flicked against hem; or an elastic sonorous object moves along the surface of a notched non-sonorous object to cause a series of impacts. This group must not be confused with that of friction idiophone.	Idiófonos raspados - en ésto el ejecutante efectúa un movimiento directo o indirecto de raspadura. En él, un objeto no sonoro se mueve sobre una superficie dientada del objeto sonoro y sube y baja sobre cada diente de dicha superficie. Si el cuerpo es elástico al hacerae ésto se producen una serie de impactos. Este grupo no debe ser confundido con los idiófonos de fricción.	Idiófonos rascados - la superficie de un objeto sonoro es rascada por un objeto no sonoro.	Idiofonos raspados (raspador, reco-reco)	Scraped idiophones: The player causes a scraping movement directly or indirectly: a non-sonorous object moves along the notched surface of a sonorous object, to be alternately lifted off the teeth and flicked against them; or an elastic sonorous object moves along the surface of a notched non-sonorous object to cause a series of impacts. This group must not be confused with that of friction idiophones	Scraped idiophones - The player causes a scraping movement or a non-sonorous moves directly indirectly: object along the notched surface of a sonorous object, to be alternately flicked against the teet hand flicked against hem; or an elastic sonorous object moves along the surface of a notched non-sonorous object to cause a series of impacts. This group must not be confused with that of friction idiophone.	Idiófonos rascados	Idiofonos de raspagem	Rascados por un elemento no sonoro	Idiofono de raspadura - El ejecutante raspa un cuerpo dentado con un palo o similar	Idiofone percutido indiretamente por raspagem - a superficie de um objeto sonoro é raspada por un objeto não sonoro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.21	Schrapstäbe - Ein Zahnstab wird mit einem Stöckchen geschrappt.	Scraped sticks - a notched stick is scraped with a little stick.	Varillas raspadas - una varilla dentada se raspa con otra más pequeña.	Palo con estrias o surcos rascados por otro palo.	–	Scraped sticks: A notched stick is scraped with a little stick	Scraped sticks - a notched stick is scraped with a little stick.	Palo estriado rascado con otro palo	Lâminas de raspagem	Palo con estrias	Palo raspado - Se raspa un palo dentado con otro palo	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de barras cilíndricas - uma barra cilíndrica com rasgos ou estrias, raspada com outra barra cilíndrica menor.
112.211	Schrapstäbe ohne Resonator	Scraped sticks without resonator	Varillas raspadas sin resonador	Sin resonador	–	Scraped sticks without resonator	Scraped sticks without resonator	Palo estriado rascado sin resonador	Lâminas de raspagem sem ressoador	Sin resonador	Palo raspado sin resonador	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de barras cilíndricas, sem ressoador.
112.212	Schrapstäbe mit Resonator	Scraped sticks with resonator	Varillas raspadas con resonador	Con resonador	–	Scraped sticks with resonator	Scraped sticks with resonator	Palo estriado rascado con resonador	Lâminas de raspagem com ressoador	Con resonador	Palo raspado con resonador	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de barras cilíndricas, con ressoador.
112.22	Schrapröhren	Scraped tubes	Tubo raspado	Tubo rascado.	–	Scraped tubes	Scraped tubes	Tubo rascado	Tubos raspados	Tubo rascado: güiro	Tubo raspado	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de tubo
112.23	Schrapgefäße - Ein Gefäß mit gefurchter Oberfläche wird geschrappt.	Scraped vessels - the corrugated surface of a vessel is scraped.	Recipientes raspados - en esto se raspa sobre la superficie rugosa o dentada de una vasija o recipiente.	Cavidad con estrias rascada.	–	Scraped vessels The corrugated surface of a vessel is scraped	Scraped vessels - the corrugated surface of a vessel is scraped.	Pieza cóncava con estrias rascada	Vasos raspados	Objeto cóncavo con estrias exteriores: conchas	Vaso raspado - Se raspa un vaso que tiene la superficie surcada	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de vaso

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.24	Schrapräder oder Ratschen - Ein Zahnrad, dessen Achse als Stiel dient, und eine Zunge innerhalb eines frei um den gleichen Stiel drehbaren Rahmens; beim Herumschwingen schlägt die Zunge gegen die Zähne des Rades.	Scraped wheels or cog rattles - a cog wheel, whose axle serves as the handle, and a tongue fixed in a frame which is free to turn on the handle; when whirled, the tongue strikes the teeth of the wheel one after another.	Idlófonos de piñon o matracas - Formados por un piño cuyo eje sirve de mango y por una l�mina de madera montada sobre un marco. Cuando le l�mina golpea sucesivamente cada uno de los dientes del pi�n, produciendo sonidos.	Rueda dentada rascada por una o más lengüetas sujetas a un marco.	–	Scraped wheels or cog rattles - A cog wheel, whose axle serves as the handle, and a tongue fixed in a frame which is free to turn on the handle; when whirled, the tongue strikes the teeth of the wheel one after another.	Scraped wheels or cog rattles - a cog wheel, whose axle serves as the handle, and a tongue fixed in a frame which is free to turn on the handle; when whirled, the tongue strikes the teeth of the wheel one after another.	Rueda dentada rascada	Cegarregas	Rueda dentada, con lengüetas fijas	Raspadura de rueda o carraca - Una rueda dentada cuyo eje sirve de mango es raspado por una lengüeta dentro de un marco, que gira alrededor del mismo mango.	Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma roda dentada - uma roda dentada, cujo eixo serve como a al�a, e uma língua fixado em um quadro que � livre para girar sobre a al�a; quando gira, a lingueta atinge os dentes da roda, um após outro, imitando o retinir da cigarra.
112.25	–	–	Idiófonos articulados - Instrumentos que constan de dos brazos articulados en un extremo y que están en permanente contacto. Para ponerlos a vibrar se separan los brazos mediante una varilla.	Tabla con estrias o surcos rascada - rascador, antiguas tablas de lavar la ropa en el fregadero.	–	Scraped boards	Scraped boards	–	–	Tabla estriada: tabla de lavar		Idiofone percutido indirectamente por raspagem, em forma de tábua - t�bua com estrias raspadas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
112.3	Reiß-Idiophone - Instrumente in Form federnder Tastzirkel, deren Spitzen sich berühren; diese werden mit einem Stäbchen auseinandergerissen, um vermöge ihrer Elastizität wieder zusammenzuschlagen.	Split idiophones - instruments in the shape of two springy arms connected at one end and touching at the other: the arms are forced apart by a little stick, to jingle or vibrate on recoil.	–	Idiofónos de hendidura - instrumento formado por dos brazos conectados por un extremo, la vibración se produce cuando los extremos son forzados a separarse al pasar un palo entre ellos.	Idiofones rasgados ou puxados (arco de caboclinho)	Split idiophones: Instruments in the shape of two springy arms connected at one end and touching at the other: the arms are forced apart by a little stick, to jingle or vibrate on recoil	Split idiophones - instruments in the shape of two springy arms connected at one end and touching at the other: the arms are forced apart by a little stick, to jingle or vibrate on recoil.	Idiofónos de hendidura	Idiofones de rasgo	De corte: dos piezas largas forzadas al pasar un palo por la rendija	Idiofono de separación - Compás elástico cuyas puntas se separan con un palo y vuelven a chocar	Idiofone percutado diretamente por rasgo (ou fenda) - o instrumento é formado por dos braços conectados por um extremo, a vibração é produzida quando os extremos são forçados a se separarem passando uma barra entre eles.
112.4	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Idiofono de percusión y sacudimiento - El golpe hace vibrar el instrumento.	Idiofone percutado indiretamente, de percussão e chocalho - o instrumento quando percutado chacoalha.
12	Zupf-Idiophone - Zungen, d. h. einseitig befestigte, elastische Plättchen, werden abgebogen, um vermöge ihrer Elastizität wieder in die Ruhelage zurückzukehren.	–	Idlófonos de pulsación - En éstos, se flexionan placas elásticas o lengüetas que están fijas en un extremo y luego se sueitan para que recuperen su posición inicial, produciendo un sonido al vibrar.	Idiofónos punteados - vibración de una lámina elástica fijada por extremo.	Idiofones dedilhados	Plucked idiophones: Lamellae, i.e. elastic plaques, fixed at one end, are flexed and then released to return to their position of rest	Lamellaphones (or plucked idiophones) - lamellae, i.e. elastic plaques, fixed at one end, are flexed and then released to return to their position of rest.	Idiofónos punteados	Idiofones beliscados	De flexión: lámina elástica fija por un extremo	Idiofono de punteo - Se puntea una lengüeta elástica fija en un extremo.	Idiofone de flexão - o som é produzido pela flexão de placas ou lâminas fixas numa das suas extremidades.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
121	In Rahmenform - Die Zunge schwingt innerhalb eines Rahmens oder Bügels.	In the form of a frame - the lamella vibrates within a frame or hoop.	Idlófonos de pulsación de marco - Las lengüetas vibran dentro de un marco o aro.	Idiofónos punteados dentro de un marco - una lámina vibra dentro de un marco.	Inserido en aro	In the form of a frame: The lamella vibrates within a frame or hoop	In the form of a frame - the lamella vibrates within a frame or hoop.	Idiófonos punteados en un marco	Idiofones beliscados com caixilho	Lámina fija en el interior de un marco	Idiofono de punteo en forma de marco - La lengüeta oscila dentro de un marco rígido	Idiofone de flexão em moldura - a placa ou lámina vibra dentro de uma moldura, marco, aro ou caixilho.
121.1	Cricri - Die Zunge ist aus einer Schale herausgeschnitten, so dass sie in dieser einen Resonator hat. Melanesien.	Clack idiophones (cricri) - the lamella is carved in the surface of a fruit shell, which serves as resonator.	Idlófonos de pulsación de cáscara - Le lengüeta está hecha del mismo material del marco o cuerpo del Instrumento (cáscara de fruta).	El marco o resonador es una cáscara frutal.	–	Clack idiophones (cricri): The lamella is carved in the surface of a fruit shell, which serves as resonator	Clack idiophones (cricri) - the lamella is carved in the surface of a fruit shell, which serves as resonator.	–	Cricri	Lámina cortada sobre medio hueso de fruta (resonador propio)	Idiófono de punteo con resonador de caja o Cricri - La lengüeta esta recortada en un tubo o similar	Idiofone de flexão talhado ou fixado em casca de fruta - a placa ou lámina está talhada ou fixada numa moldura feita de casca de fruta, que serve como ressoador.
121.11	–	–	–	La lámina está tallada en la superficie de una cáscara de fruta la cual sirve de resonador.	–	–	–	–	–	–	–	Idiofone de flexão talhado em casca de fruta - a placa ou lámina está talhada numa casca de fruta, que serve como ressoador.
121.12	–	–	–	La lámina está añadida a la cáscara de fruta que sirve de resonador.	–	–	–	Cricri	–	–	–	Idiofone de flexão fixado em casca de fruta - a placa ou lámina está fixada numa casca de fruta, que serve como ressoador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
121.2	Maultrommeln - Die Zunge sitzt innerhalb eines stab- oder plattenförmigen Rahmens und bedarf des Mundes als Resonators.	Guimbardes (Jews' harps) - the lamella is mounted in a rod or cavity for resonance.	Trompas (guimbardas) - la lengüeta se monta sobre un marco y la cavidad bucal del ejecutante hace las veces de caja de resonancia ³ .	La cavidad bucal sirve de resonador a la lámina: guimbardas.	–	Guimbardes (Jews harps): The lamella is mounted in a rod- or plaque-shaped frame and depends on the player's mouth cavity for resonance	Guimbardes (trumps, also know as Jew's harps) - the lamella is mounted in a rod- or plaque-shaped frame and depend on the player's mouth cavity for resonance.	Guimbarda	Berimbau	Cavidad bucal como resonador: guimbarda	Idiófono de punteo con resonador bucal o Bimbirimbao - La lengüeta unida a un marco necesita la boca como resonador.	Idiofone de flexão talhado ou fixado em moldura - a lámina está talhada ou fixada numa moldura em forma haste ou placa e usa a cavidade bucal como ressoador.
121.21	Idioglotte Maultrommeln - Die Zunge ist aus dem Rahmen herausgeschnitten und hängt mit ihm an der Wurzel zusammen. Hinterindien, Indonesien und Melanesien.	Idioglot guimbardes - the lamella is carved in the frame itself, its base remaining joined to the frame.	Trompas idioglotes - La lengüeta se corta del mismo material del marco y permanece única a él por su base.	Guimbardas idioglotas - la lámina está tallada en el propio marco.	–	Idioglot guimbardes: The lamella is carved in the frame itself, its base remaining joined to the frame	Idioglot guimbardes - the lamella is carved in the frame itself, its base remaining joined to the frame.	Guimbarda idioglota	Berimbaus idioglotas	Guimbarda idioglota (lámina cortada en el mismo marco)	Bimbirimbao idioglota - La lengüeta está recortada en el marco	Idiofone de flexão talhado na moldura - a lámina está talhada no própria moldura ou caixilho (idioglota).
121.22	Heteroglotte Maultrommeln - Die Zunge ist auf dem Rahmen befestigt.	Heteroglot guimbardes - a lamella is attached to a frame.	Trompas heteroglotes - La lengüeta, hecha de un material diferente al del marco, está unca a él.	Guimbardas heteroglotas - la lámina está sujeta en el marco.	–	Heteroglot guimbardes: A lamella is attached to a frame	Heteroglot guimbardes - a lamella is attached to a frame.	Guimbarda heteroglota	Berimbaus heteroglotas	Guimbarda heteroglota (lámina fijada al marco)	Bimbirimbao heteroglota - La lengüeta está unida al marco.	Idiofone de flexão fixado na moldura - a lámina está fixada ou ligada ao caixilho (heteroglota).
121.221	(Selbständige) heteroglotte Maultrommeln	(Single) heteroglot guimbardes	Trompas heteroglotes independientes	Guimbardas heteroglotas simples	–	(Single) heteroglot guimbardes	(Single) heteroglot guimbardes	Guimbarda heteroglota individual	Berimbaus heteroglotas independentes	Guimbarda heteroglota simple	–	Idiofone de flexão simples fixado em moldura - a lámina está fixada ou ligada à moldura ou caixilho (heteroglota simples).

³ No texto o código está errado (121.1), aparentemente um erro de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
121.222	Heteroglotte Maultrommelspiele - Mehrere heteroglotte Maultrommeln in verschiedener Stimmung sind zu einem Instrument vereinigt.	Sets of heteroglot guimbardes - several heteroglot guimbardes of different pitches are combined to form a single instrument.	Conjunto de trompas heteroglotaes - Varios de esto instrumentos de diferente sonido se combinan para formar uno solo.	Guimbardas heteroglotas en grupo	–	Sets of heteroglot guimbardes: Several heteroglot guimbardes of different pitches are combined to form a single instrument	Sets of heteroglot guimbardes - several heteroglot guimbardes of different pitches are combined to form a single instrument.	Guimbarda heteroglota en grupo	Jogos de berimbaus heteroglotas	Guimbarda heteroglota compuesta	–	Idiofone de flexão múltiplo fixado em moldura - o conjunto de lâminas com diferentes alturas está fixado ou ligado à moldura ou caixilho para formar um único instrumento (heteroglotas em grupo).
121.3	–	–	–	El marco o resonador es de cualquier otro material en el cual está inserta la lámina.	–	–	–	–	–	–	–	Idiofone em moldura flexionado por lámina - Idiofone em moldura onde o ressonador é qualquer outro material no qual está inserta a lámina, cujo som é produzido quando a lámina vibra dentro da moldura, marco, aro ou caixilho ⁴ .

⁴ Montagu trata de heteroglotas simples ou múltiplos e por isso não foi incluído.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
122	In Brett- oder Kammform - Die Zungen sind auf ein Brett geschnürt oder aus einem Brett wie Kammzähne ausgeschnitten.	In board or comb-form - the lamellae are tied to a board or cut out from a board like the teeth of a comb.	Idiófonos de pulsación en forma de peine - las lengüetas están unidas por su base a un marco	Idiófonos punteados de tabla - las láminas están sujetas o talladas en una tabla a semejanza a las púas de un peine.	Em forma de tablado ou pente	In board- or comb-form: The lamellae are tied to a board or cut out from a board like the teeth of a comb	In board or comb-form - the lamellae are tied to a board or cut out from a board like the teeth of a comb.	Idiófonos punteados con forma de peine o tabla	Idiófonos beliscados em forma de placa ou pente	Láminas en serie	Tabla o Peine punteado - Varias lengüetas asociadas a una tabla como dientes de peine.	Idiófone de flexão em forma de tábua ou pente - as láminas estão fixadas ou recortadas numa tábua a semelhança de um pente.
122.1	Mit aufgeschnürten Zungen	With laced-on lamellae	Idiófonos de pulsación de peine con lengüetas unidas	Láminas en cadena.	–	With laced-on lamellae	With laced-on, or hooked-in lamellae	Idiófonos punteados con láminas atadas	Idiófonos beliscados em forma de placa ou pente com linguetas atadas	Láminas yuxtapuestas	Peine punteado heteroglota - Con lengüetas unidas a la tabla.	Idiófone de flexão em forma de tábua ou pente com láminas atadas ou enganchadas.
122.11	Ohne Resonator - Alle Zanzas aus einem einfachen Brett.	Without resonator	Idiófonos de pulsación en forma de peine con lengüetas unidas sin resonador.	Sin resonador	–	Without resonator	Without resonator	Idiófonos punteados con láminas atadas, sin resonador	Idiófonos beliscados em forma de placa ou pente com linguetas atadas sem ressoador	Con tabla resonadora: sanza de tabla	Peine punteado heteroglota sin resonador	Idiófone de flexão em forma de tábua ou pente com láminas atadas ou enganchadas, sem ressoador.
122.12	Mit Resonator - Alle Zanzas mit Kasten oder Schale unter dem Brett.	With resonator	Idiófonos de pulsación en forma de peine con lengüetas unidas con resonador.	Con resonador	–	With resonator	With resonator	Idiófonos punteados con láminas atadas, con resonador	Idiófonos beliscados em forma de placa ou pente com linguetas atadas com ressoador	Con caja resonadora: sanza sobre caja	Peine punteado heteroglota con resonador	Idiófone de flexão em forma de tábua ou pente com láminas atadas ou enganchadas, com ressoador.
122.2	Mit ausgeschnittenen Zungen: Spieldosen - Eine Stiftwalze reißt die Zungen an.	With cut-out lamellae (musical boxes) - pins on a cylinder pluck the lamellae.	Idiófonos de pulsación en forma de peine con lengüetas separades (cajas de música) - um cilindro con protuberancias, al girar, pone a vibrar valias lengüetas.	Láminas cortadas (caja de música)	–	With cut-out lamellae (musical boxes) - pins on a cylinder pluck the lamellae.	With cut-out lamellae (musical boxes) - pins on a cylinder pluck the lamellae.	Idiófonos punteados con láminas cortadas: caja de música	Idiófonos beliscados em forma de placa ou pente com lamelas recortadas: caixa de música	Láminas en peine (misma pieza): caja de música	Peine punteado idioglota o cajita de musica - Con lengüetas recortadas. Un cilindro con clavos puntea las lengüetas.	Idiófone de flexão em forma de tábua ou pente com láminas recortadas e flexionadas por um cilindro con pontas salientes, tipo caixa de música

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
13	Reib-Idiophone - Das Instrument wird durch Reibung in Schwingung gebracht.	Friction idiophones - the instrument is made to vibrate by friction.	Idiófonos de fricción - el instrumento vibra por fricción.	Idiofónos de fricción	Idiofones de fricção	Friction idiophones - the instrument is made to vibrate by friction.	Friction idiophones - the instrument is made to vibrate by friction.	Idiófonos de fricción	Idiofones friccionados	Idiófonos de fricción	Idiofono frotado - El instrumento se pone en vibración por frotación de su superficie.	Idiofone friccionado - o instrumento é posto em vibração ao ser friccionado.
131	Reibstäbe	Friction sticks	Varillas de fricción	Fricción de palos	Bastões de fricção	Friction sticks	Friction sticks	Fricción de palos	Idiofones friccionados de barra	Fricción de varas	Palo frotado	Idiofone friccionado, com forma de barra cilíndrica
131.1	(Selbständige) Reibstäbe	(Individual) Friction sticks	Varillas de fricción individuales	De fricción simple - palo forrado con papel de lija.	–	(Individual) Friction sticks	(Individual) Friction sticks	Fricción de palos individuales	Idiofones friccionados de barras individuais	De fricción simple (palos forrados)	–	Idiofone friccionado com forma de barra cilíndrica individual - barra cilíndrica forrada com papel de lixa.
131.2	Reibstabspiele	Sets of friction stick	Conjuntos de varillas de fricción	De fricción en grupo	–	Sets of friction stick	Sets of friction stick	Fricción de palos en grupo	Idiofones friccionados em jogos de barras	De fricción en grupo	–	Idiofone friccionado com forma de conjunto de barras cilíndricas
131.21	Mit unmittelbarer Friktion - Die Stäbe selbst werden gerieben.	With direct friction - the stick themselves are rubbed.	Conjuntos de varillas de fricción directa	De fricción directa	–	With direct friction: The sticks themselves are rubbed	With direct friction - the stick themselves are rubbed.	Fricción directa de palos en grupo	Idiofones friccionados em jogos de barras com fricção directa	Fricción directa: guitarra de huesos	–	Idiofone friccionado diretamente com forma de conjunto de barras cilíndricas - barra é friccionada nela mesma.
131.22	Mit mittelbarer Friktion - Die Stäbe sind mit anderen verbunden, die gerieben werden und durch ihre longitudinalen Schwingungsexkursion en jene in Transversalschwingung en versetzen.	With indirect friction - the sticks are connected with others which are rubbed and, by transmitting their longitudinal	Conjuntos de varillas de fricción indirecta - las varillas están unidas a otras que al ser frotadas transmiten vibraciones longitudinales,	De fricción indirecta	–	With indirect friction The sticks are connected with others which are rubbed and, by transmitting their longitudinal vibration,	With indirect friction - the sticks are connected with others which are rubbed and, by transmitting their longitudinal	Fricción indirecta de palos en grupo	Idiofones friccionados em jogos de barras com fricção indirecta	Fricción indirecta	–	Idiofone friccionado indiretamente com forma de conjunto de barras cilíndricas

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
		vibration, stimulate transverse vibration in the former.	que a su vez, producen vibraciones transversales con las primeras.			stimulate transverse vibration in the former	vibration, stimulate transverse vibration in the former.					
132	Reibplatten	Friction plaques	Placas de fricción	Fricción de placas	Placa de fricção	Friction plaques	Friction plaques	Fricción de placas	Idiofones friccionados de placas	Fricción de placas	Placa frotada	Idiofone friccionado com forma de placa
132.1	(Selbständige) Reibplatten	(Individual) Friction plaques	Placas de fricción individuales	De fricción simple - lámina de acero y arco.	–	(Individual) Friction plaques	(Individual) Friction plaques	Fricción de placas individuales	Idiofones friccionados de placas individuais	Fricción simple: lámina metálica con arco	–	Idiofone friccionado com forma de placa individual
132.2	Reibplattenspiele	Sets of friction plaques	Conjunto de placas de fricción	De fricción en grupo	–	Sets of friction plaques	Sets of friction plaques	Fricción de placas en grupo	Idiofones friccionados com jogos de placas	De fricción en grupo	–	Idiofone friccionado com forma de conjunto de placas
133	Reibgefäße	Friction vessels	Recipientes de fricción	Fricción de cavidades	Recipiente de fricção (idiofone globular de fricção)	Friction vessels	Friction vessels	Fricción de cavidades	Idiofones friccionados de vaso	De fricción cóncavos	Vaso frotado	Idiofone friccionado com forma de vaso
133.1	(Selbständige) Reibgefäße	(Individual) Friction vessels	Recipientes de fricción individuales	De fricción simple	–	(Individual) friction vessels	(Individual) Friction vessels	Fricción de cavidades individual	Idiofones friccionados de vasos individuais	Simple: bandeja y moneda	Vaso frotado (independiente)	Idiofone friccionado com forma de vaso individual
133.2	Reibgefäßspiele	Sets of friction vessels	Conjuntos de recipientes de fricción	De fricción en grupo	–	Sets of friction vessels	Sets of friction vessels	Fricción de cavidades en grupo	Idiofones friccionados de jogos de vasos	En grupo: copólogo	Vasos frotados en juego	Idiofone friccionado com forma de conjunto de vasos
134	–	–	–	–	–	Friction sheet	Friction sheet	–	–	Fricción de láminas: máquina del viento (revisión de Jeremy Montagu)	–	Idiofone friccionado em forma de lámina

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
14	Blas-Idiophone - Das Instrument wird durch Anblasen in Schwingung gebracht.	Blown idiophones - the instrument is made to vibrate by being blown upon.	Idiófonos eólicos (soplados) - el instrumento se hace vibrar al ser soplado. NT. Geralmente por acción del viento.	Idiofónos soplados	Idiofones aeólicos (soprados)	Blown idiophones - the instrument is made to vibrate by being blown upon.	Blown idiophones - the instrument is made to vibrate by being blown upon.	Idiofónos soplados	Idiofones assoprados	Idiófonos soplados	Idiofono soplado - El instrumento se pone en vibración por soplo	Idiofone soprado - o instrumento é posto em vibração ao ser soprado.
141	Blasstäbe	Blown sticks	Varillas eólicas	Palos soplados	Bastões aeólicos	Blown sticks	Blown sticks	Palos soplados	Idiofones assoprados de barra	Palos soplados	Palo soplado - Idiófono soplado en forma de palo o bastón.	Idiofone soprado em forma de barra cilíndrica
141.1	(Selbständige) Blasstäbe	(Individual) Blown sticks	Varillas eólicas individuales	Palos soplados individualmente	–	(Individual) Blown sticks	(Individual) Blown sticks	Palos soplados individuales	Idiofones assoprados de barra individuais	Individualmente	–	Idiofone soprado em forma de barra cilíndrica individual
141.2	Blasstabspiele	Sets of blown sticks	Conjuntos de varillas eólicas	Palos soplados en grupo	–	Sets of blown sticks	Sets of blown sticks	Palos soplados en grupo	Idiofones assoprados de barras, em jogos	En grupo	–	Idiofone soprado em forma de conjunto de barras cilíndricas
142	Blasplatten	Blown plaques	Placas eólicas	Placas sopladas	Placas aeólicas	Blown plaques	Blown plaques	Placas sopladas	Idiofones assoprados de placas	Placas sopladas	Placa soplada - Idiófono soplado en forma de placa.	Idiofone soprado em forma de placa
142.1	(Selbständige) Blasplatten	(Individual) Blown plaques	Placas eólicas individuales	Placas sopladas individualmente	–	(Individual) Blown plaques	(Individual) Blown plaques	Placas sopladas individuales	Idiofones assoprados de placas individuais	Individualmente	–	Idiofone soprado em forma de placa individual
142.2	Blasplattenspiele	Sets of blown plaques	Conjuntos de placas eólicas	Placas sopladas en grupo	–	Sets of blown plaques	Sets of blown plaques	Placas sopladas en grupo	Idiofones assoprados de placas, em jogos	En grupo	–	Idiofone soprado em forma de conjunto de placas
15	–	–	–	–	–	Flexed plaques	Metal sheets - the vibrating material consists of a flexible sheet of metal	–	–	–	–	Idiofone de metal - o material vibrante é uma folha flexível de metal.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
151	–	–	–	–	–	Played by friction	Played by friction - bowed musical saw	–	–	–	–	Idiofone de metal friccionado
152	–	–	–	–	–	Played by striking	Directly struck	–	–	–	–	Idiofone de metal percutido diretamente
153	–	–	–	–	–	Played by shaking and striking	Played by shaking	–	–	–	–	Idiofone de metal de chacoalho
154	–	–	–	–	–	–	Shaken and indirectly struck	–	–	–	–	Idiofone de metal de chacoalho e percutido indiretamente
16	–	–	–	–	–	–	Flexed diaphragms - a diaphragm is flexed when a string passing through its centre is pulled, before returning to rest.	–	–	–	–	Idiofone de diafragma flexionado - Idiofone cujo som é produzido ao se flexionar o diafragma.

2- MEMBRANOFONES

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
21	Schlagtrommeln: die membranen werden geschlagen.	Struck drums: the membranes are struck.	Tambores: las membranass se golpean para producir el sonido.	Membranofonos de percusión: la percusión se efectua sobre la membrana.	Tambore s de percussão	Struck drums: The membraness are struck	Struck drums: the membraness are struck	Membranófonos de percusión	Membranofoness de percussão	Membranófonos de percusión (contra la membrana)	Membranofono de golpe: se golpean las membranass.	Membranofono de percussão: o som é produzido ao percutir uma membrana tensionada.
211	Unmittelbar geschlagene Trommeln - Der Spieler selbst führt die Schlagbewegung aus; etwaige mechanische Zwischenglieder, Schlägel, Klaviaturen u. dgl. werden nicht berücksichtigt; nur geschüttelte Trommeln rechnen nicht hierher.	Drums struck directly - The player himself executes the movement of this includes intermediate striking; striking by any devices, such as beaters, etc; drums that are shaken are keyboards, excluded.	Tambores de golpe directo - el ejecutante golpea directamente el tambor com la mano, com outro elemento (baqueta), mediante mecanismos de teclado, palancas, etc. Se excluyen los tambores que suenan al ser sacudidos.	De percusión directa - con la mano o mediante un palillo o baqueta.	Tambore s percutido s diretamente	Drums struck directly: The player himself executes the movement of striking; this includes striking by any intermediate devices, such as beaters, keyboards, etc.; drums that are shaken are excluded	Drums struck directly - The player himself executes the movement of striking; this includes striking by any intermediate devices, such as beaters, keyboards, etc; drums that are shaken are excluded	Membranófonos de percusión directa	Membranofoness directamente percutidos	De percusión directa (mano o baqueta)	Membranofono de golpe directo - El ejecutante golpea la membrana con la mano o con un objeto.	Membranofono de percussão direta - o som é produzido ao percutir uma membrana tensionada com as mãos ou com baquetas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.1	Kesseltrommeln (Pauken) - Der Körper ist kessel- oder schalenförmig.	Kettle drums (timpani) - The body is bowl-or dish-shaped.	Tambores de recipientes o timbales - la caja de resonancia del tambor tiene forma de recipiente o plato cóncavo.	De cavidad semi-esférica	Timpanos (em forma de tacho)	Kettle drums (timpani) The body is bowl- or dish-shaped	Vessel drums - The single playing head encloses a body in the form of a vessel that is curvilinear or rectilinear in profile	Membranófonos en forma semiesférica	Timbales	Cavidad de resonancia semiesférica: timbal	Membranófono de golpe directo semiesférico o timbal - Con el cuerpo de forma semiesférica o de plato. El plato es cerrado: pequeñas aberturas no se toman en cuenta. La forma se refiere a la cavidad interior, no a la forma exterior.	Membranofone de percussão direta de cavidade semi-esférica, tipo timpano - o corpo do instrumento tem o formato de um tacho, prato ou bacia.
211.11	(Selbst.) Kesseltrommeln	(Separate) kettle drums	Timbales independientes	De cavidade individual	–	(Separate) kettle drums	Separate vessel drums	Membranófonos en forma semiesférica, individual	Timbales individual	Individuales	Timbal (independiente)	Membranofone de percussão direta de cavidade semi-esférica individual.
211.12	Kesseltrommelspiel	Sets of kettle drums	Conjuntos de timbales	En grupo o pareja permanente	–	Sets of kettle drums	Sets of vessel drums	Membranófonos en forma semiesférica, en grupo	Timbales, em jogos	Agrupados	Timbales en juego	Conjunto de membranofones de percussão direta de cavidade semi-esférica.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.2	Röhrentrommeln - Der Körper ist röhrenförmig.	Tubular drums - The body is tubular.	Tambores tubulares - la caja de resonancia es tubular.	Membranofonos tubulares	Tambores tubulares	Tubular drums The body is tubular	Tubular drums - The body is tubular, with membranes enclosing one or both ends	Membranófonos tubulares	Tambores tubulares	De cavidad tubular	Membranófono tubular o tambor - El cuerpo tiene forma de tubo. El alto es mayor que el radio de la membrana.	Membranofone de percussão direta em forma de tubo - o corpo do instrumento tem o formato de tubo.
211.21	Zylindertrommeln - Mittel- und Enddurchmesser sind einander gleich; Zuschärfungen der Enden werden ebensowenig in Rechnung gezogen wie Kopfscheiben.	Cylindrical drums - The diameter is the same at the middle and the ends; whether or not the ends taper or have projecting disks, is immaterial.	Tambores cilindricos - el diámetro del tubo es constante, no importa que tenga bordes o prolongaciones.	Tubular cilíndrico - el diámetro es el mismo en el centro y extremos del cilindro.	Tambor cilíndrico (crivador, cupiúba, macaco, ilú)	Cylindrical drums: The diameter is the same at the middle and the ends; whether or not the ends taper or have projecting disks, is immaterial	Cylindrical drums - The diameter is essentially the same at the middle and the ends. Occasionally the ends will taper slightly or have projecting discs	Membranófonos tubulares cilindricos	Tambores cilindricos	Cilíndrica	Tambor cilíndrico - No se toma en cuenta el afinamiento de los extremos ni los aros de cabeza ni las irregularidades menores, por ejemplo del tronco ahuecado.	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico - o corpo de instrumento tem o formato de tubo cilíndrico, onde o diámetro do centro é igual ao das extremidades

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.211	Einfellige Zylindertrommeln - Die Trommel hat nur ein einziges praktikables Fell; ein auf afrikanischen Trommeln etwa vorhandenes zweites, zum Schnürwerk gehöriges Fell, das nicht geschlagen werden kann, zählt nicht.	Single-skin cylindrical drums - The drum has only one usable membrane. In some African drums a second skin forms part of the lacing device and is not used for beating, and hence does not count as a membrane in the present sense.	Tambores cilíndricos de un parche - tienen sólo una membrana útil. Em algunos tambores africanos outra membrana forma parte del sistema de amarre, pero no se toca.	De una membrana	–	Single-skin cylindrical drums: The drum has only one / This restriction is invalid; the second head will always affect the sound and therefore any cylindrical drum with two skins should come under 211.212	Single-skin cylindrical drums - The drum has only one membrane and the opposite end is open	Unimembranófonos cilíndricos	Tambores cilíndricos de membrana única	De una sola membrana	Tambor cilíndrico de um parche	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico com uma membrana utilizável - o instrumento pode ser composto de de uma ou duas membranas postas nas extremidades, sendo que apenas uma é utilizada para produzir o som.
211.211.1	Offene Zylindertrommeln - Das dem Fell entgegengesetzte Ende ist offen.	Open cylindrical drums - The end opposite from the membrane is open.	Tambores cilíndricos de un solo parche abiertos - en el tubo, el extremo del lado opuesto al de la membrana permanece abierto.	Individual	–	Open cylindrical drums: The end opposite from the membrane is open	Individual single-skin cylindrical drums - with single membranes and open ends	Unimembranófonos cilíndricos abiertos	Tambores cilíndricos abiertos de membrana única	Individual	Tambor cilíndrico abierto, de um parche - El extremo opuesto al cuero está abierto	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico com uma membrana utilizável e sua extremidade oposta aberta.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.211.2	–	Closed cylindrical drums - The end opposite from the membrane is closed.	Tambores cilíndricos de una parche, cerrados - en el tubo, el extremo del lado opuesto a de la membrana permanece cerrado.	En grupo	–	Closed cylindrical drums: The end opposite from the membrane is closed / It is arguable that all drums with a closed shell are kettledrums irrespective of whether the shell is cauldron or saucepan shape	Sets of single-skin cylindrical drums - with single membranes and open ends	Unimembranófonos cilíndricos cerrados	Tambores cilíndricos fechados de membrana única	Agregados	Tambor cilíndrico cerrado - El extremo opuesto al cuero está cerrado. Si el interior es semiesférico, es timbal	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico com uma membrana utilizável e sua extremidade oposta fechada.
211.212	Zweifellige Zylindertrommeln - Die Trommel hat zwei praktikable Felle.	Double-skin cylindrical drums - The drum has two usable membranes.	Tambores cilíndricos de dos parches - tienen dos membranas útiles.	De dos membranas	–	Double-skin cylindrical drums: The drum has two membranes	Double-skin cylindrical drums, the drum has two membranes	Bimembranófonos cilíndricos	Tambores cilíndricos de membrana dupla	De dos membranas	Tambor cilíndrico de dos parche - El tambor tiene dos membranas útiles (que pueden ser golpeadas).	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico com duas membranas utilizáveis - o instrumento é composto de duas membranas postas nas extremidades, sendo as duas utilizadas para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.212.1	(Einzelne) Zylindertrommeln	(Individual) cylindrical drums	Tambores cilindricos de dos parches individuales	Individual	–	(Individual) cylindrical drums	Individual double- skin cylindrical drums	Bimembranófon os cilíndricos individuales	Tambores cilíndricos individuais de membrana dupla	Individual: tambor	Tambor cilíndrico de dos parche (independien te)	Membranofono de percussão direta em forma de tubo cilíndrico grande ou pequeno, individual, com duas membranas utilizáveis
211.212.1 1	–	–	–	–	–	–	Individual double- skin cylindrical drums, one skin used for playing	–	–	–	Tambor cilíndrico grande de dos parches - El parche tiene más de 20 cm. de diámetro (una mano extendida).	Membranofono de percussão direta em forma de tubo cilíndrico grande, individual, com duas membranas utilizáveis - as membranas têm mais de 20 cm de diámetro.
211.212.1 11	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tambor cilíndrico grande de dos parches sin cuerdas interiores.	Membranofono de percussão direta em forma de tubo cilíndrico grande, individual, com duas membranas utilizáveis, sem cordas interiores.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.212.1 12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Tambor cilíndrico grande de dos parches con cuerdas interiores	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico grande, individual, com duas membranas utilizáveis, com cordas interiores.
211.212.1 2	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin cylindrical drums, both heads played	-	-	-	Tambor cilíndrico pequeño de dos parches - El parche mide menos de 20 cm. diámetro (una mano extendida).	Membranofone de percussão direta em forma de tubo cilíndrico pequeno, individual, com duas membranas utilizáveis - as membranas têm menos de 20 cm de diámetro.
211.212.2	Zylindertrommelsp iele	Sets of cylindrical drum	Conjuntos de tambores cilíndricos de dos parches	En grupo	-	Sets of cylindrical drums	Sets of double- skin cylindrical drums	Bimembranófon os cilíndricos en grupo	Jogos de tambores cilíndricos de membrana dupla	Agregados	Tambores cilíndricos en juego de dos parches	Conjunto de membranofon es de percussão direta em forma de tubo cilíndrico com duas membranas utilizáveis

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.212.2 1	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin cylindrical drums with single playing heads	-	-	-	-	Membranofone em forma de tubo cilíndrico de percussão direta com duas membranas sendo apenas uma utilizável, em conjunto - - Membranofone com formato de tubos cilíndricos em conjunto composto de duas membranas sendo apenas uma utilizada para produzir o som.
211.212.2 2	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin cylindrical drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone em forma de tubo cilíndrico de percussão direta com duas membranas utilizáveis, em conjunto - - Membranofone com formato de tubos cilíndricos em conjunto composto de duas membranas

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												utilizadas para produzir o som.
211.22	Fasstrommeln - Der Mitteldurchmesser ist größer als die Enddurchmesser; der Körper ist gewölbt.	Barrel-shaped drums - The diameter is larger at the middle than at the ends; the body is curvilinear	Tambores en forma de barril - el diámetro del tubo es mayor em el centro que em los extremos y su perfil lateral es curvilíneo.	En forma de barril - el diámetro es mayor en el centro que en los extremos siguiendo un línea curva.	Tambores em forma de barrica (atabaque , batá)	Barrel-shaped drums: The diameter is larger at the middle than at the ends; the body is curvilinear.	Barrel-shaped drums The diameter is larger at the middle than at the ends; the body is curvilinear (Subdivisões as for 211.21)	Membranófonos en forma de barril	Tambores tubulares em forma de barril	De Cavidad en forma de barril	Tambor en forma de barril - El diámetro medio es más grande que el diámetro terminal, de perfil curvo	Membranofone de percussão direta em forma de barril - o diámetro é maior no centro e menor nas extremidades seguindo uma linha curva.
211.221	-	-	-	De una membrana	-	-	Single-skin barrel drums	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone de percussão direta em forma de barril com uma membrana utilizável - o instrumento pode ser composto de de uma ou duas membranas postas nas extremidades , sendo que apenas uma é utilizada para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.221.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual single-skin barrel drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma de barril de percussão direta, com uma membrana utilizável - Membranofone em forma de barril único que pode ser composto de uma membrana posta na extremidade utilizada para produzir o som.
211.221.2	-	-	-	En grupo	-	-	Sets of single-skin barrel drums	-	-	Agregados	-	Membranofone em forma de barril de percussão direta com uma membrana utilizável, em grupo - Membranofone com formato de barril, em conjunto, composto de uma membrana posta na extremidade utilizada para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.222	-	-	-	De dos membranas	-	-	Double-skin barrel drums	-	-	De dos membranas	-	Membranofone em forma de barril de percussão direta com duas membranas utilizáveis - Membranofone com formato de barril composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.
211.222.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual double-skin barrel drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma de barril, de percussão direta com duas membranas - Membranofone com formato de barril, único, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.222.1 1	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin barrel drums, one skin used for playing	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de barril, de percussão direta com duas membranas, sendo apenas uma utilizada - Membranofone com formato de barril, único, composto de duas membranas postas nas extremidades, sendo apenas uma utilizada para produzir o som.
211.222.1 2	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin barrel drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de barril, de percussão direta com duas membranas utilizáveis - Membranofone com formato de barril, único, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.222.2	–	–	–	En grupo	–	–	Sets of double-skin barrel drums	–	–	Agregados	–	Membranofone em forma de barril de percussão direta com duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de barril em grupo, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.
211.23	Doppelkonustrommeln: der mitteldurchmesser ist größer als die enddurchmesser; der körper ist geradwandig mit gebrochener profilinie.	Double-conical drum: the diameter is larger at the middle than at the ends; the body is with angular profile.	Tambores bi-cónicos: similares a los anteriores ⁵ , pero formados por dos conos truncos, unidos por sus bases. El perfil del cuerpo es rectilíneo y angular.	Doble cónico: el diametro es mayor en el centro que en los extremos siguiendo líneas rectilíneas.	Tambores em forma de cone duplo	Double-conical drums: The diameter is larger at the middle than at the ends; the body is rectilinear with angular profile	Double-conical drums: the diameter is larger at the middle than at the ends; the body is rectilinear with angular profile (Subdivisões as for 211.21).	Membranófonos en forma de doble cono	Tambores tubulares em forma de duplo cone	Doble cónico: el diámetro es mayor en el centro, siguiendo líneas rectas	Tambor en forma de doblo cono - El diámetro medio es más grande que los diámetros terminales; de perfil romboidal	Membranofone de percussão direta com forma cônica dupla - o centro do instrumento é maior do que as extremidades seguindo linhas retiníneas.
211.231	–	–	–	De una membrana	–	–	Single-skin double-conical drums	–	–	De una sola membrana	–	Membranofone em forma cônica dupla de percussão direta, de uma só membrana - Membranofone

⁵ 211.22

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												ne com formato cônico composto de uma membrana posta na extremidade utilizada para produzir o som.
211.231.1	–	–	–	Individual	–	–	Individual single-skin double-conical drums	–	–	Individual	–	Membranofone único, em forma cônica dupla, de percussão direta de uma só membrana - Membranofone com formato cônico, único, composto de uma membrana posta na extremidade utilizada para produzir o som.
211.231.2	–	–	–	En grupo	–	–	Sets of single-skin double-conical drums	–	–	Agregados	–	Membranofone em forma cônica dupla, de percussão direta de uma só membrana, em grupo - Membranofone com formato cônico, em conjunto, composto de

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												uma membrana posta na extremidade utilizada para produzir o som.
211.232	-	-	-	De dos membranas	-	-	Double-skin double-conical drums	-	-	De dos membranas	-	Membranofone em forma cônica dupla, de percussão direta de duas membranas - Membranofone com formato cônico composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.
211.232.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual double-skin double-conical drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma cônica dupla, de percussão direta de duas membranas - Membranofone com formato cônico, único, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												para produzir o som.
211.232.2	-	-	-	En grupo	-	-	Sets of double-skin double-conical drums	-	-	Agregados	-	Membranofone em forma cônica dupla, de percussão direta de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato cônico, em conjunto, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.
211.232.2 1	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin double-conical drums with single playing heads	-	-	-	-	Membranofone em forma cônica dupla, de percussão direta de uma membrana percutida, em grupo - Membranofone com formato cônico, em conjunto, composto de duas membranas postas nas extremidades sendo que apenas uma é utilizada para

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												produzir o som.
211.232.2 2	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin double-conical drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone em forma cônica dupla, de percussão direta de duas membranas percutidas, em grupo - Membranofone com formato cônico, em conjunto, composto de duas membranas postas nas extremidades utilizadas para produzir o som.
211.24	Sanduhrtrommeln - Der Mitteldurchmesser ist kleiner als die Enddurchmesser.	Hourglass-shaped drum - The diameter is smaller at the middle than at the ends.	Tambores en forma de reloj de arena - el diámetro es menor en la sección central que en los extremos.	En forma de reloj de arena	Tambores em forma de ampulheta	Hourglass-shaped drum: The diameter is smaller at the middle than at the ends	Hourglass-shaped drums - The diameter is smaller at the middle than at the ends. (Subdivisões as for 211.21)	Membranófonos en forma de reloj de arena	Tambores tubulares em forma de ampulheta	En forma de reloj de arena	Tambor en forma de reloj de arena - El diámetro del medio es más chico que los diámetros terminales	Membranofone de percussão direta em forma de ampulheta - o diámetro no meio do instrumento é menor do que nas suas extremidades
211.241	-	-	-	De una membrana	-	-	Single-skin hourglass-shaped drums	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta com uma membrana - Membranofone com

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												formato de ampulheta composto por uma só membrana.
211.241.1	–	–	–	Individual	–	–	Individual single-skin hourglass-shaped drums	–	–	Individual	–	Membranofone único, em forma de ampulheta, de percussão direta com uma membrana - Membranofone com formato de ampulheta, único, composto por uma só membrana.
211.241.2	–	–	–	En grupo	–	–	Sets of single-skin hourglass-shaped drums	–	–	Agregados	–	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta com uma membrana, em grupo - Membranofone com formato de ampulheta, em conjunto, composto por uma só membrana.
211.242	–	–	–	De dos membranas	–	–	Double-skin hourglass-shaped drums	–	–	De dos membranas	–	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta, de duas membranas -

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												Membranofone com formato de ampulheta composto por duas membranas.
211.242.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual double-skin hourglass-shaped drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas - Membranofone com formato de ampulheta, único, composto por duas membranas.
211.242.11	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin hourglass-shaped drums, one skin used for playing	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas - Membranofone com formato de ampulheta, único, composto por duas membranas sendo apenas uma utilizada para produzir som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.242.1 2	-	-	-	-	-	-	Individual double- skin hourglass- shaped drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas - Membranofone com formato de ampulheta, único, composto por duas membranas sendo as duas utilizadas para produzir som.
211.242.2	-	-	-	En grupo	-	-	Sets of double- skin hourglass- shaped drums	-	-	Agregados	-	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de ampulheta, em conjunto, composto por duas membranas.
211.242.2 1	-	-	-	-	-	-	Sets of double- skin hourglass- shaped drums with single	-	-	-	-	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							playing heads					em grupo - Membranofone com formato de ampulheta, em conjunto, composto por duas membranas sendo apenas uma utilizada para produzir som.
211.242.22	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin hourglass-shaped drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone em forma de ampulheta, de percussão direta de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de ampulheta, em conjunto, composto por duas membranas sendo as duas utilizadas para produzir som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.25	Konustrommeln - Die Enddurchmesser sind erheblich ungleich; geringe Ungleichheiten sind als unvermeidlich nicht in Rechnung zu ziehen.	Conical drums - The diameters at the ends differ considerably; minor departures from conicity, inevitably met, are disregarded here.	Tambores cónicos - los diámetros de los dos extremos difieren de manera considerable. Las variedades que no son estrictamente cónicas no se tienen en cuenta.	Cónico	Tambores em forma de cone (timbal)	Conical drums: The diameters at the ends differ considerably; minor departures from conicity, inevitably met, are disregarded here	Conical drums - The diameter at the ends differ considerably; some minor departures from strict conicity, inevitably met, are disregarded here	Membranófonos cónicos	Tambores tubulares cónicos	Cónico	Tambor cónico - Los diámetros terminales son notablemente desiguales; las desigualdades pequeñas no se pueden tener en cuenta porque son inevitables	Membranofone de percussão direta em forma de cone - o diámetro de uma extremidade é maior do que a outra dando um formato de cone ao instrumento.
211.251	-	-	-	De una membrana	-	-	Single-skin conical drums	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone em forma de cone, de percussão direta com uma membrana - Membranofone com formato de cone, composto por uma só membrana.
211.251.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual single-skin conical drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma de cone, de percussão direta com uma membrana - Membranofone com formato de cone, único, composto por uma só membrana.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.251.2	-	-	-	En grupo	-	-	Sets of single-skin conical drums	-	-	Agregados	-	Membranofone em forma de cone, de percussão direta com uma membrana, em grupo - Membranofone com formato de cone, em conjunto, composto por uma só membrana.
211.252	-	-	-	De dos membranas	-	-	Double-skin conical drums	-	-	De dos membranas	-	Membranofone de percussão direta em forma de cone, de duas membranas - Membranofone com formato de cone composto por duas membranas.
211.252.1	-	-	-	Individual	-	-	Individual double-skin conical drums	-	-	Individual	-	Membranofone único, de percussão direta em forma de cone, de duas membranas - Membranofone com formato de cone, único, composto por duas membranas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.252.1 1	-	-	-	-	-	-	Individual double- skin conical drums, one skin used for playing	-	-	-	-	Membranofone único, de percussão direta em forma de cone, de duas membranas - Membranofone com formato de cone, único, composto por duas membranas sendo apenas uma utilizada para produzir som.
211.252.1 2	-	-	-	-	-	-	Individual double- skin conical drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone único, de percussão direta em forma de cone, de duas membranas - Membranofone com formato de cone, único, composto por duas membranas utilizadas para produzir som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.252.2	-	-	-	En grupo	-	-	Sets of double-skin conical drums	-	-	Agregados	-	Membranofone de percussão direta em forma de cone, de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de cone, em conjunto, composto por duas membranas.
211.252.21	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin conical drums with single playing heads	-	-	-	-	Membranofone de percussão direta em forma de cone, de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de cone, em conjunto, composto por duas membranas sendo apenas uma utilizada para produzir som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.252.2 2	–	–	–	–	–	–	Sets of double-skin conical drums, both heads played	–	–	–	–	Membranofone de percussão direta em forma de cone, de duas membranas, em grupo - Membranofone com formato de cone, em conjunto, composto por duas membranas utilizadas para produzir som.
211.26	Bechertrommeln - Der Trommelkörper besteht aus einem kesselförmigen oder zylindrischen Hauptteil und einem schlankeren Ansatz. Verwischungen der Grundform, wie sie namentlich in Indonesien vorkommen, ändern am Begriff nichts, solange nicht die Zylinderform erreicht ist.	Goblet-shaped drum - the body consists of a main section which is either cup-shaped or cylindrical, and a slender stem; borderline cases of this basic design like those occurring notably in Indonesia, do not affect the identifications, so long as a form is not	Tambores en forma de cáliz - la caja de resonancia consiste en un recipiente en forma de copa (o cono) y de otro cilíndrico a manera de pie. Se pueden considerar otras variedades que no se asemejan demasiado a los cilíndricos.	En forma de copa	Tambores em forma de taça (darabuka)	Goblet-shaped drums: The body consists of a main section which is either cup-shaped or cylindrical, and a slender stem; borderline cases of this basic design like those occurring notably in Indonesia, do not affect the identifications, so long as a	Goblet-shaped drums - The body consists of a main section which is either cup-shaped or cylindrical, and a slender stem; borderline cases of this basic design like those occurring notably in Indonesia, do not affect the identifications, so long as a	Membranófonos en forma de copa	Tambores tubulares em forma de cálice	En forma de copa	Tambor de copa - El cuerpo consiste en una media esfera o cilindro con un pie más delgado. Si el interior es cerrado, es timbal (211.1) o tambor cerrado (211.211.2).	Membranofone de percussão direta em forma de cálice - o corpo do instrumento é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelha a um cálice ou taça.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
		infact reached.				cylindrical form is not in fact reached [Each of these numbers is to be divided as 211.21]	cylindrical form is not in fact reached					
211.261	-	-	-	De una membrana	-	-	-	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone em forma de cálice de percussão direta, com uma membrana - Membranofone cujo corpo é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhand o a um cálice ou taça, com apenas uma membrana.
211.261.1	-	-	-	Individual	-	-	-	-	-	Individual	-	Membranofone único, em forma de cálice de percussão direta, com uma membrana - Membranofone único cujo corpo é constituído

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhando a um cálice ou taça, com apenas uma membrana.
211.261.2	-	-	-	En grupo	-	-	-	-	-	Agregados	-	Membranofo ne em forma de cálice de percussão direta, com uma membrana, em grupo - Membranofo ne cujo corpo é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhando a um cálice ou taça, com apenas uma membrana, em conjunto.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.262	-	-	-	De dos membranas	-	-	-	-	-	De dos membranas	-	Membranofo ne em forma de cálice, de percussão direta de duas membranas - Membranofo ne cujo corpo é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhand o a um cálice ou taça, com duas membranas.
211.262.1	-	-	-	Individual	-	-	-	-	-	Individual	-	Membranofo ne único, em forma de cálice, de percussão direta de duas membranas - Membranofo ne cujo corpo é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhand o a um cálice

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												ou taça, com duas membranas.
211.262.2	-	-	-	En grupo	-	-	-	-	-	Agregados	-	Membranofone em forma de cálice, de percussão direta de duas membranas, em grupo - Membranofone cujo corpo é constituído por uma parte principal em forma de copo e uma haste de menor espessura se assemelhando a um cálice ou taça, com duas membranas, em conjunto.
211.27	-	-	-	-	-	Bronze drums	Cylindrical drums - The body is in two sections, a cylindrical upper and a conical lower section	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta - Membranofone com corpo dividido em duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, cujo som é produzido ao

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												percutir uma membrana tensionada com as mãos ou com baquetas.
211.271	-	-	-	-	-	-	Single-skin cylindrical-conical drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com apenas uma membrana - Membranofone com corpo dividido em duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, cujo som é produzido ao percutir sua única membrana com as mãos ou com baquetas.
211.271.1	-	-	-	-	-	-	Individual single-skin cylindrical-conical drums - Sometimes the foot is flared.	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de cilindro e cone de percussão direta com apenas uma membrana - Membranofone único, com corpo dividido em duas partes, uma acima

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												cilíndrica e outra abaixo cônica, cujo som é produzido ao percutir sua única membrana com as mãos ou com baquetas.
211.271.2	-	-	-	-	-	-	Sets of single-skin cyllindro-conical drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com apenas uma membrana, em grupo - Membranofone com apenas uma membrana, cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, em conjunto.
211.272	-	-	-	-	-	-	Double-skin cyllindro-conical drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas - Membranofone com duas membranas e corpo dividido em duas partes,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, cujo som é produzido ao percutir a membrana com as mãos ou com baquetas.
211.272.1	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin cylindro-conical drums	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas - Membranofone único, com duas membranas cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica.
211.272.1 1	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin cylindro-conical drums, one skin used for playing	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas - Membranofone único, com duas membranas cujo corpo possui duas

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, sendo que apenas uma membrana é utilizada para produzir o som.
211.272.1 2	-	-	-	-	-	-	Individual double-skin cylindro-conical drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas - Membranofone único, com duas membranas cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, sendo as duas membranas utilizadas para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.272.2	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin cylindro-conical drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas, em grupo - Membranofone com duas membranas cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, em conjunto.
211.272.21	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin cylindro-conical drums with single playing heads	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas, em grupo - Membranofone com duas membranas cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, em conjunto, sendo apenas uma membrana utilizada para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.272.2 2	-	-	-	-	-	-	Sets of double-skin cylindro-conical drums, both heads played	-	-	-	-	Membranofone em forma de cilindro e cone de percussão direta com duas membranas, em grupo - Membranofone com duas membranas cujo corpo possui duas partes, uma acima cilíndrica e outra abaixo cônica, em conjunto, sendo as duas membranas utilizadas para produzir o som.
211.28	-	-	-	-	-	-	Vase-shaped drums - The body is waisted and rests on an open foot that may be flared. The upper section is conical, and the lower section, which is rectilinear or curvilinear	-	-	-	-	Membranofone em forma de vaso - Membranofone composto de uma única membrana, sendo a parte superior do corpo cônica, e a inferior retilínea ou curvilínea afinando-se para o pé, onde fica repousado, cujo som é produzido ao percutir uma

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							in profile, tapers towards the foot. These drums have a single membrane.					membrana tensionada com as mãos ou com baquetas.
211.3	Rahmentrommeln Unterzuteilen wie 211.21. - Die Höhe des Körpers ist höchstens gleich dem Fellradius. NB. Die europäische Militärtrommel ist auch in ihren flachsten Exemplaren aus der langen Zylindertrommel hervorgegangen und wird daher nicht zu den Rahmentrommeln gerechnet.	Frame drums - The depth of the body does not exceed the radius of the membrane. NB The European side-drum, even in its most shallow is a form, development long cylindrical drum and hence is not included among frame drums.	Tambores de marco (panderos) - el largo de la caja de resonancia no es mayor que el radio de la membrana. NT: o que la mitad del lado, en caso de que no sea cilíndrica. NB. El redoblante, o caja Europea no se incluyen aquí por ser un derivado del tambor cilíndrico.	Con marco - la altura de la caja no es superior al radio de la membrana. Se incluyen los membranófonos de marco cuadrado. El tambor europeo proviene del timbal cilíndrico largo, por este motivo no se considera tambor con marco a pesar de que, en algunos casos, el radio de la membrana sea mayor que la altura de la caja.	Tambores de pele emoldurada (caixa, pandeiro, adufe)	Frame drums: The depth of the body does not exceed the radius of the membrane. NB The European side-drum, even in its most shallow form, is a development from the long cylindrical drum and hence is not included among frame drums	Frame drums - The depth of the body does not exceed the radius of the membrane. NB The European side-drum, even in its most shallow form, is a development from the long cylindrical drum and hence is not included among frame drums	Membranófonos con marco	Tambores de caixilho	Con marco. La altura de la caja no excede el radio de la membrana	Membranófono de marco o caja - La altura del cuerpo es igual o inferior al radio de la membrana.	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada - instrumento cuja membrana está tensionada numa armação ou moldura, sendo que está armação não forma uma caixa de ressonância.
211.31	Rahmentrommeln (ohne Stiel)	Frame drums (without handle)	Tambores de marco sin manija	Con marco y sin mango	—	Frame drums (without handle)	Frame drums (without handle)	Membranófonos con marco y sin mango	Tambores de caixilho sem cabo	Sin mango o asa	Caja (sin mango).	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada sem alça ou cabo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.311	Einfellige Rahmentrommeln	Single-skin frame drums	Tambores de marco sin asa de un parche	De una membrana	–	Single-skin frame drums	Single-skin frame drums	Unimembránofonos con marco y sin mango	Tambores de caixilho sem cabo com membrana única	De una membrana: pandero	Caja de un parche	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada sem alça ou cabo com uma membrana utilizável.
211.312	Zweifellige Rahmentrommeln	Double-skin frame drums	Tambores de marco sin asa de dos parches	De dos membranas	–	Double-skin frame drums	Double-skin frame drums	Bimembránofonos con marco y sin mango	Tambores de caixilho sem cabo com membrana dupla	De dos membranas	Caja de dos parches	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada sem alça ou cabo com duas membranas utilizáveis.
211.312.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Caja de dos parches sin bordón - Bordón es un elemento que vibra junto al parche	Membranofone sem alça ou cabo com pele emoldurada, de percussão direta, com duas membranas utilizáveis sem bordão - Membranofone sem alça ou cabo composto por duas membranas sem bordão utilizadas para produzir o som. O bordão é um elemento que vibra junto à membrana.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
211.312.2	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Caja de dos parches con bordón	Membranofone sem alça ou cabo com pele emoldurada, de percussão direta, com duas membranas utilizáveis com bordão - Membranofone sem alça ou cabo composto por duas membranas com bordão utilizadas para produzir o som. O bordão é um elemento que vibra junto à membrana.
211.32	Stieltrommeln - Am Rahmen sitzt ein Stiel im Sinne des Durchmessers.	Frame drum with handle - A stick is attached to the frame in line with its diameter.	Tambores de marco con manija - tienen un mango acoplado a la caja de resonancia em dirección del diámetro del parche.	Con marco y con mango (palo)	–	Frame drum with handle: A stick is attached to the frame in line with its diameter	Frame drum with handle - A stick is attached to the frame in line with its diameter	Membranófonos con marco y con mango	Tambores de caixilho com cabo	Con mango o asa	Caja con mango - En el marco hay un mango en el sentido del diámetro	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada com alça ou cabo - uma alça ou cabo é ligado à estrutura conforme seu diámetro.
211.321	Einfellige Stieltrommeln	Single-skin frame drums with handle	Tambores de marco con manija, de um parche	De una membrana	–	Single-skin frame drums with handle	Single-skin frame drums with handle	Unimembranófonos con marco y con mango	Tambores de caixilho com cabo, com membrana única	De una membrana: pandero	–	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada com alça ou cabo com uma

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												membrana utilizável.
211.322	Zweifellige Stieltrommeln	Double-skin frame drums with handle	Tambores de marco con manija, de dos parches	De dos membranas	–	Double-skin frame drums with handle	Double-skin frame drums with handle	Bimembranófonos con marco y con mango	Tambores de caixilho com cabo, com membrana dupla	De dos membranas	–	Membranofone de percussão direta de pele emoldurada com alça ou cabo com duas membranas utilizáveis.
212	Rasseltrommeln [Unterteilung wie bei den unmittelbar geschlagenen Trommeln] - Die Trommel wird geschüttelt; die Perkussion geschieht durch das Anschlagen angebundener oder eingeschlossener Kügelchen oder dgl.	Rattle drums - (subdivisions as for drums struck directly, 211) the drum is shaken; percussion is by impact of pedant or enclosed pellets, or similar objects.	Tambores de golpe indirecto (sonajeros) - se subdividen como los de golpe directo: 211. El tambor se mueve y la percusión de la membrana la producen objetos que están dentro de la caja. Estos objetos pueden estar suspendidos del marco o contenidos dentro de la caja.	Membranofonos sacudidos por impacto interior o exterior.	Tambor de chocalho	Rattle drums (subdivisions as for drums struck directly, 211): The drum is shaken; percussion is by impact of pendant or enclosed pellets, or similar objects	Rattle drums (subdivisions as for drums struck directly, 211) - The drum is shaken; percussion is by impact of pendant or enclosed pellets, or similar objects India, Tibet	Membranófonos de percusión	Membranofones indirectamente percutidos	Sacudidos (por impacto exterior o interior)	Membranofono de golpe indirecto - El tambor es sacudido; el sonido resulta del entrecuque de objetos encerrados o atados. El sonido es confuso, no nítido. (Subdivisión como la de los tambores de golpe directo).	Membranofone chacoalhado - o som é produzido ao agitar o instrumento seja por impacto interior ou exterior.
212.1	–	–	–	–	–	–	Vessel rattle drums	–	–	Con cavidad esférica	Timbal sonaja	Membranofone chacoalhado com cavidade esférica (timbal sonaja)

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Individual	-	Membranofone único, com cavidade esférica, chacoalhado - Membranofone único, com cavidade esférica cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Agregados	-	Membranofone com cavidade esférica chacoalhado, em grupo - Membranofone com cavidade esférica, em conjunto, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.2	-	-	-	Tubular	-	-	Tubular rattle drums	-	-	Con cavidad tubular	Tambor sonaja	Membranofone com cavidade tubular chacoalhado - Membranofone com cavidade tubular cujo som é

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												produzido ao agitar seja por impacto –interior ou exterior.
212.21	–	–	–	De tubo cilíndrico	–	–	Cylindrical rattle drums	–	–	De tubo cilíndrico	–	Membranofone de tubo cilíndrico, com cavidade tubular, chacoalhado - - Membranofone de tubo cilíndrico com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.211	–	–	–	De uma membrana	–	–	Individual cylindrical rattle drums	–	–	De uma membrana	–	Membranofone de tubo cilíndrico e uma membrana, com cavidade tubular, chacoalhado - - Membranofone de tubo cilíndrico com cavidade tubular composto por uma membrana cujo som é produzido ao

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.211.1	-	-	-	De cilindro abierto	-	-	-	-	-	Tubo abierto	-	Membranofone de tubo cilíndrico abierto e uma membrana, com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone de tubo cilíndrico abierto com cavidade tubular composto por uma membrana cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.211.2	-	-	-	De cilindro cerrado	-	-	-	-	-	Tubo cerrado	-	
212.212	-	-	-	De dos membranas	-	-	Sets of cylindrical rattle drums	-	-	De dos membranas	-	Membranofone de tubo cilíndrico fechado e uma membrana, com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone de tubo cilíndrico fechado com

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												cavidade tubular composto por uma membrana cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.212.1	-	-	-	Individual	-	-	-	-	-	Individual	-	Membranofo ne único, de tubo cilíndrico e duas membranas, com cavidade tubular, chacoalhado - - Membranofo ne único, de tubo cilíndrico com cavidade tubular composto por duas membranas cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.212.2	-	-	-	En grupo	-	-	-	-	-	Agregados	-	Membranofo ne de tubo cilíndrico e duas membranas, com cavidade tubular,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												chacoalhado, em grupo - Membranofone único, de tubo cilíndrico com cavidade tubular composto por duas membranas, em conjunto, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.22	-	-	-	En forma de barril (subdivisión igual a 211.22)	-	-	Barrel-shaped rattle drums	-	-	En forma de barril (subdivisiónes como el 211.22)	-	Membranofone em formato de barril, com cavidade tubular chacoalhado - Membranofone com formato de barril com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.221	-	-	-	-	-	-	Individual barrel-shaped rattle drums	-	-	-	-	Membranofone único, em formato de barril, com cavidade tubular chacoalhado - - Membranofone único, com formato de barril com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.222	-	-	-	-	-	-	Sets of barrel-shaped rattle drums	-	-	-	-	Membranofone em formato de barril, com cavidade tubular chacoalhado, em grupo - - Membranofone com formato de barril com cavidade tubular, em conjunto, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.23	-	-	-	Doble cónico (subdivision igual a 211.23)	-	-	Double-conical rattle drums	-	-	Doble cónico (subdivisiones como el 211.23)	-	Membranofone em formato de cone duplo com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone com formato de cone duplo e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.231	-	-	-	-	-	-	Individual double-conical rattle drums	-	-	-	-	Membranofone único, em formato de cone duplo com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone único, com formato de cone duplo e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.232	-	-	-	-	-	-	Sets of double-conical rattle drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de cone duplo com cavidade tubular, chacoalhado, em grupo - Membranofone com formato de cone duplo e com cavidade tubular, em conjunto, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.24	-	-	-	En forma de reloj de arena (subdivision igual a 211.24)	-	-	Hourglass-shaped rattle drums	-	-	En reloj de arena (subdivisiones como el 211.24)	-	Membranofone em forma de ampulheta com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone com formato de ampulheta e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.241	-	-	-	-	-	-	Individual hourglass- shaped rattle drums	-	-	-	-	Membranofone único, em forma de ampulheta com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone único, com formato de ampulheta e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.242	-	-	-	-	-	-	Sets of hourglass- shaped rattle drums	-	-	-	-	Membranofone em forma de ampulheta com cavidade tubular, chacoalhado, em grupo - Membranofone com formato de ampulheta e com cavidade tubular, em conjunto, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.25	-	-	-	De forma cónica (subdivision igual a 211.25)	-	-	-	-	-	Cónico (subdivisiones como el 211.25)	-	Membranofone em forma de cone com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone com formato cónico e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.26	-	-	-	En forma de copa (subdivision igual a 211.26)	-	-	-	-	-	En forma de copa (subdivisiones como el 211.26)	-	Membranofone em forma de taça com cavidade tubular, chacoalhado - Membranofone com formato de taça e com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.3	-	-	-	Sacudidos con marco	-	-	Frame rattles drums	-	-	Sacudidos con marco	Caja sonaja	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.31	-	-	-	Con marco y sin mango	-	-	Single-skin frame rattles drums	-	-	Sin asa o mango	-	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, sem alça ou mango - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, sem alça ou mango, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.311	-	-	-	De una membrana	-	-	-	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, com uma membrana, sem alça ou mango - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, sem alça ou mango, composto de uma só membrana cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.312	-	-	-	De dos membranas	-	-	-	-	-	De dos membranas	-	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, com duas membranas, sem alça ou mango - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, sem alça ou mango, composto de duas membranas cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.32	-	-	-	Con marco y con mango	-	-	Double-skin frame rattles drums	-	-	Con asa o mango	-	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, com alça ou mango - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, com alça ou mango, cujo som é

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
212.321	-	-	-	De una membrana	-	-	Individual double-skin frame rattles drums	-	-	De una sola membrana	-	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, com alça ou mango, de uma membrana - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, com alça ou mango, composto por uma única membrana, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
212.322	–	–	–	De dos membranas	–	–	Sets of double-skin frame rattles drums	–	–	De dos membranas	–	Membranofone em forma de moldura com cavidade tubular chacoalhado, com alça ou mango, de duas membranas - Membranofone com formato de moldura com cavidade tubular, com alça ou mango, composto por duas membranas, cujo som é produzido ao agitar seja por impacto interior ou exterior.
22	Zupftrömmeln - Unter der Fellmitte ist eine Saite verknotet; diese wird gezupft und überträgt ihre Schwingungen auf das Fell.	Plucked drums - A string is knotted below the centre of the membrane; when the string is plucked, its vibrations are transmitted to the membrane.	Tambores pulsados - una cuerda se anuda a través de um orificio em la membrana y cuando se pulsa la cuerda la membrana vibra.	Membranófonos punteados - una cuerda sujeta al centro de una membrana al ser punteada o pulsada transmite las vibraciones a la membrana.	Tambores dedilhados ou rasgados	–	–	Membranófonos punteados	Tambores beliscados	Membranófonos de flexión, con una cuerda fijada en el centro de una membrana: ekthar	Membranofono punteado - Bajo el centro del cuero hay una cuerda anudada; esta cuerda se puntea y ella transmite vibraciones al cuero	Membranofone de corda friccionada - uma corda é ligada à membrana e quando friccionada entra em atrito com a membrana e produz o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
23	Reibtrommeln - Das Fell wird durch Friktion in Schwingung versetzt.	Friction drums - The membrane is made to vibrate by friction.	Trambores de fricción - en éstos los parches vibran por fricción.	Membranofonos de fricción	Tambores de fricção	Friction drums: The membrane is made to vibrate by friction	Friction drums - The membrane is made to vibrate by friction	Membranófonos de fricción	Tambores friccionados	Membranófonos de fricción	Membranófono de frotación o tambor frotado - El cuero se pone en vibración por fricción.	Membranofone de fricção - o som é produzido quando a membrana é friccionada.
231	Stab-Reibtrommeln - Ein mit dem Fell verbundener Stab wird gerieben, oder reibt das Fell.	Friction drums with stick - A stick in contact with the membrane is either itself rubbed, or is employed to rub the membrane.	Tambores de fricción con varilla - el parche se frota con una varilla que permanece en contacto con él. Em algunos casos, la vibración en la membrana se produce también, frotando la varilla.	De fricción a un palo en contacto con la membrana, o un palo que es utilizado para friccionar la membrana directamente.	–	Friction drums with stick: A stick in contact with the membrane is either itself rubbed, or is employed to rub the membrane	Friction drums with stick - A stick in contact with the membrane is either itself rubbed, or is employed to rub the membrane	Membranófonos de fricción con varilla o palo	Tambores friccionados com vara	De fricción sobre un palo fijado a la membrana. También puede usarse el palo para friccionarla.	Tambor frotado con palo - Un palo unido al cuero se frota, o frota al cuero.	Membranofone de fricção com vara - uma vara é utilizada para friccionar a membrana produzindo o som.
231.1	Mit durchgestecktem Stab - Der Stab durchdringt das Fell.	With inserted stick - The stick passes through a hole in the membrane.	Tambores de fricción con varilla atravesada - la varilla atraviesa el parche.	El palo está inserto a la membrana a través de un agujero.	–	With inserted stick: The stick passes through a hole in the membrane	With inserted stick - The stick passes through a hole in the membrane	Membranófonos de fricción con varilla integrada	Tambores friccionados com vara inserida	El palo atraviesa la membrana	Tambor frotado con palo atravesado - El palo penetra en el cuero.	Membranofone de fricção com vara integrada - a vara é integrada ao instrumento de forma fixa ou livre e passa através de um buraco na membrana para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
231.11	Fesselstab-Reibtrommeln- Der Stab kann sich nicht bewegen; es wird nur der Stab gerieben.	Friction drums with fixed stick - The stick cannot be moved; the stick alone is subjected to friction by rubbing.	Tambores de fricción con varilla atravesada y fija - la varilla no se puede mover y para producir la vibración de la membrana, se frota.	El palo es fijo, no puede ser cambiado de lugar.	–	Friction drums with fixed stick: The stick cannot be moved; the stick alone is subjected to friction by rubbing	Friction drums with fixed stick - The stick cannot be moved; the stick alone is subjected to friction by rubbing	Membranófonos de fricción con varilla integrada y fija	Tambores friccionados com vara inserida (sarronca)	El palo está fijo	Tambor frotado con palo atravesado fijo - El palo no puede moverse; se frota solamente el palo	Membranofone de fricção com vara integrada fixa - a vara não pode ser movida e só é submetida à fricção por atrito.
231.12	Halbfreistab-Reibtrommeln - Der Stab kann sich nur wenig bewegen; die Hand reibt den Stab, und der Stab das Fell.	Friction drums with semi-fixed stick - The stick is movable to a sufficient extent to rub the membrane when it is itself rubbed by the hand.	Tambores de fricción con varilla atravesada semi-fija - como el caso anterior, la varilla se frota, pero también se mueve lo suficiente como para hacer vibrar la membrana.	El palo es semifijo, parcialmente móvil al rozar la membrana.	–	Friction drums with semi-fixed stick: The stick is movable to a sufficient extent to rub the membrane when it is itself rubbed by the hand	Friction drums with semi-fixed stick - The stick is movable to a sufficient extent to rub the membrane when it is itself rubbed by the hand	Membranófonos de fricción con varilla integrada y semifija	Tambores friccionados com vara semi-fixa inserida	Palo semifijo, para friccionar la membrana	Tambor frotado con palo atravesado medio libre - El palo puede moverse solamente un poco; la mano frota al palo y el palo al cuero	Membranofone de fricção com vara integrada semi-fixa - a vara é móvel o suficiente para ser friccionada na membrana.
231.13	Freistab-Reibtrommeln - Der Stab bewegt sich frei; nicht er wird gerieben, sondern ausschließlich das Fell durch ihn.	Friction drums with free stick - The stick can be moved freely; it is not itself rubbed, but is employed to rub the membrane.	Tambores de fricción con varilla atravesada libre - la varilla no se frota, sino que se mueve libremente poniendo así la membrana en vibración.	El palo es móvil o libre. La fricción no se produce en el palo sino que el palo es utilizado para friccionar la membrana.	–	Friction drums with free stick: The stick can be moved freely; it is not itself rubbed, but is employed to rub the membrane	Friction drums with free stick - The stick can be moved freely; it is not itself rubbed, but is employed to rub the membrane	Membranófonos de fricción con varilla integrada y libre	Tambores friccionados com vara livre inserida	De palo libre. El palo fricciona la membrana	Tambor frotado con palo atravesado libre - El palo se mueve y frota el cuero	Membranofone de fricção com vara integrada livre - o atrito não ocorre na vara, mas a mesma é utilizada para esfregar a membrana produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
231.2	Mit aufgebundenem Stab - Der Stab ist aufrecht auf das Fell gebunden.	With tied stick - The stick is tied to the membrane in an upright position.	Tambores de fricción con varilla atravesada libre y asegurada - la varilla se mantiene en posición vertical con respecto al parche.	El palo está atado a la membrana sin perforarla.	–	With tied stick: The stick is tied to the membrane in an upright position	With tied stick - The stick is tied to the membrane in an upright position	Membranófonos de fricción con varilla atada	Tambores de fricção com vara atada	Palo atado a la membrana: zambomba	Tambor frotado con palo superpuesto - El palo está atado encima del cuero parado de punta	Membranofone de fricção com vara amarrada - a vara é amarrada à membrana numa posição vertical.
232	Schnur-Reibtrommeln - Eine mit dem Fell verbundene Schnur wird gerieben.	Friction drum with cord - A cord, attached to the membrane, is rubbed.	Tambor de fricción con cuerda - una cuerda, atada a la membrana, se frota para hacer vibrar esta última.	De fricción mediante una cuerda sujeta a la membrana.	–	Friction drum with cord: A cord, attached to the membrane, is rubbed	Friction drum with cord - A cord, attached to the membrane, is rubbed	Membranófonos de fricción con cuerda	Tambores de fricção com corda	Fricción con cuerda fijada a la membrana	Tambor frotado con cuerda - Una cuerda unida al cuero se frota.	Membranofone de fricção com corda - uma corda, ligado à membrana, entra em atrito para produzir o som.
232.1	Stehende Schnur-Reibtrommeln - Die Trommel wird festgehalten.	Stationary friction drum with cord - The drum is held stationary.	Tambor de fricción	De fricción mediante una cuerda fija.	–	Stationary friction drums with friction cord: the drum is held stationary	Stationary friction drums with friction cord - the drum is held stationary	Membranófonos de fricción con cuerda fija	Tambores apoiados de fricção com corda	De cuerda fija	Tambor frotado con cuerda fija - El tambor esta inmóvil.	Membranofone de fricção com corda, em repouso - Membranofone em repouso, cujo som é produzido quando a membrana entra em atrito com uma corda fixa que está ligada a ela.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
232.11	Einfellige stehende Schnur-Reibtrommeln	Single-skin stationary drums with friction-cord	Tambor de fricción con cuerda de un parche	De una membrana	–	Single-skin stationary drums with friction-cord	Single-skin stationary drums with friction-cord	Unimembranófonos de fricción con cuerda fija	Tambores apoyados de fricción com corda, membrana única	Una sola membrana	Tambor frotado con cuerda fija, de un cuero	Membranofone de fricção com corda e uma membrana utilizável, em repouso - Membranofone posto em repouso enquanto a fricção com a corda em apenas uma membrana produz o som.
232.12	Zweifellige stehende Schnur-Reibtrommeln	Double-skin stationary drums with friction-cord	Tambor de fricción con cuerda de dos parches	De dos membranas	–	Double-skin stationary drums with friction-cord	Double-skin stationary drums with friction-cord	Bimembranófonos de fricción con cuerda fija	Tambores apoyados de fricção com corda, de membrana dupla	Dos membranas	Tambor frotado con cuerda fija, de dos cueros	Membranofone de fricção com corda e duas membranas utilizáveis, em repouso - Membranofone posto em repouso enquanto a fricção com a corda em duas membranas produz o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
232.2	Geschwungene Schnur-Reibtrommeln - Die Trommel wird geschwungen, und die Schnur reibt sich an einer Kerbe des Handgriffs.	Friction drum with whirling stick - the drum is whirled on a [resined] cord which rubs on a notch in the stick.	Tambor de fricción con cuerda enrollada	De fricción mediante el movimiento giratorio de la cuerda sujeta a un palo.	–	Friction drum with whirling stick - The drum is whirled on a cord which rubs on a [resined] notch in the holding stick	Friction drum with whirling stick - the drum is whirled on a [resined] cord which rubs on a notch in the stick.	Membranófonos de fricción con cuerda giratoria	Tambores friccionados com corda em movimento giratório	Fricción de la cuerda alrededor de un eje: cigarra	Tambor frotado con cuerda giratória: el tambor gira y la cuerda se frota en una muesca del mango que hace de eje	Membranofone com corda ou cabo, de fricção por movimento giratório - Membranofone cujo som é produzido quando a membrana entra em atrito com uma corda que está ligada a ela, a partir do movimento de rotação da corda ligada a uma vara.
233	Hand-Reibtrommeln - Das Fell wird mit der Hand gerieben.	Hand friction drums - The membrane is rubbed by the hand.	Tambores de fricción manual - el parche se frota con la mano.	De fricción con las manos	–	Hand friction drums: The membrane is rubbed by the hand / This does not include our orchestral tambourine which remains a frame drum	Hand friction drums - The membrane is rubbed by the hand / This does not include the orchestral tambourine which remains a frame drum	Membranófonos de fricción manual	Tambores friccionados com a mão	De fricción con las manos: b'ndir	Tambor frotado a mano - Se frota el cuero con la mano.	Membranofone de fricção com as mãos - Membranofone cujo som é produzido quando a membrana é friccionada com as mãos.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
24	Ansingtrommeln (Mirlitons) - Die Membran wird durch Ansprechen oder Ansingen in Schwingung versetzt; das Fell gibt keinen eigenen Ton, sondern färbt nur die Stimme.	Singing membranes (Kazoos) - The membrane is made to vibrate by speaking or singing into it; the membrane does not yield a note of its own but merely modifies the voice.	Mirlitones - la membrana se hace vibrar al hablar o cantar contra ella. No produce tonos, sino que modifica la voz.	Membranas sonoras o cantadoras.	Mirlitons (tamborens cantados)	Singing membranes (Kazoos): The membrane is made to vibrate by speaking or singing into it; the membrane does not yield a note of its own but merely modifies the voice	Singing membranes (Kazoos) - The membrane is made to vibrate by speaking or singing into it; the membrane does not yield a note of its own but merely modifies the voice	Membranófonos de percusión por la voz (tipo mirlitón)	Tambores com membrana postos em vibração com a voz (Mirlitons)	Membranas resonadoras	Membranófono de soplo o Mirliton - La membrana se pone en vibración por soplo o por emisión de sonidos o palabras	Membranofone vocal - Membranofone cuja membrana é posta em vibração com a voz, não produzindo notas próprias mas modificando a voz.
241	Freie Mirlitons - Die Membran wird unmittelbar beeinflusst, ohne daß der Wind in einem Behälter gesammelt würde.	Free kazoos - The membrane is incited directly, without the wind first passing through a chamber.	Mirlitones libres - la membrana se pone a vibrar directamente sin que el aire pase primero por un conducto o cámara.	Libres o de soplo directo, sin cámara de aire.	–	Free kazoos: The membrane is incited directly, without the wind first passing through a chamber	Free kazoos - The membrane is incited directly, without the wind first passing through a chamber	Mirlitón libre o de soplo directo	Tambores com membrana livre postos em vibração com a voz (Mirlitons livres)	Libres, sin cámara adicional: papel de fumar, pétalo	Mirliton sin resonador	Membranofone vocal livre - Membranofone cuja membrana é excitada directamente sem a necessidade do ar passar inicialmente pelo canal.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
242	Röhren- und Gefäßmirlitons - Die Membran sitzt im Innern einer Röhre oder eines Kastens.	Tube- or vessel-kazoos - The membrane is placed inside a tube or box.	Mirlitones con conducto o cámara - la membrana se coloca dentro de un tubo o una caja. Las flautas con un orificio sellado por una membrana serían una variante de este principio. [NT: Las marimbas con resonadores de huecos sellados por membranas, también.]	Con tubo o cavidad - la membrana está situada en un tubo o caja.	-	Tube- or vessel-kazoos - The membrane is placed on top of a tube or box.	Tube- or vessel-kazoos - The membrane is placed on top of a tube or box.	-	-	Con cavidad: kazoo	Mirliton con resonador - La membrana está en el interior de un tubo caja	Membranofone vocal em forma de tubo ou vaso - Membranofone com formato de tubo ou vaso, cuja membrana, que está localizada no interior do tubo ou caixa, é posta em vibração com a voz, não produzindo notas próprias mas modificando a voz.

3- CORDOFONES

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
31	Einfache Chordophone oder Zithern - Das Instrument besteht aus einem Saitenträger allein oder aus einem Saitenträger und einem Resonanzkörper in unorganischem, ohne Zerstörung des Klangapparats lösbares Zusammenhang.	Simple chordophones or zithers - The instrument consists solely of a string bearer, or of a string bearer with a resonator which is not integral and can be detached without destroying the sound-producing apparatus.	Cordófonos simples o cítaras - este instrumento consiste sólo en un soporte para las cuerdas, o un soporte con un resonador, que no es parte de él, sino que es añadido y puede retirarse sin alterar la estructura del instrumento.	Cordófonos simples o cítaras - el soporte de las cuerdas y el resonador pueden ser separados sin destruir el instrumento.	Cordofones simples, ou cítaras	Simple chordophones or zithers: The instrument consists solely of a string bearer, or of a string bearer with a resonator which is not integral and can be detached without destroying the sound-producing apparatus	Simple chordophones or zithers - The instrument consists solely of a string bearer, or of a string bearer with a resonator which is not integral and can be detached without destroying the sound-producing apparatus	Cordófonos simples o cítaras	Cordofones simples ou Cítaras	Cordófonos simples o cítaras. El soporte de las cuerdas y el resonador son piezas independientes.	Cordófono simple o cítara - El instrumento consiste en un porta-cuerdas solo, o con un cuerpo de resonancia separables sin destruir la tensión de la cuerda.	Cordofone simples - Cordofone cujo suporte das cordas e o ressoador podem ser separados sem ser destruído.
311	Stabzithern - Der Saitenträger hat Stabform; auch überkantgestellte Bretter gehören hierher.	Bar zithers - The bearer is it be a board placed edgewise.	Cítaras de barra - el soporte para las cuerdas tiene forma de barra; puede ser también una placa puesta de lado.	Cítaras de vara - el soporte de las cuerdas es en forma de vara.	Cítaras de bastão	Bar zithers The string bearer is bar-shaped; it may be a board placed edgewise	Bar zithers The string bearer is bar-shaped; it may be a board placed edgewise	Cítaras de vara	Cordofones simples sobrecompridos	Cítaras de bastón	Cítara de palo - El porta-cuerdas tiene forma de palo o una tabla puesta de filo.	Cordofone simples de bastão - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de bastão (vara, pau) e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.1	Musikbögen - Der Saitenträger ist biegsam (und gebogen).	Musical bows - the string bearer is flexible (and curved).	Arcos musicales - el soporte para las cuerdas es flexibles y curvo.	Arco musical - la vara es flexible y curva.	Arcos musicais (berimbau de barriga, urucungo)	Musical bows The string bearer is flexible (and curved).	Musical bows The string bearer is flexible (and curved).	Arco musical	Arcos musicais	Arco musical (vara flexible y curvada)	Citara de arco o arco musical - El porta cuerdas es un palo flexible (y curvo).	Cordofone simples em forma de arco - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de bastão flexível e curvado, podendo ser separado do ressonador sem destruí-lo.
311.11	Idiochorde Musikbögen - Die Saite ist aus der Rinde des Bogens selbst herausgelöst und hängt noch an den Enden mit ihr zusammen.	Idiochord musical bows - The string is cut from the bark of the cane, remaining attached at each end.	Arcos musicales idiocordes - la cuerda es de la misma corteza, o fibra, de la madera del soporte y permanece unida a éste en sus dos extremos.	Arco musical idiocordo - la cuerda está tallada parcialmente en la misma caña a la cual se mantiene unida por los extremos.	-	Idiochord musical bows: The string is cut from the bark of the cane, remaining attached at each end	Idiochord musical bows - The string is cut from the bark of the cane, remaining attached at each end.	Arco musical idiocorde	Arcos musicais Idiocórdicos	Arco musical idiocorde (cuerda separada de la corteza)	Arco musical idiocorde - La cuerda ha sido desprendida de la corteza del palo y queda sujeta al arco en los extremos.	Cordofone simples em forma de arco, de bastão flexível e curvado, podendo ser separado do ressonador sem destruí-lo, sendo que a corda está ligada às extremidades do bastão.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.111	Monoidiochorde Musikbögen - Der Bogen hat nur eine einzige stammeigene Saite.	Mono- idiochord musical bows - The bow has one idiochord string only.	Arcos musicales monoidiocorde s - el arco musical tiene una sola cuerda idiocorde.	Arco musical mono-idiocordo (1 cuerda)	–	Mono- idiochord musical bows: The bow has one idiochord string only	Mono- idiochord musical bows - The bow has one idiochord string only.	Arco musical idio- monocorde	Arcos musicais Monoidiocórdic os	Mono- idiocorde (una cuerda)	Arco musical monoidiocorde - De una cuerda	Cordofone simples em forma de arco, de bastão flexível e curvado, mono- idiocórdico - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de bastão flexível e curvado, podendo ser separado do ressonador sem destruí- lo, sendo que possui apenas uma única corda que está ligada às extremidades do bastão.
311.112	–	Poly- idiochord musical bows or harp-bows - the bow has several idiochord strings which pass over a toothed stick or bridge.	Arcos musicales poli- idiocordes (arcos - arpas) - el arco posee varias cuerdas idiocordes que pasan por un puente dentado.	Arco musical poli-idiocordo o arpa arqueada (+ de 1 cuerda)	–	Poly- idiochord musical bows or harp-bows: The bow has several idiochord strings which pass over a toothed stick or bridge	Poly- idiochord musical bows or harp-bows - the bow has several idiochord strings which pass over a toothed stick or bridge.	Arco musical idio- policorde	Arcos musicais Poliidiocórdicos	poli-idiocorde (varias cuerdas)	Arco musical poliidiocorde o Arco de Arpa - Varias cuerdas sobre un puente dentado	Cordofone simples em forma de arco, de bastão flexível e curvado, poliidiocórdic o - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de bastão flexível e curvado, podendo ser separado do ressonador sem destruí-

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												lo, sendo que possui mais de uma corda sendo elas ligadas às extremidades do bastão.
311.12	Heterochorde Musikbögen - Die Saite ist stammfremd.	Heterochord musical bows - The string is of separate material from the bearer.	Arcos musicales heterocordes - la cuerda es de um material diferente al del soporte.	Arco musical heterocordo - la cuerda es de diferente material que la vara.	–	Heterochord musical bows - The string is of separate material from the bearer.	Heterochord musical bows - The string is of separate material from the bearer.	Arco musical heterocorde	Arcos musicais Heterocórdicos	Arco musical heterocorde (cuerda de distinto material)	Arco musical heterocorde - La cuerda es añadida al arco	Cordofone simples em forma de arco, de bastão flexível e curvado heterocórdico - Cordofone cuja corda é adicionada ao arco.
311.121	Monoheterochorde Musikbögen - Der Bogen hat nur eine einzige stammfremde Saite.	Mono- heterochord musical bows - The bow has one heterochord string only.	Arcos musicales mono- heterocordes - el arco tiene una sola cuerda heterocorde.	Arco musical mono- heterocordo (1 cuerda)	–	Mono- heterochord musical bows - The bow has one heterochord string only.	Mono- heterochord musical bows - The bow has one heterochord string only.	Arco musical hetero- monocorde	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única	Mono heterocorde	Arco musical monoheterocorde - El arco tiene una sola cuerda de materia extraña a la del arco.	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico - o arco possui apenas uma corda.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.121.1	Ohne Resonator - NB. Ist ein Resonator zwar vorgesehen, aber nicht am Apparat selbst angebracht, so gehört das Instrument zu 311.121.21. Der Mund wird als Resonator nicht in Rechnung gezogen.	Without resonator - NB If a separate, unattached resonator is used, the specimen belongs to 311.121.21. The human mouth is not to be taken into account as a resonator.	Arcos musicales mono-heterocordes sin resonador - la cavidad bucal no se considera un resonador. NB. Si se usa un resonador separado del cuerpo del arco, el instrumento pertenece a: 311.121.21.	Sin resonador	–	Without resonator - NB If a separate, unattached resonator is used, the specimen belongs to 311.121.21. The human mouth is not to be taken into account as a resonator.	Without resonator - NB If a separate, unattached resonator is used, the specimen belongs to 311.121.21. The human mouth is not to be taken into account as a resonator.	Arco musical hetero-monocorde sin resonador	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única sem ressoador	Sin resonador	Arco musical monoheterocor de (sin resonador) - La boca [humana] no se considera como resonador.	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico , sem ressoador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico , sem ressoador.
311.121.11	Ohne Stimmschlinge	Without tuning noose	Arcos musicales mono-heterocordes sin resonador sin cuerda dividida	Sin lazada de afinación	–	Without tuning noose	Without tuning noose	Arco musical hetero-monocorde sin dispositivo de afinación	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única sem ressoador sem dispositivo afinador	Sin lazo de afinación	Arco musical monoheterocor de sin división de la cuerda	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico , sem ressoador e sem dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico , sem ressoador e sem dispositivo afinador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.121.12	Mit Stimmschlinge - Eine Fadenschlinge umgreift die Saite und teilt sie in zwei Teile.	With tuning noose - A fibre noose is passed round the string, dividing it into two sections.	Arcos musicales mono-heterocordes sin resonador con cuerda dividida - outra cuerda de fibra, o outro material, atada al arco divide la cuerda sonora en dos partes.	Con lazada de afinación atada a la cuerda dividiendola en dos secciones.	–	With tuning noose A fibre noose is passed round the string, dividing it into two sections	With tuning noose A fibre noose is passed round the string, dividing it into two sections	Arco musical hetero-monocorde con dispositivo de afinación	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única sem ressoador com dispositivo afinador	Con lazo de afinación que divide la cuerda en dos secciones	Arco musical monoheterocor de con división de la cuerda - Un hilo abraza la cuerda y la divide en dos partes	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, sem ressoador e com dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, sem ressoador e com dispositivo afinador.
311.121.2	Mit Resonator	With resonator	Arcos musicales mono-heterocordes con resonador	Con resonador	–	With resonator	With resonator	Arco musical hetero-monocorde con resonador	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única com ressoador	Con resonador	Arco musical monoheterocor de con resonador	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, com ressoador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, com ressoador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.121.21	Mit unverbundenem Resonator	With independent resonator	Arcos musicales mono-heterocordes con resonador independiente	Resonador independiente	–	With independent resonator	With independent resonator	Arco musical hetero-monocorde con resonador independiente	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única com ressoador independente	Con resonador independiente	Arco musical monoheterocor de con resonador desunido - El resonador está unido al arco de manera provisoria	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, monoheterocórdico, com ressoador independente - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, monoheterocórdico, com ressoador independente - o ressoador está unido ao arco de forma independente, podendo ser retirado do instrumento sem destruí-lo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.121.22	Mit verbundenem Resonator	With resonator attached	Arcos musicales mono-heterocordes con resonador añadido	Resonador incorporado	–	With resonator attached	With resonator attached	Arco musical hetero-monocorde con resonador incorporado	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única com ressoador ligado	Con resonador integrado	Arco musical monoheterocor de con resonador unido - El resonador esta fijo permanentemente al arco.	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, com ressoador integrado - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, com ressoador integrado - o ressoador está ligado ao arco não podendo ser dissociado sem destruir o instrumento
311.121.22 1	Ohne Stimmschlinge	Without tuning noose.	Arcos musicales mono-heterocordes con resonador independiente sin cuerda dividida	Sin lazada de afinación	–	Without tuning noose	Without tuning noose	Arco musical hetero-monocorde con resonador, sin dispositivo de afinación	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única com ressoador ligado sem dispositivo afinador	Sin lazo de afinación	Arco musical monoheterocor de con resonador unido sin división de la cuerda	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, mono-heterocórdico, com ressoador integrado, sem dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												curvado, em forma de arco, monoheterocórdico, com ressoador integrado, sem dispositivo afinador.
311.121.22 2	Mit Stimmschlinge	With tuning noose.	Arcos musicales monoheterocordes con resonador independiente con cuerda dividida	Con lazada de afinación	–	With tuning noose	With tuning noose	Arco musical heteromonocorde con resonador, con dispositivo de afinación	Arcos musicais Heterocórdicos de corda única com ressoador ligado com dispositivo afinador	Con lazo de afinación	Arco musical monoheterocorde con resonador unido con división de la cuerda - Un hilo u otro elemento divide la cuerda en dos.	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, monoheterocórdico, com ressoador integrado, com dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, monoheterocórdico, com ressoador integrado, com dispositivo afinador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.122	Polyheterochorde Musikbögen	Poly- heterochord musical bows - The bow has several heterochord strings.	Arcos musicales poli- heterocordes - el arco posee varias cuerdas heterocordes.	Arco musical poli heterocordo (+ de 1 cuerda)	–	Poly- heterochord musical bows - The bow has several heterochord strings	Poly- heterochord musical bows - The bow has several heterochord strings	Arco musical hetero- policorde	Arcos musicais Poliheterocórdic os	Arco poli- heterocorde (varias cuerdas)	Arco musical poliheterocorde - El arco tiene varias cuerdas de otra materia que el cuerpo.	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poli- heterocórdico - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poli- heterocórdico - o arco possui mais de uma corda.
311.122.1	Ohne Stimmschlinge	Without tuning noose	Arcos musicales poli- heterocordes sin cuerdas divididas	Sin lazada de afinación	–	Without tuning noose	Without tuning noose	Arco musical hetero- policorde sin dispositivo de afinación	Arcos musicais Poliheterocórdic os sem dispositivo afinador	Sin lazo de afinación	Arco musical poliheterocorde sin división de la cuerda	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poli- heterocórdico , sem dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poli- heterocórdico , sem dispositivo afinador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.122.2	Mit Stimmschlinge	With tuning noose	Arcos musicales poliheterocordes con cuerdas divididas ⁶ .	Con lazada de afinación	–	With tuning noose	With tuning noose	Arco musical heteropolicorde con dispositivo de afinación	Arcos musicais Poliheterocórdicos com dispositivo afinador	Con lazo de afinación	Arco musical poliheterocorde con división de la cuerda	Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poliheterocórdico, com dispositivo afinador - Cordofone simples de bastão flexível e curvado, em forma de arco, poliheterocórdico, com dispositivo afinador.
311.2	Musikstäbe - Der Saitenträger ist starr.	Stick zithers - The string carrier is rigid.	Cítaras de barra rígida - el soporte de las cuerdas es rígido.	Cítaras de mango - el soporte de las cuerdas o manga es rígido.	Bastões musicais	Stick zithers - The string carrier is rigid.	Stick zithers - The string carrier is rigid.	Cítaras de varilla rígida	Cítaras de barra	Cítaras con mástil	Cítara de palo rígido - El porta-cuerdas es rígido.	Cordofone simples de bastão rígido, num formato reto - Cordofone simples de bastão rígido, num formato reto - o suporte da corda tem um formato de bastão rígido, reto.

⁶ Estava com a mesma descrição do anterior 311.122.1, aparentemente um outro erro de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.21	Musikbogenstäbe - Der Saitenträger hat ein biegsames und gebogenes Ende. NB. Musikstäbe mit zwei biegsamen und gebogenen Enden – wie der Basutobogen – rechnen zu den Musikbögen.	Musical bow cum stick - The string bearer has one flexible, curved end. NB Stick zithers with both ends flexible and curved, like the Basuto bow, are counted as musical bows.	Arco musical parcialmente flexible - el soporte de las cuerdas es flexible solamente en uno de sus extremos (como en el arco de los Batuto); se consideran como arcos musicales.	Arco musical con palo - el mango finaliza, en el extremo superior, con una corta vara flexible y curva.	–	Musical bow cum stick - The string bearer has one flexible, curved end. NB Stick zithers with both ends flexible and curved, like the Basuto bow, are counted as musical bows.	Musical bow cum stick - The string bearer has one flexible, curved end. NB Stick zithers with both ends flexible and curved, like the Basuto bow, are counted as musical bows.	Cítaras de varilla rígida con resonador	Arco musical em forma de barra	Arco musical con palo. El mástil es una vara flexible y curvada	Arco-palo musical - El porta-cuerdas tiene un extremo flexible y curvo. Los palos musicales con dos extremos flexibles y curvos se incluyen entre los arcos musicales	Cordofone simples de bastão rígido, num formato reto, com ressoador - Cordofone simples de bastão rígido, num formato reto, com ressoador.
311.22	[Eigentliche] Musikstäbe - NB. Rohrstäbe, die etwa zufällig hohl sind, gehören deshalb nicht zu den Röhren-, sondern zu den Stabzithern; dagegen sind Instrumente, bei denen die Rohrhöhllung als eigentlicher Resonator ausgenutzt wird – wie etwa die neumexikanische Harpa –Röhrenzithern.	(True) stick zithers - NB Round sticks which happen to be hollow by chance do not belong on this account to the tube zithers, but are round-bar zithers; however, instruments in which a tubular is as a true like the cavity employed resonator, modern Mexican are tube zither.	Cítaras de barra propiamente dichas - barras de madera cilíndrica que por casualidad sean huecas no se deben clasificar como tubos, sino como barras cilíndricas. Sin embargo, algunos instrumentos en los cuales esa cavidad realmentese utilice como un resonador (como en el instrumento mexicano denominado harpa) se clasifican como cítaras tubulares.	Cítaras de mango propiamente dichas, com resonador externo.	–	(True) stick zithers - NB Round sticks which happen to be hollow by chance do not belong on this account to the tube zithers, but are round-bar zithers; however, instruments in which a tubular is as a true like the cavity employed resonator, modern Mexican are tube zither.	(True) stick zithers - NB Round sticks which happen to be hollow by chance do not belong on this account to the tube zithers, but are round-bar zithers; however, instruments in which a tubular is as a true like the cavity employed resonator, modern Mexican are tube zither.	–	Cítaras de barra propiamente ditas	Cítaras de mástil propio, con resonador externo	Palo musical - Un palo rígido soporta las cuerdas. El bastón de caña hueco por casualidad es cítara de palo; si la cavidad del tubo se usa como resonador, es cítara de tubo.	Cordofone simples de bastão rígido e barra propiamente dita - Cordofone simples de bastão rígido e barra propiamente dita, num formato reto, com ressonador externo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
311.221	Mit einer einzigen Resonanzkalebasse	With one resonator gourd	Cítaras de barra con resonador - el resonador, generalmente, es de calabaza.	Con 1 resonador	–	With one resonator gourd	With one resonator gourd	Cítaras de varilla rígida con resonador único de calabaza	Cítaras de barra propriamente ditas com cabaça ressoadora única	Con un resonador: calabaza	Palo musical sin resonador o con un resonador	Cordofone simples de bastão rígido e barra propriamente dita, num formato reto, com cabaça ressoadora externa e única - Cordofone simples de bastão rígido e barra propriamente dita, num formato reto, com cabaça ressoadora externa e única.
311.222	Mit mehreren Resonanzkalebassen	With several resonator gourds	Cítaras de barra con varios resonadores - resonadores de calabaza.	Con + de 1 resonador	–	With several resonator gourds	With several resonator gourds	Cítaras de varilla rígida con varios resonadores de calabaza	Cítaras de barra propriamente ditas com múltiplas cabaças ressoadoras	Con varios resonadores	Palo musical con varios resonadores	Cordofone simples de bastão rígido e barra propriamente dita, num formato reto, com múltiplas cabaças ressoadoras externas - Cordofone simples de bastão rígido e barra propriamente dita, num formato reto, com múltiplas cabaças ressoadoras externas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
312	Röhrenzithern - Saitenträger ist ein im Sinn der Breite gewölbtes Brett.	Tube zithers - The string bearer is a vaulted surface.	Cítaras tubulares - el soporte de las cuerdas es hueco.	Cítaras de tubo - el soporte de las cuerdas tiene la superficie curva.	Cítaras tubulares (Madagascar)	Tube zithers - The string bearer is a vaulted surface.	Tube zithers - The string bearer is a vaulted surface.	Cítaras tubulares	Cítaras tubulares	Cítaras cilíndricas (de tubo entero)	Cítara de tubo - El porta-cuerdas es un tubo	Cordofone simples de tubo - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo.
312.1	Vollröhrenzithern	Whole-tube zithers - The string carrier is a complete tube	Cítaras tubulares completas - el soporte de las cuerdas es un tubo completamente hueco.	Cítaras de tubo inteiro	–	Whole-tube zithers - The string carrier is a complete tube	Whole-tube zithers - The string carrier is a complete tube	Cítaras de tubo entero	Cítaras de tubos inteiros	–	Cítara de tubo entero	Cordofone simples de tubo inteiro - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico inteiro e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo.
312.11	Idiochorde [Voll-] Röhrenzithern	Idiochord (true) tube zithers	Cítaras tubulares idiocordes	Cítaras de tubo idiocordas - la cuerda está parcialmente tallada en la misma caña del tubo.	–	Idiochord (true) tube zithers	Idiochord (true) tube zithers	Cítaras de tubo entero idiocordes	Cítaras de tubos inteiros idiocórdicas	Cítaras cilíndricas idiocordes (cuerda separada de la corteza)	Cítara idiocorde de tubo - Cuerda recortada, de una cuerda (N Britania); de varias cuerdas (N Guinea, Yugoslavia)	Cordofone simples de tubo inteiro e idiocórdico - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico inteiro e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo, sendo a corda separada do ressonador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
312.12	Heterochorde [Voll-] Röhrenzithern	Heterochord (true) tube zithers	Cítaras tubulares heterocordes	Cítaras de tubo heterocordas - la cuerda son de distinto material que el tubo.	–	Heterochord (true) tube zithers	Heterochord (true) tube zithers	Cítaras de tubo entero heterocordes	Cítaras de tubos inteiros heterocórdicas	Cítaras cilíndricas heterocordes	Cítara heterocorde de tubo - Cuerda atada	Cordofone simples de tubo inteiro e heterocórdico - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico inteiro e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo, sendo a corda ligada ao ressonador.
312.121	Ohne besonderen Resonator	Without extra resonator	Cítaras tubulares heterocordes sin resonador adicional	Sin resonador adicional	–	Without extra resonator	Without extra resonator	Cítaras de tubo entero heterocordes sin resonador adicional	Cítaras de tubos inteiros heterocórdicas sem ressoador suplementar	Sin resonador adicional	–	Cordofone simples de tubo inteiro e heterocórdico sem ressoador suplementar - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico inteiro e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo, sendo a corda ligada ao ressonador. Não possui ressonador adicional.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
312.122	Mit besonderem Resonator - Das Bambusinternodium ist in ein schalenförmig zusammengebundenes Palmblatt gebettet.	With extra resonator - An internode length of bamboo is placed inside a palm leaf tied in the shape of a bowl.	Cítaras tubulares heterocordes con resonador adicional - una sección de bambú (entre dos de sus nudos) se coloca dentro de una hoja de palma, doblada en forma de cono, la cual forma una caja de resonancia.	Con resonador adicional	–	With extra resonator - An internode length of bamboo is placed inside a palm leaf tied in the shape of a bowl.	With extra resonator - An internode length of bamboo is placed inside a palm leaf tied in the shape of a bowl.	Cítaras de tubo entero heterocordes con resonador adicional	Cítaras de tubos inteiros heterocórdicas com ressoador suplementar	Con resonador adicional	–	Cordofone simples de tubo inteiro e heterocórdico com ressoador suplementar - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tubo cilíndrico inteiro e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo, sendo a corda ligada ao ressonador. Com ressonador adicional.
312.2	Halbröhrenzithern - Die Saiten laufen über die konvexe Seite einer Rinne.	Half-tube zithers - The strings are stretched along the convex surface of a gutter.	Cítaras semi-tubulares - las cuerdas están colocadas, o extendidas, a lo largo de una superficie en forma de canal en su parte externa, o convexa.	Cítaras de medio tubo - superficie convexa.	–	Half-tube zithers - The strings are stretched along the convex surface of a gutter.	Half-tube zithers - The strings are stretched along the convex surface of a gutter.	Cítaras de medio tubo	Cítaras de meios-tubos	Cítaras de semi cilíndricas (superficie convexa)	Cítara de medio tubo - Las cuerdas corren sobre el lado convexo de una canaleta.	Cordofone simples de meio tubo - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de meio tubo cilíndrico e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo, tendo as cordas postas sobre o lado convexo de uma canaleta.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
312.21	Idiochorde Halbröhrenzithern	Idiochord half-tube zithers	Cítaras semi- tubulares idiocordes	Cítaras de medio tubo idiocordas.	–	Idiochord half-tube zithers	Idiochord half-tube zithers	Cítaras de medio tubo idiocordes	Cítaras de meios-tubos idiocórdicas	Idiocordes	Citara idiocorde de medio tubo - Cuerda recortada.	Cordofone simples idiocórdico de meio tubo - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de meio tubo cilindrico e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo, tendo as cordas separadas do ressonador, postas sobre o lado convexo de uma canaleta.
312.22	Heterochorde Halbröhrenzithern	Heterochord half-tube zithers	Cítaras semi- tubulares heterocordes	Cítaras de medio tubo heterocordas.	–	Heterochord half-tube zithers	Heterochord half-tube zithers	Cítaras de medio tubo heterocordes	Cítaras de meios-tubos heterocórdicas	Heterocordes	Citara heterocorde de medio tubo - Cuerda atada	Cordofone simples heterocórdico de tubo médio - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de meio tubo cilindrico e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo, tendo as cordas unidas ao ressonador, postas sobre o lado convexo de uma canaleta.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
313	Floßzithern - Der Saitenträger wird aus floßartig aneinandergebundenen Rohrschnitten gebildet.	Raft zithers - The string bearer is composed of canes tied together in the manner of a raft.	Cítaras en forma de balsa - el soporte de las cuerdas está compuesto de elementos unidos entre sí, e manera de balsa.	Cítaras en forma de balsa - el soporte de las cuerdas está formado por diversas cañas atadas en forma de balsa.	Cítaras compostas (vários tubos)	Raft zithers - The string bearer is composed of canes tied together in the manner of a raft.	Raft zithers - The string bearer is composed of canes tied together in the manner of a raft.	Cítaras en forma de balsa	Cítaras de balsa	Cítaras en forma de balsa	Cítara de balsa - El porta-cuerdas está formado de cortes de caña ligados entre sí en forma de balsa.	Cordofone simples de balsa - Cordofone cujo suporte das cordas consiste em cortes de cana ligados entre si num formato de balsa e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo.
313.1	Idiochorde Floßzithern	Idiochord raft zithers	Cítaras en forma de balsa idiocorde	Cítaras en forma de balsa idiocordas.	–	Idiochord raft zithers	Idiochord raft zithers	Cítaras en forma de balsa idiocordes	Cítaras de balsa idiocórdicas	Idiocordes	Cítara idiocorde de balsa - Cuerda recortada	Cordofone simples idiocórdico de balsa - Cordofone cujo suporte das cordas consiste em cortes de cana ligados entre si num formato de balsa e pode ser separado do ressonador sem destruí-lo, tendo as cordas separadas do ressonador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
313.2	Heterochorde Floßzithern	Heterochord raft zithers	Cítaras en forma de balsa heterocorde	Cítaras en forma de balsa heterocordas.	–	Heterochord raft zithers	Heterochord raft zithers	Cítaras en forma de balsa heterocordes	Cítaras de balsa heterocórdicas	Heterocordes	Cítara heterocorde de balsa - Cuerda atada	Cordofone simples heterocórdico de balsa - Cordofone cuyo soporte das cordas consiste em cortes de cana ligados entre si num formato de balsa e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo, tendo as cordas unidas ao ressonador.
314	Brettzithern - Der Saitenträger ist ein Brett; auch der Erdboden wird als solches gerechnet.	Board zithers - The string bearer is a board; the ground too is to be counted as such.	Cítaras de Mesa - el soporte de las cuerdas es una superficie plana o mesa, el suelo no se debe considerar como tal.	Cítara de tabla - el soporte de las cuerdas es plano, tanto en la superficie como en la haste.	Cítaras retas ou em tablado	Board zithers - The string bearer is a board; the ground too is to be counted as such.	Board zithers - The string bearer is a board; the ground too is to be counted as such.	Cítaras de tabla	Cítaras de tábua	Cítaras de tabla	Cítara de tabla - El porta- cuerdas es una tabla; también el suelo se considera como tal.	Cordofone simples de tábua - Cordofone cuyo soporte das cordas tem formato de tábua e pode ser separado do ressonador sem destruí- lo.
314.1	(Eigentliche) Brettzithern - Die Saitenebene ist parallel dem Saitenträger.	True board zithers - The plane of the strings is parallel with that of the string bearer.	Cítaras de Mesa propiamente dichas - el plano de vibración de las cuerdas es paralelo al plano del soporte.	Cítaras de tabla propiamente dichas - el plano de las cuerdas es paralelo al de la tabla.	–	True board zithers - The plane of the strings is parallel with that of the string bearer.	True board zithers - The plane of the strings is parallel with that of the string bearer.	Cítaras de tabla propiamente dichas (cuerdas paralelas a la tabla)	Cítaras de tábua propiamente ditas	De plano cordal paralelo a la tabla	Cítara de tabla, con cuerdas paralelas	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas - Cordofone cuyo soporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, e pode ser separado do

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												ressonador sem destruí-lo.
314.11	Ohne Resonator	Without resonator	Cítaras de mesa sin resonador	Sin resonador	–	Without resonator	Without resonator	Cítaras de tabla sin resonador	Cítaras de tábua propriamente ditas sem ressoador	Sin resonador	Cítara de tabla, con cuerdas paralelas, sin resonador	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, sem ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, sem ressonador.
314.12	Mit Resonator	With resonator	Cítaras de mesa con resonador	Con resonador	–	With resonator	With resonator	Cítaras de tabla con resonador	Cítaras de tábua propriamente ditas com ressoador	Con resonador	Cítara de tabla, con cuerdas paralelas, con resonador	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com ressonador.
314.121	Mit Resonanzschale - Der Resonator ist eine Fruchtschale oder dgl., also ein Naturerzeugnis, oder – wenn künstlich hergestellt – ausgeschnitzt.	With resonator bowl - The resonator is a fruit shell or similar object, or an artificially carved equivalent.	Cítaras de mesa con resonador en forma de vasija - el resonador puede ser una cáscara de fruta o un objeto similar construído artificialmente.	Con resonador cóncavo (cuenco)	–	With resonator bowl - The resonator is a fruit shell or similar object, or an artificially carved equivalent.	With resonator bowl - The resonator is a fruit shell or similar object, or an artificially carved equivalent.	Cítaras de tabla con resonador cóncavo	Cítaras de tábua propriamente ditas com ressoador em forma de tigela	Resonador cóncavo: bol	Cítara de tabla, con cuerdas paralelas, con resonador de cáscara - El resonador es una cáscara de fruta o de forma semejante	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com ressonador de casca - Cordofone cujo ressonador é uma casca de

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												fruta ou tem forma semelhante.
314.122	Mit Resonanzkasten (Kastenzither) - Der Resonator ist aus Brettern zusammengefügt.	With resonator box (box zither) - The resonator is made from slats.	Cítaras de mesa con resonador en forma de caja - el resonador está hecho de tablas o costillas em forma de caja.	Con resonador de caja	-	With resonator box (box zither): The resonator is made from slats / This is true of the early piano only; modern pianos have no bottom and are board zithers. Harpsichords and some clavichords are box zithers	With resonator box (box zither) The resonator is made from slats NB This is true of the early piano only; modern pianos have no bottom and are board zithers. Harpsichords and some clavichords are box zithers	Cítaras de tabla con caja de resonancia	Cítaras de tábua propriamente ditas com caixa de ressonância	Resonador en caja: salterio	Cítara de tabla, con cuerdas paralelas con caja de resonancia o cítara de caja - El resonador está compuesto de tablas.	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com caixa de ressonância - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com resonador composto de tábuas.
314.122.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Cítara de caja percutida	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com caixa de ressonância percutida - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com resonador composto de tábuas, sendo ele percutido.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
314.122.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Citara de caixa pulsada	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com caixa de ressonância pulsada - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com ressonador composto de tábuas, sendo ele pulsado.
314.122.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Citara de caixa frotada	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com caixa de ressonância friccionada - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com ressonador composto de tábuas, sendo ele friccionado.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
314.122.4	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Cítara de caja soplada	Cordofone simples de tábua com cordas paralelas, com caixa de ressonância soprada - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em paralelo a ele, com ressonador composto de tábuas, sendo ele soprado.
314.2	Uneigentliche Brettzithern - Die Saitenebene ist senkrecht zum Saitenträger.	Board zither variations - The plane of the strings is at right angles to the string bearer.	Variaciones de cítaras de mesa - el plano de vibración de las cuerdas forma um ángulo recto com el soporte de éstas.	Variaciones de la cítara de tabla - el plano de las cuerdas forma ángulo recto con la tabla.	–	Board zither variations: The plane of the strings is at right angles to the string bearer	Board zither variations The plane of the strings is at right angles to the string bearer	Cítaras de tabla con variantes (cuerdas no paralelas a la tabla)	–	Plano cordal en ángulo con la tabla	Cítara de tabla de cuerdas verticales - El plano de las cuerdas corre verticalmente respecto al porta-cuerdas.	Cordofone simples de tábua com cordas verticais - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com as cordas em vertical a ele.
314.21	Erdzithern - Saitenträger ist der Erdboden; eine Saite.	Ground zithers - The ground is the string bearer; there is only one string.	Cítara de piso - el soporte para las cuerdas es el suelo; solo poseen una de estas.	Cítara de suelo - el suelo sirve de soporte a una sola cuerda	–	Ground zithers - The ground is the string bearer; there is only one string.	Ground zithers - The ground is the string bearer; there is only one string.	Cítaras de tabla hechas sobre el suelo	Cítaras de chão	Cítara de suelo	Cítara de tabla de una cuerda vertical - Una cuerda sujeta al suelo, resonador excavado en el suelo	Cordofone simples de tábua de uma corda vertical - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de tábua, com uma única corda em vertical a ele, construído sobre o chão.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
314.22	Harfenzithern - Saitenträger ist ein Brett; mehrere Saiten; Zahnsteg.	Harp zithers - A board serves as string bearer; there are several strings and a notched bridge.	Cítaras-Arpa - el soporte para las cuerdas es una superficie plana, tiene varias cuerdas y un puente dentado.	Arpa-cítara - una tabla sirve de soporte a las cuerdas, el puente está provisto de surcos para las cuerdas	–	Harp zithers - A board serves as string bearer; there are several strings and a notched bridge.	Harp zithers - A board serves as string bearer; there are several strings and a notched bridge.	Cítara-arpa	Cítara de harpa	Arpa-cítara	Cítara de tabla de varias cuerdas verticales - El porta-cuerdas es una tabla; varias cuerdas, puentecillo dentado	Cordofone simples de táboa com mais de uma corda vertical - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de táboa, com as cordas em vertical a ele, com mais de uma corda.
315	Schalenzithern - Die Saiten laufen über die Öffnung einer Schale.	Trough zithers - The strings are stretched across the mouth of a trough.	Cítaras de canal - las cuerdas están extendidas em la parte concava (boca) de una canal.	Cítaras de artesa - las cuerdas estan tensadas sobre un canalón o una depresión.	Cítaras de gamela ou abauladas	Trough zithers - The strings are stretched across the mouth of a trough.	Trough zithers - The strings are stretched across the mouth of a trough.	Cítaras en forma de canalón	Cítara de tinas	Cítaras de artesa (cuerdas tensadas sobre una cavidad)	Cítara de cáscara - Las cuerdas corren sobre la abertura de una cáscara	Cordofone simples de casca - Cordofone cujo suporte das cordas está sobre a abertura de uma cavidade e as cordas tencionadas sobre ela.
315.1	Ohne Resonator	Without resonator	Cítaras de canal sin resonador	Sin resonador	–	Without resonator	Without resonator	Cítaras en forma de canalón sin resonador	Cítara de tinas sem ressoador	Sin resonador	Cítara de cáscara sin resonador	Cordofone simples de casca, sem ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas está sobre a abertura de uma cavidade e as cordas tencionadas sobre ela, sem ressonador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
315.2	Mit Resonator - Die Schale ist mit einer Kalebasse oder dgl. verbunden.	With resonator - The trough has a gourd or a similar object attached to it.	Cítaras de canal con resonador - la canal tiene una calabaza o un objeto similar como resonador.	Con resonador	–	With resonator - The trough has a gourd or a similar object attached to it.	With resonator - The trough has a gourd or a similar object attached to it.	Cítaras en forma de canalón con resonador	Cítara de tinas com ressoador	con resonador	Cítara de cáscara con resonador - La cáscara está unida a una calabaza o semejante.	Cordofone simples com cordas tencionadas sobre uma cavidade, com ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas está sobre a abertura de uma cavidade e as cordas tencionadas sobre ela, com ressonador.
316	Rahmenzithern - Die Saiten sind frei innerhalb eines Rahmens ausgespannt.	Frame zithers - The strings are stretched across an open frame.	Cítaras de Marco - las cuerdas están extendidas sobre un marco abierto.	Cítara de marco - las cuerdas estan tensadas en un marco abierto.	Cítaras de moldura	Frame zithers - The strings are stretched across an open frame.	Frame zithers - The strings are stretched across an open frame.	Cítaras de marco	Cítaras de caixilho	Cítara de marco (cuerdas en un marco abierto)	Cítara de marco	Cordofone simples de moldura - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de uma moldura.
316.1	Ohne Resonator	Without resonator	Cítaras de marco sin resonador	Sin resonador	–	Without resonator	Without resonator	Cítaras de marco sin resonador	Cítaras de caixilho sem ressoador	Sin resonador	Cítara de marco sin resonador	Cordofone simples de moldura, sem ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato de uma moldura, sem ressonador.
316.2	Mit Resonator	With resonator	Cítaras de marco con resonador	Con resonador	–	With resonator	With resonator	Cítaras de marco con resonador	Cítaras de caixilho com ressoador	con resonador	Cítara de marco con resonador	Cordofone simples de moldura, com ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas tem formato

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												de uma moldura, com ressonador.
32	Zusammengesetzte Chordophone - Das Instrument besteht aus einem Saitenträger und einem Resonanzkörper in organischem, ohne Zerstörung des Klangapparats unlösbarem Zusammenhang.	Composite chordophone - A string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument.	Cordófonos compuestos - el resonador y el soporte de las cuerdas están unidos orgánicamente y no pueden separarse sin que se altere la integridad del instrumento.	Cordófonos compuestos - el soporte de las cuerdas y la caja de resonancia no pueden ser separados sin destruir el instrumento.	Cordofones compostos (com caixa de ressonância)	Composite chordophone s: A string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument	Composite chordophone - A string bearer and a resonator are organically united and cannot be separated without destroying the instrument.	Cordófonos compuestos	Cordofones compostos	Cordófonos compuestos. El soporte de las cuerdas y la caja de resonancia están unidos.	Cordófono compuesto - El instrumento consiste en un porta-cuerdas y un cuerpo de resonancia en coherencia orgánica, inseparables sin destrucción del aparato sonoro.	Cordofone composto - Cordofone cujo suporte das cordas e a caixa de ressonância estão ligados orgánicamente, não podendo ser separados sem destruir o instrumento.
321	Lauten - Die Saitenebene liegt der Decke parallel.	Lutes - the plane of the strings runs parallel with the sound-table.	Laúdes - el plano de vibración de las cuerdas es paralelo a la tapa de la caja de resonancia.	Laúdes - el plano de las cuerdas es paralelo a la tabla sonora.	Alaúdes (o nível da cordas mantém-se paralelo à caixa de ressonância)	Lutes - the plane of the strings runs parallel with the sound-table.	Lutes - the plane of the strings runs parallel with the sound-table.	Laúdes	Alaúdes	Laúdes. Con el plano de las cuerdas paralelo a la tabla armónica	Cordófono compuesto de cuerdas paralelas o Laúd - El plano de las cuerdas corre paralelo a la tapa.	Cordofone composto de cordas paralelas - Cordofone cujo plano das cordas corre paralelo ao tampo e está ligado orgánicamente com a caixa de ressonância, não podendo ser separados sem destruir o instrumento.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.1	Bogenlauten - Jede Saite hat ihren eigenen, biegsamen Träger.	Bow lutes [pluriarc] - Each string has its own flexible carrier.	Pluriarcos - cada cuerda tiene um soporte flexible.	Laúdes de mango arqueado - cada cuerda tiene su próprio mango o soporte arqueado y flexible.	Alaúde de arco (nsambi)	Bow lutes [pluriarc] - Each string has its own flexible carrier.	Bow lutes [pluriarc] - Each string has its own flexible carrier.	Laúdes arqueados	Alaúdes arqueados	De mástil arqueado	Laúd de arco - Cada cuerda tiene su propio portador flexible	Cordofone arqueado, composto, de cordas paralelas - Cordofone arqueado em que cada corda tem seu próprio transportador flexível.
321.2	Jochlauten oder Leiern - Saitenhalter ist ein in der Deckenebene liegendes Joch aus zwei Armen mit Querstange.	Yoke lutes or lyres - The strings are attached to a yoke which lies in the same plane as the sound-table and consists of two arms and a cross-bar.	Lira (laúdes de yugo) - en éstas, las cuerdas están atadas a un yugo transversal situado em el mismo plano de la tapa de la caja de resonancia y que está soportado a su vez por dos brazos unidos al instrumento ⁷ .	Laúdes o liras de yugo - las cuerdas estan tensadas em um yugo, formado por dos blazos unidos por una barra travesera, en el mismo plano que la tabla de resonancia.	Lira (as cordas são mantidas por dois braços no mesmo nível da caixa de ressonância)	Yoke lutes or lyres The strings are attached to a yoke which lies in the same plane as the sound-table and consists of two arms and a cross-bar.	Yoke lutes or lyres The strings are attached to a yoke which lies in the same plane as the sound-table and consists of two arms and a cross-bar.	Laúdes con yugo tipo lira	–	Liras de yugo	Laúd de yugo o lira - El portacuerdas es un yugo de dos brazos con travesaño.	Cordofone composto de cordas paralelas e de dois braços unidos (ex. lira) - Cordofone cujas cordas são mantidas por dois braços no mesmo nível da caixa de ressonância.

⁷ A numeração original aparentemente foi digitada incorretamente (312.2).

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.21	Schalenleiern - Als Resonator dient eine natürliche oder ausgeschnittene Schale.	Bowl lyres - A natural or carved-out bowl serves as the resonator.	Liras de recipiente - el resonador es un recipiente cóncavo natural o tallado.	Liras con una cavidad abombada como resonador	–	Bowl lyres - A natural or carved-out bowl serves as the resonator.	Bowl lyres - A natural or carved-out bowl serves as the resonator.	Lira con resonador abombado	–	Con resonador abombado	Lira de cáscara - Como resonador sirve una cáscara natural o tallada	Cordofone composto de cordas paralelas e de dois braços unidos, com resonador de casca - Cordofone cujas cordas são mantidas por dois braços no mesmo nível da caixa de ressonância que é feita de uma casca com formato convexo.
321.22	Kastenleiern - Als Resonator dient ein aus Brettern zusammengefügtter Kasten.	Box lyres - A built-up wooden box serves as the resonator.	Liras de caja - el resonador es una caja.	Lira de caja	–	Box lyres - A built-up wooden box serves as the resonator.	Box lyres - A built-up wooden box serves as the resonator.	Lira con caja	–	Con resonador en caja	Lira de caja - Como resonador sirve una caja hecha de tablas	Cordofone composto de cordas paralelas e de dois braços unidos, com resonador em caixa - cordofone cujas cordas são mantidas por dois braços no mesmo nível da caixa de ressonância que é feita de placas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.3	Stiellauten - Saitenträger ist ein einfacher Stiel. Nicht in Rechnung gezogen werden Nebenstiele wie etwa bei der indischen Prasarini vina; ebenso gehören hierher Lauten, deren Bezug auf mehrere Hälse verteilt ist – wie die Harpolyre – und Lauten – z. B. Lyraguitarren –, bei denen das Joch nur Schmuckwert hat.	Handle lutes - The string bearer is a plain handle .Subsidiary necks, as e.g. in the Indian prasarini vina are disregarded, as are also lutes with strings distribute dover several necks, like the harpolyre, and those like the Lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental.	Laúdes de mango - en éstos, el soporte de las cuerdas es un mango. NB. Los cuellos suplementarios , como los de la "prasarini vina" de la India, no se tienen en cuenta; de la misma manera existen laúdes cuyas cuerdas están distribuídassobre cuellos separados, como el harpolyre y la lyre-guitar en las que el yugo es exclusivamente decorativo.	Laúdes con mástil - las cuerdas son tensadas claramente sobre un mástil. Si hay yugo es puramente ornamental.	Alaúdes de cabo, bastão ou de braço (saz, ud, viola, violino)	Handle lutes: The string bearer is a plain handle. Subsidiary necks, as e.g. in the Indian prasarini vina are disregarded, as are also lutes with strings distributed over several necks, like the harpolyre, and those like the Lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental	Handle lutes - The string bearer is a plain handle .Subsidiary necks, as e.g. in the Indian prasarini vina are disregarded, as are also lutes with strings distribute dover several necks, like the harpolyre, and those like the Lyre-guitars, in which the yoke is merely ornamental.	Laúdes con mástil	Alaúdes de braço comprido	Laudes de mástil recto	Laúd de mango - el porta-cuerdas es un mango (o más). No se tienen en cuenta mangos secundarios como, por ejemplo en la prasārini vīnā de India ni el yugo de adorno de las guitarras-liras.	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido.
321.31	Spießlauten - Der Stiel ist diametral durch den Resonanzkörper hindurchgesteckt.	Spike lutes - The handle passes diametrically through the resonator.	Laúdes de espiga - el mango atraviesa totalmente el resonador. [NT. Diametralmente, en el caso de um resonador de corte circular.]	El mástil atraviesa diametralmente el resonador	–	Spike lutes - The handle passes diametrically through the resonator.	Spike lutes - The handle passes diametrically through the resonator.	Laúdes con mástil que atraviesa el resonador	Alaúdes de braço espetado	El mástil atraviesa el resonador	Laúd de mango atravesado - El mango atraviesa el cuerpo de resonancia.	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto atravesado - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido que atravessa o ressonador.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.311	Schalen-Spießlauten - Resonanzkörper ist eine natürliche oder ausgeschnittene Schale.	Spike bowl lutes - the resonator consists of a natural or carved-out bowl.	Laúdes de espiga com resonador semi-esférico o semi-elipsoidal - NT. El resonador está constituído por um recipiente semi-esférico o semi-elipsoidal.	El resonador es una cavidad natural de forma abombada (vaciada o ahuecada)	–	Spike bowl lutes - the resonator consists of a natural or carved-out bowl.	Spike bowl lutes - the resonator consists of a natural or carved-out bowl.	Laúdes con mástil que atraviesa una caja abombada	Alaúdes de braço espetado em forma de tina	Resonador abombado	Laúd de cáscara, de mango atravesado - El cuerpo de resonancia es una cáscara natural o tallada pulsado (Medio Oriente, N África) frotado (África, Medio Oriente, Asia sudoriental).	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto atravesado com ressonador de casca - Cordofone cujo suporte das cordas atravessa o ressonador de casca de fruta.
321.312	Kasten-Spießlauten oder Spießgitarren - Resonanzkörper ist ein aus Brettern zusammengefügtter Kasten.	Spike box lutes or spike guitars - The resonator is built up from wood.	Laúdes de espiga con caja (guitarras de espiga) - el resonador es una caja.	El resonador es una caja de madera	–	Spike box lutes or spike guitars - The resonator is built up from wood.	Spike box lutes or spike guitars - The resonator is built up from wood.	Laúdes con mástil que atraviesa una caja plana	Alaúdes de braço espetado em forma de caixa	Resonador en caja	Laúd de caja, de mango atravesado o guitarra de pico - El cuerpo de resonancia es una caja de tablas. Frotado (África, Medio Oriente)	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto atravesado com ressonador de casca - Cordofone suporte das cordas é um braço reto comprido que atravessa o ressonador em forma de caixa feita de placas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.313	Röhrenlauten - Der Stiel ist diametral durch eine Röhre hindurchgesteckt.	Spike tube lutes - the handle passes diametrically through the walls of a tube.	Laúdes de espiga de resonador tubular - el mango pasa por las paredes del tubo a lo largo de su diámetro.	El resonador es un tubo atravesado diametralmente por el mástil.	–	Spike tube lutes - the handle passes diametrically through the walls of a tube.	Spike tube lutes - the handle passes diametrically through the walls of a tube.	Laúdes con mástil que atraviesa una caja tubular	Alaúdes de tubo	Resonador cilíndrico	Laúd de tubo, de mango atravesado - El mango atraviesa un tubo. Frotado (China).	Cordofone em forma de tubo, composto, de cordas paralelas e braço reto atravessado - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido que atravessa o ressonador cilíndrico.
321.32	Halslauten - Der Stiel ist halsartig an den Resonanzkörper angesetzt oder angeschnitzt.	Necked lutes - the handle is attached to or carved from the resonator, like a neck.	Laúdes de cuello - el mango está único al cuerpo del instrumento a través de um cuello.	El mástil está fijado al resonador, sin atravesarlo, mediante una quilla.	–	Necked lutes - the handle is attached to or carved from the resonator, like a neck.	Necked lutes - the handle is attached to or carved from the resonator, like a neck.	Laúdes con mástil fijado al resonador y con clavijero	Alaúdes com braço e cravelhame	Mástil fijo al resonador por una quilla	Laúd de mango añadido - El mango está tallado o añadido como cuello al cuerpo de resonancia.	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido conectado ou esculpido a partir do ressonador como um pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321	Schalen- Halslauten	Necked bowl lutes	Laúdes de cuello con resonador cóncavo - [NT. El resonador está constituído por um recipiente semi-esférico, semi-elipsoidal, o en forma de media pera.]	El resonador es de forma abombada	–	Necked bowl lutes	Necked bowl lutes	Laúdes con mástil jado al resonador, con clavijero y caja abombada	Alaúdes em forma de tina com braço e cravelhame	Resonador abombado: laúd	Laúd de cáscara, de mango añadido - Los laúdes cuyo cuerpo está hecho de trozos o astillas imitando las cáscaras	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao resonador e com cravelhas, de casca - Cordofone cujo corpo é feito de pedaços ou lascas imitando uma casca ou concha.
321.321.1	–	–	–	–	–	–	–	Laúdes propiamente dichos	–	–	–	Cordofone em forma de meia pêra ou gota, composto, de cordas paralelas e braço reto trastejado com cravelhas e ligado ao resonador (ex. alaúde) - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado e com a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321.11	-	-	-	-	-	-	-	Laúdes sin clara distinción entre mástil y caja	-	-	-	Cordofone em forma de pêra ou gota, composto, de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de casca, sem distincão entre o braço e a caixa de ressonância - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado e com a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota, sem distincão entre o braço e a caixa de ressonância (braço esculpido na caixa).

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321.12	-	-	-	-	-	-	-	Laúdes con clara distinción entre mástil y caja (ensamblada con costillas)	-	-	-	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de casca, com distincão entre o braço e a caixa de ressonância - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado e com a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota, com distincão entre o braço e a caixa de ressonância.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321.12 1	-	-	-	-	-	-	-	Laúdes con una cejilla y un clavijero	-	-	-	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de casca, com distinção entre o braço e a caixa de ressonância e com uma pestana e uma cravelha - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado, com uma pestana, uma cravelha e a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota, distinguindo-se do braço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321.12 2	-	-	-	-	-	-	-	Laúdes con dos o más cejillas	-	-	-	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de casca, com distinção entre o braço e a caixa de ressonância e com duas ou mais pestanas - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado, com duas ou mais pestana e a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota, distinguindo- se do braço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.321.123	–	–	–	–	–	–	–	Laúdes con dos diapasones	–	–	–	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de casca, com distinção entre o braço e a caixa de ressonância e com dois diapasões - Cordofone de corda palhetada ou dedilhada, com braço trastejado, com dois diapasões e a caixa de ressonância em forma de meia pêra ou gota, distinguindo-se do braço.
321.322	Kasten-Halslauten oder Halsgitarren - NB. Lauten, deren Korpus aus Spänen in Nachahmung der Schale zusammengesetzt ist, rechnen zu den Schalenlauten.	Necked box lutes or necked guitars - NB Lutes whose body is built up in the shape of a bowl are classified as bowl lutes.	Laúdes de cuello con caja, o guitarras de cuello - [NT. El cuerpo es una caja].	La caja de resonancia no es de forma abombada	–	Necked box lutes or necked guitars - NB Lutes whose body is built up in the shape of a bowl are classified as bowl lutes.	Necked box lutes or necked guitars - NB Lutes whose body is built up in the shape of a bowl are classified as bowl lutes.	Laúdes con mástil, clavijero y caja plana	Alaúdes em forma de caixa achatada com braço e cravelhame	No abombado: guitarra	Laúd de caja, de mango añadido	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto ligado ao ressonador e com cravelhas, de caixa achatada - Cordofone com formato de caixa achatada,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.322.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Laúd pulsado de caja, de mango añadido o guitarra	com braço e cravelhas. Cordofone composto, de cordas paralelas e braço reto, pulsado, com braço ligado ao ressonador e com cravelhas, de caixa achatada (ex. guitarra) - Cordofone com formato de caixa achatada, com braço e cravelhas cujo som é produzido ao pulsar a corda.
321.322.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Laúd frotado de caja, de mango añadido o violín	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto, friccionado, com braço ligado ao ressonador e com cravelhas, de caixa achatada (ex. violino) - Cordofone com formato de caixa achatada, com braço e cravelhas cujo som é produzido ao

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												friccionar a corda.
321.33	-	-	-	El mástil atraviesa hasta la mitad del resonador	-	-	Half-spike lutes or tanged lutes the handle is neither attached to the resonator nor passes all the way through it but terminates within the body	Arpas	-	El mástil atraviesa hasta la mitad del resonador	-	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto atravessado até a metade do ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido atravessado até a metade do ressonador.
321.331	-	-	-	El resonador es de forma abombada	-	-	Half-spike or tanged bowl lutes	Arpas abiertas	-	Resonador abombado	-	Cordofone composto de cordas paralelas e braço reto atravessado até a metade do ressonador que tem um formato abaulado - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido atravessado até a metade do ressonador cujo formato é abaulado (convexo).

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
321.332	–	–	–	La caja de resonancia no es abombada	–	–	Half-spike or tanged box lutes	Arpas abiertas arqueadas	–	Resonador en caja	–	Cordofone composto de cordas paralelas arqueadas ou tangidas com palheta e braço reto atravessado até a metade do ressonador - Cordofone cujo suporte das cordas é um braço reto comprido atravessado até a metade do ressonador, sendo as cordas arqueadas ou tangidas com palheta.
322	Harfen - Die Saitenebene liegt senkrecht zur Decke und die Verbindungslinie der unteren Saitenenden in der Richtung des Halses.	Harps - The plane of the strings lies at right angles to the sound-table; a line joining the lower ends of the strings would point towards the neck.	Arpas - en ellas, el plano de vibración de las cuerdas es perpendicular a la tapa de la caja de resonancia. (Una línea que se trace, uniendo todo los extremos inferiores de las cuerdas debe apuntar hacia la cabeza del arpa.	Arpas - el plano de las cuerdas forma aproximadamente ángulo recto con la tapa de resonancia	Harpas (as cordas estão dispostas de forma perpendicular à caixa de ressonância)	Harps: The plane of the strings lies at right angles to the sound-table; a line joining the lower ends of the strings would point towards the neck	Harps - The plane of the strings lies at right angles to the sound-table; a line joining the lower ends of the strings would point towards the neck.	Arpas	–	Arpas. El plano de las cuerdas es perpendicular a la tabla armónica	Arpa - El plano de las cuerdas es vertical respecto a la tapa y la línea en que se sujetan las puntas inferiores de las cuerdas corre en dirección al cuello.	Cordofone composto de cordas verticais - Cordofone cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.1	Bügelharfen - Die Harfe hat keine Vorderstange.	Open harps - The harp has no pillar.	Arpas abiertas - arpas sin columna o mástil.	Arpas abiertas, sin columna	–	Open harps - The harp has no pillar	Open harps - The harp has no pillar	Arpas abiertas	–	Arpas abiertas (sin columna)	Arpa abierta o de mástil - El arpa no tiene estaca anterior.	Cordofone composto de cordas verticais e aberto - Cordofone cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço não contendo coluna.
322.11	Bogenharfen - Der Hals ist vom Korpus aus abgebogen.	Arched harp - The neck curves away from the resonator.	Arpas arqueadas - el soporte de las cuerdas está constituido por una prolongación curva de la caja de resonancia.	Arpas abiertas arqueadas (mayor de angulo recto)	–	Arched harps - The neck curves away from the resonator.	Arched harps - The neck curves away from the resonator.	Arpas abiertas arqueadas	–	Arpas abiertas arqueadas (> 90)	Arpa de arco - De cuello flexible	Cordofone arqueado, composto, de cordas verticais e aberto - Cordofone arqueado cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço flexível não contendo coluna.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.111	-	-	-	-	-	-	Arched harps - Wachsmann type 1 the neck rests on the bottom of the resonator 'like a spoon in a cup'.	-	-	-	-	Cordofone arqueado, composto, de cordas verticais e aberto, Wachsmann 1 - Cordofone arqueado cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço que repousa sobre a parte inferior do ressoador "como uma colher num copo", não contendo coluna.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.112	-	-	-	-	-	-	Arched harps - Wachsmann type 2 the tanged neck fits tightly into a hole at the narrow end of the resonator 'like a cork in a bottle'	-	-	-	-	Cordofone arqueado, composto, de cordas verticais e aberto, Wachsmann 2 - Cordofone arqueado cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço enrolado se encaixa num buraco no final do ressonador "como uma rolha em uma garrafa", não contendo coluna.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.113	–	–	–	–	–	–	Arched harps - Wachsmann type 3 a carved finial extends from the resonator, usually in the form of a human head; it is often tied to the neck.	–	–	–	–	Cordofone arqueado, composto, de cordas verticais e aberto, Wachsmann 3 - Cordofone arqueado contendo um remate esculpido estendido a partir do ressonador, geralmente sob a forma de uma cabeça humana, geralmente amarrado ao pescoço cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, não contendo coluna.
322.12	Winkelharfen - Der Hals ist vom Korpus aus abgeknickt.	Angular harp - The neck makes a sharp angle with the resonator.	Arpas angulares - el soporte forma un ángulo com la caja de resonancia.	Arpas abiertas angulares (menor de angulo recto)	–	Angular harps: The neck makes a sharp angle with the resonator	Angular harps - The neck makes a sharp angle with the resonator.	Arpas abiertas angulares	–	Arpas abiertas angulares (< 90)	Arpa de ángulo - El cuello rígido esta en ángulo respecto del cuerpo	Cordofone angular, composto, de cordas verticais e aberto - Cordofone cujo pescoço é rígido e está inclinado em

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												relação ao corpo.
322.2	Rahmenharfen - Die Harfe hat eine Vorderstange.	Frame harps - the harp has a pillar.	Arpas de marco - el arpa tiene columna o mástil.	Arpas con marco, con columna	-	Frame harps - the harp has a pillar.	Frame harps - the harp has a pillar.	Arpas con marco (con columna)	-	Arpas con columna	Arpa de marco - El arpa tiene una estaca anterior.	Cordofone em forma de moldura, composto de cordas verticais e com coluna - Cordofone com coluna, em forma de moldura, cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço.
322.21	Ohne Umstimmungsvorrichtung	Without tuning action	Arpas de marco sin mecanismos para producir semitonos.	Sin mecanismos de afinación	-	Without tuning action	Without tuning action	Arpas con marco sin mecanismos de a nación	-	Sin mecanismos de alteración de notas	Arpa de marco de afinación fija	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinación fixa) - Cordofone com coluna, em forma de moldura, cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												em direção ao pescoço, sem mecanismo de alteração de notas.
322.211	Diatonische Rahmenharfen	Diatonic frame harps	Arpas diatónicas de marco	Diatónicas	–	Diatonic frame harps	Diatonic frame harps	Arpas con marco ditónicas	–	Diatónicas	Arpa de marco diatónica	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), diatónica - Cordofone com coluna, em forma de moldura, cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala diatónica.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.212	Chromatische Rahmenharfen	Chromatic frame harps	Arpas cromáticas de marco	Cromáticas	–	Chromatic frame harps	Chromatic frame harps	Arpas con marco cromáticas	–	Cromáticas	Arpa de marco cromática	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), cromática - Cordofone com coluna, em forma de moldura, cujo plano das cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala cromática.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.212.1	Mit einer einzigen Saitenebene	With the strings in one plane	Arpas cromáticas de marco con un sólo plano de cuerdas.	Cuerdas en un solo plano - la mayoría de arpas cromáticas antiguas	–	With the strings in one plane	With the strings in one plane	Arpas cromáticas con un orden de cuerdas	–	Cuerdas en un solo plano	Arpa cromática con un plano de cuerdas	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), cromática, com um único plano de cordas - Cordofone com coluna, em forma de moldura, cujo plano das cordas é único e vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala cromática.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.212.2	Mit zwei gekreuzten Saitenebenen	With the strings in two planes crossing one another	Arpas cromáticas de marco con dos planos de cuerdas que se cruzan.	Cuerdas en dos planos cruzados	–	With the strings in two planes crossing one another	With the strings in two planes crossing one another	Arpas cromáticas con dos órdenes de cuerdas cruzadas	–	En dos planos cruzados	Arpa cromática con dos o más planos de cuerdas	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), cromática, com dois ou mais planos de cordas - Cordofone com coluna, em forma de moldura, com dois ou mais planos de cordas cruzados que encontram-se verticais ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala cromática.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.212.21	-	-	-	-	-	-	-	Arpas cromáticas con dos órdenes de cuerdas paralelas	-	-	-	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), cromática, com duas planos de cordas paralelas - Cordofone com coluna, em forma de moldura, com dois planos de cordas paralelos que encontram-se verticais ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala cromática.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.212.3	–	–	–	Cuerdas en dos o más planos paralelos - arpas doble y arpas triples.	–	With the strings in two or more parallel planes.	With the strings in two or more parallel planes.	Arpas cromáticas con tres órdenes de cuerdas paralelas	–	En dos o más planos paralelos (sic)	–	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, sem mecanismo de alteração de notas (com afinação fixa), cromática, com dois ou mais planos de cordas paralelas - Cordofone com coluna, em forma de moldura, com dois ou mais planos de cordas paralelos que encontram-se verticais ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço, com afinação fixa em escala cromática.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.22	Umstimmharfen - Die Saiten können durch eine Mechanik verkürzt werden.	With tuning action - the string can be shortened by mechanical.	Arpas con mecanismo de modificación del sonido - la longitud vibrante de las cuerdas se puede reducir mediante un mecanismo.	Con mecanismos de afinación	–	With tuning action - the string can be shortened by mechanical action.	With tuning action - the string can be shortened by mechanical action.	Arpas con mecanismos de afinación	–	Con mecanismos de alteración	Arpa de marco de afinación variable - La afinación de las cuerdas puede ser variada por un mecanismo.	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, com mecanismo de alteração de notas (com afinação variável) - Cordofone com coluna, com mecanismo de alteração da afinação cujo plano de cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.221	Manualharfen - Die Saiten werden durch Handgriffe umgestimmt.	With manual action - the tuning can be altered by hand-levers.	Arpas con mecanismo manual de modificación del sonido - el mecanismo consta de palancas, o ganchos de operación manual.	Manuales	–	With manual action The tuning can be altered by hand-levers.	With manual action The tuning can be altered by hand-levers.	Arpas con mecanismos manuales de afinación	–	Manuales	Arpa con clavija manual - Las cuerdas cambian de afinación por acción manual.	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, com mecanismo manual de alteração de notas (com afinação variável) - Cordofone com coluna e mecanismo de alteração manual da afinação (cravelha) cujo plano de cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
322.222	Pedalharfen - Die Saiten werden durch Fußtritte umgestimmt.	With pedal action - the tuning can be altered by pedals.	Arpas con pedales - el mecanismo para modificar el sonido es accionado por pedales.	De pedal	–	With pedal action The tuning can be altered by pedals.	With pedal action The tuning can be altered by pedals.	Arpas con pedales	–	Pedales	Arpa con pedal - Las cuerdas cambian de afinación por acción del pie.	Cordofone composto de cordas verticais com coluna, com pedal para alteração de notas (com afinação variável) - cordofone cuja afinação é alterada a partir da ação do pedal - Cordofone com coluna e mecanismo de alteração da afinação por ação do pedal cujo plano de cordas é vertical ao tampo e a linha em que são fixadas as pontas inferiores das cordas corre em direção ao pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
323	Harfenlauten - Die Saitenebene liegt senkrecht zur Decke und die Verbindungslinie der unteren Saitenenden senkrecht zur Halsrichtung; Zahnsteg.	Harp lutes - The plane of the strings lies at right angles to the soundtable; a line joining the lower ends of the strings would be perpendicular to the neck. Notched bridge.	Laúdes - arpas: el plano de vibración de las cuerdas forma um ángulo recto com la caja de resonancia. Una línea que una los extremos inferiores de las cuerdas, debe ser perpendicular al mango, o soporte. Posee puente dentado.	Arpas-laúd - el plano de las cuerdas forma ángulo recto con la tapa de resonancia y el puente está perforado para poder pasar las cuerdas.	Alaúdes-harpa (cora) (as cordas estão dispostas de forma perpendicular à caixa de ressonância, ao mesmo tempo a configuração do instrumento corresponde ao alaúde)	Harp lutes: The plane of the strings lies at right angles to the sound-table; a line joining the lower ends of the strings would be perpendicular to the neck. Notched bridge	Spike harps with tall stringholders - The plane of the strings lies at right angles to the soundtable; a tall stringholder or bridge holds the strings at successive levels, their sounding lengths increasing with their distance from the soundtable; the body resembles a spike lute, with a neck bisecting a calabash resonator	Arpa-laúd	–	Arpa-laúd: plano de las cuerdas en ángulo recto con la tabla armónica y con puente taladrado: kora	Laúd-arpa - El plano de las cuerdas es perpendicular a la tapa, y la línea de inserción de las cuerdas paralelo al cuello; puentecillo dentado	Cordofone composto com alto suporte de cordas - Cordofone cujo plano das cordas é perpendicular ao tampo e a linha de inserção das cordas paralelo ao pescoço.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
323.1	-	-	-	-	-	-	Arched spike harps with tall stringholders the neck curves away from the resonator	-	-	-	-	Cordofone arqueado, composto, com suporte alto das cordas - Cordofone arqueado com ponte de pressão cujo plano das cordas é perpendicular ao tampo e a linha de inserção das cordas paralelo ao pescoço, sendo ligado organicamente e com a caixa de ressonância, não podendo ser separados sem destruir o instrumento.
323.2	-	-	-	-	-	-	Spike harps with pressure bridges (bridge harps or harp-lutes) - a line joining the lower ends of the strings would be perpendicular to the straight neck,	-	-	-	-	Cordofone arqueado, composto, com ponte de pressão - Cordofone arqueado com ponte de pressão cujo suporte das cordas e a caixa de ressonância estão ligados organicamente, não podendo ser separados

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							notched bridge					sem destruir o instrumento.
324	-	-	-	-	-	-	Tanged harps with tall stringholders - a carved extension of the resonator forms the socket for the shaft of the neck	-	-	-	-	Cordofone arqueado, composto, com amarração para cordas soltas - Cordofone arqueado com amarração para cordas soltas cujo suporte das cordas e a caixa de ressonância estão ligados organicamente, não podendo ser separados sem destruir o instrumento.
33	-	-	-	Tambores de cuerda punteada	-	Plucked drums	Variable tension chordophones or 'plucked drums'	-	-	Tambores de cuerda pulsada: ver 22	-	Cordofone com tensão variada - Cordofone cujo som é produzido com a excitação de cordas de várias tensões.
331	-	-	-	-	-	With loose string attached to the drum-head	With loose string attached to the drum-head	-	-	-	-	Cordofone com cordas soltas anexadas ao corpo - Cordofone cujo som é produzido

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												com a excitação de cordas de várias tensões anexadas ao corpo.
332	-	-	-	-	-	With string attached to the end of a neck and to the drum-head	With string attached to the end of a neck and to the drum-head	-	-	-	-	Cordofone com cordas ligadas do pescoço ao corpo - Cordofone cujo som é produzido com a excitação de cordas de várias tensões ligadas do pescoço ao corpo.

4- AEROFONES

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
41	Freie Aerophone - Die schwingende Luft ist nicht durch das Instrument begrenzt.	Free aerophones - The vibrating air is not confined by the instrument.	Aerófonos libres - el aire vibrante no está confinado dentro de instrumento.	Aerófonos libres - el aire puesto en vibración no está contenido dentro del cuerpo del instrumento.	Aerofones independientes (livres)	Free aerophones: The vibrating air is not confined by the instrument	Free aerophones - The vibrating air is not confined by the instrument	Aerófonos libres	Aerofones livres	Aerófonos libres: aire en vibración en el exterior	Aerófono sin resonador - El aire vibrante no está limitado por el instrumento.	Aerofone livre - Aerofone cujo som é produzido pela vibração do ar contido nele.
411	Ablenkungs-aerophone - Der Wind trifft auf eine Schneide, oder eine Schneide wird durch die Luft bewegt; in beiden Fällen findet nach neuerer Anschauung ein periodisches Abbiegen der Luft zu beiden Seiten der Schneide statt.	Displacement free aerophone - The air-stream meets a sharp edge, or a sharp edge is moved through the air. In either case, to morerecent a of according views, periodic displacement air occurs to alternate flanks of the edge.	Aerófonos libres de desplazamiento - la corriente de aire es desplazada por un objeto com bordes afiliados, que se mueve en el aire. De acuerdo com algunas piniones recientes ocurre un desplazamiento periódico de aire em forma alternada a lado y ladodel objeto.	Aerófonos libres por desplazamiento - una corriente de aire choca contra los bordes de un objeto, o bien, el canto de un objeto es puesto em movimiento en el aire.	Aerofones de desvío (chicote)	Displacement free aerophone - The air-stream meets a sharp edge, or a sharp edge is moved through the air. In either case, to morerecent a of according views, periodic displacement air occurs to alternate flanks of the edge.	Displacement free aerophone - The air-stream meets a sharp edge, or a sharp edge is moved through the air. In either case, to morerecent a of according views, periodic displacement air occurs to alternate flanks of the edge.	Aerófonos libres por desplazamiento	Aerofones livres de deslocamento	Libres por desplazamiento: zumbadores	Aerófono de desviación - El viento choca contra un filo, (o un filo es movido a través del aire) y produce el sonido.	Aerofone livre, de deslocamento - Aerofone cujo som é produzido quando o ar entra em choque com uma borda (ou uma borda é movida no ar).
412	Unterbrechungs-aerophone - Der Windstrom wird periodisch unterbrochen.	Interruptive free aerophone - The air-stream is interrupted periodically.	Aerófonos libres de interrupción - la corriente de aire se interrumpe periódicamente.	Aerófonos libres interruptivos - el aire es interrumpido periódicamente o de forma intermitente.	Aerofones de interrupção (corrente de ar é interrompida periodicamente)	Interruptive free aerophone - The air-stream is interrupted periodically.	Interruptive free aerophone - The air-stream is interrupted periodically.	Aerófonos libres de interrupción	Aerofones livres de deslocamento interrompido	Libres interruptivos (por intermitencia)	Aerófonos de interrupción - La corriente de viento sufre interrupción periódica, produciéndose un sonido.	Aerofone livre, de interrupção - Aerofone cujo som é produzido quando a corrente de ar sofre interrupções periódicas.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.1	Selbstklingende Unterbrechungs-aerophone oder Zungen - Der Windstrom trifft auf eine Lamelle; dieses gerät in Schwingung und unterbricht den Strom periodisch. Hierher gehören auch Zungen mit "Aufsätzen", d.h. Röhren, deren Luftinhalt nicht primär, sondern nur sekundär schwingt, also statt selbst den Ton zu erzeugen, diesen nur rundet und färbt; Aufsätze sind in der Regel am Fehlen von Grifflöchern zu erkennen.	Idiophonic interruptive aerophones or reeds - The air-stream is directed against a lamella, setting it in periodic vibration to the stream. In this also interrupt intermittently. group belong reeds with a 'cover', i.e. a tube in which the air vibrates only in a secondary sense, not producing the sound but simply adding roundness and timbre to the sound made by the reed's vibration; generally recognizable by the absence of fingerhole.	Aerófonos de interrupción idiofónica (de cañas) - la corriente de aire se dirige hacia una lengüeta que se pone en vibración interrumpiéndose. Se pueden incluir también, las lengüetas o cañas con cubiertas, es decir, un tubo donde el aire vibre en forma secundaria, lo cual sólo modifica el timbre del sonido producido por la lengüeta. Fácilmente reconocibles por la ausencia de orificios de obturación digitales.	Aerófonos interruptivos idiofónicos - la corriente de aire está dirigida contra una lámina	Aerofones de interrupção auto-soantes ou lingüetas (gaita de boca)	Idiophonic interruptive aerophones or reeds - The air-stream is directed against a lamella, setting it in periodic vibration to the stream. In this also interrupt intermittently. group belong reeds with a 'cover', i.e. a tube in which the air vibrates only in a secondary sense, not producing the sound but simply adding roundness and timbre to the sound made by the reed's vibration; generally recognizable by the absence of fingerhole.	Idiophonic interruptive aerophones or reeds - The air-stream is directed against a lamella, setting it in periodic vibration to the stream. In this also interrupt intermittently. group belong reeds with a 'cover', i.e. a tube in which the air vibrates only in a secondary sense, not producing the sound but simply adding roundness and timbre to the sound made by the reed's vibration; generally recognizable by the absence of fingerhole.	Aerófonos de interrupción idiofónicos de lengüeta.	Aerofones livres autófonos com deslocamento (ou palhetas)	[Aerófonos] Idiófonos interruptivos: lengüeta	Autófono o lengüeta - El viento pone en vibración una laminilla e interrumpe periódicamente el aire, produciendo el sonido.	Aerofone livre, de interrupção e com palheta - Aerofone cujo som é produzido quando o ar põe a palheta em vibração interrompendo periodicamente o ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.11	Gegenschlagzungen - Zwei Lamellen bilden eine Spalte, die sich beim Schwingen periodisch schließt.	Concussion reeds - two lamellae make a gap which closes periodically during their vibration.	–	Dos canãs o l�minas chocan una contra la otra cuando estan en vibración.	–	Concussion reeds Two lamellae make a gap which closes periodically during their vibration	Paired reeds Two lamellae make a gap which closes periodically during their vibration	Aerófonos de lengüeta batiente doble	–	Dos l�minas en vibración que entrecocan: doble lengüeta	Lengüetas de entrecocque - El viento hace que dos laminillas se abran y cierren periódicamente	Aerofone livre, de interrupção e com palheta dupla - Aerofone cujo som é produzido quando o ar põe as duas palhetas em vibração que se entrecocam.
412.12	Aufschlagzungen - Die Lamelle schl�gt auf einen Rahmen.	Percussion reeds	Aerófonos de lengüetas de percusión - uma lengüeta choca contra un sólido.	Can�s percutidas - una ca�a o l�mina en vibración golpea sobre un marco.	–	Percussion reeds: A single lamella strikes against a frame	Beating reeds - A single lamella periodically opens and closes an aperture	Aerófonos de lengüeta batiente simple	–	L�mina percutida sobre un marco: lengüeta simple del clarinete	Lengüeta batiente - El aire hace que una laminilla golpee un marco, interrumpiendo periódicamente el paso del aire.	Aerofone livre, de interrupção e com palheta percutida - Aerofone cujo som � produzido quando o ar faz com que a palheta se choque numa moldura, interrompendo a passagem de ar periodicamente
412.121	(Selbst�ndige) Aufschlagzungen	Individual percussion reeds	Aerófonos de lengüetas de percusión individuales.	Individual (1 ca�a)	–	Individual percussion reeds	Individual beating reeds	Aerófonos de lengüeta batiente simple e individual	–	Individual	Lengüeta batiente (independiente)	Aerofone livre, de interrupção e com palheta individual percutida - Aerofone cujo som é produzido quando o ar faz com que a palheta única se choque com uma moldura, interrompendo a passagem de ar periodicamente

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.122	Aufschlagzungenspiele	Sets of percussion reeds	Aerófonos con conjuntos de lengüetas de percusión.	En grupo	–	Sets of percussion reeds	Sets of beating reeds	Aerófonos de lengüeta batiente simple en grupo	–	Agregados: regal	Lengüetas batientes en juego - Se incluyen las lengüetas con sobrecubiertas, es decir, tubos cuyo contenido de aire no vibra principal, sino secundariamente; amplificando y modificando el timbre del sonido. Generalmente se conocen las sobre-cubiertas por la falta de agujeros de obturar.	Aerófone livre, de interrupção e com palhetas percutidas - Aerófone con palhetas com tampo superposto, ou seja, tubos cujo o ar vibra secundariamente, amplificando e modificando o timbre do som. A sobre tampa geralmente é conhecida pela falta de furos para digitação.
412.13	Durchschlagzungen - Die Lamelle schlägt durch eine genau passende Öffnung hindurch.	Free reeds - the lamella vibrates through a closely-fitting slot.	Aerófonos con lengüetas libres	Cañas libres - la lámina está ajustada a una ranura o abertura.	–	Free reeds - the lamella vibrates through a closely-fitting slot.	Free reeds - the lamella vibrates through a closely-fitting slot.	Aerófonos de lengüeta libre	–	Lengüeta libre (ajustada sobre una abertura más ancha)	Lengüeta libre - El aire hace que la lengüeta se mueva a través de una abertura exactamente igual a su tamaño interrumpiendo periódicamente el paso del aire.	Aerófone livre, de interrupção e com palheta livre (ajustada sobre uma abertura mais larga) - Aerófone cujo som é produzido quando o ar faz com que a palheta se mova através de uma abertura exatamente igual ao seu tamanho, interrompendo periodicamente a passagem do ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.131	(Selbständige) Durchschlagzungen	(Individual) free reeds	Aerófonos con lengüetas libres e individuales	Individual (1 lámina)	–	(Individual) free reeds	(Individual) free reeds	Aerófonos de lengüeta libre individual	–	Individual	Lengüeta libre (independiente)	Aerofone livre, de interrupção e com palheta individual livre - Aerofone cujo o ar faz com que a palheta única se mova através de uma abertura exatamente igual ao seu tamanho, interrompendo periodicamente a passagem do ar.
412.132	Durchschlagzungen e - NB. Die etwa – wie beim chinesischen Sen – vorhandenen Fingerlöcher dienen nicht zur Tonhöhenveränderung und sind daher nicht als Grifflöcher anzusehen.	Sets of free reeds - NB In instruments like the Chinese sheng the fingerholes do not serve to modify the pitch and are therefore not to the of other pipes.	Conjuntos de aerófonos con lengüetas libres - NB. Em instrumentos tales como Cheng chino, los orificios digitales no sirven para modificar la altura del sonido y por consiguiente no deben ser considerados como equivalentes a los orificios de una flauta.	En grupo	–	Sets of free reeds - NB In instruments like the Chinese sheng the fingerholes do not serve to modify the pitch and are therefore not to the of other pipes.	Sets of free reeds - NB In instruments like the Chinese sheng the fingerholes do not serve to modify the pitch and are therefore not to the of other pipes.	Aerófonos de lengüeta libre en grupo	–	Agregados: armónica	Lengüetas libres en juego	Aerofone livre, de interrupção e com palhetas livres em conjunto - Aerofone cujo som é produzido quando o ar faz com que o conjunto de palhetas se movam através de uma abertura exatamente igual ao tamanho do instrumento, interrompendo periodicamente a passagem do ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.14	Bandzungen - Der Wind geht gegen die Schärfe eines ausgespannten Bandes. Der akustische Vorgang ist bisher nicht untersucht worden.	Ribbon reeds - The air-stream is directed against the edge of a stretched band or ribbon. The acoustics of this process has not yet been studied.	Aerófonos con lengüetas de cinta - la columna de aire se dirige hacia el filo de una cinta estirada. Los aspectos acústicos de este proceso no han sido suficientemente estudiados todavía.	Una lámina flexible (ej. Una hoja vegetal) es puesta en vibración mediante un soporte formado por dos piezas ligeramente cóncavas atadas por los extremos.	–	Ribbon reeds - The air-stream is directed against the edge of a stretched band or ribbon. The acoustics of this process has not yet been studied.	Ribbon reeds - The air-stream is directed against the edge of a stretched band or ribbon. The acoustics of this process has not yet been studied.	Aerófonos de lengüeta flexible (como cintas)	–	Lámina entre dos soportes: reclamo, señuelo	Lengüeta de cinta - El viento choca contra el filo de una cinta extendida.	Aerofone livre, de interrupção e com palheta entre dois suportes - Aerofone cujo o ar se choca contra a borda de uma fita estendida.
412.15	–	–	–	–	–	Retreating reeds - Elements naturally or artificially sprung together that separate periodically when blown	Retreating reeds - Elements naturally or artificially sprung together that separate periodically when blown	–	–	–	Lengüeta labial - Se sopla contra una lámina puesta entre los labios.	Aerofone livre, de interrupção e com palheta labial - Aerofone cujo som é produzido quando se sopra contra uma palheta posta entre os lábios.
412.2	Nichtselbstklingende Unterbrechungsinstrumente - Der Unterbrecher wird ohne Zutun der Luft bewegt.	Non-idiophonic interruptive instruments - The interruptive agent is not a reed.	Aerófonos de interrupción no idiofónica - el cuerpo que interrumpe la columna de aire no es una lengüeta.	Aerófonos interruptivos o idiofónicos - la interrupción del sonido no está producida por una caña o lámina.	Aerofones de interrupção não auto-soantes (zunidor)	Non-idiophonic interruptive instruments - The interruptive agent is not a reed.	Non-idiophonic interruptive instruments - The interruptive agent is not a reed.	Aerófonos de interrupción autófonos	Aerofones livres não autófonos	Interruptivos no idiofónicos	Aerófono de interrupción no autófono - La interrupción periódica del aire se realiza sin intervención del aire.	Aerofone livre, de interrupção sem intervenção da lâmina ou do cano - Aerofone cujo som é produzido quando a corrente de ar sofre interrupções periódicas por outro meio que não seja a lâmina ou o cano do instrumento.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.21	Wandelaerophone - Der Unterbrecher wird in seiner eigenen Ebene fortbewegt.	Rotating aerophones - The interruptive agent rotates in its own.	Aerófonos de rotación - el cuerpo interruptor rota sobre su mismo plano.	De rotación sobre su propio plano	–	Rotating aerophones - The interruptive agent rotates in its own plane,	Rotating aerophones - The interruptive agent rotates in its own plane,	Aerófonos por rotación	Aerofones livres não autógrafos de rotação	De rotación sobre su plano: sirena	Aerófono de desplazamiento - El interruptor se desliza en su propio plano.	Aerofone livre, de interrupção sem intervenção da lâmina ou do cano, por rotação - Aerofone cujo som é produzido quando o instrumento excita o ar no seu plano de rotação.
412.22	Wirbelaerophone - Der Unterbrecher dreht sich um seine Achse.	Whirling aerophone - The interruptive agent turns on its axis.	Aerófonos de rotación sobre em eje - el cuerpo interruptor rota sobre su eje.	De rotación sobre su propio eje	–	Whirling aerophones - The interruptive agent turns on its axis. The whirring disc rotates in its own plane and does not turn on its axis	Whirling aerophones - The interruptive agent turns on its axis. The whirring disc rotates in its own plane and does not turn on its axis	Aerófonos giratórios	Aerofones livres não autófonos giratórios	De rotación sobre el eje: zumbador	Aerófono giratório - El interruptor gira alrededor de su eje.	Aerofone livre, de interrupção sem intervenção da lâmina ou do cano, giratório - Aerofone cujo som é produzido quando a corrente de ar sofre interrupções periódicas ao girar o instrumento entorno do seu próprio eixo.
413	Explosivaerophone - Die Luft erhält einen einmaligen Verdichtungsanstoß.	Plosive aerophone - The air is made to vibrate by a single density stimulus condensation shock.	Aerófonos de explosión - el aire se hace vibrar por medio de um estímulo em forma de choque de condensación de densidad constante.	Aerófonos plosivos - el aire es puesto en vibración al producirse un choque en el aire contenido en una cavidad.	Aerofones explosivos	Plosive aerophone - The air is made to vibrate by a single density stimulus condensation shock.	Plosive aerophone - The air is made to vibrate by a single density stimulus condensation shock.	Aerófonos de explosión	Aerofones de explosão	Aerófonos plosivos: el aire interior vibra por un golpe	Aerófono de alteración	Aerofone livre, de explosão ou implosão - Aerofone cujo som é produzido quando o ar interno do instrumento vibra a partir de um ataque.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
413.1	-	-	-	Explosivos	-	Explosive aerophones - The air is forced out	Explosive aerophones - The air is forced out	-	-	Explosivos: petardo	Aerófono de explosión - El aire recibe un único choque de condensación.	Aerofone livre, de explosão - Aerofone cujo som é produzido quando o ar recebe um único ataque de condensação.
413.2	-	-	-	Implosivos - tubo cilíndrico abierto por una de sus bases.	-	Implosive aerophones - The air is forced in	Implosive aerophones - The air is forced in	-	-	Implosivos: tubo golpeado	Aerófono de vibración - Una cañería ranurada transversalmente, al ser soplada, emite la serie armónica por vibración de la columna de aire.	Aerofone livre, de vibração (ou implosivo) - Aerofone com ranhuras transversais no tubo, que o som é produzido quando se soprado, emitindo uma série harmônica pela vibração da coluna de ar.
413.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Aerófono de ruido - una pequeña cavidad con dos agujeros es introducida en la boca produciendo un ruido característico, aun no entendido acústicamente	Aerofone livre, de ruído - Aerofone que possui uma pequena cavidade com dois furos é introduzida na boca que produz um ruído característico, mesmo sem ser compreendido acusticamente.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
42	(Eigentliche) Blasinstrumente - Die schwingende Luft ist durch das Instrument selbst begrenzt.	Wind instruments proper - The vibrating air is confined within the instrument itself.	Instrumento de viento propiamente dichos - el aire vibrante está confinado dentro del instrumento.	Instrumentos de viento propiamente dichos	Instrumentos de sopro (aerofones propiamente dito)	Wind instruments proper - The vibrating air is confined within the instrument itself	Wind instruments proper - The vibrating air is confined within the instrument itself	–	–	Aerófonos de insuflación	Aerófono con resonador - El aire vibrante está limitado por el instrumento mismo.	Aerofone propriamente dito ou de sopro, com ressoador - Aerofone cujo ar vibrante está limitado pelo instrumento.
420	–	–	–	Instrumentos de soplo directo	–	Edge-tone instruments that are not flutes	Edge-tone instruments that are not flutes	–	–	–	–	Aerofones de sopro direto
420.1	–	–	–	Instrumentos de soplo directo que non son flautas	–	–	–	–	–	–	–	Aerofones de sopro direto (exceto flautas)
420.11	–	–	–	Silbatos de boca	–	–	–	–	–	–	–	Apito de boca
420.12	–	–	–	Silbatos de boca con 1 agujero lingual para modificar el sonido.	–	–	–	–	–	–	–	Apito de boca com um orificio lingual para modificar o som.
421	Schneideninstrumente oder Flöten - Ein bandförmiger Luftstrom trifft auf eine Schneide.	Edge instrument or flutes - A narrow stream of air is directed against an edge.	Flautas - em estás, una pequeña corriente de aire se orienta hacia un borde.	Flautas de soplo directo al tubo - una corriente de aire es conducida contra el canto del tubo.	Aerofones de gume ou flautas	Edge instruments or flutes: A narrow stream of air is directed against an edge	Edge instruments or flutes A narrow stream of air is directed against an edge to excite a column of air in a tube or a body of air in a cavity	Instrumentos de viento de soplo directo o flautas	Aerofones de aresta ou flautas	De bisel	Aerófono de filo o flauta - Una corriente de aire choca contra un filo.	Aerofone de sopro direto - Aerofone cujo som é produzido quando uma corrente de ar se choca contra uma borda.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.1	Flöten ohne Kernspalte - Der Spieler selbst erzeugt mit den Lippen einen bandförmigen Luftstrom.	Flutes without duct - The player him self creates a ribbon-shape stream of air with his lips.	Flautas sin ducto - el ejecutante crea con sus labios una corriente de aire en forma de cinta.	Sin conductor - la columna de aire es dirigida mediante los labios contra el tubo.	Flautas sem aeroduto (flauta transversal, ocarina, ney, Turquía)	Flutes without duct: The player himself creates a ribbon-shaped stream of air with his lips	Flutes without duct - The player himself creates a ribbon-shaped stream of air with his lips.	Flautas sin canal de insuflación	Flautas sem fenda de bisel	Sin conducto o canal (directo desde los labios)	Flauta sin aeroduto o pito - El ejecutante mismo produce con los labios la corriente de aire en forma de cinta.	Aerofone de sopro direto sem aeroduto ou pito - Aerofone cujo som é produzido quando o próprio executante produz a corrente de ar em forma de fita com os lábios.
421.11	Längsflöten - Der Spieler bläst gegen den scharfen Rand der oberen Öffnung einer Röhre.	End-blown flutes - The player blows against the sharp rim at the upper open end of a tube.	Flautas con embocadura plana - el ejecutante sopla sobre el borde del extremo superior del tubo.	De sopro directo contra al canto o borde superior del tubo abierto.	–	End-blown flutes - The player blows against the sharp rim at the upper open end of a tube	End-blown flutes - The player blows against the sharp rim at the upper open end of a tube	Flautas rectas sin canal	Flautas rectas	Bisel en la arista superior del tubo	Pito longitudinal - El ejecutante sopla contra el borde agudo de la abertura superior de un tubo.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal sem canal - Aerofone cujo som é produzido quando o executante sopra contra a ponta afiada da abertura superior de um tubo.
421.111	Einzellängsflöten	(Single) end-blown flutes	Flautas con embocadura plana, individuales	Individual (1 tubo)	–	(Single) end-blown flutes	(Single) end-blown flutes	Flautas rectas sin canal e individuales	–	De un solo tubo	Pito longitudinal (independiente)	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual - Aerofone de apenas um tubo.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.111.1	Offene Einzellängsflöten - Das Unterende der Flöte ist offen.	Open single end-blown flutes - The lower end of the flute is open.	Flautas con embocadura plana, individuales y abiertas - el extremo inferior del tubo está abierto.	El extremo inferior es abierto	–	Open single end-blown flutes - The lower end of the flute is open.	Open single end-blown flutes - The lower end of the flute is open.	Flautas rectas individuales abiertas	Flautas rectas individuais de tubo aberto	Extremo inferior abierto	Pito longitudinal abierto o kena - El extremo inferior de la flauta está abierto.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo aberto - Aerofone com o extremo inferior aberto.
421.111.11	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas con embocadura plana, individuales y abiertas sin orificios digitales.	Tubo abierto sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	Flautas rectas individuales abiertas, sin agujeros digitales	Flautas rectas individuais sem furos	Sin agujeros para los dedos	Kena sin agujeros de digitación.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo aberto, sem furos de digitação - Aerofone com o extremo inferior aberto, sem furos de digitação.
421.111.12	Mit Grifföchern	With fingerholes	Flautas con embocadura plana, individuales y abiertas con orificios digitales.	Tubo abierto con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	Flautas rectas individuales abiertas, con agujeros digitales	Flautas rectas individuais com furos	Con agujeros	Kena con agujeros de digitación	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo aberto, com furos de digitação - Aerofone com o extremo inferior aberto, com furos de digitação.
421.111.2	Gedackte Einzellängsflöten - Das Unterende der Flöte ist geschlossen.	Stopped single end-blown flute - The lower end of the flute is closed.	Flautas con embocadura plana, individuales y cerradas - el extremo inferior del tubo está cerrado.	El extremo inferior es cerrado	–	Stopped single end-blown flute - The lower end of the flute is closed.	Stopped single end-blown flute - The lower end of the flute is closed.	Flautas rectas individuales cerradas	Flautas rectas individuais de tubo tapado	Extremo inferior cerrado	Pito longitudinal cerrado - El extremo inferior de la flauta está cerrado.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo fechado - Aerofone cujo seu extremo inferior está fechado.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.111.21	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas con embocadura plana, individuales y cerradas sin orificios digitales ⁸ .	Tubo cerrado sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	Flautas rectas individuales cerradas, sin agujeros digitales	–	Sin agujeros para los dedos	Pito longitudinal cerrado de tubo complejo	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo fechado, sem furos de digitação - Aerofone cujo seu extremo inferior está fechado, sem furos de digitação.
421.111.211	–	–	–	–	–	Used in sets	Used in sets	–	–	–	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo fechado, utilizado em conjunto - Aerofone utilizado em conjunto cujo seu extremo inferior está fechado e não possui furos de digitação.

⁸ No original está no código 421.111.121, também parecendo erro de digitação, pois, além de ser mais semelhante com as demais traduções, está após o código 421.111.2.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.111.3	–	–	–	–	–	–	Partly-stopped single end-blown flutes	–	–	–	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo parcialmente fechado - Aerofone de sopro direto, reto, com pito longitudinal individual, de tubo parcialmente fechado.
421.112	Längsflötenspiele oder Panflöten - Mehrere verschieden gestimmte Längs- flöten sind zu einem Instrument verbunden.	Open panpipe	–	En grupo	–	Sets of end-blown flutes or panpipes - Several end-blown flutes of different pitch are combined to form a single instrument	Sets of end-blown flutes or panpipes - Several end-blown flutes of different pitch are combined to form a single instrument	Flautas rectas en grupo o autas de Pan	–	De varios tubos	Pitos longitudinales en juego o flauta de pan - Varias flautas longitudinales distintamente afinadas están unidas en un instrumento.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais de diferentes tamanhos e afinação, unidas formando um único instrumento.
421.112.1	Offene Panflöten	–	–	De tubos abiertos	–	Open panpipes / The final ‘.1’ is missing in GSJ	Open panpipes	Flautas de Pan abiertas	–	De extremo inferior abierto	Flauta de pan abierta - Los tubos están abiertos. Se incluyen los tubos semicerrados.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo aberto - Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo aberto.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.11	Offene (Floß-) Panflöten - Die Pfeifen sind brettartig nebeneinander gebunden oder in ein Brett eingebohrt.	Open (raft) panpipe - The pipes are tied together in the form of a board, or they are made by drilling tubes in a board.	Flautas de pan abiertas en forma de balsa - los tubos están atados, formando una especie de balsa. También se pueden hacer taladrando hueco em um bloque de madera.	Tubos atados en forma de balsa.	–	Open (raft) panpipes - The pipes are tied together in the form of a board, or they are made by drilling tubes in a board	Open (raft) panpipes - The pipes are tied together in the form of a board, or they are made by drilling tubes in a board	Flautas de Pan abiertas en forma de balsa	Flautas de Pã abertas	Tubos en un plano	Flauta de pan abierta en forma de balsa - Las flautas se ligan una al lado de otra en hilera o metidas en una tabla	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo aberto, em forma de balsa - Aerofone cujos tubos se unem uma ao lado da outra em fileira o inseridas em uma tábua.
421.112.12	Offene Bündel-(Pan-) flöten - Die Pfeifen sind rund gebunden.	Open bundle (pan-)pipes - The pipes are tied together in a round bundle.	Flautas de pan abiertas en forma de bloque - los tubos estan en forma de bloque.	Tubos atados en redondo o fajo.	–	Open bundle (pan-) pipes - The pipes are tied together in a round bundle / This is misprinted as 421.112.2 in GSI	Open bundle (pan-) pipes - The pipes are tied together in a round bundle	Flautas de Pan abiertas en forma de haz	Flautas de Pã abertas associadas	Tubos en haz	Flauta de pan abierta en forma de paquete - Las flautas forman un atado redondo	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo aberto, em forma feixe - Aerofone cujos tubos são amarrados uns nos outros num formato redondo em feixe.
421.112.2	Gedackte Panflöten	Stopped panpipes	Flautas de pan cerradas	De tubos cerrados	–	Stopped panpipes	Stopped panpipes	Flautas de Pan cerradas	–	De extremo inferior cerrado	Flauta de pan cerrada - Los tubos están cerrados.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada , de una hilera	afinação, úniidos. Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, úniidos, de uma só fileira.
421.112.211	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada , de una hilera en escalera - Los tubos están ordenados de mayor a menor. Se incluyen los instrumentos que externamente tienen forma de balsa (con tubos de igual largo) pero cuyo largo interior está ordenado de mayor a menor.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, úniidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												ordenados do maior para o menor.
421.112.211.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada , de una hilera en escalera, solista	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, solista - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada , de una hilera en escalera, solista, de tubo simple	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado simples, de uma fileira em escada, solista - Aerofone solista constituído de vários tubos simples longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únicos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 11	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Con corte en bisel - la embocadura posee un corte en bisel.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado simples, de uma fileira em escada, solista, com corte em bisel (chanfro) - Aerofone solista constituído de vários tubos simples longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, cuja embocadura tem um chanfro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 12	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sin corte en bisel	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado simples, de uma fileira em escada, solista, sem corte em bisel (chanfro) - Aerofone solista constituído de vários tubos simples longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únicos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, cuja embocadura não tem chanfro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, de una hilerá en escalera, solista, de tubo complejo o antara - Son capaces de dar el llamado "sonido rajado"	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, solista - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Antara sin asa	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, sem alça, solista (ex. antara) - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, sem alça.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Antara con un asa lateral.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, com uma alça lateral, solista (ex. Antara) - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únicos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, com uma alça lateral.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 23	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Antara con un asa basal	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, com uma alça na base, solista (ex. antara) - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únicos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, com uma alça na base.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.1 24	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Antara con dos asas laterales.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, com duas alças laterais, solista (ex. antara) - Aerofone solista constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, únicos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, com duas alças laterais.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, de una hilera en escalera, colectiva - Dos individuos tocan partes complementarias del mismo instrumento.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, em conjunto - Aerofone constituido de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, em conjunto onde duas pessoas tocam partes complementares do mesmo instrumento.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.2 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Con corte en bisel - La embocadura posee un corte en bisel.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, em conjunto, com corte em bisel (chanfro) - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, em conjunto onde duas pessoas tocam partes complementares do mesmo instrumento e cuja embocadura tem um chanfro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.211.2 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sin corte en bisel	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em escada, em conjunto, sem corte em bisel (chanfro) - Aerofone constituído de vários tubos longitudinais fechados no seu extremo inferior, com diferentes tamanhos e afinação, unidos, de uma só fileira e em escada, onde os tubos estão ordenados do maior para o menor, em conjunto onde duas pessoas tocam partes complementares do mesmo instrumento e cuja embocadura não possui chanfro.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.212	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, de una hilera en escalera alterna - los tubos se organizan de mayor a menor en dos series intercaladas	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de una fileira em escada alternada - Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de una fileira em escada alternada - os tubos estão organizados do maior para o menos em séries intercaladas.
421.112.212.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Solista	(??)
421.112.212.1 1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Con corte en bisel	(??)
421.112.212.1 2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sin corte en bisel	(??)
421.112.212.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Colectivo	(??)

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.213	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, de una hilera en doble escalera - Los tubos se disponen en forma de escaleras encontradas en forma de ala (se encuentran en los tubos menores) o en forma de pirámide invertida (se encuentran en los tubos mayores)	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em duas escadas - Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira em duas escadas - os tubos estão dispostos em forma de duas escadas uma do maior para o menor unida a outra do menor para o maior, como uma pirâmide invertida.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.214	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, de una hilera irregular o piloilo - Los tubos se disponen de un modo irregular de acuerdo a su largo. Cada instrumento tiene una ordenación de tubos propia y distinta, de madera o pedra (421.112.213)	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira irregular (piloilo) - Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de uma fileira irregular (piloilo) - os tubos estão dispostos de um modo irregular de acordo com o seu comprimento.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Flauta de pan cerrada, con resonador - Una segunda hileras de tubos que no se soplan sirve como resonador, aumentando la respuesta timbrica del instrumento. Normalmente el resonador es de tubo abierto, de igual longitud que el que se toca, pero los hay cerrados, de la mitad de tamaño; en ambos casos la respuesta es a una octava (puede ser desigualada).	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, com resonador - uma segunda fileira de tubos, que não se sopram, serve como ressonador, que normalmente é de tubo aberto de igual tamanho do tubo que é soprado, quando não, tem a metade do comprimento do tubo soprado.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.22	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	en escalera (autor repete código anterior)	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, com ressonador - Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, com ressonador - uma segunda fileira de tubos, que não se sopram, serve como ressonador, que normalmente é de tubo aberto de igual tamanho do tubo que é soprado, quando não, tem a metade do comprimento do tubo soprado.
421.112.221	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Solista	(??)
421.112.222	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Colectivo	(??)

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.112.23	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Flauta de pan cerrada, de dos hileras - Las dos hileras se tañen.	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubo fechado, de duas fileiras - as duas fileiras são sopradas.
421.112.3	Kombiniert offene und gedackte Panflöten	Mixed open and stopped panpipes	Flautas de pan mixtas - abiertas y cerradas.	Mixtos - tubos abiertos y tubos cerrados	–	Mixed open and stopped panpipes	Mixed open and stopped panpipes	Flautas de Pan mixtas con tubos abiertos y cerrados	–	Mezcla de abiertos y cerrados	–	Aerofone de sopro direto, reto, com conjunto de pitos longitudinais, de tubos abiertos e fechados.
421.12	Querflöten - Der Spieler bläst gegen den scharfen Rand eines Seitenloches der Röhre.	Side-blown flutes - The player blows against the sharp rim of a hole in the side of the tube.	Flautas traversas - el ejecutante sopla sobre el filo de un orificio situado en uno de los lados del tubo.	Flauta de soplo lateral	–	Side-blown flutes - The player blows against the sharp rim of a hole in the side of the tube	Side-blown flutes - The player blows against the sharp rim of a hole in the side of the tube	Flautas traverseras	Flautas transversais	De embocadura lateral: traverseras	Pito traverso o flauta traversa - El ejecutante sopla contra el borde afilado de un agujero lateral del tubo.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal - Aerofone cujo executante sopra contra a borda de um furo que fica na parte lateral do tubo para produzir o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
412.121	Einzelquerflöten	(Single) side-blown flute	Flautas traversas inpedientes	Individual	–	(Single) side-blown flutes	(Single) side-blown flutes	Flautas traverseras individuales	–	Un solo tubo	Flauta traversa (independiente)	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente - o instrumento possui apenas um tubo.
412.121.1	Offene Querflöten	Open side-blown flutes	Flautas traversas inpedientes, abiertas	De tubo abierto	–	Open side-blown flutes	Open side-blown flutes	Flautas traverseras abiertas	Flautas transversais abiertas	Tubo abierto	Flauta traversa abierta	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente aberto.
412.121.11	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas traversas inpedientes, abiertas sin orificios digitales.	Tubo abierto sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	Flautas traverseras abiertas sin agujeros digitales	Flautas transversais individuais abertas sem orificios	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente aberto, sem furos de digitação.
412.121.12	Mit Grifföchern	With fingerholes	Flautas traversas inpedientes, abiertas con orificios digitales.	Tubo abierto con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	Flautas traverseras abiertas con agujeros digitales	Flautas transversais individuais abertas com orificios	Con agujeros	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente aberto, com furos de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.121.2	Halbgedackte Querflöten - Die Mündung wird durch ein kleines Loch im Abschlußnodium gebildet.	Partly-stopped side-blown flutes -	Flautas traversas inpedientes, parcialmente cerradas - el extremo inferior está obturado por un pequeño orificio.	De tubo parcialmente abierto	–	Partly-stopped side-blown flutes - The lower end of the tube is a natural node of the pipe pierced by a small hole	Partly-stopped side-blown flutes - The lower end of the tube is a natural node of the pipe pierced by a small hole	Flautas traveseras semicerradas	Flautas transversais individuais semi-tapadas	De tubo parcialmente cerrado	Flauta traversa semicerrada - Con un agujero pequeño en el nudo terminal.	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente parcialmente fechado.
421.121.3	Gedackte Querflöten	Stopped side-blown flutes	Flautas traversas inpedientes, cerradas	De tubo cerrado	–	Stopped side-blown flutes	Stopped side-blown flutes	Flautas traveseras cerradas	Flautas transversais individuais tapadas	De tubo cerrado	Flauta traversa cerrada	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente fechado.
421.121.31	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas traversas inpedientes, cerradas sin orificios digitales	Tubo cerrado sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	Flautas traveseras cerradas sin agujeros digitales	Flautas transversais individuais tapadas sem orificios	Sin agujeros	Flauta traversa de fondo móvil - Con tapón móvil (Malaca, Nueva Guinea); con bolita deslizante (Mesoamérica)	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente fechado, com fundo móvel.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.121.311	Mit festem Mündungsboden	With fixed stopped lower end	Flautas traversas indepiedentes, cerradas sin orificios digitales y con tapa fija	De forma fija	–	With fixed stopped lower end	With fixed stopped lower end	–	–	De longitud fija	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente fechado, com fundo móvel de comprimento fixo.
421.121.312	Mit verschiebbarem Mündungsboden (Stempelflöten)	With adjustable stopped lower end (piston flutes)	Flautas traversas indepiedentes, cerradas sin orificios digitales y con tapa ajustable.	De forma ajustable	–	With adjustable stopped lower end (piston flutes)	With adjustable stopped lower end (piston flutes)	–	–	De longitud ajustable	–	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente fechado, com fundo móvel de comprimento ajustável.
421.121.32	Mit Grifflöchern	With fingerholes	Flautas traversas indepiedentes, cerradas con orificios digitales.	Tubo cerrado con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	Flautas traveseras cerradas con agujeros digitales	–	Tubo cerrado y agujeros	Flauta traversa cerrada con fondo fijo	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubo independente fechado, com fundo fixo.
421.122	Querflötenspiele	Sets of side-blown flute	Conjuntos de flautas traversas.	En grupo	–	Sets of side-blown flute	Sets of side-blown flute	Flautas traveseras en grupo	–	Tubos agregados	Flautas traversas en juego	Aerofone de sopro direto, reto, com pito

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												transversal e tubos em conjunto.
421.122.1	Offene Querflötenspiele	Sets of open side-blown flute	Conjuntos de flautas traversas abiertas.	De tubos abiertos	–	Sets of open side-blown flute	Sets of open side-blown flute	Flautas traversas abiertas en grupo	tubos abiertos	De tubos abiertos	Flautas traversas abiertas en juego	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubos abiertos em conjunto.
421.122.2	Gedackte Querflötenspiele	Sets of stopped side-blown flutes	Conjuntos de flautas traversas cerradas.	De tubos cerrados	–	Sets of stopped side-blown flutes	Sets of stopped side-blown flutes	Flautas traversas cerradas en grupo	tubos fechados	De tubos cerrados	Flautas traversas cerradas en juego	Aerofone de sopro direto, reto, com pito transversal e tubos fechados em conjunto.
421.13	Gefäßflöten (ohne ausgebildeten Schnabel!) - Der Pfeifenkörper ist keine Röhre, sondern ein Gefäß.	Vessel flutes (without distinct beak) - The body of the pipe is not tubular but vessel-shaped.	Flautas globulares - el cuerpo de la flauta no es tubular sino en forma de recipiente.	Flauta globular sin boquilla	–	Vessel flutes (without distinct beak) - The body of the pipe is not tubular but vessel-shaped.	Vessel flutes (without distinct beak) - The body of the pipe is not tubular but vessel-shaped.	Flautas globulares (sin boquilla diferenciada)	Flautas globulares, sem embocadura definida	Flauta globular (sin pico)	Pito vascular o flauta globular - El ejecutante (o el aire) sopla contra el borde agudo de la abertura de un recipiente globular. La geometría interior es la que define este grupo, no la exterior	Aerofone de sopro direto, reto, de cerâmica, sem embocadura definida - Aerofone de sopro direto, reto, de cerâmica, sem embocadura definida - o executante sopra contra a abertura de um recipiente de cerâmica.
421.14	–	–	–	Flauta de ranura o corte - el tubo es soplado directamente por donde hay el corte o	–	Notch flutes - The player blows into a notch at the top of the tube (treat as 421.11)	Notch flutes - The player blows into a notch at the top of the tube (treat as 421.11)	–	–	Flauta con ranura: quena	–	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe - Aerofone de sopro direto, reto, com

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
				ranura (subdivisões igual a 421.11)								entalhe - o executante sopra contra um entalhe que fica na parte superior do tubo.
421.141	-	-	-	-	-	-	(Single) notch flutes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual.
421.141.1	-	-	-	-	-	-	Open single notch flutes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual aberto.
421.141.11	-	-	-	-	-	-	Open single notch flutes without fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual aberto, sem furos de digitação.
421.141.12	-	-	-	-	-	-	Open single notch flutes with fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual aberto, com furos de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.141.2	-	-	-	-	-	-	Stopped single notch flutes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual fechado.
421.141.21	-	-	-	-	-	-	Stopped single notch flutes without fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual fechado, sem furos de digitação.
421.141.211	-	-	-	-	-	-	Stopped notch flutes without fingerholes used in sets	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual fechado, sem furos de digitação, utilizado em conjuntos.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.141.22	-	-	-	-	-	-	Stopped single notch flutes with fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, de tubo individual fechado, com furos de digitação.
421.142	-	-	-	-	-	-	Sets of notch flutes or panpipes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, em conjunto.
421.142.1	-	-	-	-	-	-	Open sets of notch-flutes or panpipes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, em conjunto, com tubos abertos.
421.142.2	-	-	-	-	-	-	Stopped sets of notch-flutes or panpipes	-	-	-	-	Aerofone de sopro direto, reto, com entalhe, em conjunto, com tubos fechados.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.2	Flöten mit Kernspalte oder Spaltflöten - Eine schmale Spalte führt den Luftstrom bandförmig gegen die scharfe Kante eines seitlichen Aufschnitts.	Flutes with duct or duct flutes - A narrow duct directs the air-stream against the sharp edge of a lateral orifice.	Flautas com aeroducto - um ducto pequeño conduce la corriente de aire hacia el borde de un orificio lateral.	Flautas con conductor de aire - un estrecho conductor de aire conduce la columna de aire contra el bisel de un orificio lateral.	Flautas de bisel, ou com aeroduto (pequena fenda conduz o ar de encontro com um gume, que faz o ar entrar em vibração dentro do corpo da flauta)	Flutes with duct or duct flutes - A narrow duct directs the air stream against the sharp edge of a lateral orifice	Flutes with duct or duct flutes - A narrow duct directs the air stream against the sharp edge of a lateral orifice	Flautas con canal de insuflación	flautas com fendas de bisel	Flautas con canal rígido	Flauta con aeroducto o silbato - Una hendidura estrecha lleva la corriente de aire, en forma de cinta, contra el borde afilado	Aerofone de sopro direto com aeroduto - Aerofone com um canal estreito que leva a corrente de ar contra a borda mais afilada.
421.21	Außenspaltflöten - Der Kanal liegt außerhalb der Flötenwand; auch der durch eine Wandabschrägung und einen übergestreiften Ring oder ähnlich gebildete Kanal wird hierher gerechnet.	Flutes with external duct - The duct is outside the wall of the flute; this group includes flutes with the duct chamfered in the wall under a ring-like sleeve and other similar arrangements.	Flautas com aeroducto externo - el ducto está fuera de las paredes de la flauta. Incluyen flautas com embocaduras de otros tipos.	Con conductor de aire externo - la boquilla esta fijada desde el exterior del tubo e la flauta o sujeto mediante una anillas.	Flautas com aeroduto externo (uruá, Xingu)	Flutes with external duct - The duct is outside the wall of the flute; this group includes flutes with the duct chamfered in the wall under a ring-like sleeve and other similar arrangements	Flutes with external duct - The duct is outside the wall of the flute; this group includes flutes with the duct chamfered in the wall under a ring-like sleeve and other similar arrangements	Flautas con canal de insuflación externo	Flautas com tubo externo	Canal de aire externo	Silbato con aeroducto externo - El aeroducto está afuera de la pared de la flauta; se cuenta entre éstos también el canal formado por el plano oblicuo de la pared y un anillo ceñido arriba o de modo semejante.	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo - Aerofone de sopro direto com aeroduto externo - o aeroduto está fora da parede da flauta, entre eles está o canal formado pelo plano inclinado da parede de topo e um anel apertado ou de modo semelhante.
421.211	(Einzelne) Außenspaltflöten	(Single) flutes with external duct	Flautas com aeroducto externo, independientes	Individual	–	(Single) flutes with external duct	(Single) flutes with external duct	Flautas con canal externo, individuales y abiertas	Tubo aberto	–	Silbato con aeroducto externo (independiente)	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.211.1	Offene Außenspaltflöten	Open flutes with external duct	Flautas com aeroducto externo, individuales y abiertas.	De tubo abierto	–	Open flutes with external duct	Open flutes with external duct	–	–	De tubo abierto	Silbato abierto con aeroducto externo	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente e com tubo aberto.
421.211.11	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas com aeroducto externo, individuales abiertas y sin orificios digitales.	Tubo abierto sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	–	–	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente e com tubo aberto, sem furos de digitação.
421.211.12	Mit Grifföchern	With fingerholes	Flautas com aeroducto externo, individuales abiertas y con orificios digitales.	Tubo abierto con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	–	–	Con agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente e com tubo aberto, com furos de digitação.
421.211.2	Halbgedackte Außenspaltflöten	Partly-stopped flutes with external duct	Flautas com aeroducto externo, individuales parcialmente cerradas y con	De tubo parcialmente cerrado	–	Partly-stopped flutes with external duct	Partly-stopped flutes with external duct	–	–	Parcialmente cerrado	Silbato semicerrado con aeroducto externo	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente e com tubo

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
			orificios digitales.									parcialmente fechado.
421.211.3	Gedackte Außenspaltflöten	Stopped flutes with external duct	Flautas con aeroducto externo, individuales y cerrada.	De tubo cerrado	–	Stopped flutes with external duct	Stopped flutes with external duct	–	–	Tubo cerrado	Silbato cerrado con aeroducto externo	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo independente e com tubo fechado.
421.211.4	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica.
421.212	Außenspaltflötenspiele	Sets of flutes with external duct	Conjunto de flautas com aeroducto externo	En grupo	–	Sets of flutes with external duct	Sets of flutes with external duct	–	–	Varios tubos	Silbato en juego, con aeroducto externo	Aerofone de sopro direto com aeroduto externo com vários tubos (conjunto de tubos).

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.22	Innenspaltflöten - Der Kanal ist durch das Innere der Röhre gelegt. Hierher gehören auch Flöten, deren Kanal durch einen Sattel (Nodium, Harz) im Innern der Röhre und eine außen aufgebundene Deckung (Rohr, Holz, Leder) gebildet ist.	Flutes with internal duct - The duct is inside the tube. This group includes flutes with the duct formed by an internal baffle (natural node, block of resin) and an exterior tied-on cover (cane, wood, hide).	Flautas con aeroducto interno - el aeroducto está dentro del tubo. Estas flautas incluyen aquellas que tienen un ducto de un nodo, o em un bloque, o em uma cubierta externa (de caña, madera o cuero).	Con conductor de aire interno. La boquilla envía la columna de aire contra el bisel en el interior del tubo.	Flautas con aeroduto interno (flauta doce)	Flutes with internal duct - The duct is inside the tube.	Flutes with internal duct - The duct is inside the tube. (Flutes with duct formed by an internal baffle [natural node, block of resin] and an exterior tied-on cover [cane, wood, hide] are classed as 421.23)	-	-	Canal de aire interno	Silbato con aeroducto interno - El canal está en el interior del tubo. Se incluyen las flautas cuyo aeroducto está formado por un taco (nudo, resina) en el interior del tubo y por una tapa ajustada encima por afuera (caña, madera, cuero).	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno - o canal está no interior do tubo.
421.221	(Einzeln) Innenspaltflöten	(Single) flutes with internal duct	Flautas con aeroducto interno, individuales	Individual	-	(Single) flutes with internal duct	(Single) flutes with internal duct	-	-	Un solo tubo	Silbato con aeroducto interno (independiente)	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo independente.
421.221.1	Offene Innenspaltflöten	Open flutes with internal duct	Flautas con aeroducto interno, individuales abiertas	De tubo abierto	-	Open flutes with internal duct	Open flutes with internal duct	-	-	Tubo abierto	Silbato abierto con aeroducto interno o flauta de pico	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo aberto independente.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.221.11	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas con aeroducto interno, individuales abiertas sin orificios digitales.	Tubo abierto sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	–	–	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo aberto independente, sem furos de digitação.
421.221.12	Mit Grifflöchern	With fingerholes	Flautas con aeroducto interno, individuales abiertas con orificios digitales.	Tubo abierto con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	–	–	Con agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo aberto independente, com furos de digitação.
421.221.2	Halbgedackte Innenspaltflöten	Partly-stopped flute with internal duct	Flautas con aeroducto interno, individuales parcialmente abiertas	De tubo parcialmente cerrado	–	Partly-stopped flute with internal duct	Partly-stopped flute with internal duct	–	–	Tubo parcialmente cerrado	Silbato semicerrado con aeroducto interno	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo parcialmente fechado.
421.221.3	Gedackte Innenspaltflöten	Stopped flutes with internal duct	Flautas con aeroducto interno, individuales cerradas	De tubo cerrado	–	Stopped flutes with internal duct	Stopped flutes with internal duct	–	–	Tubo cerrado	Silbato cerrado con aeroducto interno	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo fechado.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.221.31	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas con aeroducto interno, individuales cerradas y sin orificios digitales.	Tubo cerrado sin agujeros digitales	–	Without fingerholes	Without fingerholes	–	–	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo fechado, sem furos de digitação.
421.221.311	Mit festem Mündungsboden	With fixed lower end stopped	Flautas con aeroducto interno, individuales cerradas sin orificios digitales con tapa fija.	De forma fija	–	With fixed stopped lower end	With fixed lower end stopped	–	–	longitud fija	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo fechado, sem furos de digitação, de comprimento fixo.
421.221.312	Mit verschiebbarem Mündungsboden (Stempelpfeifen).	With adjustable stopped lower end	–	De forma ajustable	–	With adjustable stopped lower end	With adjustable stopped lower end	–	–	longitud ajustable	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo fechado, sem furos de digitação, de comprimento ajustável.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.221.32	–	–	–	–	–	Stopped flutes with internal duct with fingerholes	Stopped flutes with internal duct with fingerholes	–	–	Tubo cerrado con agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com tubo fechado, com furos de digitação.
421.221.4	Spalt-Gefäßflöten	Vessel flutes with duct	Flautas globulares con aeroducto	Globular	–	Vessel flutes with duct	Vessel flutes with duct	–	–	Globular	Silbato vascular con aeroducto interno o ocarina - Generalmente de cerámica. En muchos casos es imposible definir si el aeroducto es interno o externo, por lo cual se considerarán todos del mismo modo (aeroducto interno), aunque tengan un aeroducto incorporado a la pasta antes de cocer.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.221.41	Ohne Grifflöcher	Without fingerholes	Flautas globulares con aeroducto sin orificios digitales.	Globular sin agujeros digitales	-	Without fingerholes	Without fingerholes	-	-	Sin agujeros	Ocarina (de soplo directo)	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, sem furos para digitação.
421.221.411	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Ocarina sin variación tonal continua - Pueden existir agujeros de digitación.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, com ou sem variação tonal contínua.
421.221.412	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Ocarina con variación tonal continua - Es posible variar la altura del sonido de modo gradual obturando un agujero de digitación grande, o largo, o la ventana con la mano o la boca	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, com variação tonal contínua e que podem existir furos para digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.221.42	Mit Grifflöchern	With fingerholes	Flautas globulares con aeroducto con orificios digitales.	Globular con agujeros digitales	–	With fingerholes	With fingerholes	–	–	Con agujeros	Ocarina de soplo indirecto o botella silbadora - La ocarina se halla unida a una botella o similar provista de vasos comunicantes: el aire es empujado por el líquido que contiene, produciendo el sonido.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, com furos para digitação.
421.221.421	–	–	–	Con 1 agujero digital	–	With single fingerhole	With single fingerhole	–	–	Un agujero	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, com um furo para digitação.
421.221.422	–	–	–	Con + de 1 agujeros digitales	–	With two or more fingerholes	With two or more fingerholes	–	–	Varios agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno de cerâmica, com mais de um furo para digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.222	–	–	Conjuntos de flautas con aeroducto interno	–	–	Sets of flutes with internal duct	Sets of flutes with internal duct	–	–	Varios tubos: órgano	Silbato en juego, con aeroducto interno	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos.
421.222.1	–	–	Conjuntos de flautas con aeroducto interno abiertas.	–	–	Sets of open flutes with internal duct	Sets of open flutes with internal duct	–	–	Tubo abierto	Silbatos abiertos en juego, con aeroducto interno - Interior tubular.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos abiertos.
421.222.11	–	–	Conjuntos de flautas con aeroducto interno abiertas, sin orificios digitales.	–	–	Without fingerholes	Without fingerholes	–	–	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos abiertos, sem furos de digitação - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos abiertos, sem furos de digitação.
421.222.12	–	–	Conjuntos de flautas con aeroducto interno abiertas, con orificios digitales.	–	–	With fingerholes	With fingerholes	–	–	Con agujeros: flageolet doble	–	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos abiertos, com furos de digitação - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos abiertos, com furos de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.222.2	–	–	Conjuntos de flautas con aeroducto interno parcialmente abiertas	–	–	Sets of partly-stopped flutes with internal duct	Sets of partly-stopped flutes with internal duct	–	–	Tubo parcialmente cerrado	Silbatos semicerrados, en juego, con aeroducto interno - Interior tubular.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos parcialmente fechados - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos parcialmente fechados.
421.222.3	–	–	Conjunto de flautas com aeroducto interno cerrada	–	–	Sets of stopped flutes with internal duct	Sets of stopped flutes with internal duct	–	–	–	Silbatos cerrados, en juego, con aeroducto interno - Interior tubular.	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos fechados - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e com conjunto de tubos fechados.
421.222.4	–	–	–	–	–	–	Sets of dissimilar flutes with internal duct Two or more flutes of more than one kind (open, partly stopped or stopped) are combined to form a set.	–	–	–	Ocarinas en juego - Interior globular	(??)
421.222.41	–	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Ocarinas en juego (de soplo directo)	(??)

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
421.222.42	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Ocarinas en juego de soplo indirecto o botella silbadora multiple - Descripción similar a (421.221.412)	(??)
421.23	-	-	-	-	-	Flutes with internal plus external duct	Flutes with internal duct formed by an internal baffle (natural, node, block of resin) plus an external duct	-	-	Conducto de aire interno/externo	-	Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e externo - Aerofone de sopro direto com aeroduto interno e externo.
422	-	-	Flautas con lengüetes - la corriente de aire inyectada hace vibrar la columna de aire contenida dentro del instrumento a través de lengüetas situadas en la parte superior del mismo	-	-	Reedpipes - The air-stream has, through means of lamellae placed at the head of the instrument, intermittent access to the column of air which is to be made to vibrate. / Better without the number, or 'with one or two'	Reedpipes - The column of air is made to vibrate by the intermittent access of an air stream produced by means of a lamella or lamellae	Aerófonos de lengüeta	Aerofones de palheta	Instrumentos de lengüeta	Aerófono de lengüeta o caramillo - El viento entra a través de laminitas que pone en vibración, haciendo a su vez vibrar la columna de aire.	Aerofone de sopro, com palheta - Aerofone cujo ar entra através uma palheta ou de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.1	–	–	Oboes - el tubo tiene una lengüeta doble que actúa por concusión (choque)	–	–	Oboes - The pipe has a [double] reed of concussion lamellae (usually a flattened stem)	Reedpipes with double (or quadruple) reeds (oboes) - The pipe has a reed (usually a flattened stem) of paired lamellae which periodically open and close, controlling the flow of air	Oboes	Oboé	De doble lengüeta	Caramillo de dos lengüeta o oboe - Posee dos cañitas vibrantes (la mayoría de los casos un tallo aplastado).	Aerofone de sopro, com palheta dupla - Aerofone cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.11	–	–	Oboes individuales	–	–	(Single) oboes	(Single) reedpipes with double (or quadruple) reeds oboes	Oboes individuales	Tubo único	Un solo tubo	Oboe (independiente)	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo único - Aerofone de tubo único cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.111	-	-	Oboes individuales con perforación cilíndrica - el orificio interno es cilíndrico.	-	-	With cylindrical bore	With cylindrical bore	Oboes individuales con tubo cilíndrico	Tubo cilíndrico	de taladro cilíndrico	Oboe de tubo cilíndrico	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cilíndrico único - Aerofone de tubo único em forma de cilindro cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.111.1	-	-	Oboes individuales con perforación cilíndrica sin orificio digitales	-	-	Without fingerholes	Without fingerholes	Oboes individuales con tubo cilíndrico, sin agujeros digitales	Sem orificios	Sin agujeros	-	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cilíndrico único, sem furos de digitação - Aerofone sem furos de digitação, de tubo único em forma de cilindro cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.111.2	-	-	Oboes individuales con perforación cilíndrica con orificio digitales	-	-	With fingerholes	With fingerholes	Oboes individuales con tubo cilíndrico, con agujeros digitales	Com orificios	Con agujeros: orlo	-	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cilíndrico único, com furos de digitação - Aerofone com furos de digitação, de tubo único em forma de cilindro cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.112	-	-	Oboes individuales con perforación cónica	-	-	With conical bore	With conical bore	-	-	Taladro cónico: oboe	Oboe de tubo cónico	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cónico único - Aerofone de tubo único em forma de cone cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.112.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cônico único, sem furos de digitação - Aerofone sem furos de digitação, de tubo único em forma de cone cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.112.2	-	-	-	-	-	-	-	Oboes individuais con tubo cónico, con agujeros digitales	-	-	-	Aerofone de sopro, com palheta dupla e tubo cônico único, com furos de digitação - Aerofone com furos de digitação, de tubo único em forma de cone cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som ⁹ .

⁹ 422.112.1 ?

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.12	–	–	Conjuntos de oboes	–	–	Sets of oboes	Sets of reedpipes with double (or quadruple) reedsoboes	Oboes en grupo	Em Série	Varios tubos	Oboes en juego	Aerofone de sopro, com palheta dupla, com tubos em série - Aerofone de tubos em série cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.121	–	–	Conjuntos de oboes con perforación cilíndrica	–	–	With cylindrical bore	With cylindrical bore	Oboes en grupo con tubo cilíndrico	Tubo cilíndrico	Taladro cilíndrico: aulos	Oboes en juego de tubo cilíndrico	Aerofone de sopro, com palheta dupla, com tubos cilíndricos em série - Aerofone de tubos cilíndricos em série cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.122	–	–	Conjuntos de oboes con perforación cónica	–	–	With conical bore	With conical bore	Oboes en grupo con tubo cónico	Tubo cónico	Taladro cónico	Oboes en juego de tubo cónico	Aerofone de sopro, com palheta dupla, com tubos cónicos em série - Aerofone de tubos cónicos em série cujo ar entra através de palhetas duplas, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.2	–	–	Clarinetes - la flauta tiene una sola lengüeta que vibra por percusión.	–	–	Clarinetes - The pipe has a [single] 'reed' consisting of a percussion lamella	Reedpipes with single reeds (clarinets) - The pipe has a [single] 'reed' consisting of a lamella which periodically opens and closes an aperture, controlling the flow of air	Clarinetes	Clarinetes	De lengüeta simple	Caramillo de una lengüeta o clarinete - Posee una laminilla vibrante.	Aerofone de sopro, com palheta única - Aerofone cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.21	–	–	Clarinetes individuales	–	–	(Single) clarinets	Individual reedpipes with single reeds	Clarinetes individuales	Tubo único	Un solo tubo	Clarinete (independiente)	Aerofone de sopro, com palheta única, independente - Aerofone de apenas um tubo cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.211	–	–	Clarinetes individuales con perforación cilíndrica	–	–	With cylindrical bore	With cylindrical bore	Clarinetes individuales con tubo cilíndrico	Tubo cilíndrico	Taladro cilíndrico	Clarinete de tubo cilíndrico	Aerofone de sopro, com palheta única, independente, de tubo cilíndrico - Aerofone de apenas um tubo em forma de cilindro, cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.211.1	–	–	Clarinetes individuales con perforación cilíndrica sin orificios digitales	–	–	Without fingerholes	Without fingerholes	Clarinetes individuales con tubo cilíndrico, sin agujeros digitales	sem orificios	Sin agujeros	–	Aerofone de sopro, com palheta única, independente, de tubo cilíndrico, sem furos de digitação - Aerofone de apenas um tubo em forma de cilindro, cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som, sem furos de digitação.
422.211.2	–	–	Clarinetes individuales con perforación cilíndrica con orificios digitales	–	–	With fingerholes	With fingerholes	Clarinetes individuales con tubo cilíndrico, con agujeros digitales	Com orificios	Con agujeros: clarinete	–	Aerofone de sopro, com palheta única, independente, de tubo cilíndrico, com furos de digitação - Aerofone de apenas um tubo em forma de cilindro, cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som, com furos de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.212	–	–	Clarinetes individuales con perforación cónica	–	–	With conical bore	With conical bore	Clarinetes individuales con tubo cónico	Clarinetes únicos de tubo cónico	Taladro cónico: saxofón	Clarinete de tubo cónico	Aerofone de sopro, com palheta única, independente, de tubo cónico - Aerofone de apenas um tubo em forma de cone, cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.22	–	–	Conjuntos de clarinetes	–	–	Sets of clarinets	Sets of reedpipes with single reeds	Clarinetes en grupo	Tubos em série	Varios tubos	Clarinetes en juego	Aerofone de sopro, com palheta única, com tubos em série - Aerofone de mais de um tubo cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.221	-	-	-	-	-	-	-	Clarinetes en grupo con tubo cilíndrico	-	Taladro cilíndrico	-	Aerofone de sopro, com palheta única, com tubos cilíndricos em série - Aerofone de mais de um tubo em formato de cilindro cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som.
422.221.1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Sin agujeros	-	Aerofone de sopro, com palheta única, com tubos cilíndricos em série, sem furos de digitação - Aerofone de mais de um tubo em formato de cilindro cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som, sem furos de digitação.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.221.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Con agujeros	-	Aerofone de sopro, com palheta única, com tubos cilíndricos em série, com furos de digitação - Aerofone de mais de um tubo em formato de cilindro cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som, com furos de digitação.
422.221.3	-	-	-	-	-	-	-	Clarinetes en grupo con tubo cilíndrico, con y sin agujeros digitales	-	Con y sin agujeros: launeddas	-	Aerofone de sopro, com palheta única, com tubos cilíndricos em série, com e sem furos de digitação - Aerofone de mais de um tubo em formato de cilindro cujo ar entra através de uma palheta única, fazendo com que a coluna de ar entre em vibração, produzindo o som, com e

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												sem furos de digitação.
422.3	–	–	Flautas con lengüetas libres - la lengüeta vibra en una ranura que se ajusta e su tamaño debe tener orificios digitales, de lo contrario el instrumento debe clasificarse en los Aerófonos con lengüetas libres: 412.13.	–	–	Reedpipes with free reeds The reed vibrates through [at] a closely fitted frame. There must be fingerholes, otherwise the instrument belongs to the free reeds 412.13	Reedpipes with a reed which vibrates through a closely fitted frame. - The air column must be the dominant partner in determining the frequency of vibration, as is the case for instruments with fingerholes, otherwise the instrument belongs to the free reeds 412.13	Aerófonos tubulares de lengüeta libre	Palheta livre	Lengüeta libre (fija en un marco)	Caramillo de lengüeta libre - La lengüeta se mueve a través de una abertura exactamente de su tamaño. Si no existen agujeros, pertenece a las lengüetas libres de marco (412.13)	Aerofone de sopro, com palheta livre - Aerofone cuja palheta se move através de uma abertura exatamente do seu tamanho.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.31	–	–	Flautas individuales con lengüetas libres	–	–	Single reedpipes with free reeds	Single reedpipes with free reeds	Aerófonos tubulares individuales de lengüeta libre	Tubo único com palheta livre	De un tubo	Caramillo de lengüeta libre (Independiente)	Aerofone de sopro, com palheta livre, independente - Aerofone de apenas um tubo cuja palheta se move através de uma abertura exatamente do seu tamanho.
422.32	–	–	Flautas dobles con lengüetas libres	–	–	Double reedpipes with free reeds	Double reedpipes with free reeds	Aerófonos tubulares dobles de lengüeta libre	Tubo duplo com palheta livre	Doble tubo	Caramillos en juego, de lengüeta libre	Aerofone de sopro, com palheta livre, com duplo tubo - Aerofone de tubo duplo cuja palheta se move através de uma abertura exatamente do seu tamanho.
422.33	–	–	–	–	–	Horns with free reed	Horns with free reed	–	–	Cuerno con lengüeta	–	Aerofone de sopro, com palheta livre, em forma de chifre - Aerofone em forma de chifre cuja palheta se move através de uma abertura exatamente do seu tamanho.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
422.4	-	-	-	-	-	Dilating reeds - Grass and similar stems with one or more longitudinal slits	Dilating reeds Grass and similar stems with one or more longitudinal slits. The 'reed' area is wholly enclosed within the mouth	-	-	-	-	Aerofone de sopro dilatado - Aerofone com uma ou mais fendas longitudinais.
422.41	-	-	-	-	-	Dilating reeds with fingerholes	Dilating reeds without fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro dilatado sem furos de digitação - Aerofone com uma ou mais fendas longitudinais e sem furos de digitação
422.42	-	-	-	-	-	-	Dilating reeds with fingerholes	-	-	-	-	Aerofone de sopro dilatado com furos de digitação - Aerofone com uma ou mais fendas longitudinais e com furos de digitação

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423	–	–	Trompetas - la corriente de aire pasa a través de los labios de vibración del ejecutante, pasando a la columna de aire dentro del instrumento y poniéndola en vibración.	–	–	Trumpets - The air-stream passes through the player's vibrating lips, so gaining intermittent access to the air column which is to be made to vibrate	Labrosones (or lip-reed instruments) - The air-stream passes through the player's vibrating lips, so gaining intermittent access to the air column which is to be made to vibrate	Trompetas	Trompetes	De boquilla, tipo trompeta (son en la práctica aerófonos interruptivos)	Aerófono de vibración labial o trompeta - Los labios vibrantes del ejecutante, ponen en vibración la columna de aire.	Aerofone de sopro, de vibração labial - Aerofone cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.1	–	–	Trompetas naturales - sin ningún mecanismo para alterar la altura de los sonidos. NT. Interpretadas con base en los armónicos de los tubos abiertos.	–	–	Natural trumpets - Without extra devices to alter pitch	Natural labrosones - Without extra devices to alter pitch other than lengths of tube (crooks etc.) to set the nominal pitch preparatory to playing	Trompetas naturales, sin mecanismos para modificar el sonido	Naturais	Trompeta natural	Trompeta natural - Sin mecanismo para modificar la altura del sonido.	Aerofone de sopro, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.11	–	–	Trompetas de caracol - una concha de caracol sirve como trompeta / NT. Geralmente, es del caracol marino (Strombus)	–	–	Conches A conch shell serves as trumpet	Conches - A conch shell serves as a labrosone	Trompetas naturales en forma de caracola	De tubo enrollado	Tubo en espiral: caracola	Caracol trompeta - una concha sirve como trompeta	Aerofone de sopro em forma de caracol, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrollado (curvo), cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.111	–	–	Trompetas de caracol longitudinales - NT. Sopladas por su extremo más delgado.	–	–	End-blown	End-blown	Trompetas de caracola con embocadura en el extremo	Trompetes naturais de tubo enrollado com embocadura terminal	Boquilla en el extremo	Caracol trompeta con embocadura terminal	Aerofone de sopro em forma de caracol, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som, com ou sem embocadura terminal - Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrollado (curvo), com ou sem embocadura

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												terminal, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.111.1	–	–	Trompetas de caracol longitudinales sin embocadura (aeroducto)	–	–	Without mouthpiece	Without mouthpiece	Trompetas de caracola con embocadura en el extremo, sin boquilla	sem bocal	Sin embocadura artificial	Sin boquilla	Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrolado (curvo), com embocadura terminal - Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrolado (curvo), com embocadura terminal, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.111.2	–	–	Trompetas de caracol longitudinales con embocadura	–	–	With mouthpiece	With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouthpiece)	Trompetas de caracola con embocadura en el extremo, con boquilla	Com bocal	Con embocadura artificial	Con boquilla	Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrolado (curvo), sem embocadura terminal - Aerofone sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de tubo enrolado (curvo), sem embocadura terminal, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.112	–	–	Trompetas traversas de caracol	–	–	Side-blown	Side-blown	Trompetas de caracola con embocadura lateral	Trombetas de caracol com bocal lateral	Boquilla lateral	Caracol trompeta con embocadura lateral	Aerofone de sopro, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de caracol, sem embocadura lateral.
423.112.1	–	–	–	–	–	–	–	–	–	Tubo recto	–	Aerofone de sopro, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de caracol,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												sem embocadura lateral, de tubo reto.
423.112.2	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Tubo curvado	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som, em forma de caracol, sem embocadura lateral, de tubo curvado.
423.12	-	-	Trompetas tubulares	-	-	Tubular trumpets	Tubular labrosones	Trompetas tubulares	Trompetes de tubos	-	Trompeta de tibo	Aerofone de sopro em forma de tubo, de vibração labial, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.121	-	-	Trompetas tubulares longitudinales - el eje de la trompeta es paralelo al de la entrada del aire	-	-	End-blown trumpets - The mouth-hole faces the axis of the trumpet / I could not bear to correct my favourite misprint	End-blown labrosones	Trompetas tubulares con embocadura en el extremo	Trompetes de tubos longitudinais	-	Trompeta longitudinal - La abertura de soplo está en dirección al eje	Aerofone em forma de tubo longitudinal sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo longitudinal sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.121.1	-	-	Trompetas tubulares longitudinales derechas - el tubo no es ni curvo ni sinuoso.	-	-	End-blown straight trumpets - the tube is neither curved nor folded	End-blown straight labrosones - the tube is neither curved nor folded	Trompetas de tubo recto	Trompetes de tubos longitudinais rectos	-	Trompeta longitudinal de tubo recto o tuba - El tubo no es ni curvo ni quebrado.	Aerofone em forma de tubo longitudinal reto sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo longitudinal reto sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.121.11	–	–	Trompetas tubulares longitudinales derechas sin embocadura	–	–	Without mouthpiece	Without mouthpiece	Trompetas de tubo recto, sin boquilla	Sem bocal	–	Tuba sin boquilla	Aerofone em forma de tubo longitudinal reto sem bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo longitudinal reto, sem bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.121.12	–	–	Trompetas tubulares longitudinales derechas con embocadura	–	–	With mouthpiece	With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouthpiece)	Trompetas de tubo recto, con boquilla	Com bocal	–	Tuba con boquilla	Aerofone em forma de tubo longitudinal reto com bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo longitudinal reto, com bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.121.2	–	–	Cuernos - el tubo es curvo o sinuoso.	–	–	End-blown horns - The tube is curved or folded.	End-blown labrosones with curved or folded tubes	Trompas / Cuernas de tubo curvo o enroscado	Trompa	–	Trompeta longitudinal de tubo curvo o corno - El tubo es curvo o quebrado.	Aerofone em forma de chifre curvo ou enrolado sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo chifre curvo ou enrolado sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.121.21	–	–	Cuernos sin embocadura	–	–	Without mouthpiece	Without mouthpiece	Trompas / Cuernas de tubo curvo o enroscado, sin boquilla	Sem bocal	–	Corno sin boquilla	Aerofone em forma de chifre curvo ou enrolado, sem bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo chifre curvo ou enrolado, sem bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.121.22	–	–	Cuernos con embocadura	–	–	With mouthpiece	With mouthpiece (material has been added to the tube to form a mouthpiece)	Trompas / Cuernas de tubo curvo o enroscado, con boquilla	Trompas rectas com embocadura a terminal com bocal	–	Corno con boquilla	Aerofone em forma de chifre curvo ou enrolado com bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo chifre curvo ou enrolado com bocal e sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.122	–	–	Trompetas trasversas - la entrada de aire está situada en uno de los costados del tubo.	–	–	Side-blown trumpets - The embouchure is in the side of the tube	Side-blown labrosones	Trompetas de embocadura lateral	Trompetas com embocadura lateral	–	Trompeta traversa - La abertura de soplo está a un lado.	Aerofone em forma de tubo com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.122.1	-	-	Trompetas traversas derechas	-	-	Side-blown straight trumpets	Side-blown straight labrosones	Trompetas rectas con embocadura lateral	Trompetes rectos com embocadur a lateral	-	Tuba traversa	Aerofone em forma de tubo reto com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo reto com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.122.2	-	-	Cuernos traversos - NT. El tubo de la trompetaes sinuoso.	-	-	Side-blown horns	Side-blown curved labrosones	Trompetas curvas con embocadura lateral	Trompas com embocadur a lateral	-	-	Aerofone em forma de tubo curvo com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som - Aerofone em forma de tubo curvo com embocadura lateral, sem mecanismo para modificar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												põem em vibração a coluna de ar.
423.2	–	–	Trompetas cromáticas - con mecanismos adicionales para modificar la altura de los sonidos.	–	–	Chromatic trumpets - With extra devices to modify the pitch	Chromatic labrosones With extra devices to alter the pitch while playing	Trompetas con mecanismos para modificar el sonido fundamental	Trompetes cromáticos	Trompeta con mecanismos sobre la fundamental	Trompeta cromática - Con sistema para cambiar la altura del sonido.	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático - Aerofone com mecanismo para alterar a altura do som, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.21	–	–	Trompetas cromáticas con orificios digitales ¹⁰ .	–	–	Trumpets with fingerholes	Labrosones with fingerholes	Trompetas con agujeros digitales	Trompetes cromáticos com furos	Con agujeros (llaves)	Trompeta cromática con agujeros	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, com furos para digitação - Aerofone com mecanismo para alterar a altura do som e com furos para digitação, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

¹⁰ Trocado com o 423.22.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.211	-	-	-	-	-	With cylinder bore	With cylinder bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial. cromático com furos cilíndricos para digitação - Aerofone com mecanismo para alterar a altura do som e com furos cilíndricos para digitação, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.212	-	-	-	-	-	With [narrow] conical bore	With [narrow] conical bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial. cromático com furos cônicos estreitos para digitação - Aerofone com mecanismo para alterar a altura do som e com furos cônicos estreitos para digitação, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.213	–	–	–	–	–	With [wider] conical bore	With [wider] conical bore	–	–	–	–	Aerofone de sopro, de vibração labial. cromático com furos cônicos amplos para digitação - Aerofone com mecanismo para alterar a altura do som e com furos cônicos amplos para digitação, cujos lábios vibrantes do executante põem em vibração a coluna de ar.
423.22	–	–	Trompetas de extensión - el tubo puede ser alargado mediante secciones deslizantes unas dentro de otras ¹¹ .	–	–	Slide trumpets - The tube can be lengthened by extending a telescopic section of the instrument	Slide trumpets - the tube can be lengthened by extending a telescopic section of the instrument whilst it is played. (This category includes slide trombones with one or two thumb valves).	Trompetas con varas	Trompetas cromáticas com varas	Extensible: trombón de varas	Trompeta de vara - El tubo puede ser alargado desplazándose dentro de otro tubo	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de vara - Aerofone cujo tubo pode ser alongado movendo-se dentro de outro tubo.

¹¹ A numeração parece estar trocada com o 423.21. Verificando as outras traduções consideramos que houve um erro de digitação por isso corrigimos.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.23	-	-	Trompetas de válvulas: el tubo se acorta y se alarga mediante la conexión o desconexión de secciones auxiliares del mismo, a través de válvulas.	-	-	Trumpets with valves: the tube is lengthened or shortened by connecting or disconnecting auxiliary lengths of tube	Labrosnes with valves - The tube is lengthened or shortened by connecting or disconnecting auxiliary lengths of tube	Trompetas con válvulas	Trompetes cromáticos com válvulas	De válvulas	Trompeta de válvula - El tubo se alarga o acorta por conexión o desconexión de tubos adicionales	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula - Aerofone cujo tubo é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.231	-	-	-	-	-	Valve bugles The tube is conical throughout / except for tuning slides	Valve bugles - The tube is predominantl y conical	Trompetas (Bugles) con válvulas	Cornetim	Tubo cónico: bugle	Trompeta de válvula de tubo cónico o cornetín - El tubo es de forma cónica.	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cónico - Aerofone cujo tubo é em forma de cone, alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.231.1	-	-	-	-	-	-	With narrow bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cónico, com furos estreitos - Aerofone com furos estreitos cujo tubo é em forma de cone, alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.231.11	-	-	-	-	-	-	With short air column (less than 2m) NB some Eastern European flugel horns have a wider bore but can be included here with Western European narrow bore instruments	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cônico, com furos estreitos e coluna de ar curta (menor que 2m).
423.231.12	-	-	-	-	-	-	With long air column (more than 2m)	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cônico, com furos estreitos e coluna de ar longa (maior que 2m).
423.231.2	-	-	-	-	-	-	With wide bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cônico, com furos largos - Aerofone com furos largos cujo tubo é em forma de cone, alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.232	-	-	-	-	-	Valve horns - The tube is predominantly conical	Valve horns - The tube is of intermediate bore profile	-	-	Mayor parte cónica: trompa	Trompeta de válvula de tubo cilindro-cónico o trompa - El tubo es principalmente de forma cónica.	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico-cônico - Aerofone cujo tubo, de forma cilíndrica-cônica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.232.1	-	-	-	-	-		With narrow bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico-cônico, com furos estreitos - Aerofone com furos estreitos cujo tubo, de forma cilíndrica-cônica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.232.11	-	-	-	-	-		With short air column (less than 2m)	-	-	-	-	Aerofone de sopra, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico-cônico, com furos estreitos e coluna de ar curta - Aerofone com furos estreitos e coluna de ar curta (menor que 2m) cujo tubo, de forma cilíndrica-cônica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.232.12	-	-	-	-	-		With long air column (more than 2m)	-	-	-	-	Aerofone de sopra, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico-cônico, com furos estreitos e coluna de ar longa - Aerofone com furos estreitos e coluna de ar longa (maior que 2m) cujo tubo, de forma cilíndrica-cônica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												tubos adicionais.
423.232.2	-	-	-	-	-		With wider bore	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico-cônico, com furos longos - Aerofone com furos longos cujo tubo, de forma cilíndrica-cônica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.233	-	-	-	-	-	Valve trumpets - The tube is predominantly cylindrical / These last two distinctions were true in the 19th century but are true no longer, but we all know what is a horn and what is a trumpet, so we can ignore the definitions	Valve trumpets - The tube is predominantly cylindrical	Trompetas con pistones	Trompette de pistões	Mayor parte cilíndrica: trompeta	Trompeta de válvula de tubo cilíndrico o trompeta - El tubo es principalmente de forma cilíndrica.	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico - Aerofone cujo tubo, de forma cilíndrica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
423.233.1	-	-	-	-	-	-	With short air column (less than 2m)	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico com coluna de ar curta - Aerofone com coluna de ar curta (menor que 2m) cujo tubo, de forma cilíndrica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.233.2	-	-	-	-	-	-	With long air column (more than 2m)	-	-	-	-	Aerofone de sopro, de vibração labial, cromático, de válvula de tubo cilíndrico com coluna de ar longa - Aerofone com coluna de ar longa (maior que 2m) cujo tubo, de forma cilíndrica, é alongado ou encurtado por conexão ou desconexão de tubos adicionais.
423.3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	Trompeta de aspiración - El aire es aspirado en vez de soplado. El sonido es diferente en	Aerofone que produz som por aspiração - Aerofone cujo ar é aspirado em vez de soprado.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
											dinámica y en su registro, más agudo.	
424	-	-	-	-	-	-	Membranopipes - The column of air is made to vibrate by the intermittent access of an air stream produced by means of a membrane that periodically opens and closes an aperture.	-	-	-	-	Aerofone de sopro com membrana - Aerofone cuja coluna de ar é posta em vibração pela corrente de ar produzida por meio de uma membrana que abre e fecha.

5- ELETROFONES

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
51	-	-	-	-	-	-	Electro-acoustic instruments and devices - Modules and configurations of acoustic, vibratory mechanisms (often resembling traditional acoustic instruments) and electronic circuitry such as transducers and amplifiers. The acoustic or mechanical vibration is transduced into an analogue fluctuation of an electric current. All instruments built or structurally modified to deliver a signal to an amplifier and loudspeaker are classed as electrophones, even if they have some capability of sounding acoustically	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico - Eletrofone, geralmente semelhante a um instrumento acústico, cujo som é produzido por sinais elétricos e passados por um amplificador.
511	-	-	-	-	-	-	Electro-acoustic idiophones	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico idiofônico - Eletrofone, semelhante a um idiofone, cujo som é produzido por sinais elétricos e passados por um amplificador.
512	-	-	-	-	-	-	Electro-acoustic membranophones	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico membranofônico - Eletrofone, semelhante a um membranofone, cujo som é produzido por

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												sinais elétricos e passados por um amplificador.
513	-	-	-	-	-	-	Electro-acoustic chordophones	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico cordofônico - Eletrofone, semelhante a um cordofone, cujo som é produzido por sinais elétricos e passados por um amplificador.
514	-	-	-	-	-	-	Electro-acoustic aerophones	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico aerofônico - Eletrofone, semelhante a um aerofone, cujo som é produzido por sinais elétricos e passados por um amplificador.
515	-	-	-	-	-	-	Transducers	-	-	-	-	Eletrofone eletroacústico transdutor - Eletrofone eletroacústico como dispositivo que converte sinais analógicos em elétricos.
52	-	-	-	-	-	-	Electromechanical instruments and devices - Configurations of (electrically excited) silent, mechanical moving parts with encoded patterns, and electronic circuitry. The movement enables the encoded patterns to be transduced into an analogue fluctuation of an electric current	-	-	-	-	Eletrofone eletromecânico - Eletrofone cujo som é produzido por sinais mecânicos que são transformados em eletrônicos e passados por um amplificador.
521	-	-	-	-	-	-	Tone wheel instruments Electromagnetic,	-	-	-	-	Eletrofone eletromecânico de tonalidade circular -

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							electrostatic, photoelectric etc.)					Eletrofone cujo o som é produzido por sinais mecânicos que geram notas musicais eletrônicas passados por um amplificador.
522	-	-	-	-	-	-	Photoelectric electromechanical instruments	-	-	-	-	Eletrofone eletromecânico fotoelétrico
523	-	-	-	-	-	-	Record/playback devices (Electromechanical, electromagnetic etc.), Tape recorder EMI BTR/2	-	-	-	-	Dispositivos de gravação/reprodução - Dispositivos de gravação/reprodução
524	-	-	-	-	-	-	Electromechanical samplers	-	-	-	-	Samplers - Sons eletromecânicos
525	-	-	-	-	-	-	Electromechanical sound processing devices Spring line reverberation unit, tape echo (Watkins/WEM CopiCat tape echo unit)	-	-	-	-	Dispositivos de processamento de áudio - Dispositivos eletromecânicos de processamento de áudio
53	-	-	-	-	-	-	Analogue electronic instruments, modules and components . Continuously varying electrical signals are passed to a loudspeaker to produce sound. The electrical signals are generated using electronic circuitry. Modules and configurations containing analogue fully electronic devices used to produce, process and communicate electronic sound signals and/or sequences of signals	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico - Eletrofone cujos sinais elétricos, gerados por circuitos eletrônicos, variam continuamente e são transmitidos a um altofalante para produzir som.
531	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers and other electronic instruments with thermionic valve (vacuum-tube) or solid state circuitry (transistor	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador - Eletrofone cujo som é produzido através da manipulação direta de correntes elétricas,

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							and/or analogue integrated circuitry) generating and/or processing electric sound signals					amplificadas num altofalante.
531.1	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers and other electronic instruments with electronic valve/vacuum tube based devices generating and/or processing electric sound signals	-	-	-	-	Eletrafone eletrônico analógico sintetizador com tubos (válvula/vácuo) de geração e/ou processamento de sinais sonoros elétricos - Eletrafone composto por um teclado e uma unidade de amplificação e alto-falantes possuindo uma série de chaves que alteram o tom do som gerado além de produzir outros efeitos como vibrato.
531.2	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers and other electronic instruments with solid state circuitry (transistor and/or integrated circuitry) generating and processing electric sound signals	-	-	-	-	Eletrafone eletrônico analógico sintetizador com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) - Eletrafone com circuitos de estado sólido que geram e processam sinais sonoros elétricos.
531.21	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using additive synthesis	-	-	-	-	Eletrafone eletrônico analógico sintetizador com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando a técnica Additive Synthesis - Eletrafone com circuitos de estado sólido que geram e processam sinais sonoros elétricos

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												utilizando técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto.
531.22	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using subtractive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando técnica Subtractive Synthesis - Eletrofone com circuitos de estado sólido que geram e processam sinais sonoros elétricos utilizando técnica de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som.
531.221	-	-	-	-	-	-	Modular analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using subtractive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador modular com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando técnica Subtractive Synthesis - Eletrofone modular com circuitos de estado sólido que geram e processam sinais sonoros elétricos utilizando técnica de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som.
531.222	-	-	-	-	-	-	Preset analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using subtractive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador predefinido com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando técnica

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												Subtractive Synthesis - Eletrofone predefinido com circuitos de estado sólido que geram e processão sinais sonoros elétricos utilizando técnica de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som.
531.222.1	-	-	-	-	-	-	Preset, monophonic analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using subtractive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador predefinido monofônico com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando técnica Subtractive Synthesis - Eletrofone predefinido monofônico com circuitos de estado sólido que geram e processão sinais sonoros elétricos utilizando técnica de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som.
531.222.2	-	-	-	-	-	-	Preset, partially or fully polyphonic analogue synthesizers with solid state circuitry based devices generating and processing electric sound signals using subtractive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador predefinido parcialmente ou totalmente polifônico com circuitos de estado sólido (transistor e/ou circuitos integrados) usando técnica Subtractive Synthesis - Eletrofone predefinido parcialmente ou

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												totalmente polifônico com circuitos de estado sólido que geram e processão sinais sonoros elétricos utilizando técnica de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som.
531.23	-	-	-	-	-	-	Analogue synthesizers using hybrid subtractive and additive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico sintetizador usando Subtractive e Additive Synthesis - Eletrofone que utilizam técnicas de atenuação de sinais sonoros por um filtro, alterando o timbre do som e de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto.
532	-	-	-	-	-	-	Voltage control sources	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como controle de tensão - Eletrofone que funciona como uma fonte de controle de tensão.
532.1	-	-	-	-	-	-	Voltage control sources - control voltage sequence generators (Envelope generator, low frequency oscillator, sequencer, slew generator, peak amplitude follower/envelope follower, sample and hold)	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como controle de tensão de geradores de sequencia - Eletrofone que funciona como uma fonte de controle de tensão para geradores de sequencia.
532.2	-	-	-	-	-	-	Voltage control sources- controllers and interfaces - Human interface devices, keyboards, foot	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como controle de tensão de interfaces - Eletrofone que funciona como

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							switches, sensors, wheels, touchpad					uma fonte de controle de tensão para interfaces.
533	-	-	-	-	-	-	Other analogue modules or configurations	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como módulo ou configuração - Eletrofone constituído por módulos e configurações.
533.1	-	-	-	-	-	-	Analogue modules: audio signal generators; analogue signal combining, modifying, reproducing and processing devices	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como módulo gerador de sinal sonoro - Eletrofone que produz sinais sonoros analógicos através de combinação, modificação e processamento.
533.11	-	-	-	-	-	-	Analogue modules: audio signal generators (oscillators producing sine, square and saw tooth waves, beat frequency oscillator and heterodyne systems);	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como módulo gerador de sinal sonoro por oscilação - Eletrofone que produz sinais sonoros analógicos através de osciladores.
533.12	-	-	-	-	-	-	Analogue modules: signal modifiers or processors - analogue signal combining, modifying, reproducing and processing devices (mixers, sum/difference/multiple output generator etc. timbre modifier, filter devices; amplitude modifier, amplifier device, reverb modifier)	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como módulo modificador ou processador de sinal sonoro - Eletrofone que produz sinais sonoros analógicos através de combinação, modificação, reprodução e processamento.
533.2	-	-	-	-	-	-	Analogue configurations: mixer consoles (also containing filters, ring modulators etc.),	-	-	-	-	Eletrofone eletrônico analógico como consoles de mixagem para configurações -

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
							sequencer based configurations, experimental configurations, sound sculptures BBC Mark III Radio Mixing Desk, Funktionsgenerator					Eletofone constituído de configurações baseadas em sequenciadores, configurações experimentais e “esculturas sonoras”.
533.3	-	-	-	-	-	-	Modules communicating between devices/signal converters other than transducers	-	-	-	-	Eletofone eletrônico analógico como módulo de comunicação entre dispositivos e conversores de sinais e transdutores - Eletofone constituído por módulos de comunicação entre dispositivos e conversores de sinais e transdutores.
54	-	-	-	-	-	-	Digital instruments, modules and components. - Electrical signals are generated in the form of quantized sequences of pulses. These are converted to continuous signals that activate a loudspeaker. Modules and configurations containing devices to digitally design and process electronic sound signals and/or sequences of signals	-	-	-	-	Eletofone digital - Eletofone cujos sinais elétricos são gerados sob a forma de sequências de impulsos quantizados, convertidos em sinais contínuos que ativam um altofalante para produzir o som.
541	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers	-	-	-	-	Eletofone digital sintetizador - Eletofone cujo som é produzido através da leitura de dados contidos numa memória digital, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
541.1	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using frequency modulation synthesis	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de modulação de frequência - Eletrofone cujo som é produzido através da técnica de modulação de frequência com o uso de tecnologia digital, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.11	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using frequency modulation synthesis without fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de modulação de frequência sem teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnica de modulação de frequência com o uso de tecnologia digital, sem teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.12	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using frequency modulation synthesis with fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de modulação de frequência com teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnica de modulação de frequência com o uso de tecnologia digital, com teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
541.2	-	-	-	-	-	-	Digital Synthesizers using additive synthesis	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto (Additive Synthesis) - Eletrofone cujo som é produzido através da técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto com o uso de tecnologia digital, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.21	-	-	-	-	-	-	Digital Synthesizers using additive synthesis without fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto, sem teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto com o uso de tecnologia digital, sem teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.22	-	-	-	-	-	-	Digital Synthesizers using additive synthesis with fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto, com teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												técnica de criação de timbre pela adição de ondas sentidas em conjunto com o uso de tecnologia digital, com teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.3	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using phase distortion techniques	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de distorção phase - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de distorção phase com o uso de tecnologia digital, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.31	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using phase distortion techniques without fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de distorção phase, sem teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de distorção phase com o uso de tecnologia digital sem teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.32	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using phase distortion techniques with fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de distorção phase, com teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de distorção phase com o uso de

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												tecnologia digital com teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.4	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using physical modelling techniques	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de modelagem física - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de modelagem física com o uso de tecnologia digital, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.41	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using physical modelling techniques without fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de modelagem física, sem teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de modelagem física com o uso de tecnologia digital, sem teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
541.42	-	-	-	-	-	-	Digital synthesizers using physical modelling techniques with fixed keyboard controllers	-	-	-	-	Eletrofone digital sintetizador com técnicas de modelagem física, com teclas de controles fixas - Eletrofone cujo som é produzido através da técnicas de

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												modelagem física com o uso de tecnologia digital, com teclas de controles fixas, gerando correntes elétricas que são amplificadas num altofalante.
542	-	-	-	-	-	-	Digital control sources and interfaces - Human interface devices, keyboards, joy-sticks/wheels, touchpad/touch screen, foot switches, sensors, detectors of environmental change.	-	-	-	-	Eletrofone digital de interface - Eletrofone que funciona de dispositivo de interface entre o computador e a pessoa, podendo produzir os mais diversos sons por meio de técnicas de manipulação matemática e física.
543	-	-	-	-	-	-	Digital signal mixing, modifying, reproducing and processing devices - Timbre modifier, filter device, amplitude modifier, amplifier device, reverb modifier Mixer, PA, digital delay, Effects box.	-	-	-	-	Eletrofone digital de mixagem, modificação, reprodução e processamento de sinal digital - Eletrofone que utiliza técnicas de mixagem, modificação e reprodução de processamento de sinais digitais.
544	-	-	-	-	-	-	Digital samplers and sampling synthesizers	-	-	-	-	Eletrofone digital sampler/sintetizador de amostragem - Eletrofone sintetizador de amostragem polifônica.
545	-	-	-	-	-	-	Digital record/playback devices	-	-	-	-	Eletrofone digital de gravação - Eletrofone que converte ou armazenamento audio analógico em uma

	H-S	B&W	B	JiN	OP	M	MIMO	UCM	R	L	A&G	A&S
												seqüência binária de dados.
546	-	-	-	-	-	-	Other digital modules, components or configurations	-	-	-	-	Eletrofone digital como módulo, componente ou configuração - Eletrofone constituído por outros módulos digitais, componentes ou configurações.
547	-	-	-	-	-	-	Digital modules communicating between devices/signal converters	-	-	-	-	Eletrofone digital como módulo de comunicação entre dispositivos e conversores de sinais - Eletrofone constituído por módulos de comunicação entre dispositivos e conversores de sinais.
55	-	-	-	-	-	-	Hybrid analogue/digital configurations - Devices with analogue oscillators and digital filters etc.	-	-	-	-	Eletrofone híbrido - Eletrofone constituído de configurações híbridas analógicas e digitais.
56	-	-	-	-	-	-	Software	-	-	-	-	Eletrofone software - Eletrofone constituído de componentes lógicos de um computador ou sistema de processamento de dados.

APÊNDICE B – Documentação da BD RiDIM-Brasil

Na documentação da BD RiDIM-Brasil, serão expostos os requisitos importantes a serem contemplados na programação, o modelo conceitual e lógico da base de dados e os módulos desenvolvidos.

1- REQUISITOS DO SISTEMA

A partir do estudo exploratório das necessidades para a descrição e recuperação da informação de fontes iconográficas relativas à cultura musical, localizadas em território brasileiro, foram listados requisitos que serviram para definir a ferramenta *online* de pesquisa e catalogação para tais fontes, incluindo suas funções e a interface com o usuário. Sendo assim,

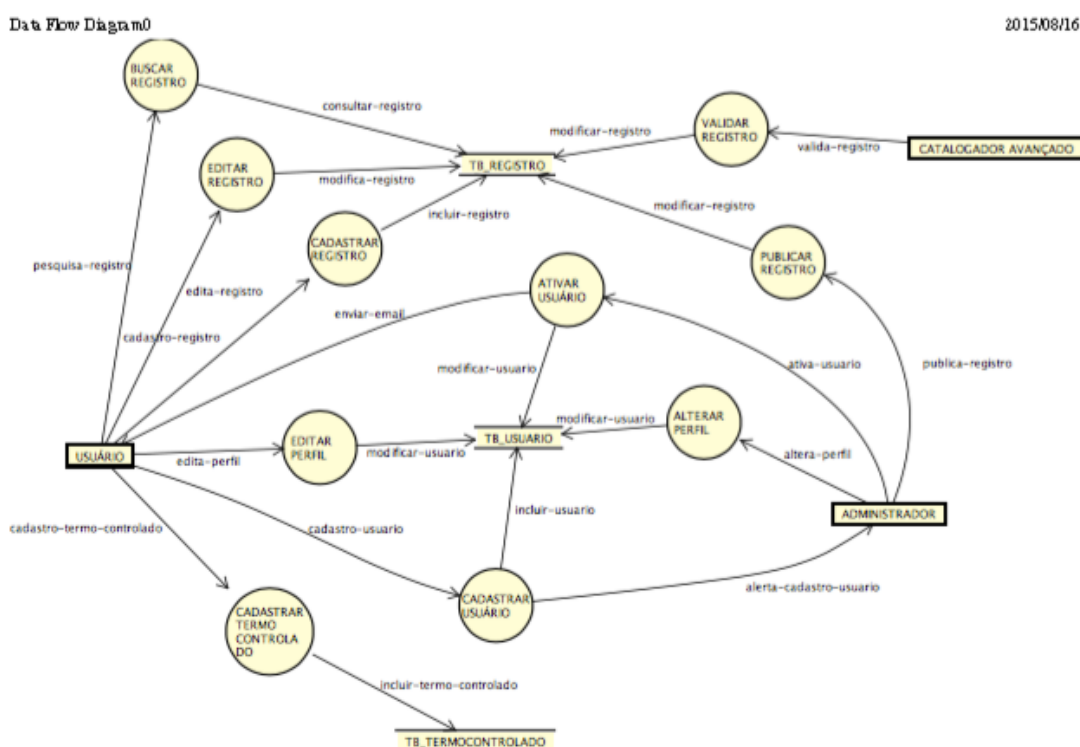
- O sistema deverá ser instalado num ambiente Linux com um servidor Apache e as configurações de PHP e MySQL;
- Os pesquisadores precisam acessar informações sobre as iconografias musicais através da internet, por um site;
- Os usuários catalogadores alimentarão a base de dados com as informações das fontes;
- O usuário, catalogador ou pesquisador, precisa estar conectado no sistema para realizar as atividades;
- O sistema é gratuito para qualquer pessoa, tendo apenas como obrigatoriedade o cadastro do usuário;
- Quando um usuário se cadastra no sistema, o administrador deverá receber um e-mail informando;
- O usuário ao se cadastrar terá o perfil de pesquisador;
- O administrador tem como função controlar os acessos dos usuários, assim como todos os dados que estão entrando no sistema;
- A catalogação só poderá ser acessada pelos usuários catalogadores e pelo administrador;
- A catalogação poderá ser feita através de um formulário completo ou um formulário com os campos mínimos para a descrição da fonte;

- Os campos para a descrição das fontes iconográficas relativas à música estarão agrupados em quatro blocos diferentes;
- Os catalogadores terão três níveis diferentes de acesso: iniciante, intermediário e avançado;
- A catalogação deverá ser concebida de forma didática onde o catalogador iniciante será avaliado pelo intermediário, esta avaliação será avaliada pelo avançado, assim como os registros feitos pelos intermediários serão avaliados pelos avançados, garantindo assim a confiabilidade das informações;
- Todos os registros incluídos na base de dados poderão ser validados pelo usuário avançado, mas apenas o administrador poderá publicá-las;
- A catalogação do nível iniciante deverá ser feita campo a campo, com explicações, exemplos e ajudas;
- A catalogação do nível intermediário deverá ser feita bloco a bloco, com ajudas em cada campo;
- Os catalogadores avançados terão a disposição o formulário completo para a catalogação com ajudas em cada campo;
- O sistema terá nove categorias de termos controlados: datas e períodos, instrumentos, pessoas, locais, coleções privadas, instituições, tipos de item, escolas artísticas, técnica/meio/suporte;
- Os termos controlados estarão de acordo com normas da Biblioteca Nacional (BN), do Arquivo Nacional (AN) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM);
- Os termos controlados serão manipulados pelos administradores e catalogados, sendo que existem restrições para os catalogadores iniciantes e intermediários que só poderão sugerir novos termos a partir da catalogação, e só poderão editar os termos sugeridos por eles, enquanto este não for validado e/ou publicado;
- Os catalogadores avançados só poderão manipular os termos que não estiverem publicados;
- Os termos controlados serão utilizados em campos do formulário de catalogação;
- Assim como os termos controlados, os registros catalogados também têm restrições para os catalogados iniciantes e intermediários, só sendo permitido editar o que eles catalogaram e se não estiverem validados ou publicados, e os

catalogados avançados só poderão editar os registros que ainda não foram publicados;

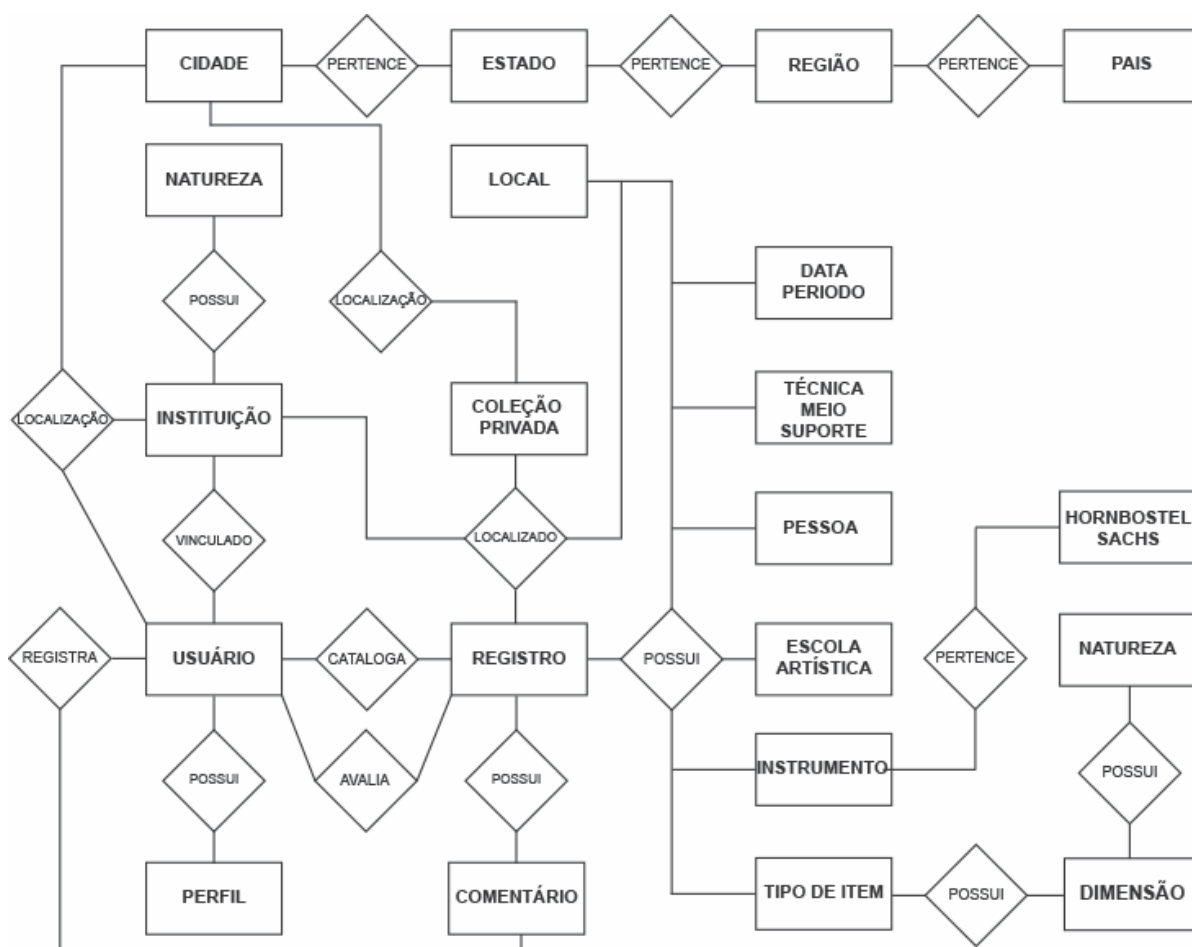
- A edição dos registros catalogados será apresentada no formulário completo para todos os níveis de catalogador;
- A validação de registros e termos controlados poderá ser feita pelo catalogador avançado e pelo administrador;
- A publicação de registros e termos controlados só poderá ser feita pelo administrador;
- Em todos os registros deverá constar os créditos do catalogador que incluiu e dos catalogadores que editaram, validaram e publicaram;
- O administrador tem total controle da base de dados podendo realizar todas as ações, incluindo excluir usuários, registros e termos (exclusão lógica);
- O sistema deverá ser implementado com o protocolo *Open Archives Initiative - Protocol for Metadata Harvesting* (OAI-PMH).

Para uma melhor compreensão do domínio dos requisitos apresentados, foi feito um diagrama de fluxo de dados, considerando apenas o processo geral do sistema.



2- MODELO CONCEITUAL

A partir do modelo conceitual, apresentado abaixo, foi possível identificar as entidades que terão informações representadas no banco de dados e assim identificar também os arquivos que compõem a base de dados.



3- MODELO LÓGICO

O modelo lógico, apresentado nas tabelas que seguirão abaixo, permitiu uma visão mais detalhada das tabelas e atributos utilizados para compor a base de dados.

Tabela 1 – Acesso

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	acesso id	integer	não	-	-
-	acesso ip	varchar	não	-	-
-	acesso tipo	set(0,1,2,3)	não	0	-
-	acesso data	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 2 – Auditoria

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	auditoria id	integer	não	-	-
Secundária	auditoria usuario id	integer	não	-	-
Secundária	auditoria registro	integer	não	-	id do registro da tabela
-	auditoria tabela	varchar	não	-	-
-	auditoria acao	varchar	não	-	-
-	auditoria data	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 3 – Avaliação

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	avaliacao id	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao registro id	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao avaliado	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao avaliador	integer	não	-	-
-	avaliacao tipo	set(0,1,2)	não	-	-
-	avaliacao autoria	set(0,1,2)	não	-	-
-	avaliacao tipo autoria	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao autoria secundaria	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao titulo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao tipo titulo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao titulo original	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao unidade	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao unidade tipo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao unidade titulo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao unidade tipo titulo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao unidade titulo original	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao localizacao	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao confidencialidade	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao obs bloco i	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao natureza	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao tipo item	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao tecnica meio	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao medidas	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao duracao	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao sequencia	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao data	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao local	set(0,1,2)	não	0	-

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
-	avaliacao_obs_bloco_ii	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_escola	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_descricao	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_instrumentos	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_pessoas	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_notacao	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_titulo_musical	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_compositor	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_obs_bloco_iii	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_fonte	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_bibliografia	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_url_imagem	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_imagem	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_fonte_foto	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_numero_negativo	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_obs_bloco_iv	set(0,1,2)	não	0	-
-	avaliacao_nota	integer	não	0	-
-	avaliacao_status	set(0,1,2,3,4)	não	0	0 - disponível; 1 - iniciado; 2 - avaliado; 3 - revisado; 4 - finalizado.
-	avaliacao_observacoes	text	não	-	-

Tabela 4 – Cidade

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	cidade_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_estado_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_região_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_pais_id	integer	não	-	-
-	nome	varchar	não	-	-

Tabela 5 – Data

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	data_id	integer	não	-	-
secundária	data_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	data_denominacao	text	não	-	-
-	data_valida	set(0,1)	não	0	-
-	data_publica	set(0,1)	não	0	-
-	data_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	data_data_cadastro	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 6 – Dimensão

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	dimensao_id	integer	não	-	-
secundária	dimensao_item_id	integer	não	-	-
-	dimensao_nome	text	não	-	-

Tabela 7 – Escola artística

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	escola_id	integer	não	-	-
secundária	escola_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	escola_nome	text	não	-	-
-	escola_periodo	varchar	não	-	-
-	escola_pais	varchar	não	-	-
-	escola_valida	set(0,1)	não	0	-
-	escola_publica	set(0,1)	não	0	-
-	escola_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	escola_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 8 – Escolaridade

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	escolaridade_id	integer	não	-	-
-	escolaridade_descricao	text	não	-	-

Tabela 9 – Estado

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	estado_id	integer	não	-	-
secundária	estado_regiao_id	integer	não	-	-
secundária	estado_pais_id	integer	não	-	-
-	estado_sigla	varchar	não	-	-
-	estado_nome	varchar	não	-	-

Tabela 10 – Grupo

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	grupo_id	integer	não	-	-
-	grupo_nome	varchar	não	-	-

Tabela 11 – HS

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	hs_id	integer	não	-	-
-	hs_cod1	varchar	não	-	-
-	hs_cod2	varchar	não	-	-
-	hs_cod3	varchar	não	-	-
-	hs_cod4	varchar	não	-	-
-	hs_cod5	varchar	não	-	-
-	hs_cod6	varchar	não	-	-
-	hs_cod7	varchar	não	-	-
-	hs_cod8	varchar	não	-	-
-	hs_cod9	varchar	não	-	-
-	hs_cod10	varchar	não	-	-
-	hs_cod11	varchar	não	-	-
-	hs_cod12	varchar	não	-	-
-	hs_label	text	não	-	-
-	hs_desc	text	não	-	-
-	hs_sufix	varchar	não	-	-
-	hs_instr	text	não	-	-

Tabela 11 – HS Sufixo

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	hs_sufixo_id	integer	não	-	-
-	hs_sufixo_cat	integer	não	-	-
-	hs_sufixo_cod	varchar	não	-	-
-	hs_sufixo_desc	text	não	-	-

Tabela 12 – Imagem

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	imagem_id	integer	não	-	-
-	imagem_full	varchar	não	-	-
-	imagem_low	varchar	não	-	-
-	imagem_thumb	varchar	não	-	-
Secundária	imagem_registro_id	integer	não	-	-
-	imagem_cod	text	não	-	-

Tabela 12 – Instituição

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	instituicao_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_natureza_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_estado_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_cidade_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	instituicao_sigla	varchar	não	-	-
-	instituicao_nome	varchar	não	-	-
-	instituicao_orgao	varchar	não	-	-
-	instituicao_setor	text	não	-	-
-	instituicao_cep	varchar	não	-	-
-	instituicao_endereco	text	não	-	-
-	instituicao_bairro	varchar	não	-	-
-	instituicao_telefone	text	não	-	-
-	instituicao_website	varchar	não	-	-
-	instituicao_valida	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_publica	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_data_cadastro	timestamp	não	current timestamp	-
-	instituicao_obs	text	não	-	-

Tabela 13 – Instrumento

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	instrumento_id	integer	não	-	-
Secundária	instrumento_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	instrumento_nome	varchar	não	-	-
-	instrumento_mimo	text	não	-	-
-	instrumento_hs	varchar	não	-	-
-	instrumento_desc	text	não	-	-
-	instrumento_comentarios	varchar	não	-	-
-	instrumento_valido	set(0,1)	não	0	-
-	instrumento_publico	set(0,1)	não	0	-
-	instrumento_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	instrumento_data_cadastro	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 14 – Item

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	item_id	integer	não	-	-
-	item_nome	varchar	não	-	-

Tabela 15 – Local

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	local_id	integer	não	-	-
Secundária	local_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	local_nome	varchar	não	-	-
-	local_comentarios	varchar	não	-	-
-	local_valido	set(0,1)	não	0	-
-	local_publico	set(0,1)	não	0	-
-	local_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	local_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 16 – Meio

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	meio_id	integer	não	-	-
Secundária	meio_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	meio_nome	varchar	não	-	-
-	meio_comentarios	varchar	não	-	-
-	meio_valido	set(0,1)	não	0	-
-	meio_publico	set(0,1)	não	0	-
-	meio_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	meio_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 17 – Natureza

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	natureza_id	integer	não	-	-
-	natureza_desc	varchar	não	-	-

Tabela 18 – Online

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	online_id	integer	não	-	-
-	online_usuario_id	varchar	não	-	-
-	online_ip	varchar	não	-	-
-	online_time	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 19 – País

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	pais_id	integer	não	-	-
-	pais_sigla	varchar	não	-	-
-	pais_nome	varchar	não	-	-
-	pais_codigo	integer	não	-	-

Tabela 20 – Papel pessoa

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	papel_pessoa_id	integer	não	-	-
-	papel_pessoa_desc	varchar	não	-	-

Tabela 21 – Pendências

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	pendencia_id	integer	não	-	-
-	pendencia_desc	varchar	não	-	-
Secundária	pendencia_usuario_id	integer	não		-
-	pendencia_data	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 22 – Perfil

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	perfil_id	integer	não	-	-
-	perfil_desc	varchar	não	-	-

Tabela 23 – Pessoa

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	pessoa_id	integer	não	-	-
Secundária	pessoa_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	pessoa_nome_normalizado	varchar	não	-	-
-	pessoa_nome	varchar	não	-	-
-	pessoa_alcunha	varchar	não	-	-
-	pessoa_nascimento	text	não	-	-
-	pessoa_morte	varchar	não	-	-
-	pessoa_pais	text	não	-	-
-	pessoa_local	varchar	não	-	-
-	pessoa_local_morte	text	não	-	-
-	pessoa_website	varchar	não	-	-
-	pessoa_comentarios	varchar	não	-	-
-	pessoa_valida	set(0,1)	não	0	-
-	pessoa_publica	set(0,1)	não	0	-
-	pessoa_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	pessoa_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 24 – Proprietário

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	proprietario_id	integer	não	-	-
Secundária	proprietario_estado_id	integer	não	-	-
Secundária	proprietario_cidade_id	integer	não	-	-
Secundária	proprietario_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	proprietario_nome	varchar	não	-	-
-	proprietario_cep	varchar	não	-	-
-	proprietario_endereco	text	não	-	-
-	proprietario_bairro	varchar	não	-	-
-	proprietario_email	varchar	não	-	-
-	proprietario_telefone	text	não	-	-
-	proprietario_website	text	não	-	-
-	proprietario_dados_conf	set(0,1)	não	0	-
-	proprietario_valido	set(0,1)	não	0	-

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
-	proprietario_publico	set(0,1)	não	0	-
-	proprietario_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	proprietario_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 25 – Região

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	regiao_id	integer	não	-	-
Secundária	regiao_pais_id	integer	não	-	-
-	regiao_sigla	varchar	não	-	-
-	regiao_nome	varchar	não	-	-

Tabela 26 – Registro

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	registro_id	integer	não	-	-
-	registro_cod_ridimbr	varchar	não	-	-
-	autorconhecido	set(0,1)	não	1	-
-	registro_autor	text	não	-	-
Secundário	registro_tipo_autoria_id	integer	não	-	-
-	registro_autor_sec	text	não	-	-
-	registro_titulo	text	não	-	-
Secundário	registro_tipo_titulo_id	integer	não	-	-
-	registro_titulo_original	text	não	-	-
-	unidade_maior	set(sim,nao,naosei)	não	nao	-
Secundário	registro_tipo_unidade_id	integer	não	-	-
-	registro_titulo_unidade_maior	text	não	-	-
Secundário	registro_tipo_titulo_unidade_maior_id	integer	não	-	-
-	registro_titulo_original_unidade_maior	text	não	-	-
-	confidencial	set(0,1)	não	0	-
-	registro_local_custodia	set(instituicao,privado_publico)	não	-	-
-	registro_nome_local_custodia	text	não	-	-
-	comentarios_bloco_i	text	não	-	-
-	registro_dimensao_item	varchar	não	-	-
-	registro_tipo_item	varchar	não	-	-
-	registro_tecnica_meio	varchar	não	-	-
-	unidade_medida	set(cm,pol)	não	cm	-
-	altura	varchar	não	-	-
-	largura	varchar	não	-	-
-	profundidade	varchar	não	-	-
-	diametro	varchar	não	-	-
-	registro_data_criacao	varchar	não	-	-
-	registro_local_criacao	varchar	não	-	-
-	registro_escola_artistica	varchar	não	-	-
-	registro_descr_obra	text	não	-	-
-	registro_instrumento	text	não	-	-
-	registro_assunto	text	não	-	-
-	registro_pessoa_assunto	text	não	-	-
-	registro_papel_pessoa_assunto	text	não	-	-
-	notacao_musical	set(sim,nao)	não	nao	-

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
-	url_rism	text	não	-	-
-	registro_titulo_obra_musical	text	não	-	-
-	registro_compositor	text	não	-	-
-	fonte_registro	set(Original,Reprodução)	não	-	-
-	dados_bibliograficos	text	não	-	-
-	registro_url_imagem	text	não	-	-
-	fonte_foto	text	não	-	-
-	numero_negativo	text	não	-	-
-	comentarios_bloco_ii	text	não	-	-
-	comentarios_bloco_iii	text	não	-	-
-	comentarios_bloco_iv	text	não	-	-
-	registro_valido	set(0,1)	não	0	-
Secundário	registro_valido_por	integer	não	0	-
-	registro_data_valido	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-
-	registro_publico	set(0,1)	não	0	-
Secundário	registro_publico_por	integer	não	0	-
-	registro_data_publico	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-
-	registro_excluido	set(0,1)	não	0	-
Secundário	registro_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	registro_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-
-	aval	varchar	não	-	-
-	duracao_total_min	text	não	-	-
-	duracao_total_seg	text	não	-	-
-	duracao_inicio_seq_min	text	não	-	-
-	duracao_inicio_seq_seg	text	não	-	-
-	duracao_fim_seq_min	text	não	-	-
-	duracao_fim_seq_seg	text	não	-	-

Tabela 27 – Suporte

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	suporte_id	integer	não	-	-
Secundária	suporte_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	suporte_nome	varchar	não	-	-
-	suporte_comentarios	text	não	-	-
-	suporte_valido	set(0,1)	não	0	-
-	suporte_publico	set(0,1)	não	0	-
-	suporte_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	suporte_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 28 – Técnica

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tecnica_id	integer	não	-	-
Secundária	tecnica_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	tecnica_nome	varchar	não	-	-
-	tecnica_comentarios	text	não	-	-
-	tecnica_valida	set(0,1)	não	0	-
-	tecnica_publica	set(0,1)	não	0	-

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
-	tecnica_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	tecnica_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 29 – Técnica/meio/suporte

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tecnica_meio_id	integer	não	-	-
Secundária	tecnica_meio_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	tecnica_meio_nome	varchar	não	-	-
-	tecnica_meio_comentarios	text	não	-	-
-	tecnica_meio_valida	set(0,1)	não	0	-
-	tecnica_meio_publica	set(0,1)	não	0	-
-	tecnica_meio_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	tecnica_meio_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-
Secundária	tecnica_meio_tecnica_id	integer	-	-	-
Secundária	tecnica_meio_meio_id	integer	-	-	-
Secundária	tecnica_meio_suporte_id	integer	-	-	-
-	num_dimensao	integer	-	-	-

Tabela 30 – Tipo de autoria

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tipo_autoria_id	integer	não	-	-
-	tipo_autoria_nome	varchar	não	-	-

Tabela 31 – Tipo de documento

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tipo_documento_id	integer	não	-	-
-	tipo_documento_nome	varchar	não	-	-

Tabela 32 – Tipo de item

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tipo_item_id	integer	não	-	-
Secundária	tipo_item_cadastrado_por	integer	não	-	-
-	tipo_item_nome	varchar	não	-	-
-	tipo_item_comentarios	text	não	-	-
-	tipo_item_valido	set(0,1)	não	0	-
-	tipo_item_publico	set(0,1)	não	0	-
-	tipo_item_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	tipo_item_data_cadastro	timestamp	não	current_timestamp	-
Secundária	tipo_item_dimensao_id	integer	-	-	-
Secundária	tipo_item_item_id	integer	-	-	-

Tabela 31 – Tipo de título

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tipo_titulo_id	integer	não	-	-
-	tipo_titulo_nome	varchar	não	-	-

Tabela 32 – Tipo de unidade maior

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	tipo_unidade_maior_id	integer	não	-	-
-	tipo_unidade_maior_nome	varchar	não	-	-

Tabela 33 – Usuário

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	usuario_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_perfil_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_escolaridade_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_estado_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_cidade_id	integer	não	-	-
-	usuario_nome	varchar	não	-	-
-	usuario_nascimento	varchar	não	-	-
-	usuario_brasileiro	set(0,1)	não	1	-
-	usuario_cep	varchar	não	-	-
-	usuario_endereco	text	não	-	-
-	usuario_bairro	varchar	não	-	-
-	usuario_vinculo_institucional	set(0,1)	não	0	-
Secundária	usuario_gt	integer	não	-	-
-	usuario_gt_tipo	varchar	não	GT	-
-	usuario_email	varchar	não	-	-
-	usuario_email_secundario	varchar	não	-	-
-	usuario_login	varchar	não	-	-
-	usuario_senha	varchar	não	-	-
-	usuario_ativo	set(0,1)	não	1	-
-	usuario_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	usuario_ultimo_acesso	timestamp	não	current timestamp	-
-	usuario_data_cadastro	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-

4- DESENVOLVIMENTO MODULAR

A ferramenta foi desenvolvida de forma modular, ou seja, o sistema foi separado em partes distintas, afim de ter uma melhor leitura, manutenção e desempenho. Sendo assim, separamos o sistema em cinco módulos: módulo usuário, módulo termos controlados, módulo catalogação e módulo avaliação. É importante ressaltar que a ordem apresentada não significa que foi a mesma ordem de desenvolvimento.

4.1- MÓDULO USUÁRIO

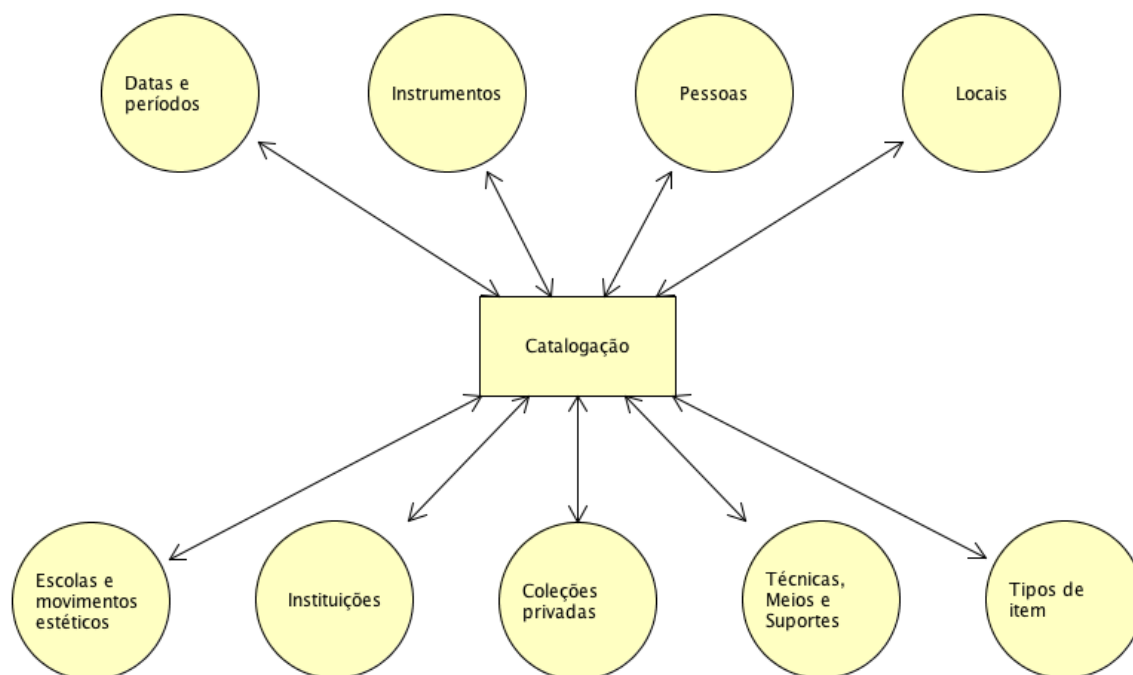
O módulo usuário só é acessado pelo usuário administrador e webmaster. Nesse módulo encontram-se todos os usuários cadastrados no sistema, sendo possível, a partir deste módulo, podem ser feitas as seguintes ações:

- Cadastrar novos usuários;
- Visualizar um usuário e suas atividades na base de dados;
- Editar, ativar e excluir um usuário; e,
- Enviar e-mail a um usuário.

O módulo usuário, portanto, configura-se como um ambiente para controle de acesso à base de dados, bem como para a comunicação com os usuários que utilizam a base. As regras de acesso ao sistema, distinguindo o envolvimento com a catalogação e as competências de cada nível de usuário, foram desenvolvidas nesse módulo.

4.2- MÓDULO TERMOS CONTROLADOS

Os termos controlados darão suporte à catalogação descritiva e recuperação da informação, fazendo parte de uma lista auxiliar para determinados campos na catalogação. Ou seja, o módulo de termos controlados dialoga com a catalogação das fontes, onde alguns campos são controlados por itens deste módulo, auxiliando, em primeira instância, na descrição da fonte e posteriormente na recuperação da informação.



Em cada categoria deste módulo estão contidos termos que foram escolhidos a partir da estrutura conceitual da base de dados, sendo fundamental na indexação e recuperação das informações. Todos os termos controlados são criados a partir de conceitos previamente discutidos antes de serem validados e publicados. Portanto, apenas o administrador e o catalogador avançado têm permissão de adicionar um novo termo controlado, sendo que o catalogador avançado pode validar esse novo termo, mas somente o administrador poderá publicá-lo para que os demais usuários possam visualizar e utilizar na catalogação. Os catalogadores intermediários e iniciantes poderão sugerir novos termos dentro de seu registro catalogado, podendo apenas editá-lo posteriormente, se este não for validado e/ou publicado. Veremos agora detalhadamente cada categoria.

4.2.1- Datas e Períodos

As datas e períodos são termos controlados utilizados para datar as fontes iconográficas e o nascimento e morte do termo Pessoa. Elas estão normalizadas de acordo com as diretrizes da Biblioteca Nacional (BN). As datas e períodos publicados pelo usuário administrador farão parte da lista controlada para campos que utilizarão este tipo de informação, como por exemplo a data de criação do item catalogado. Os campos que formatam as datas e períodos são:

- **Denominação do período:** neste campo o usuário informará o nome do período;

- **Observações:** neste campo o usuário poderá informar aos demais usuários algumas considerações sobre o período.

4.2.2- Instrumentos

Identificar um tipo muito específico de instrumento na obra de arte pode ser uma tarefa difícil, dependendo da quantidade de instrumentos aparentes e do nível de detalhe na representação. Sendo assim, o termo controlado instrumento auxilia o catalogador na identificação e classificação dos instrumentos aparentes na fonte iconográfica. Os campos que descrevem o instrumento são:

- **Nome:** nos idiomas português, espanhol e inglês, sendo obrigatório apenas o português;
- **Código Hornbostel-Sachs:** para a classificação foi desenvolvida uma ferramenta extra para facilitar o trabalho do usuário, onde o usuário poderá selecionar as características do instrumento e o código será preenchido automaticamente¹.
- **Descrição organológica:** preenchida automaticamente ao selecionar o código H-S;
- **Comentários:** o usuário poderá colocar nesse campo informações complementares auxiliares.

4.2.3- Pessoas

Esta categoria identifica os produtores ou personagens da fonte iconográfica. Os campos desse termo controlado estão padronizados de acordo com a BN e são eles: nome (transcrição diplomática); nome normalizado; apelido/alcunha; ano de nascimento; ano de morte; país de nascimento; local de nascimento; e observações.

4.2.4- Locais

Esta categoria identifica os locais de criação da obra e espaços públicos onde estão localizadas as fontes iconográficas. Os locais publicados pelo usuário administrador farão parte de uma lista controlada para campos que utilizarão esse tipo de informação.

¹ ARAÚJO, Pedro Ivo; SOTUYO BLANCO, Pablo. O SICIM: uma aplicação tecnológica para uma melhor classificação organológica. IV Congresso Brasileiro de Iconografia Musical e II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Sistemas de Informação em Música. **Anais...** Salvador: UFBA, p. 533-550, 2017.

4.2.5- Instituições

As instituições onde estão localizadas as iconografias também são controladas. Além de identificar a localização das fontes, este item também é utilizado para informações da instituição do usuário, caso este esteja vinculado a alguma.

4.2.6- Coleções privadas

As coleções privadas identificam a localização de fontes que não são institucionalizadas. As informações de uma coleção privada podem ser omitidas, desde que o usuário indique que as informações são confidenciais.

4.2.7- Tipo de item

Esta categoria tem o objetivo de categorizar a fonte iconográfica com base em características semelhantes. Sendo assim, os tipos de item representam uma hierarquia, tipologia ou qualquer agrupamento de itens, fazendo com que fontes se assemelhem dentro de uma lógica de classificação. Os tipos de item possuem os seguintes campos: natureza do item, número de dimensões, nome em português, espanhol e inglês e observações.

4.2.8- Escolas e movimentos estéticos

Esta categoria identifica a escola/estilo artístico do autor da obra que está sendo catalogada. As escolas artísticas publicadas pelo usuário administrador farão parte de uma lista controlada para campos que utilizarão esse tipo de informação.

4.2.9- Técnicas, meios e suportes

As técnicas, meios e suportes são termos controlados utilizados para identificar o processo artístico da fonte iconográfica. Cada técnica está ligada a um grupo da tipologia da fonte iconográfica. As técnicas, meios e suportes publicados pelo usuário administrador farão parte de uma lista controlada para campos que utilizarão esse tipo de informação.

4.3- MÓDULO CATALOGAÇÃO

Para catalogar uma fonte iconográfica o usuário deve inicialmente estar conectado no sistema e possuir um perfil de catalogador, seja iniciante intermediário ou avançado, ou um perfil de administrador. Apesar do webmaster ter livre acesso à base de dados para sua manutenção, ele não poderá fazer a catalogação do registro iconográfico, sendo essa uma cláusula do termo de acordo e não um impedimento automatizado do sistema. Ao acessar a área

de catalogação o usuário terá a disposição uma lista dos registros apresentados, sendo que os usuários intermediários e iniciantes só poderão visualizar os registros que não foram por eles catalogados. Uma vez que o registro esteja publicado, nenhum usuário, com exceção do administrador e do webmaster, poderá editá-lo, mesmo que o registro seja de sua autoria. Entre as ações possíveis que o usuário tem permissão de realizar, conforme o seu nível de acesso, estão: adicionar, visualizar, editar, excluir, validar e publicar.

Para catalogar um novo registro o usuário deverá escolher de que forma deseja catalogar a fonte iconográfica: Formulário campos mínimos – catalogação rápida com os campos essenciais para a descrição da fonte –; ou Formulário completo.

4.3.1- Formulário de campos mínimos

A catalogação a partir do formulário de campos mínimos é uma forma de agilizar o processo de catalogação dos registros iconográficos.

The screenshot shows a web browser window with the URL www.adohm.ufba.br/dbridimbrasil/catalogacao/addminima/. The page title is 'Módulo Catalogação' and the sub-header is 'ADICIONAR NOVO REGISTRO - Campos Mínimos'. The form contains the following elements:

- A section 'A autoria está identificada?' with radio buttons for 'sim' and 'não'.
- 'Autor' field with a dropdown for 'Tipo de autoria' (escolha uma opção).
- 'Título' field with a dropdown for 'Tipo de título' (escolha uma opção).
- 'Descrição iconográfica' text area.
- 'localização' section with radio buttons for 'Instituição' and 'Espaço Público'.
- 'Defina a natureza do item catalogado' dropdown (escolha uma opção).
- 'Insira a URL da imagem digital do item' text field.
- 'REMOVER' (red) and 'ADICIONAR' (green) buttons.
- 'Origem da foto' text field.
- 'RETOURNAR' and 'ADICIONAR' buttons at the bottom.

At the bottom of the page, there is a copyright notice: '2015 © RidiM-Brasil. Todos os direitos reservados. Reprodução autorizada unicamente para fins de pesquisa. Desenvolvido por Pedro Ivo Araújo e Paulo Sérgio Bianco.'

Apesar de serem os campos essenciais para a descrição da fonte iconográfica, não será excluída a opção de incluir depois os campos restantes. É importante ressaltar que os registros com campos mínimos podem ser validados e publicados, sendo que, ao serem publicados só poderão ser editados pelo administrador da base de dados.

Para os usuários de nível iniciante a catalogação através do formulário de campos mínimos será feita campo a campo.

Os demais níveis de catalogados terão à disposição todos os campos desse tipo de formulário para a catalogação. Os campos mínimos a serem informados pelo catalogador para a descrição da fonte são: autoria, título, descrição iconográfica, localização, tipo de item e URL da imagem e/ou a imagem. Cada campo será tratado individualmente na seção seguinte.

4.3.2- Formulário completo

Como o próprio título desta seção diz, essa é uma catalogação onde o usuário terá a disposição todos os campos para a descrição da fonte iconográfica relativa à música. Sendo que, os usuários de nível de acesso iniciante e intermediários terão uma ferramenta didática desenvolvida para o aprendizado da catalogação.

O nível iniciante catalogará sua fonte num passo a passo que apresentará um campo de cada vez, com explicações e exemplos, para que conheça a formatação e qual a informação adequada para incluir naquele campo.

Base de Dados RiDIM-Brasil x Pedro Ivo

www.adohm.ufba.br/dbridimbrasil/catalogacao/adicionar/

INÍCIO REGULAMENTO PESQUISAR CONTATO ACESSO Bem-vindo(a) Inter! Alterar dados | Sair

Catálogo Termos Controlados Permissões

Módulo Catalogação

ADICIONAR NOVO REGISTRO

Bloco I - Responsabilidade

A autoria está identificada?
 sim não

Autor (Este campo é obrigatório e controlado)

Sobrenome Nome

Ano de nascimento Ano de morte

Pseudônimo, alcunha ou apelido (se souber) Tipo de autoria

Nessa primeira etapa o catalogador deverá informar a autoria da obra a ser catalogada, informando inicialmente se foi identificada.

A autoria sendo identificada, o usuário deverá preencher os campos de sobrenome, nome, ano de nascimento e ano de morte do autor, de acordo com as seguintes regras: Sobrenome primeiro com a inicial maiúscula e as demais minúsculas e Nome também com inicial maiúscula e as demais minúsculas.

É importante identificar pelo menos o sobrenome ou o nome do autor. No caso de não identificar a autoria, ao clicar na opção não da primeira pergunta dessa seção, será exibido um campo indicando AUTOR NÃO INDICADO NA FONTE (ANÔNIMO).

Por fim, o catalogador poderá informar o tipo de autoria.

PRÓXIMO

2015 © RiDIM-Brasil. Todos os direitos reservados.
 Reprodução autorizada unicamente para fins de pesquisa.
 Desenvolvido por Pedro Ivo Araújo e Pablo Sotuyo Blanco.

Já o nível intermediário catalogará a fonte num passo a passo que apresentará um bloco de cada vez.

Base de Dados RiDIM-Brasil x Pedro Ivo

www.adohm.ufba.br/dbridimbrasil/catalogacao/adicionar/

INÍCIO REGULAMENTO PESQUISAR CONTATO ACESSO Bem-vindo(a) Inter! Alterar dados | Sair

Catálogo Termos Controlados Permissões

Módulo Catalogação

ADICIONAR NOVO REGISTRO

Bloco I - Responsabilidade

A autoria está identificada?
 sim não

Autor **Tipo de autoria**

Título **Tipo de título**

O item catalogado pertence a uma unidade maior? (díptico, tríptico, série, etc)
 sim não não sei

localização
 Instituição Coleção Privada Espaço Público

PRÓXIMO

2015 © RiDIM-Brasil. Todos os direitos reservados.
 Reprodução autorizada unicamente para fins de pesquisa.
 Desenvolvido por Pedro Ivo Araújo e Pablo Sotuyo Blanco.

4.3.2.1- Bloco I - Títulos e responsabilidades

O bloco I dedica-se aos títulos e responsabilidades da fonte iconográfica. Ou seja, são campos que descrevem a autoria, o título da fonte e a sua localização. Neste bloco se apresentam os seguintes campos:

- **Autor:** campo obrigatório onde o catalogador deverá informar a autoria da iconografia a ser incluída, inicialmente indicando se a autoria está identificada. Estando a autoria identificada, ao digitar no campo autor, será apresentado abaixo dele uma lista contendo os autores já cadastrados e normalizados nos termos controlados. O usuário poderá selecionar um dos autores apresentados na lista ou inserir um novo autor com as seguintes regras: Sobrenome, Nome, Data de nascimento-Data de morte. Para o sobrenome o usuário deve digitar o último sobrenome com a inicial maiúscula e as demais minúsculas. No caso do nome digitar o(s) nome(s) e outro(s) sobrenome(s) com iniciais maiúsculas e as demais minúsculas. Ex.: Andrade, Mário, 1893-1945. No caso de não identificar a autoria, o campo autor será preenchido automaticamente indicando AUTOR NÃO INDICADO NA FONTE [ANÔNIMO].
- **Tipo de autoria:** neste campo o catalogador tem a sua disposição uma lista para indicar se o autor é o próprio artista ou se é uma obra onde a autoria foi atribuída;
- **Título:** neste campo o catalogador deverá informar o título da fonte iconográfica como é utilizado pela instituição, coleção ou espaço público;
- **Tipo de título:** após inserir o título o catalogador deverá selecionar o tipo de título. Caso o título não seja original, aparecerá um novo campo onde o usuário poderá informar o título original da obra, se souber. Caso não saiba, deixe o campo em branco.
- **Unidade maior:** neste campo deve ser informado se a fonte iconográfica pertence a uma unidade maior, isto é, se é uma série, um díptico, tríptico ou políptico. Caso o item pertença a uma unidade maior, surgirão mais três campos para serem preenchidos: o tipo de unidade maior, o título da unidade maior e o tipo de título da unidade maior. Assim como no campo anterior (título), ao selecionar um tipo de título que não seja original, surgirá um novo campo para informar o título original da unidade maior (se souber).

- **Localização:** nesta etapa o catalogador deverá informar a localização da fonte iconográfica, se encontra numa instituição, numa coleção privada ou num espaço público.

Os campos autor, tipo de autoria, título e tipo de título deverão ser preenchidos na ordem para controle de repetições de fontes. Caso o sistema identifique fontes com o mesmo autor, tipo de autoria, título e tipo de título será apresentado acima do formulário uma lista das fontes que já foram incluídas com as mesmas informações para checagem.

4.3.2.2- Bloco II - Descrição física

O bloco II dedica-se à descrição física da fonte iconográfica. Neste bloco se apresentam os seguintes campos:

- **Tipo de item:** este campo inicia com a definição da natureza por uma lista. Após o usuário catalogador selecionar a natureza, aparecerá uma lista para definir o número de dimensões que predominam no item, separados por grupos. Por fim, aparecerá uma lista com os tipos de item para que o catalogador selecione. Caso o usuário não encontre na lista, poderá clicar no link abaixo do campo para digitar o nome do novo tipo de item.
- **Técnica/meio/suporte:** neste campo o usuário informará o processo artístico da fonte iconográfica. Uma lista com os termos controlados aparecerá de acordo com o grupo do tipo de item que foi selecionado e o usuário poderá selecionar a técnica/meio/suporte existente ou digitar uma nova.
- **Unidade de medida:** neste campo o catalogador informará as medidas - altura, comprimento, diâmetro, profundidade - que a fonte iconográfica possui. No caso do tipo de item ser em sequência, o campo unidade de medida será substituído pela duração total do item e início e fim da sequência que pode ser uma ou mais.
- **Data de criação:** a partir de uma lista controlada o catalogador poderá selecionar a data de criação ou informar uma que não esteja na lista.
- **Local de criação:** quando o catalogador souber o local onde o objeto foi produzido fisicamente, poderá selecionar o local, a partir da lista controlada, ou digitar o nome do local.

4.3.2.3- Bloco III - Conteúdo

O bloco III refere-se ao conteúdo que trás a fonte iconográfica. Neste bloco nos temos os seguintes campos:

- **Escola artística:** o usuário ao digitar a escola ou estilo do autor o sistema exibirá as opções a partir de uma lista controlada, sendo que o usuário poderá também digitar uma escola que não esteja na lista.
- **Descrição iconográfica:** neste campo o catalogador deverá descrever a fonte iconográfica, dando destaque aos aspectos vinculáveis à cultura musical;
- **Instrumentos:** os instrumentos poderão ser selecionados a partir de uma lista controlada ou apenas digitados pelo catalogador. O usuário deverá informar um nome específico quando possível, mas em caso de dúvida, escolher um nome mais geral.
- **Pessoa identificada como assunto e o seu papel:** o catalogador poderá informar neste campo a pessoa que foi identificada como assunto da fonte iconográfica e o papel que desempenha. Aqui o usuário poderá informar mais de uma pessoa clicando no link abaixo do campo (Adicionar pessoa).
- **Notação legível:** se houver notação na fonte iconográfica o catalogador deverá informar se está legível ou não. Neste caso, surgirão três novos campos, que podem ser repetidos, onde o usuário poderá informar o título da obra musical referente à notação, o compositor da obra e a URL correspondente na base de dados RISM (se houver).

4.3.2.3- Bloco IV - Referências e outras informações

O bloco IV refere-se às referências da fonte iconográfica, assim como outras informações relacionadas como a fonte do registro, a URL da imagem digital do item, etc. Neste bloco apresentam-se os seguintes campos:

- **Fonte do registro catalogado:** neste campo o usuário poderá informar se a fonte iconográfica é original ou se é uma reprodução.
- **Referência bibliográfica:** neste campo o catalogador poderá informar a bibliografia que trata da fonte iconográfica, podendo adicionar mais de uma referência.
- **Imagem:** neste campo o catalogador poderá informar a URL onde a imagem digital se encontra e/ou fazer o upload da imagem se estiver ao seu alcance. É

importante ressaltar que todas as imagens disponibilizadas na base de dados estarão numa resolução baixa de 72dpi com uma marca d'água sobreposta, protegendo e garantindo os direitos, sejam do autor do item catalogado (ou seus herdeiros), da pessoa física ou jurídica que o custodia, ou de terceiros (como por exemplo, os pesquisadores do RIdIM-Brasil). A indicação no canto superior esquerdo apenas informa a data em que a imagem foi inserida na base e o código do registro ao qual está vinculada.

- **Origem da foto:** este campo só será apresentado se o tipo de item for uma Foto. Nele o usuário poderá informar a autoria da foto.
- **Número do negativo da foto:** este campo só será apresentado se o tipo de item for uma Foto. Nele o usuário poderá informar a numeração e localização do negativo da foto.

4.3.3- Edição de registro

Todos os usuários catalogadores e administrador terão acesso ao formulário completo para a edição do registro iconográfico. É importante ressaltar que os catalogadores intermediários e iniciantes só poderão editar seus próprios registros, enquanto que o catalogador avançado poderá editar seus registros e também os dos iniciantes e intermediários. Sendo que, os registros validados e/ou publicados não poderão ser editados por nenhum nível de catalogador. O usuário administrador é o único que possui o privilégio de editar qualquer registro, em qualquer *status* que se encontre.

4.4- MÓDULO AVALIAÇÃO

Este módulo foi pensado para auxiliar no ensino e aprendizado da ferramenta, assim como garantir a qualidade da informação que está sendo registrada, como pode ser visto no controle de fluxo.

O usuário iniciante quando cataloga uma fonte iconográfica, esse registro é submetido para avaliação do usuário intermediário. Apenas um usuário intermediário poderá avaliar o registro. Desta forma, a partir do momento em que o usuário clica para avaliar o registro, este fica submetido a ele somente.

O usuário intermediário quando indicar um erro, deverá escrever nas observações como o iniciante poderá corrigi-lo. Havendo erros, um ou mais, o registro retorna para o usuário iniciante para revisão e só será finalizado quando o usuário intermediário indicar que não tem mais erros.

Após finalizada, a avaliação é submetida para o usuário avançado avaliá-la, seguindo o mesmo princípio de correção e revisão da avaliação intermediário/iniciante. Quando o usuário avançado finaliza a avaliação o registro já recebe o status de validado para que o administrador confira e publique.

As avaliações vão sendo computadas na primeira vez que é avaliada e o usuário vai somando pontos para subir de nível.

No caso dos registros realizados pelos usuários de nível intermediário, estes vão ser avaliados pelo usuário avançado. Quando este indicar um erro, deverá escrever nas observações como o usuário intermediário poderá corrigi-lo. Após a correção feita pelo intermediário, o registro retorna novamente para o avançado verificar. Finalizada a correção e estando tudo correto, o registro já recebe o status de validado para que o administrador confira e publique.

APÊNDICE C – Documentação da BD RISM-Brasil

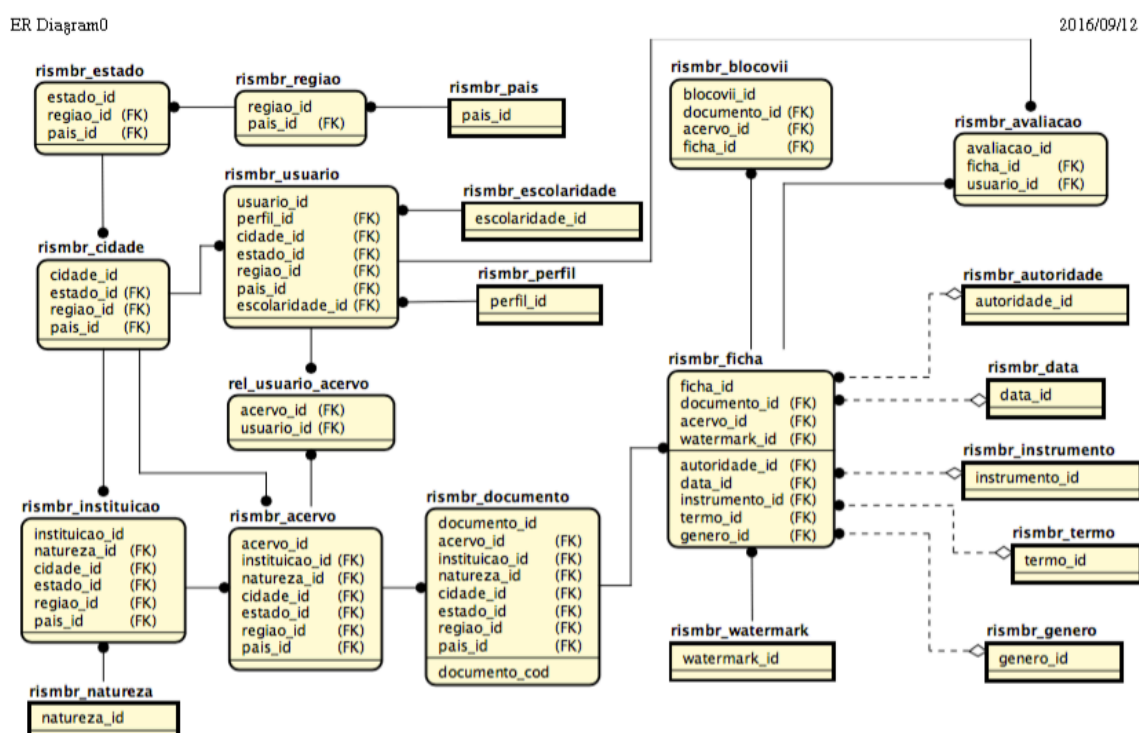
Na documentação da BD RISM-Brasil, serão expostos os modelos conceitual e lógico da base de dados, a descrição do sistema, os módulos desenvolvidos, o processo de catalogação e o modo de exibição dos itens.

1- DESCRIÇÃO DO SISTEMA

Essa é a segunda versão da BD RISM-Brasil, que foi desenvolvida a partir do processo de reengenharia, aproveitando funções que o sistema tinha anteriormente, como também incluindo novas funções ou alterando ou atualizando ou excluindo outras.

2- MODELO CONCEITUAL

A partir do modelo conceitual, apresentado abaixo, foi possível identificar as entidades que terão informações representadas no banco de dados e assim identificar também os arquivos que compõem a base de dados.



3- MODELO LÓGICO

O modelo lógico, apresentado nas tabelas que seguirão abaixo, permitiu uma visão mais detalhada das tabelas e atributos utilizados para compor a base de dados.

Tabela 1 – Acervo

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	acervo id	integer	não	-	-
Secundária	acervo estado id	integer	não	-	-
Secundária	acervo cidade id	integer	não	-	-
-	acervo sgl	varchar	não	-	-
-	acervo nome	varchar	não	-	-
-	acervo responsavel	varchar	não	-	-
-	acervo contato	varchar	não	-	-
-	acervo cep	varchar	não	-	-
-	acervo end	text	não	-	-
-	acervo telefone	varchar	não	-	-
-	acervo preservado	set(0,1,2)	não	2	-
-	acervo acondicionado	set(0,1,2)	não	2	-
-	acervo sol	set(0,1,2)	não	2	-
-	acervo poeira	set(0,1,2)	não	2	-
-	acervo desc	text	não	-	-
Secundária	acervo cat resp	integer	não	-	-
Secundária	acervo cad por	integer	não	-	-
-	acervo public	set(0,1)	não	0	-
Secundária	acervo public por	integer	não	0	-
-	acervo_dt_public		não	0000-00-00 00:00:00	-
-	acervo_valid	set(0,1)	não	0	-
Secundária	acervo_valid por	integer	não	0	-
-	acervo_dt_valid	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-
-	acervo excluido	set(0,1)	não	0	-
-	acervo dt cad	timestamp	não	current timestamp	-
-	acervo ativo	set(0,1)	não	0	-
-	acervo lat	varchar	não	-	-
-	acervo long	varchar	não	-	-

Tabela 2 – Acessos

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	acesso id	integer	não	-	-
-	acesso ip	varchar	não	-	-
-	acesso tipo	set(0,1,2,3)	não	0	-
-	acesso_data	timestamp	não	current_timestamp	-

Tabela 3 – Auditoria

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	auditoria_id	integer	não	-	-
Secundária	auditoria_usuario_id	integer	não	-	-
Secundária	auditoria_registro	integer	não	-	id do registro da tabela
-	auditoria_tabela	varchar	não	-	-
-	auditoria_acao	varchar	não	-	-
-	auditoria_data	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 4 – Autoridade

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	autoridade_id	integer	não	-	-
-	autoridade_nome	text	não	-	-
-	autoridade_genero	varchar	não	-	-
-	autoridade_normal	varchar	não	-	-
-	autoridade_nasc	varchar	não	-	-
-	autoridade_local_nasc	varchar	não	-	-
-	autoridade_mort	varchar	não	-	-
-	autoridade_local_mort	varchar	não	-	-
-	autoridade_normal_rism	text	não	-	-
-	autoridade_dt_rism	text	não	-	-
-	autoridade_apelido	text	não	-	-
-	autoridade_atividade	text	não	-	-
-	autoridade_obs	text	não	-	-
-	autoridade_valid	varchar	não	-	-
Secundária	autoridade_valid_por	integer	não	0	-
-	autoridade_dt_valid	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-
-	autoridade_public	set(0,1)	não	0	-
Secundária	autoridade_public_por	integer	não	0	-
-	autoridade_dt_public	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-
-	autoridade_excluido	set(0,1)	não	0	-
Secundária	autoridade_cad_por	integer	não	-	-
-	autoridade_dt_cad	timestamp	não	current timestamp	-

Tabela 5 – Avaliação

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	avaliacao_id	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao_ficha_id	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao_usuario_avaliao	integer	não	-	-
Secundária	avaliacao_usuario_avaliao	integer	não	-	-
-	avaliacao_tipo	set(0,1,2)	não	0	0 - iniciante; 1 - intermediario; 2 - intermediario/inclusao;
-	avaliacao_nota	integer	não	NULL	-
-	avaliacao_total_campos	integer	não	0	-
-	avaliacao_status	set(0,1,2,3,4)	não	0	0 - disponível; 1 - iniciado; 2 - avaliao; 3 - revisado; 4 - finalizado.
-	avaliacao_obs	text	não	-	-

Tabela 6 – Cidade

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	cidade_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_estado_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_região_id	integer	não	-	-
secundária	cidade_pais_id	integer	não	-	-
-	nome	varchar	não	-	-

Tabela 8 – Escolaridade

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	escolaridade_id	integer	não	-	-
-	escolaridade_descricao	text	não	-	-

Tabela 9 – Estado

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
primária	estado_id	integer	não	-	-
secundária	estado_regiao_id	integer	não	-	-
secundária	estado_pais_id	integer	não	-	-
-	estado_sigla	varchar	não	-	-
-	estado_nome	varchar	não	-	-

Tabela 12 – Instituição

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	instituicao_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_natureza_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_estado_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_cidade_id	integer	não	-	-
Secundária	instituicao_cadastrada_por	integer	não	-	-
-	instituicao_sigla	varchar	não	-	-
-	instituicao_nome	varchar	não	-	-
-	instituicao_orgao	varchar	não	-	-
-	instituicao_setor	text	não	-	-
-	instituicao_cep	varchar	não	-	-
-	instituicao_endereco	text	não	-	-
-	instituicao_bairro	varchar	não	-	-
-	instituicao_telefone	text	não	-	-
-	instituicao_website	varchar	não	-	-
-	instituicao_valida	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_publica	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_excluida	set(0,1)	não	0	-
-	instituicao_data_cadastro	timestamp	não	current timestamp	-
-	instituicao_obs	text	não	-	-

Tabela 17 – Natureza

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	natureza_id	integer	não	-	-
-	natureza_desc	varchar	não	-	-

Tabela 19 – País

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	país_id	integer	não	-	-
-	país_sigla	varchar	não	-	-
	país_nome	varchar	não	-	-
	país_codigo	integer	não	-	-

Tabela 22 – Perfil

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	perfil_id	integer	não	-	-
-	perfil_desc	varchar	não	-	-

Tabela 25 – Região

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	regiao_id	integer	não	-	-
Secundária	regiao_país_id	integer	não	-	-
-	regiao_sigla	varchar	não	-	-
-	regiao_nome	varchar	não	-	-

Tabela 33 – Usuário

CHAVE	COLUNA	TIPO	NULO	PADRÃO	COMENTÁRIO
Primária	usuario_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_perfil_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_escolaridade_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_estado_id	integer	não	-	-
Secundária	usuario_cidade_id	integer	não	-	-
-	usuario_nome	varchar	não	-	-
-	usuario_nascimento	varchar	não	-	-
-	usuario_brasileiro	set(0,1)	não	1	-
-	usuario_cep	varchar	não	-	-
-	usuario_endereco	text	não	-	-
-	usuario_bairro	varchar	não	-	-
-	usuario_vinculo_institucional	set(0,1)	não	0	-
Secundária	usuario_gt	integer	não	-	-
-	usuario_gt_tipo	varchar	não	GT	-
-	usuario_email	varchar	não	-	-
-	usuario_email_secundario	varchar	não	-	-
-	usuario_login	varchar	não	-	-
-	usuario_senha	varchar	não	-	-
-	usuario_ativo	set(0,1)	não	1	-
-	usuario_excluido	set(0,1)	não	0	-
-	usuario_ultimo_acesso	timestamp	não	current timestamp	-
-	usuario_data_cadastro	timestamp	não	0000-00-00 00:00:00	-

4- DESCRIÇÃO DOS MÓDULOS

Assim como na primeira versão, a ferramenta foi desenvolvida de forma modular, ou seja, o sistema foi separado em partes distintas, afim de ter uma melhor leitura, manutenção e desempenho.

4.1- PERMISSÃO

Módulo que exibe as permissões do usuário, assim como números de total de registro na base de dados, total de registros publicados na base de dados, total de registros realizados pelo usuário, total de registros do usuário publicados, total de registros do usuário avaliados (no caso dos usuários iniciantes e intermediários) e total de registros avaliados pelo usuário (no caso dos usuários intermediários e avançados).

4.2- MEUS REGISTROS

Módulo que exibe a lista dos registros realizados pelo usuário, ordenados por status, código RISM-Brasil, autor, título e acervo, podendo ser visualizados ao clicar no código.

4.3- CATALOGAÇÃO

Módulo para catalogação dos documentos musicográficos. Exibe inicialmente a lista dos acervos vinculados ao usuário para que possam acessar para catalogação, apresentando também um link para adicionar novo acervo e outro para que o usuário visualize todos os acervos cadastrados na base de dados assim como seus registros, lembrando que o usuário só poderá catalogar nos acervos vinculados a ele.

Ao acessar um acervo vinculado, será exibido ao usuário uma lista dos registros já catalogados nesse acervo, podendo ser visualizados a partir do código RISM-Brasil. O usuário também terá disponível um link para visualizar os dados desse acervo (exibido num modal).

Para iniciar uma catalogação o usuário deverá clicar em **Iniciar catalogação**. Logo surgirá duas opções novas: **Adicionar documento** e **Encerrar catalogação**. Ao clicar em **Adicionar documento**, o usuário será enviado para uma nova janela, iniciando assim o processo de catalogação que será detalhado numa próxima seção.

Vale observar que uma lista com os nomes dos usuários que estão trabalhando neste acervo é exibida do lado direito da janela. É importante, ao final de um trabalho de catalogação,

o usuário finalizar clicando em **Encerrar catalogação**, para que os outros que estejam também trabalhando no acervo saibam.

4.4- TERMOS CONTROLADOS

O módulo termos controlados auxiliará o usuário na catalogação descritiva. Ao clicar em termos controlados o usuário terá uma lista de opções: Autoridades, Acervos, Datas e períodos, Formas / gêneros musicais / Instituições, Instrumentos e vozes, Catálogos, Locais, Termos e expressões e Festas litúrgicas. Cada opção exibirá uma lista no lado direito da janela, onde o usuário pode recorrer durante o processo de catalogação.

Dependendo do nível do usuário, será possível também adicionar novos termos, editar, validar, publicar e excluir.

4.5- AVALIAÇÃO

O módulo avaliação será de uso apenas dos usuários iniciantes, intermediários e avançados. Nele eles visualizarão seus registros que estão em avaliação, o status da avaliação, as avaliações realizadas por eles e realizar as avaliações e revisões solicitadas. O processo de avaliação e revisão será tratado numa seção próxima.

4.6- USUÁRIOS

Este módulo é exclusivo do usuário administrador. Ele exibirá uma lista com os usuários da base de dados no lado direito da janela, onde é possível saber se o usuário encontra-se *online* ou *offline*, trazendo também as opções de adicionar novo usuário, editar, ativar, desativar, excluir e visualizar informações do usuário.

Ao clicar para visualizar as informações do usuário, o administrador terá como opções também visualizar os acervos que este usuário está vinculado, podendo vincula-lo ou desvincula-lo de um acervo, os documentos catalogados pelo usuário, assim como o histórico de atividades realizadas pelo usuário.

4.7- MANUTENÇÃO

O módulo manutenção é exclusivo do administrado e possui diversas opções para manutenção da base de dados como: backup; edição de ajudas; edição de listas controladas; controle de avaliação; download de imagens; exportação; e pendências.

5- PROCESSO DE CATALOGAÇÃO

Nesta seção, serão apresentados os campos para a catalogação descritiva, juntamente com a descrição das questões preliminares, que formatarão o formulário de catalogação da fonte musicográfica.

COD	MARC21	MUSCAT	RISM	NOME	BLOCO
101	245 \$a	245 \$a	320	Título próprio	1 – Títulos e menções de responsabilidade
102	130 240 \$a	130 240 \$a	100	Título uniforme	1 – Títulos e menções de responsabilidade
103	246 \$a	246 \$a	150	Título alternativo ao uniforme	1 – Títulos e menções de responsabilidade
104	100 \$a	-	70	Nome diplomático do compositor	1 – Títulos e menções de responsabilidade
105	100 \$a	-	60	Nome do compositor normalizado pela instituição	1 – Títulos e menções de responsabilidade
106	100 \$d	-	60	Nascimento e morte do compositor normalizadas pela instituição	1 – Títulos e menções de responsabilidade
107	100 \$a	100 \$a	50	Nome do compositor normalizado	1 – Títulos e menções de responsabilidade
108	650 \$a	650 \$a	130	Forma ou gênero musical (diplomático)	1 – Títulos e menções de responsabilidade
109	008/18-19	650 \$a	140	Forma ou gênero musical (normalizado)	1 – Títulos e menções de responsabilidade
110	130 240 \$r	130 240 \$r	260	Tonalidade ou modo da peça	1 – Títulos e menções de responsabilidade
111	383 \$b	383	240	Número de opus	1 – Títulos e menções de responsabilidade
112	130 240 \$o	130 240 \$o	120	Tipo de documento	1 – Títulos e menções de responsabilidade
113	130 240 \$k	130 240 \$k	110	Esboço ou fragmento	1 – Títulos e menções de responsabilidade
114	505 \$a	505	780	Identificação de fragmentos de uma peça	1 – Títulos e menções de responsabilidade
115	006/00 ¹ 593 \$a	593 \$a	520	Natureza da fonte	1 – Títulos e menções de responsabilidade
-	-	-	-	Descrição da natureza da fonte	1 – Títulos e menções de responsabilidade
116	260 \$c	260 \$c	540	Data do manuscrito	1 – Títulos e menções de responsabilidade
117	700 \$a ²	700 \$a	560	Nome do copista	1 – Títulos e menções de responsabilidade
118	690 \$a \$n	690	200 210	Catálogo de obras do compositor (sigla vol. e pág.)	1 – Títulos e menções de responsabilidade
119	-	-	-	Observações do bloco I	1 – Títulos e menções de responsabilidade
201	500 \$a	-	-	Estado do material	2 – Descrição física
202	505 \$a	505 \$a	740	Descrição do material incompleto	2 – Descrição física
203	300 \$a	300 \$a	600	Descrição física da partitura	2 – Descrição física
204	300 \$a	300 \$a	630	Descrição física da redução	2 – Descrição física
205	300 \$a	300 \$a	-	Descrição física da coletânea	2 – Descrição física

¹ O MUSCAT utiliza como código para a natureza da fonte um campo descritivo para notas (593). Por outro lado, existe o código 006/00 que indica a natureza da fonte já predefinida pelo MARC21. O problema de assumir o 006/00 é não ter as variantes que importam para a descrição da natureza da fonte, só sendo possível definir se é “música manuscrita”, “música impressa”, “material misto” ou “documento eletrônico”, dentre outros termos que não são aplicáveis à música. Sendo assim, seria coerente utilizar ambos os campos, onde, o 006/00 seria preenchido com as informações vindas das questões preliminares (manuscrito, impresso, outro), enquanto que o 593 levaria a descrição da natureza da fonte.

² 700 \$e = copista.

206	300 \$a	300 \$a	660	Descrição física do livro de coro	2 – Descrição física
207	300 \$a	590 \$a	700	Descrição física das partes	2 – Descrição física
208	590 \$a	-	90	Número de composições	2 – Descrição física
209	300 \$c	300 \$c	750	Medidas	2 – Descrição física
210	-	-	-	Observações do bloco II	2 – Descrição física
301	700 \$a ³	700 \$a	450	Nome do coautor musical	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
302	700 \$a ⁴	700 \$a	082	Outro compositor ao qual remete a obra	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
303	700 \$a ⁵	700 \$a	440	Nome do arranjador	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
304	700 \$a ⁶	700 \$a	420	Nome do autor literário	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
305	700 \$a ⁷	700 \$a	460	Nome dos intérpretes	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
306	700 \$a ⁸	700 \$a	830	Personagens sem incipits	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
307	700 \$a ⁹	700 \$a	490	Outros nomes	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
308	-	-	-	Observações do bloco III	3 – Notas relativas às menções de responsabilidade
401	598 ¹⁰	598	832	Solistas vocais	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
402	598	598	834	Outros solistas vocais	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
403	598	598	836	Distribuição do(s) coro(s)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
404	598	598	838	Outras vozes do(s) coro(s)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
405	598	598	848	Instrumentos solistas	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
406	598	598	852	Instrumentos de corda	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
407	598	598	854	Instrumentos de sopro (madeiras)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
408	598	598	856	Instrumentos de sopro (metais)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
409	598	598	862	Instrumentos de tecla	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
410	598	598	864	Instrumentos de corda pulsada ou pinçada	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
411	598	598	858	Outros instrumentos	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
412	598	598	866	Baixo contínuo	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
413	594	594	160	Vozes solistas (relação abreviada)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
414	594	594	180	Instrumentos solistas (relação abreviada)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
415	594	594	190	Vozes e instrumentos (relação abreviada)	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
416	-	-	-	Observações do bloco IV	4 – Notas relativas aos meios de interpretação
501	500 \$a	-	480	Dedicatória	5 – Outro tipo de informação
502	260 \$c	260 \$c	942	Data de composição	5 – Outro tipo de informação
503	260 \$c	518 \$a	944	Estreia	5 – Outro tipo de informação
504	260 \$c	518 \$a	946	Outras execuções	5 – Outro tipo de informação

³ 700 \$e = coautor.

⁴ 700 \$e = compositor.

⁵ 700 \$e = arranjador.

⁶ 700 \$e = autor.

⁷ 700 \$e = interprete.

⁸ 700 \$e = personagem.

⁹ 700 \$e = outro.

¹⁰ Os campos 590-599 são reservados para uso e definições locais. Para propósitos de intercâmbio de informações, as práticas usadas nos campos 59X devem ser conhecidas pelas partes envolvidas. Por esse motivo, optou-se utilizar a mesma numeração do MUSCAT.

505	-	-	-	Observações do bloco V	5 – Outro tipo de informação
601	505 \$a	505 \$a	500	Conteúdo da coletânea	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
602	003	003	510	Código individual da peça	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
603	505 \$a	505 \$a	962	Outras informações da fonte	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
604	505 \$a	505 \$a	972	Informações de fontes secundárias	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
605	504 \$a	691 \$a	974/976	Bibliografia	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
606	591 \$a	591 \$a	912	Proveniência (Pessoas)	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
607	591 \$a	591 \$a	914	Proveniência (Local da instituição)	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
608	591 \$a	591 \$a	915	Proveniência (Instituição)	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
609	852 \$d	852 \$d	932	Código antigo	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
610	852 \$c	852 \$p	984	Código atual	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
611	852 \$a	852 \$a	982	Cidade e nome da biblioteca ou arquivo	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
612	001	001	-	Código RISM-Brasil	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
613	592 \$a	592 \$a	760	Marca d'água	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
614	-	-	-	Observações do bloco VI	6 – Relação de conteúdo, notas bibliográficas e informação sobre o exemplar
701	031 \$a \$b \$c	031 \$a \$b \$c	800	Ordenação numérica dos incipits musicais	7 – Incipit musical do documento
702	031 \$m	031 \$m	801	Voz ou instrumento	7 – Incipit musical do documento
703	031 \$e	031 \$e	802	Nome do personagem	7 – Incipit musical do documento
704	031 \$t	031 \$t	806	Epígrafe do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
705	031 \$d	031 \$d	807	Andamento do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
706	031 \$g	031 \$g	820	Clave do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
707	031 \$r \$n	031 \$r \$n	822	Tonalidade ou modo do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
708	031 \$o	031 \$o	823	Tipo de compasso do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
709	031 \$p	031 \$p	826	Incipit musical	7 – Incipit musical do documento
710	-	-	-	Upload do incipit musical	7 – Incipit musical do documento
711	031 \$q	031 \$q	827	Comentários ao incipit musical	7 – Incipit musical do documento
712	031 \$t	031 \$t	810	Incipit literário	7 – Incipit musical do documento
713	031 \$t	031 \$t	811	Incipit literário sacro	7 – Incipit musical do documento
714	-	-	-	Observações do bloco VII	7 – Incipit musical do documento
801	260 \$a	260 \$a	957	Local de edição do impresso	Anexo
802	260 \$b	260 \$b	956	Nome do editor/editorial	Anexo
803	260 \$f	260 \$f	958	Nome do impressor	Anexo
804	260 \$c	260 \$c	948	Data de edição do impresso	Anexo
805	300 \$b	-	960	Número da prancha de edição	Anexo
806	596	596	952	Referência à Série RISM A/I	Anexo
807	596	596	954	Referência à Série RISM B	Anexo
808	-	-	-	Observações do bloco anexo	Anexo

5.1- CAMPOS DESCRITIVOS

101 Título próprio (*campo obrigatório e repetível*)

Informe, neste campo, a transcrição diplomática do título da obra. Ou seja, o título, tal como se apresenta no documento, separando, por espaços e barras, cada uma das linhas em que apareça.

Missa | a quatro | com violinos | por | Manoel T. Bastos.

As abreviaturas pouco usuais devem ser completadas entre colchetes.

Estrib[ilh]o

Quando houver mais de um título diplomático, toma-se o que apresentar mais informações. Caso os títulos tenham informações diferentes, indicam-se todos quantos necessários seguidos da indicação, entre colchetes, de onde foram retirados.

Cravo | Bem Temp[erad]o [frontispício]

Caso não haja um título que refira-se a toda a peça, insere-se no campo um **hífen** (-).

102 Título uniforme (*campo obrigatório*)

Este campo tem como função reunir uma composição nomeada de diferentes formas sob um único título. A hierarquia de preferências que o RISM-Brasil estabeleceu para a redação desse título é:

- a) **Título original:** o catalogador deverá informar o título literário em sua versão e idioma original, normalizado. Aparece geralmente em óperas, oratórios, cantatas, como por exemplo: Die Kunst der Fuge; Don Giovanni; entre outros.
- b) **Incipit literário:** o começo literário do texto cantado serve como título uniforme da música vocal que não tenha título original (aplicar-se-ão as mesmas regras do campo **Incipit literário sacro em latim**.
 - i. Se o documento contém um recitativo e ária, cena e ária, etc., toma-se o início do texto da ária como o título uniforme. O mesmo ocorre quando

se trata de recitativo e cavatina (toma-se o texto da cavatina) ou a combinações semelhantes cuja primeira parte ou seção seja um recitativo.

- ii. Excepcionalmente, nas cantatas, toma-se o texto do primeiro recitativo ou da primeira composição vocal com texto.
 - iii. No caso de composições musicais litúrgicas - como missas, réquiem, exéquias, ladainhas, etc - não se usa o incipit do texto como título uniforme, mas o nome da forma ou gênero correspondente.
 - iv. Óperas e oratórios com título literário desconhecido indicam-se como “Óperas” ou “Oratórios” (ver opção c).
- c) **Forma ou gênero:** caso não se disponha de título ou de texto cantado, a forma ou gênero será informado normalizado no plural (Ex. Sonata).
- d) **Andamento:** Quando não é possível saber de que forma ou gênero se trata, o catalogador deverá informar neste campo o andamento no singular. Caso não existam tais indicações, recorre-se a: **Canções** (para peças vocais); **Canções sacras** (para peças vocais sacras); **Óperas** (para óperas desconhecidas); **Peças** (para qualquer tipo de composição instrumental); **Movimentos** (para uma peça instrumental de duração indeterminada).

103 Título alternativo ao uniforme (*campo repetível*)

Este campo **só** será utilizado quando existir um título alternativo no documento. Ou seja, se houver dados alternativos ao campo **Título uniforme**. Não se deve registrar aqui variações de grafia, mas apenas títulos alternativos, como:

- a) **Outros títulos de uma ópera:** títulos onde apareçam expressões similares a “ou seja”, “ou”, como por exemplo a ópera Don Giovanni de Mozart cujo título original inclui um alternativo.

<p><i>Don Giovanni (Título uniforme)</i> <i>O libertino punido (Título alternativo ao uniforme)</i></p>
--

- b) **Traduções do título:** o catalogador deverá inserir como título alternativo as eventuais traduções do título original que constem no documento.

Die Kunst der Fuge (Título uniforme)
A arte da fuga (Título alternativo ao uniforme)

- c) Formas ou gêneros alternativos:** no caso de dúvidas na escolha do título uniforme.

Quartetos (Título uniforme)
Sinfonias (Título alternativo ao uniforme)

- d) Título de missa:** no caso de paródias ou missas do próprio, onde nomes dos santos aparecem normalizados (geralmente segundo o Liber Usualis).

Missa (Título uniforme)
Missa de Santa Úrsula (Título alternativo ao uniforme)

- e) Títulos contemporâneos ou individuais de uma composição** (Missa Scala Aretina; Sinfonia Júpiter; etc.).
- f) Peças que não têm um título individual claro** (Festkantate; Canção de Corte; Canção Andaluza; etc.).
- g) No caso de variações:** o título será inserido seguido da expressão **Var.**

Variações (Título uniforme)
Ein Mädchen oder Weibchen. Var. (Título alternativo ao uniforme)

- h) No caso de fragmentos adicionados à maneira de interpolação em outra peça:** indicar-se-á o título da peça a que pertence o fragmento, seguido do termo **Enxerto.**

Consola mato bene (Título uniforme)
Una cosa rara. Enxerto. (Título alternativo ao uniforme)

104 Nome diplomático do compositor (campo obrigatório e repetível)

Informe, neste campo, a transcrição diplomática do nome do compositor. Isto é, o nome tal como se apresenta no documento, respeitando as possíveis variantes ortográficas, pseudônimos, anagramas, formas italianizadas, latinizadas, etc., eventualmente constantes no documento.

Mtre. Zé Maurício

No caso do autor não ser indicado na fonte, o catalogador deverá inserir um **hífen (-)** neste campo.

105 Nome do compositor normalizado pela instituição

Informe, neste campo, o nome do compositor tal como é grafado pela pessoa física ou jurídica (instituição) que custodia o documento, com sua forma de normalização e critérios próprios. Por exemplo, se tiver sido grafado como *BARBOSA de Araújo, Damião*, tal grafia será mantida.

106 Nascimento e morte do compositor normalizado pela instituição

Informe, neste campo, a data de nascimento e morte do compositor de acordo com a descrição prática normalizadora da instituição catalogadora, caso as referidas datas constem na mesma. Se não constarem, o campo ficará vazio.

107 Nome do compositor normalizado (campo obrigatório)

Informe, neste campo, o nome do compositor normalizado. Para isso, digite o nome segundo o padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas**, seguidos de **vírgula, o ano de nascimento, hífen e o ano de morte**.

Araújo, Damião Barbosa de, 1778-1856

Ao digitar, no campo, uma lista de nomes de autoridades já normalizadas surgirá como opções para o catalogador selecionar.

No caso de só constar no documento o sobrenome do compositor, reconstrua, na medida do possível, seu nome completo. Se não dispor de dados suficientes, esse campo será preenchido por um usuário avaliador, ou seja, de um nível mais avançado, ou pelo Administrador do RISM-Brasil a partir dos dados fornecidos nos outros campos relativos ao nome do autor e da bibliografia disponível.

Quando não houver indicação de autoria, o catalogador deverá digitar neste campo “**Autor não indicado**”.

108 Forma ou gênero musical diplomático (campo obrigatório)

Este campo deverá ser preenchido com o nome da forma ou gênero musical tal como consta no documento, se for diferente da versão normalizada. Em caso evidentes, pode-se completar entre colchetes as letras que faltam em abreviaturas.

<i>Villanc[ic]o</i>

No caso da forma ou gênero não ser indicado na fonte, o catalogador deverá inserir um **hífen (-)** neste campo.

109 Forma ou gênero musical normalizado (campo obrigatório)

Selecione, neste campo, a forma ou gênero normalizado. Caso não conste na lista o nome da forma ou gênero musical, clique no botão à direita do campo para inserir nova forma ou gênero musical.

Se a seleção for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **Tonalidade ou modo da peça**, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **Tonalidade ou modo do incipit musical**.

Nos casos de ciclos completos do Ofício Divino – Ofício de defuntos, da Virgem Maria, de Vésperas, Completas, Nona, etc. – indicar-se-á esse nome, devendo-se preencher os incipits necessários para cada uma das seções que compõem essa hora litúrgica.

110 Tonalidade ou modo da peça

Neste campo, o usuário deverá selecionar, entre os grupos apresentados, a tonalidade ou modo da peça. Para isso, o catalogador irá clicar no círculo, ao lado de cada grupo para habilitá-lo. Por exemplo, para selecionar uma tonalidade menor, o usuário deverá clicar no círculo ao lado do grupo de tonalidades menores para habilitá-lo e então selecionar a tonalidade a ser informada.

No caso de grandes composições vocais - como óperas, cantatas ou oratórios - independentemente de serem composições completas, seleções ou arranjos, este campo ficará vazio, sendo a tonalidade de cada seção da mesma, informada no campo **Tonalidade ou modo o incipit musical**.

111 Número de opus

Informe, neste campo, o número de opus, quando existente.

112 Tipo de documento *(campo obrigatório)*

Informe, neste campo, se a peça a ser catalogada é um **Arranjo** (reelaboração de outra peça), uma **Redução** (diminuição dos meios instrumentais e vocais de uma peça) ou um **Excerto** (extração de uma seção ou movimento), podendo também selecionar **Há dúvidas**. No caso de se tratar de peça que daria origem aos outros tipos (redução, arranjo ou excerto) na sua configuração original, deverá selecionar **Não se aplica**.

Quando selecionada a opção **Arranjo**, o campo **Nome do arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Selecionando a opção **Redução**, o campo **Descrição física da partitura** será substituído por **Descrição física da redução**.

113 Esboço ou fragmento *(campo obrigatório)*

Selecione a opção **Esboço**, caso a peça a ser catalogada seja um esboço, nota ou similar. No caso de tratar-se de fragmento solto, incompleto ou inacabado de uma peça, selecione **Fragmento**.

Ao selecionar a opção **Fragmento**, o campo **Identificação de fragmentos de uma peça** será habilitado no **Bloco I**.

114 Identificação de fragmentos de uma peça

Este campo deverá ser preenchido, quando os fragmentos pertencerem a uma peça musical não catalogada. O usuário deverá descrever o material, o mais detalhado possível.

No caso de uma coletânea que contenha composições de formas musicais diversas, o catalogador informará aqui a quantidade de cada uma destas formas.

115 Natureza da fonte (campo obrigatório)

O usuário deverá informar aqui a natureza da fonte selecionando uma das seguintes opções:

- **Quando manuscrito:** Manuscrito do autor¹¹; Possível manuscrito do autor; Manuscrito parcial do autor; Cópia do manuscrito; Cópia do manuscrito com anotações do autor; Outro.
- **Quando impresso:** Impresso com anotações do autor; Impresso com anotações manuscritas; Outro.
- **Quando Outro:** Material combinando impresso e manuscrito; Material musicográfico eletrônico; Rolo; Disco perfurado; Cilindro; Outro¹².

116 Data do manuscrito

Informe, neste campo, caso conste, a data do manuscrito. Ou seja, a data de produção do documento, não sendo necessariamente a data da composição musical (que será inserida no campo **Data de composição**).

No caso de aparecerem outras datas, deverão ser anotadas nos campos **Outras informações da fonte** ou **Informações de fontes secundárias**, conforme o caso.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda de preenchimento** clicando no botão à direita do campo.

117 Nome do copista (campo obrigatório e repetível)

Informe neste campo o nome do copista, segundo padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para o seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas**, seguidos de **vírgula**, o **ano de nascimento**, **hífen** e o **ano de morte**.

Araújo, Damião Barbosa de, 1778-1856

¹¹ No caso de selecionar **Manuscrito do autor**, o campo **Nome do copista** será omitido.

¹² Ao selecionar **Outro**, no campo Natureza da fonte, surgirá um campo para que o usuário descreva a natureza da fonte.

Caso a unidade documental possua mais de um copista, clique no botão de adicionar (verde) no lado direito do campo. Para remover, clique no botão de remover (vermelho) à direita do campo.

Para caligrafia não identificada indicar neste campo “**Copista não indicado**”. Indicar quantos forem.

118 Catálogo de peças do compositor (sigla | vol. e pág.) *(campo repetível)*

Informe, nestes campos, a sigla do catálogo de peças do compositor e o vol. e pág. onde se encontra a peça.

Ao iniciar a digitação no campo sigla, uma lista com sugestões de Siglas de Catálogos, já registrados na base de dados, surgirão como opções para seleção.

118 Observações do Bloco I

Informe, neste campo, todo tipo de dado, para títulos e responsabilidades, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

201 Estado do material *(campo obrigatório)*

Informe, neste campo, se o material a ser catalogado encontra-se completo ou incompleto.

Caso o usuário tenha selecionado incompleto, o campo **Descrição do material incompleto** será habilitado no **Bloco II**.

202 Descrição do material incompleto *(campo obrigatório)*

Descreva neste campo o material que falta, quando for o caso.

<i>Falta o vl 2</i>

203 Descrição física da partitura *(campo obrigatório)*

Ao clicar neste campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física da partitura. Nela, o usuário indicará primeiro o número de volumes, em seguida o número de exemplares, e por fim a quantidade de fólios ou páginas de cada volume e exemplar.

2 ex. 1 v.: ex. 1, v. 1, 2p / ex. 2, v. 1, 1f

O exemplo acima indica que são dois exemplares com sendo um único volume, onde o primeiro volume do primeiro exemplar possui duas páginas e o primeiro volume do segundo exemplar possui um fôlio.

204 Descrição física da redução (campo obrigatório)

Ao clicar neste campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física da redução. Nela, o usuário indicará primeiro o número de volumes, em seguida o número de exemplares e, por fim, a quantidade de fôlios ou páginas de cada volume e exemplar.

2 ex. 1 v.: ex. 1, v. 1, 2p / ex. 2, v. 1, 1f

O exemplo acima indica que são dois exemplares com sendo um único volume, onde o primeiro volume do primeiro exemplar possui duas páginas e o primeiro volume do segundo exemplar possui um fôlio.

205 Descrição física da coletânea (campo obrigatório)

Caso esteja preenchendo a ficha global da coletânea, indique aqui se a coletânea é composta por partituras, partes ou se é mista (partituras e partes).

No caso de estar preenchendo a ficha individual:

- a) **se foi indicado na ficha global partituras:** ao clicar no campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física da partitura. Nela, o usuário indicará primeiro o número de volumes, em seguida o número de exemplares e, por fim, a quantidade de fôlios ou páginas de cada volume e exemplar.
- b) **se foi indicado na ficha global partes:** ao clicar no campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física da parte.
- c) **se foi indicado na ficha global mista (partituras e partes):** selecione se o material a ser catalogado é uma partitura ou uma parte. Após a seleção, surgirá os campos referentes a descrição física da partitura ou da parte. Siga os passos indicados acima.

206 Descrição física do livro de coro (campo obrigatório)

Ao clicar neste campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física do livro de coro. Nele, informe o número de peças vocais e o total de páginas ou fôlios.

Nas fichas individuais, indicar a página ou fôlio inicial e final onde está localizada peça.

207 Descrição física das partes (campo obrigatório)

Ao clicar neste campo, uma nova janela (*popup*) será aberta para auxiliar na descrição física das partes. Nela, informe o meio instrumental ou vocal, o número de páginas ou fôlios e indique se consta outra peça no mesmo suporte.

cl, 2p / saxofono, 4p

O exemplo acima indica que são duas partes, a primeira uma parte de clarinete com duas páginas e a segunda uma parte de saxofone com quatro páginas.

No caso de constar uma peça no mesmo suporte, a informação será incluída no campo

Observações do Bloco II da seguinte forma:

[Clarineta]: descreva aqui a peça que consta nesse suporte

Ou, para peças com mais de um copista.

[Barbosa, Damião Araujo, 1778-1856 - Flauta]: descreva aqui a peça que consta nesse suporte

Onde tem **descreva aqui a peça que consta nesse suporte** o usuário deverá retirar esse texto e incluir a descrição da peça extra.

Para acrescentar partes clique no botão verde à direita e para remover clique no botão vermelho que fica à direita da parte que deseja.

No caso de ter mais de um copista, as partes estarão separadas em conjuntos para sua identificação.

*[Conj. 1 - Barbosa, Damião Araujo, 1778-1856]: cl, 2p / fl, 1p [Conj. 2 - Copista não indicado]:
cor, 1p / fag, 1p*

O exemplo acima indica que o primeiro conjunto de partes, onde consta uma parte de clarinete com duas páginas e uma parte de flauta com uma página, está com a caligrafia de Damião Barbosa, enquanto que o segundo conjunto, onde consta uma parte de trompa com uma página e uma parte de fagote com uma página, a caligrafia não é indicada.

208 Número de composições (campo obrigatório)

Informe, neste campo, o número de composições agrupadas no documento sob o mesmo título. O valor deste campo define também o número máximo do primeiro dígito dos indicados no campo **Ordenação numérica dos incipits musicais**.

Adverte-se que, se houver dúvida em relação à unidade da série de peças ou caso não seja conhecido o seu pertencimento a uma mesma unidade composicional, deve-se descrever cada uma das peças por separado, em registros independentes.

209 Medidas

O catalogador deverá informar aqui as medidas em centímetros, dando em primeiro lugar a altura no campo onde tem indicado **A:**, e em seguida a largura no campo que tem indicado **L:**.

A: 22 () x L: 10 () cm ou menor

No caso em que haja uma medida diferente (numa página/fólio, por exemplo), pode-se indicar no campo que fica entre parênteses. Isto serve também para o caso de exemplares de tamanhos diferentes.

A: 22 (21) x L: 10 (11) cm ou menor

No caso de várias medidas diferentes, o catalogador deverá selecionar a caixa seguida da expressão **ou menor**.

A: 22 (21) x L: 10 (11) cm ou menor

210 Observações do Bloco II

Informe, neste campo, todo tipo de dado, para descrição física, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

301 Nome do coautor musical

Informe, neste campo, o nome do coautor ou colaborador musical, segundo padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para o seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas**, seguidos de **vírgula, o ano de nascimento, hífen e o ano de morte**.

Barroso, Ary, 1903-1964

Caso a unidade documental possua mais de um copista, clique no botão de adicionar (verde) no lado direito do campo. Para remover, clique no botão de remover (vermelho) à direita do campo.

302 Outro compositor ao qual remete a peça *(campo repetível)*

Informe, neste campo, o nome do compositor da obra que serviu de base para a nova composição (paráfrase, fantasia, variações, cadências, etc.), segundo padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para o seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas**, seguidos de **vírgula, o ano de nascimento, hífen e o ano de morte**.

No caso do Ave Maria de Charles Gounod, que é uma paráfrase sobre um prelúdio de O Cravo Bem-temperado de J. S. Bach, escrever-se-á nesse campo:

Bach, Johann Sebastian, 1685-1750

No caso das Variações sobre um tema de Haydn, compostas por Johannes Brahms:

Haydn, Franz Joseph, 1731-1809

303 Nome do arranjador

Informe, neste campo, o nome normalizado do arranjador. Para isso, digite o nome segundo padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para o seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula, vírgula, nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, vírgula, o ano de nascimento, hífen e o ano de morte.**

Gnatalli, Radamés, 1906-1988

Ao digitar no campo, uma lista de nomes de autoridades já normalizados surgirá como opções para selecionar. Caso só conste no documento o sobrenome, reconstrua, na medida do possível, seu nome completo.

304 Nome do autor literário *(campo repetível)*

Caso haja texto musicado ou narrado na peça catalogada, o catalogador deverá registrar aqui o nome normalizado do autor literário. Para isso, digite o nome segundo o padrão de normalização definido pela Biblioteca Nacional do Brasil para o seu Catálogo de Autoridades, isto é: **Sobrenome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas, seguidos de vírgula e nome(s) com a inicial maiúscula e as demais minúsculas.**

Salles, Arthur de, 1879-1952

Ao digitar no campo, uma lista de nomes de autoridades já normalizadas surgirá como opções para o catalogador selecionar. Caso só conste no documento o sobrenome, reconstrua, na medida do possível, seu nome completo. Se não dispuser de dados suficientes, esse campo será preenchido pelo Administrador do RISM-Brasil a partir dos dados fornecidos nos outros campos relativos ao nome do autor e da bibliografia disponível.

305 Nome dos intérpretes *(campo repetível)*

Indicar-se-ão todos os nomes (completos e normalizados, na medida do possível), dos intérpretes citados no documento.

O nome artístico virá entre parênteses. Caso somente o nome artístico apareça no documento, será colocado neste campo sem parênteses, seguido do nome completo, se conhecido, este sim entre parênteses.

Broschi, Carlo, 1705-1782 (Farinelli)

Pode-se, adicionalmente, acrescentar, entre colchetes, a parte (vocal e/ou instrumental) que o referido intérprete executa.

306 Personagem sem incipits (*campo repetível*)

Neste campo serão registrados (normalizados, na medida do possível), quaisquer outros nomes que apareçam na fonte documental e não possam ser inseridos em outros campos.

307 Outros nomes (*campo repetível*)

No caso de obras dramáticas, registrar aqui diplomaticamente os nomes que não tenham sido incluídos no campo **Nome do personagem** correspondente ao incipit.

308 Observações do Bloco III

Informe, neste campo, todo tipo de dado, para notas relativas às menções de responsabilidades, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

401 Solistas vocais

Indicar-se-á, neste campo, somente as quantidades de solistas das vozes habituais, isto é, S, A, T e B (Soprano, Alto, Tenor e Baixo), nessa ordem, registrando quatro dígitos numéricos (sem espaços), correspondentes a cada uma das quatro vozes.

Informação registrada

1111
2003

Significado

SATB solistas, com uma parte solista para cada voz.
Dois S e três B solistas; não há partes solo para A ou T.

Não são consideradas como solos as vozes que realizem alguma passagem ou seção em "solo" eventual, mas apenas aquelas vozes que tenham sido expressamente escritas como solistas.

No caso de vozes desconhecidas, marcar-se-á no último dígito um "X" e no terceiro (e demais, caso necessário), a quantidade.

Informação registrada	Significado
004X	Quatro vozes solistas não identificadas.
104X	Cento e quatro vozes solistas não identificadas.

Caso existam algumas vozes conhecidas e outras não, tratar-se-ão todas como desconhecidas, anotando no campo **Outras indicações da fonte**, no **Bloco VI**, o detalhe da natureza das vozes conhecidas.

Informação registrada	003X
Significado	Três vozes solistas não identificadas.
Outras informações da fonte	Solistas S, T e uma voz desconhecida.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

402 Outros solistas vocais

Indicar-se-á, neste campo, a relação das abreviaturas normalizadas (padrão RISM-Brasil) correspondentes a outros solistas vocais que não sejam SATB e que portanto não caibam nos critérios do campo **Solistas vocais**.

Informação registrada	Significado
Bariton	Barítono solista
Mezzo-S	Mezzo-Soprano solista

Caso o documento inclua vozes alternativas ou opcionais para um solista, estas se indicarão entre parênteses.

Informação registrada	Significado
S (T)	Soprano ou Tenor solista alternativo ou opcional

Caso não exista abreviatura normalizada para uma determinada voz, escrever-se-á o nome completo da mesma.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

403 Distribuição do(s) coro(s)

Indicar-se-á, neste campo, as quantidades das partes ou vozes habituais que integram cada um dos Coros constantes no documento (S, A, T e B = Soprano, Alto, Tenor e Baixo), nesta ordem, registrando quatro dígitos numéricos (sem espaços), correspondentes a cada uma das quatro vozes.

Informação registrada	Significado
2011	Dois sopranos, sem contralto, um tenor e um baixo.

No caso de vozes desconhecidas, marcar-se-á no último dígito um "X" e no terceiro (e demais, caso necessário), a quantidade.

Informação registrada	Significado
015X	Quinze partes ou vozes não identificadas.

No caso de haver mais de um Coro, deve-se especificar a formação de cada um, repetindo os códigos separados por barras inclinadas:

Informação registrada	Significado
3110/2101/0111	Coro 1: três sopranos, um contralto e um tenor; Coro 2: dois sopranos, um contralto e um baixo; Coro 3: um contralto, um tenor e um baixo.

As quantidades se referem ao número de vozes ou partes musicais e não de pessoas que eventualmente integrem o(s) coro(s).

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

404 Outras vozes do(s) coro(s)

Registra-se aqui a relação das abreviaturas normalizadas (padrão RISM-Brasil) correspondentes a outras partes ou vozes do(s) coro(s) que não sejam as habituais (SATB) e que portanto não caibam nos critérios do campo **Distribuição do(s) coro(s)**.

Informação registrada	Significado
Coro1: Bariton	Parte de Barítono no Coro 1
Coro2: Mezzo-S	Parte de Mezzo-Soprano no Coro 2

Caso o documento inclua vozes alternativas ou opcionais no(s) coro(s), estas se indicarão entre parênteses.

Informação registrada	Significado
Coro: S (T)	Coro com Soprano ou Tenor alternativos ou opcionais

Caso não exista abreviatura normalizada para uma determinada voz, escrever-se-á o nome completo da mesma. Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

405 Instrumentos solistas

Registra-se aqui a relação das abreviaturas normalizadas (padrão RISM-Brasil) correspondente aos instrumentos que desempenhem papéis solistas no documento.

Informação registrada	Significado
iSol: vl	Violino solista

Nos casos de instrumentos alternativos ou opcionais, devem-se escrever entre parênteses.

Informação registrada	Significado
iSol: vl (fl)	Violino ou flauta solista

Nos casos que não exista abreviatura normalizada para um determinado instrumento solista, escrever-se-á seu nome completo.

Não se consideram solo partes de orquestra que realizem alguma passagem ou seção em "solo" isolado e eventual, mas somente partes que tenham sido expressamente escritas como solistas.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

406 Instrumentos de corda

Campo numérico de cinco dígitos indicando respectivamente a quantidade de partes ou vozes escritas para violino 1, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo, nesta ordem.

Informação registrada	Significado
11111	Violino 1, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo.
20110	Dois primeiros violinos, viola e violoncelo.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

407 Instrumentos de sopro (madeiras)

Campo numérico de quatro dígitos, correspondentes à quantidade de flautas, oboés, clarinetes e fagotes, nessa ordem.

Informação registrada	Significado
1111	Uma flauta, um oboé, um clarinete e um fagote.
1010	Uma flauta e um clarinete.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

408 Instrumentos de sopro (metais)

Campo numérico de três dígitos, correspondentes à quantidade de trompas, trompetes e trombones, nesta ordem.

Informação registrada	Significado
111	Uma trompa, um trompete e um trombone.
120	Uma trompa e dois trompetes.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

409 Instrumentos de tecla

Indicam-se aqui (usando abreviaturas, na medida do possível) os instrumentos não incluídos em outros campos como, por exemplo, todos os instrumentos de percussão (incluindo caxixís, atabaques, etc.) e outros como charamela, sacabucha, etc.

Pode-se também indicar aqui instrumentos substitutos para os instrumentos indicados em outros campos do mesmo **Bloco IV**.

No caso de um conjunto de oito ou mais instrumentos não classificados nos campos **Instrumentos solistas**, **Instrumentos de corda**, **Instrumentos de sopro (madeiras)**, **Instrumentos de sopro (metais)**, indicam-se aqui com a abreviatura **org.**

Nos casos que não exista abreviatura normalizada para um determinado instrumento, escrever-se-á seu nome completo.

410 Instrumentos de corda pulsada ou pinçada

Registra-se aqui a relação das abreviaturas normalizadas (padrão RISM-Brasil) correspondente aos instrumentos de teclado.

Informação registrada

org. fig
org. fig
pf

Significado

Órgão cifrado
Clavicembalo
Piano

Nos casos de instrumentos alternativos ou opcionais, devem-se escrever entre parênteses.

Informação registrada

pf (clv)
pf (org)

Significado

Piano ou Cravo alternativo
Redução para piano de obra orquestral

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

411 Outros instrumentos *(campo repetível)*

Registra-se aqui a relação das abreviaturas normalizadas (padrão RISM-Brasil) correspondente aos instrumentos de teclado.

Informação registrada

arp
guia

Significado

Harpa
Guitarra

Nos casos de instrumentos alternativos ou opcionais, deve-se escrever entre parênteses.

Informação registrada

guit (laúd)

Significado

Guitarra ou alaúde

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

412 Baixo contínuo

Este campo receberá indicações de baixo contínuo, quando for o caso, geralmente um instrumento de teclado ou um instrumento grave. No caso de que o baixo contínuo esteja cifrado, indicar-se-á essa característica no campo **Descrição física das partes**.

413 Vozes solistas (relação abreviada)

Este campo destina-se a receber a relação abreviada da formação vocal solista em sua totalidade, informação que é derivada dos campos **Solistas vocais** e **Outros solistas vocais**.

Em primeiro lugar, deve-se dispor as partes vocais ou instrumentais solistas, se existem, indicadas por **V** - vozes - ou por **X** - no caso de vozes solistas indeterminadas, seguidos pelo número delas, entre parênteses: V(8).

Igualmente, uma parte vocal de tessitura indeterminada pode-se representar por: V(1). No caso de três partes indeterminadas: X(3). Não havendo vozes solistas indicadas no documento, este campo receberá um **hífen (-)**.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

414 Instrumentos solistas (relação abreviada)

Este campo destina-se a receber a relação abreviada da formação instrumental solista em sua totalidade, segundo derivada da informação disponível no campo **Instrumentos solistas**.

Em composições com instrumentos solistas, utilizar-se-á a abreviatura **iSol**, sem especificar o(s) nome(s) do(s) instrumento(s) solista(s).

Em uma obra para dois instrumentos solistas indica-se: iSol(2).

No caso de instrumentos indeterminados, deve-se indicar com **i**, seguidos do número deles entre parênteses: i(1).

Caso não haja instrumentos solistas indicados no documento, este campo receberá um **hífen (-)**, assim indicando que este campo foi revisado.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

415 Vozes e instrumentos (relação abreviada)

Este campo destina-se a receber a relação abreviada da formação vocal e instrumental (não solista) em sua totalidade, segundo derivada da informação disponível nos campos **Distribuição do(s) coro(s)**, **Outras vozes do(s) coro(s)**, **Instrumentos de corda**, **Instrumentos de sopro (madeiras)**, **Instrumentos de sopro (metais)**, **Outros instrumentos**, **Instrumentos de corda pulsada ou pinçada** e **Baixo contínuo**, de acordo com a ordem hierárquica habitual e separadas por barras inclinadas, assim: vozes ou coros / cordas / madeiras / metais / percussão, teclas, cordas pulsadas ou pinçadas, e baixo contínuo.

Para indicações globais de formação vocal e/ou instrumental, o RISM-Brasil admite os seguintes termos: **coro**, **corda**, **madeira**, **metal**, **sopro**, **orq** (orquestra) e **bc** (baixo contínuo).

Para conjuntos instrumentais maiores, deve-se indicar orquestra (utilizando a abreviatura **orq**) e não indicações como **i(12)**. Não é necessário indicar a formação instrumental quando se trata de modelos habituais, como no caso de sinfonias, aberturas, oratórios, concertos, etc.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a Ajuda de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

416 Observações do Bloco IV

Informe, neste campo, todo tipo de dado, para notas relativas aos meios de interpretação, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

501 Dedicatória

Neste campo, em primeiro lugar, o catalogador registrará o nome da pessoa a quem foi dedicada a peça ou o documento, seguida do sinal de dois pontos (:) e entre colchetes. Na sequência, deve se registrar a transcrição diplomática da dedicatória, separando por espaços e barras cada uma das linhas que constem.

<p><i>[André Pinto da Silveira] Conselhos deregidos a Francisco Barboza de Araújo Estudante de Mecânica Theorica e Practica em Pariz, postos em Muzica por seo Pai, e Dedicados ao ill.mo Senhor André Pinto da Silveira pelo mesmo.</i></p>
--

Nos casos em que a pessoa tenha título nobiliário ou pseudônimo/apelido, este virá conseguinte ao nome próprio: [Afonso X O Sábio:] etc.

Caso não haja dedicatória no documento, este campo receberá um hífen, assim indicando que foi revisado.

502 Data de composição

Registrar aqui a data da composição da obra, incluída tanto se aparece no documento como se for obtida de outras fontes. No caso de uma cópia datada do século XIX de uma obra de Palestrina, virá aqui a data exata correspondente do século XVI.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

503 Estreia

Registrar aqui a data (o mais completa possível) e o local (cidade, etc.) da primeira execução da peça que está sendo catalogada, tanto se os dados aparecem no documento como se são obtidos de outras fontes.

?, Salvador, Igreja da Boa Viagem

Caso não se saiba uma delas (data ou local), se deixará a parte desconhecida indicada com um sinal de interrogação.

25-09-1832, ?

Caso não sejam conhecidos nenhum dos dois, este campo receberá um hífen (-), assim indicando que foi revisado.

504 Outras execuções *(campo repetível)*

Registrar aqui a data (o mais completa possível) e o local (cidade, etc.) de outras execuções da peça que está sendo catalogada, tanto se os dados aparecem no documento como se são obtidos de outras fontes.

01-01-1929, Salvador, Igreja da Boa Viagem

505 Observações do Bloco V

Informe, neste campo, todo tipo de dado que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

601 Conteúdo da coletânea

Este campo deve conter as indicações de título e autor de todas as composições individuais integradas em um único documento coletivo.

Por exemplo, em uma ficha coletiva que descreva um livro de coro com três obras de Tomás Luís de Victoria e quatro de Francisco Guerrero, este campo conterá a relação de cada uma das obras citadas, segundo a ordem que aparecem no documento:

Nome do compositor normalizado

Conteúdo da coletânea

Documento coletivo

1. Missa Quarti Toni, T. L. de Victoria;
2. Missa de Beata Virgine, F. Guerreiro;
3. etc.

602 Código individual da peça

Este campo receberá automaticamente o número da ficha individual de uma coletânea ou livro de coro.

603 Outras informações da fonte

Neste campo, devem-se registrar outras informações extraídas diretamente do documento e que não puderam ser incluídas em outros campos.

[Na parte de órgão]: “Para tocar-se no dia do Santo Padroeiro da Confraria de pescadores de São João da Luz”.

604 Informações da fontes secundárias

Neste campo, devem-se registrar informações obtidas de outras fontes documentais e impressas, ou sobre outras cópias da mesma peça.

Outra cópia no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

605 Bibliografia (campo repetível)

Neste campo, devem-se registrar as eventuais referências bibliográficas disponíveis que sejam relativas ao registro que está sendo realizado (seja de uma peça individual ou de um documento coletivo).

CASTAGNA, Paulo. Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. Opus: Revista Eletrônica da ANPPOM, v.18, n.1, jun. 2012, p.9-40, ISSN: 1517-7017. Disponível em <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/174>>.

606 Proveniência (pessoas)

Caso o documento que estiver sendo catalogado no acervo que o custodia, tenha uma procedência pessoal (não institucional), neste campo deve-se registrar o nome normalizado do último proprietário (ou dos anteriores). Incluem-se aqui os legados, doações, procedência de compras de uma determinada biblioteca, assembleia, cabido ou igreja, etc. Os nomes latinizados devem ser traduzidos para o original.

607 Proveniência (local da instituição)

Caso o documento que estiver sendo catalogado no acervo que o custodia, tenha uma procedência institucional (não pessoal), neste campo deve-se registrar a cidade da instituição anterior.

Salvador (Bahia, Brasil)

608 Proveniência (instituição)

Caso o documento que estiver sendo catalogado no acervo que o custodia, tenha uma procedência institucional (não pessoal), neste campo deve-se registrar o nome da instituição que foi anteriormente proprietária do documento.

609 Código antigo

Neste campo, deve-se registrar o código que identificava o documento no acervo/instituição anterior.

610 Código atual

Neste campo, deve-se registrar o código atual do documento na instituição em que se encontra custodiado no presente.

611 Cidade e nome da biblioteca ou arquivo

Neste campo, deve-se registrar a sigla do país, cidade e do acervo (biblioteca, arquivo ou outra instituição) em que o documento se encontra atualmente, utilizando o estilo de normalização do RISM-Brasil (quando de instituição brasileira) ou do RISM (quando se tratar de instituição estrangeira).

612 Código RISM-Brasil

O código RISM-Brasil é gerado automaticamente pelo sistema, para indexação e controle dos registros na base de dados.

O código é iniciado com a sigla **BR** de Brasil + **ID¹³ da cidade** onde o acervo está localizado + **hífen** + **ID do acervo** + **hífen** + **ID do usuário** catalogador + **hífen** + **total de documentos** cadastrados do acervo somado mais um.

BR0535-19-1-1

613 Marca d'água

Para informações da marca d'água presente no documento, o usuário deverá preencher a ficha que surge ao escolher essa opção. Nela deverá inserir: o ano da marca d'água, o número da folha onde se encontra a marca d'água no documento, as dimensões da folha, se a marca d'água foi guilhotinada, qual a morfologia (escudo, animal, pessoa, texto, entre outros), as letras (se houver), o posicionamento no papel, as dimensões da marca d'água, a sua distância entre as linhas guias, quem fabricou, local de fabricação, bibliografia utilizada, observações e o upload da reprodução digital da marca d'água.

614 Observações do Bloco VI

Informe, neste campo, todo tipo de dado, para relação de conteúdo, notas bibliográficas e informações sobre o exemplar, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

¹³ Identificador do registro na base de dados

701 Ordenação numérica dos incipits musicais

Campo numérico de três dígitos separados entre si por um ponto, preenchido automaticamente, onde o primeiro dígito identifica a peça, o segundo o movimento e o terceiro o número do incipit musical dentro do movimento.

O segundo incipit musical, do Prelúdio (primeiro movimento) da sexta Suite de Bach.

6.1.2

702 Voz ou instrumento

O usuário deve informar a que voz ou instrumento pertence o incipit musical, de acordo com as abreviaturas encontradas no termo controlado instrumentos.

Para uma parte vocal desconhecida o usuário indicará "V" e para instrumento desconhecido "i".

<i>A 1 Coro</i>

O exemplo acima está indicando que a voz do incipit musical é o contralto primeiro de coro único.

703 Nome do personagem

No caso de obras dramáticas (óperas, oratórios, etc.), deve-se preencher este campo com o nome diplomático do personagem correspondente ao incipit musical.

Quando dois ou mais personagens cantam em uníssono o mesmo incipit, deve-se escolher o mais importante e indicar o(s) outro(s) no campo **Personagens sem incipit**.

704 Epígrafe do incipit musical

Neste campo, o usuário deverá informar os termos que precedem o incipit musical, da mesma forma que aparecem no documento.

As formas e denominações musicais de determinados movimentos obtidas através de pesquisa podem ser indicadas entre colchetes.

<i>Coplas [Romance]</i>

705 Andamento do incipit musical

Neste campo, o usuário poderá informar o andamento do incipit musical utilizando os termo habituais (Adagio, Allegro, Presto, etc.).

706 Clave do incipit musical

Selecione a clave original do incipit musical. Ela aparecerá de modo codificado e deve coincidir com a clave selecionada no campo **Incipit musical**.

Selecione uma opção diferente de “vazio”, a clave será preenchida automaticamente no campo **Incipit musical**.

707 Tonalidade ou modo do incipit musical

Selecione a tonalidade correspondente ao movimento ou parte da obra a que se refere o incipit musical e, na lista abaixo, selecione a armadura de clave.

Geralmente a tonalidade geral da obra é indicada no campo **Tonalidade ou modo da peça**, no **Bloco I**, que poderá ou não coincidir com a informação dada aqui.

708 Tipo de compasso do incipit musical

Informe aqui o compasso do incipit musical, sendo que as fórmulas de compasso arcaicas devem ser convertidas para a notação atual e os compassos tradicionais registrados na forma usual.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

709 Incipit musical

Este campo pode ser preenchido com auxílio do teclado representado abaixo do campo. O usuário poderá, com os botões localizados acima do teclado, selecionar a duração da nota que irá tocar no teclado ou inserir uma pausa ou a barra de compasso.

Para a pausa, deve ser selecionado primeiro a duração e depois clicar no botão onde tem uma pausa de semínima representada.

O usuário também poderá selecionar o ponto de aumento, sendo que para não utilizar mais o ponto deverá clicar novamente no botão.

Para indicar a oitava onde encontra-se a nota indicar da seguinte forma:

‘ = primeira oitava acima do dó central
 ‘‘ = segunda oitava acima do dó central
 ‘‘‘ = terceira oitava acima do dó central
 , = primeira oitava abaixo do dó central
 ,, = segunda oitava abaixo do dó central
 ,,, = terceira oitava abaixo do dó central

Para mais informações acesse o manual do Plaine & Easie Code no site da IAML¹⁴.

710 Upload incipit musical

O usuário poderá optar por enviar o incipit musical nas seguintes extensões: PDF (*.pdf), PNG (*.png), SVG (*.svg), MusicXML (*.xml), MIDI (*.mid), Lilipond (*.ly), entre outras extensões de editores de partitura.

711 Comentários ao incipit musical

Caso haja algum erro evidente no incipit musical, o usuário poderá informar utilizando os seguintes símbolos:

Símbolo	Significado
?	O erro não pôde ser corrigido.
+	O erro foi corrigido
t	O incipit foi transcrito em notação moderna

Por exemplo, para um incipit em 3/4 em que no manuscrito falte, num dado compasso, uma semínima, coloca-se a interrogação ? e explica-se que não foi um erro do catalogador mas que realmente aparece assim no documento.

Somente nos casos em que se pode corrigir pequenos detalhes que não afetam o substancial da obra, acrescenta-se o sinal de + e a correspondente explicação no campo

Informações de fontes secundárias.

712 Incipit literário

Neste campo, o usuário deverá informar, quando for o caso, o texto do incipit musical normalizado.

Textos profanos em latim também deverão ser inseridos aqui.

¹⁴ <http://www.iaml.info/plaine-easie-code>

Os textos que não aparecem no documento, mas que são conhecidos por outras fontes podem ser informados entre parênteses. São eles:

1. Textos que correspondem a partes vocais que faltam, por exemplo, uma versão instrumental de uma peça vocal.
2. Incipit de textos na língua original da composição, quando a fonte oferece uma versão traduzida.
3. Texto de uma peça vocal da qual se toma o incipit de uma parte instrumental.
4. No caso de uma variação ou reelaboração instrumental, os textos das composições vocais que serviram como modelo (ex. música de banda sobre número de obras, ou reelaborações corais para órgão).

Nos casos em que se tenha inserido um incipit literário no campo **Título uniforme**, o mesmo deverá ser informado aqui.

Repetições como "Al arma, al arma, al arma, ténganse" devem ser eliminadas, tornando o texto inicial da seguinte forma "Al arma ténganse".

Deverá ser utilizada a ortografia atualizada do idioma.

Os números devem ser indicados não em cifras, mas por extenso.

713 Incipit literário sacro

O catalogador deverá inserir neste campo, quando for o caso, o incipit literário de textos sacros em latim normalizados.

Nos casos em que se tenha inserido um incipit literário no campo **Título uniforme**, o mesmo deverá ser informado aqui.

714 Observações do Bloco VII

Informe, neste campo, todo tipo de dado, relativos ao incipit musical, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

801 Local de edição do impresso

O catalogador deverá indicar aqui o local de edição do impresso.

802 Nome do editor/editorial

Informe neste campo o nome do editor/editorial.

803 Nome do impressor

Informe aqui o nome do impressor.

804 Data de edição do impresso

Neste campo, o catalogador poderá informar a data de edição.

Caso ainda tenha dúvidas de como preencher este campo, pode utilizar a **Ajuda** de preenchimento clicando no botão à direita do campo.

805 Número da prancha de edição

O catalogador poderá informar neste campo o número da prancha de edição.

806 Referência à série RISM A/I

Caso a peça musical tenha registro na série RISM A/I (Impressos de música até 1800), indica-se aqui o código de referência.

807 Referência à série RISM B

Caso a peça musical tenha registro na série RISM B (Coleções de fontes não catalogáveis alfabeticamente por autor), indica-se aqui o código de referência.

808 Observações do Bloco Anexo

Informe, neste campo, todo tipo de dado, referente ao impresso, que tenha extraído do documento e que os campos anteriores não contemplaram.

5.2- QUESTÕES PRELIMINARES

As questões preliminares foram pensadas para facilitar o tanto quanto possível o processo de descrição de catalogação dos documentos musicográficos. É a partir dessas questões iniciais que o formulário de catalogação, seja ele campos mínimos ou completo, se formata, habilitando e desabilitando campos específicos para cada caso.

Na primeira questão, o catalogador deverá selecionar uma entre três opções, indicando qual a fonte de onde está obtendo a informação para catalogação – “Documento do acervo”; “Catálogo/inventário do acervo”; ou “Outros”.

A opção “Outros” levará o usuário a descrever detalhadamente a fonte de informação, sendo esta enviada, via e-mail, para o administrador da base de dados, que deverá entrar em contato com o usuário. O usuário não preencherá mais nenhuma informação nesse processo.

Na opção “Catálogo/inventário do acervo”, o usuário estará assumindo que está catalogando uma fonte a partir de um catálogo ou inventário do acervo publicado ou inédito. Surgirá uma lista para o usuário selecionar um catálogo/inventário já cadastrado na base de dados ou incluir um novo catálogo/inventário. Ao incluir o novo catálogo/inventário, este surgirá já selecionado na lista para que o usuário siga ao próximo passo. No passo seguinte, será apresentado ao usuário um formulário específico para a catalogação de documentos musicográficos a partir de um catálogo/inventário (ver quadro de opções de formatação do formulário de catalogação).

Já opção “Documento do acervo”, trará outras questões para a formatação do formulário. Primeiramente, qual a espécie documental que está sendo catalogada (partitura, partes, coletânea ou livro de coro). Dependendo o que for selecionado o usuário vai ter que responder outras questões como: se o documento é um manuscrito, impresso ou outro; e se é um documento individual ou coletivo, entendendo como individual um documento cujo compositor seja único, enquanto coletivo possui mais de um compositor.

QUADRO DE OPÇÕES DE FORMATAÇÃO DO FORMULÁRIO DE CATALOGAÇÃO

				Campos mínimos	Completo
Fonte de informação	Documento do acervo	Partitura	Manuscrito	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ⁱ , 130 240 \$r, 130 240 \$o ⁱⁱ , 130 240 \$k ⁱⁱⁱ , 006/00 593 \$a ^{iv} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a ^v , 300 \$a ^{vi} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{vii} , 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{viii} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{ix} , 130 240 \$k ^x , 006/00 593 \$a ^{xi} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a ^{xii} , 690 \$n ^{xiii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{xiv} , 590 \$a ^{xv} , 300 \$a ^{xvi} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{xvii} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII
			Impresso	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{xviii} , 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{xix} , 130 240 \$k ^{xx} , 006/00 593 \$a ^{xxi} , 500 \$a ^{xxii} , 590 \$a ^{xxiii} , 300 \$a ^{xxiv} , Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{xxv} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{xxvi} , 130 240 \$k ^{xxvii} , 006/00 593 \$a ^{xxviii} , 690 \$a ^{xxix} , 690 \$n ^{xxx} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{xxxi} , 590 \$a ^{xxxii} , 300 \$a ^{xxxiii} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{xxxiv} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596
			Outro	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{xxxv} , 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{xxxvi} ,	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{xlii} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{xliii} , 130 240 \$k ^{xliv} , 006/00 593 \$a ^{xlv} , 260

			130 240 \$k ^{xxxvii} , 006/00 593 \$a ^{xxxviii} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a ^{xxxix} , 300 \$a ^{xl} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{xli} , 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	\$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a ^{xlvi} , 690 \$n ^{xlvii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{xlviii} , 590 \$a ^{xliv} , 300 \$a ^l , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{li} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596
	Parte(s)	Manuscrito	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lviii} , 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{liii} , 006/00 593 \$a ^{liv} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a ^{lv} , 300 \$a ^{lvi} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{lvii} , 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lviii} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{lix} , 006/00 593 \$a ^{lx} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a ^{lxi} , 690 \$n ^{lxii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{lxiii} , 590 \$a ^{lxiv} , 300 \$a ^{lxv} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{lxvi} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII
		Impresso	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lxxvii} , 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{lxxviii} , 006/00 593 \$a ^{lxxix} , 500 \$a ^{lxx} , 300 \$a ^{lxxi} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{lxxii} , 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lxxviii} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{lxxiv} , 006/00 593 \$a ^{lxxv} , 690 \$a ^{lxxvi} , 690 \$n ^{lxxvii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{lxxviii} , 590 \$a ^{lxxix} , 300 \$a ^{lxxx} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs.

					Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{lxxxix} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596
			Outro	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lxxxii} , 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{lxxxiii} , 006/00 593 \$a ^{lxxxiv} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a ^{lxxxv} , 300 \$a ^{lxxxvi} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{lxxxvii} , 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{lxxxviii} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k ^{lxxxix} , 006/00 593 \$a ^{xc} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a ^{xcii} , 690 \$n ^{xcii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{xciii} , 590 \$a ^{xciv} , 300 \$a ^{xcv} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrela, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{xcvi} , 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596
	Coletânea	Individual	Manuscrito	Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{xcvii} , 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{xcviii} , 006/00 593 \$a ^{xcix} , 500 \$a ^c , 300 \$a ^{ci} , Obs. Bloco II, 590 \$a ^{cii} , 852 \$d, 001 Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19 ^{cviii} , 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{civ} , 130 240 \$k ^{cv} , 006/00 593 \$a ^{cvi} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a ^{cvii} , 300 \$a ^{cviii} , Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t	Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{cix} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{cx} , 006/00 593 \$a ^{cxii} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{cxii} , 590 \$a ^{cxiii} , 300 \$a ^{cxiv} , 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrela, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a ^{cxv} Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19 ^{cxvi} , 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{cxvii} , 130 240 \$k ^{cxviii} , 006/00 593 \$a ^{cxix} , 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a ^{cxix} , 690 \$n ^{cxix} , Obs. Bloco I, 500 \$a ^{cxix} , 300 \$a ^{cxix} , 300

					<p>\$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cxv}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII</p>
			Impresso	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cxvi}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cxvii}, 006/00 593 \$a^{cxviii}, 500 \$a^{cxviii}, 590 \$a^{cxviii}, 300 \$a^{cxix}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cxix}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cxvii}, 006/00 593 \$a^{cxviii}, 500 \$a^{cxviii}, 300 \$a^{cxviii}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cxvii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cxviii}, 006/00 593 \$a^{cxviii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cxviii}, 590 \$a^{cxli}, 300 \$a^{cxli}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cxlii}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cxliii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cxliv}, 006/00 593 \$a^{cxlv}, 690 \$a^{cxlvi}, 690 \$n^{cxlvii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cxlviii}, 300 \$a^{cxlix}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cl}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição,</p>

					260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596
			Outro	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{clii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clxiii}, 006/00 593 \$a^{clxiv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{clxv}, 690 \$n^{clxvi}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{clxvii}, 590 \$a^{clxviii}, 300 \$a^{clxix}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{clxx}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{clvii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clviii}, 006/00 593 \$a^{clix}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{clx}, 300 \$a^{clxi}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{clxii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clxiii}, 006/00 593 \$a^{clxiv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{clxv}, 690 \$n^{clxvi}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{clxvii}, 590 \$a^{clxviii}, 300 \$a^{clxix}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{clxx}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{clxxi}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clxxii}, 006/00 593 \$a^{clxxiii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{clxxiv}, 690 \$n^{clxxv}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{clxxvi}, 300 \$a^{clxxvii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{clxxviii}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
		Coletivo	Manuscrito	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{clxxix}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clxxx}, 006/00 593 \$a^{clxxxi}, 260 \$c=manuscrito, 700</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{exc}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{exci}, 006/00 593 \$a^{excii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{exciii}, 590 \$a^{exciv}, 300 \$a^{exciv}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor,</p>

				<p>\$a=copista, 500 \$a^{clxxxii}, 300 \$a^{clxxxiii}, Obs. Bloco II, 590 \$a^{clxxxiv}, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{clxxxv}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{clxxxvi}, 006/00 593 \$a^{clxxxvii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{clxxxviii}, 300 \$a^{clxxxix}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cxvii}</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cxvii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cxviii}, 130 240 \$k^{cxvix}, 006/00 593 \$a^{cc}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cci}, 690 \$n^{ccii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cciii}, 300 \$a^{cciv}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccv}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII</p>
			Impresso	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccvi}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccvii}, 006/00 593 \$a^{ccviii}, 500 \$a^{ccix}, 590 \$a^{ccx}, 300 \$a^{ccxi}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccxii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxiii}, 006/00 593 \$a^{ccxiv}, 500 \$a^{ccxv}, 300 \$a^{ccxvi}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccxvii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxviii}, 006/00 593 \$a^{ccxix}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccxx}, 590 \$a^{ccxxi}, 300 \$a^{ccxxii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccxxiii}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccxxiv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxxv}, 006/00 593 \$a^{ccxxvi}, 690 \$a^{ccxxvii}, 690</p>

					<p>\$n^{ccxxviii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccxxix}, 300 \$a^{ccxxx}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccxxxi}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
			Outro	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccxxxii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxxxiii}, 006/00 593 \$a^{ccxxxiv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{ccxxxv}, 300 \$a^{ccxxxvi}, Obs. Bloco II, 590 \$a^{ccxxxvii}, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccxxxviii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxxxix}, 006/00 593 \$a^{ccxli}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{ccxlii}, 300 \$a^{ccxliii}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccxliv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxlv}, 006/00 593 \$a^{ccxlv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{ccxlvii}, 690 \$n^{ccxlviii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccxlviii}, 590 \$a^{ccxlix}, 300 \$a^{cccl}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cccli}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccclii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccliii}, 006/00 593 \$a^{cccliv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{ccclv}, 690 \$n^{ccclvi}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccclvii}, 300 \$a^{ccclviii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260</p>

					<p>\$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cclix}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
					<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cclxxii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cclxxiii}, 006/00 593 \$a^{cclxxiv}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cclxxv}, 590 \$a^{cclxxvi}, 300 \$a^{cclxxvii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cclxxviii}</p>
				Manuscrito	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cclx}, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cclxi}, 006/00 593 \$a^{cclxii}, 500 \$a^{cclxiii}, 300 \$a^{cclxiv}, Obs. Bloco II, 590 \$a^{cclxv}, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cclxvi}, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cclxvii}, 130 240 \$k^{cclxviii}, 006/00 593 \$a^{cclxix}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{cclxx}, 300 \$a^{cclxxi}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>
				Impresso	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cclxxxiii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccc}, 006/00 593 \$a^{ccci}, Obs. Bloco I,</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cclxxxix}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cclxxx}, 130 240 \$k^{cclxxxii}, 006/00 593 \$a^{cclxxxiii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cclxxxiiii}, 690 \$n^{cclxxxiv}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cclxxxv}, 300 \$a^{cclxxxvi}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cclxxxvii}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII</p>

				<p>130 240 \$k^{ccclxxxix}, 006/00 593 \$a^{ccxc}, 500 \$a^{ccxc}, 590 \$a^{ccxcii}, 300 \$a^{ccxciii}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccxciv}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccxcv}, 006/00 593 \$a^{ccxcvi}, 500 \$a^{ccxcvii}, 300 \$a^{ccxcviii}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>500 \$a^{cccii}, 590 \$a^{ccciiii}, 300 \$a^{ccciiv}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cccv}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cccv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccvii}, 006/00 593 \$a^{cccviii}, 690 \$a^{cccvix}, 690 \$n^{cccx}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cccx}, 300 \$a^{cccxii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cccxiii}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
			Outro	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cccxiv}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccxv}, 006/00 593 \$a^{cccxvi}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{cccxvii}, 300 \$a^{cccxviii}, Obs. Bloco II, 590 \$a^{cccxix}, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cccx}, 130 240 \$r, 130 240</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cccxv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccxvi}, 006/00 593 \$a^{cccxvii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cccxviii}, 690 \$n^{cccxix}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cccx}, 590 \$a^{cccx}, 300 \$a^{cccxii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrelia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c,</p>

				<p>\$k^{cccxxi}, 006/00 593 \$a^{cccxxii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{cccxxiii}, 300 \$a^{cccxxiv}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>852 \$d, 001, 592 \$a^{cccxxiii}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cccxxiv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccxxv}, 006/00 593 \$a^{cccxxvi}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cccxxvii}, 690 \$n^{cccxxviii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cccxxix}, 300 \$a^{cccxi}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrela, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cccxi}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
		Coletivo	Manuscrito	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccccli}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccccliii}, 006/00 593 \$a^{ccccliv}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{cccclv}, 300 \$a^{cccclvi}, Obs. Bloco II, 590 \$a^{cccclvii}, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cccclviii}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cccclix}, 006/00 593 \$a^{ccccli}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 500 \$a^{ccccli}, 300 \$a^{ccccli}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccccliii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{ccccliv}, 006/00 593 \$a^{cccclv}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cccclvi}, 590 \$a^{cccclvii}, 300 \$a^{cccclviii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estrela, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cccclix}</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cccclix}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$o^{cccclxi}, 130 240 \$k^{cccclxii}, 006/00 593 \$a^{cccclxiii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cccclxiv}, 690 \$n^{cccclxv}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cccclxvi}, 300 \$a^{cccclxvii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700</p>

					<p>\$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>\$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccclxxviii}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII</p>
				Impresso	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccclxxix}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccclxx}, 006/00 593 \$a^{ccclxxi}, 500 \$a^{ccclxxii}, 590 \$a^{ccclxxiii}, 300 \$a^{ccclxxiv}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccclxxv}, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccclxxvi}, 006/00 593 \$a^{ccclxxvii}, 500 \$a^{ccclxxviii}, 300 \$a^{ccclxxix}, Obs. Bloco II, 852 \$d, 001, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{ccclxxx}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccclxxxi}, 006/00 593 \$a^{ccclxxxii}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccclxxxiii}, 590 \$a^{ccclxxxiv}, 300 \$a^{ccclxxxv}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccclxxxvi}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{ccclxxxvii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{ccclxxxviii}, 006/00 593 \$a^{ccclxxxix}, 690 \$a^{ccclxc}, 690 \$n^{ccclxci}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{ccclxcii}, 300 \$a^{ccclxciii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{ccclxciv}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t, Obs. Bloco VII, 260</p>

					<p>\$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p>
				Outro	<p>Ficha global: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 008/18-19^{cdvii}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cdviii}, 006/00 593 \$a^{cdviii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cdix}, 690 \$n^{cdix}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cdxi}, 590 \$a^{cdxii}, 300 \$a^{cdxiii}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cdxiv}, 260 \$a=edição, 260 \$b=edição, 260 \$c=edição, 260 \$f=edição, 300 \$b, 596</p> <p>Ficha individual: 245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19^{cdxv}, 383 \$b, 130 240 \$r, 130 240 \$k^{cdxvi}, 006/00 593 \$a^{cdxvii}, 260 \$c=manuscrito, 700 \$a=copista, 690 \$a^{cdxviii}, 690 \$n^{cdxix}, Obs. Bloco I, 500 \$a^{cdxx}, 300 \$a^{cdxxi}, 300 \$c, Obs. Bloco II, 700 \$a=coautor, 700 \$a=compositor, 700 \$a=autor, 700 \$a=interprete, 700 \$a=personagem, 700 \$a=outro, Obs. Bloco III, 598 \$a, 594 \$a, Obs. Bloco IV, 500 \$a, 260 \$c=composição, 260 \$c=estreia, 260 \$c=outras execuções, Obs. Bloco V, 505 \$a, 504 \$a, 591 \$a, 852 \$a, 852 \$c, 852 \$d, 001, 592 \$a^{cdxxii}, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t</p>
	Catálogo/inventário do acervo	Selecionar catálogo/inventário ou cadastrar novo			245 \$a, 130 240 \$a, 246 \$a, 100 \$a, 100 \$d, 008/18-19 ^{cdxxiii} , 130 240 \$r, 130 240 \$o ^{cdxxiv} , 006/00 593 \$a ^{cdxxv} , 690 \$a ^{cdxxvi} , 690 \$n, 031 \$a \$b \$c, 031 \$m, 031 \$e, 031 \$d, 031 \$g, 031 \$r \$n, 031 \$o, 031 \$p, 031 \$q, 031 \$t
	Outro	Descrever a fonte de informação			Envia e-mail para administrador

6- MODO DE EXIBIÇÃO

Tabela 1 – Comparação da exibição resumida dos registros

ITENS	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
1	Compositor	Compositor	Compositor	Compositor	Código do registro	Autoria normalizada
2	Título	Título normalizado	Título normalizado	Título	Título	Título normalizado
3	Tonalidade ¹⁵	-	-	-	Compositor	Tonalidade ¹⁶
4	Instrumentação	Instrumentação	-	Instrumentação	Gênero	Instrumentação
5	-	-	Título na fonte	-	-	-
6	Tipo de documento	-	-	-	-	Tipo de documento
7	Sigla da biblioteca	-	Sigla da biblioteca	Sigla da biblioteca	-	Sigla do acervo ¹⁷
8	Código localizador	-	Código localizador	Código localizador	-	-
9	-	-	-	-	-	ID RISM-Brasil

Tabela 2 – Comparação da estrutura das seções na exibição completa

ITENS	RISM OPAC ¹⁸	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
1	Informações da obra	Sumário	Sumário	Sumário	Cabeçalho	Sumário
2	Descrição da fonte	Informações da biblioteca	Informações da biblioteca	Informações da biblioteca	Dados gerais	Informações do acervo
3	Incipits	Conteúdo	Conteúdo	Conteúdo	Incipit ¹⁹	Incipits
4	Outras notas	Distribuição	Distribuição	Distribuição	Conteúdo ²⁰	Instrumentação
5	Conteúdo	-	Detalhes da fonte	Detalhes da fonte	-	-
6	Publicação	Descrição do material	-	Descrição do material	Descrição	-
7	Proveniência	Outras informações	Outras informações	Outras informações	-	Outras informações
8	-	Referências	Referências	Referências	-	-
9	-	Termos indexados	Termos indexados	Termos indexados	-	-
10	Na coletânea	Títulos relacionados	Recursos relacionados	Títulos relacionados	-	Itens relacionados
11	-	Imagens	-	-	-	-
12	-	-	-	-	-	Informações de catalogação

¹⁵ Numa amostragem de aproximadamente 500 registros, observou-se que nas peças individuais, a tonalidade é inserida entre o título e a instrumentação, quando a tonalidade da peça, como um todo, pode ser informada.

¹⁶ Numa amostragem de aproximadamente 500 registros, observou-se que nas peças individuais, a tonalidade é inserida entre o título e a instrumentação, quando a tonalidade da peça, como um todo, pode ser informada.

¹⁷ Acervo inclui arquivos ou bibliotecas (públicas ou privadas) onde o documento estiver depositado.

¹⁸ O Nome e o título normalizado são exibidos no início da página, assim como o ID RISM e as informações da biblioteca que são exibidas no rodapé.

¹⁹ Não é exibido quando trata-se de uma ficha global de uma coletânea.

²⁰ É exibido somente nas fichas globais de coletâneas.

Tabela 3 – Comparação da descrição do nível *sumário* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
SUMÁRIO	Instrumentação	Nome	Nome	Nome	Nome normalizado	Autoria normalizada
	Co-compositor	Título normalizado	Título normalizado	Título normalizado	Título normalizado	Título normalizado
	Catálogo de obras	Subheading (Excerpt/Arr/Inserts?)	Subheading (Excerpt?)	Subheading (Fragmento/Inserção?)	Digitalização	-
	Opus	Instrumentação	Instrumentação	Instrumentação	-	Instrumentação
	Arranjador	Tonalidade ou modo	Catálogo / Opus	Arranjo	-	-
	Texto	Número de Opus	Arranjo	Catálogo temático / Opus	-	-
	Idioma	Título na fonte	Tonalidade	Tonalidade	-	Tonalidade ou modo
	Gênero	Variação de título na fonte	Título da seção ou parte	Título na fonte	-	Título na fonte
	Festa litúrgica	Título adicional	Título na fonte	Título adicional	-	Variação do título
	-	Norma	Subtítulo	Nota sobre o conteúdo	-	-
	-	Arranjo	Variante do título na fonte	Festa litúrgica	-	-
	-	ID RISM	Título adicional	-	-	-
	-	-	Descrição resumida	-	-	-

Tabela 4 – Comparação da descrição do nível *informações da biblioteca / informações do acervo* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
INFORMAÇÕES DA BIBLIOTECA / INFORMAÇÕES DO ACERVO	-	Sigla da biblioteca	Sigla da biblioteca	Sigla da biblioteca	-	Sigla
	-	-	-	Sublocação	-	-
	-	-	-	Código localizador antigo	-	Código antigo
	-	-	Nome da biblioteca	Biblioteca	-	Instituição
	-	Número identificados do local	Código localizador	Código localizador	-	Código
	-	-	-	Nome da coleção	-	Acervo
	-	-	-	Notas sobre a fonte de aquisição	-	-
	-	-	-	Método de aquisição	-	-
	-	-	-	Data de aquisição	-	-
	-	Número de acesso	-	-	-	-

Tabela 5 – Comparação da descrição do nível *conteúdo / incipits* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
CONTEÚDO / INCIPTS	-	Número da obra	Número da obra	Número da obra	-	Número do incipit
	-	Título do movimento, andamento	Título do movimento, andamento	Título do movimento, andamento	-	Andamento
	-	Personagem	-	Clave	-	Personagem
	-	Voz / instrumento	Voz / instrumento	Voz / instrumento	-	Voz / instrumento
	-	-	-	Compasso	-	-
	-	-	-	Notação musical	-	Plain & Easie Code
	-	Tonalidade ou modo	Tonalidade ou modo	Tonalidade ou modo	-	Tonalidade ou modo
	-	Incipit literário	Incipit literário	Incipit literário	-	Incipit literário
	-	Incipit musical	Clave	Incipit musical	-	Incipit musical
	-	-	Armadura de clave	Texto	-	-
	-	-	Compasso	-	-	-
	-	-	Notação musical	-	-	-
	-	-	Incipit musical	-	-	-
-	-	Texto	-	-	-	

Tabela 6 – Comparação da descrição do nível *distribuição / instrumentação* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
DISTRIBUIÇÃO / INSTRUMENTAÇÃO	-	Instrumentação	Instrumentação	-	-	-
	-	-	Roles names standardised (personagem?)	Roles names standardised (personagem?)	-	-
	-	-	-	Voz solista	-	Vozes solistas
	-	-	-	Voz solista adicional	-	-
	-	-	-	Vozes do coro	-	Vozes do coro
	-	-	-	Cordas	-	Cordas
	-	-	-	Madeiras	-	Madeiras
	-	-	-	Metais	-	Metais
	-	-	-	Instrumentos de tecla	-	Instrumentos de teclas
	-	-	-	Percussão	-	Percussão
	-	-	-	Outros instrumentos	-	Outros instrumentos
	-	-	-	Baixo contínuo	-	Baixo contínuo

Tabela 7 – Comparação da descrição do nível *detalhes da fonte* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
DETALHES DA FONTE	-	-	Notas de encadernação	-	-	-
	-	-	Material suplementar	Material suplementar	-	-
	-	-	Local, emissor e data da fonte	-	-	-
	-	-	Descrição / extensão	-	-	-
	-	-	Dimensões	-	-	-

	-	-	Arranjo físico	-	-	-
	-	-	Partes	-	-	-
	-	-	-	Número de prancha	-	-
	Título na fonte	-	-	-	-	-
	Material	-	-	-	-	-

Tabela 8 – Comparação da descrição do nível *descrição do material* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
DESCRÇÃO DO MATERIAL	-	Tipo	-	Cópia do cabeçalho de publicação	Partes existentes	-
	-	Informações de publicação, impressão e produção	-	Descrição / extensão	Assinaturas anteriores	-
	-	Formato, extensão	-	Técnica de registro	Forma gráfica	-
	-	Dimensões	-	Partes	Suporte	-
	-	Partes	-	Partes que faltam	Marca d'água	-
	-	Extensão (partes)	-	Dimensões	Apresentação	-
	-	Descrição da marca d'água	-	Notas sobre marca d'água	Dimensões	-
	-	Copista	-	Tipo	Estado de conservação	-
	-	Binding note	-	-	Sinais de deterioração	-
	-	Notas gerais	-	-	Data da última atualização	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-

Tabela 9 – Comparação da descrição do nível *publicação* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
PUBLICAÇÃO	Local	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-

Tabela 10 – Comparação da descrição do nível *proveniência* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
PROVENIÊNCIA	Nome do acervo	-	-	-	-	-
	Proprietário anterior	-	-	-	-	-
	Código localizador antigo	-	-	-	-	-

Tabela 11 – Comparação da descrição do nível *outras informações / outras notas* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
OUTRAS INFORMAÇÕES / OUTRAS NOTAS	Instrumentação	Notas gerais	Notas gerais	Notas gerais	-	-
	Performances	Nota de performance	Nota sobre uma data	Notas de criação/produção	-	-
	Dedicatória	Notas de proveniência	Nota de criação/produção	Notas sobre o idioma	-	-
	Outros nomes	Descrição resumida	Conteúdo	Notas sobre uma data	-	-
	Notas	-	Referência	Proveniência	-	-
	Literatura	-	Referência não publicada	Restrição de acesso	-	-
	RISM A/I	-	Notas de idioma	-	-	-
	-	-	Nomes originais das partes	-	-	-
	-	-	Proveniência	-	-	-
	-	-	Código localizador antigo	-	-	-
-	-	Binding	-	-	-	

Tabela 12 – Comparação da descrição do nível *referências* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
REFERÊNCIAS	-	RISM Series A/I e B	RISM Series A/I e B	Referências bibliográficas	-	-
	-	Número RISM Series	-	Nome do catálogo	-	-
	-	Número de opus	-	-	-	-
	-	Catálogo de obras	-	-	-	-
	-	Referências bibliográficas	-	-	-	-

Tabela 13 – Comparação da descrição do nível *termos indexados* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
TERMOS INDEXADOS	-	Tema título	Tema título	Tema título	-	-
	-	Idioma do texto	Nome	Idioma do texto cantado	-	-
	-	Nome	Instituição	Nome	-	-
	-	Instituição adicional	-	Instituição custodiadora	-	-
	-	-	-	Local de um evento	-	-

Tabela 14 – Comparação da descrição do nível *recursos relacionados / títulos relacionados / na coletânea* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
RECURSOS RELACIONADOS / TÍTULOS RELACIONADOS / NA COLETÂNEA	-	Registro pai	Link para volume que possui este item	Volume que contém este item	-	-
	-	Itens nesta fonte	Link para itens neste volume	Itens nesta fonte	-	-
	-	-	Obras relacionadas / Inserções	-	-	-

Tabela 15 – Comparação da descrição do nível *informações de catalogação* na exibição completa dos registros

ITEM	RISM OPAC	MUSCAT	RISM UK	RISM CH	MUSICAT MX	RISM BRASIL
INFORMAÇÕES DE CATALOGAÇÃO	-	-	-	-	-	Inserido por
	-	-	-	-	-	Validado por
	-	-	-	-	-	Publicado por
	-	-	-	-	-	Editores
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-
	-	-	-	-	-	-

ⁱ Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

ⁱⁱ Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

ⁱⁱⁱ Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{iv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^v Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{vi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{vii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{viii} Se a seleção do campo **008/18-19** for (**MUSCAT REVISAR**) **ópera balada, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro) (Preencher automaticamente com hífen os campos obrigatórios que não se aplicam nesse caso) O campo personagem do incipit deve ser preenchido quando o usuário indicar no campo voz ou instrumento que é uma voz.

^{ix} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^x Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xiii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xiv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{xv} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{xvi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{xvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{xviii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{xix} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{xx} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xxi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xxii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{xxiii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{xxiv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{xxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{xxvi} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{xxvii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xxviii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xxix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xxx} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xxxi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{xxxii} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será **1** e não poderá ser alterado.

^{xxxiii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{xxxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{xxxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{xxxvi} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{xxxvii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xxxviii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xxxix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{xl} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{xli} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será **1** e não poderá ser alterado.

^{xlii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{xliii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{xliv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xlv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xlvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xlvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xlviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{xlix} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será **1** e não poderá ser alterado.

¹ Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{li} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{lii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{liii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{liv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{lv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{lvi} Este campo se refere à descrição física das partes. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{lvii} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será **1** e não poderá ser alterado.

^{lviii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{lix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{lx} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{lxi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{lxii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{lxiii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{lxiv} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{lxv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{lxvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{lxvii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{lxviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{lxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{lxx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{lxxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{lxxii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{lxxiii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{lxxiv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{lxxv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{lxxvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{lxxvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{lxxviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{lxxix} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{lxxx} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{lxxx}ⁱ Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{lxxx}ⁱⁱ Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{lxxx}ⁱⁱⁱ Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{lxxx}^{iv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{lxxx}^v Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{lxxx}^{vi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{lxxx}^{vii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{lxxx}^{viii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{lxxx}^{ix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{xc} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{xc}ⁱ Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xc}ⁱⁱ Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{xc}ⁱⁱⁱ Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{xc}^{iv} O valor do campo 590 \$a nesse caso será 1 e não poderá ser alterado.

^{xc}^v Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{xc}^{vi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{xc}^{vii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{xcviii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{xcix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^c Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{ci} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cii} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ciii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{civ} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cvi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cviii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cx} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cx} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cxiii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cxiv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cxv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cxvi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxvii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cxviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxx} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cxxi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cxxii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxxiii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cxxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cxxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxxvi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxxvii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxxviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxxix} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cxxx} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo,

surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cxxxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxxxix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxxxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxxxix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cxxxix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cxxxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxxxix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxxxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxxxix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cxl} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cxli} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cxlii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cxliii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxliv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxliv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxlvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cxlvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cxlviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxlix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cl} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cli} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cliii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cliv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{clvi} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{clvii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{clix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{clx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{clxii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clxiii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{clxiv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{clxv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{clxvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{clxvii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clxviii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{clxix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{clxx} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{clxxi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clxxii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{clxxiii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{clxxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{clxxv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{clxxvi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clxxvii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{clxxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{clxxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clxxx} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{clxxxi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{clxxxii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clxxxiii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{clxxxiv} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{clxxxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{clxxxvi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{clxxxvii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{clxxxviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{clxxxix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cx} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxci} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cxcii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxci} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxci} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cxci} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cxci} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cxci} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxviii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cxix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cc} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cci} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cciii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cciv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccvi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccvii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccviii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccx} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxiii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxiv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccxvi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxvii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{ccxxi} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccxxii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxxiii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccxxiv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxxv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxxvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxxvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccxxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccxxix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{ccxxx} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxxxi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccxxxii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxxxiii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxxxiv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxxxv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccxxxvi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxxxvii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccxxxviii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxxxix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxli} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxlii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccxliii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccxliv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccxlv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccxlvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccxlvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccxlviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccxlix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccl} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cccli} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo,

surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{ccli} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cclii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccliii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccliv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cclv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cclvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cclvii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cclviii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cclix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cclx} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cclxi} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cclxii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cclxiii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cclxiv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cclxv} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cclxvi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cclxvii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cclxviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cclxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cclxx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cclxxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cclxxii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cclxxiii} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cclxxiv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cclxxv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{cclxxvi} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cclxxvii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cclxxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cclxxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cclxxx} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cclxxxi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cclxxxii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor**, **Possível manuscrito do autor**, **Manuscrito parcial do autor**, **Cópia manuscrita**, **Cópia manuscrita com anotações do autor**, **Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**,

referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cclxxxiii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cclxxxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cclxxxv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cclxxxvi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cclxxxvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cclxxxviii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cclxxxix} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxc} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxcxi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxcxii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cxcxiii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cxcxiv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cxcxv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cxcxvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cxcxvii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cxcxviii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cxcxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário

só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccc} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccci} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccciii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccciv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cccvi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccvii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccviii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso**, **Impresso com anotações do autor**, **Impresso com anotações manuscritas**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxiii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cccxiv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito**, **Material musicográfico eletrônico**, **Rolo**, **Disco perfurado**, **Cilindro**, **Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxvii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxviii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxix} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cccxx} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxxi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxxii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxxiii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxxiv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxxvi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxxvii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxxix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxxx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxxx} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cccxxxii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxxxiii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cccxxxiv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxxxv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxxxvi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxxxvii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxxxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxxxix} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxl} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxli} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cccxlii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxlili} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxliv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxlv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxlvi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxlvii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cccxlviii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxliv} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccl} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccli} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccclii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo,

surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{cccliii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccliv} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{ccclv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccclvi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{ccclvii} O valor do campo **590 \$a** nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccclviii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{ccclix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccclx} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccclxi} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{ccclxii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccclxiii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccclxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccclxv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{ccclxvi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo **500 \$a**.

^{ccclxvii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5).

^{ccclxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccclxix} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccclxx} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccclxxi} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccclxxii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccclxxiii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccclxxiv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccclxxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccclxxvi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccclxxvii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccclxxviii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccclxxix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccclxxx} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccclxxxi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccclxxxii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{ccclxxxiii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{ccclxxxiv} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{ccclxxxv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{ccclxxxvi} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{ccclxxxvii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{ccclxxxviii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{ccclxxxix} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxc} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxc i} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cccxc ii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxc iii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cccxc iv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cccxc v} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cccxc vi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cccxc vii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cccxc viii} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cccxc ix} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cd} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cd i} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas ou zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cd ii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cd iii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Material combinando impresso e manuscrito, Material musicográfico eletrônico, Rolo, Disco perfurado, Cilindro, Outro**. Caso a seleção seja

Outro, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cdiv} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cdv} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cdvi} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cdvii} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cdviii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cdix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cdx} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cdxi} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cdxii} O valor do campo 590 \$a nesse caso será informado pelo catalogador na ficha global e não poderá ser alterado nas fichas individuais.

^{cdxiii} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cdxiv} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cdxv} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, officio de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cdxvi} Se a opção selecionada no campo **130|140 \$k** for **Fragmento**, o campo **505 \$a** (Identificação de fragmentos de uma peça) será habilitado no **Bloco I**.

^{cdxvii} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Impresso, Impresso com anotações do autor, Impresso com anotações manuscritas, Outro**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cdxviii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cdxix} Este campo só será habilitado se o usuário indicar no formulário que o documento musicográfico consta em algum catálogo.

^{cdxx} Se a opção selecionada no campo **500 \$a** for **Incompleto**, será habilitado o campo **505 \$a** (descrição do material incompleto) logo abaixo do campo 500 \$a.

^{cdxxi} Este campo se refere à descrição física da partitura. Quando o campo **300 \$a** (Descrição física da partitura, Descrição física da redução, Descrição física das partes, Descrição física da coletânea ou Descrição física do livro de coro) estiver em foco, ou seja, quando o cursor de entrada estiver no campo, surgirá para o usuário uma nova janela de ajuda para o preenchimento do campo (**ver figuras 1, 2, 3, 4 e 5**).

^{cdxxii} Este campo só será habilitado se o usuário indicar que o documento musicográfico possui marca d'água.

^{cdxxiii} Se a seleção do campo **008/18-19** for **baladas, cantatas, cenas, completas, diálogos, música cênica, ofício de defunto, óperas, oratórios, paixões, pastichos, peças cênicas curtas, tonadillas** ou **zarzuelas**, o campo **130|240 \$r**, referente à tonalidade ou modo da peça, será desabilitado, e o usuário só incluirá a tonalidade no incipit musical do documento (**Bloco VII**), campo **031 \$r** (descrição se a tonalidade é maior, menor, se é modo ou outro) e **031 \$n** (seleção da tonalidade, modo ou outro).

^{cdxxiv} Se a opção selecionada no campo **130|240 \$o** for **Arranjo**, o campo **700 \$a Nome do Arranjador** será habilitado no **Bloco III**. Caso a opção selecionada seja **Redução**, o campo **300 \$a Descrição física da partitura** será substituído por **300 \$a Descrição física da redução**.

^{cdxxv} As opções a serem selecionadas nesse caso são: **Manuscrito do autor, Possível manuscrito do autor, Manuscrito parcial do autor, Cópia manuscrita, Cópia manuscrita com anotações do autor, Outro**. Se a opção selecionada no campo **006/00|593 \$a** for **Manuscrito do autor**, o campo **700 \$a**, referente ao copista, será desabilitado no **Bloco I**. Caso a seleção seja **Outro**, surgirá um campo para descrição da natureza da fonte logo abaixo da lista de seleção, que será registrado no campo **593 \$a**.

^{cdxxvi} Este campo estará preenchido com a sigla do catálogo selecionado, sem possibilidade de alterar.

ANEXOS

SUMÁRIO DOS ANEXOS

ANEXO A – Proposta de autoria registrada na Biblioteca Nacional brasileira	568
ANEXO B – Controle de fluxo BD RISM-Brasil versão 1.0	635

ANEXO A – Proposta de autoria registrada na Biblioteca Nacional brasileira

Proposta de Pablo Sotuyo Blanco, então membro da comissão mista do RiDIM, submetida em 2010 ao presidente da comissão mista do RiDIM.

RiDIM DATABASE DRAFT DESIGN PROPOSAL

SUBMITTED TO ANTONIO BALDASSARRE
PRESIDENT OF RiDIM COMMISSION MIXTE

BY PABLO SOTUYO BLANCO
MEMBER OF THE RiDIM COMMISSION MIXTE

Salvador, 30th September 2010

PROPOSAL AUTHORSHIP REGISTERED AT THE BRAZILIAN NATIONAL LIBRARY

1. INTRODUCTION

The starting point in this matter is to realize that all the cataloguing process defines relationships between three sets of information: persons, places and work/objects.

Persons → includes all RiDIM individuals (administrators, cataloguers and technical personnel), all work/objects' holders (institutional or not), artists and other external users.

Places → include all RiDIM cataloguing groups and every work/objects holders (museum, libraries, private collections, etc.)

Work/Objects → includes all work/objects to be catalogued

Those three sets of information should be inputted only by RiDIM cataloguers (linked to Local/National RiDIM working groups), so assuring knowledge reliability on Musical Iconography (MI) details.

Inputs can happen in different scenarios, depending on the spatial relation between those three sets of information:

- 1) Cataloguing person, work/object and holder are in the same place (or same country) →
NOTE: It should be stressed that this is the preferred case for cataloguing activities.
- 2) Cataloguing person is in one place while work/object and holder are in a different place (or another country)

- a. This can happen when cataloguing from RIdIM existing cards (eventual needed activity at the beginning)
- b. Also when cataloguing from already published catalogs of work/objects or other publications with photograph of work/objects (NOTE: Exception made of those work/objects created by the artist specifically to be reproduced through different processes (printing, industrial, etc.), RIdIM should only accept the cataloguing of work/objects reproductions made by the same artist or when the original is lost and the only image available is that on the publication or idle reproduction (photograph, print, etc.) - **this note would need further discussion**)

In any case, cataloguer's input should be controlled by the DB system that would suggest artists name as well as work/objects' titles related to the selected artist and holders - gathering from records already existing in the DB via AJAX scripts (similar as those used by Google, i.e.) to prevent the useless duplication of records.

To avoid any attempt of cataloguing a reproduction made by different artist, the cataloguing process (specifically for beginner and intermediate level cataloguers - see below) will begin with a simple questionnaire, to control the information flow and the formatting of the following cataloguing forms (higher levels of cataloguers should not need this, though I recommend its use to assure the information quality).

Preliminary questionnaire (with AJAX scripts to auto-update): (see APPENDIX II.1.3.3 Catalog MI)

2. ABOUT RIdIM DB IN GENERAL

RIdIM database has to be developed using Open Archive (OA) protocols, MySQL, PHP, AJAX, JAVASCRIPT, CSS e XML

The main reason to use those software and programming languages is that they are all **free software** and most of them highly dynamics. Each one of them has its own reason to be chosen:

OPEN ARCHIVE → to allow harvesting from each and every Local/National RIdIM OA-DB

MySQL → to build a strong database fields' structure

PHP → to program major cataloguing forms and tools to handle MySQL DB

AJAX and JAVASCRIPT → for implementing the information flow-control resources for real-time field and form updating as well as for input treating and/or retrieving

CSS → for the style appearance of forms and webpages

XML → to handle and storage images as text (optional)

Some HTML code pages would also be included.

All those software and programming languages also allow controlling information input and its quality, seeking:

- a) To narrow as much as possible the margin of error during the data input
- b) To automatically control input information (and its style) as much as possible
- c) To be multilingual (progressively, beginning with the 4 official RIdIM ones)
- d) To allow different cultural details (chronology, naming, etc.)
- e) To allow a complete and full free access to scholar community

Following this path, we do have two options:

2.1. Each and every Local/National RIdIM group DB mirrors everything

2.1.1. OAI - only needs web port 80 - MySQL uses port 3306 that is a restricted port)

2.1.2. imports external data and exports own data, only being able to edit its own records or comment external ones

2.1.3. NOTE: any field can be defined as a metadata field for the OA harvester).

2.1.4. this option secures all the information and integrity of the DB in case of crashes of any Local/National RIdIM group mirror.

2.1.5. Every language accepted as RIdIM official ones shall be controlled by RIdIM National

- group(s) in accordance/agreement to/with RIdIM international CM
- 2.1.5.1. RIdIM database would start with English
 - 2.1.5.2. other languages options would be added in the future after agreement with RIdIM international CM.
- 2.2. **Each and every Local/National RIdIM group DB has only its own data and harvest¹ external data from the rest of the Local/National RIdIM groups OA-DB** (NOTE: any field can be defined as a metadata field for the OA harvester).
- 2.2.1. Although it could linguistically challenge the Musical Iconography (MI) research international community at the beginning, this is the most inexpensive of all options because it would reduce costs of DB hosting, allowing to harvest instead of accumulate huge amount of data anywhere.
 - 2.2.2. Every language accepted as RIdIM official ones shall be controlled by RIdIM National group(s) in accordance/agreement to/with RIdIM international CM
 - 2.2.2.1. RIdIM database should be built including all RIdIM official languages (English, Spanish, French, German,... and Portuguese?)
 - 2.2.2.2. other languages options would be added in the future after agreement with RIdIM international CM.
- 2.3. About language(s) for the inputs, we have to consider:
- 2.3.1. RIdIM has more than one official language (i.e. English, French, German and Spanish – Portuguese still to be accepted by RIdIM CM). In time, those languages should be included into the DB also, as a sign of international mutual respectfulness.
 - 2.3.2. RIdIM DB is a non-profit collaborative endeavor resulting from an international effort, so Local/National RIdIM groups with the same official language should coordinate effort to translate external data to its own language, for the benefit of all their native users.

¹ The **PKP Open Archives Harvester** is a software used to accumulate and index freely available [metadata](#), providing a searchable, web-based interface. It is [open source](#), released under the [GNU General Public License](#). It was created and is maintained by the [Public Knowledge Project](#), in [Vancouver, Canada](#). Originally developed to harvest the metadata from [Open Journal Systems](#) articles and [Open Conference Systems](#) proceedings, the Harvester can be used with any [OAI-PMH](#)-compliant resource. It can harvest metadata in a variety of schemas (including unqualified [Dublin Core](#), the PKP Dublin Core extension, the Metadata Object Description Schema (MODS), and [MARCXML](#)). Additional schema are supported via plugins. The PKP OA Harvester allows any institution to create their own metadata harvester, which can be focused specifically on gathering information from or for their research community. (see Appendix I).

2.3.3. To decide in which way the DB should go, let's consider some options:

2.3.3.1. option 1

- 2.3.3.1.1. At the beginning (when Local/National RIdIM groups decides to collaborate with this non-profit DB development), those groups needs to define in which language they will do the input (a list of languages will be sent to them, detaching the preferred ones - German, English, French, Spanish,... + Portuguese). If they decide to input in other languages they will be asked to prepare all Thesauri and other required data (i.e. geopolitical organization info of their country, etc.) to input into the DB before the local installation)
- 2.3.3.1.2. All Local/National RIdIM groups' cataloguers will input data in the language previously decided by each one of them. Although it could linguistically challenge the Musical Iconography (MI) research international community, it is the better way to maintain a collaborative open "spirit", avoiding the development of a "centralized" language DB and supporting a real multi-language (and multi-cultural) DB.
- 2.3.3.1.3. On parallel (or even after it), Local/National RIdIM groups with the same official language would coordinate effort to translate external data to its own language, for the benefit of all their native users
- 2.3.3.1.4. To assure the linguistic quality of the records, some devices and tools can be developed into the DB, including tools such as Rule-based data validation ones, specially for the preferred languages (in time it should be expanded to all participants' languages.²

2.4. About users access to DB, first of all, we need to

- 2.4.1. Remember that RIdIM DB is a non-profit collaborative endeavor resulting from an international effort
- 2.4.2. Reinforce the bonds between RIdIM CM and all Local/National RIdIM groups already

² Cf. Lei Zeng, "Quality Control of Chinese-language Records Using Rule-based Data Validation System. Part 1, an Evaluation of the Quality of Chinese-language Records in the OCLC OLUC Database." *Cataloging & Classification Quarterly* 16 (4): 25-66 (1993); and "Quality Control of Chinese-Language Records Using a Rule-Based Data Validation System-Part 2. A Study of a Rule-Based Data Validation System for Online Chinese Cataloging." *Cataloging & Classification Quarterly* 18 (1): 3-26 (1994). **This is just an example of how to do it.**

existing and stimulate a strong collaboration relationship.

2.5. About users access to DB, secondly, we have two options to consider:

2.5.1. Full free DB access → preferred one

2.5.2. Partially free DB access → Records of work/objects from public locations → full records for free; while records from private locations → only major fields for free (to get access to full record - including related bibliography - user should pay directly to Local/National RIdIM Group whose country own the work/object).

As we will see in this proposal, all users need to be registered. So it will be very simple and easy to track their activities inside the DB and, eventually, what they do with data after use it, including libraries, universities, museums, etc... even individuals. So, if we want to prevent the misuse of the DB, the policy text on the website must be very clear on the fair-use of the information as well as other legal issues, defining misuses of the DB and their legal prosecution. (NOTE → eventually, RIdIM can ask for IAML and IMS responsibility for their institutional and individual members).

3. ABOUT RIdIM DB MODULES DEVELOPMENT

Development process of the three main modules has to be made through steps:

3.1. **Persons module** → includes data about all RIdIM individuals (administrators, cataloguers and technical personnel), all owners or holding institutional heads or responsables, artists and other external users. This module may begin with a form to choose the option to be recorded (if cataloguer or MI holders, this will format the next form by AJAX). When opens, it will show the following options:

3.1.1. Type (radio-button): User; RIdIM Cataloguer; Holding responsible; Artist. Depending on what type were selected, other set of fields appears:

3.1.1.1. If **User** (it is important to get track of users to develop statistical studies about the RIdIM DB impact in the community and abroad. They should also be stimulated to inform via email about local MI of his/her geographical region still not present in the DB):

Name: (rule-based controlled) → required

Surname: (rule-based controlled) → required

Select options (radio buttons) → Hidden or Public info → required

Anchor Institution (where the user works): (rule-based controlled)

Institution name → define other subfields...

Complete Institutional address: (rule-based controlled) → define the subfields...

Contact information (with phone, mobile and email): (rule-based controlled) → required → define the subfields...

Local/National RIDIM group geographical area: automatic through IP(?)

→ if none available, then stimulate the user to establish one (if possible or capable)

3.1.1.2. If RIDIM Cataloguer: (see also 3.1.1.5)

Name: (rule-based controlled) → required

Surname: (rule-based controlled) → required

~~Local/National RIDIM group membership: (rule-based controlled) → required~~

Question → Institutionally Active or Retired?

If Active → Select options (radio buttons) → Hidden or Public info → required

Anchor(?) Institution (where the cataloguer works): (rule-based controlled)

Institutional name → required

Siglum → required

→ define other subfields...

Complete Institutional address: (rule-based controlled) → required

→ define the subfields...

Contact information (with phone, mobile and email): (rule-based controlled) → required → define the subfields...

If Retired

Complete personal address: (rule-based controlled) → required

→ define the subfields...

Contact information (with phone, mobile and email): (rule-based controlled) → required → define the subfields...

For individuals cataloguers without an institution or RIdIM group in their country, the RIdIM international CM would decide how to handle the situation, if to support (even defining the access level and where to install the software, etc.) and to help them grow into RIdIM universe... or not.

3.1.1.3. If Holding responsible:

Name: (rule-based controlled) → required

Surname: (rule-based controlled) → required

Choose if Public Holding responsible or Private Collection owner/responsible

3.1.1.3.1. If Public Holding responsible:

Holding Institution (where the Holder works): (rule-based controlled)

Institutional name → required

Siglum → required

→ define the subfields...

Complete Institutional address: (rule-based controlled) → required

→ define the subfields... including URL link

Contact info (with phone, mobile and email): (rule-based controlled)

→ define the subfields...

3.1.1.3.2. If Private Collection owner/responsible

Private Collection name: (rule-based controlled) → required

Siglum → required

→ define the subfields...

Select options (radio buttons) → Owner or Responsible → required

→ Hidden or Public info → required

Complete Collection address: (rule-based controlled)

→ define the subfields... including URL link (if available)

Contact information (with phone (mobile), email): (rule-based controlled) → define the subfields...

3.1.1.4. If Artist:

Name: (rule-based controlled) → required

Surname: (rule-based controlled) → required

Select options (radio buttons) → Hidden or Public info → required

Date of birth and death → required

Place of birth and death → required
 School/Trends/Movement/Groups/Esthetic → required
 Period → required (including non-western periodization)
 Biographical information: (rule-based controlled)
 → define other subfields...

3.1.1.5. ABOUT CATALOGUING LEVELS:

When a RIdIM cataloguer enters the application form, an email goes to its Local/National RIdIM group chair to define cataloguer access level and primal geographical boundaries of responsibility attached to the assigned level (country, region, etc.... till city levels). Different level of access grading users' responsibilities according to geographical location, expertise, abilities and knowledge around RIdIM cataloguing rules (evaluated by his/her local peers?) would be defined as:

- 3.1.1.5.1. **Beginner** → still in training phase of RIdIM cataloguing rules and research. His/her reach is restricted to own institution, collection or, if anybody else available, the city/county where he works or lives (in that order of priority).
- 3.1.1.5.2. **Intermediate** → already acquainted with RIdIM cataloguing rules, though still not highly skilled on them; the reach is restricted to the city/county where he works or lives (in that order of priority) and, if necessary, the State or Province. He is also responsible of controlling the information submitted by beginner users inside his reach as well as suggests which of those informations should be better regarded.
- 3.1.1.5.3. **Advanced** → already skilled in RIdIM cataloguing rules; his reach is restricted to his State or Province and, if necessary, the region inside his country. They also controls the information quality submitted by lower level users inside his reach, and suggests to upper level users which records could be published.
- 3.1.1.5.4. **National administrator** → highly skilled in RIdIM cataloguing rules; his reach is restricted to his Country and, if necessary, the region inside his continent (if no active RIdIM group exists in the countries involved). They also control the information quality submitted by

lower level users inside his reach, and publish national information. They also define the levels of the DB users inside his own country and exports the published information to the international level. Large countries may have more than one national administrator.

3.1.1.5.5. **International administrator** → coordinates international BD actions as mirroring or replication time-table. Eventually, controls and publishes records submitted by national DB levels.

Apart from those levels, there must be the **Webmaster** → the one who takes care of technical issues around the DB system and its general maintenance. Every RIDIM group should have one.

3.2. Places Module → include all RIdIM cataloguing groups and every work/objects holders (museum, libraries, private collections, etc.). This module may be filled up through Persons module or directly from itself (if no holding responsible known). But it may be filled as a separate form, simply to include location related information.

3.2.1. Type (radio-button): Holding Institution; Private Collection; Local/National RIdIM group. Depending on what type were selected, other set of fields appears:

3.2.1.1. If Holding Institution: (rule-based controlled)

Institutional name → required

Siglum → required

Complete Institutional address: (rule-based controlled) → required

→ define the subfields... including URL link

Contact info (with phone, mobile and email): (rule-based controlled)

→ define the subfields...

3.2.1.2. If Private Collection (rule-based controlled)

Select options (radio buttons) → Hidden or Public info → required

Private Collection name: → required

Siglum → required

Complete Collection address: (rule-based controlled)

→ define the subfields... including URL link (if available)

Contact information (with phone, mobile and email): (rule-based

controlled) → define the subfields...

Nevertheless, there would be some fields (geographical location fields) that should be filled by programmers from the scratch.

3.2.1.3. If Local/National RIdIM group

Institutional name → required

Siglum → required

Anchor Institution (where the RIdIM functions): (rule-based controlled)

Institutional name → required

Siglum → required

→ define other subfields...

Complete Institutional address: (rule-based controlled) → required

→ define the subfields...

Contact info (phone, mobile and email): (rule-based controlled)

→ required

→ define the subfields...

3.3. Work/Objects module → includes all work/objects to be catalogued

3.3.1. Artist info (select from info filled through Persons Module)

3.3.2. General Description

3.3.2.1. work/object & materials (aka medium/technique)

3.3.2.2. size (coherent units → defined from preliminary questionnaire)

3.3.2.3. Title and related works

3.3.2.4. Place and time of creation (controlled by bio infos)

3.3.2.5. image url – (nationally sited or centralized?)

3.3.2.6. musical work depicted – eventually including composer info (Persons...)

3.3.2.7. Persons depicted (might uses some fields – i.e. name, surname, alias – from Persons module)

3.3.2.8. Instrument depicted (Hornbostel Sachs) → using AJAX

3.3.2.8.1. 1st options – General types: chordophones, aerophones, etc...

3.3.2.8.2. According to option, AJAX code will update the form loading next level of description... and so on... and so on... until name of instrument of the same kind appears (see ex. H-S)

3.3.2.9. Location details module → (select from info filled through Persons and Places Module) (with AJAX?)

3.3.2.10. Adds fields such as Institution's Inventory Control Number, photo source, negative number (if available), and notes

Example H-S

1st level

1 Idiophones (1)

2 Membranophones (2)

3 Chordophones (3)

4 Aerophones (4) → (When selected)...

5 Electrophones (5)

2nd level (loads only Aerophones)

- 4.1 Free aerophones (41)

- 4.2 Non-free aerophones (wind instruments proper) (42) → (If selected)...

3rd level (loads only Non-free aerophones)

- 4.2.1 Edge-blown instruments (421)
- 4.2.2 Vibrating reed instruments (422)
- 4.2.3 Vibrating lips instruments (423) → (If selected)...

4th level (loads only Non-free aerophones - Vibrating lips instruments)

- 423.1 Natural non-free aerophones (423.2) - no means of changing the pitch apart from the player's lips.
- 423.2 Chromatic non-free aerophones (423.2) → (If selected)...

5th level (loads only Chromatic non-free aerophones - Vibrating lips instruments)

- 423.21 Keys' Chromatic non-free aerophones (423.21)
- 423.22 Slide Chromatic non-free aerophones (423.22) → (When selected)...
- 423.23 Valves' Chromatic non-free aerophones (423.23)

6th level (loads only Slide Chromatic non-free aerophones - Vibrating lips instruments)

- Bazooka
- Sackbut
- Trombone
- Bass-pipe a vara
- Alt-pipe a vara
- Add an instrument? (if selected, it should open three fields: Original Name; Description; Load a photo or image (if necessary))

Similar tool can be develop to include Iconclass, but we do suggest to leave that to the future...

A translation into Spanish of controlled vocabulary is highly requested before the beginning of the DB development (see Appendix 3)

Chronological issues will be selective from many options

Medium and techniques will be united in materials and internally controlled as medium and techniques

As a matter of fact, we are trying not only to develop a technical tool but also a pedagogical one that permits social and digital inclusion of whoever scholar may use it allowing an ergonomic management of human and financial resources available.

3.4 – Administration Module

An exclusive module to administrate different aspects of the system and of the cataloguing process, such as:

- 3.4.1 Any user's data
 - 3.4.1.1 Including cataloguers' levels and other data
- 3.4.2 Any institutional data
 - 3.4.2.1 Contact with RIDIM groups, holders, users, etc.
- 3.4.3 Any work/object and artist data recorded in the DB to be published

3.5 – Auxiliary Module

It includes all info related to

- 3.5.1 Geographical location
- 3.5.2 Chronological periodizations' tables
 - 3.5.2.1 Including western and non-western (aprox.) correlations
- 3.5.3 Instrument classification system (linked between them as much as possible)
 - 3.5.3.1 Hornbostel-Sachs
 - 3.5.3.2 Brown/Lascelle
- 3.5.4 Translation tables of controlled thesaurus
- 3.5.5 Style, controlling rules, IP tracer tool, etc.
- 3.5.6 Other?

Example of geographical location table (we can start from what we know about RidIM community... other Local/National RidIM group should provide their own data through an specific form **starting from country region field until etc. field**)

1stKey	Continent	Region	Country Name (ISO code)	IP address (IP tracer)	Country Region	State/Province (code)	Middle-region (code)	Micro-region (code)	County-City (code)	Zip-code (range)	Time Zone (UTC)	etc
1	Asia	Middle East	Afghanistan (AFG)
2	Europe	Balkans	Albania (ALB)
3	Africa	North Africa	Algeria (DZA)
...
29	America	South America	Brasil (BRA)	200, 201, etc.	Centro-Oeste	Goiás (GO)	Noroeste (5201)	São Miguel do Araguaia (52001)	Crixás (520640)	76510-000; Etc.	-3	etc
29	America	South America	Brasil (BRA)	200, 201, etc.	Centro-Oeste	Goiás (GO)	Noroeste (5201)	São Miguel do Araguaia (52001)	Mozarlândia (521400)	etc	etc	etc
29	America	South America	Brasil (BRA)	200, 201, etc.	Centro-Oeste	Goiás (GO)	Noroeste (5201)	São Miguel do Araguaia (52001)	Mundo Novo (521405)	etc	etc	etc
...
29	America	South America	Brasil (BRA)	200, 201, etc.	Sudeste	etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc
29	America	South America	Brasil (BRA)	200, 201, etc.	Sul	etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc
Etc	Etc	etc	Etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc	etc

Brazilian ISP addresses from 200.17.0.0 to 200.20.0.0; 200.128.0.0 to 200.255.0.0; etc... → DHCP addresses with tracer?

Language	Translation of "Brasil"
Danish	Brasilien
Dutch	Brazilië
English	Brazil
Finnish	Brasilia
French	Brésil
German	Brasilien
Greek	Βραζιλία
Hungarian	Brazília

Language	Translation of "Brasil"
Italian	Brasile
Spanish	Brasil
Swedish	Brasilien
Polish	Brazylia
Russian	Бразилия
Arabic	ليزاربيل
Japanese	

a) Persons Draft Table

1 st Key	Type	Name	Surname	Alias	Local/National RIdIM group	Institution Name	Personal Contact	Level	Active?	Public?	Own?	Hide?	Comp?	Bio	Etc
1	RIdIMCat.	X	X	-	From table B	-	-	1 to 7	y/n	-	-	y/n	-	-	-
2	HoldResp	X	X	-	?	From table B	From table B	-	-	y/n	y/n	y/n	-	-	-
3	Artist	X	X	X	-	-	-	-	-	-	-	y/n	y/n	X	X
4	User	X	X	-	?	-	From table B?	-	-	-	-	y/n	-	-	-

b) Places Draft Table

1stKey	Type	Institution Name	Institution Siglum	Institution Address	Institution Contact	Personal Address	Personal Contact	Hide
5	HoldInst	X	X	X	X	-	-	y/n
6	PrivColl	X	X	X	X	X	X	y/n
7	NRIdIMg	X	X	X	X	-	-	y/n
8	User?	-	-	-	-	?	?	?

c) Work/Objects Draft Table

1stKey	Artist name	Type	Materials	Title (etc.)	Size unit	Creation Place	Creation Time	Depicted music	Depicted Persons	Depicted instruments	holder	Inv.#	Photo info	Image (url)	Etc
9	From table A	X	X	X	X	Geo Table	Period Table	From Table A? RISM linked? Other?	From Table A?	S-H / BL tree tables	From table B	X	X	X	?

From the 38 fields here represented, only 10 should need to be translated (little more than 25% of the DB)

APPENDIX I

Version 2 of the Public Knowledge Project Metadata Harvester is now available at <http://pkp.sfu.ca/harvester2>. The Metadata Harvester is open source software, under the GPL license, developed and maintained by the Public Knowledge Project, a three-way partnership of the Faculty of Education at the University of British Columbia under the direction of John Willinsky; Simon Fraser University Library; and Simon Fraser University's Canadian Centre for Studies in Publishing (CCSP).

The Harvester provides the ability to aggregate and search metadata exposed using the Open Archives Initiative Protocol for Metadata Harvesting (OAI-PMH). Features include:

-Ability to harvest OAI metadata in a variety of schemas (comes with unqualified DC, the PKP (Open Journal Systems/Open Conference Systems) Dublin Core extension, MODS, and MARCXML).

-Flexible search interface that allows simple searching and advanced searching using crosswalked fields. Advanced searching of archives that share the same schema is possible using fields as defined in the schema. When creating crosswalks for searching, administrators can define elements as text, date, or HTML multiple select interface widgets.

-Ability to perform granular harvesting using setSpec and timestamps.

-Ability to perform post-harvest and pre-indexing filtering/normalization on metadata.

-Ability to customize the user interface using CSS and template-based HTML.

-Ability to add plugins for extending harvesting, filtering, and other types of functionality.

-Searching is highly scalable (creates an inverted index for searching).

Development of version 2 of the PKP Metadata Harvester has been supported by the Canadian Association of Research Libraries (<http://www.carl-abrc.ca/>), Simon Fraser University Library (<http://www.lib.sfu.ca>), and the Public Knowledge Project (<http://pkp.ubc.ca/>).

APPENDIX II - GENERAL FLOW

II.1. The website opens to visitor with 4 general options:

- Register
- Browse/Search
- Input Record
- Policy

Each option explains to visitors what is possible to do in there. (side link to Pop-up window or "onMouse over" or something similar – auto-helps all over the place!!! ;-D)

When visitor clicks on any of the options, system will return different answers

II.1.1 Register → opens Register form

II.1.2 Browse/Search → opens Login form (and a Register link, in case of new users, and a "forgot your password?" tool)

II.1.3 Input record → opens Login form (and a Register link, in case of new users, and a "forgot your password?" tool)

II.1.4 Policy → opens a text about the policy of use of the DB, etc. etc. etc...

II.1.1 If Register

If 1st time user, the system asks to fill a form, then → opens Persons module to input data choosing from Type:

- II.1.1.1 User
- II.1.1.2 RIdIM Cataloguer
- II.1.1.3 Holding responsible
- II.1.1.4 Artist

II.1.1.1 If **Register User**, a form opens including:

II.1.1.1.1 Name: (rule-based controlled) → required

II.1.1.1.2 Surname: (rule-based controlled) → required

II.1.1.1.3 Contact information (with phone, mobile and email) → email required

Institutionally anchored (where the user works)? : Yes No

II.1.1.1.4 If No → system will trace user's connection IP and register the location

- of the connection (NOTE: could it be of interest in having the personal address also?)
- II.1.1.1.5 If Yes → forms updates loading all institutional names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add Institution button on its side) → if button pressed → opens the Place Module to include a new Institution (see 3.2 and II.1.3.2)
- II.1.1.1.5.1 If a RIdIM group is selected → ask which function User develops in that RIdIM group (with a term-controlled text box to input or fixed options?). If Cataloguer (chosen or recognized by the DB system), updates the form to the RIdIM Cataloguer Register form (see II.1.1.2) for the rest of the fields.
- II.1.1.1.5.2 If a Holding Institution is selected → ask which function User develops in that institution (with a term-controlled text box to input or fixed options?). If Responsible or Owner (chosen or recognized by the DB system), updates the form to Holding Responsible Register form (see II.1.1.3) for the rest of the fields
- II.1.1.2 If **Register RIdIM Cataloguer**, a form opens including:
- II.1.1.2.1 Name: (rule-based controlled) → required
- II.1.1.2.2 Surname: (rule-based controlled) → required
- II.1.1.2.3 Local/National RIdIM group membership: → required
- NOTE: forms updates loading all Local/National RIdIM groups names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add Local/National RIdIM group button on its side) → if button pressed → opens the Place Module to include a new Local/National RIdIM group (see 3.2 and II.1.3.2)
- II.1.1.2.4 Questions → Institutionally Active? Retired?
→ Hidden info? Public info → required
- II.1.1.2.4.1 If Retired →
- II.1.1.2.4.1.1 Complete personal address: → required
→ define the subfields... (opens Places Module fields?)
- II.1.1.2.4.1.2 Contact information (phone, mobile, email): → email required

- define the subfields...
- NOTE: system will trace user's connection IP and register location of connection
- II.1.1.2.4.2 If Active →
- II.1.1.2.4.2.1 Institutional name → required
- NOTE: forms updates loading all Institutional names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add an Institution button on its side) → if button pressed → opens the Place Module to include a new Institution (see 3.2 and II.1.3.2)
- II.1.1.2.4.2.2 Contact information: → email required
- define the subfields...
- NOTE: The register form submitted has to be accepted and confirmed by the Local or National RIDIM DB Administrator. Local or National RIDIM group Administrators must be confirmed by International RIDIM DB Administrator.
- II.1.1.3 If **Register Holding Responsible**, a form opens including:
- II.1.1.3.1 Name: (rule-based controlled) → required
- II.1.1.3.2 Surname: (rule-based controlled) → required
- Question → Public Holding Responsible?
 Private Collection owner/responsible?
- II.1.1.3.3 If Public Holding Responsible →
- II.1.1.3.3.1 Holding Institution name → required
- NOTE: forms updates loading all Holding Institution names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add Holding Institution button on its side) → if button pressed → opens the Place Module to include a new Holding Institution (see 3.2 and II.1.3.2)
- II.1.1.3.3.2 Contact info (with phone, mobile and email): → required
- define the subfields...
- II.1.1.3.4 If Private Collection Owner/Responsible →
- II.1.1.3.4.1 Select options (radio buttons)
- II.1.1.3.4.1.1 → Owner or Responsible → required
- II.1.1.3.4.1.2 → Hidden or Public info → required
- II.1.1.3.4.2 Private Collection name: → required

NOTE: forms updates loading all Holding Institution names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add Holding Institution button on its side) → if button pressed → opens the Place Module to include a new Holding Institution (see 3.2 and II.1.3.2)

II.1.1.3.4.3

Contact info (with phone, mobile, email): → required
→ define the subfields...
(loops?)

II.1.1.4

If Register Artist:

Question: Artist is a composer Yes No

If Yes → form will treat all info as Music related info (including relations to Music History Periods, etc.)

If No → form will treat all info as Visual Arts related info (including relations to Art History Periods, etc.)

Then a form opens including:

II.1.1.4.1

Name: (rule-based controlled) → required

II.1.1.4.2

Surname: (rule-based controlled) → required

II.1.1.4.3

Alternative Names (alias, nickname, pseudonym: (rule-based controlled)
→ if no Name AND Surname typed → required

II.1.1.4.4

Place of birth → known? Yes Not exactly No

If Yes → forms updates loading all Countries' names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add Country button on its side) → if button pressed → opens the Geographic Location Table (as a form) to include a new country data (Ancient or "out-dated" names accepted as Alternative Country names).

After selecting a country, the system will load all data about that country and a text box to write down the place (with real time suggesting tools gathering from the country's available data) (Ancient or "out-dated"

names accepted as Alternative City names)

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one country in the same Region or more than one city. The option “nearby” should be available to include by click a radio-button.

If No → the value “unknown” is saved in the field.

II.1.1.4.5 Place of death → known? Yes Not exactly No
(Same as Place of birth)

II.1.1.4.5.1 Place(s) of activity → known? Yes Not exactly No
(Same as Place of birth but including the option to add more than one)

II.1.1.4.6 School/trends/etc... → known? Yes Not exactly No

If Yes → forms updates loading all school names corresponding to that geographical continent, region or country already existing inside the DB (specially for countries like India, China or Egypt, for example) into an alphabetically sorted pull-down list (with an Add School button on its side) → if button pressed → forms updates including a text box to write down the School name.

NOTE: In case of a music composer, music schools and periods should be considered to include.

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one School in the same Region or more than one city. The option “nearby” should be available to include by click a radio-button if only one item were selected.

If No → the value “unknown” is saved in the field.

NOTE: If countries such as Egypt, India, China, etc. were selected → Question: Choose Chronology table

Western Modern Chronology? (WMC)

[Country]’s Ancient Chronology? (CAC)

Depending on selection, loads the chosen one.

II.1.1.4.7 Period → known? Yes Not exactly No

If Yes → forms updates loading all Periods corresponding to that geographical continent, region or country already existing inside the DB into a crescent sorted pull-down list. When one selected, form updates to allow the definition of the Year (or Dynasty, Kingdom, etc. if CAC were previously chosen).

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one period in the same Region. The option "circa" (ca.) should be available to include by click a radio-button if only one year item (or Dynasty, Kingdom, etc.) were selected.

If No → the value "unknown" is saved in the field.

II.1.1.4.8 Date of birth → known? Yes Not exactly No

(NOTE: This would only appears if WMC were previously selected)

If Yes → (rule-based controlled dd-mm-yyyy) (NOTE: date and month fields are allowed to be left empty. The year field never must be left empty) An option "-" (to indicate BCE) should be available as a radio button.

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one year. The option "circa" should be available to include by click a radio-button if only one year were inputted.

If No → the value "unknown" is saved in the field.

II.1.1.4.9 Date of death → same as Date of birth

II.1.1.4.10 **Biographical information: (rule-based controlled) – expand a little bit
2 box – including personal research**

II.1.1.4.11 Related Bibliography (rule-based controlled)

→ define other subfields...
(loops?)

II.1.2 When logged in from Browse/Search option, the Search/browse tools will open.

II.1.3 When logged in from Input Record option, a multi-option will appear:

- II.1.3.1 Input Local/National RIdIM group info
- II.1.3.2 Input Institutional Info
- II.1.3.3 Catalog MI

II.1.3.1 Input Local/National RIdIM group info

→ when selected form updates loading all Local/National RIdIM group names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an “Add new Local/National RIdIM group” button on its side)

→ if button pressed → opens fields related to RIdIM groups to input new data.

II.1.3.2 Input Institutional Info

Question: Public access Institution? Private Collection?

→ when one selected form updates loading all Public access holding Institutions (or Private Collections) names already existing inside the DB into an alphabetically sorted pull-down list (with an “Add new one” button on its side)

→ if button pressed → opens the fields related to the pre-selected kind of holding (see Table) as a form to include new data.

II.1.3.3 Catalog MI

Preliminary questionnaire (with AJAX scripts to auto-update):

1. Are you cataloguing a work/object from the original? yes no
(if NO, then appears question 1.1; if YES → question 2)
- 1.1. The reproduction was made by the same artist of the original? yes no
(if NO, then appears question 1.2; if YES → question 2)
- 1.2. The reproduction is an image of the original work/object? yes no
(if YES, then appears question 1.3; if NO → question 2)
- 1.3 The image is included into a publication or is an idle image? publication idle
(if PUBLICATION, DB system will set an “ALERT” in ON- see below)
2. Artist’s name (or pseudonym, alias, nickname, etc.) known? yes no

- | | | |
|--|----------------------------|--------------------------|
| 3. Work/object title's known? | <input type="radio"/> yes | <input type="radio"/> no |
| 4. Which measure unit will you use for work/object's size? | <input type="radio"/> inch | <input type="radio"/> cm |
| 5. Location of the original work/object known? | <input type="radio"/> yes | <input type="radio"/> no |

Another option instead of the cascade in Question 1 is to load a text box and ask the user to write down which is the reproduction source or resources he has. The DB system will gather existing data from the DB to control which kind of source the cataloguer is using).

If questions 1 (with 1.1, 1.2 and 1.3), 2 (and eventually 3) are NO then... no cataloguing allowed and a message could pop up:

YOU NEED TO RESEARCH MORE BEFORE NEXT TRY!!! ☹

Then Cataloguer is return to first screen.

If ALERT is ON, during cataloguing process the system will detect if cataloguer is trying to repeat a record that already exist. If so, cataloguer should only have access to a text box addressed to the staff, where comments are welcome, including new bibliographic references related to that record.

In general, this questionnaire also serves to pre-define some aspects of the cataloguing form, such as...

If Question 1 is answered... (further discussion)

If Question 2 is answered...

→ NO → Artist name field (II.1.3.3.1) value will be "unknown" and no need to load the field in the form

→ YES → Artist name field (II.1.3.3.1) will be loaded in the form

If Question 3 is answered... Work/object title's known?

→ NO → Title fields (II.1.3.3.2, II.1.3.3.3) value will be "unknown" and no need to load fields in the form or either field II.1.3.3.4

→ YES → Title fields (II.1.3.3.2, II.1.3.3.3 and II.1.3.3.4) will be loaded in the form

If Question 4 is answered... (cm or inch).

→ Size field (II.1.3.3.11.3) will load with selected unit as labels or captions on fields side

If Question 5 is answered... Location of the original work/object known?

→ NO → Location fields (II.1.3.3.10) value will be "unknown" and no need to load fields in the form

→ YES → Location fields (II.1.3.3.10) will be loaded in the form

If cataloguing is allowed, then...

- II.1.3.3.1 Artist name: a text box (style controlled) to write down the name will appear (with real time name suggesting/completing tool gathering information from the artist name and alternative names' available data) to prevent the useless duplication of records.
- If Artist name written down in the text box does not exist inside the DB → the Register Artist form should open (see II.1.1.4)
- If Artist name written down in the text box does exist inside the DB → load the style controlled version in the DB into the text box and form updates loading...
- II.1.3.3.2 Title: similar to Artist name, except that the system will gather information from the titles related to the artist previously defined.
- II.1.3.3.3 Title type: → a pull-down list to choose one option among:
- Unknown
 - Original
 - Holder's
 - Cataloguer's
- II.1.3.3.4 Notes about Title: (text box)
- II.1.3.3.5 Artist Relation to Work (**more discussion over categories**)
- II.1.3.3.5.1 Artist
- II.1.3.3.5.2 Attributed Artist
- II.1.3.3.5.3 **After (in manner of) → if selected update loading II.1.3.3.4 (Related works)**
- II.1.3.3.5.4 **Copy of... → if selected update loading II.1.3.3.6 (Related works)**
- II.1.3.3.5.5 **Follower of → if selected update loading II.1.3.3.6 (Related works)**
- II.1.3.3.5.6 Notes about Artist Relation to Work: (text box) (**Or Artist's Name + Title complex gathering info from DB?) → develop - to include info about former attributions, etc.**
- II.1.3.3.6 Related work(s): (**Or Artist's Name + Title complex gathering info from DB?) → develop**
- II.1.3.3.7.1 Place of creation: a text box (style controlled) to write down the geographic location of the creation will appear (with real time name suggesting/completing tool gathering information from the Geographic locations related to the artist available data).

If Place of creation written down in the text box does not exist inside the DB → the Auxiliary module geography form should open

If Place of creation written down in the text box does exist among Geographic locations related to the artist available data → load the style controlled version in the DB into the text box and form updates loading...

II.1.3.3.7.2 Period of creation (Required): → known? Yes Not exactly No

If Yes → forms updates loading all Periods corresponding to that geographical continent, region or country already existing inside the DB into a crescent sorted pull-down list. When one selected, form updates to allow the definition of the Year (or Dynasty, Kingdom, etc. if CAC informed in Artist's Biographical data).

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one period in the same Region. The option "circa" (ca.) should be available to include by click a radio-button if only one year item (or Dynasty, Kingdom, etc.) were selected.

If No → the value "unknown" is saved in the field.

II.1.3.3.8 Creation date → known? Yes Not exactly No

(NOTE: This would only appears if WMC were previously selected)

If Yes → (rule-based controlled dd-mm-yyyy) (NOTE: date and month fields are allowed to be left empty. The year field never must be left empty) An option "--" (to indicate BCE) should be available as a radio button.

If Not Exactly → the same as YES but including the option to chose more than one year. The option "circa" should be available to include by click a radio-button if only one year were inputted.

If No → the value "unknown" is saved in the field.

II.1.3.3.9 Type of Work/Object

II.1.3.3.10 Location Information (Required)

II.1.3.3.11 Description

II.1.3.3.11.1 Medium → materials

II.1.3.3.11.2 Technique → materials

- II.1.3.3.11.3 Size (predefined units appear as labels or captions)
- II.1.3.3.11.4 Height Width Depth Circumference
- II.1.3.3.11.5 Image URLs
- II.1.3.3.12 Description (text box)
- II.1.3.3.13 Iconclass code (can be more than one... question to loop?)
- II.1.3.3.14 Musical Work(s) Depicted:
Question: Music depicted? Yes No
- II.1.3.3.14.1 If No → saves a “no” value and goes to II.1.3.3.15
- II.1.3.3.14.2 If Yes → Question: Music Legible? Yes No
- II.1.3.3.14.2.1 If No → saves a “no” value and goes to II.1.3.3.15
- II.1.3.3.14.2.2 If Yes → Question: Music Identifiable? Yes No
- II.1.3.3.14.2.2.1 If No → saves a “no” value and goes to II.1.3.3.15
- II.1.3.3.14.2.2.2 If Yes → updates with following fields...
- II.1.3.3.14.2.2.2.1 Title of Composition: (as Work title?)
- II.1.3.3.14.2.2.2.2 Type of Representation: Ornamental use /
Social related use / Allegorical use /
Musical use / (others?)
- II.1.3.3.14.2.2.2.3 Item notes: text box
- Composer (Persons module opens) → Register Artist (see II.1.1.4)
- II.1.3.3.14.2.2.2.4 Composer's Full Name
- II.1.3.3.14.2.2.2.5 Alternative Name(s):
- II.1.3.3.14.2.2.2.6 Period/Centuries
- II.1.3.3.14.2.2.2.7 Dates
- II.1.3.3.14.2.2.2.8 Geographic Region
- II.1.3.3.14.2.2.2.9 Notes about the composer
- Include one more? (Loop composer's fields)
- II.1.3.3.15 Person(s) Represented
Question: Person(s) Represented? Yes No
- II.1.3.3.15.1 If No → saves a “no” value and goes to II.1.3.3.16

- II.1.3.3.15.2 If Yes → Question: Person(s) known? Yes No
- II.1.3.3.15.2.1 If No → saves a “unknown” value and goes to II.1.3.3.16
- II.1.3.3.15.2.2 If Yes → name fields (Persons module gathering info + text box to include other names – Style controlled) → include one more? (loop)
- II.1.3.3.15.2.3 Question: Person(s) class/trade/etc. identifiable? Yes No
- II.1.3.3.15.2.3.1 If No → saves a “unknown” value and goes to II.1.3.3.15.2.4
- II.1.3.3.15.2.3.2 If Yes → updates with following fields...
- II.1.3.3.15.2.3.2.1 List with types with add button or not???
- II.1.3.3.15.2.3.2.2 (other fields to describe, quantize, including dancers, musicians, etc.?)
- II.1.3.3.15.2.4 Notes about Person(s): text box (NOTE → Persons module gathering info + text box to include other names – Style controlled) → include one more? (loop)
- II.1.3.3.16 Instrument(s) depicted
Question: Instrument(s) depicted? Yes No
- II.1.3.3.16.1 If No → saves a “no” value and goes to II.1.3.3.17
- II.1.3.3.16.2 If Yes → Question: Instrument’s name known? Yes No
- II.1.3.3.16.2.1 If Yes → text box field similar to Artist name, except that the system will gather information from the instruments’ names available in the DB (and also saves S-H and BL classification number or type).
- II.1.3.3.16.2.2 If No → Chose between classification systems – SH or BL?
- II.1.3.3.16.2.2.1 If S-H system? Question 1st level (choose one option)
- II.1.3.3.16.2.2.1.1 1 Idiophones (1)
- II.1.3.3.16.2.2.1.2 2 Membranophones (2)
- II.1.3.3.16.2.2.1.3 3 Chordophones (3)
- II.1.3.3.16.2.2.1.4 4 Aerophones (4)
- II.1.3.3.16.2.2.1.5 5 Electrophones (5)
- NOTE: form will gradually update to chosen branch on S-H classification levels according to previously loaded info. If at the end instrument’s name does not appear on the list, go to II.1.3.3.16.2.2.3
- II.1.3.3.16.2.2.2 If Brown/Lascelle: (same system style as S-H classification? And linked to it both ways)

NOTE: form will gradually update to chosen branch on B/L classification levels according to previously loaded info. If at the end instrument's name does not appear on the list, go to II.1.3.3.16.2.2.3

- II.1.3.3.16.2.2.3 Question: Suggest a name for the instrument? Yes No
- II.1.3.3.16.2.2.3.1 If No → "unknown" value and S-H classification number (and B/L corresponding category) saved in DB.
- II.1.3.3.16.2.2.3.2 If Yes → system open 4 fields:
- II.1.3.3.16.2.2.3.2.1 S-H and B/L classification numbers (not edit available from here)
- II.1.3.3.16.2.2.3.2.2 Suggested Name (Cataloguer's name will appear related)
- II.1.3.3.16.2.2.3.2.3 Description (text box?)
- II.1.3.3.16.2.2.3.2.4 Image URL (if necessary)
- II.1.3.3.16.3 Notes about the instrument: (text box?)
- II.1.3.3.16.4 How Instrument is Represented: text box? (or load from B/L category info?)
or... Ornamental use / Social related use / Allegorical use / Musical use / (others?)
- II.1.3.3.16.5 Item notes ??? → text box.
- II.1.3.3.16.6 Question: Include one more instrument? Yes No
- II.1.3.3.16.6.1 If No → goes to II.1.3.3.17
- II.1.3.3.16.6.2 If Yes → loop instrument's fields
- II.1.3.3.17 Keywords (style controlled)
- II.1.3.3.18 Reference literature (style controlled)
- II.1.3.3.19 Staff notes
- II.1.3.3.20 Public notes???

APPENDIX III – Spanish proposed translation of Controlled Vocabulary in current DB

Suggestion – send this list to different Spanish countries to collect local variations

Type of work/object:

English	Spanish
Unknown	desconocido
Calligraphy	caligrafía
Carpet	alfombra/tapete
carriage/car/chariot/coach	carruaje/carro/carroza/coche/auto/automóvil
Ceramic	cerámica
Ceroplastics	ceroplástica
Collage	colage
Crafts	artesanía
Drawing	dibujo
Enamel	esmalte
fashion accessory	accesorio de moda
Furniture	mueble
glass/stained glass	vidrio / vitral
Goldwork	dorado
Graphics	gráficos
inlaid work	incrustación? machihembrado?
Jewellery	joyería
Lacquerware	laqueado
Metalwork	herrería
Miniature	miniatura
mixed technique	técnica mixta
Model	modelo
Monument	monumento
Mosaic	mosaico
moulding/casting	modelado / fundición
musical instrument	instrumento de música / instrumento musical
Numismatic	numismática
Painting	pintura
paper work	papirola
Photography	fotografía
porcelain work	porcelana
Pottery	vasijas
Print	impreso
Sculpture	escultura
set/scenery painting	escenario / telón de fondo / pintura escenográfica
sign/shop sign	señal / anuncio / letrero
Silverwork	plata
stained glass window	vitral
Tapestry	tapicería
Textile	textil
tool/appliance/implement	herramienta / implemento / aparato / utensilio
Vase	jarrón / jarro / florero
wall painting	pintura mural
Wallpaper	papel de pared
Weapon	arma

medium:

English	Spanish
Unknown	desconocido
Alabaster	alabastro
Amber	ámbar
Bone	hueso
Brass	cobre
Bronze	bronce
Canvas	tela
Cardboard	cartón
Clay	barro
Cloth	pañó / género / ??
Concrete	concreto / hormigón
Copper	cobre
Cotton	algodón
Gem	gema / joya ???
Glass	vidrio / cristal
gold	oro
hard fibre	fibra vegetal (sisal, yute, cáñamo, abacá, etc.) ???
horn	cuerno
ivory	marfil
lead	plomo
leather	cuero
linen	lino
marble	Mármol
metal	metal
mixed materials	mezcla de materiales
mother-of-pearl	madreperla / nácar
paper	papel
parchment	pergamino
pewter	latón
plaster	yeso / escayola
plastic	plástico
plywood	madera terciada / contrachapado
porcelain	porcelana
porcelain (biscuit)	porcelana (biscuit)???
satin	satén
sheet metal	hoja de metal
shell	concha
silk	seda
silver	plata
stone	pedra
terracotta	terracota
textile	tejido / textil
tortoise shell	carey
velvet	terciopelo
wax	cera
wood	madera
wool	lana

technique:

English	Spanish
unknown	desconocido
acrylic	acrílico
aquatinta	aguatinta
autotype	auto tipo ???
ball-point pen	lapicera / bolígrafo
bister	tinta china
boullé-work	marquetería (con nácar, bronce, ???)
bozzetto	¿??
brush	pincel / brocha
chalk	tiza
charcoal	carbonilla
colored pencil/colored crayon	lápiz de color / crayón de color
embroidery	Bordado
enamel	esmalte
encaustic technique	técnica encáustica
engraving	gravado
etching	aguafuerte
felt pen	rotulador / marcador
fresco	fresco
gouache	guache
graphite	grafito
intaglio/gravure printing	xilografía
intarsia/inlay	incrustación / embutido / empotrado
linocut	linóleo cortado
lithograph	litografía
marquetry	marquetería
metal pen drawing	dibujo a pluma / plumilla
mezzotint engraving	gravado a mediatinta
needlework	costura? / punto cruz?
oil	óleo
oil sketch/oil study	esbozo en óleo / estudio en óleo
pastel	Pastel
pen	lapicera / bolígrafo
pencil	Lápiz
photomechanical techniques	técnicas fotomecánicas
red chalk	tiza roja???
relief	Relieve
sepia	Sepia
silhouette	Silueta
silk screen	Serigrafía
silver point	punta de plata
tempera	Témpera
verniss mou	barniz ???
wash	lavado ¿??
watercolor/aquarelle	Acuarela
wood carving	tallado en madera
wood engraving/ woodcut	grabado en madera

APPENDIX IV – Schools/trends/movements/groups/esthetics/etc. (western and eastern) suggestions

Schools already on RiDIM DB

Antwerp guild of S. Luke;Barbizon;Florentine;Franco-Flemish;French;German;Italian;Málar Valley School;Netherlandish;Neue Leben;Pictor, Albertus, his school;Tierp School;Turin School;Tyrolian;Venetian

Schools of Indian painting

The following 15 pages are in this category, out of 15 total. This list may not reflect recent changes

B

- Basohli painting
- Bengali school of art

C

- Cherial scroll painting
- Company style

K

- Kalighat painting
- Kangra painting
- Kerala mural painting

M

- Madhubani art
- Mughal painting
- Mysore painting

P

- Pahari painting
- Patna School of Painting

R

- Rajput painting

T

- Tanjore painting

W

- Warli painting

APPENDIX V – History Periodization (western and non-western) suggestions

Predynastic Period (-3200 -3080)			
0 Dynasty	-3120	-3080	
Archaic Period (-3080 -2727)			
I Dynasty -3080	-2860		
II Dynasty	-		- (to be completed)

Periods in western civilization

ART HISTORY TIMELINE	WMC	WMC	MUSIC HISTORY TIMELINE
ANCIENT CIVILIZATIONS	3000 BC - 331 BC (BCE)		
Egyptian Art	3200 - 1070 BC		
Amarna Art	1370 - 1340 BC		
Mesopotamian Art	3500 - 331 BC		
Sumerian/ Akkadian	3500 - 1750 BC		
Assyrian/Neo-Babylonian	1000 - 539 BC		
Persian	539 - 331 BC		
Aegean Art	3000 - 1100 BC		
Minoan (Crete)	3000 - 1475 BC		
Mycenean (Greece)	1650 - 1100 BC		
Greek Art	800 - 323 BC		
CLASSIC CIVILIZATIONS	800 BC - 337 AD (BCE-CE)		
Hellenistic Art	323-150 BC		
Etruscan Art	6th - 5th century BC		
Roman Art	509 BC - 337 AD		
MIDDLE AGES	373 - 1453 AD (CE)		
Celtic, Saxon, & Hiberno	200 - 732 AD		
Byzantine Art	400 - 1453 AD		
Justinian	527 - 565 AD		
Islamic Art	622 - 900 AD		
Carolingian Art	732 - 900 AD		
Ottonian Art	900 - 1050 AD		
Romanesque Style	1000 - 1140 AD		
Gothic Style	1140 - 1500 AD		
RENAISSANCE	1400 - 1800 AD (CE)		
Renaissance: Italy	1400 - 1600 AD		
Renaissance: Europe	1500 - 1600 AD		
Baroque	1600 - 1700 AD		
Rococo 1700 - 1750 AD			

ART HISTORY TIMELINE	WMC	WMC	MUSIC HISTORY TIMELINE
PRE-MODERN	1800 - 1880 AD (CE)		
Neo-Classicism (USA: Federal/Greek Revival) (Canada: Georgian Style)	1750 - 1880 AD		
Romanticism (Canada: Victorian)	1800 - 1880 AD		
Realism	1830's - 1850's AD		
Impressionism	1870's - 1890's AD		
MODERNISM	1880 - 1945 AD (CE)		
Post Impressionism	1880 - 1900 AD		
Expressionism	1900 - 1920 AD		
Fauvism	1900 - 1920 AD		
Cubism	1907 - 1914 AD		
Dada	1916 - 1922 AD		
Bauhaus	1920s - 1940's AD		
Harlem Renaissance	1920s - 1940's AD		
Surrealism 1924	1920s - 1940's AD		
International Style	1920s - 1940's AD		
MODERN & POST-MODERN	1945 AD - Present (CE)		
Abstract Expressionism	1945 - 1960 AD		
Op Art	1960s AD		
Pop Art	1960s AD		
Minimal Art	1960s AD		
New Realism	1970s - 1980s AD		
Conceptual Art	1970s - 1980s AD		
Performance Art	1970s - 1980s AD		
Neo-Expressionism	1980s - 1990s AD		
Computer Art	1980s - 1990s AD		
Post-Modern Classicism	1980s - 1990s AD		
Victorian Revival	1980s - 1990s AD		

Hornbostel Sachs main tree

1 Idiophones (1) → Instrument in which the substance of the instrument itself produces sounds, without requiring stretched membranes or strings

- 11 Struck idiophones (11) → Idiophones set in motion by a percussion action
 - 111 Directly struck Idiophones (111)
 - 111.1 Concussion Idiophones
 - Castanets
 - Claves
 - Cymbals:
 - Clash Cymbals
 - 111.2 Percussion Idiophones
 - 111.21 Percussion sticks or bars
 - Glass marimba
 - Glasschord
 - Triangle
 - Xylophones (strictly made of wood):
 - Balafon
 - Gandingan a kayo
 - Kulintang a kayo
 - Luntang or kwintangan kayo
 - Marimba
 - Marimbaphone (also bowed)
 - Xylorimba
 - 111.22 Percussion plaque
 - Crotales
 - Lithophone
 - Metallophones:
 - Celesta
 - Fangxiang
 - Gangsa
 - Gendér
 - Glockenspiel
 - Kulintang a tiniok, kulintang a putao or sarunay
 - Ranat ek lek
 - Ranat thum lek
 - Toy piano

- Ugal
 - Vibraphone
 - 111.23 Percussion tube
 - Tubular bells or chimes
 - 111.24 Vessels:
 - Cymbals
 - Crash cymbal
 - Hi-hat cymbal
 - Ride cymbal
 - Splash cymbal
 - Hang
 - Slit drums:
 - Agung a tamlang
 - Kagul or tagutok
 - Steelpan or steel drum
 - Udu (also an aerophone)
 - 111.241 Gongs:
 - Agung or agong
 - Babendil
 - Gandingan
 - Kulintang or kolintang
 - 111.242 Bells
 - Bell
 - Cowbell
- Indirectly struck Idiophones (112)
 - 112.1 Shaken
 - Flexatone
 - Hosho
 - Jingle bells
 - Maracas
 - Rainstick
 - Tambourine (because of the jingles)
 - Vibraslap
 - 112.2 Scraped
 - Güiro
 - Kagul

- Washboard
- Plucked idiophones (12) → Instruments set into vibration by plucking.
 - In the form of a frame (121)
 - Jew's harp
 - Kubing
 - In the form of a comb (122)
 - Kalimba
 - Marimbula
 - Mbira or sansa
 - Musical box or music box
- Friction idiophones (13) → Instruments set into vibration by rubbing.
 - Friction sticks (131)
 - Nail violin
 - Friction plaques (132)
 - Daxophone
 - Marimbaphone
 - Musical Saw
 - Friction vessels (133)
 - Glass harmonica or hydrodaktulopsychicharmonica
 - Glass harp
 - Singing bowl
 - Verrophone
- Blown idiophones (14) → Instruments set into vibration by blowing or moving air.
 - Blown sticks (141)
 - Aeolsklavier
 - Blown plaques (142)
- Unclassified idiophones (15) → Idiophones not allocated a number in the Hornbostel-Sachs system.
 - Flexed idiophones
 - Directly flexed
 - Wobble board
 - ...

- 2 Membranophones (2) → Instruments in which sound is produced primarily through a vibrating membrane. This includes all drums.
- 21 → Struck membranophones (21) → Membranophones set in motion by a percussion action
 - 211 Directly struck Membranophones (211) → Instruments in which the membrane is struck directly, such as through bare hands, beaters or keyboards
 - 211.1: Instruments in which the body of the drum is dish- or bowl-shaped (kettle drums)
 - 211.11: Single instruments
 - 211.12: Sets of instruments
 - 211.2: Instruments in which the body is tubular (tubular drums)
 - 211.21: Instruments in which the body has the same diameter at the middle and end (cylindrical drums)
 - 211.211: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.211.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - 211.211.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.212: Instruments which have two usable membranes
 - 211.212.1: Single instruments
 - 211.212.2: Sets of instruments
 - 211.22: Instruments in which the body is barrel-shaped (barrel drums)
 - 211.221: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.221.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - 211.221.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.222: Instruments which have two usable membranes
 - 211.222.1: Single instruments
 - 211.222.2: Sets of instruments
 - 211.23: Instruments in which the body is double-conical
 - 211.231: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.231.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - 211.231.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.232: Instruments which have two usable membranes
 - 211.232.1: Single instruments
 - 211.232.2: Sets of instruments
 - 211.24: Instruments in which the body is hourglass-shaped
 - 211.241: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.241.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - 211.241.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.242: Instruments which have two usable membranes

- 211.242.1: Single instruments
 - 211.242.2: Sets of instruments
 - 211.25: Instruments in which the body is conical-shaped (conical drums)
 - 211.251: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.251.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - 211.251.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.252: Instruments which have two usable membranes
 - 211.252.1: Single instruments
 - 211.252.2: Sets of instruments
 - 211.26: Instruments in which the body is goblet-shaped (goblet drums)
 - 211.261: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.261.1: Instruments in which the end without a membrane is open
 - Klaxon
 - 211.261.2: Instruments in which the end without a membrane is closed
 - 211.262: Instruments which have two usable membranes
 - 211.262.1: Single instruments
 - 211.262.2: Sets of instruments
- 211.3: Instruments in which the body depth is not greater than the radius of the membrane (frame drums)
 - 211.31: Instruments which do not have a handle
 - 211.311: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.312: Instruments which have two usable membranes
 - 211.32: Instruments which have a handle
 - 211.321: Instruments which have only one usable membrane
 - 211.322: Instruments which have two usable membranes
- 212 Shaken Membranophones (212) → Instruments which are shaken, the membrane being vibrated by objects inside the drum (rattle drums)
- 22 Plucked Membranophones (22) → Instruments with a string attached to the membrane, so that when the string is plucked, the membrane vibrates (plucked drums) Some commentators believe that instruments in this class ought instead to be regarded as chordophones (see below).
- 23 Friction Membranophones (23) → Instruments in which the membrane vibrates as a result of friction
 - Cuíca
 - Rommelpot
 - 231 Friction drums with stick (231) → Instruments in which the membrane is vibrated from a stick that is rubbed or used to rub the membrane
 - 231.1: Instruments in which the stick is inserted in a hole in the membrane

- 231.11: Instruments in which the stick can not be moved and is subject to rubbing, causing friction on the membrane
 - 231.12: Instruments in which the stick is semi-movable, and can be used to rub the membrane
 - 231.13: Instruments in which the stick is freely movable, and is used to rub the membrane
 - 231.2: Instruments in which the stick is tied upright to the membrane
- Friction drum with chord (232) → Instruments in which a cord, attached to the membrane, is rubbed
- 232.1: Instruments in which the drum is held stationary while playing
 - 232.11: Instruments which have only one usable membrane
 - 232.12: Instruments which have two usable membranes
- 232.2: Instruments in which the drum is twirled by a cord, which rubs in a notch on the stick held by the player
- 233 Hand friction drums (233) → Instruments in which the membrane is rubbed by hand
- 24 Singing membranes (Kazoos) (24) → Instruments in which the membrane vibrates by singing or speaking into it
 - Kazoos
- 241 Free kazoos (241) → Instruments in which the membrane is vibrated by an unbroken column of wind, without a chamber
- 242 Tube or vessel-kazoos (242) → Instruments in which the membrane is placed in a box, tube or other container
 - Aburukuwa
 - African Drum (Single, looser skinned, highly decorated version of a bongo)
 - Ashiko
 - bass drums
 - Batá
 - Bodhrán
 - bongo drums
 - Bougarabou
 - Five gallon buckets
 - Cajón
 - Cocktail drum
 - Chenda
 - Conga
 - Darbuka
 - Davul
 - Damphu
 - Dhak
 - Dhimay

- Dhol
- Dholak
- Djembe
- Dong Son drum
- Drum kit
- Ewe Drums
- Goblet drum
- Hand drum
- Kpanlogo
- Log drum
- Madal
- Mridangam
- side drum (Marching snare drum)
- Slit drum
- Snare drum
- Steelpan (steel drum)
- Tabor
- Tambourine
- Taiko
- Tabla
- Talking drum
- Tapan
- Tar
- Taval
- Tenor drums
- Timbales
- Timpani
- Tom-tom drum

NOTE: These membranophone instruments may be classified with a suffix, depending on how the membrane is attached to the body. If the work/object or the reproduction image is not allowing to know that level of detail, the suffix would remain undefined, that is, with a question sign ? or without the suffix:

- 6: Membrane glued to the body
- 7: Membrane nailed to the body
- 8: Membrane laced to the body
 - 81: Lacing is cord- or ribbon-bracing, in which the cords stretch between membranes or in the form of a net
 - 811: Lacing does not use a special device to stretch the cords
 - 812: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 813: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 814: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
 - 82: The lacing at the lower end is attached to a non-sonorous hide
 - 821: Lacing does not use a special device to stretch the cords
 - 822: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 823: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 824: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
 - 83: The lacing at the lower end is attached to an auxiliary board
 - 831: Lacing does not use a special device to stretch the cords
 - 832: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 833: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 834: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
 - 84: The lacing at the lower end is attached to flange, carved from a solid block
 - 841: Lacing does not use a special device to stretch the cords
 - 842: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 843: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 844: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
 - 85: The lacing at the lower end is attached to a belt
 - 851: Lacing does not use a special device to stretch the cords

- 852: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 853: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 854: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
 - 86: The lacing at the lower end is attached to pegs inserted in the body of the drum
 - 861: Lacing does not use a special device to stretch the cords
 - 862: The middle of the lacing has ribbons or cords tied crossways to increase the tension of the lacing (tension ligature)
 - 863: The lacing is zigzag, with every pair of strings attached to a ring or hoop (tension loop)
 - 864: Wedges, placed between the body and the lacing, can be used to alter the tension by adjusting the positioning of the wedges
- 9: Membrane is bound to the body with a ring slipped on top of it
 - 91: Membrane is attached by a ring made of cord
 - 92: Membrane is attached by a ring made of a hoop
 - 921: Drum has no mechanism
 - 922: Drum has mechanism
 - 9221: Drum has no pedals
 - 9222: Drum has pedals

3 Chordophones (3) → Instruments in which sound is produced by one or more vibrating strings (chordophones, string instruments)

31: Simple Chordophones or Zithers → Instruments which consist solely of a string bearer or a string bearer with a resonator that is not integral to the instrument

311: Bar Zithers → Instruments with a string bearer shaped like a bar, or consisting of a sideways board (bar zithers)

311.1: Instruments with a flexible or curved string bearer

311.11: Instruments with a string made from the bark of a cane, still attached at both ends

311.111: Instruments in which there is only one idiochord string

311.112: Instruments in which there are more than one idiochord strings, all of which pass over a bridge or toothed stick

311.12: Instruments with string made from a different material than the string bearer

311.121: Instruments with only one heterochord string

311.121.1: Instrument does not have a resonator, not counting the human mouth as a resonator

311.121.11: Instrument does not have a tuning noose

311.121.12: Instrument has a tuning noose, i.e. a fiber noose that divides the string into two parts

311.121.2: Instrument has a resonator

311.121.21: Instrument has an independent resonator

311.121.22: Instrument has a resonator that is attached

311.121.221: Instrument does not have a tuning noose

311.121.222: Instrument does have a tuning noose

311.122: Instrument has several heterochord strings

311.122.1: Instrument has no tuning noose

311.122.2: Instrument has a tuning noose

311.2: Instrument has a rigid and inflexible string carrier (stick zither)

311.21: Instrument has a string barrier with one curved, flexible end (musical bow cum stick)

311.22: Instrument has no curved or flexible end (true stick zither)

311.221: Instrument has one resonator gourd

311.222: Instrument has more than one resonator gourds

312: Tube Zithers → Instrument has a string bearer made of a vaulted surface (tube zithers)

312.1: Instrument has a string carrier made from a complete tube (whole-tube zithers)

312.11: Instrument is an idiochord

312.12: Instrument is a heterochord

- 312.121: Instrument has no extra resonator
- 312.122: Instrument has an extra resonator
- 312.2: Instrument has strings that are stretched across a convex gutter (half-tube zithers)
 - 312.21: Instrument is an idiochord
 - 312.22: Instrument is a heterochord
- 313: Raft Zithers → Instrument has a string bearer made from canes tied together like a raft (raft zithers)
 - 313.1: Instrument is an idiochord
 - 313.2: Instrument is a heterochord
- 314: Board Zithers → Instrument uses a string bearer that is shaped like a board, or is the ground (board zithers)
 - 314.1: Instrument with strings parallel to the string bearer
 - 314.11: Instrument without a resonator
 - 314.12: Instrument has a resonator
 - 314.121: Instrument has a resonator bowl, made from fruit shells or similar objects, or an equivalently-shaped carving
 - 314.122: Instrument has a resonator made from slats (box zithers)
 - 314.2: Instrument consists of strings that are at right angles to the string bearer
 - 314.21: Instrument has only one string, and the ground is the string bearer (ground zithers)
 - 314.22: Instrument has a board which acts as string bearer for multiple strings stretched across a notched bridge (harp zithers)
- 315: Trough Zithers → Instrument with strings stretched across the mouth of a trough (trough zithers)
 - 315.1: Instrument without a resonator
 - 315.2: Instrument has a resonator, made from a gourd or similar items
- 316: Frame Zithers → Instrument uses strings stretched across an open frame (frame zither)
 - 316.1: Instrument has no resonator
 - 316.2: Instrument has a resonator
- 32: Composite Chordophones --. Instruments in which the resonator and string bearer are physically united and can not be separated without destroying the instrument
 - 321: Lutes → Instruments in which the strings run in a plane parallel to the sound table
 - 321.1: Instruments in which each string has its own flexible carrier (bow lutes)
 - 321.2: Instruments in which the string is attached to a yoke that consists of a cross-bar and two arms, with the yoke laying in the same plane as the sound-table (yoke lutes, yoke lyres)
 - 321.21: Instruments in which the resonator is bowl-shaped, either carved or natural
 - 321.22: Instruments in which the resonator is a built-up wooden box
 - 321.3: Instruments in which the string bearer is a plain handle (handle lutes)
 - 321.31: Instruments in which the handle passes diametrically through the resonator (spike lutes)

321.311: Instrument with a resonator made from a bowl, either natural or carved (spike bowl lutes)
 321.312: Instruments in which the resonator is built up from wood (spike box lutes, spike guitars)
 321.313: Instrument in which the handle passes diametrically through the walls of a tube (spike tube lutes)
 321.32: Instrument in which the handle is attached to, or carved from, the resonator, like a neck (necked lutes)
 321.321: Instrument whose body is shaped like a bowl (necked bowl lutes)
 321.322: Instrument whose body is shaped like a box (necked box lutes)
 321.33: Instrument in which the handle extends into but does not pass completely through the resonator (tanged lutes)^[2]

322: Harps → Instrument whose strings are at right angles to the sound table, such that a line between the lower tips of the strings would point at the neck (harps)

322.1: Instrument without a pillar (open harps)
 322.11: Instrument has a neck that curves away from the resonator (arched harp)
 322.12: Instrument has a neck that sharply angles away from the resonator (angular harps)

322.2: Instrument has a pillar (frame harps)
 322.21: Instrument has no tuning action
 322.211: Instrument is diatonic
 322.212: Instrument is chromatic
 322.212.1: Instrument has strings in one plane
 322.212.2: Instrument has strings in two planes which cross each other
 322.22: Instrument has tuning action
 322.221: Instrument can be tuned with hand levers
 322.222: Instrument can be tuned with pedal-operated levers

323: Harp lutes → Instrument has strings that lay at right angles to the sound table, so that a line joining the lower tips of the strings would be perpendicular to the neck, and the instrument has a notched bridge

NOTE: These instruments may be classified with a suffix, based on how the strings are caused to vibrate. If the work/object or the reproduction image is not allowing to know that level of detail, the suffix would remain undefined, that is, with a question sign ? or without the suffix:

- 4: Hammers or beaters
- 5: Bare hands and fingers
- 6: Plectrum
- 7: Bowing

- 71: Using a bow
- 72: Using a wheel
- 73: Using a ribbon
- 8: Keyboard
- 9: Using a mechanical drive

4 Aerophones (4)

- 4.1 Free aerophones (41)
 - 4.1.1 Displacement free aerophones (411)
 - Swordblade
 - Whip
 - ...
 - 4.1.2 Interruptive free aerophones (412)
 - 412.11
 - 412.12 -
 - 412.13. [Free-reed instruments](#) feature a reed which vibrates within a closely fitting slot (there may be an attached pipe, but it should only vibrate in sympathy with the reed, and not have an effect on the pitch - instruments of this class can be distinguished from 422.3 by the lack of finger-holes).
 - [Accordion](#)
 - [Bandoneon](#)
 - [Concertina](#)
 - [Harmonica](#)
 - [Harmonium](#)
 - [Melodica](#)
 - [Reed organ](#)
 - [Sheng](#)
 - 412.21. Rotating aerophones
 - [Siren](#)
 - 412.22. Whirling aerophones
 - [Bullroarer](#)
 - [Lasso d'amore](#)
 - 4.1.3 Plosive aerophones (413) (The sound is caused by a single compression and release of air)
 - [Udu](#) "drum" or kimkim
 - [Boomwhacker](#)
 - End-struck pipe-based instruments, variations on earlier known instruments recently popularized by [Blue Man Group](#), in forms that they refer to as Tubulum, Drumbone, etc.
- 4.2 Non-free aerophones (wind instruments proper) (42) (The vibrating air is contained within the instrument)
 - 4.2.1 Edge-blown instruments (421)
 - 421.1 → The player makes a ribbon-shaped flow of air with his lips (421.1)
 - 421.2 → Player's breath is directed through a duct against an edge (421.2).)
 - [Conch shell](#) (if played like a flute)
 - [Flue pipe](#) of an [organ](#)

- [Flute](#)
 - [Hocchiku](#)
 - [Huaca](#)
 - [Jug](#)
 - [Khloy](#)
 - [Khlui](#)
 - [Ocarina](#)
 - [Palendag/Pulalu](#)
 - [Pan pipes](#)
 - [Piccolo](#)
 - [Recorder](#)
 - [Slide whistle](#)
 - [Shakuhachi](#)
 - [Suling/Babarak](#)
 - [Tin whistle](#)
 - [Tumpong/Inci](#)
 - [Whistle](#)
 - [Willow flute](#)
 - ...
- 4.2.2 Vibrating reed instruments (422) → The player's breath is directed against a lamella or pair of lamellae which periodically interrupt the airflow and cause the air to be set in motion.
- 422.1 Double reed instruments → There are two lamellae which beat against one another.
 - 422.11 ???
 - 422.111 With cylindrical bore
 - [Cornamuse](#)
 - [Crumhorn](#)
 - [Hirtenschalmei](#)
 - 422.112 With conical bore
 - [Oboe](#)
 - [Musette](#) (modern small oboe in e)
 - [Oboe d'amore](#)
 - [Cor anglais / English horn](#) (same instrument)
 - [Oboe da caccia](#)
 - [Bass oboe / Baritone oboe](#) (same instrument)
 - [Heckelphone](#)
 - [Bassoon](#)

- [Tenoroon](#)
 - [Contrabassoon](#)
 - [Bombarde](#)
 - [Cromorne](#)
 - [Sarrusophone](#)
 - Soprano sarrusophone
 - [Soprano sarrusophone](#)
 - [Alto sarrusophone](#)
 - [Tenor sarrusophone](#)
 - [Baritone sarrusophone](#)
 - [Bass sarrusophone](#)
 - [Contrabass sarrusophone](#)
 - [Shawm](#)
 - [Surma](#)
 - [Tarogato](#) (traditional))
 - [Bagpipes](#):
 - [Great Highland Bagpipe](#)
 - [Uilleann pipes](#)
 - [Northumbrian smallpipes](#)
 - [Musette de cour](#)
 - [Biniou](#)
 - [Gaita](#)
 - Dudelsack
 - [Volynka](#)
- 422.2 Single reed instruments (clarinets) → There is one lamella which beats against a solid surface.
 - 422.21
 - 422.211
 - 422.211.1 → ???
 - 422.211.2 Single clarinets, cylindrical bore, with fingerholes
 - [Clarinets](#)
 - [Piccolo clarinet](#) in A
 - [Soprano clarinet](#) (in Eb or D))
 - [Soprano clarinet](#) (in C, Bb, or A)
 - [Basset clarinet](#) (in A or G)
 - [Basset-horn](#)
 - [Alto clarinet](#)

- [Bass clarinet](#)
 - [Contra-alto clarinet](#)
 - [Contrabass clarinet](#)
 - [Octocontra-alto clarinet](#)
 - [Octocontrabass clarinet](#)
 - [Bagpipes](#):
 - [Duda](#)
 - [Swedish bagpipes](#)
 - [Zampogna](#)
 - (see also main article "[Types of bagpipes](#)" for many others)
 - Experimental:
 - [Folgerphone](#)
 - ...
- 422.212 Conical bore
 - [Octavin](#)
 - [Saxophone](#)
 - [Soprillo](#) (sopranissimo saxophone)
 - [Sopranino saxophone](#)
 - [Soprano saxophone](#) in B or C
 - [Conn-o-sax](#)
 - [Mezzo-soprano saxophone](#) in F
 - [Alto saxophone](#)
 - [C melody saxophone](#)
 - [Tenor saxophone](#)
 - [Baritone saxophone](#)
 - [Bass saxophone](#)
 - [Contrabass saxophone](#)
 - [Subcontrabass saxophone](#)
 - [Tubax](#)
 - [Tarogato](#) (modern)
- 422.22 Sets of clarinets
 - [Zummara](#) (Double Clarinet)
- 422.3 Similar to the free-reeds with a pipe attached - distinguished from them by the presence of finger-holes in the pipe.
- 423 Vibrating lips instruments (423) → The player's vibrating lips set the air in motion (like in the trumpet).
 - 423.1 Natural non-free aerophones → There are no means of changing the pitch apart from the player's lips.

- [Bugle](#)
- [Conch shell](#) (if played like a trumpet)
- [Didgeridoo](#)
- [Shofar](#)
- [Alphorn](#)
- [Lur](#)
- [Natural trumpet](#)
- [Natural horn](#)
- [Trembita](#)
- ...
- 423.2 Chromatic non-free aerophones → The pitch can be changed by means of keys, slide or valves
 - 423.21 Keys' Chromatic non-free aerophones (423.21)
 - [Cornett](#) (or *Cornetto*)
 - [Serpent](#)
 - 423.22 Slide Chromatic non-free aerophones (423.22)
 - [Bazooka](#)
 - [Sackbut](#)
 - [Trombone](#)
 - Bass-pipe a vara
 - Alt-pipe a vara
 - ...
 - 423.23 Valves' Chromatic non-free aerophones (423.23).
 - [Baritone horn](#)
 - [Tenor Horn](#) / [Alto horn](#) (same instrument)
 - [Cornet](#)
 - [Euphonium](#)
 - [Flugelhorn](#)
 - [Horn](#)
 - [Mellophone](#)
 - [Sousaphone](#)
 - [Trumpet](#)
 - [Tuba](#)
 - [Wagner tuba](#)

5 Electrophones (5) → Generic term for musical instruments that produce vibrations that must be passed through a loudspeaker before they are heard as sound. Such instruments may be divided into three subcategories: electronic, which use no mechanical agency to generate sounds; electromechanical, which use mechanical tone-wheels that produce no acoustic sound but form part of an oscillator circuit; and electroacoustic, which convert the vibrations of strings, reeds, plates, rods or other components into voltage variations in an electrical circuit.

The fifth top-level group, **electrophone** category was added to the [Hornbostel-Sachs](#) musical instrument classification system by Sachs in 1940, to describe instruments involving electricity. Sachs broke down his 5th category into 3 subcategories:

51=electrically actuated acoustic instruments;

52=electrically amplified acoustic instruments;

53= instruments in which make sound primarily by way of electrically driven oscillators, such as [theremins](#) or [synthesizers](#), which he called radioelectric instruments. [Francis William Galpin](#) provided such a group in his own classification system, which is closer to Mahillon than Sachs-Hornbostel.

512 by oscillation

513 electro-magnetic

514 electro-static

For example, in Galpin's 1937 book *A Textbook of European Musical Instruments*, he lists electrophones with three second-level divisions for sound generation ("by oscillation," "electro-magnetic," and "electro-static"), as well as third-level and fourth-level categories based on the control method. Sachs himself proposed subcategories 51, 52, and 53, on pages 447-467 of his 1940 book *The History of Musical Instruments*. However, the original 1914 version of the system did not acknowledge the existence of his 5th category.

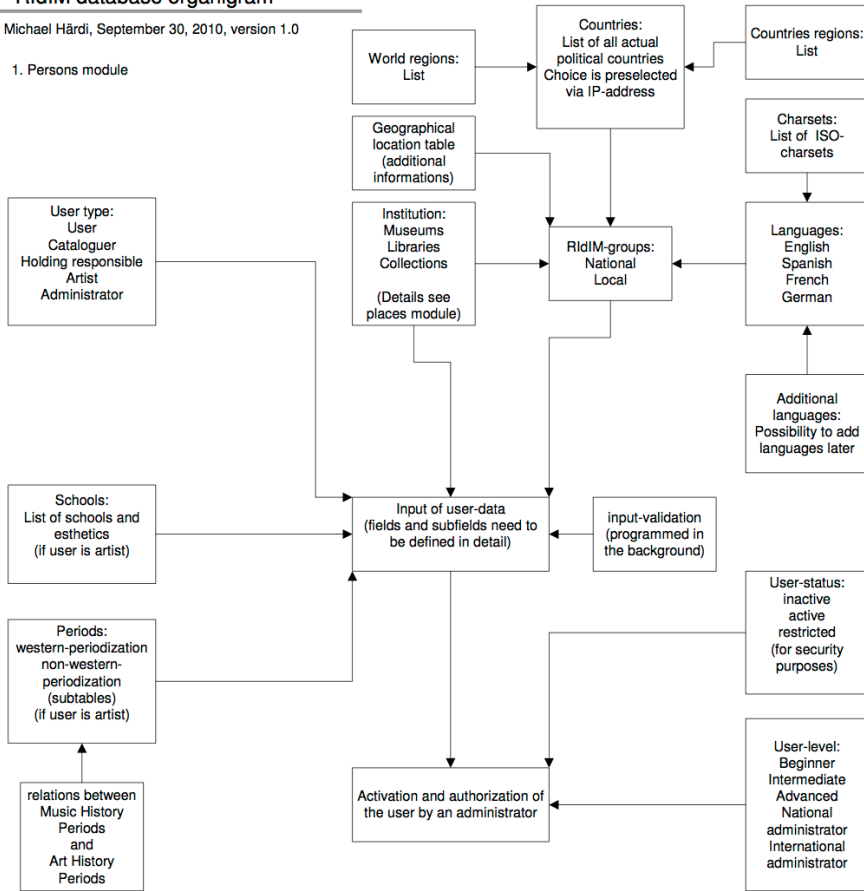
Present-day ethnomusicologists, such as Margaret Kartomi (page 173), and Terry Ellingson (PhD dissertation, 1979, p. 544) suggest that, in keeping with the spirit of the original Hornbostel Sachs classification scheme, of categorization by what first produces the initial sound in the instrument, that only subcategory 53 should remain in the electrophones category. Thus it has been more recently proposed that, for example, the pipe organ (even if it uses electric key action to control solenoid valves) remain in the [aerophones](#) category, and that the electric guitar remain in the [chordophones](#) category, and so on.

Thus, in present-day ethnomusicology, an **electrophone** is considered to be only [musical instruments](#) which produce [sound](#) primarily by [electrical](#) means. It is usually considered one of five main categories in the [Hornbostel-Sachs](#) scheme of [musical instrument classification](#) (though it is not actually present in the scheme published in 1914).

RidIM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

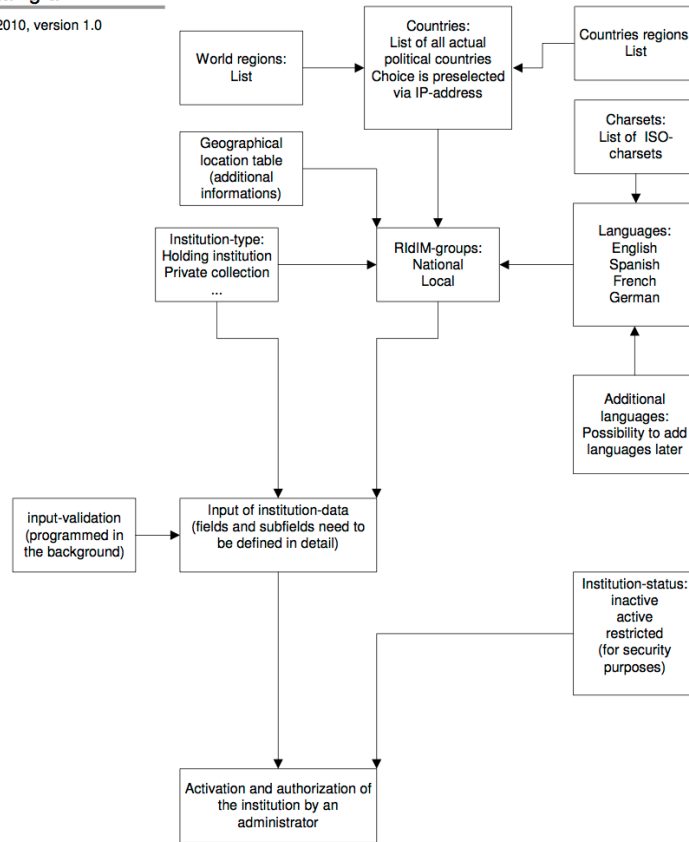
1. Persons module



RidIM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

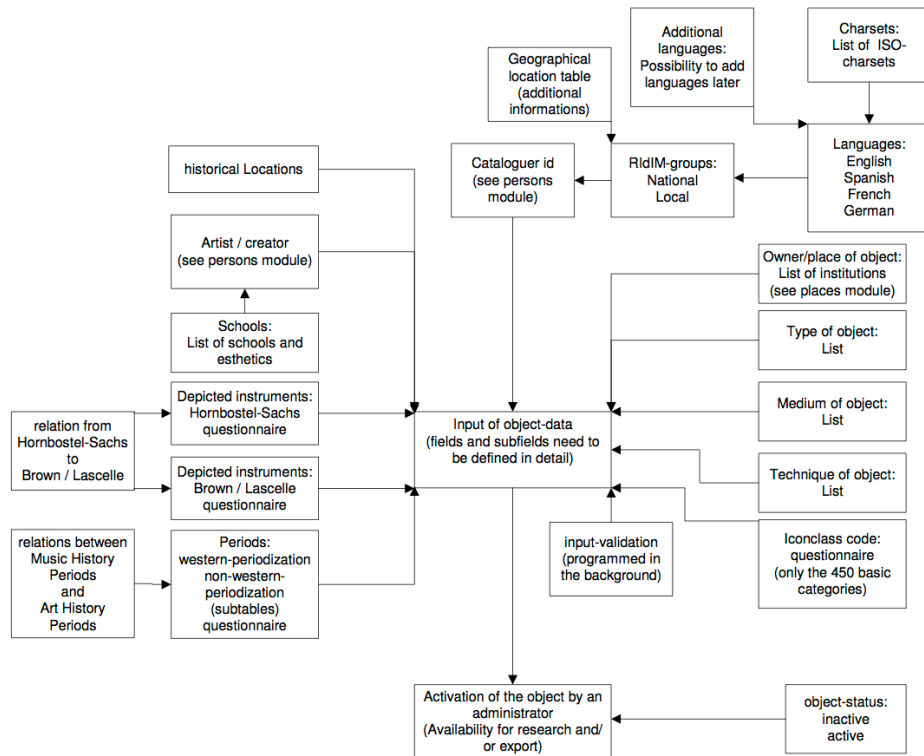
2. Places module



RidIM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

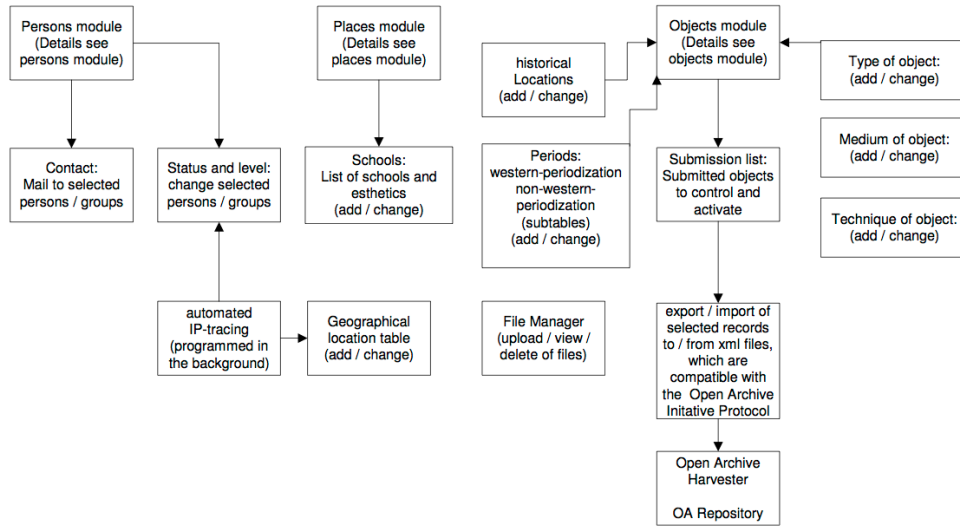
3. Work / Objects module



RIdIM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

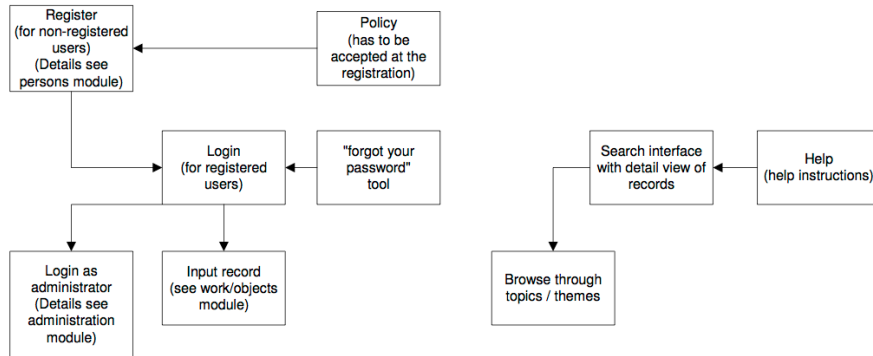
4. Administration module



RIdM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

5. Public website

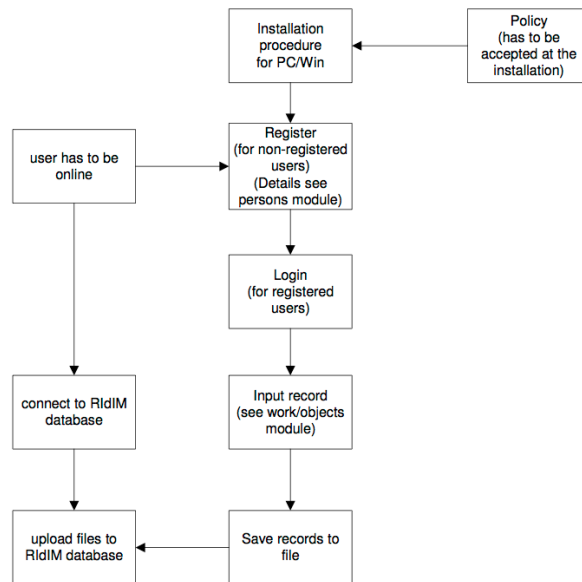


RIdIM database organigram

by Michael Härdi, September 30, 2010, version 1.0

6. Offline application

Allows to input records without being connected to the internet



Offer for RldIM database

by Michael Härdi

version 1.1 2010-09-30

General remarks: All content (such as texts, terms, pictures) has to be delivered by RldIM. All translations of this contents to the four RldIM languages (English, Spanish, French, German) have to be delivered by RldIM.

This offer concerns the development and programming of one software system, based on the programming languages html, css, javascript, java, xml, ajax, php and mysql. The online features can be installed on a Apache-Server.

During the development and programming of the project, I will offer a test server to use.

The installation on one ore more "productive" servers will be part of further offers.

subject (see organigram)	type of work	hours	tarif CHF	sum CHF
Conception of the project / database				
Study of the base-concept from Pablo Sotuyo	research	8	90	720
Study of the OAI-principles	research	16	90	1440
Study of OAI-software	research	8	90	720
Study of international RFC standards	research	8	90	720
Study of international documentation standards	research	16	90	1440
Conception of the technical basics and organisation	software conception	32	120	3840
Conception of the project / database: total sum				8880
1. Persons module				
World regions	research	2	90	180
World regions	sql / xml programming	2	120	240
Countries	research	2	90	180
Countries	sql / xml programming	8	120	960
Countries regions	research	8	90	720
Countries regions	sql / xml programming	16	120	1920
Geographical location	research	4	120	480
Geographical location: datatable	sql programming	4	120	480
Geographical location: Interface for add / change	php / sql programming	8	120	960
Automated gathering of IP-address	research	4	90	360

Gathering of IP-address and preselect users country	php programming	4	120	480
Preselect country infos	ajax / php programming	4	120	480
RIdIM-groups (National, Local) datatable	sql programming	4	120	480
RIdIM-groups: Interface for add / change	php / sql programming	8	120	960
Charsets: List of ISO-charsets	sql / xml programming	4	120	480
Languages: List of the four RIdIM-languages	sql / xml programming	2	120	240
Charsets to Language datatable	sql / xml programming	2	120	240
User-type datatable	sql / xml programming	4	120	480
User-status datatable	sql / xml programming	2	120	240
User-level datatable	sql / xml programming	2	120	240
Input of user-data definition of fields	research	4	90	360
Input of user-data datatable	sql programming	8	120	960
Input of user-data: Interface for add / change	ajax / php / sql programming	16	120	1920
Implementation of user-type, -status, -level	php / sql programming	16	120	1920
Input of user-data: validation of input	javascript / php programming	4	120	480
Implementation of activation and authorization of the user	php / sql programming	4	120	480
Schools and esthetics: datatable	sql programming	4	120	480
Schools and esthetics: Interface for add / change	php / sql programming	8	120	960
Periods: western-periodization art history datatable	sql programming	8	120	960
Periods: western-periodization music history datatable	sql programming	8	120	960
Periods: western-periodization: Interface for add / change	php / sql programming	8	120	960
Persons module: total sum				21240

2. Places module

Institution-type	sql / xml programming	2	120	240
Institution-status	sql / xml programming	2	120	240
Input of institution-data datatable	sql programming	4	120	480
Input of institution-data: Interface for add / change	php / sql programming	8	120	960
Input of institution-data: validation of input	javascript / php programming	4	120	480
Implementation of activation and authorization of the institution	php / sql programming	4	120	480

Places module: total sum				2880
--------------------------	--	--	--	------

3. Work / Objects module

Type of object: datatable	sql / xml programming	4	120	480
Medium of object: datatable	sql / xml programming	4	120	480
Technique of object: datatable	sql / xml programming	4	120	480
Object-status	sql / xml programming	2	120	240
Historical Locations: datatable	sql programming	4	120	480
Historical Locations: Interface for add / change	php / sql programming	4	120	480
Hornbostel-Sachs questionnaire	ajax / xml / php / programming	40	120	4800
Brown / Lascelle questionnaire	ajax / xml / php / programming	40	120	4800
relation from Hornbostel-Sachs to Brown / Lascelle	ajax / xml / php / programming	24	120	2880
Iconclass code: questionnaire (only the 450 basic categories)	ajax / xml / php / programming	24	120	2880
Input of object-data datatable	sql programming	8	120	960
Input of object-data: Interface for add / change	ajax / php / sql programming	24	120	2880
Input of object-data: validation of input	javascript / php programming	8	120	960
Implementation of activation of the object	php / sql programming	4	120	480

Work / Objects module: total sum				23280
----------------------------------	--	--	--	-------

4. Administration module

Note: all administrative modules not already listed above

Contact: Mail to selected persons / groups	php / sql programming	4	120	480
Status and level: change selected persons / groups	php / sql programming	8	120	960
Type of object: Interface for add / change	php / sql programming	4	120	480
Medium of object: Interface for add / change	php / sql programming	4	120	480
Technique of object: Interface for add / change	php / sql programming	4	120	480
Submission list of objects to to control and activate	php / sql programming	4	120	480
export / import of selected records to OAI-compatible xml-files	php / sql / xml programming	32	120	3840
Configuration of an OA Repository	php / sql / xml programming	12	120	1440

File Manager: (upload / view / delete of files)	php / sql programming	16	120	1920
---	-----------------------	----	-----	------

Administration module: total sum				10560
----------------------------------	--	--	--	-------

5. Public website

Basic interface design	design / html-css programming	8	120	960
------------------------	-------------------------------	---	-----	-----

Register (for non-registered users)	php / sql programming	8	120	960
-------------------------------------	-----------------------	---	-----	-----

Login (for registered users)	php / sql programming	4	120	480
------------------------------	-----------------------	---	-----	-----

"forgot your password" tool	php / sql programming	4	120	480
-----------------------------	-----------------------	---	-----	-----

Login (for administrators)	php / sql programming	4	120	480
----------------------------	-----------------------	---	-----	-----

Search interface with detail view of records	php / sql programming	12	120	1440
--	-----------------------	----	-----	------

Browse through topics / themes interface	ajax / php / sql programming	24	120	2880
--	------------------------------	----	-----	------

Help topics interface	ajax / php / sql programming	4	120	480
-----------------------	------------------------------	---	-----	-----

Public website: total sum				8160
---------------------------	--	--	--	------

6. Offline application

(as suggested by Antonio Baldassarre)

Allows to input records without being connected to the internet

Preparation of the program basics	java programming	8	120	960
-----------------------------------	------------------	---	-----	-----

Programming of a prototype	java programming	32	120	3840
----------------------------	------------------	----	-----	------

Programming of the final version	java programming	40	120	4800
----------------------------------	------------------	----	-----	------

Testing and corrections	java programming	16	120	1920
-------------------------	------------------	----	-----	------

Offline application: total sum				11520
--------------------------------	--	--	--	-------

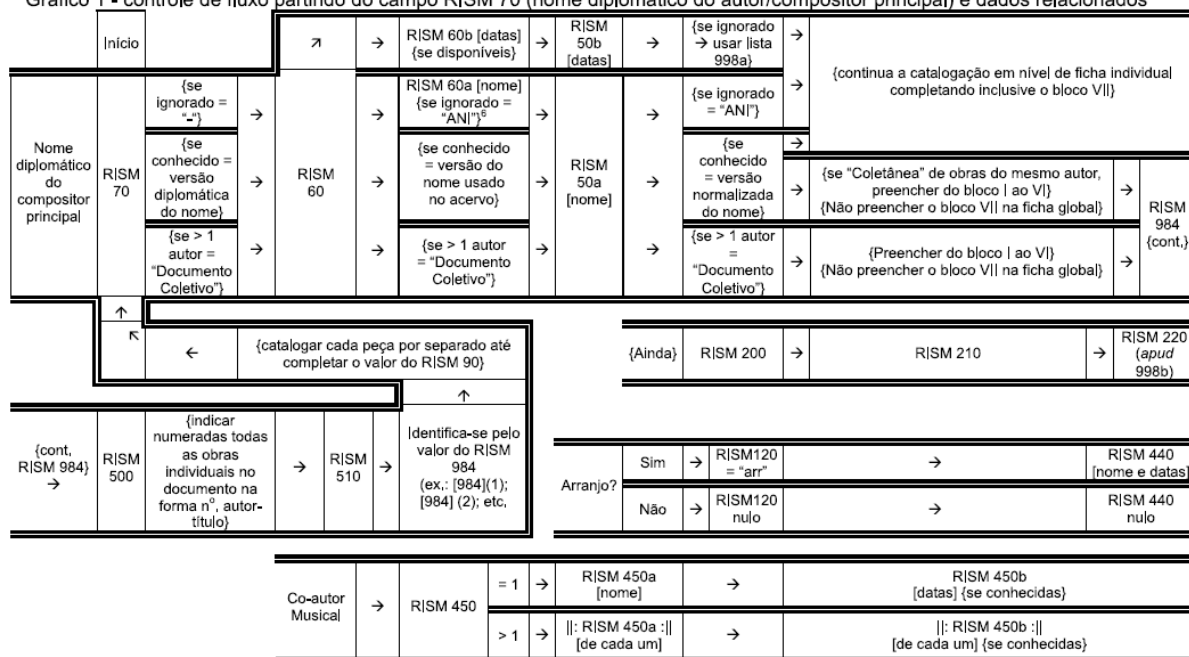
Summary

Conception of the project / database: total sum	8880
Persons module: total sum	21240
Places module: total sum	2880
Work / Objects module: total sum	23280
Administration module: total sum	10560
Public website: total sum	8160
Offline application: total sum	11520
Sections 1-6 total sum:	86520

ANEXO B – Controle de fluxo BD RISM-Brasil versão 1.0

Este anexo contém os gráficos do controle de fluxo desenvolvido por Pablo Sotuyo Blanco que foram utilizados na primeira versão da BR RISM-Brasil.

Gráfico 1 - controle de fluxo partindo do campo RISM 70 (nome diplomático do autor/compositor principal) e dados relacionados



⁶ ANI = Autor Não Indicado. Preferimos esta nomenclatura à tradicional de "Anônimo" pelo seu caráter imutável, já que, enquanto o anonimato pode mudar por ter-se identificado o nome do autor, a não indicação de autoria no documento permanece.

Gráfico 2 - controle de fluxo partindo do campo RISM320 (título próprio/diplomático da obra) e dados relacionados

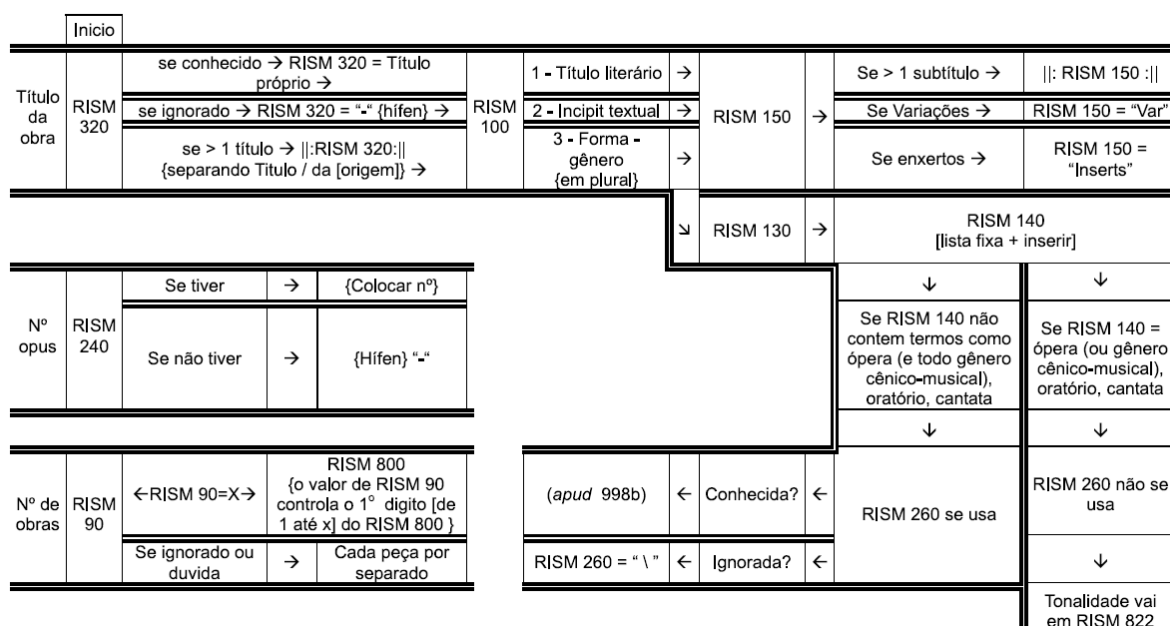


Gráfico 3 - controle de fluxo partindo do tipo de documento (campo RISM 110 e 740)

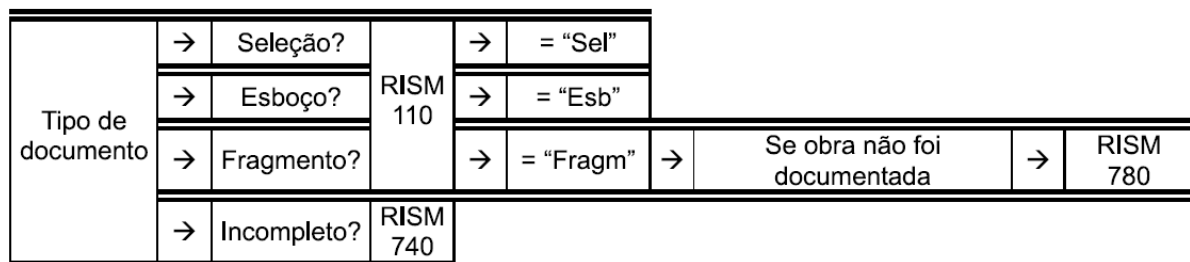


Gráfico 4 - controle de fluxo partindo do tipo de material (manuscrito ou impresso)

Manuscrito?	→	Não usar os campos RISM 948 a RISM 960
Impresso?	→	Não usar os campos RISM 520, RISM 540 e RISM 560

