

A ESCRITA PARA PERCUSSÃO DOS COMPOSITORES DO GRUPO MÚSICA NOVA¹

Ricardo de Alcantara Stuani

rstuani@hotmail.com

UNESP/Instituto de Artes

Resumo: Procuramos neste trabalho investigar a notação musical dos compositores do Grupo Música Nova, tendo como referência a escrita para percussão. O Manifesto Música Nova foi um documento redigido no Brasil em 1963 pelo compositor e arranjador Rogério Duprat (1932-2006) e assinado por Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Damiano Cozzella, Julio Medaglia, Régis Duprat, Sandino Hohagen e Alexandre Pascoal. Inspirado pelos poetas concretos paulistas e pelos eventos da vanguarda musical européia, este manifesto propunha uma renovação da linguagem musical através de princípios de experimentação, incorporando elementos das linguagens poéticas, teatrais, visuais e “utilizando novos grafismos, abolindo a notação musical tradicional” (MENDES, 2007). O foco central da pesquisa será a obra para percussão dos compositores Gilberto Mendes, Rogério Duprat e Willy Correa de Oliveira.

Palavras-chave: notação musical, percussão, vanguardas, grupo música nova.

INTRODUÇÃO

O Grupo Música Nova retomou algumas propostas anteriormente abordadas pelo Grupo Música Viva², nos anos quarenta, encabeçado por Hans-Joachim Koellreutter (1915 – 2005). Koellreutter, nascido na Alemanha, chega ao Brasil em 1937. Em sua produtiva atividade pedagógica deixava claro os seus compromissos com as conquistas técnicas da então música contemporânea. Teve forte influência na nova geração de compositores da década de sessenta:

“[...] os núcleos paulistas de renovação que vieram a desempenhar relevante papel nos desdobramentos ocorridos desde os inícios da década

¹ Projeto de Mestrado em música. **Orientador:** Dr. Carlos Stasi. **Linha de Pesquisa:** Abordagens históricas, estéticas e educacionais do processo de criação, transmissão e recepção da linguagem musical.

² Trecho do manifesto Música Viva, de 1946: “MÚSICA VIVA” acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas” (Ibidem, p. 65).

de sessenta, permitem observar na base de suas iniciativas, sejam músicos ativos saídos diretamente do movimento ou das salas de aula de Koellreuter (aulas particulares de composição e estética, Escola Livre de Música de São Paulo e Cursos de Férias de Teresópolis) seja um terreno já devidamente arado e fertilizado pelas realizações do Música Viva.” (KATER, 2001, p. 75)

Já na época da polêmica das “cartas abertas”³, que nos anos cinquenta dividiu o meio musical brasileiro em duas facções opostas (os nacionalistas, cujo principal mentor ideológico foi Mário de Andrade, representados principalmente por Camargo Guarnieri e Francisco Mignone e os defensores do dodecafonismo) alguns importantes membros do grupo Música Viva já haviam se afastado das propostas de vanguarda do professor Koellreuter, entre eles Guerra Peixe e Claudio Santoro⁴. Segundo Squeff e Wisnik (1983), isto se deu porque o nacionalismo aparecia para os jovens compositores como uma “proposta política que defendia os valores nacionais na medida em que a América do Norte iniciava sua longa, mas sistemática invasão por toda a América Latina. O nacionalismo teria de ser a única resposta aos intentos imperialistas.” Esta estética tinha “o seu olhar voltado para o folclore e para a música comunicativa ao senso comum da tradição ocidental pós-romântica, utilizando temas de caráter nacional, brasileiros, com a preocupação de funcionalidade, tentando aproximar-se da coletividade”, como explicam Edelson Gloeden e Luciano Morais (2008). É neste cenário que se encontram as origens do Grupo Música Nova, de São Paulo: “Colocaram em dúvida o ato do compositor de fazer música igual a que o teria antecedido e apontaram para a premência de rever, até então, sessenta anos de música ocorridos no Brasil” (GAÚNA, 2002, p. 87). Rogério Duprat explica da seguinte maneira:

A música estava nas mãos dos nacionalistas. Isto aqui [o manifesto], não foi a derrubada de velhos batalhadores, não foi. Simplesmente criou-se uma torrezinha lá, num canto qualquer, também porque os outros manipulavam os elementos da música, as orquestras sinfônicas, as escolas de música, eram muito antiquadas no Brasil no período.⁵

O Manifesto foi publicado em 1963 pela revista *Invenção*, porta voz da poesia concreta paulista:

“superação definitiva da frequência (altura das notas) como único elemento importante do som. som: fenômeno auditivo complexo em que estão comprometidos a natureza e o homem. música nova: procura de uma linguagem direta, utilizando os vários aspectos da realidade (física, fisiológica, psicológica, social, política, cultural) em que a máquina está

³ “Durante muitos anos, os jornais de todo o país publicaram centenas de declarações, entrevistas, cartas, fazendo com que, pela primeira vez um problema musical fosse levado à apreciação e ao julgamento do grande público.” (NEVES, 1981, p. 121)

⁴ KATER, 2001, p. 126

⁵ Em depoimento no documentário *A Odisséia Musical de Gilberto Mendes* (2006).

incluída, extensão ao mundo objetivo do processo criativo (indeterminação, inclusão de elementos "alea", acaso controlado). reformulação da questão estrutural: ao edifício lógico-dedutivo da organização tradicional (micro-estrutura: célula, motivos, frase, semi-período, período, tema; macro-estrutura: danças diversas, rondó, variações, invenção, suite, sonata, sinfonia, divertimento etc. ... os chamados "estilos" fugado, contrapontístico, harmônico, assim com os conceitos e as regras que envolvem: cadência, modulação, encadeamento, elipses, acentuação, rima, métricas, simetrias diversas, fraseio, desenvolvimento, dinâmicas, durações, timbre, etc.) [...] ⁶

Podemos perceber neste trecho do manifesto que uma das rupturas se dá no âmbito dos parâmetros artísticos musicais acadêmicos (formas musicais, harmonia, contraponto) com o objetivo de ampliar a linguagem estrutural, se aproximando de outro grupo de vanguarda: o dos poetas concretos de São Paulo:

De fato, é flagrante a analogia entre o Manifesto Música Nova e o Plano Piloto para a Poesia Concreta (publicado em 1958), de Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos, a começar pela estrutura do texto: Sem maiúsculas, em itens citados por um título curto seguido por dois pontos. Quanto ao conteúdo, temos, por exemplo, no manifesto dos poetas concretos: “poesia concreta: produto de uma evolução crítica de formas, dando por encerrado o ciclo histórico do verso” [...] e no Manifesto Música Nova: “desenvolvimento interno da linguagem musical, exata colocação do realismo: real=homem global” (BONIS, 2006, p. 27).

Dentre os signatários do Manifesto Música Nova se destacaram quatro compositores: Damiano Cozzela, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Gilberto Mendes, que já tinham participado juntos do curso de férias da escola de Darmstadt em 1962, na Alemanha, ministrado neste ano pelos compositores Henry Pousseur, Pierre Boulez e Karlheins Stockhausen (GAÚNA, 2002, p. 51). Nestas aulas aprofundavam as reflexões sobre a escrita e linguagem musical, aspectos que são discutidos por Edson Zampronha no seu livro *Notação, Representação e Composição*:

Na década de 1960 a preocupação estava no estudo dos signos gráficos usados pelo compositor para registro e comunicação das suas idéias musicais e sua correspondente compreensão por parte do intérprete. Forma de grafia, alterações e/ou adaptações de signos gráficos convencionais, introdução de novos signos, alterações da planificação gráfica para leitura baseada nos eixos de altura versus tempo, todos estes esforços procuravam resolver o problema da distância que havia entre concepção musical, notação e performance. (2000: p. 130).

Esta viagem para a Alemanha consolidou nestes compositores um “direcionamento a partir do contato direto com as fontes do pensamento e da

⁶ Trecho do Manifesto Música Nova (KATER, 2001, p. 351).

criação musical de vanguarda da época”⁷. O que não significa cópia: “Não se deve pensar que, ligando-se às correntes experimentais da música universal, os compositores brasileiros tenham abdicado definitivamente de suas características nacionais” (Neves, 1981, p. 147).

PERCUSSÃO E VANGUARDA

Neste quadro de inovação pela experimentação houve um processo de busca, de renovação, e acreditamos que a escrita para percussão revela esta procura: “Para os movimentos vanguardistas, a inovação desempenha um papel importante na evolução da linguagem artística” (NASCIMENTO, 2009, p. 52). A experimentação incluía, entre outras coisas, pesquisas “a partir do uso extensivo de sons sem altura definida (especialmente dos instrumentos de percussão) e exploração de tensões acústicas criadas por jogos intervalares fortemente dissonantes” (SILVA, 2012, p. 107). Willy Corrêa de Oliveira faz o seguinte comentário, ao analisar a obra *Circles*, de Berio, de 1960: “Berio teve a idéia de relacionar os fonemas com timbres da orquestra de percussão que ele estava usando. Ele ter tido a idéia de usar um conjunto de percussão para acompanhar o canto, já é novo. E ele usou dessa forma, relacionando os timbres com os fonemas”⁸ (ULBANERE, 2005, p. 39). A escrita para percussão era, ainda nos anos sessenta, algo muito recente e experimental:

Considerada uma das últimas configurações para conjunto de câmara a se consolidar, ela surge somente no século vinte, entre o final da década de vinte, começo da década de trinta. No Brasil, a primeira peça escrita para grupo de percussão data de 1953, escrita por M. Camargo Guarnieri, quase trinta anos depois das primeiras obras internacionais. (HASHIMOTO, 2003, p. 8)

Como também explicam Moraes e Stasi:

O século XX foi caracterizado por uma grande expansão na quantidade de composições musicais escritas com especial atenção para os instrumentos de percussão (solo, música de câmara, concertos, repertório orquestral, dentre outros). Diferentes compositores e escolas composicionais contribuíram para o desenvolvimento da literatura percussiva, gerando novas possibilidades interpretativas e novos desafios aos intérpretes. (2010: p. 1)

Fez parte deste pensamento de vanguarda a superação da tonalidade, propiciar um enriquecimento tímbrico a partir de *sons-ruído* transformando-os

⁷ BONIS, 2006, p. 21.

⁸ Esta estratégia composicional vai ser usada pelo próprio Willy Corrêa em suas peças para canto e percussão como, por exemplo, *Memos* e *Exit*.

em tons (Varése), compreender os *ruídos* em conjunção com a idéia de timbre (Shaeffer).⁹ Grande parte dos instrumentos de percussão é de altura indeterminada, portanto inexprimíveis pelas notas da gama temperada. Uma grande variedade timbrística é o principal recurso estratégico do uso da percussão no discurso música contemporânea (BARRETO, 2009, p. 7). As peças a serem estudadas neste trabalho, como veremos adiante, utilizam a percussão em formação de música de câmara ou orquestra com diferentes aspectos, concepções rítmicas e timbrísticas, muitas vezes utilizando o que chamamos de *notação indeterminada* utilizando grafismos e textos:

Ruídos, movimentos rítmicos melódicos imprecisos ou sem direção previamente definida, ações sonoras nos quais o que importa é a ação e não o som, procedimentos aleatórios, evoluções temporais não previsíveis, entre outros são alguns dos aspectos que podem ser encontrados nestas novas partituras. (CAZNOK, 2000, p. 62)

A relação entre notação e produção musical é complexa, pois o “desenvolvimento do sistema de notação foi abrindo novas possibilidades para a criação sonora ao mesmo tempo em que o desenvolvimento da estruturação musical implicava novos desafios para a escrita”, fato indissociável da produção das vanguardas do século vinte que criaram “novas formas de notação musical” (BAIA, 2011, p. 174). Entendemos, portanto, que a escrita utilizada nas partituras dos compositores do Grupo Música Nova, devido ao caráter experimental, de vanguarda, é de grande importância para compreender a evolução da percussão na música contemporânea brasileira e sua utilização na música de orquestra e outras formações camerísticas no Brasil.

Das peças dos compositores do Grupo Música Nova que utilizam percussão podemos citar de Rogério Duprat: *Organismo* (cinco vozes solistas e instrumentos, 1961), *MBaepu* (xilofone, bandolin, violino, trombone e fagote, 1961) e *Projeto Unbica* (piano e percussão, 1964). De Willy Corrêa de Oliveira: *Música para Marta* (orquestra, 1961), *Cinco Kitschs* (piano e percussão, 1968), *Memos* (soprano e percussão, 1978), *Materiales* (soprano e percussão, 1980) e *Exit* (soprano e percussão, 1979). De Gilberto Mendes: *Música para Doze Instrumentos* (formação de câmara, 1961), *Blirium C9* (diversos grupos instrumentais, 1965), *Vai e Vem* (diversos grupos instrumentais e voz, 1969), *Santos Football Music* (1969, orquestra), *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (1991, Grupo de Percussão), *O Pente de Istambul* (1990, duo de percussão)¹⁰ e *Quasi um Rondó* (vibrafone solo, 1995).

NOTAÇÃO

⁹ SILVA, 2012, p. 99.

¹⁰ Esta peça foi analisada por Carlos Tarcha em Revista Música, São Paulo, v. 3, n. 1:82-102 maio 1992

No processo de grafia dos parâmetros sonoros para a partitura temos a “notação codificada de procedimentos musicais, frequências sonoras, tratamento rítmico e indicações de instrumentação e performance, que podem ser decodificados e reproduzidos por aqueles que dominam o código” (BAIA, 2011, p. 174). Segundo Zampronha, a “notação ideal seria aquela capaz de registrar e comunicar a informação o mais exatamente possível” (2000: p. 21). Entretanto, o percussionista encontra vários problemas no que se refere à escrita pra seus instrumentos: “A percussão foi paulatinamente inserida nos manuais de orquestração que surgiram no decorrer do século XIX e XX. No entanto, esta inserção foi bastante lenta e as informações contidas sobre este instrumental eram bastante escassas” (BARROS, 2008, p. 2). As variantes podem ser grandes de acordo com cada peça a ser analisada:

As dificuldades que se encontram na preparação e execução de obras para percussão se dão em duas áreas: configuração instrumental e notação. O performer precisa se adaptar a cada novo trabalho [...] e se ajustar a um sistema de notação que é exclusivo para a instrumentação exigida na peça. Não só a designação para um instrumento específico pode variar de peça para outra, um sistema completamente diferente pode ser criado.¹¹ (SMITH, 2005, p. 16)

Devido a estas variantes, discutiremos os procedimentos composicionais de cada peça em separado, a partir da notação, examinando a escolha dos grafismos e comparando os princípios estruturais da escrita de outras peças do mesmo e de outros compositores. Segundo Jorge Antunes, a notação musical contemporânea é uma questão pessoal para cada compositor:

“[...] muito embora existam muitos símbolos novos, difundidos e unanimemente utilizados, cada compositor tem sua própria notação. [...] os parâmetros altura, intensidade, duração e forma dinâmica podem através de notações *simbólicas* ou *analógicas*, dar conta de esclarecer o intérprete com relação ao fenômeno sonoro desejado pelo compositor, e não com relação, unicamente, ao modo e à técnica de execução que poderiam dar lugar ao evento sonoro desejado. (1988, p. 16-17)

Para Zampronha (2000), uma das classificações possíveis de uma notação musical pode ser feita considerando as discriminações de altura (contínua, discreta e indeterminada) e duração (métrica, não métrica e amétrica: esta última um recurso sincronizador de eventos). Outra classificação pode ser

¹¹ Tradução livre de: The difficulties that lie in the preparation and performance of works written for multiple percussion stem from two areas: instrument configuration and notation. The performer must adapt to each new work [...] adjust to a new system of notation that is unique to the instrumentation required by the piece. Not only does the designation for a specific instrument vary from one piece to the next, a completely different staff system may be created.

baseada nos critérios de: representação gráfica (visual) ou escrita (textual), se possui indicação precisa ou indicação aproximada ou não determinada, se envolve improvisação ou não envolve improvisação. Como explica também Stone:

Os quatro aspectos da composição musical que devem ser expressos (por meio dos sinais direcionais de notação) com explicitidade suficiente para permitir que o performer interprete corretamente as intenções do compositor são altura, tempo, ritmo (e metrica), e articulação. [...] Notação é um sistema de sinais direcionais que costumavam permitir que um performer, familiarizado com estes e com as convenções musicais de determinada época durante a qual estavam em uso, recrie a visão artística de um compositor com base no que as direções mecânicas implícitas. Um ouvinte, portanto, ganha novos insights sobre um trabalho cada vez que vem à vida em diferentes performances, coloridas pelas diferentes personalidades dos artistas. (1963, p. 9, 30)¹²

Evarts comenta em seu artigo que as questões da notação musical interessam vitalmente aos compositores e *performers*, uma vez que ainda é o principal veículo de comunicação entre eles:

Por exemplo, o compositor pode querer usar sons eletrônicos em fita magnética, combinadas com sons *ao vivo* ou, seguindo as sintaxes recém-desenvolvidas e as estruturas da música, ele pode dar um importante lugar para o aleatório (acaso) e os elementos de improvisação. Estes e outros novos elementos exigem um novo tipo de notação. (1968, p. 407)¹³

Alguns compositores muitas vezes também davam liberdade aos intérpretes de realizar improvisações e variedades de fragmentação e montagem, conforme os princípios de aleatoriedade, características observadas principalmente na obra de John Cage: “[...] ainda maior liberdade é oferecida ao intérprete nessas peças que surgiram a partir do desejo de eliminar as fronteiras da arte e não-arte e entre sons musicais e sons que são o nosso ambiente de todos

¹² Tradução livre de: Four aspects of musical composition which must be expressed (by means of the directional signs of notation) with sufficient explicitness to enable the performer properly to interpret the composer's intentions are pitch, tempo, rhythm (and meter), and articulation [...] Notation is a system of directional signs which used to enable a performer conversant with then and with the musical conventions of the era during which they were in use, to recreate a composer's artistic vision on the basis of what the mechanical directions implied. A listener thus gained ever new insights into a work as it came to life in different performances, colored by the different personalities of the performers.

¹³ Tradução livre de: For example, the composer may wish to use magnetic-tape electronic sounds combined with 'live' sounds or, following the newly-developed syntax and structures of music, He may give an important place to aleatory (chance) and improvisational elements. These and other new elements require a new kind of notation.

os dias. O reconhecido pai deste movimento é John Cage [...]”¹⁴ (LESTER, 1989, p. 296). Gilberto Mendes utilizou estes recursos composicionais em algumas peças, como por exemplo, *Blirium C9* (1965) e *Concerto para Tímpanos, Caixa e Percussão* (1991).

[...] quanto mais imprecisa for a notação, maior é o trabalho e a responsabilidade do intérprete na criação tanto dos eventos sonoros individualizados quanto dos seus encadeamentos e resultantes formais. O compositor, ao optar por uma confecção de uma partitura gráfica, conta com o fato de que o intérprete será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e ela renascerá sempre de uma forma diferente, a menos que o intérprete prefira preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações. (CAZNOK, 2003, p. 62)

Iazzetta explica estes processos da seguinte maneira:

Na música experimental transparece o sentido de transgressão ou de subversão das noções tradicionais de instrumento musical pela exploração de estruturas indeterminadas e roteiros imprecisos. A atenção da obra e da técnica é deslocada para o processo, passando do objeto para o contexto e do artesanal para o representacional. (2012: p. 229)

Como estas obras variam sua forma de acordo com a interpretação, uma análise possível seria a “crítica genética”:

Os esboços e manuscritos dos compositores, ou seja, os suportes textuais de suas obras são os elementos materiais suficientes para a área que se tem convencionado chamar de crítica genética. [...] o que idealmente viria a ser o estudo do pensamento criador, a possibilidade de se conhecer o *antes*, bem como a sua transformação na edificação de um caminho que conduzisse ao perfeito entendimento da obra e de seu autor. A questão apresenta aspectos de interesse não apenas teóricos abrangendo, inclusive, o preparo dos intérpretes. (TONI, 2005)

Podem-se buscar estes aspectos do processo de criação “por intermédio da documentação das obras e de entrevistas com o compositor” (GAÚNA, 2001, p. 110). Também devem ser aqui propostos para um estudo analítico destas peças a análise de parâmetros como estrutura e timbre: “Estrutura: relação direta e inequívoca dos elementos componentes de um todo, um intercâmbio de informações. Direcionalidades.” (CORREA, 1979). Sobre o timbre, Paulo Zuben afirma que:

¹⁴ Tradução livre de: [...] even greater latitude is afforded the performer in those pieces that arose from the desire to eliminate the boundaries between art and non-art and between musical sounds and the sounds that are our everyday environment. The acknowledged father of this movement is John Cage [...]

A seguir o instrumentista deve, depois de um período de silêncio, tocar uma citação de um tema popular conhecido, mas não necessariamente o tema completo, apenas fragmentos. O compositor também dá liberdade aos intérpretes de realizar a qualquer momento um improviso “total ou unicamente rítmico” e fazer variações de fragmentação e montagem. Apenas deve “ouvir o que os outros instrumentistas realizam”. Outra referência à percussão nas instruções: “O percussionista seleciona 12 sons diferentes para substituir as 12 notas do quadro”. Também: “o mesmo executante pode gravar em fita magnética uma ou duas outras execuções e utilizá-las como acompanhamento para a execução ao vivo” Este tipo de composição valorizando a aleatoriedade e a improvisação é definida por Edson Zampronha:

Na verdade, a eliminação da mediação é a ambição máxima do pensamento modernista: a anulação do hiato entre o conceber e o fazer a obra de arte, o transcender a intermediação da representação, o querer ser a própria coisa diretamente. O querer ser uma obra que é, ela mesmo, irrepitível, única, um presente absoluto. (2000: p. 117)

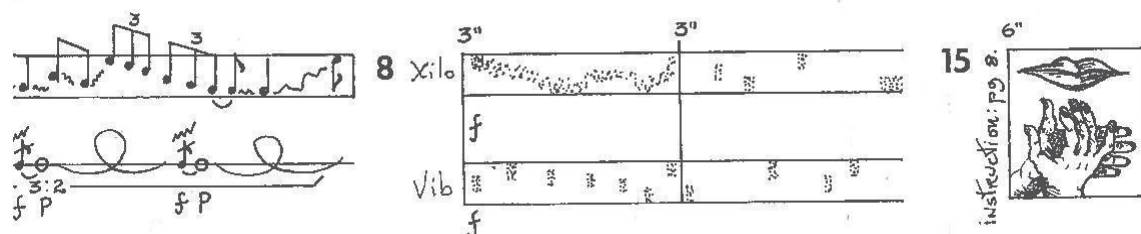


Figura 2: trecho da peça *Memos* (1978), de Willy Corrêa de Oliveira, para soprano e percussão: blocos estruturais da percussão

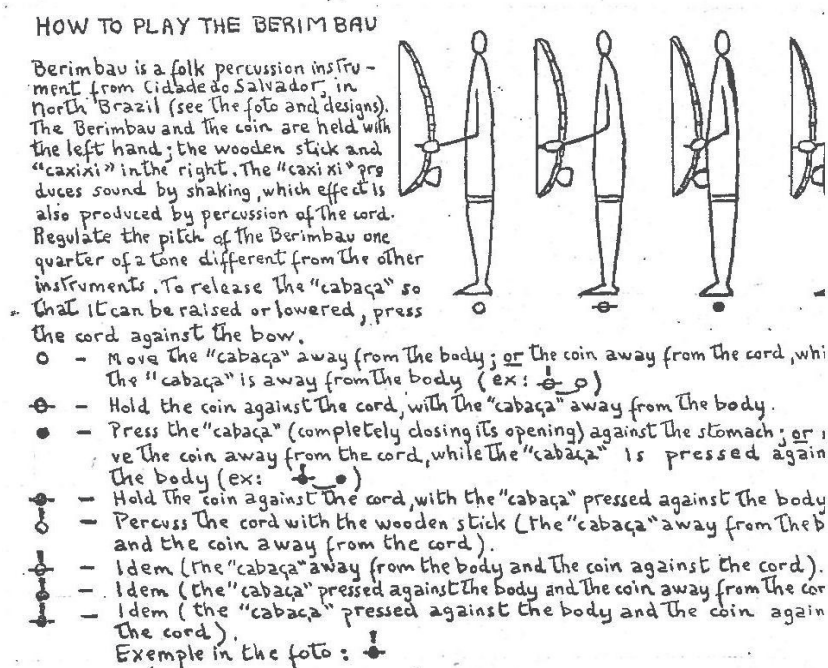


Figura 3: notação para berimbau utilizada por Gilberto Mendes na peça *Música para Doze Instrumentos* (1961)



Figura 4: últimos compassos de *Kitsch n° 4* (1969) de Willy Correa de Oliveira

A *figura 4* é um trecho da quarta das cinco peças *Kitschs* de Willy Correa de Oliveira. Destas peças, escritas para piano, somente a quarta utiliza percussão. É uma notação para bateria em escrita tradicional, com trechos de improviso e a seguinte instrumentação: triângulo, prato, tom-tom (agudo), caixa com cordas, tom-tom (grave), bumbo, prato do hi-hat, caixa cilíndrica do bumbo. Faz citação explícita ao Jazz: o título é *Kitsch 4, jazz time*. Além das citações e dos improvisos, outro aspecto em comum entre esta obra e *Brilium C9*, de Gilberto Mendes, (escrita quatro anos antes) é a existência de uma bula explicativa e da utilização de gravações em fita magnética. Nas instruções da partitura escrita por Oliveira “o baterista deve gravar em fita magnética sua parte, para ser usada em concerto.” O quinto *Kitsch* é justamente o “resultado da combinação de fragmentos dos *Kitschs* anteriores gravados em fita magnética” para ser montado também seguindo as instruções da bula explicativa da partitura. No final do concerto, a fita é executada depois das outras todas terem sido tocadas. O pianista então “deve se juntar à platéia e deve se aplaudir, freneticamente, e incentivar o público a juntar-se a ele.”

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, A. S. Marlos Nobre: *Variações Rítmicas opus 15 para piano e percussão, uma abordagem analítica visando à interpretação*. 229 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Ed. Sistrum, 1988.
- BAIA, S. *A historiografia da música popular no Brasil*. 278 f. Tese (Doutorado)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

BARRETO, J. L. Percursos da percussão. In ARTIGOS MELOTECA, 2009, Lisboa. Disponível em: <http://www.meloteca.com/pdfartigos/jorge-lima-barreto_percursos-da-percussao.pdf>

BARROS, A. L. F. Os manuais de orquestração do século XIX até a década de 50 do século XX e o naipe de percussão. In: CADERNOS DE COLÓQUIO, 8, nº1, 2006, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/view/117>>

BISPO, A. A. **Brasil / Europa e musicologia**. HULSKATH, H. (Coord.). São Paulo: Instituto Brasileiro de Estudos Musicológicos, 1999.

BONIS, M, F. **O miserere de Willy Correa de Oliveira, Aporia e Apodíctia**. 163 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2006.

CAZNOK, Yara Borges. **Música: entre o audível e o visível**. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

CORREA, A, F. Música eletroacústica no Brasil e o pioneirismo de Gilberto Mendes. In:

ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 4, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...**Disponível

em:<<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Antenor%20Ferreira%20Correa.pdf>>. Acesso em: 19 set. 2012.

EVARTS, J. The new musical notation: a graphic art? In: LEONARDO Vol. 1, No. 4 (Oct., 1968), pp. 405-412 Published by: The MIT Press. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1571989>>

FERRAZ, Silvio. **Música e repetição: a diferença na composição contemporânea**. São Paulo: EDUC Fapesp, 1998.

GAÚNA, Regiane. **Rogério Duprat: sonoridades múltiplas**. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

GIANESSELLA, E, F. **Percussão orquestral brasileira. problemas editoriais e interpretativos**. 237 f. Tese (Doutorado em Música)- Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2009.

GLOEDEN, E; MORAIS, L. Possibilidades de leituras da obra de Gilberto Mendes: A versão para 2 violões da Peça nº. 4 para piano. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 4, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Disponível em:

<<http://www.musimid.mus.br/4encontro/files/pdf/Edelton%20Gloeden%20e%20Luciano%20Morais.pdf>> Acesso em: 19 set. 2012.

HASHIMOTO, F, A. **Análise musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil**. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000359052>>

Acesso em: 22 set. 2012.

IAZZETTA, F. Técnica como meio, processo como fim. In SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, 2012, Rio de Janeiro. Disponível em:

<<http://pt.scribd.com/doc/121682896/Tecnica-como-meio-processo-como-fim>>

Acesso em 08 jul. 2013.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter. Movimentos em direção à modernidade.** São Paulo: Musa Música - Atravez, , 2001.

LABORDA, Jose Garcia M. **Forma y estructura en La música Del siglo XX.** Madrid: Gráficas Arabí S.A. 1996.

LESTER, Joel. **Analitic Approaches to Twentieth-Century Music.** New York: W.W Norton & company, inc. 1989.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil.** São Paulo: Editora Nova Fronteira, 2000.

MEDAGLIA, Julio. **Música Maestro.** São Paulo: Globo Editora, 2008.

MENDES, Gilberto. **Com Stravinsky em meus ouvidos rumo à avenida Nevsky.** São Paulo: Edusp, 2007.

_____. **Uma Odisséia Musical: dos mares do sul expressionista à elegância pop/art déco.** São Paulo: Edusp, 1994.

MENEZES, Flo (org.). **Música Eletroacústica História e Estéticas.** São Paulo: Edusp, 1996.

_____. **A acústica musical em palavras e sons.** São Paulo: Ateliê, 2004.

_____. **A apoteose de Schoenberg.** São Paulo: Ateliê, 2002.

MORAIS, R; STASI, C. Múltiplas faces: surgimento, contextualização histórica e características da percussão múltipla. In: ANNPON 2010, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: < <http://www.anppom.com.br/opus/en-us/issues/16.2>> Acesso em: 13 abr. 2013.

NATTIEZ, Jean Jaques. **The Boulez-Cage correspondence.** Tradução para o inglês de Robert Samuels. New York: Cambridge University Press, 1993.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

OLIVEIRA, Willy Corrêa de. **Beethoven proprietário de um cérebro.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux.** Paris: Edition de Seuil, 1966. Tradução para português de Antonio de Souza Dias, Lisboa, 1996.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical.** São Paulo: Edusp, 1991.

SILVA, L. C. **Vidro e martelo.** 159 f. Tese (Doutorado)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SMITH, A. **An examination of notation in selected repertoire for multiple percussion.** 122f. Tese (Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts) Ohio State University, Ohio, 2005. Disponível em:

< http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1118639448 > Acesso em: 08 jun 2013.

SQUEFF Enio; WISNIK Jose Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STONE, K. Problems and methods of notation In: PERSPECTIVES OF NEW MUSIC. Vol. 1, No. 2 (Spring, 1963), pp. 9-31 Published by: Perspectives of New Music. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/832100>>

TONI, F. C. Edição crítica e genética em música. In: ANNPON 2005, São Paulo. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao19/flavia_toni.pdf> Acesso em: 18 mai. 2013.

ULBANERE, A. **Willy Corrêa de Oliveira: por um ouvir materialista histórico**. 142 f. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2005.

ZAMPRONHA, Edson, S. **Notação, representação e composição**. São Paulo: Anablume Fapesp, 2000.

ZUBEN, Paulo. **Ouvir o Som**. São Paulo: Ateliê, 2005.

PARTITURAS:

MENDES, Gilberto. **Brilium C9**: formação indeterminada. São Paulo: Ricordi, 1965. 1 partitura. [7 p.].

_____. **Concerto para tímpanos caixa militar e percussões**: grupo de percussão. Santos [s.n.], 1991. 1 partitura [10 p.].

_____. **Música para 12 instrumentos**: flauta, clarineta baixo, trombone, trompete, bandolim, piano, vibrafone, bongos, berimbau, viola, contrabaixo. 1961. Santos [s.n.], 1961. 1 partitura [24 p.].

OLIVEIRA, Willy Corrêa. **Memos**: soprano e percussão. São Paulo: Novas Metas, 1978. 1 partitura. [18 p.].

_____. **5 Kitschs**: piano e percussão. São Paulo, Ricordi: 1969. 1 partitura [15 p.].

DOCUMENTÁRIO:

A ODISSÉIA musical de Gilberto Mendes. Direção e Produção: Carlos de Moura Ribeiro Mendes. Berço Esplêndido Produções: Brasil, 2005. 1 DVD, cor, 117 min.