

FUNDAMENTOS PARA A ELABORAÇÃO DE UMA METODOLOGIA DE TREINAMENTO AUDITIVO-MUSICAL

JÁDERSON AGUIAR TEIXEIRA

Introdução

Começamos a pensar neste trabalho quando, através do gosto pela música e de certa experiência musical, nos vimos circunstancialmente incentivados a ensinar uma disciplina chamada Treinamento Auditivo.¹ Ora, o pensamento seguinte que fosse ao mesmo tempo pragmático não poderia ser outro: como ensinar isto. Estava claro que uma metodologia nos seria imprescindível, e a dificuldade residia justamente em que não havíamos encontrado referencial norteador com que nos contentássemos entre os professores dessa disciplina que encontramos no decorrer de nossa carreira discente. Isto somado à dificuldade que encontramos em acessar dissertações sobre o assunto nos entusiasmou pelo que poderíamos tornar-nos úteis. A propósito de demonstrarmos que não fomos displicentes em nosso processo de coleta, que diz respeito ao reconhecimento dos trabalhos escritos sobre o assunto, com certo esforço conseguimos encontrar dois trabalhos mais próximos do nosso tema. Um deles realizado pelo professor Gerardo Júnior² que formulou um software de treinamento auditivo aqui, e outro pelo violonista Eduardo Campolina³ que faz um balanço e relaciona percepção musical e criatividade no ambiente do fazer pedagógico.

Todavia, nosso objeto é menos pretensioso por um lado, por outro, anterior e ainda em outro sentido, posterior ao deles. É anterior porque só buscamos fundamentar um caminho para o desenvolvimento da acuidade auditiva voltada para a música, oferecendo modelos esquemáticos na ordem devida de aplicação. É menos pretensioso porque não chega a relacionar diretamente a percepção musical à possi-

¹ Disciplina ofertada no Curso Técnico em Música do CEFET-CE.

² Professor Mestre do Curso de Educação Musical da UFC.

³ Professor Mestre de Composição da Escola de Música da UFMG.

bilidade subjetiva de criação, embora esclareça esta possibilidade. Tampouco visa a facilitar o ensino mediante tecnologias. Mas é posterior em certo sentido, pelo que buscamos transpor o persistente estranhamento auditivo-cultural que ainda experimentamos ao nos depararmos com a música do século XX. Queremos expor e abordar as alegações que nos levam a pretender a superação desse estranhamento.

Primeiras Veredas da Percepção Musical

Buscando um princípio sobre o qual soerguer nossa fundamentação para um método de treinamento auditivo-musical, procuramos interesses semelhantes entre os antigos e encontramos em Descartes o método de conduzir por ordem os pensamentos, iniciando pelos objetos mais simples e fáceis de conhecer, para elevar-nos, pouco a pouco, como galgando degraus, até o conhecimento dos mais compostos, e presumindo até mesmo uma ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros (DESCARTES, 1989). Considerando que nosso primeiro problema é o de saber por onde devemos começar nosso treinamento auditivo e o que precisa ser deixado para depois, parecemos proveitosa sua máxima. Sobretudo porque Descartes nos permite avaliar o caráter artificial do método quando preconiza a possibilidade de uma ordem antinatural de exame do objeto, quando necessário. Confirmaremos essa necessidade mais abaixo no decorrer do artigo, no entanto adiantaremos um esboço em uma palavra: mesmo sendo o som harmônico in natura, será preciso começar a estudá-lo em sua dimensão horizontal e secundária.⁴

O canal através do qual é viabilizada a possibilidade de receber informações de cunho musical é a audição. Contudo, na medida em que considerarmos a música enquanto linguagem, tal canal não basta para a apreensão do conteúdo.

⁴ Tomamos por dimensão horizontal e secundária aquela circunscrita no conceito de melodia. Horizontal porque se dá sucessivamente, um som de cada vez, no tempo. Secundária porque deriva da dimensão harmônica cuja simultaneidade inerente sugere uma verticalidade. Voltaremos a essa discussão mais abaixo.

do inerente ao texto musical. Não poderemos entender essas informações do ponto de vista científico, se não conhecermos, as formas através das quais ela pode se manifestar. Três manifestações elementares precisam ser vivenciadas: a harmônica, a melódica e a rítmica.

O aprendizado dessas três manifestações depende da experiência obtida pelo hábito de escutar, ajudado pelo contato com a prática instrumental individual e em conjunto, pelo conhecimento da história e dos recursos estilísticos que cada época ou compositor estabeleceu.

O treinamento auditivo será estabelecido num lugar em que a manifestação desses três princípios poderá ser experimentada de forma oposta a que um músico prático faz ao executar seu instrumento. Na prática o instrumentista retira os sons da partitura, por assim dizer – se não os têm de memória. Aqui ele fará o contrário, vai codificar o que escutou. Portanto, o material musical escutado deverá ser registrado pelo treinando e a escrita que adotaremos será a tradicional.

Porém sabemos largamente que esse exercício não é sequer concebível, do ponto de vista didático-interdisciplinar, sem uma experiência musical paralela em que o estudante esteja envolvido e de que falamos mais acima. Considerando que a relação direta entre as diversas formas de praticar música e nosso treinamento perceptivo foge ao domínio que decidimos abranger, precisamos ao menos pressupor que nossos discentes terão condições de arrecadar um mínimo de conhecimento que viabilize nosso enfoque.

Não se pode desenvolver criticidade alguma sobre o que não se escuta direito de forma que é necessário aprender a escutar melhor e com mais precisão. Ao passo que nos esforçarmos para codificar os sons através de símbolos, ou seja, através da escrita tradicional, teremos como melhor avaliar objetivamente, no decorrer do processo, o quanto se tem progredido. De forma a reconhecer nossas disposições. Se sentimos mais facilidade em compreender um ritmo, se parece mais duro escutarmos uma progressão harmônica do que uma melodia e se a progressiva dificuldade que sentimos, a depender dos elementos a serem recebidos, corresponde de fato ao exercício de apreensão de um material musical mais complexo para nós.

O teórico e compositor Arnold Schoenberg, considerou em seu tratado de harmonia ser mais difícil escutar uma harmonia do que uma melodia. Segundo ele uma melodia não passa de uma análise harmônica, uma forma horizontal e sucessiva de expressão da harmonia que a sustenta (SCHOENBERG, 1949). Do que poderíamos aproveitar que, partindo do mais simples deveríamos, antes de irmos à harmonia, exercitarmos passagens melódicas. E quanto ao lugar do ritmo na ordem de princípios a serem estudados o que temos a dizer por nossa conta é que embora este seja o fundamento da possibilidade de articulação melódica, verificado isoladamente corresponde a um recurso mais fácil de perceber. Por isso devemos começar nosso treinamento auditivo a partir de exercícios rítmicos.

Não há dúvida de que essa última verificação precisa ser confirmada já que uma parte considerável da expressividade de um Stravinsky, por exemplo, reside em uma rítmica complexa. Então precisamos discorrer acerca dessa suposta 'simplicidade' em perceber o ritmo. Talvez consigamos nos retratar com o auxílio de Wisnik. Em seu livro *O Som e o Sentido* ele considera que o ritmo pode ser entendido como o som em uma frequência tão baixa que ainda não recebeu habilitação acústica para reverter-se em altura (WISNIK, 1999). De onde depreendemos que o ritmo é um elemento intrínseco ao som in natura e que ao mesmo tempo é anterior ao som em sua plenitude de possibilidades porque não compreende a rigor sequer uma altura definida.

Talvez fosse o suficiente para considerar que dentre as três manifestações que pautamos, o ritmo é o mais rudimentar já que antecede a possibilidade de altura fixa e conseqüentemente, da existência melódica e harmônica. Porém, há mais o que se discutir.

O som é a substância suficiente de onde se depreende os elementos básicos que são usados na música como recurso lingüístico a partir dos quais, no decorrer da história, inventamos maneiras de manusear esse mesmo som. Esse ciclo pode ser representado pelo esquema síntese-análise-neosíntese. Do reconhecimento e habilidade artística em articular os elementos constituintes do próprio som, é que depende a música. Em sua obra *Os Caminhos para a Músi-*

ca Nova, Webern diz que cada vez que um novo harmônico mais distante do som fundamental foi utilizado, a música deu mais um passo (WEBERN, 1984).

É verdade que uma altura possui uma quantidade de batimentos que podemos entender, sob certa influência de Wisnik, como a parte rítmica do som que aprendemos a usar. Mas esse ritmo reduzido a batimentos por segundo é rudimentar apenas antes de ser manuseado, porque se reduz a uma pulsação. Não existe melodia sem um ritmo condutor e essa condução precisa ser cuidadosamente pensada. Portanto, em uma frase musical, o ritmo é tão pensado quanto as alturas que vão compor uma melodia.

Nosso intuito em examinar o lugar do ritmo entre nossos elementos de estudo visa tão somente confirmar por onde devemos começar nosso treinamento e parece que encontramos um termo. Começaremos nosso treinamento auditivo por exercícios rítmicos. Não porque seja um recurso menos sofisticado, mas por ser mais simples do que a melodia quando afastamos desta as alturas. Da mesma forma poderemos fazer em relação às alturas que podem ser estudadas isoladamente para que em um terceiro momento possamos juntar o ritmo e as alturas para que sejam percebidas enquanto passagem melódica.

Outra fase da construção desta metodologia trata da necessidade de trabalhar com os outros dois parâmetros do som, a saber: timbre e intensidade. Pode parecer prescindível deliberar sobre isso, mas a importância que dermos à intensidade e, sobretudo ao timbre, implicará em tornar a experiência de perceber elementos musicais no mínimo mais contemporânea.

Schoenberg, mentor da segunda escola vienense, falava no começo do século passado a respeito da idéia de se manipular o timbre de modo que pudesse gerar estruturas semelhantes a um pensamento:

Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão. O timbre é, portanto, o grande território e a altura, um distrito. A altura não é senão o timbre medido em uma direção. Se é possível, com timbres diferenciados pela altura, fazer com que se originem formas que

chamamos melodias, sucessões cujo conjunto suscita um efeito semelhante a um pensamento, então há de ser possível, a partir dos timbres [...] produzir semelhantes sucessões [...] Melodia de timbres! (...) Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis!" (SCHOENBERG, 1949, p. 578).

Satie, de quem Debussy foi admirador e amigo, também sugeria com ironia bem humorada que, no timbre, a música abria possibilidades que o Tonalismo, por exemplo, já não possuía em sua época, quando comenta: "Limpar o som. Isto é imundo, sabiam?" (WISNIK, 1999). O que Satie satiriza aqui é um tipo de ideal estético de refinamento sonoro construído na cultura ocidental, que restringe o som de seu uso integral.

Schaeffer, criador das primeiras obras de música concreta, demonstra grande interesse em criar uma nova textualidade com interesse especial no timbre, preocupando-se em tentar separar o musical do não-musical e em hierarquizar elementos. Diferencia corpo sonoro (produtor de som não necessariamente musical), objeto sonoro (som produzido a partir do corpo sonoro) e objeto musical (material captado cujo conteúdo foi avaliado e escolhido a partir do objeto sonoro). Apreciando o som de uma chapa de ferro com parcial agudo comentou: "Esse objeto sonoro contém pelo menos dois objetos musicais". E lança sobre este argumento uma ressalva:

Está na hora de lembrar que as manipulações físicas não garantem os efeitos musicais". Para ele os critérios de escolha dos objetos musicais aparecem a partir da apreciação do objeto sonoro registrado no corpo sonoro, que é a fita magnética. "Assim, nos exercitamos a não mais recorrer às causas para revelar os efeitos, e a descobrir nesses efeitos da sonoridade os critérios de objeto. (SCHAEFFER, 1966).

Portanto, a questão da incorporação do timbre entre nossos tópicos de estudo é digna de nota e em estudos futu-

ros, examinaremos tal problemática no exame objetivo das experiências musicais do século XX. Buscaremos aí uma forma de observá-lo que seja didaticamente produtiva, já que apenas para as três primeiras fases gerais do nosso treinamento – rítmica, melódica e harmônica – temos uma idéia de como proceder e delimitar nossas fronteiras. O problema para encontrar uma forma de estudo do timbre que seja efetivamente edificante nos incomodará enquanto não soubermos lidar com o caráter experimental e especulativo que permeia o universo do timbre.

Em relação ao parâmetro intensidade, também este recebe no século XX uma resignificação. Assim como o timbre, ele por vezes é redimensionado de quantidade sonora para qualidade, ou seja, os compositores começam a atribuir à intensidade a autonomia de gerenciar mesmo uma frase musical completa. Ora, pode-se aqui perfeitamente partir da premissa de criar um segmento de cerca de dez segundos, cuja intenção seja um contínuo crescendo com forma de execução devidamente especificada por extenso pelo compositor. Beethoven nesse sentido antecipa-se um século quando em 1821 compõe para piano uma fuga: *allegro* ma no tropo em lá bemol (sonata no. 31, op 110), cujo final da secção central inclui um acorde repetitivo de sol maior em que a expressão não pode residir senão na obstinação e na flexão dinâmica que o compositor pede. É inócuo imaginar a dificuldade de seus contemporâneos em compreendê-lo. Entretanto o famoso argumento de Beethoven: “gostarão mais tarde” parece também aqui apropriado.

De modo algum pretendemos fazer entender que o grau de expressão que se espera desses últimos parâmetros em análise (timbre e intensidade) foi aumentado, mas mostrar que seu valor é que sofreu modificação. É neste sentido que Wisnik fala em redimensionamento sonoro e que nos preocupamos em lidar com esse assunto.

Entretanto, como nosso intuito inicial é o de preparar nossos alunos a partir de exercícios dos mais rudimentares até os tonais de oito compassos incluindo melodia e harmonia simultâneas, seríamos precipitados demais se fôssemos mais longe antes de proceder uma etapa fundamental. Com o término dela, forneceremos suporte necessário

para que nossos alunos avancem no reconhecimento de novas significações sonoras por relação com o antigo sistema tonal. Sabemos que a possibilidade de relacionar o velho com o novo é um fundamento seguro para o conhecimento do novo ou pelo menos útil. Falaremos sobre isso mais adiante.

Essas últimas considerações nos levam a uma palavra de digressão sobre o desconforto que surge do fato de que a arte como objeto a ser ensinado e a arte como meio de expressão, ao mesmo tempo que caminham na mesma direção, uma atrás da outra, buscam rumos diferentes. Aquela parte do que é conhecido e precisa ser sabido e esta parte da possibilidade de conhecer de um jeito que ainda é demasiado novo para ser objeto de instrução. É por isso que é difícil pensar em ensinar a criar arte. Como ensinar o que está sendo inventado? Os próprios gênios precisariam de qualidades as quais ainda não as encontramos entre eles para ensinar a criar. Falo, sem esquecer da criatividade possível a qualquer inteligência mediana, daquela criação que só o futuro compreende e consagra. Daquela apreciada pelo crítico mais arguto: o tempo. Por isso, ficamos inclinados a conduzir nossos discentes pela senda segura do que eles precisam aprender, com o cuidado de estimular em cada qual a parcela de criatividade que, com muito escrúpulo, avaliamos poder exigir! A responsabilidade não é pequena, corremos grande risco aqui...

Por último, gostaríamos de citar o posicionamento de personalidades dessemelhantes tanto quanto à área quanto à época em que atuaram e que contudo corroboram conosco naquilo que tange a necessidade de perceber conscientemente para que se possa, através de um jogo de relações viabilizado, chegar a obtenção de conhecimento.

Spinoza, filósofo racionalista, trata de estabelecer entre quatro modos de percepção o modo mais adequado de apreciação objetiva da Natureza, antes de versar sobre o caminho pelo qual conheceremos as coisas (SPINOZA, 1972). Charles Peirce, criador da ciência dos signos e do Pragmatismo, valoriza a percepção enquanto condicional na fundação do pensamento. (SANTAELLA, 1993). Koellreutter, musicólogo e compositor, refere-se à percepção como um processo de comparação essencial para a compreensão dos fenômenos do mundo (ZAGONEL & CHIAMURELA, 1985).

A Administração do Repertório de Signos Musicais

Neste tópico, gostaríamos de nos apropriar de determinados estudos da Semiótica que julgamos imprescindíveis para a obtenção de um processo de controle de repasse de informações em nosso treinamento auditivo. Pensamos que tal controle facilitará a nossa compreensão da melhor forma de tornar perceptíveis os fatos musicais cuja apreensão e codificação exercitaremos.

A ciência dos signos, a Semiótica, é relativamente nova; data do final do século XIX. Foi fundada pelo americano Charles Peirce e também recebeu importante contribuição do suíço Ferdinand de Saussure. A Semiótica se ocupa do estudo do processo de significação na natureza e na cultura. Em um filme – exemplo característico de objeto de análise semiótica – busca-se o significado da ordenação dos elementos constituintes de sentido, o significado final que emerge do encadeamento das cenas e do enredo: o significado do significado. Contudo não queremos aqui empreender digressão alguma, somente nos por a par de determinados resultados desta ciência que nos ajudarão na estruturação do nosso método.

Um desses resultados provém dos estudos de Peirce e derivam das Categorias Universais do Signo: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. Na Primeiridade é onde ocorre, por acaso, a apresentação do fenômeno à consciência. A Secundidade corresponde à etapa em que a consciência foca o fenômeno e procura entendê-lo. E a Terceiridade lida com o processo de interpretação geral do fenômeno.

Os fenômenos com que nos ocupamos, no que tange ao nosso trabalho, são determinados fatos musicais. Portanto, a característica da Primeiridade não se enquadra em uma metodologia porque o fenômeno a ser apreendido em um método é previsto. A Terceiridade foge ao nosso âmbito de estudo, pois se enquadra em um objeto cuja reflexividade adequa-se melhor a Análise Musical Fenomenológica; já que aí não são as conexões internas do discurso que mais interessam, mas o produto geral dessas conexões. Pelo que concluímos que nossa tarefa residirá

em facilitar a Secundidade, o repasse dos fatos musicais. Nesse nível poderemos tomar consciência dos elementos básicos (ritmos, acordes, escalas...), que ajudam a engendrar um organismo musical; um meio de expressão, afinal.

Porém, é do Estruturalismo, derivado do Curso de Lingüística geral de Saussure, que advém nossa mais valiosa ajuda. O Estruturalismo defende que, em qualquer linguagem, cada elemento constituinte só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos. Essa consideração nos ratificou a importância do estabelecimento de critério na administração de signos musicais, visando facilitar a percepção consciente, a Secundidade.

Nosso critério será o seguinte: adotaremos um modo de acumular o reconhecimento de signos musicais a partir de um processo de oposição simples, ou seja, dotado de apenas dois elementos. E antes de acrescer ao domínio desses elementos reconhecidos um terceiro, compararemos pelo menos um deles com o terceiro para só então reuni-los ao mesmo domínio.

Por exemplo, se os fatos a serem exercitados forem os acordes. Começaremos pela administração dois signos, como estabelecido. Façamos uma comparação das tríades maior e menor, confrontando-os sempre. Superada esta dificuldade de percepção, compararemos um novo signo com pelo menos um dos já exercitados. Por exemplo, a tríade aumentada com a tríade menor. Procurando imperativamente conciliar informação à redundância, comparando algo conhecido com algo novo para ensinar o novo.

Procedendo assim, facilitaremos não somente o processo de apreensão de significados quanto o da codificação. A codificação corresponde a segunda fase da percepção e corresponde ao registro dos signos através dos símbolos musicais, ou seja, a utilização do pentagrama para a escrita do que foi escutado. Também ressaltamos que esse é o melhor modo que encontramos para facilitar o aumento gradual da memória musical. Não há como conceber um aumento de memória sem um domínio crescente e geralmente lento de acúmulo de reconhecimento de signos. É preocupando-nos com a aquisição gradativa de maior re-

repertório⁵ de signos musicais que exercitaremos a memória para que realize a sua tarefa.

Esquemática dos Grupos de Treinamento

A partir dos fundamentos que levamos em consideração estabelecemos quatro grupos de exercícios e aqui os apresentamos. São fatos elementares porquanto fundamentais na sintática musical; não podemos construir motivos, frases musicais, sem a presença de pelo menos um deles. Trataremos de fatos rítmicos, intervalares e melódicos, tonais e também modais, acordes e progressões, sem fugir à realidade musical ocidental de tradição.

- Grupo I Rítmicos e Intervalares;
- Grupo II As Escalas e os Acordes;
- Grupo III As Inversões e as Progressões;
- Grupo IV Melodias Harmonizadas.

Escutamos uma voz obsequiosa de objeção a nos dizer: “Mas de onde vieram, de repente, esses grupos? Ao quê respondemos que apareceram das considerações a partir das quais concluímos quais os instrumentos mais elementares dos fatos musicais, o som, o ritmo, as alturas. A objeção persiste: “Acontece que os critérios da ordem aqui exposta não foram discutidos, somente impostos” Julgamos parcialmente injusta essa objeção: Dissemos que nos preocuparíamos com o aumento gradativo da complexidade e que esse seria o nosso método. Não obstante, reconhecemos que não explicitamos os critérios específicos para a obtenção da ordem dos grupos de estudo que adotamos, e que até aqui se mostram ocultos. Então, este é o lugar para esclarecermos isso.

O primeiro grupo de exercícios é fundamental e sobre isso já discorreremos o suficiente. O treinamento das escalas e acordes é decorrente do treinamento das alturas e sabemos

⁵ Tomamos o conceito de repertório no sentido em que a Semiótica o aplica: enquanto uma gama de reconhecimento de unidades inteligíveis e interligáveis que uma vez reunidas de determinado modo, são capazes de produzir uma informação derivada, porquanto dependente do modo como as unidades menores foram combinadas (SANTAELLA, 1993).

que são formas posteriores e historicamente falando, artificialmente desenvolvidas visando à expressão artística a partir do som manipulado analítica (as escalas) e sinteticamente (os acordes). As inversões e progressões estão em terceiro lugar porque é preciso admitir os acordes como o fato básico a partir do qual podemos exercitar suas próprias inversões e podemos começar a treinar as progressões desses acordes. O quarto grupo representa nosso objetivo mais imediato a partir dessas percepções prévias. Precisaremos ter adquirido uma boa experiência a partir dos outros exercícios para conseguirmos algum aproveitamento aqui. Tal objetivo explica porque não quisemos encontrar um lugar para o exercício da polirritmia; o polirritmo não é, em geral, a principal dificuldade numa percepção simultânea de melodia e harmonia.

Conclusão

Nosso intuito no mais das linhas não foi o de criar um método, tampouco falar da forma ou problemática da sua aplicação. Nossa empreita residiu no campo do arcabouço teórico sem o qual estaríamos à mercê da pura experiência para desenvolver uma metodologia e estaríamos expostos à parcela de inconsistência teórica advinda da não-reflexão ontológica.

Em fim, esperamos ter mantido em geral a ressalva que relaciona, comporta e ambienta nossos fundamentos e a arte aos seus devidos lugares:

E o que queremos ter por leis são, talvez, apenas leis que governam nossa percepção, mas não leis que a obra de arte tenha que cumprir. O fato de acreditarmos vê-las na obra de arte é semelhante ao que ocorre com o espelho: acreditamos vermos nele, apesar de não estarmos dentro. A obra de arte consegue refletir o que se enxerga nela. Nisto podem ser conhecidas as condições que a nossa capacidade de entendimento estabelece, ou seja: um reflexo de nossa própria natureza. Mas esse reflexo não mostra o plano de orientação da obra de arte, e sim o nosso método de orientação. (SCHOENBERG, 1949, p. 73).

Referências Bibliográficas

- DESCARTES, René. *Discurso do método*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- FREIRE, Paulo. *Conscientização: teoria e prática da libertação*. São Paulo: Moraes, 1980.
- KOELLREUTER, H.J. *Introdução à estética e a composição musical contemporânea*. Organizado por Bernadete Zagonel e Salete M. la Chiamurela. Porto Alegre: Ed. Movimento, 1985.
- SANTAELLA, Lúcia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. Tradução Marden Maluf. São Paulo: Unesp, 2001.
- SPINOZA, Baruch. *Tratado da Correção do Intelecto*. São Paulo, 1972. (Coleção Os Pensadores).
- STEVENS, S.S. e WARSHOFKY, Fred. *Som e audição*. Tradução Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: J. Olympio Editores, 1970.
- WEBERN, Anton. *Os caminhos da música nova*. São Paulo: Ed Novas Metas, 1984.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.