

INTERTEXTUALIDADE IDIOMÁTICA NA MÚSICA: APONTAMENTOS PARA UM CONCEITO E PRÁTICA NO SÉCULO XXI

Daniel Escudeiro

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Mestrado em Composição Musical

SIMPOM: Subárea de Composição

Resumo: No estudo de questões pertinentes a composição intertextual encontrou-se uma atitude compositiva particular – a intertextualidade musical idiomática – da qual buscou-se maiores esclarecimentos quanto a sua conceituação e compreensão. Este artigo traz um recorte da minha pesquisa de mestrado em música (2012) – área de concentração composição –, relacionando idiomatismo e intertextualidade. O trabalho apresenta apontamentos específicos para a teoria musical intertextual no âmbito da composição. O objetivo é averiguar como poderiam estar operando determinados enlaces entre as duas áreas (música e literatura) e algumas ocorrências relacionadas ao tema, a fim de esclarecer melhor a questão intertextual musical idiomática. São utilizados exemplos musicais que subsidiam tanto a parte prática como conceitual. Dessa forma, são apresentadas definições de autores da área de literatura, principalmente Lodovici (2008), além de uma única definição encontrada na área de música com Barbosa, Barrenechea (2003), que possibilitou um caminho inicial. Relacionando noções sobre o idiomatismo na literatura e na música pode-se considerar a intertextualidade idiomática sob duas perspectivas: 1) Como idiomática *pura* ou *estrita*; 2) Como idiomática *expressiva*. Portanto, a *intertextualidade idiomática*, tanto se referiria à noção mais específica de como está sendo apresentada a ação, o seu modo de funcionamento, ou seja, um *violonismo*, um *pianismo*, um *trompetismo*, entre outros – idiomática *estrita*; quanto, ainda, poderia indicar diversas condições de leitura e escrita – idiomática *expressiva* –, surgindo de um modo de enunciação e, desta maneira, está invariavelmente conjugada com o meio e fatores do qual ela dispõe. Ao final propõe-se um entendimento mais amplo ao valorizar tanto aspectos técnicos quanto culturais na construção dessa intertextualidade.

Palavras-chave: Composição Musical; Intertextualidade; Idiomatismo; Intertextualidade Musical Idiomática.

Abstract: In the study of relevant issues about inter-textual composition, a particular compositional attitude – idiomatic musical intertextuality – was found, from which further clarification regarding its conceptualization and understanding was sought. This paper provides an outline of my Master's Degree research in Music (2012), area of concentration composition, related idiomatic and intertextuality. This paper presents specific notes for music theory within inter-textual composition. The objective is to ascertain how they could be operating certain links between the two areas (Music and Literature) and some occurrences related to the theme in order to clarify the intertextual issue between musical and idiom. Musical examples are used to subsidize both the conceptual and practical parts. Thus, some definitions are presented in the field of Literature, especially Lodovici (2008), and a single definition found in Music with Barbosa, Barrenechea, (2003) which allowed an initial path. By aligning findings on the idiomatic Literature and Music, idiomatic intertextuality can be considered from two perspectives: 1) as *pure* or *strict* idiomatic; 2) as an *expressive* idiom. Therefore, idiomatic intertextuality, could both refer to the more specific notion of how the action is being presented, its mode of operation, a *guitarristic*, a *pianistic*, a *trumpetistic*, among others – *strictly* idiomatic, and could indicate various conditions as read and writing - *expressive* idiom – an emerging mode of enunciation, and in this way it is invariably coupled with the environment and the factors which it has. At the end it is proposed that a broader

understanding of the value of both the technical and the cultural aspects in the construction of intertextuality.

Keywords: Musical Composition; Intertextuality; Idiomatic; Idiomatic Musical Intertextuality.

Apontamentos para uma intertextualidade musical idiomática

Este artigo traz um recorte da minha pesquisa de mestrado em música (2012), relacionando idiomatismo e intertextualidade. O trabalho apresenta apontamentos específicos para a teoria musical intertextual no âmbito da composição e traz exemplos musicais que possam esclarecer melhor a questão intertextual musical idiomática.

Barbosa, Barrenechea (2003), no artigo *A Intertextualidade como Fenômeno Musical*, trazem a seguinte definição sobre intertextualidade idiomática¹:

[...] Na intertextualidade idiomática, portanto, será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento. (BARBOSA, BARRENECHEA, 2003, p.134).

Podemos perguntar: Como esse idiomatismo pode ser percebido? Barbosa e Barrenechea (2003) fornecem “pistas” valiosas para nossa resposta ao se referirem ao conhecimento da interação de timbres (fonte sonora), do registro (alturas) e das articulações do instrumento. Mas de que maneira acontece esse intercâmbio intertextual?

Em estudos realizados sobre o idiomatismo na área de música, como em Tullio (2005), Scarduelli (2007), Battistuzzo (2009) e Pilger (2010), percebe-se que esse idiomatismo reflete a compreensão dos autores sobre as definições na área de literatura. Desse modo, algumas considerações serão feitas preliminarmente nesta área e paralelamente serão apresentados exemplos em música.

Quando as peculiaridades de um meio de expressão podem fazer surgir uma maneira particular de apresentar o seu vocabulário, a sua linguagem, elas se caracterizam como idiomatismo.

Expressões Idiomáticas ou Idiomatismos ou idiotismos são construções ou expressões peculiares a uma língua; locuções ou modos de dizer característicos de um idioma, habitualmente de carácter familiar ou vulgar e que se não traduzem literalmente em outras línguas. São expressões de uso comum, cuja interpretação ultrapassa o sentido literal, e que devem ser entendidas globalmente, e não pelo sentido de cada uma das suas partes. (INFOPÉDIA, 2003–2011).

¹ A apresentação dessa definição é importante pois foi a única encontrada relacionando intertextualidade e idiomatismo em música. No âmbito da intertextualidade musical, como em Klein (2005) que tem um livro dedicado ao assunto, também não se encontram relatos o estudo desse tipo de intertextualidade.

Frases como “tirar o chapéu!”, “cantar de galo”, “botar boneco”, “andar na linha”, “ao pé da letra”, entre tantas, apresentam cada uma a cadeia/texto de representações e significações que não decorrem exatamente da análise particular da sua sintaxe. Remetem, sim, à presença/ausência de um significado construído pela desmontagem que se opera dentro do enunciado. No caso de uma frase do tipo “Ele é mesmo de tirar o chapéu, aqui na escola” ser substituída por uma segunda, como “Ele é excelente, aqui na escola”, a expressão interna da primeira frase, “tirar o chapéu”, se reveste de qualidade. Por que razão isso acontece? Por que

[...] o idiomatismo desloca o que habitualmente se toma como unidade de significado, subverte o espessamento de sentido de uma determinada forma. [...] traz novos efeitos de sentido, aponta para o cruzamento de cadeias, para o jogo da língua sobre a linguagem em que os significantes ressoam uns sobre os outros (LODOVICI, 2008, p. 181).

Essa atitude aponta para uma ressignificação do texto dentro do processo de escrita/leitura, atualizado pela situação nova e desenhada no interior da fala ou do texto apresentados. A questão principal é voltada para um sentido particular que se apresenta nessas relações textuais e que se insere diante do jogo linguístico. Pode-se acrescentar que existem certas ressalvas para que essa “montagem” se faça presente, tal como um idiomatismo. Há uma espécie de acolhimento em determinada posição textual em que o “idiomatismo” ocupa e se fixa, funcionando como “unidade idiomática”.

A música “Lugar nenhum regional folk Music”, do compositor Túlio A. Santos (n. 1983)², oferece um exemplo da utilização dessas relações idiomáticas. Nessa obra, depreende-se uma interação reiterada entre os efeitos da gaita em “ré” (D) e a secção das cordas. Foram observados efeitos similares na orquestra, dispostos em diversas passagens, com maior incidência na secção das cordas, mostrados em abundância na orquestra. Nos dois trechos selecionados, nota-se que os *bends*³ utilizados na gaita têm uma ressonância idiomática pelo uso dos *glissandi* nas cordas (Ex. 10 e 11):

² Baiano, membro fundador da OCA (Oficina de Composição Agora — grupo de compositores vinculado à UFBA) —, também atua como professor e instrumentista de gaita, guitarra e violão, além de desenvolver diversos trabalhos na área de produção musical.

³ Esse artifício também é conhecido como “dobrar a nota”, pois o instrumentista sopra ou aspira além da opção disponibilizada na gaita. Ou seja, multiplicando seu esforço, produz o efeito característico: o de uma “desafinação” na passagem de uma nota a outra. O *bend* é aplicado mais frequentemente nas palhetas aspiradas, mas é possível também a sua aplicação nas palhetas sopradas. Os orifícios que podem produzir os *bends*, quando aspirados, são: 1, 2, 3 e 6. No caso de *bends* soprados, têm-se os orifícios: 8, 9, 10. (MELLO, 2010).

Gaita (D)

Exemplo 1 – *Bends* na Gaita (c. 47–51)

Vln. I arco *p* glissando — expansão do bend

Vln. II arco *p*

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

Cb. arco *p*

Exemplo 2 – Efeito de *bend* nas cordas (c. 47–51)

O resultado geral dessa passagem aproxima o texto da seção das cordas do texto da gaita pela própria recorrência sonora do efeito gerado entre os dois instrumentos.

A partir dos compassos 52 a 54, o violino (Vln. II – Ex. 12), observamos outros indícios da interrelação idiomática que se refletem da gaita para as cordas. Ao apresentar na notação musical o glissando, juntamente com a ligadura, acredita-se que esse recurso (glissando/ligadura) aproxima-se do efeito da gaita, pois a primeira nota “glissa” em direção à segunda nota, sem necessariamente atacá-la, resultando em um som indefinido nessa passagem de nota a nota, e por vezes na segunda nota, algo típico da gaita (Ex. 12):

Vln. I

Exemplo 3 – Efeito *bend* no violino I (c. 52–54)

Os dois textos (da gaita, Ex. 10, e das cordas, Ex. 11 e 12) estão imbricados pela presença de uma função referencial decorrente do efeito de *bend* (gaita) com aquele outro da

orquestra, seja o glissando ou glissando/ligado. Compreende-se, como afirma Lodovici (2007, p. 183) que: “Cada forma idiomática ganha seu sentido específico no momento de sua emergência, tal qual qualquer unidade linguística”, e também por essas relações serem paradigmáticas. O interessante é entender, por exemplo, que não se encontram essas relações idiomáticas, no concerto para Gaita (cromática) e Orquestra de Villa-Lobos. Talvez por causa do tipo de gaita utilizado, a cromática⁴, ou mesmo pela recorrência idiomática interativa averiguada na música de Túlio A. Santos.

Por vezes encontra-se o mesmo recurso a permear dois universos idiomáticos em músicas diferentes, no caso violão e piano. Isso nos remete a questões mais profundas sobre como se percebe essas relações intertextuais idiomáticas.

Quando se deseja manter o som por tempo indeterminado, como faz o violino, tanto o piano como os violões se valem da mesma técnica, o *trêmulo*. Como no exemplo mostrado no Exemplo 13–a e 14–a⁵, uma nota é repetida rapidamente, às vezes entre duas notas, dando ao som uma característica peculiar: constante e “tremido”, o que permite uma mesma nota durar um tempo maior que seu “envelope”⁶ pode sustentar.

(a) Trêmulo

Exemplo 4 – Trêmulo: Franz List, *La campanela* (c. 61–62)

(a) Trêmulo

Exemplo 5 – Trêmulo: Francisco Tarrega, *Recuerdos de Alhambra* (c. 1–2)

⁴ Na gaita cromática as notas estão disponíveis de forma que facilitem ao instrumentista não “desafinar” para alcançar uma ou outra nota. Embora seja possível, em algumas circunstâncias, produzir o *bend*, esse tipo de gaita foi construída com a finalidade de produzir sons com afinação precisa e de tocar em qualquer tonalidade. Esse deslizar da nota que resulta em uma “desafinação” entre o enlace de uma nota a outra é que caracteriza o efeito de *bend*.

⁵ Todas as letras minúsculas indicadas ao lado dos números representam observações no interior dos exemplos das partituras, figuras e diagramas, apresentadas, geralmente, entre parênteses.

⁶ O envelope é caracterizado por um tipo de ataque, queda, sustentação e finalização — em inglês, *Attack, Decay, Sustain, Release* (ADSR) — da nota.

Sendo a composição de Franz List, citada no Exemplo 13, baseada na música de Paganini (Concerto n.º. 2, Op. 7), poder-se-ia perguntar: por que o título da peça é *La Campanella*⁷? Será porque talvez ele seja uma alusão ao violino? Ou quem sabe ao violão? O que representaria, então, o uso do trêmulo ou *campanella*? Pode-se dizer que “Nessas ‘montagens’ parece que os elementos funcionam como significantes que ganham sentido das articulações textuais em que se inserem ou que, como unidades particulares, evocam (no falante e no ouvinte)” (LODOVICI, 2008, p. 185).

Essas montagens revelem uma diferença cultural e/ou usual do enunciado: os violonistas (falando do ocidente), especialmente espanhóis e latino-americanos, têm no trêmulo uma marca característica de sua linguagem; no caso da *campanella*, também costumava ser executada em instrumentos antigos, “sucessores” do violão moderno, como tiorbas, alaúdes e guitarras barrocas como se pode observar em Patykula (2012, p. 4).

É interessante observar que algumas das peças para piano quando transcritas para violão soam “melhor”, com caráter marcante, com sonoridade mais próxima do violão do que para o próprio piano. Um exemplo seria a obra *Torre Bermeja* (Op. 92, n.º. 12) do compositor Isaac Albéniz (1860-1909), transcrita por Miguel Llobet (1878—1938): “[...] esta mesma obra soa como uma portentosa peça de concerto, na sua versão para violão” (ZANON, 2006). Ao ouvir as duas versões, concordou-se com Zanon (2006): o traço violonístico é inconfundível. Não se quer enfatizar, no entanto, uma primazia de um meio específico, mas tão-somente alertar que um idiomatismo qualquer também é passível de carregar certos aspectos estético-culturais e de ser incorporado por outros instrumentos e vice-versa:

Uma vez que o alaudista só tocava, geralmente, uma nota de cada vez, tornava-se necessário esboçar na melodia o baixo e a harmonia, introduzindo as notas convenientes, ora num, ora noutro registro, e deixando à imaginação do ouvinte o cuidado de prover a continuidade implícita das diversas linhas. Era o *style brisé*, ou estilo quebrado, que outros compositores franceses adaptaram ao cravo [...] (GROUT; PALISCA, 2007, p. 351, grifo do autor).

Os autores concluem: “O estilo do alaúde francês esteve na origem não só de alguns importantes desenvolvimentos da música de tecla [teclado], mas também de todo o estilo francês de composição de finais do século XVII e início do século XVIII” (GROUT; PALISCA, 2007, p. 351). Essa afirmativa de Grout e Palisca leva a crer que os aspectos técnicos e estéticos presentes na maneira de se tocar foram fatores que se transmutaram

⁷ *Campanella* corresponde ao uso de cordas adjacentes para produzir escalas, arpejos ou trinados no violão, destacando-se, também, pela qualidade timbrística diferenciada na produção sonora.

idiomaticamente de um meio instrumental a outro, chegando a influenciar composicionalmente.

Mais atualmente encontra-se uma formalização na utilização de determinados procedimentos idiomáticos mais gerais, transmutando-os de um meio musical para outro:

Ao longo desses anos de convivência com o violão brasileiro, percebi a variedade de movimentos, tanto de mão direita quanto de mão esquerda, característicos do acompanhamento rítmico-harmônico dos diferentes tipos de canções populares e folclóricas. [...] Paralelamente, notei que uma série de ritmos, praticados apenas por percussionistas, não possuíam *tradução* para a linguagem violonística. Diante disso, surgiu um forte desejo de registrar e adaptar essa rica e particular expressão. (PEREIRA, 2007, p. 6, grifo nosso).

Esse depoimento do violonista Marco Pereira, em que se demarca a ideia de *tradução*, de permutação sugerida entre o violão e a percussão, mostra uma das facetas da dinâmica intertextual, bastante presente na prática musical interpretativa e criativa.

Outro exemplo de intercâmbio idiomático pode ser representado pelo uso das cordas soltas, um elo entre o violoncelo e o violão que o compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) soube bem explorar. Pilger (2010, p. 765) relata essa coincidência entre os dois instrumentos, ao comentar que nas *Bachianas n.º 5 (Área da Cantinela)* “[...] os ponteios dos violonistas são transcritos nos *pizzicatos* dos violoncelos”; e ao analisar o *Prelúdio n.º 1*, para violão solo, ele percebe “[...] a voz grave do violoncelo querendo brotar das cordas desse instrumento dedilhado”. Concorde-se com Pilger (2010) quando se nota (Ex. 15): 1) que a utilização sistemática da 5ª. corda melodicamente, vista na digitação da corda com a letra “A”, indica o seu uso (Ex. 15—a); 2) que a utilização dos arrastes (Ex. 15—b), tão peculiares ao violoncelo, fazem sobressair o idiomatismo desse instrumento no violão.

(b) arraste do violão

(a) utilização da 5a. corda — letra A

Exemplo 6 – *Prelúdio n.º 1*, de H. Villa-Lobos (c. 1–3)
Fonte: Adaptado pelo autor (PILGER, 2010, p. 765).

Essa ideia de um idiomatismo a permear o pensamento composicional também pode ser encontrada em compositores que não tocam violão⁸. Ao compor sua série *Poesilúdio*, Almeida Prado (1943) primeiramente a faz para o violão e depois a passa para o piano, como ele confessa: “[...] um dia comecei a tocá-la no piano, e nasceu a ideia de *pianizar*, surgindo assim a versão” (SCARDUELLI, 2007, p. 16, grifo do autor). Daí em diante, ele compôs o restante da série para piano (do n.º. 2 ao 16). A aproximação com um instrumento em particular facilita o fazer composicional e chega a ser ferramenta singular no momento de compor:

Meu mestre, para que eu pudesse compor minha obra para violão, foi Villa-Lobos, porque não me é natural escrever nada para esse instrumento. Eu ‘penso piano’ até mesmo quando componho para orquestra, exatamente como Chopin. Não que a minha orquestração seja pianística, não é isso. Da mesma maneira que Beethoven ‘pensa orquestra’ quando escreve para piano – mas é piano da mais alta qualidade — eu ‘penso piano’ em tudo, e depois adapto para orquestra. (ALMEIDA PRADO, apud SCARDUELLI, 2007, p. 220) [sic].

“Pensar piano” não representa somente uma atitude meramente mecânica de transposição. Funda-se em Almeida Prado uma maneira específica de se trabalhar com o instrumento, fazendo dele uma mola mestra da qual as ideias se configuram.

É possível traçar alguma distinção entre as formas de idiomatismo, delimitando um pouco mais essa ideia. O trabalho da pesquisadora Gabriela Silva (2009) traz um apanhado interessante sobre a definição de idiomatismo em dicionários de língua portuguesa, língua francesa, linguística e em prefácios de dicionários de expressões idiomáticas⁹. SILVA (2009) nota que há uma confluência entre as noções de idiomatismo ou idiotismo (*idiotisme* – no dicionário francês), e o que se denomina de expressão idiomática: “[...] inclusive, os dicionários gerais de língua portuguesa apresentam os três verbetes para exprimir a noção de ‘idiomatismo’” (SILVA, 2009, p. 49). Embora isso ocorra, a distinção apontada por Silva (2009) nos dicionários — Houaiss e Câmara Jr. — parece-nos relevante. Pelo ponto de vista da linguística,

[...] o idiomatismo está no nível da sintaxe, uma vez que não apresenta formas sintáticas equivalentes em outras línguas, mesmo aquelas da mesma família. A expressão idiomática, por sua vez, está no nível da semântica, visto que a

⁸ Por esse ângulo, foi possível observar na tese de Peñaranda (2001, p. 50–78), diversas possibilidades de uma prática composicional idiomática, tais como: utilização do mecanismo da mão direita e esquerda — as possibilidades de abertura — uso de arpejos com cordas soltas, ligaduras, harmônicos, campanella, trêmulo, rasgueados; permitindo ao compositor não-violonista um conhecimento e uma aproximação com esse universo musical.

⁹ Alguns autores e fontes utilizados: Câmara Júnior (1984) — Dicionário de Linguística e gramática: referente à língua portuguesa; Dubois (1973); Houaiss (2009); Mounin (1974); Rat (2007). Outras referências, consultar o trabalho citado.

peculiaridade deste tipo de expressão concentra-se no fato dela possuir um significado global diferente da soma dos seus elementos constitutivos [...] (SILVA, 2009, p. 49).

Dessa forma, no caso da música, pode-se considerar a intertextualidade idiomática sob duas perspectivas: 1) como idiomática *pura* ou *estrita*; 2) como idiomática *expressiva*. Se ela for considerada como idiomática estrita de ordem da sintaxe, terá as peculiaridades típicas daquele meio, até certo ponto intransponíveis para outros instrumentos. Se for tida como idiomática *expressiva* de ordem semântica, de sentido, adquire a possibilidade de ser uma transposição poética. Portanto, a *intertextualidade idiomática*, tanto se referiria à noção mais específica de como está sendo apresentada a ação, o seu modo de funcionamento, um *violonismo*, um *pianismo*, um *trompetismo*, entre outros — idiomática *estrita*; quanto poderia indicar diversas condições de leitura e escrita — idiomática *expressiva* —, surgindo de um modo de enunciação; e desta maneira está invariavelmente conjugada com o meio e fatores do qual ela dispõe.

O que é mais particular do idiomatismo é sua qualidade de apresentar-se uno, dentro da diversidade de elementos que o constituem. Em música, essa unidade está na relação do léxico gramatical musical, expresso pelo universo de estruturas musicais e das regras e dos saberes do texto (indivíduo/instrumento), relacionando-se também pela sua construção cotidiana, cultural. Sendo assim, uma definição sobre intertextualidade idiomática na música estaria ligada a questões instrumentais, às suas formas de tratar e conduzir a “expressividade”, aos aspectos timbrísticos e à linguagem musical, modal, tonal, pós-tonal, por exemplo, envolvidas na apresentação dos intertextos. Poder-se-ia permutar textos idiomáticos entre instrumentos diferentes, entre grupos instrumentais, sejam tipologias técnicas, expressivas, gestuais ou outras possibilidades.

Conclusões

A partir de apontamentos em exemplos musicais selecionados encontrou-se evidências da interação entre diversos tipos de idiomatismos, seja solista e orquestra, somente solistas, e entre diferentes instrumentos. As contribuições de Barbosa, Barrenechea (2003) serviram de “ponta pé” inicial para os nossos questionamentos os quais foram ampliados ao correlacioná-los com a área de literatura. Assim, foi proposta duas maneiras de ver a intertextualidade idiomática: 1) *estrita* ou *pura* — quando se especifica um universo instrumental em questão; 2) *expressiva* — da qual se percebe quando relacionada universos

idiomáticos em loco. Ao final propõe-se um entendimento mais amplo ao valorizar tanto aspectos técnicos quanto culturais na construção dessa intertextualidade.

Referências

- BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lúcia. A intertextualidade musical como fenômeno. In: *Per Musi: Revista de Performance Musical*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, v. 8, p. 125–136, jul–dez, 2003.
- BATTISTUZZO, Sérgio Antônio Caldana. *Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- EXPRESSÕES IDIOMÁTICAS. In: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003–2011. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$expressoes-idiomaticas](http://www.infopedia.pt/$expressoes-idiomaticas)>. Acesso em: dia 28 nov. 2011.
- GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 7. ed. Portugal: Gradiva, 2007.
- KLEIN, Michael L. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.
- LODOVICI, Flávia Manzano Moreira. O idiomatismo como lugar de reflexão sobre o funcionamento da língua. In: *Sínteses* (UNICAMP. Online), v. 13, p. 168–197, 2008. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/sinteses/article/viewFile/830/591>>. Acesso em: 20 jul. 2011.
- MELLO, Marcelo. Curso e Songbook de GAITA DE BOCA (Harmônica). Disponível em: <http://marcelomelloweb.kinghost.net/mmgaita_apostila.htm>. Acesso em: 30 out. 2010.
- PATYKULA, John. Gaspar Sanz: Master of the Spanish Baroque Guitar. Disponível em: <www.guitarramagazine.com/GasparSanz>. Acesso: 25 jan. 2012.
- PEÑARANDA, M. E. U. Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores não Violonistas. 2001. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros para Violão*. 1. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007.
- PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: I SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA (SIMPOM), no. 1, 2010. “Pesquisa em Música: novas conquistas e novos rumos”. Rio de Janeiro: *Anais...*, 2010, p. 758–767.
- SCARDUELLI, Fabio. *A Obra para Violão de Almeida Prado*. 2007. Dissertação Mestrado em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

- SILVA, G. J. *Um estudo dos idiomatismos: de suas características ao seu caráter de compreensão e tradução do francês para o português*. Dissertação – Monografia em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- TULLIO, Eduardo Fraga. O idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D’Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: Análise, Edição e Performance de obras selecionadas. In: XV CONGRESSO DA ANPPOM, no. 15, 2005. Rio de Janeiro: *Anais...*, 2005, p. 296–303, 2005.
- ZANON, Fábio. Moreno-Torroba, de Falla, Loblet. Programa no. 2. Série: O Violão Espanhol. *Violão com Fábio Zanon*. 21 jan. 2006. MP3 (3’15”). Disponível em: <<http://vcfz.blogspot.com/2006/08/35-srgio-assad.html>>. Acesso em: 5 nov. 2011.