

Notas de uma poética musical

Edson Zampronha

Universidad de Oviedo - info@zampronha.com

Resumo: Este texto inclui o núcleo dos comentários que realizei no concerto-comentado dedicado a minhas obras no *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira* - IV FMCB. As obras comentadas são: *Evolon*, *Elegia*, *Ciaccona*, *Composição para piano III*, *Feroce* e *Sonora*, enfocando algumas características as mais singulares de cada obra. Incluo também informações adicionais, ilustrações e algumas bibliografias complementares. Concluo com uma breve reflexão sobre a poética musical em minha criação musical a partir de uma perspectiva estética.

Palavras-chave: Música contemporânea. Composição musical. Poética musical.

Notes From a Musical Poetics

Abstract: This paper includes the core of my speech at the commented-concert dedicated to my works at the *IV Festival of Brazilian Contemporary Music* - IV FMCB. The works I comment are: *Evolon*, *Elegia*, *Ciaccona*, *Composition for piano III*, *Feroce* and *Sonora*, focusing on some of the most singular features of each work. I also include some extra information, a few illustrations and extra bibliographies. I conclude with a short thinking on the poetics of music in my music creation from an aesthetical perspective.

Keywords: Contemporary music. Music composition. Poetics of music.

1. Introdução

O concerto-comentado que apresentei ao lado de grandes intérpretes no *IV Festival de Música Contemporânea Brasileira* - FMCB, no qual fui homenageado junto com o compositor Hermeto Pascoal, incluiu seis de minhas obras. Foi realizado dia 16 de março de 2017 no teatro Castro Mendes em Campinas-São Paulo.

As obras apresentadas ofereceram ao público uma visão panorâmica de meu percurso criativo. Expliquei cada uma das obras ao público antes de serem interpretadas. Embora o núcleo das ideias que apresento aqui seja o mesmo dos comentários que realizei naquela ocasião, este texto não é uma transcrição de minha fala. O tom é diferente. O conteúdo inclui mais considerações. Além disso, incluo imagens que ilustram facetas relevan-



tes das obras apresentadas, e também algumas referências bibliográficas que permitem que o[a] leitor[a] possa aprofundar certos temas que menciono. E, como novidade, toco em alguns temas estéticos que considero de grande importância e que apresento nas reflexões finais neste texto.

As obras apresentadas neste concerto-comentado e os intérpretes que participaram foram:

- ***Evolon*** [1999]. Interpretação: ABSTRAI Ensemble [Andrea Ernest Dias, flauta / Batista Jr., clarinete / Daniel Serale, percussão / Larissa Coutrim, contrabaixo / Mariana Salles, violino / Marcus Ribeiro, cello] com a participação de Fernando Hashimoto [percussão] e regência de Fabio Adour.
- ***Elegia*** [2009]. Interpretação: Fábio Presgrave [violoncelo] e Edson Zampronha [eletroacústica].
- ***Ciaccona*** [2007]. Interpretação: Fernando Hashimoto [percussão] e Thais Nicolau [piano].
- ***Composição para piano III*** [1984]. Interpretação: Edson Zampronha [piano].
- ***Feroce*** [2011]. Interpretação: Fábio Presgrave [violoncelo] e Thais Nicolau [piano].
- ***Sonora*** [2014]. Interpretação: ABSTRAI Ensemble [Andrea Ernest Dias, flauta / Batista Jr., clarinete / Daniel Serale, percussão / Katia Balloussier, piano / Larissa Coutrim, contrabaixo / Marcus Ribeiro, cello]. O solo é de Pedro Bittencourt [saxofone], e a regência é de Fabio Adour.

É uma grande alegria ter sido compositor homenageado do IV FMCB. Este foi um momento de grande valor e de grande realização pessoal e profissional. Agradeço o excelente trabalho de toda a equipe organizadora, de todos os intérpretes, de toda a equipe técnica, de documentação e imprensa, de todos os apoios e patrocínios ao evento, e ao público que compareceu intensamente e sempre com muito entusiasmo.

2. ***Evolon*** - 1999, para ensemble [9:00 min]

Originalmente *Evolon* estava prevista para ser uma de minhas *Modelagens*, que são um conjunto de treze obras que compus durante a década de 1990. No entanto, durante a composição desta obra surgiram caminhos criativos tão novos para mim que preferi demarcar o início de uma nova etapa criativa utilizando um título diferente.

Além de seu título, *Evolon* expressa estes caminhos criativos dentro



dela mesma. A obra começa com um solo enérgico do violoncelo. Este solo é uma releitura ampliada do final da *Modelagem XII*, para orquestra, que conclui com um solo de violoncelo. Desta forma, *Evolon* começa onde a *Modelagem XII* termina [comparar Figura 1 e Figura 2].

Figura 1 - Solo de violoncelo que conclui a obra *Modelagem XII*, de Edson Zampronha [1999:19] [fragmento].

Figura 2 - Solo de violoncelo que abre a obra *Evolon*, de Edson Zampronha [1999:1] [fragmento], e que é uma ampliação do final de *Modelagem XII*.

Mas *Evolon* também se transforma internamente. O final da obra é surpreendentemente diferente do seu início. Entramos em um mundo sonoro novo: as texturas predominantes nas *Modelagens* se tornam rarefeitas e um novo universo harmônico aparece de forma transparente e com uma expressividade singular.

Entre estes dois momentos claramente diferentes há uma improvisação que desconstrói as texturas das modelagens e torna possível entrar neste universo harmônico novo que aparece claramente no final da obra. Esta improvisação é em rede porque começa com um instrumento e se dissemina em alguns outros. Primeiro o percussionista 2 deve improvisar a partir de uma imagem, associando-a a timbres que podem ser extraídos dos seus instrumentos [ver Figura 3]. Simultaneamente, o violoncelo deve realizar uma tradução do que toca o percussionista 2 ao seu instrumen-



to. No entanto, o original desta tradução é que os instrumentos que o percussionista 2 utiliza são quase todos de alturas indeterminadas, mas os sons que o violoncelo deve produzir são, na sua maioria, notas definidas [peço especificamente que o instrumento não seja percutido]. Além disso, o contrabaixo deve escutar a totalidade dos instrumentos que estão tocando naquele momento durante dois segundos. Deve selecionar um fragmento que considere relevante, e deve repeti-lo de forma constantemente irregular. O percussionista 1, o violino e o clarinete tocam fragmentos independentes que se repetem sistematicamente e que texturizam todo este cenário sonoro. Finalmente, a flauta toca uma linha melódica parcialmente similar ao início da obra que serve de guia para todo o conjunto.

Trinta segundos depois ofereço outra imagem ao percussionista 2 [ver Figura 4] que deve novamente improvisar, mas agora associando a imagem a gestos para tocar os instrumentos. O violoncelo continua a realizar uma tradução do que toca o percussionista 2, e o contrabaixo volta a escutar o conjunto dos instrumentos para selecionar outro fragmento e repeti-lo de forma constantemente irregular. Os demais instrumentos continuam a realizar as ações que vinham realizando antes. Com um total de pouco mais de um minuto esta improvisação detona um processo que, pouco a pouco, nos levará ao novo universo harmônico que aparece ao final de *Evolon*.



Figura 3 - Primeira imagem para improvisação da obra *Evolon*, de Edson Zampronha [1999: FIGURE 1]

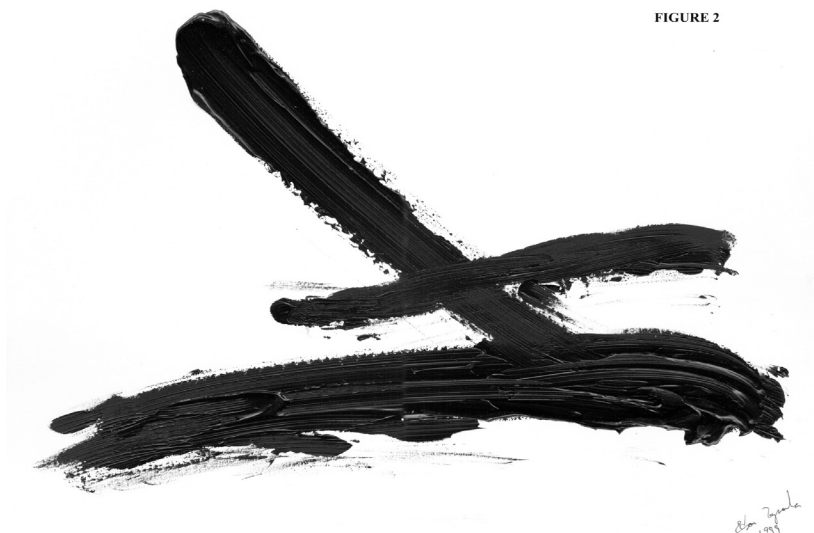


Figura 4 - Segunda imagem para improvisação da obra *Evolon*, de Edson Zampronha [1999: FIGURE 2]

Feita desta forma, esta improvisação não soa como se fosse improvisada. Ao contrário, parece que está inteiramente escrita, mas com um frescor, fluência e espontaneidade muito difíceis de conseguir de outra maneira. Este tipo de improvisação deu resultados tão eficientes que a primeira imagem que ofereço ao percussionista 2 foi incluída no livro *Notations 21*¹, de Theresa Sauer [2009: 283]. Este livro é uma seleção de algumas das partituras mais inventivas na arte da notação musical, com grande valor tanto musical quanto visual.

Evolon foi estreada no VII Encontro de compositores latino-americanos - ENCOMPOR, por músicos da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre - OSPA regida por Ronel Alberti da Rosa no Auditório da OSPA, Porto Alegre, dia 25 de abril de 2001.

3. *Elegia* - 2009, violoncelo e eletroacústica [12:00 min.]

Elegia é uma obra composta sobre outra. Os sons eletroacústicos foram compostos em 2003, e eles sozinhos são a obra *O crescimento da árvore sobre a montanha*. Em 2009 acrescentei o violoncelo para criar outra obra: *Elegia*.

Os sons eletroacústicos são exatamente os mesmos nas duas obras, sem nenhuma alteração. São bastante complexos na sua maioria, e em vários momentos soam mais como texturas que notas. Mas quando os sons do violoncelo se sobrepõem aos eletroacústicos, eles guiam nossa atenção à percepção de notas, o que acaba por levar-nos a perceber notas também

1 O título desta obra é uma referência a *Notations* [1969] de John Cage.



nos sons eletroacústicos, alterando substancialmente a forma como estes são entendidos. A partir daí um rico diálogo entre violoncelo e eletroacústica passa a se revelar.

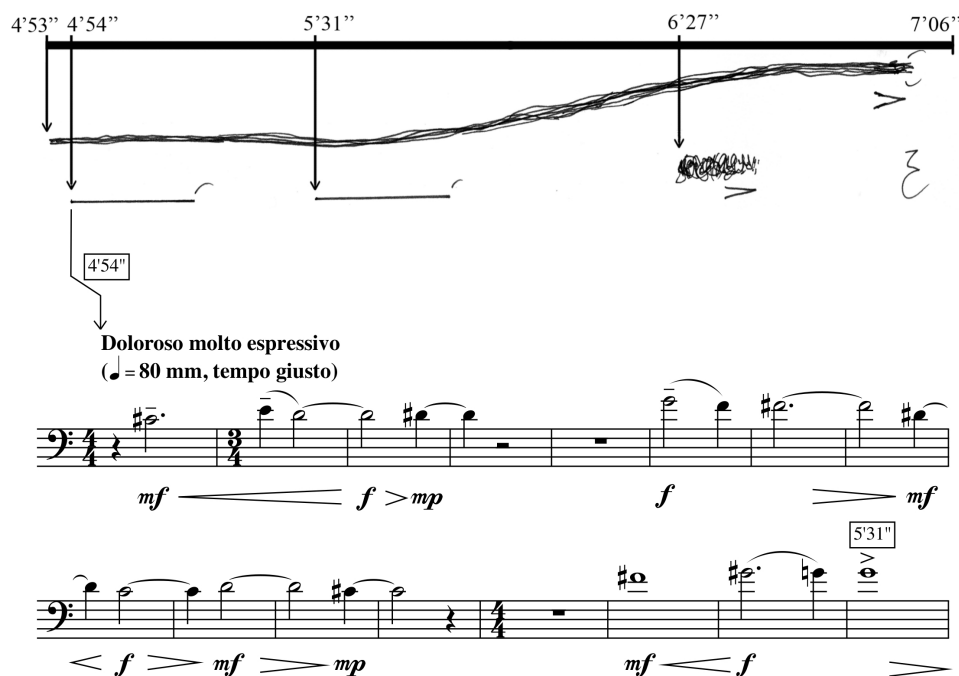


Figura 5 - Fragmento da obra *Elegia*, de Edson Zampronha [2009:4]. O gráfico que se encontra acima dos pentagramas do violoncelo representa os sons eletroacústicos. As flechas e as indicações de tempo no gráfico e no pentagrama indicam pontos de referência aproximados para sincronização.

O violoncelo toca uma longa linha melódica, muito lírica e expressiva. Ela não é, em nenhum caso, uma variação ou adaptação dos sons que estão gravados na eletroacústica. O processo criativo não parte exatamente de uma obra anterior para dela extrair uma obra nova, como se a obra anterior fosse sua origem. Ao contrário, *Elegia* realiza uma releitura da obra anterior e a transforma em seu próprio antecedente. E consegue fazer isso alterando a maneira como a escutamos, sem alterar em nada os sons eletroacústicos. [Esta é uma das múltiplas formas de como conceitos do pós-modernismo aparecem nesta e em outras de minhas obras. Para outras visões interessantes sobre o pós-modernismo, ver Ramaut-Chevassus 1988, Claver 2008 e Gloag 2012]

Parece que a melodia do violoncelo sempre esteve ali, nos sons eletroacústicos. Mas não, nunca esteve. Na verdade, *Elegia* reinventa os sons eletroacústicos como se fossem o seu próprio passado, como se fosse sua origem, mas se não fosse pela presença do violoncelo, não escutaríamos os sons eletroacústicos desta forma. É o violoncelo que deforma a maneira como escutamos os sons eletroacústicos, que nos faz escutar notas



onde não havia. A criação, portanto, vai do presente ao passado, e não o contrário, criando uma forma muito intensa e atual de expressividade. As palavras de Borges [[1989: 90], quando se refere a Kafka e sua obra, é similar: "El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro."

Elegia foi estreada por Jaime Porta Polo [violoncelo] e Edson Zampronha [eletroacústica] na sala Paraninfo da Faculdade de Direito da Universidade de Valladolid, Espanha, dia 6 de março de 2009.

4. *Ciaccona* - 2007, piano e percussão [6:30 min]

Se o piano pode soar como se fosse uma percussão, em *Ciaccona* é a percussão que soa como se fosse um piano. De fato, em *Ciaccona* a percussão é como um pseudo-piano.

O som do piano é a soma de, pelo menos, dois sons: o som do martelo percutindo a corda [um som percussivo, ruidoso e sem uma nota claramente definida] e o som da corda que vibra e produz a nota. A percussão, em *Ciaccona*, quase sempre toca dois sons simultaneamente, reproduzindo de forma análoga os dois sons que constituem o som do piano: um som seco e mais ruidoso [um som de madeiras ou metais abafados por exemplo], que soa junto com outro reverberante e com uma ou mais notas definidas [um gongo suspenso ou um triângulo, entre outros]. A junção destes dois sons aproxima perceptualmente a diversidade tímbrica da percussão à natureza do som do piano. E quando a percussão se funde com o piano, os sons resultantes desta fusão passam a criar um universo harmônico que pode ser entendido como uma harmonia expandida timbricamente.

The musical score for 'Ciaccona' is presented in a multi-staff format. At the top, the word 'Espressivo' is written. The score begins at measure 24. It consists of three percussion staves (G. 1, G. 2, G. 3) and a piano (Pno.) staff. The percussion staves are marked with dynamics: *mp*, *poco più forte*, *mp*, *mp*, and *p*. The piano staff is marked with *mp*, *poco più forte*, *mp*, *mp*, and *p*. The score includes a 'Tea' marking at the bottom of each measure.

Figura 6 - Fragmento da obra *Ciaccona*, de Edson Zampronha [2007:3]. A percussão toca três famílias de instrumentos: G1 - Metais suspensos, G2 - Metais abafados e G3 - Madeiras e pele.



A obra se chama *Ciaccona* justamente porque há uma sequência de acordes que se repete sistematicamente na obra, mas que é escutada de forma diferente dada as diferentes sonoridades que resultam da fusão entre piano e percussão. Esta fusão produz sonoridades muito delicadas. Cada acorde reverbera e se prolonga em nossa escuta, e quando retornam nunca voltam como antes porque cada som é, em si mesmo, irrepetível. Assim, esta expressividade muito sensível criada por estas harmonias expandidas timbricamente termina por aproximar-nos a uma escuta profundamente poética e contemplativa.

Ciaccona foi estreada na Universidade de São Paulo, USP-Ribeirão Preto [Tulha] na interpretação de Augusto Moralez [percussão] e Edson Zamproha [piano], dia 17 de abril de 2007.

5. *Composição para piano III - 1985, piano [5:00 min.]*

A *Composição para piano III* é a terceira obra de um conjunto de doze composições para piano. A *Composição para piano I* utiliza uma nota; a *Composição para piano II* utiliza duas; a *III* utiliza três, e assim por diante. A ideia de compor um conjunto de obras com um conjunto crescente de notas está inspirada na obra *Música Ricercata*, de Györgi Ligeti, que realiza algo bastante similar.

O desafio de escrever obras com um número restrito de notas é muito grande, mas também é um notável estímulo à criatividade. A linguagem que emprego em cada obra é bastante distinta uma da outra, e em cada uma delas me proponho a utilizar o piano de uma forma diferente, como se o piano fosse reinventado a cada obra. Na *Composição para piano III* o piano se transforma em uma grande caixa de ressonâncias. São utilizadas somente as notas Si, Dó e Ré bemol, no registro grave. Através de diferentes superposições destas notas e do uso variado do pedal de ressonância do piano surgem diferentes massas sonoras que vão crescendo progressivamente. Elas vão preenchendo todo o auditório, outras notas do piano começam a ressoar até criar uma gigantesca massa de sons que envolve completamente os ouvintes. A força e a potência desta massa sonora e todas as notas que ressoam é surpreendente e impactante.

Se por um lado nossa atenção é capturada pelas massas sonoras, por outro lado a maneira como elas se transformam e se relacionam dá forma a uma grande frase musical que vai se revelando pouco a pouco em um nível mais profundo. A obra inteira, em sua totalidade, é esta única frase que cria um gigantesco ponto culminante e que finalmente retorna ao repouso. Ao final da obra nossa escuta já está absorvida pela construção da frase musical, e pode compreender também este nível profundo de coerência e sentido musical.



Composição para piano III foi estreada por Antônio Eduardo [piano] no *XXIV Festival Música Nova*, no Museu de Arte de São Paulo-MASP, dia 21 de setembro de 1988.

6. *Feroce* - 2011, violoncelo e piano [9:00 min.]

Feroce está composta de segmentos claramente contrastantes e de curta duração, com vinte segundos aproximadamente cada um. Eles se sucedem sem interrupção, dando um grande dinamismo e contraste expressivo à obra. Em alguns momentos os segmentos são incisivos e fortes; em outros a música parece entrar em um estado de suspensão, como se estivesse detida no tempo; em outros há um grande lirismo, quase vocal, e em outros escutamos texturas delicadas e elaboradas. Estas quatro características se repetem constantemente, e a cada repetição algumas de suas partes são ampliadas [como se enfocâramos só uma de suas partes internas]. Em outros casos todo o segmento muda [um segmento que estava em estado de suspensão passa a ser lírico; outro que era mais textural passa a ser incisivo e forte, e assim por diante]. O título da obra vem justamente da característica do segmento que dá início à obra, que também é um dos mais destacados: *Feroce*, que é incisivo e forte.

Feroce (♩ = 112 *circa*)

Figura 7 - Fragmento inicial da obra *Feroce*, de Edson Zampronha [2011:1].

A rápida velocidade de sucessão dos segmentos e o grande contraste expressivo que apresentam estabelecem uma relação direta com a velocidade de nossa escuta atual: uma escuta dinâmica, com digressões rápidas, mas sem ser formar uma típica colagem. Ao contrário, os segmentos estão cuidadosamente conectados, de forma claramente orgânica e muito consistente mesmo quando se sucedem subitamente.

Além disso, todos os segmentos estão construídos a partir de um único e grande acorde que dá consistência e coerência à obra. A construção de acordes deste tipo, que pode ter até 18 ou 20 notas, é essencialmente



empírica. Parto de sons gravados e complexos, como o abrir da porta de um forno enferrujado, ou o som de uma grande barra de metal que reverbera em um grande espaço ressonante. Em seguida seleciono espectros significativos deste som gravado e o resultado é polido e finalmente transformado em um ou mais acordes que são utilizados para a composição da obra. [Detalho como realizo este procedimento em Zampronha 2016; ver outros casos em Barrière 1991 e Fineberg 2000].

Cada obra pode partir de um som diferente, e cada acorde me oferece um universo harmônico único e singular. Exploro cada um destes acordes em profundidade para encontrar soluções específicas para cada música, e os resultados podem ser surpreendentes e reveladores. Dentro destes sons há todo um mundo musical a ser explorado, que oferece algo muito especial e que pode ser transformado em música com um grande poder expressivo e comunicativo. *Feroce* é um exemplo muito especial deste tipo de exploração sonora, com resultados muito expressivos e musicais.

Feroce foi estreada por Danieli Longo [piano] e Pierluigi Ruggiero [violoncelo] no *Incontri Europei con la Música - XXXI*, na Sala Piatti, em Bergamo, Itália, dia 10 de março de 2012.

7. *Sonora* - 2014, para ensemble com sax solista [10:00 min.]

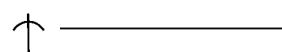
Em *Sonora* diversas técnicas estendidas são utilizadas para conseguir uma intensa expressividade que se conecta diretamente com a materialidade do som. Técnicas estendidas são novas maneiras de tocar os instrumentos que tornam possível produzir sons que vão além dos sons tradicionais que costumam produzir [por exemplo, tocar com o arco sobre ou atrás do cavalete em um violoncelo, ou mudar a embocadura para a produção de sons eólicos na flauta, e assim por diante - ver as notações que utilizo para algumas destas técnicas estendidas em *Sonora* na Figura 8].

CELLO E CONTRABAIXO

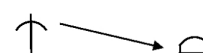
Tocar sobre o cavalete (som de ar).



Tocar entre o cavalete e o estandarte.



Mudar gradativamente de uma posição a outra.
Imperfeições devidas a este movimento são admitidas.



Tocar entre o cavalete e o estandarte improvisando um movimento, denso, virtuoso, assimétrico e *agitato* alternando as cordas I, II, III e IV. Sempre *tremolo*.

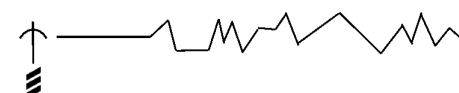


Figura 8 - Fragmento das instruções de execução na obra *Sonora*, de Edson Zampronha [2014: EXPLICAÇÕES SOBRE AS NOTAÇÕES ESPECÍFICAS]



O uso destas técnicas estendidas em *Sonora* aproveita as expressividades únicas dos sons que são capazes de produzir, e que não podem ser obtidas de outro modo. Em outras palavras, não uso estas técnicas estendidas como efeitos, mas como expressividades singulares que estão totalmente integradas dentro da musicalidade da obra. Em *Sonora* elas são utilizadas em quase todos os instrumentos, e especialmente no saxofone por ser o instrumento solista. As técnicas estendidas que utiliza são provenientes da música contemporânea e do jazz, e incluem, por exemplo, as seguintes:

- *Bisbigliando* - uma forma de *tremolo* feito com as chaves do instrumento que pode alterar parcialmente a afinação e/ou o timbre da nota.
- *Multifônico* - técnica que permite que um instrumento monofônico, como o saxofone, possa produzir sons complexos e inclusive várias notas simultaneamente.
- *Growling* - tocar e vocalizar ao mesmo tempo de tal maneira que a interferência da voz no som do saxofone produza um som similar a um rugido.

Os sons que resultam destas técnicas estão tão integrados à obra que inclusive o fato de serem provenientes de técnicas estendidas poderia passar despercebido. No entanto, a expressividade da obra depende totalmente delas. A materialidade do som está repleta de expressividades. A expressividade não existe independente da materialidade do som. A busca por novas materialidades sonoras é, assim, um dos caminhos para descobrir novas formas de expressividade. E estas novas materialidades sonoras, junto com suas expressividades únicas, são capazes de produzir obras intensas, muito comunicativas e expressivas e este é um dos aspectos que exploro intensamente em *Sonora*.

Sonora foi uma encomenda da *XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea*, estreada pelo Abstrai Ensemble [Pedro Bittencourt, saxofone; Tobias Volkmann, regência] na Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro, dia 15 de outubro de 2015.

8. Uma reflexão para finalizar

Depois do concerto em que foram apresentadas as seis obras que acabo de comentar, uma pessoa se aproximou e disse que minhas obras eram muito diferentes entre elas, com personalidades muito distintas. Perguntou se



havia algo que unifique estas obras, ou se esta diferença se deve exclusivamente a diferentes fases criativas. Agradei muito o comentário e a interessante pergunta.

De fato, o que une todas estas obras é um projeto poético, independente de pertencerem a diferentes fases criativas. Meu foco está aí, nos projetos poéticos. Eles podem ser tão variados como: transferir um material musical de um contexto a outro com surpreendentes mudanças de sentido; escutar um material sonoro como se fosse outra música ao mesmo tempo [uma espécie de dupla escuta]; construir uma hierarquia orgânica de segmentos musicais incompatíveis [criando uma forma de harmonia inarmônica], incluir uma música dentro da outra onde uma cancela a outra... No entanto, o que há em comum em todos eles é uma forma de navegar neste mundo poético sem fronteiras, onde as referências são poucas e o ato de criar se superpõe quase totalmente ao de descobrir.

O raciocínio lógico convencional, as relações de causa e efeito e a sistematização não são muito úteis neste universo poético. A forma de pensar é outra. O criador deve arbitrariamente construir os limites, as fronteiras, e é na arte de construir estas fronteiras que o projeto poético se define e observamos seus resultados. Passamos a ver formas, padrões, mas eles não existem realmente [são projeções de nossas mentes]. É algo similar a ver formas nas nuvens, mas sabemos que as nuvens não são estas formas. O que vemos são nossas projeções, são construções nossas. Mas o que ocorre realmente por detrás do que vemos não se guia por estes padrões. E este contraste entre ver padrões em um universo poético que não se deixa guiar por este tipo de regularidades é o que há em comum entre, por exemplo, escutar um material como se fosse outro, ou criar uma hierarquia orgânica de materiais incompatíveis. Isto é o mais surpreendente, o mais revelador, o mais intrigante e curioso neste processo de criação. Por isso, sempre que componho escrevo em um caderno tudo o que estou realizando. Escrevo à mão, porque isso diminui um pouco a velocidade do pensamento, e posso observar o ato de criação ao mesmo tempo em que componho. Registro meu próprio processo criativo para compreender melhor o que ocorre. Busco compreender isso que está por detrás das formas que vemos, porque é aí onde está um dos pontos chave da criação, do descobrir de novas ideias, e de encontrar resultados que nos surpreendem a nós mesmos por sua novidade. Essa busca é que unifica todas estas obras. Está presente em todas as seis obras apresentadas neste concerto, mesmo que sejam diferentes em suas aparências. E é o que considero fundamental no ato de criação dentro deste teatro dos sons que denominamos música.



Referências :

- BARRIERE J.-B. [ed.], *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*, IRCAM/Christian Bourgois, France, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Jorge Luis Borges - Obras completas*. Barcelona: EMECÉ, 1989. Tomo II, p.88-90.
- CLAVER, Ainhoa K. The deconstruction of history, music and the autonomy of art in the post-modern aesthetics. In: *TRANS-Revista Transcultural de Música*, 2008, nº12 [artículo 19]. Disponível em: < <http://www.sibe-trans.com/trans/articulo/104/the-deconstruction-of-history-music-and-the-autonomy-of-art-in-the-post-modern-aesthetic>>. Acesso em: 14 de dezembro de 2015.
- FINEBERG J., Guide to the Basic Concepts and Techniques of Spectral Music, *Contemporary Music Review*, vol. 19, part 2, p.81-113, 2000
- GLOAG, Kenneth. *Postmodernism in Music*. Cambridge: Cambridge U.P., 2012.
- RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: PUF, 1998.
- SAUER, Theresa. *Notations 21*. New York: Mark Batty Publisher, 2009.
- ZAMPRONHA, Edson. Extracting progressions of complex harmonies from concrete sound objects. In: *Conference Proceedings of the 3rd International Multidisciplinary Scientific Conferente on Social Sciences & Arts-2016*. Sofia: SGEM, 2016, p. 275-281.

Partituras:

- ZAMPRONHA, Edson. *Modelagem XII*. Partitura original do autor, 1999 [revisão de 2001].
- . *Evolon*. Partitura original do autor, 1999.
- . *Elegia*. Partitura original do autor, 2009.
- . *Ciaccona*. Partitura original do autor, 2007.
- . *Feroce*. Partitura original do autor, 2011.
- . *Sonora*. Partitura original do autor, 2014.