

Prerrogativas do arranjo musical: Diálogos musicais entre *Beatles* e Luciano Berio na canção *Michelle*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Análise

Resumo. Neste artigo TRABALHO, analisamos as prerrogativas do arranjo musical através da canção *Michelle* dos Beatles, arranjada por Luciano Berio em duas versões. Exploramos a interseção entre música popular e erudita, considerando os papéis do arranjo. Analisamos, ainda que brevemente, o contexto para criação dos arranjos estudados. As versões da canção destacam referências ao Barroco e exploram humor e diálogo entre os estilos. O estudo examina escolhas harmônicas e estruturais, revelando conexões e intercâmbios entre os gêneros. As conclusões apontam para a riqueza e elasticidade da prática do arranjo, capaz de atravessar diferentes contextos musicais.

Palavras-chave. Arranjo musical, Beatles, Luciano Berio, Transcrição musical.

Title. Arrangement prerogatives: Musical dialogues between Beatles and Luciano Berio in the song *Michelle*.

Abstract. This article, we analyze the prerogatives of musical arrangement through the Beatles' song *Michelle*, arranged by Luciano Berio in two versions. We explore the intersection between popular and classical music, considering the roles of arrangement. We briefly examine the context for creating the studied arrangements. The versions of the song showcase references to Baroque and explore humor and dialogue between styles. The study examines harmonic and structural choices, revealing connections and exchanges between genres. The conclusions point to the richness and versatility of the practice of arrangement, capable of crossing different musical contexts.

Keywords. Musical arrangement, Beatles, Luciano Berio, Musical transcription.

Introdução

Neste texto vamos discutir prerrogativas e consequências a que o arranjo musical pode levar. Para isso escolhemos a canção *Michelle*, de Paul McCartney e John Lennon, gravada pelos Beatles em 1965 no álbum *Rubber soul*, e os dois arranjos dessa canção realizados pelo compositor Luciano Berio em 1967. Esses arranjos fazem parte da coletânea *John Lennon, Paul McCartney: Beatles Songs* (título da publicação pela *Universal Edition*) que, além de *Michelle I e II*, possui arranjos de *Yesterday* e *Ticket to Ride*.

Vamos tomar a gravação dos Beatles (nos apoiando na partitura publicada pela *Hal Leonard*) como versão original, embora valha ressaltar que entendemos que, mesmo ali, já exista, por certa ótica, um arranjo musical. Em outras palavras, concordamos com Flávia Pereira (2011, p. 176) ao dizer que, na música popular, o arranjo exerce um papel fundamental que as vezes se

confunde com a própria composição. Ou seja, a música popular se mostra ao mundo já envolta em um arranjo, uma vez que fica estabelecida a participação de cada componente sonora (instrumentos, vozes, sons eletrônicos). Geralmente, no gênero popular, a melodia, ou melodia e harmonia, tem precedência e é vista como a composição que, posteriormente, será revestida de um arranjo (criado pelos próprios compositores, pelos membros do grupo da execução, ou por um arranjador, que muitas vezes permanece no anonimato) antes de ser levada ao público. O arranjo desta forma é atravessado pela ideia de fixação (mesmo que essa fixação seja momentânea e sofra revogações, evoluções, transformações) das atribuições e intervenções, seja por escrito (partitura, audio-partitura, gráficos, mapas), pré-combinados ou gravados (disco, CD, áudio digital, vídeo). Podemos ainda lembrar que mesmo uma performance improvisada e renovada pode se constituir como arranjo, como prescreve o Grove no verbete *arranjo*.

Na música erudita, a prática de arranjar é observável nas inúmeras missas da Idade Média e da Renascença, que eram construídas sobre cantos gregorianos anteriores (*missa tenor*) ou sobre “elementos substanciais de obras polifônicas anteriores” (*missa paródia*) (SADIE, 1994). Mesmo que Pereira (2011, p.176) tenha apontado um certo declínio na aceitação dos arranjos após o século XIX, decorrente dos excessos do Romantismo, notamos que essa prática permaneceu valorizada nos séculos XX e XXI, e que grandes compositores, como Arnold Schoenberg, Hans Zender, Pierre Boulez, além de Berio, se dedicaram a essa prática (mesmo dentro do enfoque que a autora dá para o termo “arranjo”). Berio refletiu de modo profundo sobre essa prática a colocando como “um aspecto fundamental da vida musical, assim como a tradução é um aspecto fundamental da vida literária” (BERIO, 2017, p.366). No entanto, ele utiliza o termo *transcrição* para designar diversas atividades (arranjo, paráfrase, orquestração, entre outros) que se caracterizam pelo trabalho criativo sobre uma obra preexistente, enquanto Pereira visa diferenciar os termos (principalmente transcrição e arranjo). Não vamos nos aprofundar nessa discussão, por ora consideremos ambos como termos abrangentes, correlatos e relacionados ao tipo de atividade realizada por Berio para a canção *Michelle*.

Para Berio (2006, p. 45), a transcrição “implica a possibilidade de transformação ou mesmo abuso da integridade” da obra, uma vez que ela pode atingir o “âmago do processo formativo” permitindo ao arranjador assumir “total e completa responsabilidade pela definição estrutural do trabalho”. Na visão do compositor, “a transcrição implica sempre um fato analítico” (BERIO, 2017, p. 367). Como resultado disso, o arranjo musical se torna comentário e análise (BERIO, 1988, p. 94-95), ou, como afirma Salvatore Sciarrino (*apud* CURINGA, 2008, p. 347), o exercício de uma “atividade crítica de apropriação e de recriação com os instrumentos próprios

de um compositor”. Sendo assim, o arranjo compreende, imanentemente, dois polos, envolve “atitudes interpretativas (análises, comentários, atribuições de sentidos, julgamentos de valor) e criativas” (VASCONCELOS, 2023, p. 19).

Diante da possibilidade de atribuir sentido, tecer comentários e analisar, o arranjo pode também criar nexos e desvelar conexões escondidas. Nesse sentido, a escolha dos arranjos de Berio – um compositor versátil e de grande prestígio no meio erudito – para uma canção dos *Beatles* – um dos grupos de música popular de maior reconhecimento – desperta reflexões sobre o trabalho do arranjo e aponta considerações musicológicas e sobre processo criativo de grande interesse. Podemos depreender tanto diálogos latentes na própria versão original como características atribuídas pelo arranjador. Queremos atuar justamente nessa interseção entre as músicas populares e eruditas.

Segundo Jessé de Souza (2019, p. 91) “apesar do tratamento diferente nos gêneros popular e erudito, o arranjo apresenta-se como uma importante e ampla prática musical”:

As várias vertentes conceituais do arranjo já vistas se relacionam a práticas diferenciadas, conferindo a ele uma elasticidade capaz de abarcar muitas variações e ainda manter um nome genérico que se relaciona a todas ao mesmo tempo (SOUZA, 2019, p. 91).

Contexto de criação

O processo criativo musical é fortemente marcado pelo contexto que o circunda, seja ele no processo composicional, seja na elaboração de arranjo, ou qualquer outra especialidade musical. Restringindo-nos à área do arranjo, em uma perspectiva diacrônica, o estudo da produção artística de um arranjador nos permite analisar mudanças de perspectiva em suas produções a partir de suas experiências, seja por razões pessoais, profissionais, musicais, acadêmicas, entre outras.

Podem ser diversas as motivações para se escrever um arranjo musical. Para Berio (2017, p. 330) elas podem ser das “mais profundas razões musicais”, como ele fala a respeito de seus *Chemins* e sobre *Rendering*, ou, às vezes, simplesmente, a vontade de “fazer um amigo feliz: violistas e clarinetistas sempre se lamentavam do escasso repertório com orquestra. Este foi o motivo pelo qual orquestrei a *Sonata* de Brahms” (BERIO, 2017, p. 330).

Para a criação de *Beatles songs*, podemos constatar e inferir algumas motivações. A primeira delas se relaciona com a mezzo-soprano Cathy Berberian (1925 – 1983), com quem foi casado por 14 anos. Berberian foi sua inspiração durante e após o casamento, para quem escreveu várias composições, e os arranjos das músicas dos *Beatles*, objeto de análise deste artigo.

Um artigo publicado pela revista *Time* em 1967 informa que as canções dos *Beatles* era algo familiar na casa dos Berios. Tal familiaridade, conduziu Berberian a interpretá-las em versões

clássicas/históricas em seus recitais. Esse anseio contou com a contribuição de diversos arranjadore¹, entre eles Berio. Contudo, Kate Meehan (2011), em seu artigo *Berberian Sings the Beatles (with Help from Andriessen and Berio)* aponta uma situação:

Em 1967, Andriessen ajudou Berberian nos preparativos para seu recital na Bienal de Veneza em setembro; ele pretendia compor uma nova peça para ela e atuar como seu acompanhante. Com o passar do ano, ele abandonou sua peça planejada, *Colours*, porque o festival se recusou a encomendá-la a ele. Como resultado, Berberian reformulou seu programa, substituindo-a pelas *Folk Songs* de Berio (1964). Enquanto isso, Berio negociou com Mario Labroca, diretor do festival, para apresentar sua *Epifanie* naquele ano. Como Berberian explicou a Andriessen, Berio decidiu que se essas duas grandes obras dele fossem executadas, ele precisava estar presente para “se defender”. Para justificar o pagamento da viagem de Berio, Labroca colocou Berio “no comando” do recital de Berberian - uma responsabilidade que Berberian rejeitou por meio de sua reportagem irônica da situação. No entanto, Berio contribuiu para o programa arranjando três canções dos Beatles e três canções de Kurt Weill. (MEEHAN, 2011, p. 26 -28, tradução nossa).¹⁵

Ao que podemos supor, essa negociação contribuiu imensamente para a criação dos arranjos.

Colocar canções dos *Beatles* em versões históricas também permitiu ao compositor italiano exercitar sua visão sobre música e romper barreiras como o tempo e relação popular/erudito. Berio defendia que, de certo ponto de vista, o tempo cronológico se torna irrelevante; passado e futuro, “antes” e “depois” são entidades relativas e até intercambiáveis (BERIO, 2006: 64). Como afirma David Osmond-Smith (2008) em seu *The Past as Future: Luciano Berio* – prefácio para o catálogo de obras do compositor (Universal) –, o compositor nutria a ideia de que se “pode sempre reescrever o que já foi escrito”. Vasconcelos (2020), que relaciona os pensamentos de Berio e Mikhail Bakhtin acerca do tempo, também chega à conclusão que, para esses autores, o passado não “é algo intocável, imutável”. Berio ainda admirava compositores, como Béla Bartók, que são capazes de um *bilinguismo musical* (BERIO, 2006, p. 55), de lidar e desenvolver em suas obras uma convivência pacífica entre folclórico/popular e erudito. Quando questionado sobre a proximidade do Rock dos anos 1960 com a vanguarda erudita, ainda que Berio diga que os critérios de produção e difusão da música popular são específicos (portanto, separados da música erudita), ele afirma que ali também há “grande qualidade e grande originalidade” (BERIO, 2017, p. 387).

Um ano antes da conclusão dos arranjos, Berio e McCartney se encontraram no *Italian Cultural Institute*, em Londres. Foi um relâmpago encontro de corredor, interrompido por “uma multidão de repórteres” (BOTAS, 2016). Já no ano 2000, em entrevista cedida a Lorenzo Ferrero,

Berio recorda esse encontro:

Sabe, uma vez eu estava em Londres para uma conferência. Falava de *Labirintus II*. Paul McCartney também veio. Eu perguntei a ele: “Por que você veio?”; “para pegar ideias”, respondeu. Depois ele me deixou um autógrafo por minha filha: “de uma fã do seu pai” (BERIO, 2017, p. 386, tradução nossa)².

Esses relatos demonstram o intercâmbio entre música popular e erudita. Pelo lado dos *Beatles*, existem fortes interseções e influências declaradas nas concepções dos arranjos da banda. A presença de George Martin, como mentor e produtor, que tinha estudos acadêmicos em composição, tendo estudado formalmente teoria musical, harmonia, contraponto, traz mais um ponto de contato. McCartney (*apud* PREDOTA, 2021) certa vez disse “Bach sempre foi um dos nossos compositores favoritos. Canções como *Blackbird*, que McCartney afirma ter sido baseada no *Bourré da Suite em Mi menor (BWV 996)* ou *In my life*, na qual Martin grava intervenções no piano aludindo o estilo bachiano. Já algumas faixas, como *A day in the life* e *Revolution 9* mostram o diálogo com a vanguarda erudita, seja o atonalismo em uma ou a eletroacústica em outra.

Michelle, Michelle I e Michelle II

Os breves comentários que se seguem sobre a canção *Michelle* e os arranjos de Berio são reflexões preliminares em nossos estudos que procuram maneiras mais profundas de elucidar a análise e criação de arranjos musicais.

Michelle I foi arranjada para revelar claras referências ao Barroco: traz uma textura polifônica que lança mão do *estilo imitativo* aliada à presença do cravo, que foi um dos principais instrumentos acompanhadores (*continuo*) desse período. Essa atitude de chocar dois momentos históricos e os dois mundos musicais (erudito/popular) proporciona características humorísticas. O **evolvimento** de Barberian reforça essa ideia uma vez que a cantora possui performances e trabalhos, como sua composição *Stripsody*, que apelam para um lado cômico. Do mesmo modo, *Michelle II* faz referência a outro estilo, que também mantém certa distância do universo para o qual *Michelle* foi concebida, ainda assim, é possível perceber humor, mas dentro de um trabalho sério.

Michelle I e *Michelle II* aproximam um pouco da noção de *carnavalização*. Sem nos aprofundar nesse conceito, restringidos pelo espaço destinado a este texto, podemos tomar apenas algumas ideias isoladas de Bakhtin (quem desenvolveu o tema) para acompanhar nossa reflexão na análise desses arranjos. A carnavalização propicia “uma aproximação familiar, sem respeito a qualquer hierarquia”, “suspendem-se as interdições, as restrições, as barreiras, as

normas que organizam a vida social” (FIORIN, 2016, p. 100-101). Resulta em um discurso híbrido, dialogizado, “isto significa que as linguagens que nele se cruzam são relacionadas, como réplicas de um diálogo” (BAKHTIN, 2014, p. 390). Esse diálogo latente que desconhece supremacias produz o efeito cômico. Como afirmamos acima, o arranjo tem essa prerrogativa de comentar, ou seja, a possibilidade de levantar, discutir e responder questões sem necessidade de linguagem verbal.

Não é somente a expressão humorística que está presente. Como análise, o arranjo pode despertar focos de investigação. Neste caso, encontramos a coabitação entre popular, erudito, *Beatles*, Berio, Barroco, vanguarda. Esses elementos que serão doravante relacionados em nossa análise.

Em seus arranjos, Berio procura manter a linha melódica dos *Beatles* intacta, mesmo que na estrutura final considerando as repetições existem diferenças entre as três versões. Bach, compositor que, segundo Berio (1988, p. 100), transcrevia “constantemente a si mesmo e a outros”, tem exemplos de arranjos semelhantes. Muitos de seus corais ou cantatas já apresentam um tipo de arranjo em que melodias populares são conformadas não só à estrutura a quatro vozes, mas ao próprio tonalismo ainda em desenvolvimento.

Observando o gráfico da figura 1, é possível notar que *Michelle I* apresenta modificações estruturais importantes. Nesse arranjo não há interlúdio e não há a seção C, que é uma codetta do canto construído sobre a harmonia da introdução (que é a mesma harmonia da segunda frase da seção B, b2). *Michelle II* mantém uma estrutura semelhante, mas com algumas alterações internas, além de ter uma coda mais significativa.

Figura 1 – Gráfico das estruturas de *Michelle*, *Michelle I* e *Michelle II*

Fonte: os autores

Vejam mais de perto o exemplo da introdução. *Michelle* possui quatro compassos de introdução, realizados sobre uma harmonia comum da música popular. Trata-se de um acorde menor em que uma das vozes realiza um movimento cromático descendente a partir da fundamental passando pela sétima maior, sétima menor, sexta maior, sexta menor (ainda que isso gere novas funções). *Something* seria, por exemplo, outra canção dos *Beatles* que utiliza essa mesma sequência harmônica. Falando sobre *Michelle*, Filipe Costa e Sérgio Canedo (2014, p. 12) baseados nos estudos sobre George Martin dizem que “McCartney sempre manifestou sua satisfação com a marcante sequência cromática e descendente do baixo”. Embora o movimento cromático na versão original de *Michelle* não seja no baixo, é comum ela acontecer dessa forma

também. Essa linha cromática e descendente é característico também na música barroca, bem emblemática dos *bassi ostinati*. *Michelle I* mantém uma introdução de quatro compassos. Contudo, embora tenha a ideia de dialogar com a música barroca, não replica a ideia do cromatismo, enquanto em *Michelle II* a introdução dura seis compassos e o cromatismo é aproveitado de outra maneira, mais próximo da música não-tonal.

Figura 2 – Tema cromático que passa por várias vozes da Cantata *Jesu, der du meine Seele* (BWV 78)

O cromatismo da segunda frase de B (b2) é reestruturado em *Michelle I*, não são as mesmas funções das notas nem a harmonia se repete. Em *Michelle II* o cromatismo acontece de duas maneiras nessa mesma parte (b2). A primeira mais verticalizado, pela sobreposição de linhas que trabalham o cromatismo (compasso 25); a segunda com o cromatismo descendente no baixo semelhante à outra versão (compasso 42).

Figura 3 – Comparação do uso de cromatismo em *Michelle I* e *Michelle II*

Fonte: os autores

A escolha das armaduras de clave é outro ponto que chama a atenção. Na edição dos *Beatles* (Hal Leonard) é notada a armadura de Fá maior. Em seus arranjos, Berio utiliza a armadura de Si bemol maior (escrevendo a melodia um tom abaixo da versão original). Dado que a canção está no contexto da música tonal do século XX – que se pese, que incorpora certos aspectos do modalismo –, preferimos pensar que a armadura ideal seria de Fá menor, por entender que intercâmbio entre os modos maiores e menores de uma mesma tônica é algo recorrente no transcurso da história da harmônia.

Ao observar na literatura musical, é possível verificar que o dilema da armadura de clave não é uma questão somente no século XX. Durante o final do renascimento e o barroco em que o tonalismo se aproxima do modalismo pelo outro lado, isto é, pelas estruturações ainda surgentes do tonalismo, quando ocorrem mudanças de paradigmas do sistema harmônico, mas permanecem resquícios do sistema anterior (modal), é comum encontrar partituras que não correspondem ao ideal clássico para identificação de uma tônica. Uma vez que o arranjo de Berio tem essa remissão histórica ao barroco, a armadura de clave parece ser um ingrediente (elemento) a mais para se averiguar nesta pesquisa.

A propósito do primeiro acorde que harmoniza a melodia (compasso 5 da versão dos *Beatles*) ser um acorde perfeito maior, sendo que o restante da harmonia indica uma tonalidade menor, é algo que também encontra paralelos na música antiga. Era uma prática na música renascentista e um recurso na barroca iniciar e/ou concluir com acordes maiores mesmo em tonalidades ou modos menores. O exemplo de um coral bachiano abaixo mostra essas questões: a armadura indica uma tonalidade, mas o encadeamento sugere outra. O que estaria em Mi bemol maior ou Fá dórico, revela-se, na realidade, um tipo de Fá frígio, ou *terzo tono*, como era abordado na renascença (RETIRAR - conclusão muito contenciosa que não contribui à argumentação).

Figura 4 – Uso de acorde maior como primeiro acorde em modos menores

No final do primeiro verso cantado, em *Michelle I*, Berio muda a função do último acorde conduzindo o discurso para Si bemol menor como tônica no ponto em que, no arranjo dos *Beatles*, soa como dominante (compasso 10 de ambas versões), mesmo em *Michelle II* o acorde é Si bemol maior com sétima menor (compasso 12), típico de dominante, embora o contexto obscureça essa função. Para provocar uma melhor condução para o Si bemol menor Berio adiciona o acorde de Sol bemol maior com sétima maior que não existe na harmonização original. Em *Michelle I*, diferentemente da introdução e dos outros versos equivalentes que conserva o Si

bemol (maior) como dominante de Mi bemol, esse primeiro verso ocorre uma modulação para a região da dominante menor.

Lendo os comentários de Berio (2006) a respeito de sua obra *La vera storia*, encontramos descrições que nos remetem fortemente a relação entre *Michelle I* e *Michelle II*. Para nós, essa transposição é tão adequada que é possível supor que essas ideias permeavam a cabeça do compositor desde a década de 1960, culminando em 1981 na composição de *La vera storia*. É ainda falando sobre *La vera storia* que Berio (2006, p. 110) demonstra conhecer ideias de Bakhtin sobre carnaval (*carnavalização*). Parafraseando³, podemos dizer que *Michelle I e II* desenvolvem o mesmo texto-base (*Michelle*) como duas versões do mesmo evento. Enquanto a primeira tende a criar imagens e contextos, a segunda não parece revelar algo exato. *Michelle I* soa como algo concreto, *Michelle II* é mais onírica. Uma é brilhante ao ar livre do campo, a outra é invernal, na cidade, noturna. *Michelle II* é uma paródia obscura de *Michelle I*.

Michelle II é a última peça de *Beatles songs* e é a única que não remete ao Barroco. Por isso ela carrega esse ar mais enigmático.

As peças terminam de modo distinto também. Tanto *Michelle I* como *Michelle II* concluem com o acorde de Mi bemol menor. No arranjo dos *Beatles* acontece um *decrecendo al niente* (*fade out*) para finalizar.

Conclusão

Embora nosso trabalho esteja em andamento é possível pensar em algumas prerrogativas (até o fim do trabalho não é definido pelos autores o que querem dizer com “prerrogativa” do arranjo. Definir na introdução para que seja possível pontual os resultados) do arranjo musical.

Ao analisar a canção *Michelle* e os arranjos criados por Luciano Berio foi possível explorar a interseção entre música popular e erudita utilizando o arranjo como ferramenta eficiente. Ao estudar as duas versões arranjadas por Berio, foi possível notar como o arranjo desafia fronteiras musicais, conectando estilos distintos e revelando novas possibilidades criativas. As escolhas harmônicas e estruturais evidenciam a versatilidade da prática do arranjo, que transcende épocas e contextos musicais. Assim, o estudo da canção *Michelle* sob a perspectiva dos arranjos de Berio nos permite compreender melhor a complexidade e a criatividade envolvidas nessa atividade musical.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 2014.

- BERIO, Luciano. *Entrevista sobre a Música Contemporânea* (realizada por Rossana Dalmonte). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BERIO, Luciano. *Remembering The Future*. Cambridge/London: Harvard University Press, 2006.
- BERIO, Luciano. *Interviste e Colloqui*. (A cura di Vincenzina Caterina Ottomano) Torino: Einaudi, 2017.
- BOTAS, André. *What do The Beatles have in common with avant-garde composer Luciano Berio?*. Seattle Symphony, 2016. Disponível em: <https://medium.com/@seattlesymphony/what-do-the-beatles-have-in-common-with-avant-garde-composer-luciano-berio-835c44a16721>. Acesso em 22/02/2023.
- CURINGA, Luisa. Trascrizione O Trasfigurazione? Elaborazioni Di Salvatore Sciarrino Da Carlo Gesualdo. In. CURINGA, Luisa (org.). *La Musica del principe: Studi e prospettive per Carlo Gesualdo*. Potenza: Convegno Internazionale di Studi Venosa. Milão: Libreria Musicale Italiana, 2008.
- COSTA, Filipi F. de Figueiredo e; CANEDO, Sérgio. *O Diálogo Martin-Beatles: aspectos do trabalho de concepção, produção e arranjo*. *Revista Modus*, Belo Horizonte v. 09, n. 15, p. 9-27, nov. 2014.
- FIORIN, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Contexto, 2016.
- MEEHAN, Kate. Berberian Sings the Beatles (with Help from Andriessen and Berio). *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung*, Nr. 24, 25-29, 2011. Disponível em: <https://www.paul-sacher-stiftung.ch/dam/jcr:3026c070-0f83-4584-9576-fee026f109a8/mitteilungen-pss-24-kate-meehan.pdf>. Acesso em: 22/02/2023.
- PEREIRA, Flávia Vieira. As práticas de reelaboração musical. Tese (Doutorado em Musicologia)–Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- PREDOTA, Georg. *Bach and George Martin. the fifth beatle*. Interlude online. Paris, 2021 Disponível em: <https://interlude.hk/bach-and-george-martin-the-fifth-beatle/>
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música*. (edição concisa). Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- OSMOND-SMITH, David. *The past as future: Luciano Berio*. Prefácio. Viena, Universal Edition 2008. Disponível em: <https://www.universaledition.com/luciano-berio-54>
- SOUSA, Jessé Gomes de. *O Curso de arranjo da Escola de Música de Brasília: aspectos históricos, estruturais e contextuais*. Brasília, 2019. Dissertação (mestrado em Música). 300 p. Universidade de Brasília, 2019.
- VASCONCELOS, Felipe Mendes de. Transcrição musical: criação e análise em cinco abordagens influenciadas por Luciano Berio. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.11, n.1, p. 1-22, Abril, 2023.
- VASCONCELOS, Felipe Mendes de. Dialogismo musical e o Tempo: o enunciado musical à luz das visões bakhtiniana e beriana. *Revista OPUS* v.26, n.1, jan./abr. 2020.