

Metodologias empregadas na análise estrutural da *Sonata para Violino e Piano Op.14* em Lá Maior de Leopoldo Miguéz

Desirée Johanna Mayr
UFRJ
Processos Criativos
SIMPOM: *Composição*

Resumo: Este artigo se insere em uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo principal é investigar os processos construtivos empregados por Leopoldo Miguéz em sua *Sonata para Violino e Piano Op.14* em Lá maior, através de duas perspectivas analíticas: harmônico-morfológica e das relações derivativas da estrutura temática. O presente estudo tem como finalidade descrever sucintamente os métodos que serão aplicados em ambas as análises. A análise harmônico-morfológica, que tem como fonte referencial textos teóricos de Arnold Schoenberg (1984; 1991; 2001; 2004), será realizada por intermédio da metodologia das camadas estruturais (ALMADA, 2007; 2010). Tal método considera a integração das estruturas formal e tonal-harmônica como uma unidade funcional estratificada em quatro níveis hierárquicos. Para o exame da estrutura temática será utilizado o modelo de análise derivativa (ALMADA, 2013) desenvolvido a partir dos princípios schoenberguianos de variação progressiva e *Grundgestalt*. Busca-se nessa análise derivativa evidenciar sistematicamente possíveis relações de afinidade entre os temas do referido movimento, baseadas em um conjunto limitado de elementos motivicos básicos, que possam sugerir a existência de uma fonte referencial de material comum, ou seja, uma *Grundgestalt*, bem como de vínculos com a estrutura de alturas. O artigo apresenta ainda algumas breves exemplificações da aplicação dos métodos descritos.

Palavras-chave: Análise em camadas estruturais – análise temática derivativa – Sonata para Violino e Piano op. 14 - Leopoldo Miguéz.

Methodologies Employed in the Structural Analysis of Leopoldo Miguéz' *Sonata for Violin and Piano Op.14* in A Major

Abstract: This paper is part of an ongoing masters research project, whose main objective is to investigate the constructive processes employed by Leopoldo Miguéz in his *Sonata for Violin and Piano op.14* in A major, through two analytical perspectives: harmonic-morphological and derivative relations in the thematic structure. This article aims to briefly describe the methods which will be used in both analyses. The harmonic-morphologic analysis, which takes the theoretical texts of Arnold Schoenberg (1967; 200/1911/ 2004/1969) as reference, will be conducted through the methodology of structural layers (ALMADA, 2007; 2010). This method considers the integration of the formal and tonal-harmonic structures as a functional unity stratified in four hierarchical levels. For the examination of the thematic structure, the model of derivative analysis (ALMADA, 2014) will be used,

developed from the Schoenbergian principles of developing variation and *Grundgestalt*. In this derivative analysis, one seeks to systematically show the possible relationships between the themes of the movement. This is based on a limited group of basic motivic elements, which may suggest the presence of a referential source of common material, in other words, a *Grundgestalt*, as well as links with pitch structure. The article also presents some brief exemplifications of the use of the mentioned methods.

Keywords: Structural layers analysis – thematic derivative analysis – Sonata for Violin and Piano op.14 – Leopoldo Miguéz.

Introdução

O presente estudo integra uma pesquisa de mestrado em andamento, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e que tem como objetivo essencial investigar os processos construtivos empregados no primeiro movimento da *Sonata para Violino e Piano em Lá maior op.14* de Leopoldo Miguéz (1850-1902), a partir de dois exames analíticos, considerando as estruturas formal-tonal-harmônica e temático-derivativa.

Após uma breve contextualização da obra, o artigo volta-se para a apresentação, descrição e exemplificação sucintas das estratégias metodológicas a ser empregadas nas análises.

Miguéz e a *Sonata op.14*

Em 1883, Leopoldo Miguéz (1850-1902), compositor e violinista, retornou de sua segunda viagem à Europa, após uma estadia de aparentemente grande proveito para sua formação musical. Nessa ocasião, “entra em contato com algumas importantes personalidades da época, que defendiam os postulados wagnerianos na França, como Ernest Reyer, Vincent D’Indy e, sobretudo, Cesar Franck” (CORRÊA, 2005, p. 28). Comporia cerca de dois anos depois sua *Sonata para Violino e Piano*, op.14. Em 1890 assumiria a direção do Instituto Nacional de Música, recentemente criado após a Proclamação da República, no final do ano anterior. O advento da República introduziu os valores e ideais positivistas no cenário musical brasileiro, entre outros campos. Para Maria Alice Volpe (2001, p. 82), a música ideal do novo regime estaria associada à “música do futuro”, em outras palavras, à estética wagneriana, que se tornaria um símbolo da ruptura com o passado monarquista. Miguéz não era apenas um republicano convicto, como também um admirador fervoroso de Wagner, cujas óperas teriam inspirado a composição de seus poemas sinfônicos (ibid., p. 81). Tanto este gênero quanto os camerísticos eram tidos por Miguéz como mais “refinados” e “elevados”, que deveriam substituir no gosto do público a ópera italiana, considerada por ele como decadente (ANDRADE, 2013, p. 45).

Tida como a primeira sonata para violino e piano composta no Brasil (PONTES, 2012, p. 34), a op.14 não apresenta características nacionalistas. Na verdade, é uma peça claramente baseada em modelos europeus, lembrando vagamente os estilos de Schubert, Brahms ou mesmo Franck, este de acordo com Paulo Bosísio (FRÉSCA, 2012, p. 6).

Análise em camadas estruturais

O primeiro movimento da sonata (doravante identificado como op. 14/I) é nitidamente estruturado em uma forma-sonata quase escolástica. Para sua análise formal, bem como para análise harmônica que a complementa, foi adotada como referencial a obra teórica de Arnold Schoenberg, considerada adequada para os propósitos da pesquisa.¹ Para Schoenberg, a estrutura harmônica em uma peça musical deve estar essencialmente a serviço da expressão formal.² Levando-se em conta tais relações de afinidade entre as funções harmônicas e os territórios formais aos quais estão associados, foi adotada como metodologia a análise em camadas estruturais (ALMADA, 2007; 2010). Basicamente, trata-se de uma estratégia de apresentação gráfica dos dados obtidos nas análises formal e harmônica de uma peça musical, na qual busca-se evidenciar relações de cooperação entre ambos os domínios estruturais, dispondo-as em uma organização estratificada em quatro níveis hierárquicos correlacionados. Tal método foi originalmente empregado para um minucioso exame da estrutura da *Primeira Sinfonia de Câmara* op.9, composta pelo próprio Schoenberg em 1906. Revelou-se como um meio de grande eficácia no exame dos processos construtivos envolvidos na estruturação dessa obra, de especial complexidade. Sua adoção na presente pesquisa tem precisamente a mesma finalidade.

A Tabela 1 apresenta, como uma sumária ilustração da aplicação do método, a análise em camadas estruturais correspondente aos 34 primeiros compassos do op.14/I.

Como se observa no esquema da Tabela.1, que tem na coluna central os números de compassos como unidades de segmentação, as estruturas formal e harmônica da obra são dispostas em uma relação de simetria espelhada, com os níveis mais básicos ocupando as posições externas do gráfico. Assim, o primeiro nível estrutural (NE-1) da forma corresponde ao eixo tonal primário (ET-1), o segundo nível (NE-2) ao eixo secundário (ET-2), e assim por diante. Desta maneira, a quarta camada representa a superfície musical da peça, considerando ambos os domínios.

¹ Em relação a aspectos formais: SCHOENBERG (1991); considerando harmonia: SCHOENBERG (2001; 2004). São ainda empregados SCHOENBERG (1984; 1994), nos quais tais temas encontram-se mesclados a outros assuntos.

² Ver, por exemplo, SCHOENBERG (1984, p. 217; 1984, p. 262; 1994, p. 47).

Tabela 1: Análise em camada estruturais do op.14/I (c.1-34).

ET1	ET2	ET3	ET4	c.	NE4	NE3	NE2	NE1
T	T	T	I	1	enunciado (vln)	Tema A	GRUPO TEMÁTICO PRINCIPAL	EXPOSIÇÃO
				2				
			VI	3				
			V	4				
			I	5				
			IV	6				
			II	7				
			V	8				
				9				
		sm	V	10	complemento			
			I	11				
			V	12				
			I (=VI)	13				
			VI V/II	14				
		T	II VI	15	enunciado (pno)			
			II	16				
				17				
			V	18				
			I	19				
			VI	20				
			V	21				
			I	22				
			IV	23				
			II	24				
			V	25				
				26				
			I _{6/4}	27				
				28	desfecho			
			I _{6/4} V/VI	29				
			VI V/V	30				
			I _{6/4}	31				
				32				
			I _{6/4} V	33				
I	34							

A configuração hierarquizada desta metodologia, que pretende tornar mais claras as relações estruturais, pode ser entendida como se segue. O trecho mostrado na fig.1 corresponde basicamente à exposição do tema principal (Tema A) no violino, que é composto por dois segmentos: um enunciado (c.1-9) e uma espécie de complemento (c.10-17), seguindo-se uma repetição variada do tema no piano (c.18-27) e um trecho conclusivo (c.28-34). Tais eventos são descritos no NE-4, diretamente subordinados ao NE-3, como componentes do Tema A. Este tema, por sua vez, faz parte do Grupo temático principal, dentro do NE-2, subordinando-se à seção de Exposição da estrutura da forma-sonata, que compõe o movimento, dentro do NE-1. Uma organização similar acontece na ramificação tonal-harmônica, cujos elementos apresentam-se em estreita afinidade com aqueles associados à estrutura formal acima descrita. O eixo da superfície musical (ET-4) é dedicado à descrição das progressões harmônicas. O eixo imediatamente superior na hierarquia (ET-3) é responsável pelo suporte direto de tais

progressões, apresentando a sequência de regiões tonais mais próximas à superfície musical.³ De um modo geral, quanto mais básico for o eixo, mais tonalmente estável será sua constituição ou, alternativamente, menos digressões regionais apresentará. Dessa maneira, enquanto ET-2 é menos ativo do que ET-3, ET-1 abrange uma única região, a tônica (**T**), de acordo com o princípio da *monotonalidade*, também cunhado por Schoenberg, e que regula, em suma, todo o conjunto harmônico-formal:

De acordo com este princípio, considera-se que qualquer desvio da Tônica ainda permanece na tonalidade, não importando se sua relação com ela é direta, próxima ou remota. Em outras palavras, há somente uma tonalidade em uma peça, e cada segmento, considerado antigamente outra tonalidade, é apenas uma região, um contraste harmônico interno à tonalidade original. (SCHOENBERG, 2004, p. 37).

Análise temática derivativa

A análise derivativa a ser aplicada na pesquisa tem por finalidade essencial examinar a existência de possíveis relações de afinidade entre os diferentes temas que compõem o movimento da obra, bem como investigar se tais relações poderiam ser associadas a um conjunto básico de elementos motivicos, ou seja, a uma *Grundgestalt*. Em uma de suas formulações mais conhecidas sobre tal conceito, Schoenberg afirma que:

Um verdadeiro compositor não apenas compõe um ou mais temas, mas a peça toda. No florescimento de uma macieira, mesmo em seu broto, o futuro completo da maçã está presente em todos os seus detalhes – ele só tem que amadurecer, crescer, se tornar uma maçã, a macieira, e seu poder de reprodução. Similarmente, a concepção musical do verdadeiro compositor, como a [concepção] física, é um ato singular, compreendendo a totalidade do produto. A forma em seu contorno básico, características de andamento, dinâmica, humores, das ideias principais e subordinadas, suas relações, derivações, seus contrastes e desvios – tudo isto está presente ao mesmo tempo, embora em estado embrionário. A formulação definitiva de todas as melodias, temas, ritmos, e muitos detalhes serão subsequentemente desenvolvidos a partir do poder germinador.⁴

Para Schoenberg, portanto, a *Grundgestalt* (termo que pode ser livremente traduzido como “formato primordial”) de uma determinada peça musical corresponderia a

³ Os símbolos empregados na nomenclatura das regiões tonais são adotados de SCHOENBERG (2004, p.37-39). Neste caso específico: **T** representa região tônica maior (Lá maior) e **sm** a região sobmediante menor (ou relativa, Fá# menor).

⁴ *A real composer does not compose merely one or more themes, but a whole piece. In an apple tree's blossoms, even in the bud, the whole future apple is present in all its details-they have only to mature, to grow, to become the apple, the apple tree, and its power of reproduction. Similarly, the real composer's musical conception, like the physical, is one single act, comprising the totality of the product. The form in its outline, characteristics of tempo, dynamics, moods of the main and subordinate ideas, their relations, derivations, their contrasts and deviations-all these are there at once, though in embryonic state. The ultimate formulation of all melodies, themes, rhythms, and many details will subsequently develop through the generating power of the germs.* (SCHOENBERG, 1984, p. 165)

uma espécie de denominador comum da visão do todo da obra, que surgiria na mente do compositor como um lampejo – a Ideia [*die Idee*] – contendo, ao menos em tese, todos os seus possíveis desdobramentos. O conceito, então, manteria estreitas relações com a metáfora do crescimento orgânico a partir de uma semente. A extração desse material seria efetivada por intermédio de processos derivativos intensos e extremamente dinâmicos, aplicados sequencial e recursivamente (ou seja, variações sobre variações), por um número indefinido de “gerações” de derivantes, o que corresponderia às técnicas de variação progressiva.⁵ A concepção da *Grundgestalt*, deriva da observação analítica da obra de seus assim nomeados grandes mestres (Bach, Mozart, Beethoven e, especialmente, Brahms, a quem reputava como o mais notável no uso de variação progressiva).⁶

Ambos os princípios servem de base para o modelo de análise derivativa (ALMADA, 2013) que é adotado na pesquisa à qual é associado o presente artigo. Uma das abordagens criadas para aplicação do modelo, a saber, a análise temática derivativa,⁷ será adotada como estratégia metodológica para o exame das supostas relações de afinidades entre os temas do primeiro movimento do op.14/I de Miguéz.

Segundo Almada (id., p.168), o modelo toma como premissa a hipótese de que o processo derivativo aconteceria em um plano abstrato, atemporal, acessível apenas à mente do compositor, sobre o qual diversas técnicas de variação progressiva seriam aplicadas a partir de elementos abstraídos da *Grundgestalt*, resultando na produção de variantes por um número indefinido de gerações.

A partir desta perspectiva, determinar os limites e os componentes de uma *Grundgestalt* passa a ser um grande desafio para o analista. Uma condição essencial para essa tarefa é estabelecer uma considerável familiaridade com a obra a ser analisada, ou mais precisamente, buscar o reconhecimento das correlações derivativas entre elementos motivicos e temáticos, e destes, retrospectivamente, com seus “antepassados” (i. e., as formas

⁵ Para maiores detalhes sobre ambos os princípios ver ALMADA (2013, p.165-166).

⁶ Em 1933, na ocasião das comemorações do centenário de nascimento de Brahms, Schoenberg realizou na Rádio Frankfurt uma palestra intitulada “Brahms, o Progressista”, na qual enalteceu as extraordinárias qualidades do compositor alemão do uso econômico de material na construção de várias peças exemplificadas. Tal palestra seria anos depois transformada em um ensaio, publicado na coletânea *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1984), que se tornou talvez o principal documento schoenberguiano sobre o tema. É digno ainda mencionar que o binômio conceitual variação progressiva / *Grundgestalt* (especialmente relacionado à música de Brahms) retornaria com grande intensidade no final do séc.XX, tornando-se um assunto de enorme interesse no meio acadêmico musical, inspirando um bom número de estudos, notadamente o influente *Brahms and the principle of developing variation*, de Walter Frisch, publicado em 1984.

⁷ Para tal abordagem, ver ALMADA (2011a; 2011b).

referenciais das quais se originariam por variação), em um processo gradual e contínuo que remontaria, em última instância, à origem, ou seja, à própria *Grundgestalt*.

Por definição, uma *Grundgestalt* corresponde a uma ideia musical de extensão relativamente curta e com “personalidade” marcante, geralmente podendo ser subdividida em segmentos denominados *Grundgestalten*-componentes (Gc).⁸ Cada Gc passa a ser uma forma referencial para o início do processo derivativo, que corresponde à abstração de suas principais características musicais (configurações rítmica ou intervalar, por exemplo). As formas abstraídas são denominadas *Grundgestalten*-abstrações (Ga’s), cada qual devidamente identificada pelo domínio musical a ela associado. Embora outras possibilidades existam, os principais domínios considerados no modelo são os contornos intervalar (cti) e rítmico (ctr) de um determinado fragmento melódico. De acordo com o modelo, um *cti* corresponde a uma sequência de intervalos, que são representados pela quantidade de semitons que contêm, tendo suas direções (ascendente ou descendente) indicadas, respectivamente, pelos sinais “+” e “-”. Por exemplo, o *cti* <+5-1+3-10> corresponde à descrição da sequência “4ª justa ascendente-2ª menor descendente-3ª menor ascendente-7ª menor descendente”. No caso de um *ctr*, os números inteiros indicam durações, sendo a unidade correspondente a uma semicolcheia e o sinal “-” equivalendo a uma pausa em relação à duração associada. Por exemplo, o *ctr* <+1+2+1-4+3> corresponde à descrição da sequência “semicolcheia-colcheia-semicolcheia-pausa de semínima-colcheia pontuada”.

Com o objetivo de apresentar uma breve ilustração da aplicação do modelo analítico a ser feita no decorrer da pesquisa, os exemplos a seguir referem-se a uma possível *Grundgestalt* para o op.14/I, cujo estabelecimento baseou-se em estudos preliminares da estrutura melódica da peça, na busca de implicações e desdobramentos de certas ideias motívicadas mais recorrentes. Registre-se que tal procedimento constitui tão somente uma proposta para o início do trabalho analítico, sujeita a eventuais modificações no decorrer da pesquisa.

Chama a atenção no exame da estrutura temática do op.14/I a grande economia no emprego do material. De fato, é possível relacionar quase todos os elementos constituintes dos vários temas que atuam no movimento a um número reduzido de motivos básicos, extraídos dos quatro compassos iniciais da peça. De maneira notável, Miguéz consegue

⁸ Para estas e para as próximas definições, todas associadas ao corpus conceitual do modelo analítico, ver ALMADA (2013, p. 169-170).

produzir considerável diversidade através de reprocessamentos desse grupo limitado de ideias, empregando variações e engenhosas combinações.

De acordo com a terminologia do modelo analítico, tais motivos (identificados pelas letras **A-F** no Ex.1) podem ser considerados como as *Grundgestalten*-componentes (Gc's) e seu conjunto como a própria *Grundgestalt*, ainda que não estejam dispostos contiguamente e que duas delas (**B** e **D**) sejam provenientes do acompanhamento.

Exemplo 1: Leopoldo Miguéz, op.14/I (c.1-4).

De acordo com a terminologia adotada, tais elementos podem ser considerados como as *Grundgestalten*-componentes (Gc's) e seu conjunto como a própria *Grundgestalt*, ainda que não estejam dispostos contiguamente e que duas delas (**B** e **D**) sejam provenientes do acompanhamento. É importante ressaltar que a definição da *Grundgestalt* resulta dos desdobramentos destas ideias, que se mostram bastante recorrentes durante todo o movimento.

O Exemplo 2 apresenta o grupo de oito Ga's obtidas através da aplicação de operação de abstração sobre as seis Gc's. Apenas duas destas (**A** e **F**) podem ser consideradas como *bidimensionais* (i.e., fornecem duas abstrações distintas – intervalar e rítmica) para o subsequente processo derivativo. As demais Gc's consistem em formas *unidimensionais*, tendo apenas um dos domínios abstraídos (intervalar ou rítmico) como relevante para aproveitamento em variações.

The image displays six musical examples, labeled A through F, each consisting of a staff of music and a corresponding abstract description in a box. Above each staff is a rhythmic pattern with an accent (>) over a specific note.

- A**: Staff with notes G4, A4, B4, C5. Box: A ctr, <-4+4+4+4+n>
- B**: Staff with notes G4, A4, B4, C5. Box: B ctr, <-2+4+4+2>
- C**: Staff with notes G4, A4, B4. Box: C ctr, <+6+2>
- D**: Staff with notes G4, A4, B4, C5. A dashed arrow labeled 'aum' points from the C note to the B note. Box: D cti, <-1-1>
- E**: Staff with notes G4, A4, B4, C5. Box: F ctr, <+2+4+2>
- F**: Staff with notes G4, A4, B4, C5. Box: F ctr, <+8+n>

Exemplo 2: Plano abstrato – Gc's e respectivas Ga's.

Antes de comentar as formas resultantes, duas observações preliminares sobre novas convenções para as abstrações rítmicas são necessárias: (a) sempre que for relevante para caracterização da variante, sua posição métrica mais forte será indicada por meio do sinal de acentuação (>) sobre o elemento considerado, na notação musical, e pelo sublinhamento do número correspondente, na descrição algébrica; (b) nos casos nos quais a duração de um determinado elemento não for relevante para sua caracterização, seu número correspondente será substituído pela letra “n”. Observe-se que, deste modo, a posição de ataque do elemento é preservada.

Segue-se uma breve descrição das características das oito Ga's:

- A [ctr] – sequência de ataques regulares a cada tempo, com início acéfalo;
- A [cti] – sequência de dois segmentos: movimento escalar ascendente, seguido de salto descendente de terça;

- **B** [ctr] – configuração rítmica com quatro ataques em contratempos (em complemento a **A**[ctr]; **C** [ctr] – sequência de semínima pontuada (com ataque no primeiro tempo do compasso) e colcheia;⁹
- **D** [cti] – sequência cromática descendente formada por três elementos;
- **E** [ctr] – configuração sincopada (colcheia-semínima-colcheia);¹⁰
- **F** [ctr] – mais do que pelas durações, esta *Ga* é caracterizada pela posição métrica da nota inicial;
- **F** [cti] – movimento descendente escalar (com a resolução da apogiatura).

Tal conjunto de formas básicas torna-se um referencial para a análise derivativa da estrutura temática do op.14/I, a ser desenvolvida em etapas futuras da pesquisa.

Conclusões

Este artigo apresenta as estratégias metodológicas adotadas para a realização de análises estruturais do primeiro movimento da *Sonata* op.14 de Leopoldo Miguéz. A análise em camadas, ao considerar as estruturas formal e tonal-harmônica integradas como uma unidade estratificada em quatro níveis de organização, propõe evidenciar uma hierarquia de suas funcionalidades. Em relação à estrutura temática, a análise derivativa busca examinar se existem vínculos entre os temas que possam ser rastreados a um conjunto básico de elementos e, por consequência, que revelem uma possível construção orgânica. Pretende-se, assim, com a combinação de ambas as abordagens, contribuir para o desbravamento de novos territórios relacionados aos processos criativos adotados por esse notável compositor brasileiro.

Referências

- ALMADA, Carlos de L. Novas perspectivas para a análise derivativa. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 6, 2013, p. 164-206.
- _____. Derivação temática a partir da *Grundgestalt* da *Sonata para Piano* op.1, de Alban Berg. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL. *Anais...* São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP, 2011a. 1 CD-ROM (11 p.).

⁹ Como sugere a seta tracejada do Ex.2, a configuração rítmica da *Gc D* pode ser considerada como resultante da aplicação de operação de *aumentação (aum)* sobre *C*[ctr], o que revelaria que o processo derivativo se inicia já dentro dos limites da própria *Grundgestalt*.

¹⁰ Seria também possível considerar sua origem como uma elaboração de *B*[ctr].

_____. A variação progressiva aplicada na geração de ideias temáticas. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2011, p. 79-90, 2011b.

ANDRADE, Clarissa L. *A Gazeta Musical: Positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

FRÉSCA, Camila. Uma “gênese” do violino no Brasil: A escola franco-belga e o desenvolvimento do violino como instrumento autônomo. In: I JORNADA DISCENTE DO PPGMUS, ECA-USP, 2012.

FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Los Angeles: University of California Press, 1984.

PONTES, Luciano F. *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)*. Dissertação (Mestrado em Música). Goiânia, 2012. Universidade Federal de Goiás.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea: selected writings of Arnold Schoenberg*. (Leonard Stein, ed.). Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Fundamentos da composição musical*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *Coherence, counterpoint, instrumentation in form*. (Severine Neff, ed.; Severine Neff & Charlotte Cross, trad.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1994.

_____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

_____. *Funções estruturais da harmonia*. (Eduardo Seincman, trad.) São Paulo: Via Lettera, 2004.

VOLPE, Maria A. *Indianism and landscape in Brazilian Age of Progress: Art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Austin: The University of Texas at Austin/Ann Arbor; Michigan: UMI-Research Press, 2001.