

## **Análise schenkeriana de ornamentações de trechos de Beethoven em dois filmes de Jean-Luc Godard**

**Luíza Beatriz Amorim Melo Alvim<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação Musical*

**Resumo:** Neste trabalho, fazemos uma análise schenkeriana de trechos de música de Ludwig van Beethoven presentes em dois filmes de Jean-Luc Godard: *Made in USA* (1966) e *Uma mulher casada* (1964). Godard se vale da repetição de trechos da *Sonata op.14 n.1* e do *Quarteto de cordas op.59 n.3* do compositor em cada um dos filmes respectivamente e essa característica pode ser observada também nos níveis mais superficiais da redução schenkeriana desses trechos. Pankhurst (2008) e Salzer (1952), em suas análises a partir de Schenker, já ressaltavam o papel da “repetição escondida” para a unidade de uma determinada obra. Observamos que, em ambos os filmes, a música transmite significações que não estão explícitas e que podem ser reveladas pela análise schenkeriana. Em *Made in USA*, observa-se a presença fundamental da repetição, não tão evidente num filme com tantas reviravoltas, enquanto, em *Uma mulher casada*, é a música que mais imprime a fatalidade e o caráter trágico no filme.

**Palavras-chave:** Música e Cinema; Análise Schenkeriana; Jean-Luc Godard; Ludwig Van Beethoven; Música e repetição.

### **Schenkerian Analysis of Ornamentation from Beethoven’s Extracts in Two Films by Jean-Luc Godard**

**Abstract:** In this paper, we make a Schenkerian analysis of musical extracts from Ludwig van Beethoven present in two films by Jean-Luc Godard: *Made in USA* (1966) and *A married woman* (1964). Godard uses the repetition of extracts from Beethoven’s *Sonata op.14 n.1* and *String quartet op.59 n.3* in each of those films respectively and this characteristic can also be observed in the most superficial levels of the Schenkerian reduction of those extracts. In their own analysis based on Schenker, Pankhurst (2008) and Salzer (1952) emphasized the role of the “hidden repetition” to the unity of a certain piece. We observe that, in both films, the music conveys meanings which are not explicit and which can be revealed by the Schenkerian analysis. In *Made in USA*, we can observe the fundamental presence of the repetition, not so evident in a film with so many incidents, while, in *A married woman*, the music is the element which confers the fatality and the tragic character of the film.

**Keywords:** Music and Cinema; Schenkerian Analysis; Jean-Luc Godard; Ludwig van Beethoven; Music and Repetition.

---

<sup>1</sup> Orientador: Paulo Pinheiro

## 1. Análise schenkeriana, paralelismos, repetição e Godard

A análise schenkeriana se baseia numa redução extrema de peças musicais tonais. Em seu último estágio, mostra como todas elas estão baseadas numa “estrutura fundamental”<sup>2</sup> (*Ursatz*), construída segundo o mesmo modelo: a “arpegiação do baixo” (*Bassbrechung*) I-V-I e a descida de uma das notas do acorde da tônica (a terça, a quinta ou a oitava) no soprano até a própria tônica, a “linha fundamental” (*Urlinie*). A penúltima nota da linha, o segundo grau que precede a tônica, é harmonizada pelo acorde de dominante e temos uma cadência perfeita.

A resistência que a análise schenkeriana encontrou se refere, em grande parte a esse aspecto: afinal, todas as obras tonais seriam basicamente iguais? Porém, Meeùs observa que a individualidade de cada obra não é posta em questão por Schenker, pois, justamente, a sua análise evidencia que a ornamentação dota a obra de seu caráter individual. Para se chegar à *Ursatz*, há diversos passos na redução, em que essa ornamentação é gradualmente suprimida, o que não quer dizer que não seja levada em conta.

Em nosso estudo de trechos de música tonal preexistente em obras cinematográficas, em que esse tipo de análise poderia ajudar? É preciso observar que, no cinema em geral, peças preexistentes não são utilizadas em sua totalidade e, mais ainda, em nosso objeto em questão, nos filmes de Jean-Luc Godard, são extremamente fragmentadas.

Por um lado, como explicam Meeùs e Salzer (1952), conforme a análise schenkeriana, fragmentos da obra podem comportar a mesma estrutura fundamental (“o detalhe é construído como o todo”, SALZER, 1952, p. 210, tradução nossa). No entanto, se todas as obras ou fragmentos possuem a mesma estrutura fundamental, mais uma vez, o que acrescentaria chegar à conclusão de que são iguais?

Tom Pankhurst (2008) enfatiza que, na análise schenkeriana, é igualmente importante a ideia de coerência e unidade e uma das formas pela qual isso é atingido seria pela “repetição interna”, a “repetição escondida” – *hidden repetition*, como no subtítulo do capítulo e presente numa citação de Schenker feita pelo autor; Pankhurst também se refere a ela como “paralelismo” no título geral do capítulo, palavra também usada por Salzer, 1952 – que a análise schenkeriana pode desvelar numa determinada peça.

Com efeito, a análise schenkeriana se baseia não só na harmonia, como também evidencia as linhas do contraponto (que não necessariamente ficam restritas a uma única voz),

---

<sup>2</sup> Usamos as mesmas traduções presentes no texto em português de Meeùs, feitas por Luciane Beduschi (Disponível em: <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Analyse-schenkeriana>> Acesso em: 22 maio 2014).

podendo haver paralelismos ou repetições entre essas linhas. Para se observar isso, utiliza-se, principalmente, um nível mais superficial da redução schenkeriana, o *Vordergrund*. Como observa Cook (1994), esse nível é bem semelhante àquilo que está escrito na partitura e, nele, as harmonias são elaboradas justamente pelo movimento de linhas que conectam os acordes estruturais uns com os outros.

Não somente a repetição é a base das formas musicais tonais, o que é evidenciado em formas gerais comuns como ABA' ou aba', mas, segundo Schenker, a necessidade de repetir seria própria da natureza (*apud* PANKHURST, 2008) e, portanto, a análise da repetição de motivos seria a demonstração dessa coerência pretendida pelo autor nas obras de arte.

A repetição também é importante no cinema e muitos diretores lançam mão justamente da música para conferir uma sensação de repetição e guiar o espectador. O próprio princípio do *leitmotif*, inspirado na ópera wagneriana, e aplicado à música do cinema clássico narrativo<sup>3</sup> (caracteristicamente sinfônica e pós-romântica) se baseia na repetição.

No cinema moderno e contemporâneo, a repetição impregna também a forma, com a utilização, por vezes, dos mesmos trechos musicais em locais privilegiados, como no início, no meio e no final do filme. Por exemplo, em *Uma mulher casada* (Godard, 1964), o trecho do *Quarteto op. 59 n.3* de Beethoven está justamente nesses três momentos privilegiados.

Nesse longa-metragem, para além da repetição da música, há um retorno de situações de intimidade da história de Charlotte, que se divide entre o amante e o marido. No início do filme, Charlotte está com o amante; no meio, em sua casa com o marido; no final, novamente com o amante, num quarto de hotel. Planos repetidos de fragmentos de corpos, um olho, a mão que acaricia, uma boca, mãos se lavando numa pia etc, aumentam a sensação de repetição.

Além disso, se considerarmos também as “repetições escondidas” dentro dos próprios trechos musicais utilizados, poderíamos dizer que tudo se repete o tempo todo e que a repetição impregna toda a forma do filme desde os seus níveis mais insuspeitos? O que a análise schenkeriana pode nos revelar e o quanto ela pode nos ajudar na análise fílmica?

Para respondermos essas perguntas, faremos análises do trecho do *Quarteto de cordas op.59 n.3*, utilizado em *Uma mulher casada*, assim como da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven, no filme *Made in USA* (1966), também de Godard. Começaremos pelo segundo.

---

<sup>3</sup> Cinema dos anos 30 a 60, em sua forma hegemônica.

## 2. A Sonata op.14 n.1 de Beethoven em *Made in USA* de Godard

*Made in USA* é um filme bastante inovador quanto à narrativa, sendo bastante difícil acompanhar sua história de complô, assassinato e ligação entre ficção e fatos reais, cuja protagonista, a jornalista Paula Nelson (interpretada por Anna Karina), procura pelo culpado da morte de seu namorado Richard (o próprio Godard, cuja voz ouvimos num gravador).

Por outro lado, parece que Godard tenta guiar o espectador, dando uma certa unidade ao filme, por meio da música: tanto a coda (na verdade, a codetta do fim da reexposição, seguida pela coda) do primeiro movimento da Sonata *op.14 n.1* quanto a sua primeira frase são repetidas várias vezes ao longo do filme, pontuando a história. Outro trecho de música preexistente bastante repetido é o *Scherzo* da *Sinfonia n.3* de Schumann.

Para Serrut (2011), todos os elementos sonoros<sup>4</sup> desse filme estão submetidos ao imperativo da repetição. Ela causa um efeito de insistência, instaurando um ritmo e criando rupturas, que segmentam a obra. Faremos, inicialmente, uma análise dos trechos da sonata de Beethoven e, depois, buscaremos relações deles com as imagens em que estão inseridos.

Considerando uma análise da forma, o primeiro movimento da *Sonata op. 14 n.1 em Mi Maior* de Beethoven está na forma-sonata. Em sua exposição, o primeiro grupo temático, em Mi Maior, contém duas frases assimétricas: a primeira, de quatro compassos (Esq.1), que Godard utiliza em seu filme, termina de forma conclusiva em cadência autêntica (Fig.1). A segunda frase é ampliada, terminando em cadência à dominante no compasso 12.

Sua transição é construída a partir da primeira frase do primeiro grupo temático e leva ao tom de Si Maior, em que vai ser apresentado o segundo grupo temático, a partir do terceiro tempo do compasso 22 até o compasso 56. Finalmente, temos a codetta (compassos 57 até 61), feita a partir de material da primeira frase.

O desenvolvimento também se faz principalmente a partir do material temático da primeira frase. No compasso 91, começa a reexposição variada do primeiro grupo temático. Ao final dela, a partir do compasso 148, temos a codetta e a música termina numa coda, também feita a partir do material da primeira frase (Fig. 8a).

Exposição		Desenvolvimento			Reexposição			Coda	
1-12	13-22	22-56	57-61	61-90	91-102	103-113	113-147	148-154	155-162
GT 1	T	GT2	Codetta		GT1	T	GT2	Codetta	
<u>1-4 5-12</u>									
1ªfr 2ªfr									
Mi Maior		Si Maior							

**Esquema 1: Forma do primeiro movimento da sonata p.14 n.1 de Beethoven, com ênfase nas seções e frases da exposição (GT= grupo temático; T= transição).**

<sup>4</sup> Bastante repetido ao longo de todo o filme é um ruído de avião passando. Serrut (2011) conta 20 ocorrências.

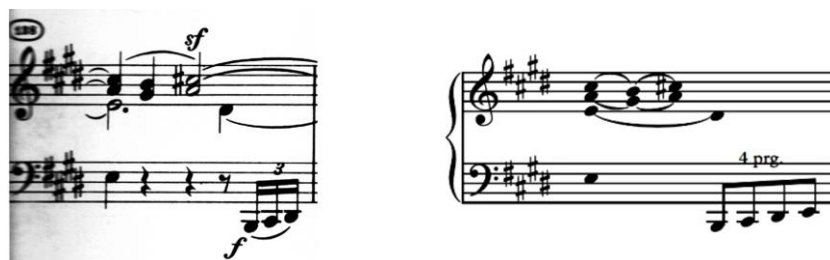
Só com essa análise sucinta, vemos que o material da primeira frase, como, por exemplo, a melodia caracterizada por saltos de quarta Justa (Si – Mi; Dó # – Fá #, tal como vemos na Fig.1), é bastante retomado ao longo de toda a peça.

Fazendo análise de base schenkeriana a partir dessa mesma sonata, Pankhurst (2008) observa um paralelismo representado pela progressão de quatro graus conjuntos do soprano (Si – Dó # – Ré # – Mi), repetidos no tenor. Essa mesma progressão ascendente acontece nas quatro últimas notas do soprano, que seriam como um resumo da frase inteira (PANKHURST, 2008). O autor também observa que esse mesmo intervalo entre a primeira e a última nota da progressão está no primeiro intervalo de quarta entre as duas primeiras notas do soprano (Si – Mi)<sup>5</sup>.



**Figura 1: Análise de Pankhurst (2008) da primeira frase da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven, evidenciando as progressões ascendentes. Fonte: PANKHURST, 2008. p. 171.**

Observamos que essa mesma progressão ascendente acontece ao final da exposição, na ampliação dos compassos 46 a 49 no baixo, sendo aí, Fá # – Sol # – Lá # – Si, já que está no tom da dominante, e é retomada como Si – Dó # – Ré # – Mi na parte correspondente da reexposição (compassos 138 – 140, Fig. 2)<sup>6</sup>.



**Figura 2: Compasso 138 (com finalização da última nota da progressão ascendente, Mi, já no compasso 139) da *Sonata op. 14 n.1* de Beethoven (Edição Henle), com análise à direita.**

Pankhurst (2008) observou que a progressão ascendente é o cerne desse primeiro movimento, estando também presente na frase seguinte do primeiro grupo temático, porém, nesse caso, é uma progressão de terça (de Sol # a Si), repetida em várias vozes e ornamentada, em que é acrescentada a nota cromática Lá # (Fig. 3).

<sup>5</sup> Nas figuras de seu livro, Pankhurst (2008) não faz a redução schenkeriana propriamente dita, mantendo as figuras rítmicas e as pausas da partitura, talvez porque queira chamar atenção especificamente para as progressões ascendentes e descendentes.

<sup>6</sup> A análise schenkeriana é de nossa autoria, assim como todas as figuras que não tiverem a fonte indicada.



Figura 3: Compassos 5-7 da *Sonata op. 14 n. 1* de Beethoven, com análise de Pankhurst (2008).  
Fonte: Pankhurst (2008, p. 172).

Justamente, Pankhurst (2008) vê que essa nota vai ser acrescentada à progressão ascendente cromática que acontece no início da transição, em que as quatro notas do soprano, repetidas, mais uma vez, no tenor, são: Sol # – Lá – Lá # – Si. Na verdade, se considerarmos o Mi e Fá # do soprano anteriores ao Sol #, teríamos uma progressão de Mi a Si (Fig. 4), ou seja, da tônica à dominante, que será o tom do segundo tema.

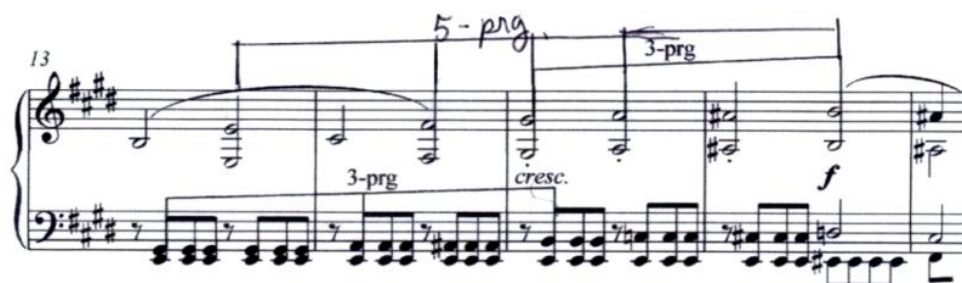


Figura 4: Início da transição do *Allegro* da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven (compassos 13-17), com a indicação das progressões ascendentes.  
Fonte: Pankhurst (2008), p.173, modificado (com inclusão da progressão de quinta).

Pankhurst (2008) quis demonstrar, com sua análise, como a progressão ascendente dá coesão e unidade ao primeiro movimento dessa sonata, como se todo o resto tivesse origem nesse motivo. No entanto, acreditamos que também sejam importantes as progressões descendentes, encontradas, por exemplo, no trecho da codetta-coda que foi utilizado por Godard em seu filme. Talvez seja isso que dê um colorido a mais, como se a progressão ascendente tivesse a sua resposta na descendente.

Assim, antes da transição mostrada na figura 4 (compassos 10-12), observamos uma progressão descendente da nota Si do soprano até o Si da oitava abaixo (Fig. 5).<sup>7</sup>

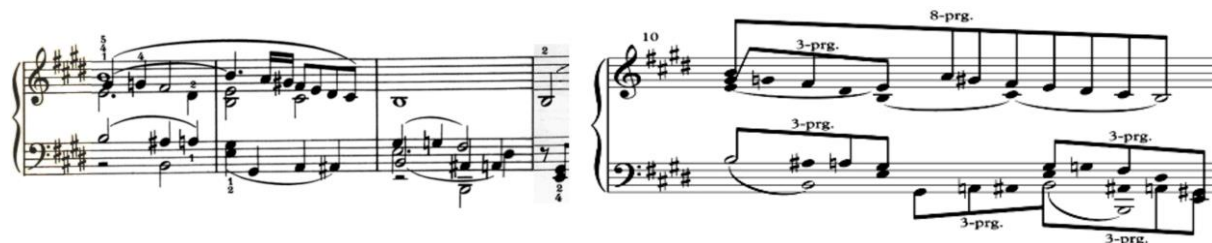


Figura 5: Final do primeiro grupo temático do *Allegro* da *Sonata op. 14 n. 1* de Beethoven (Edição Henle), compassos 10-13, e análise à direita.

<sup>7</sup> Pankhurst (2008) já havia marcado, em sua análise, as progressões descendentes cromáticas de terça no tenor (de Si a Lá e de Sol a Fá).

Mas é também digna de nota a progressão descendente de Fá # a Si (da dominante à nova tônica). O mesmo processo que havia ocorrido com a progressão ascendente na segunda frase do primeiro grupo temático é retomado, então, com essa progressão descendente, estando esta em mais de uma voz, por imitação, com a diferença que a nota Si é cromatizada (Fig. 6a e 6b).

Figura 6a: Compassos 29-38, pertencentes ao segundo grupo temático do *Allegro* da *Sonata op. 14 n. 1* de Beethoven (Breitkopf & Härtel).

Figura 6b: Análise schenkeriana do *Vordergrund* dos compassos 30-38.

Na última frase da exposição antes da codetta, temos a conjugação tanto da progressão ascendente de quarta (Si – Mi), quanto de progressões descendentes de terça (Ré # – Si). No compasso 52, cada uma delas está numa voz diferente (Fig. 7). Na codetta, predomina a progressão descendente, como num triunfo parcial dessa figura (e veremos isso



na sua retomada na reexposição, Fig. 8a e 8b). Todo esse conflito entre ascendente e descendente permanece no desenvolvimento.

Na última frase da exposição antes da codetta, temos a conjugação tanto da progressão ascendente de quarta (Si – Mi), quanto de progressões descendentes de terça (Ré # – Si). No compasso 52, cada uma delas está numa voz diferente (Fig. 7). Na codetta, predomina a progressão descendente, como num triunfo parcial dessa figura (e veremos isso na sua retomada na reexposição, Fig. 8a e 8b). Todo esse conflito entre ascendente e descendente permanece no desenvolvimento.

Figura 7: compassos 50 a 52 do *Allegro da Sonata op. 14 n. 1* de Beethoven (Ed. Henle), com análise à direita.

A codetta e a coda têm a mesma figura rítmica do primeiro tema, mantendo os intervalos de quarta característicos, além de uma progressão descendente no baixo, nos compassos 149 a 152 (Dó # – Si – Lá – Sol # – Fá – Mi; depois ampliação com alternância entre Fá # e Mi).

Figura 8a: Compassos 148 - 154 (codetta, na reexposição) e 155-162 (coda) do *Allegro da Sonata op.14 n.1* de Beethoven (Bretkopf & Härtel).



Figura 8b: Análise dos compassos 148-153 e 155 e 155-157 da figura 8a.

Considerando agora apenas os dois trechos da sonata utilizados em *Made in USA*, a que daremos os nomes de A (a primeira frase) e B (a codeta e a coda), observamos que, embora uma análise da forma mostre que são bem semelhantes, sendo a codetta e a coda construídas a partir da primeira frase, com a mesma figura rítmica e os intervalos de quarta, fazendo-se uma análise schenkeriana dos níveis mais superficiais, observamos que a primeira frase possui uma linha ascendente, enquanto a a codetta é descendente.

Levando em conta, agora, os momentos do filme com cada um desses trechos e buscando associações do que vemos na imagem com as linhas musicais, não vemos nada em especial na imagem que nos indique movimentos descendentes ou ascendentes. A única exceção é quando ouvimos parte do trecho B e vemos a palavra VO (é o nome do bar em que os personagens estão, mas Godard pode estar querendo brincar com a denominação “versão original”) em *neon*, com uma seta apontando para baixo.

Na verdade, observamos que o filme se divide entre movimentos de Paula à procura de informações sobre a morte de Richard e trechos filosóficos e literários de reflexões dos personagens. Todas as vezes em que ouvimos tanto o trecho A quanto o B, Paula está “à procura”, uma busca que dura todo o filme, em que a personagem anda de um lado para o outro, vai a novos lugares e volta ao quarto de hotel do início do filme.

Mesmo que a imagem não mostre nada significativo em termos de movimentos contrários nas imagens com cada um dos trechos A ou B, os resultados obtidos com a análise schenkeriana podem nos indicar que essas “idas e voltas para cima e para baixo” (numa maneira coloquial de se falar que alguém procura algo por muitos lugares) estão, de algum modo, na própria música.

Também o trecho musical que chamamos de C (a primeira frase do *Scherzo* da *Sinfonia n.3* de Schumann; compassos 1-4 na Fig.9) está nos momentos de busca de Paula. Numa análise harmônica dessa frase, vemos que ela termina numa cadência à dominante (num acorde de Sol Maior, depois da dominante secundária V/V). Esse caráter suspensivo

deixa-nos também em estado de alerta, como acontece com Paula e suas dúvidas sobre o que realmente aconteceu, além de propulsionar a ação (a constante busca) para frente.

Figura 9: Compassos 1-4 do *Scherzo da Sinfonia n.3* de Schumann (partes de violinos I e II, violas e violoncelos; ed. Breitkopf & Härtel) e análise à direita.

Utilizando os termos de Schenker, vemos que há uma arpejiação ascendente e descendente, direções que observamos, cada uma delas, nas linhas da primeira frase da *Sonata op.14 n.1* de Beethoven e na sua codetta, respectivamente. Isso corrobora com a ideia de que os trechos de música repetidos no filme contêm, em si, a ideia de busca em diferentes direções.

### 3. O Quarteto op. 59 n. 3 de Beethoven em *Uma mulher casada* de Godard

Em *Uma mulher casada*, o uso da repetição dos trechos do segundo movimento *Quarteto op. 59 n. 3* é mais estruturante para o filme, já que o divide em três momentos importantes (Charlotte com o amante, com o marido, de novo com o amante). Além disso, a segunda vez está na quase exata metade do filme, além de que a segunda e a terceira vez são fragmentadas da mesma maneira. Considerando os trechos como utilizados no filme, teríamos uma forma de um tema e uma variação repetida (A-A'-A').

Godard pode estar querendo dizer que não importa com quem, com o marido ou com o amante, há uma repetição na diferença. Vamos observar se essa repetição também se encontra na estrutura do quarteto.

O segundo movimento é um *Andante con moto quasi Allegretto* em Lá menor, com forma ABA' (a parte B, em Dó Maior). As duas primeiras seções de A apresentam o mesmo ritmo (Fig. 10), com uma modificação na sua ampliação (Fig. 11). São elas os trechos utilizados por Godard.

Vários autores observam nesse segundo movimento um caráter “eslavo”. Com efeito, o op. 59 n. 3 é o terceiro dos quartetos Razumovsky, feitos em homenagem ao aristocrata russo. Os de n. 1 e n. 2 apresentam movimentos elaborados a partir de danças russas. No de n. 3, o professor Roger Parker vê esse caráter eslavo presente também no seu segundo movimento pelo *pizzicato* do violoncelo, numa imitação de instrumento folclórico e pelos intervalos de segunda aumentada.

É interessante observar que a atriz Macha Méril, intérprete da protagonista Charlotte no filme, é filha de nobre exilados eslavos, o que talvez tenha impulsionado Godard na escolha desse grupo Razumovsky.

Figura 10: Compassos 1-20 do Segundo Movimento do *Quarteto de cordas* op. 59, n. 3 de Beethoven (Ed. Breitkopf & Härtel).

Figura 11: Análise dos compassos 1-20, mostrados na Fig. 10.

Na análise do *Vordergrund* da peça, tanto da primeira seção (compassos 1-6) quanto da segunda (compassos 7-25, incluindo a ampliação), observamos progressões ascendentes e descendentes (Fig. 11 e 12). O próprio tema, na primeira frase, é apresentado pelo primeiro violino com uma arpejiação do acorde de primeiro grau e, depois, uma progressão descendente de 8 cobrindo toda a oitava de Lá menor,<sup>8</sup> continuando com progressões ascendentes e descendentes.

O final da ampliação, com a repetição da descida da nota vizinha Si para a tônica Lá reforça o inexorável do retorno à tônica (Fig. 12). O próprio fato de que a peça começa na dominante Mi reforça também o sentido da cadência Mi-Lá.

Figura 12: Compassos 21-25 do Segundo Movimento do *Quarteto de cordas op. 59 n. 3* de Beethoven (Breitkopf & Härtel) e análise à direita.

Portanto, nessa peça, a característica da repetição, que é mais evidente no filme, está no ritmo, observado numa análise da forma da peça, e o que a análise schenkeriana nos mostra é a corroboração da fatalidade dominante – tônica.

A música, portanto, transmite essa fatalidade ao filme. A personagem Charlotte é retratada como uma heroína trágica, embora nada na interpretação da atriz confira essa característica, que é, na verdade, um atributo da música de Beethoven adicionada ao filme. Um pouco dessa tragicidade pode ser sentida na história somente ao final do filme, quando, grávida, Charlotte se preocupa com o fato de não conseguir saber quem é o pai da criança, se o amante ou o marido.

## Conclusão

Tanto em *Made in USA* como em *Uma mulher casada*, a música transmite significações que não estão explícitas nos filmes. Em *Made in USA*, transmite a repetição, não tão evidente num filme com tantas reviravoltas. Em *Uma mulher casada*, é a música que mais imprime a fatalidade e o caráter trágico no filme.

<sup>8</sup> Aqui, é uma escala descendente harmônica, mas Beethoven usa a escala ascendente melódica ao término da seção.

Essas características são melhor evidenciadas pela análise schenkeriana. Tal análise traz para o ouvinte (ou para o intérprete) elementos que não são facilmente detectáveis na peça. Da mesma maneira como ajuda na compreensão de uma peça musical em si, pode aprofundar o entendimento de um filme.

### Referências

COOK, Nicholas. Schenkerian analysis. In:\_\_\_\_\_. *A guide to musical analysis*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

*Made In USA*. Direção: Jean-Luc Godard. França, 1966.

UMA MULHER CASADA (*Une femme mariée*). Direção: Jean-Luc Godard. França, 1964.

MEUÛS, Nicolas. *Análise Schenkeriana*. Disponível em: <<http://www.plm.paris-sorbonne.fr/Analyse-schenkeriana>> Acesso em: 22 maio 2014.

PANKHURST, Tom. *Schenker GUIDE: a brief handbook and web site for Schenkerian analysis*. New York: Routledge, 2008.

PARKER, Roger. *Beethoven Quartet n.9 in C Major*. Disponível em: <<http://www.gresham.ac.uk/lectures-and-events/beethoven-quartet-no-9-in-c-major-op-59-rasumovsky>> Acesso em: 7 jun. 2014.

SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. Charles Boni, 1952.

SERRUT, Louis-Albert. *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien*. Paris: L'Harmattan, 2011.