

## **Memorização de música pós-tonal: um estudo teórico-analítico da peça *Image*, de Eugène Bozza**

**Michele Irma Santana Manica<sup>1</sup>**

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

**Resumo:** O presente artigo faz parte da pesquisa de mestrado em desenvolvimento no programa de pós-graduação em música da UNIRIO e pretende demonstrar a partir da análise da peça *Image* de Eugène Bozza o aprendizado que o estudo analítico propicia ao músico que pretende memorizar uma peça pós-tonal. O reconhecimento dos diferentes padrões melódico/harmônicos utilizados pelo compositor é de grande auxílio para alicerçar uma peça na memória de longo prazo, como se pode depreender da bibliografia pesquisada. O modelo de guias de execução proposto pelo psicólogo Roger Chaffin é baseado no funcionamento padrão da memória e em pesquisas sobre o desenvolvimento de memória *expert*. A teoria de *experts* de memória resume as atividades dos *experts* em três princípios: codificação significativa de novo material, uso do bom aprendizado de estruturas de recuperação, e rápida recuperação da memória de longo prazo. O primeiro princípio é a habilidade que *expert* desenvolvem de reconhecer padrões familiares, no caso de músicos isso se refere a escalas, arpejos, acordes, tríades, etc; no segundo princípio um *expert* de memória precisa de um esquema de recuperação da informação organizado de maneira hierárquica; o terceiro princípio propõe a prática prolongada para uma recuperação veloz dos esquemas de recuperação armazenados na memória de longo prazo. É fácil intuir como os princípios apresentados se inserem na execução de peças tonais, uma vez que o estudo sistemático de acordes e arpejo é parte rotineira da vida de qualquer músico profissional. No entanto, em peças pós-tonais esse processo pode ser mais obscuro, visto que são utilizados materiais menos familiares.

**Palavras-chave:** Memorização; Análise; Música pós-tonal; Memória *expert*.

### **Memorizing Post-Tonal Music: a Theoretical and Analytical Study of *Image*, from Eugène Bozza**

**Abstract:** This article is part of the research carried out at the Master's Music Program in UNIRIO and intends to demonstrate through the analysis of Eugène Bozza's *Image* the learning that analytical study provides to musician who wants to memorize a post-tonal music. The recognition of different harmonic/melodic standards used by the composer is of great help to underpin a part in long-term memory, as can be seen from the literature search. An action plan, in which the performer is directed from one point to another in the music. Chaffin's proposed model is based on the standard functioning of memory and research on the development of expert memory. The theory of expert memory of Anders Ericsson

---

<sup>1</sup>Orientador: Sérgio Azra Barrenechea. Agência de fomento: CAPES

summarizes the activities of experts in three principles: significant coding of new material, use of good learning of recovery structures, and rapid recovery from long-term memory. The first principle is that experts develop the ability to recognize familiar patterns, in the case of musicians this refers to scales, arpeggios, chords, triads, etc.; the second principle an expert memory needs a recovery scheme of information organized in a hierarchical manner; the third principle suggests prolonged practice for fast recovery of the schemes stored in long term memory. It is easy to see how the principles presented are included in the execution of tonal pieces, since the systematic study of chords and arpeggios is a routine part of life of any professional musician. However, in post-tonal pieces the replacement process can be darker, since they are used under other familiar materials.

**Keywords:** Memorization; Analysis; Post-tonal music; Memory expert.

## Introdução

Há muitos artigos e trabalhos acadêmicos que usam ferramentas de análise para fundamentar a interpretação de uma determinada obra. Não é o que abordaremos aqui. O presente artigo faz parte da pesquisa de mestrado desenvolvida junto ao programa de pós-graduação em música da UNIRIO e pretende demonstrar a partir da análise da peça *Image*, de Eugène Bozza, o aprendizado que o estudo analítico propicia ao músico que pretende memorizar uma peça pós-tonal. O reconhecimento dos diferentes padrões melódico/harmônicos utilizados pelo compositor é de grande auxílio para alicerçar uma peça na memória de longo prazo, como se pode depreender da bibliografia pesquisada.

Em seu artigo *Memorising music*, Williamon (2002) apresenta uma investigação sobre os benefícios práticos da execução de memória. Na pesquisa foram apresentados vídeos de um violoncelista tocando Prelúdios de Bach em diferentes situações de execução, para plateias que continham músicos e leigos. Todas as questões respondidas pelo público foram afirmativas em favor da execução de memória, sendo as melhores avaliações relativas à comunicação e a liberdade da performance dadas pelos participantes que eram músicos. O artigo de Williamon deixa clara a importância da memória, pois ele toca em um ponto fundamental: a interação entre artista e o público.

Na minha experiência como flautista, dentro do meio acadêmico, poucas vezes vi discussões sobre a prática da memorização de obras musicais, embora ela fosse comum em outros instrumentos como violino, violão e principalmente o piano. O que também pode ser visto através da literatura sobre o assunto. Quando decidi buscar meios de tornar essa prática mais eficaz deparei com o livro *Practicing Perfection* de Roger Chaffin e suas demais pesquisas. O livro apresenta um plano de ação, em que o performer se direciona de um ponto

a outro da música através de guias de memória. A memorização da peça é intrinsecamente ligada ao modo de estudar a peça, portanto é utilizada como um dos elementos que podem contribuir significativamente para um bom desempenho.

O modelo proposto por Chaffin é baseado no funcionamento padrão da memória e em pesquisas sobre o desenvolvimento de memória *expert*. Para compreender melhor essa relação é necessário conhecer os mecanismos pelos quais a nossa memória se estabelece. É consenso entre psicólogos que a memória é retida através de três diferentes estágios, como diz Lehmann:

Com base em milhares de experimentos, os psicólogos têm desenvolvido sofisticados modelos de como a informação é percebida, processada e armazenada. Um modelo comum de memória assume três fases distintas (ver qualquer livro de introdução à psicologia). A primeira etapa é assumida como sendo uma memória sensorial que dura apenas frações de segundo. Se a informação é autônoma, nesta fase, é perdido para sempre. Os cientistas concordam que a implantação da atenção é equivalente a aprendizagem (e lembrar). A informação que é selecionada vai para a memória a curto prazo (MCP), onde pode residir em diferentes quantidades de tempo. MCP contém informações relevantes e atuais para posterior processamento e manipulação. Se o seu conteúdo é significativamente ensaiado e ativamente agrupados, ele pode ser transferido para a memória de longo prazo (MLP). Como o nome sugere, na MLP informações podem ser recuperada mesmo depois de um tempo muito longo. (LEHMANN et al., 2007, p. 113).

Através de tal afirmação podemos compreender que à medida que trabalhamos as informações durante o nosso estudo transformando-as em conhecimento, elas são transferidas para a memória de longo prazo. A própria estrutura da maior parte das peças contribui para o processo de memorização, como podemos ver na afirmação:

A maior parte da música ocidental de concerto é hierarquicamente organizada em movimentos, seções e subseções, de acordo com as propriedades harmônicas e melódicas do material musical. Esta estrutura formal fornece aos musicistas esquemas de recuperações pré-moldados que podem ser utilizados como mecanismo de acesso, confiável e flexível, para a execução de obras complexas. Os estudos da memória musical mostram que os músicos codificam a música de acordo com seu entendimento do esquema estrutural, o utilizando para organizar sua prática. (CHAFFIN, 2012, p. 190-191).

As atividades dos *experts* em memória se resumem em três princípios: codificação significativa de novo material, uso do bom aprendizado de estruturas de recuperação, e rápida recuperação da memória de longo prazo. O conhecimento *expert* permite que os músicos armazenar informações de maneira esquemática na memória, a fim de organizá-las armazenando-as na memória para organizar informações em partes maiores. Essas

informações incluem padrões como acordes, escalas e arpejos, cuja prática forma uma parte importante da sua rotina diária. Os guias de memória propiciam a organização esquemática das informações, armazenando-as na memória de longo prazo, o que permite o acesso mais eficaz do músico a essas informações durante sua *performance*. Outro princípio da memória *expert* é que a prática prolongada é uma exigência para alcançar a velocidade de operação do esquema de recuperação de memória (CHAFFIN, 2012, p. 237).

A maioria do repertório estudado por um músico erudito profissional é formado de peças tonais. Ao longo de sua formação, seja em conservatório ou faculdade, grande parte do estudo de um instrumentista visa dar bases consistentes para a execução dessas peças, como o estudo de escalas, arpejos, conhecimentos de análise formal e harmonia. No entanto, há uma parte importante do repertório de compositores do período pós-tonal que não compartilham a mesma estrutura, sejam os materiais utilizados na composição ou no âmbito formal. Apesar de já haver um corpo teórico rico para análise dessas obras, essas ferramentas para a sua melhor compreensão nem sempre são tão presentes entre os conhecimentos básicos de um instrumentista. Poucos intérpretes que tocam um concerto de Mozart ou Beethoven desconhecem os recursos estilísticos em que foram compostos (forma sonata), mas a recíproca não é verdadeira nas peças pós-tonais. Ou seja, na nossa rotina diária de estudos não nos preparamos para essas peças de maneira tão consistente quanto para as obras tonais. Como consequência, há uma falta de familiaridade que faz com que, sob alguns aspectos, tenhamos que despender mais energias ao estudar esse repertório. Isso foi constatado durante minha pesquisa de mestrado ao utilizar o modelo de guias de memória na memorização da peça *Image*, de Eugène Bozza.

### **1. Análise e memorização de música pós-tonal**

No seu livro *Introduction to post-tonal theory*, Joseph N. Straus faz uma compilação da contribuição de diversos teóricos sobre o assunto. Como em qualquer livro introdutório, o assunto não se esgota em suas páginas, mas através delas é possível obter um arcabouço teórico suficiente para compreender e guiar aquele que resolve se aventurar na análise das peças de três das principais correntes musicais do período: o atonalismo livre, o serialismo e a música cêntrica. Quando pensamos em música pós-tonal é comum nos restringirmos ao atonalismo livre e serialismo de altura. Esquecemo-nos de boa parte das peças do séc. XX, que não se enquadram nessas correntes e parecem ocupar um lugar entre os limites do tonal e atonal. Devido a sua organização em torno de centros referenciais, focalizando notas, classe de notas ou conjuntos de classes de notas, o autor chama essas peças

de música cêntrica (STRAUS, 2000, p. 105). O quarto capítulo do livro de Joseph N. Straus é voltado a essas peças. No decorrer do capítulo, o autor faz uma série de considerações que me parecem essenciais para a compreensão desse repertório e serviram como diretrizes para a análise da peça *Image* de Eugène Bozza (1905-1991).

Ao falar sobre os meios de gerar a centricidade sem os recursos tonais, Straus acaba digredindo sobre os materiais utilizados na maior parte das composições. O uso de coleções referenciais estáveis é tido como um dos principais meios que fazem emergir a centricidade. Na música pós-tonal, as escalas diatônicas, octatônicas e de tons inteiros são as principais dessas coleções. O autor classifica coleções diatônicas como qualquer transposição das notas brancas do piano, portanto engloba as escalas maiores, menores e os modos eclesiásticos. Elas foram largamente usadas por Stravinsky, Bartok e Villa-Lobos, por exemplo. A análise utiliza a teoria dos conjuntos e busca identificar a origem dos materiais trabalhados pelo compositor e maneira como ele os desenvolve no decorrer da peça. Os conjuntos encontrados serão apresentados nas formas normais e prima, considerados e comparados pela sua origem. Com isso, pretendo demonstrar como a partir da análise foi possível mapear os materiais (padrões melódico/harmônicos) usados pelo compositor, tendo em vista a importância do reconhecimento destes padrões no processo de memorização.

## **2. Considerações teórico-analíticas sobre a composição**

Como dito anteriormente, na peça *Image*, de Eugène Bozza, podemos ver um exemplo da utilização de escalas diatônicas e recursos tonais, sem que jamais se estabeleça um senso de tonalidade e funcionalidade. O material melódico presente tem como base o modo dórico iniciado em Mi e a coleção de escalas octatônicas. Straus (2000) explana que a coleção octatônica foi e é amplamente utilizada nos contextos pós-tonais por ser altamente simétrica, tanto transpositiva, quanto inversivamente. Ela tem apenas três formas distintas, mapeando-se nela mesma em quatro níveis de inversão e quatro níveis de transposição. As escalas octatônicas são identificadas pela sua classe de notas mais grave. Sua disposição de intervalos se dá pela alternância de 1 e 2 (segunda menor e segunda maior), podendo começar tanto por um quanto pelo outro. Os subconjuntos presentes nessa escala também são simétricos inversiva e transpositivamente. Também é possível gerar octatônica através de transposições sucessivas a qualquer dos seus subconjuntos à T0, T3, T6, e T9. As coleções diatônicas e octatônicas compartilham muitos subconjuntos. Essas escalas têm amplos recursos de polarização, pois contém quatro tríades maiores e quatro tríades menores. Ela

também contém outras harmonias diatônicas, incluindo o segmento escalar 4–10 (0235) e os acordes menor, meio-diminuto, e sétima de dominante (STRAUS, 2000, p. 111-113).

As octatônicas OCT 0,1 e OCT 1,2 são apresentadas integralmente na composição e a OCT 2,3 parcialmente ou em combinação com o modo dórico. Esta última é a única entre as coleções octatônicas que não é vista completa em nenhum trecho da peça, o que leva a supor que as passagens atribuídas a ela poderiam ser a combinação das outras duas escalas da coleção. Optou-se por incluí-la na análise devido o destaque dado aos conjuntos que dela derivam. A escolha dessas escalas em conjunto ao modo dórico certamente não se deu ao acaso, visto que nelas encontramos o primeiro tetracorde do modo dórico, em especial a OCT 0,1 contém o primeiro tetracorde da escala dórica em Mi, na classe de conjuntos 4-10 (0235). Esse compartilhamento de materiais é utilizado durante a composição e dá um senso de unidade a obra. Além dessas similaridades, o compositor também explora a combinação das octatônicas com o modo dórico e das octatônicas entre si. Da combinação de duas octatônicas é possível formar a outra octatônica restante, completando a coleção, e a escala cromática, que também aparece em diversos momentos na composição.

Quanto à estrutura formal, a peça pode ser entendida na forma ternária, tendo um ABA bastante claro. Mas, a forma ternária<sup>2</sup> não é apresentada rigorosamente, como em uma dança barroca. Cada seção é precedida por um momento cadencial, quebrando assim uma estrutura de forma fixa, sem comprometer a unidade da obra.

### **3. *Image*, de Eugène Bozza**

A peça inicia com uma introdução de caráter cadencial: as frases separadas por pausas, sem marcação de compasso. Nesse momento o compositor centraliza a nota Mi através do arpejo de tríades. Deste modo, dá a impressão de estar introduzindo Mi Menor, mas finaliza a primeira semifrase no quarto grau, gerando afastamento. Ele volta a polarizar o Mi, através das notas Fá sustenido e Si, notas presentes no acorde de dominante, porém afasta o sentido tonal e enfatiza a sensação modal através de um retorno ao quarto grau. A centralização do Mi é reforçada a partir de repetições e uso contínuo de tríades, dando fim a este primeiro momento cadencial.

---

<sup>2</sup>Ver <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27700>. Data de acesso 9/07/14

Exemplo 1: Introdução.

A seção seguinte, parte A, tem um caráter rápido e rítmico e inicia com arpejo de Em7, que conduz para uma melodia em modo dórico, uma quebra de expectativa para o ouvido bem treinado na harmônia tonal. No quinto compasso inicia a apresentação da OCT 1,2, que é introduzida integralmente no compasso seguinte. Logo após ser apresentada, a escala octatônica, uma sequência de segundas maiores afasta de seu padrão intervalar característico (alternância entre intervalos de tom e semitom) e redireciona ao modo dórico.

Exemplo 2: Início da parte A.

É visível a intenção de Bozza em evitar qualquer tipo de estabilidade tonal na peça e ao mesmo tempo simulá-la, já que no compasso 11, após três compassos do retorno ao dórico, o compositor começa a introduzir terças menores derivadas da OCT 0,1 e no compasso 12 derivadas da OCT 1,2 e, em seguida as combinações entre elas formando cromatismo. No compasso 14 há um interessante efeito de contraponto, em que ambas as vozes se direcionam por movimento contrário ao Sol sustenido, primeira nota do compasso 15.

Exemplo 3: Codetta.

Tal como ilustrado acima, no compasso 16 inicia-se uma Codetta, em que OCT 1,2 é apresentada em sequências ascendentes de forma a polarizar a nota Ré. Essas sequências culminam em um movimento cromático, destacado pela troca de articulação (do ligado para o staccato) até o Lá bemol. Assim, forma-se um intervalo de trítone em relação ao Ré, que vinha sendo centricizado, o que confere um alto grau de tensão e dramaticidade ao trecho. No movimento descendente que dá fim à Codetta e introduz uma nova zona cadencial, vemos uma combinação do dórico e suas notas complementares presentes em OCT 2,3, formando o conjunto (56789012) e forma prima 8-8 (01234789). Essa combinação entre as escalas novamente centraliza a nota Ré. Se observarmos o conteúdo intervalar do conjunto, veremos que o cromatismo gerado da combinação das escalas é quebrado pelo salto de terça menor de Fá para Ré e de Dó para Lá. O intervalo de terça menor gera polarização dessas notas que têm relação de quinta, reforçando a centricidade em Ré.

O segundo momento cadencial inicia no compasso 19 e continua centralizando Ré e Lá, a partir de tríades (arpejadas) repetidas no registro médio e grave da flauta. A figura de seis semicolcheias forma o conjunto 6-Z12, com a forma normal (4568AB) e forma prima (012467), a qual simula duas vozes em contraponto, que se afastam cromaticamente por movimento contrário. Na próxima frase do momento cadencial há uma combinação entre as OCT 0,1 e OCT 2,3, que formam o conjunto 5-21 (0145), na forma normal (69A12) e o conjunto (90125) na forma normal e na forma prima 5-Z37 (0345). Esses conjuntos são formados pelo mesmo padrão de classes de intervalos, alternância entre 1 e 3, mas da maneira como estão dispostos, esses conjuntos formam o acorde de Ré maior, em meio a cromatismos, o que dá continuidade à polarização da nota Ré. Além dos conjuntos 5-21 e 5-Z37 serem formados pelas mesmas classes de intervalos, o conjunto 8-8 (01234789) também o é, embora eles sejam distintos quanto ao número de elementos, no que diz a ordenação dos intervalos e a quantidade de vezes em que os intervalos ocorrem. Em seguida é apresentada pela primeira vez a escala cromática, ela perpassa duas oitavas do instrumento iniciando e repousando em Lá. As figuras cromáticas descendentes, combinações entre as octatônicas seguem polarizando Lá até a fermata no Dó grave. Após a fermata, OCT 1,2 é tocada quase integralmente, com exceção de 11, até a próxima fermata no Fá sustenido que faz a ligação com o dórico e inicia a parte B da peça.

The image shows a musical score for two sections. The first section, 'SEGUNDO MOMENTO CADENCIAL', is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line with slurs and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. Performance instructions include 'pousez et serrez progressivement' (slowly decelerate and tighten) and 'rubato' (tempo flexibility). The second section, 'PARTE B', is also in treble clef with the same key signature but a 2/4 time signature. It begins with a melodic line that is a rhythmic inversion of the first section's motif. Performance instructions include 'Lento' (slow) and 'a piacere, avec le caractère d'une improvisation' (at pleasure, with the character of an improvisation).

Exemplo 4: Segundo momento cadencial.

Tradicionalmente na forma ternária as partes A e B são contrastantes. No contexto tonal, esse contraste geralmente é feito pela mudança de tonalidade para um tom vizinho, o que traz novos materiais harmônicos a serem desenvolvidos. Isso não ocorre nesta peça. Na parte B o compositor usa os mesmos recursos harmônicos, inclusive o motivo apresentado no início dessa seção nada mais é do que uma inversão do motivo do início da parte A. No entanto, a troca de atmosfera acontece de maneira muito efetiva pelo andamento lento e o caráter mais melódico, em contraste ao caráter rítmico da primeira parte. Após a apresentação do tema em dórico, no quinto compasso da seção, começam a ser inseridas as notas da OCT 1,2 complementares à escala dórica.

This image shows a detailed view of the musical score for 'PARTE B'. It consists of six staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature and a key signature of one sharp. The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment and a melodic line. Performance instructions include 'a piacere, avec le caractère d'une improvisation' (at pleasure, with the character of an improvisation), 'a Tempo' (return to tempo), and 'Animando' (increasing tempo). The score includes various dynamics such as 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte), and features slurs and ties across measures.

Exemplo 5: Parte B.

Após apresentar a octatônica completa, no sétimo compasso da parte B, ele volta ao modo dórico em um piano súbito. Permanece três compassos em dórico e insere o conjunto 5-31, forma normal (1347A) e forma prima (01369), presente na OCT 0,1 na sextina, e logo completa a octatônica ainda no movimento descendente com próximas duas colcheias. Onde está marcado na partitura “Animando”, inicia uma combinação de OCT 0,1 com as notas complementares a ela presentes em OCT 1,2. Isso é feito centralizando novamente a nota Ré, mas essa centralização é feita de forma ambígua tanto pelas suas tríades maiores e como pelas menores. O tema da parte B é reapresentado em “a Tempo” seguido de uma nova área cadencial.

**Exemplo 6: Última área cadencial.**

A figura acima é a última área cadencial da peça e inicia com um trinado no Dó sustenido grave e OCT 1,2 incompleta até o Si bemol. Em seguida temos uma sequência descendente de acordes diminutos conjuntos 4-28 (147A) e (0369) oriundos de OCT 0,1 e OCT 1,2 respectivamente. O movimento desce finaliza na escala cromática que, como dito antes, é derivada da combinação entre as duas escalas octatônicas. Por fim, a cadência acaba com uma sequência de terças ascendentes, presentes na OCT 1,2.

**Exemplo 7: Falsa Reexposição.**

Aproveitando-se das similaridades e do compartilhamento de materiais entre os motivos da peça, o compositor faz uma falsa apresentação da parte B, que na realidade funciona como uma transição que conduz a reexposição de A. Esta parte A é rerepresentada quase integralmente, onde são feitas pequenas trocas de articulação e mudanças de registro. Essas mudanças de oitava conferem mais tensão e virtuosidade a peça, uma vez que é reconhecida a dificuldade de trocas de registro na técnica flautística. A escala OCT 1,2 é mais uma vez utilizada durante a Coda, que compreende os nove últimos compassos da peça. Não obstante, novamente manifestando o seu desejo de evitar qualquer tipo de estabilidade harmônica, o compositor termina a peça em uma escala cromática ascendente.



Exemplo 8: Coda.

## Conclusão

Nesse trabalho busquei expor a origem e possíveis relações de cada passagem musical da peça. Foi possível conferir amplas conexões entre elas. Em suma, o compositor usa as harmonias presentes nas escalas octatônicas, suas tríades maiores, diminutas e menores como pontos de interseção na música entre as coleções diatônicas e octatônicas. Podemos constatar que a obra está constantemente transitando entre as coleções diatônicas e octatônicas sem se deter tempo suficiente em nenhuma delas, o que a torna instável harmonicamente. Apesar de OCT 0,1 partilhar mais materiais com o modo dórico em Mi, a OCT 1,2 é mais utilizada durante a peça.

A identificação das escalas utilizadas, de suas reaparições e das notas centralizadas em cada momento da obra permitiu que esses materiais fossem organizados em padrões. Isso contribuiu significativamente para reduzir a quantidade de informação a ser armazenada para a memorização eficiente da peça.

É preciso salientar a importância do conteúdo do quarto capítulo do livro de Straus, esclarecedor e fundamental para realização da análise. Não só me auxiliou a compreender a obra, como deu meios para encaixar com mais precisão o modelo de guias de execução no estudo de peças pós-tonais e me situou dentro do repertório, mudando minha percepção dessas obras.

## Referências

BOZZA, Eugène. *Image*. Paris: Alphonse Leduc, 1940. Partitura.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing Perfection: memory and piano performance*. Mahwah: Erlbaum, 2002.

CHAFFIN, Roger. Estratégias de recuperação da memória na execução musical: aprendendo Clair de Lune. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 187-221, janeiro a dezembro 2012.

CHAFFIN, Roger; LOGAN, Topher R.; BEGOSH, Kristen T. A memória e a execução musical. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 20, n. 34/35, 223-244, janeiro a dezembro 2012.

LEHMANN, Andreas C.; SLOBODA, Jonh A.; WOODY, Robert. *Psychology for musicians*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

STRAUS, Joseph N., *Introduction to post-tonal theory*. New Jersey: 2ª ed. Presentice Hall, Inc, 2000.

SUTCLIFFE, Dean. Ternary Form. In: Oxford Music Online. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27700>> Acesso em: 9 de jul. 2014.

WILLIAMON, Aaron. Memorising Music. In: RINK, Jonh (Ed.). *Musical performace: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.