

Uma análise multivalente da Introdução do primeiro movimento do *Trio* de Alberto Nepomuceno

Primeiro autor¹

¹Rua/Av. XXXXXXXX, n.º – Município-UF – CEP: xxxxx-xxx

xxxxxxxxxxxxxxxxx@gmail.com

Abstract. *This article presents a multivalent analysis of the introduction of the first movement of the Nepomuceno's Piano Trio. To better position the composer's work between Brazilian Romanticism and Modernism, analyzes are made according to the structural, topical, narrative and intertextual domains. The results point to a work of synthesis between formal and expressive tradition and new materials.*

Keywords: *Nepomuceno, Piano Trio, Multivalent Analysis.*

Resumo. *Este artigo apresenta uma análise multivalente da introdução do primeiro movimento do Trio de Nepomuceno. Afim de posicionar melhor a obra do compositor entre o romantismo e o modernismo brasileiros, são feitas análises segundo os domínios estruturais, tópicos, narrativos e intertextuais. Os resultados apontam uma obra de síntese entre a tradição formal e expressiva e os novos materiais.*

Palavras-chave: *Nepomuceno, Trio, Análise Multivalente.*

1. Introdução

Este artigo, síntese de parte de uma pesquisa de doutorado em andamento, aborda o *Trio em fá sustenido menor* (1916) de Alberto Nepomuceno (1864-1920). Trata-se de sua última obra instrumental de morfologia longa¹, um campo que seria adequado “às experimentações e tentativas de expansão do discurso musical e de superação estético-composicional” (Volpe 1994, 145). O objetivo é constituir um estudo de caso que permita um melhor posicionamento da obra do compositor no período de transição entre o romantismo e o modernismo brasileiros. Devido às limitações de espaço, é apresentada aqui somente a análise da introdução do primeiro movimento.

Para os autores de sua época, como Mello (1908), Nepomuceno fazia música nacional. Após sua morte, Almeida (1926) o chamou de “precursor” do nacionalismo. A tese do precursor ou, sua variante, inaugurador, viria a ser reproduzida nas gerações seguintes de autores, dentre os quais Azevedo (1952), Lamas (1964), Kiefer (1976), Béhague (1971, 1979), Mariz (1981) e Neves (1981). Em estudos mais recentes, o cosmopolitismo do compositor passou a ser valorizado e avaliado com maior rigor analítico. Dudeque (2005) identificou aspectos referentes às instruções pedagógicas do ensino acadêmico de Berlim na época de seus estudos na Alemanha. Coelho de Souza (2006) encontrou elementos característicos da harmonia progressista germânica nas canções sobre textos estrangeiros. Vidal (2011) dedicou-se ao estudo do germanismo em Nepomuceno, à luz de suas relações com fontes musicais austro-germânicas. Bueno (2013) levantou elementos dos estudos

¹ As peças de morfologia longa são ligadas à forma-sonata (quartetos, trios, sonatas, etc). E as peças de morfologia curta são as peças líricas, serenatas, romances, etc. (Volpe 1994).

franceses do compositor e elucidou o uso do modalismo na *Électre*. E Taddei (2015) analisou a estruturação harmônica de *Ártemis*, constatando o uso sistemático do cromatismo pós-wagneriano.

Contudo, para Goldberg (2007), Nepomuceno não é apenas cosmopolita, ele é um modernista da primeira geração, pois usava procedimentos como as “estruturas harmônicas duplas”, a “bitonalidade” e o “modalismo” (Goldberg 2007, 191). Não obstante sua competente análise do *Trio*, apenas a dimensão estrutural da obra está contemplada, deixando de lado o conteúdo expressivo. Diferentemente, Coelho de Souza (2008, 2017), empregando a teoria contemporânea da significação, afasta de Nepomuceno, ao mesmo tempo, a caracterização de “romântico conservador” e de “modernista iconoclasta”. Para ele, a música de Nepomuceno é desenvolvida a partir de dois paradigmas: “o estudo de modelos formais abstratos e a imitação de obras primas dos grandes compositores” (Coelho de Souza 2008, 79).

Dessa forma, a presente análise intenta demonstrar que, apesar do uso de elementos estruturais progressistas, Nepomuceno continuou a utilizar elementos expressivos ligados ao passado musical, não havendo ruptura, portanto.

2. Análise e Significado: ferramentas analíticas

A teoria musical vem sendo desafiada a superar a dicotomia estrutura e significado. Kerman (1965, 1980) defendeu um arcabouço interpretativo mais amplo para a musicologia. Cone (1974, 112²) afirmou que conceitos formais e expressivos “representam duas maneiras de entender os mesmos fenômenos”. Kramer (1990, 1) reivindicou que os significados musicais “estão inextricavelmente ligados aos processos formais e articulações estilísticas das obras musicais”. E Hatten (2004, 10) considerou que “nós estruturamos uma expressão, assim como expressamos uma estrutura”. Assim, “ao se analisar música, já se está sempre envolvido na análise do significado” (Cook 2001, 190). A “onipresença” do significado aproximou a análise da semiótica. Agawu (1991) conectou as unidades semióticas às categorias retóricas do século XVIII, retomadas por Ratner (1980), chamadas de *tópicas*. As *tópicas* são lugares-comuns do discurso musical, identificáveis por uma determinada cultura. Também Hatten (1994, 2004) trouxe para sua abordagem semiótica o conceito de *tópica*, integrando-o ao princípio da marcação e a noção de tropificação.

Após o estudo das unidades de significado, as pesquisas se voltaram para o processo de concatenação dessas unidades, a “narratividade musical” (Grabócz 2009, 28). Uma tentativa de síntese das várias noções de narrativa foi empreendida por Almén (2008), que elaborou um modelo analítico eclético, aplicável a uma ampla gama de estilos e repertórios musicais. Nesse contexto, a obra musical produz uma teia de significados compartilhados. Procurando desvendar como a intertextualidade pode informar os códigos semióticos musicais, Klein (2005) dialogou com a literatura teórica estruturalista e pós-estruturalista, argumentando que o significado musical é fruto das relações entre estruturas, sendo estendido para além de uma obra singular.

O estudo da significação contribuiu para uma renovação da teoria musical, mas a aplicação analítica continua problemática. Pearsall e Almén (2006) propõem que abordagens compromissadas com o significado musical incluam o máximo possível de perspectivas, tanto interdisciplinares quanto intradisciplinares. Tal é o caso do método de Webster (2010),

² Todas as citações em língua estrangeira são de tradução nossa.

a análise multivalente. Nessa proposta, “uma obra musical é entendida como abrangendo numerosos ‘domínios’ diferentes: tonalidade, ideias musicais, ritmo, dinâmica, instrumentação, registro, retórica, design ‘narrativo’ e assim por diante” (Webster 2010, 128). Cada domínio deve ser processado separadamente, um por vez, “com pouca atenção para o que acontece nos outros domínios, e sem preconceitos quanto à forma global” (Webster 2010, 129). Os resultados são apresentados em um diagrama formal, com linhas de tempo independentes, uma para cada parâmetro relevante, alinhadas verticalmente.

3. Análise Estrutural

O primeiro movimento do *Trio* inicia-se com uma introdução lenta que se estende por cinquenta compassos, estando estruturada como um pequeno ternário (Caplin 1998, 71-86). Conforme demonstrado na figura 1, a seção A, que tem função formal expositiva, é constituída por um período simétrico modulante. A ideia básica (c. 1-5) do antecedente é uma melodia monofônica, modal, em oitavas graves. Pelo princípio da centricidade contextual (Roig-Francolí 2008, 5), a nota dó# é enfatizada, caracterizando o modo frígio. A frase termina com uma cadência melódica inconclusiva (cmi). Segue-se a ideia contrastante de textura cordal, com movimentações melódicas no violino e violoncelo, de início homofônicas (c. 6-8) e, ao final da frase (c. 9-11), mais polifônicas. O trecho está fá# menor, predominantemente eólio, com movimento harmônico $i \rightarrow ii^o - v$. Segue-se o consequente do período com a ideia básica começando agora em fá# eólio. A segunda parte da frase (c. 14-16) retoma o dó# frígio, mas, em resposta ao antecedente, termina com uma cadência melódica conclusiva (cmc). A ideia contrastante é reapresentada em dó menor, a uma distância de um trítono de fá#, com o perfil harmônico $i \rightarrow III - V/v$. Essa relação de trítono, aqui prenunciada, será constantemente retomada no restante da obra. A frase termina com o violino e violoncelo liquidando as ideias temáticas, na dominante do quinto menor, grau que iniciará a seção B.

Enquanto a seção A é formalmente mais estrita, a seção B, cuja função formal é de meio contrastante, é mais fragmentária e está dividida em três subseções. Conforme a figura 2, B1 inicia-se com uma frase no violoncelo, que é respondida pelo violino, progredindo harmonicamente da região do quinto menor de dó menor até o III de fá# menor. A conexão entre dó menor e fá# menor, uma relação tritônica, é dada pela dominante da dominante de dó menor, que é, enarmonicamente, o acorde de sexta alemã de fá#. B2 repete a estrutura pergunta (violoncelo) e resposta (violino), progredindo de i^7 de mi menor, região do quinto grau menor do III de fá# menor, até o acorde de nona menor da dominante de fá# menor. B3 inicia-se com uma variação de um motivo (escutado do c. 11, violoncelo), que é imitada, pelo violino, uma quarta justa acima. O violino segue em cromatismo melódico ascendente e é imitado com cromatismo descendente pelo violoncelo. Essa polifonia das cordas é acompanhada, no piano, por acordes que progridem por deslizamento cromático, resultando alguns agregados de difícil classificação. Apesar da complexidade cromática, a conexão entre o final de B2 (c. 33) e o final de B3 (c. 36) se dá, novamente, por uma relação tritônica. Além das fundamentais de V^{-9} e Ger^{o3}/iv estarem um trítono de distância, esses acordes possuem um trítono interno em comum. Exatamente no meio dessa distância tritônica (c. 35), ocorre uma tríade aumentada, que é enfatizada pelo arpejo do violino. Esse acorde possui o intervalo $si^b - fá\#$, uma expansão do trítono $si - fá$, que volta a contrair-se no último acorde.

ideia básica

cmi

Piano

pp molto legato

2 3 4 5

dó# frígio

antecedente

ideia contrastante

Vno.

pp

6 7 8 9 10 11

pp con espressione

p

Vc.

pp

#7

sf

Pno.

pp

5ª j

fá# m: i⁷ iv₄⁶ iv₃⁴ i VI⁷ VII v ii^o v

ped (1)

ideia básica

cmc

Pno.

pp

12 13 14 15 16

cresc.

f

dim.

fá# eólio

dó# frígio

ideia contrastante

liquidação

Vno.

pp

17 18 19 20 21 22 23

cresc.

f

calando

Vc.

pp

cresc.

calando

Pno.

pp

cresc.

calando

dó m: i VI i VII III V/v

Figura 1: Seção A, compassos 1-23.

A seção A' (figura 3), de função recapitulatória, também está ligada à anterior por trítono, pois retoma dó# frígio. A ideia básica é representada quase literalmente no piano, mas as cordas apresentam variações motivicas em textura mais polifônica. A ideia contrastante também aparece variada e mais polifônica nas cordas, e em Mi maior, relativo maior de dó#

menor. Uma maneira de permacer “em casa”, em resposta à ideia contrastante do conseqüente da seção A (c. 17-23), que havia se expandido para dó menor, antípoda de fá# menor. A introdução do *Trio* é finalmente encerrada sobre um pedal de tônica com o acorde do primeiro grau com sexta adicionada.

dó m: $i^7 (VI_4^6) i^6 III_3^4 III_3^4 iv_2^4 ii_4^7 V_4^4/V$
 v (sol m)

fá#m: $Ger^{o3} V_3^4 / III III$

mi m: $i^7 (VI_4^6) i^6 III_3^4 V_2^4 / bII bII^7$
 (v/III)

fá#m: $iv_4^7 V_2^7/VII V_3^4 V^{-9} (iv_3^4) V^{-9}$

3 semitons B^b+ 3 semitons

trítono (6 semitons)

Figura 2: Seção B, compassos 24-36.

4. Análise Tópica

Seguindo o procedimento de Agawu (2009), a introdução do *Trio* foi segmentada em unidades ou “bloco de construção”, segundo a identidade temática e a predominância tópica. Foram identificadas nove unidades, conforme a tabela 1.

Na unidade 1, identifica-se o estilo declamatório que, segundo Dickensheets (2012, 113), é usado para recriar a palavra falada do poeta ou do narrador. Na unidade 2, a parte do piano evoca a harpa, com uma sensação de 6/8 e não de 3/4, como está escrito. Somando isso ao movimento ondulante das cordas, sugere-se a tópica de barcarola, como descrita por Ratner (1992, 172-175). As unidades 3 e 4 retomam, respectivamente, o estilo declamatório e a barcarola. Na unidade 5, o violoncelo executa um recitativo, que é respondido pelo violino com uma figuração de caráter decorativo que, segundo Agawu (1992, 141-142), é chamada aqui de *arabesque*. A unidade 6 é topicamente similar à 5. A unidade 7 é uma enigmática polifonia, imitativa e cromática. A unidade 8 retoma o estilo declamatório, mas tropificado por gestos melódicos de *pianti* nas cordas. A unidade 9 continua o processo de tropificação, agora somando gestos de *pianti* (cordas) a um acompanhamento de barcarola no piano.

dó# frígio

Mi M: vii⁰⁷ I₂⁴ iii₃⁴ iii⁷ IV₂⁴ (V) vi₃⁴ vii⁰⁴ vi⁷

fá# m: v⁷ iv₅⁶ ii⁰₅⁶ VII₃⁴ i₃⁴ v₅⁶ III₅⁶ ii⁰⁴₃ ii⁰⁶₅ VI₂⁴ v⁷ i^(add6)..alternando... i^(add6)

ped(1)

Figura 3: Seção A', compassos 37-50.

Unidade	1	2	3	4	5	6	7	8	9
Compassos	1-5	6-11	12-16	17-23	24-28	29-33	34-36	37-41	42-50
Tópicas	declamatório	barcarola	declamatório	barcarola	recitativo, arabesque	recitativo, arabesque	polifonia cromática	declamatório + pianti	barcarola + pianti

Tabela 1: Unidades e referências tópicas.

Levando em consideração o conjunto das ocorrências tópicas, é possível identificar, já nesta introdução, o chamado estilo bárdico, um dialeto que reúne várias tópicas e gestos expressivos. Suas principais características são: uso dos modos menores, alusões à harpa, acordes paralelos, conduções abertas, alusões a tempo antigo e arcaico, estilo declamatório (voz do bardo), mudanças dramáticas de humor, harmonias dissonantes, uso dos estilos heroico, tempestuoso e militar (Dichensheets 2012, 127-128). O estilo bárdico é comumente empregado nas baladas instrumentais, sugerindo, já na introdução, que todo o movimento, além da forma sonata, seja expressivamente uma balada.

5. Narratividade

A teoria da narrativa musical de Almén (2008) traça essencialmente as tensões entre uma hierarquia de imposição de ordem e uma transgressão dessa hierarquia, cujo resultado produz um dos quatro arquétipos narrativos: *romance* (vitória de uma hierarquia de imposição de ordem sobre sua transgressão), *tragédia* (derrota de uma transgressão por uma hierarquia de imposição de ordem), *ironia* (derrota de uma hierarquia de imposição de ordem

por uma transgressão) e *comédia* (vitória de uma transgressão sobre uma hierarquia de imposição de ordem). Dado o caráter introdutório do trecho musical em análise, a narrativa não está completa, mas o arquétipo do romance já pode ser vislumbrado, conforme a tabela 2. Observa-se que, na unidade 9, o refrão já está completamente subjulgado tonalmente, não tendo força de transgressão. Ainda as unidades 8 e 9 estão tropificadas, indicando que narrativa continuará. Isso fará total sentido ao final da peça, na coda, que repete a estrutura da introdução, mas sem as transgressões das unidades 5, 6 e 7 e com as tópicas originárias reforçadas, sem tropificação.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
1-5	6-11	12-16	17-23	24-28	29-33	34-36	37-41	42-50
refrão	episódio 1	refrão	episódio 2	episódio 3	episódio 4	episódio 5	refrão	refrão
a	b	a'	b'	c	c'	d	a''	b''
declam	barcarola	declam	barcarola	recitativo, <i>arabesque</i>	recitativo, <i>arabesque</i>	polifonia cromática	declam + <i>pianti</i>	barc. + <i>pianti</i>
ordem	transgressão	ordem	transgressão	transgressão	transgressão	transgressão	ordem	ordem

Tabela 2: Unidades, referências tópicas e elementos narrativos

6. Intertextualidade

O levantamento da hipótese de um intertexto considerando apenas a introdução de todo um movimento pode parecer prematura, mas este excerto possui elementos suficientes para isso. Dadas as limitações, considera-se aqui apenas a chamada intertextualidade *poiética*, ou seja, os textos que o autor trouxe para a sua composição (Klein 2005, 12). O intertexto do *Trio* de Nepomuceno seria o *Quarteto com piano em lá menor*, op. 7, de Vincent d'Indy. O segundo movimento, intitulado justamente *Ballade* é o que mais se aproxima da introdução do *Trio*. O primeiro aspecto que chama atenção é, em seu aspecto tópico, o uso do estilo bárdico, típico das baladas (estilo declamatório, alusão à harpa, melodias líricas, etc.). O segundo aspecto é sua estrutura, conforme demonstra a tabela 3. Comparando com a tabela 2, a estrutura de Nepomuceno é quase a mesma, com a diferença que o brasileiro apliou a forma, enchertando c, c' e d.

Seção	Compassos	tonalidade
A	1-21	mi eólio
B	22-43	Dó Maior, Lá ^b Maior
A ¹	44-51	Lá ^b Maior/menor, Sol Maior
B ¹	52-74	Mi Maior
A ²	75-90	mi eólio

Tabela 3: d'Indy, op. 7, forma do segundo movimento. Adaptado de Koscho (2008, 111).

Outro aspecto a ser considerado é que Nepomuceno teria deslocado o texto de d'Indy do segundo movimento para a introdução de um primeiro movimento. Isso não enfraquece a hipótese de intertextualidade, pois como vem sendo apontado por Coelho de Souza (2017, 231-232), o desvio tem sido uma característica da intertextualidade de Nepomuceno, evitando assim a escrita derivativa e o plágio. Ainda assim, aspectos de semelhanças temáticas podem ser observados, conforme demonstra a figura 4.

The image displays two musical excerpts for comparison. The top excerpt, labeled 'A', is from d'Indy's *Ballade*, op. 7, II, measures 11-15. It features a piano accompaniment with a complex, rhythmic texture in the left hand and a more melodic line in the right hand. The bottom excerpt is from Nepomuceno's *Trio*, I, measures 1-5. It is marked 'Piano' and 'pp molto legato'. The piano part consists of a steady, rhythmic accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. An arrow points from the first measure of the bottom excerpt to the first measure of the top excerpt, highlighting thematic similarities in the piano accompaniment's rhythmic pattern.

Figura 4: Semelhanças temáticas entre textos de d'Indy e Nepomuceno.

7. Forma Multivalente e Conclusões

Após cada domínio ter sido examinado em separado, todos os parâmetros são colocados em simultaneidade no diagrama formal (figura 5), resultando no que Webster (2010) chama de “forma multivalente”. Pode-se observar que do ponto de vista formal, há grande clareza de início e término das seções, bem como das frases e agrupamentos. Praticamente não há incongruências paramétricas, isto é, existe uma boa correspondência temporal das mudanças musicais entre os domínios. Cada tópica corresponde a uma unidade fraseológica, que sua vez desempenha uma função estrófica, dentro da forma expressiva de uma balada. A seção B, como meio contrastante, é congruente em todos os domínios, com uma fraseologia mais solta, expansão tonal e disforia harmônica, novidade tópica, transgressão narrativa e não correspondência intertextual. Por outro lado, também é possível observar que, enquanto os parâmetros harmônicos e tonais possuem grande variedade, combinações unisitas, expansão e dubiedade tonal, os outros parâmetros são mais contidos, gerando um contrapeso expressivo para os momentos de disforia harmônico-tonal.

Esse equilíbrio corresponde à chamada noção de progresso como uma espiral, imagem simbólica criada por Vincent d'Indy. D'Indy (1907, 642) deplorava o uso da expressão *artista moderno* e preferia, no lugar, *artista livre*, que, segundo sua concepção, era o criador que unia tradição e novos materiais, desde que sólidos e coerentes. Essa ideia de progresso reinterpreta o dogma romântico da originalidade, não mais como busca pelo novo, mas como um modo de expressão de coisas antigas, reconfigurado de uma maneira nova. Os compositores ligados a essa ideia, passaram a compor obras que se pretendiam sínteses entre tradição e inovação. Nesse contexto, esta análise sugere que Nepomuceno é um representante brasileiro da ideia de progresso como uma espiral. Seu *Trio* não é uma obra modernista, mas uma obra progressista no sentido de ser uma síntese entre a tradição formal e expressiva e o uso de novos materiais sonoros.

compassos	1	6	12	17	24	29	34	37	42	50						
seções	A				B				A'							
fraseologia	antecedente		consequente		B1	B2	B3	antecedente								
harmonia	mel.	i	v	mel.	i	V/v	v	Ger III	i	iv	V ⁹	Ger/iv	mel.	vii ⁰⁷	v	i ^{add}
tonalidade	do#fr	fa#m	fa#sol.	do#fr	do m	do m	fa#m	mi m	fa#m				do#fr	Mi M	fa#m	
unidades tópicas	1	2	3	4	5	6	7	8	9							
temáticas	declamatória	barcarola	declamatória	barcarola	recitativo, <i>arabesque</i>	recitativo, <i>arabesque</i>	polifonia cromática	declamatória + <i>piani</i>	barcarola + <i>piani</i>							
narratividade	ordem	transgressão	ordem	transgressão	transgressão	transgressão	transgressão	ordem	ordem							
forma estrófica	a	b	a'	b	c	c'	d	a''	b''							
intertexto d'Indy, op. 7, II, Ballade	A	B	A'	B'				A ²								

Figura 5: Forma multivalente da introdução do primeiro movimento do *Trio* de Nepomuceno.

Referências

- Agawu, Kofi. 1991. *Playing with Signs: A semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press.
- _____. 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Almeida, Renato. 1926. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet.
- Almén, Byron. 2008. *A Theory of Musical Narrative*. Bloomington: Indiana University Press.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. 1956. *150 anos de Música no Brasil 1800-1950*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.
- Béhague, Gerard H. 1971. *The Beginnings of Musical Nationalism in Brazil*. Detroit: Information Coordinators.
- _____. 1979. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Bueno, Robison Poreli Moura. 2013. *Uma leitura hermenêutica como fundamento para uma edição crítica da Électre de Nepomuceno*. 500 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press.
- Coelho de Souza, Rodolfo. 2006. Aspectos de modernidade na música de Nepomuceno relacionados ao projeto de tradução do *Harmonielehre* de Schoenberg. *Em Pauta*, Porto Alegre, v. 17, n. 29, 63-81, jul./dez.
- _____. 2008. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*. Curitiba, v.1, n. 2, 53-82.
- _____. 2017. Narratividade Derivada de Intertextualidade no Primeiro Movimento da Sinfonia em Sol Menor de Nepomuceno. In: Nogueira, Ilza. (Org.). *Teoria e Análise Musical em Perspectiva Didática*. 1ed. Salvador: Editora da UFBA, 221-242.
- Cone, Edward T. 1974. *The Composer's Voice*. Berkeley: University of California Press.
- Cook, Nicholas. 2001. *Theorizing Musical Meaning*. *Music Theory Spectrum*, Vol. 23, No. 2, 170-195.
- D'Indy, Vincent. 1907. *L'artiste moderne*. *Revue Musicale de Lyon*, Lyon, n. 22, 640-646.
- Dickensheets, Janice. 2012. *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*. *Journal of Musicological Research*, 31:2-3, 97-137.

- Dudeque, Norton. 2005. Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto n.º 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus*, 6, 211-232.
- Goldberg, Luiz Guilherme. 2007. Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- Grábocz, Márta. 2009. *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan.
- Hatten, Robert S. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press.
- _____. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kerman, Joseph. 1965. A Profile for American Musicology. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 18, No. 1, 61-69.
- _____. 1980. How We Got into Analysis, and How to Get out. *Critical Inquiry*, Vol. 7, No. 2, 311-331.
- Kiefer, Bruno. 1976. *História da Música Brasileira: dos Primórdios ao Início do Século XX*. Porto Alegre: Movimento.
- Klein, Michael L. 2005. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press.
- Koscho, Kathryn. 2008. *An Analysis Of Three French Piano Quartets Of The 1870s: Camille Saint-Saens Piano Quartet, Op. 41, Gabriel Faure Piano Quartet, Op. 15, And Vincent D'Indy Piano Quartet, Op. 7*. Tese (Doutorado). University of Oklahoma. Norman, Oklahoma.
- Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. Berkeley: University of California Press.
- Lamas, Dulce Martins. 1964. Nepomuceno: sua posição nacionalista na música brasileira. *Revista Brasileira de Folclore*. Rio de Janeiro, Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, Ano IV, nº 8/10. 1964.
- Mariz, Vasco. 1981. *História da Música no Brasil*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Mello, Guilherme T. P. de. 1908. *A Música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Salvador: Typographia de S. Joaquim.
- Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi.
- Pearsall, Edward; Almén, Byron. 2006. The Divining Rod: On Imagination, Interpretation and Analysis. In: Almén, Byron; Pearsall, Edward. *Approaches to Meaning in Music*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1-10.
- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expressions, Form and Style*. New York: Schirmer.
- Ratner, Leonard. 1992. *Romantic Music: Sound and Syntax*. New York: Schirmer.
- Roig-Francolí, Miguel. 2008. *Understanding Post-Modern Music*. New York: McGraw-Hill.
- Taddei, Rita de Cássia. 2015. *Alberto Nepomuceno, Ártemis: um Estudo de Análise Neoriemanniana*. 189 f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Vidal, João Vicente. 2011. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade*. 343f. Tese (Doutorado em Musicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Volpe, Maria Alice. 1994. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. *Revista Música*, São Paulo, v. 5, n. 2, 133-151.
- Webster, James. 2010. Formenlehre in Theory and Practice. In: Bergé, Pieter (ed.). 2010. *Musical Form, Forms, Formenlehre: Three Methodological Reflections*. 2. ed. Leuven: Leuven University Press, 123-139.