Variação em desenvolvimento na construção do tema principal da *Sonata para Piano* Op.1, de Alban Berg

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)

Resumo: Este artigo tem como objetivo iniciar uma investigação sobre os processos de variação em desenvolvimento [*developing variation*] empregados por Alban Berg na composição dos temas de sua *Sonata para Piano* Op. 1. Além de uma breve discussão sobre o conceito "variação em desenvolvimento", cunhado originalmente por Arnold Schoenberg (como sabido, professor de Berg), o presente estudo também apresenta uma análise da construção do tema principal da Sonata, a partir das diversas transformações sofridas no decorrer da peça pela ideia primordial [*Grundgestalt*] apresentada nos três compassos iniciais.

Palavras-chave: *Sonata para Piano* Op. 1; Alban Berg; variação em desenvolvimento; *Grundgestalt.*

Abstract: This paper aims at initiating an investigation on the process of developing variation employed by Alban Berg in the composition of his *Piano Sonata* Op. 1. After a brief discussion on the concept of "developing variation", originally elaborated by Arnold Schoenberg (Berg´s teacher), the present study analyzes the construction of the main theme of the Sonata, taking into account the several transformations of the primordial idea [*Grundgestalt*] that is presented in the three initial bars.

Keywords: *Piano Sonata* Op.1; Alban Berg; developing variation; *Grundgestalt.*

ALMADA, Carlos de Lemos. Variação em desenvolvimento na construção do tema principal da *Sonata para Piano* Op.1, de Alban Berg. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 99-112, jun. 2010.

O presente estudo pretende examinar as relações derivativas existente no tema principal da *Sonata para Piano* Op. 1, de Alban Berg, especificamente sob a perspectiva do conceito de variação em desenvolvimento [*developing variation*], elaborado por Arnold Schoenberg e descrito na coletânea de ensaios, artigos e textos em geral, intitulada *Style and Idea* (SCHOENBERG, 1984).[1]

Sendo a variação em desenvolvimento uma das molas mestras do pensamento composicional de Schoenberg, presente em praticamente todas as suas fases criativas (incluindo a serial),[2] porém, por certo, de uma maneira mais intensa justamente em seu período tonal (1883-1908), é perfeitamente concebível que sua importância tenha sido transmitida a seus alunos mais chegados e talentosos, Anton Webern e Alban Berg.

Com Berg o ciclo de aprendizado se deu entre 1904 e 1908, ano em que concluiu sua *Sonata*, que mais tarde publicaria com o número de opus 1, inaugurando assim sua fase como compositor plenamente formado. De fato, a *Sonata para Piano* de Berg é uma obra consistente, madura e notavelmente inovadora, em nada lembrando um trabalho escolar, ao contrário do que se poderia naturalmente esperar de uma peça inicial. Contudo, a despeito dessas qualidades, ela não escapa de uma força gravitacional influenciadora, emanando de seu mentor, podendo ser rastreada talvez com maior intensidade em uma de suas mais significativas obras schoenberguianas, a *Primeira Sinfonia de Câmara* Op. 9, composta em 1906. Em relação a esta, a *Sonata* de Berg apresenta sólidas associações nos campos da forma, da construção temática e da harmonia.[3]

---

[1] Embora sua ideia básica apareça ainda embrionariamente em diversos dos ensaios mais remotos (escritos entre 1926 e 1931), o conceito da variação em desenvolvimento, devidamente nomeado e explicitamente formulado está presente nos seguintes títulos que constam daquele livro: *Criteria for the evaluation of music* (1946), *New music, outmoded music, style and idea* (1946), *Composing with twelve tones* (1948), *A self-analysis* (1948) e *My evolution* (1949). Contudo, é no artigo *Brahms the progressive* (1947) que Schoenberg examina mais profundamente essa categoria especial de procedimentos composicionais, tomando como base análises da obra brahmsiana, o que talvez tenha sido a principal fonte inspiradora para o desenvolvimento de seu próprio estilo de tratamento motívico-temático. Sob tal perspectiva – i.e., a extraordinária capacidade variativa de Brahms – ver também Frisch (1984). Além de todos já citados, diversos outros textos mais recentes têm também abordado o assunto da variação em desenvolvimento, um conceito de suma importância para a compreensão da música de Schoenberg (e, como será visto, também a de Berg). Ver, por exemplo: Dahlhaus (1990), Haimo (1997), Dudeque (2003, 2005, 2007), Mojola (2003) e Almada (2008b).

[2] Sobre esse tópico específico ver Haimo (1997).

[3] Para maiores detalhes sobre a relação influenciadora do Op. 9 schoenberguiano sobre o Op. 1 de Berg, ver Almada (2008).

O presente estudo se volta para o exame da construção temática da *Sonata*, mais especificamente de seu tema principal, que como será demonstrado, apresenta-se firmemente alicerçado nos princípios da variação em desenvolvimento.

A variação em desenvolvimento

Uma das mais abrangentes definições do processo de variação em desenvolvimento é apresentada Ethan Haimo:

> Variação em desenvolvimento é uma categoria especial da técnica de variação, implicando um processo teleológico. Como um de seus resultados, eventos de maior escala – mesmo aqueles marcadamente contrastantes – podem ser entendidos como originados (ou brotados) das mudanças que foram feitas nas repetições das unidades musicais anteriores. Portanto, a verdadeira variação em desenvolvimento pode ser distinguida das repetições variadas meramente locais que não possuem consequências de desenvolvimento (HAIMO, 1997: 351).

Sob uma perspectiva complementar a esta, a variação em desenvolvimento consiste no conjunto de procedimentos composicionais empregados na contínua transformação da ideia inicial apresentada por uma determinada peça, gerando outros temas e fragmentos temáticos. A existência de uma ideia inicial[4] que potencialmente contenha todo o material gerador da música subsequente é de central importância para Schoenberg, tanto em relação ao seu pensamento teórico, quanto à prática composicional, recebendo dele a denominação especial de *Grundgestalt*. Era uma de suas mais sólidas convicções que um grande mestre (categoria na qual se incluía, sem qualquer falsa modéstia) seria capaz de antever, como num lampejo, todos os possíveis desdobramentos de uma *Grundgestalt*, cabendo então ao seu apurado senso de forma a escolha daqueles criativamente mais convenientes. O enunciado primordial, portanto, pelo menos no caso idealizado, atuaria como uma semente que traz em seu bojo, implícito, todo o material genético e – consequentemente, todas as implicações estruturais – para o desenvolvimento futuro do organismo musical.[5]

---

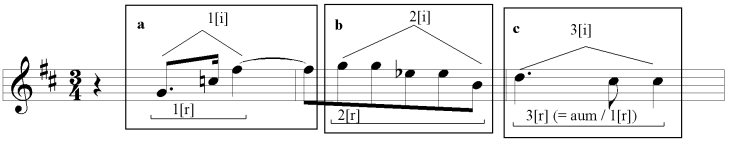
[4] Ou de um *enunciado primordial*, de acordo com a terminologia criada por Mojola (2003: 49), que é aqui também adotada.

[5] Tal tipo de concepção organicista é plenamente condizente com os ideais românticos musicais (especialmente austrogermânicos), dos quais Schoenberg é um dos continuadores, e

De acordo com Schoenberg (2006: 129), a delimitação de uma *Grundgestalt* depende de cada caso específico, podendo se constituir de um único motivo ou agregados motívicos, resultando em extensões diversas. A delimitação é feita, portanto, de acordo com a apreensão de uma ideia auto-suficiente.

O enunciado primordial da *Sonata* op.1 e seus mais imediatos desdobramentos

A *Grundgestalt* ou o enunciado primordial (a partir deste ponto, EP) da *Sonata* op.1 apresenta-se nos compassos iniciais do tema principal (A),[6] podendo ser subdividido em três fragmentos bem distintos: *a*, *b* e *c*. (ex.1).



Ex. 1: Enunciado Primordial do Op. 1 (comp. 1-3)

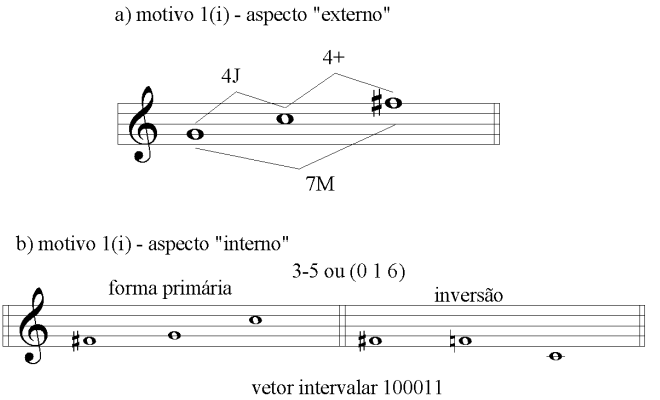
O exame minucioso do trio de fragmentos revela algumas informações bastante interessantes de acordo com a perspectiva da derivação motívica, o que torna a peça de Berg um dos mais extraordinários exemplos de aplicação das técnicas de variação em desenvolvimento:

- Fragmento *a* / motivo 1: é o mais importante dos três, possuindo duas características marcantes, que serão transmitidas para estruturas subsequentes através dos processos

apóia-se em especial nas convições de Wolfang von Goethe. Para maiores detalhes sobre as implicações da ideologia organicista como uma das principais características do Romantismo (e do Romantismo tardio), ver MEYER (1989: 190-200).

[6] Embora não seja uma informação crucial para o entendimento do presente artigo, é preciso ser dito que a *Sonata* de Berg estrutura-se em um movimento único em forma-sonata (consideravelmente esquemático, por sinal), com suas três seções regulamentares: exposição (c. 1-56), desenvolvimento (c. 57-110) e reexposição (111-180). A seção de exposição apresenta cinco temas: A (o principal e que é examinado em detalhes neste estudo), T (o tema da transição), B1 e B2 (compondo o grupo de temas secundários) e C (o tema conclusivo). Para outras análises disponíveis da *Sonata* berguiana, ver Adorno (1997) e Forte (2007).

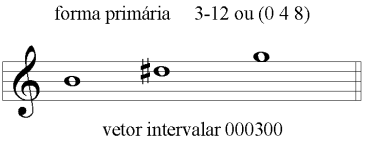
de variação em desenvolvimento, gerando inúmeras ideias correlatas: o desenho rítmico pontuado (motivo 1[r]) e a configuração intervalar (motivo 1[i]). Esta última, por sua vez, pode ser considerada sob dois vieses: (1°) de seu contorno ascendente (abrangendo o intervalo de sétima maior), que é aqui identificado como o aspecto "externo" do motivo (ver Ex. 2a); e (2°) de seu conteúdo intervalar – o aspecto "interno" do motivo – ou seja, referindo-se à presença do conjunto de alturas [*pitch-class set*] 3-5,[7] como mostra o Ex. 2b.



Ex. 2: Aspectos "externo" e "interno" do motivo 1(i)

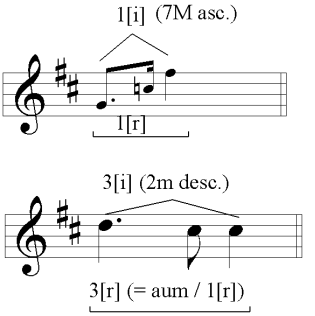
- Fragmento *b* / motivo 2: atua como contraste em relação ao material motívico principal. Embora também seja propagado em variantes, seu círculo de influências é bem mais restrito do que o do fragmento *a*. Assim como o motivo 1, possui características bidimensionais: rítmica (o grupo de cinco colcheias, a primeira e a terceira repetidas) e intervalar, envolvendo a escala de tons inteiros, já que trata-se de um arpejo descendente de uma tríade aumentada. Nos termos da Teoria dos Conjuntos, é construído a partir do tricorde simétrico 3-12 (Ex. 3).

[7] De acordo com a classificação elaborada por Allen Forte (1973), que é aqui preferencialmente adotada. O mesmo conjunto pode ser também alternativamente identificado pela fórmula (016). Para comentários sobre as características de ambas as terminologias, ver STRAUS (1990: 41-3).



Ex. 3: Conteúdo do motivo 2.

- Fragmento *c* / motivo 3: é nitidamente subordinado ao fragmento *a*, pois deriva ritmicamente da aumentação do motivo 1.[8] No entanto, é seu contorno intervalar de segunda menor descendente que o torna mais característico, como um novo representante dos movimentos melódicos cromáticos que se apresentam em abundância na obra.[9] A repetição do dó♯, que finaliza o fragmento, parece também significativa, derivando como um eco, das notas dobradas do motivo 2 (ver Ex. 4).



Ex. 4: Derivação do motivo 3.

[8] Isto significa que o processo de variação em desenvolvimento na composição inicia-se ainda dentro da própria *Grundgestalt*.

[9] O que também o associaria ao aspecto "externo" do motivo 1[i], como a inversão da sétima maior sol-fá♯. Já para Adorno (1997: 42), o intervalo de semitom descendente do motivo 3 tem origem na ligação entre o fá♯ do motivo 1 com a primeira colcheia (sol) do motivo 2. Tal interpretação, no entanto, parece equivocada, tendo em vista a nítida separação entre ambas as ideias, que formam agrupamentos distintos.

A quase totalidade do material temático-motívico da sonata de Berg é proveniente de um processo quase que ininterrupto de variação em desenvolvimento a partir dos três fragmentos que compõem o enunciado primordial, num grau de economia notável. As transformações das ideias se sucedem em grande velocidade, gerando "mutações" motívicas que, por sua vez, tornam-se bases para outras modificações. Simultaneamente a tais novas "cepas" motívicas é possível observar o surgimento ocasional de variantes extraídas diretamente dos fragmentos primordiais (algumas vezes em relações híbridas desses mesmos fragmentos), resultando em entrecruzamentos de grande complexidade.[10]

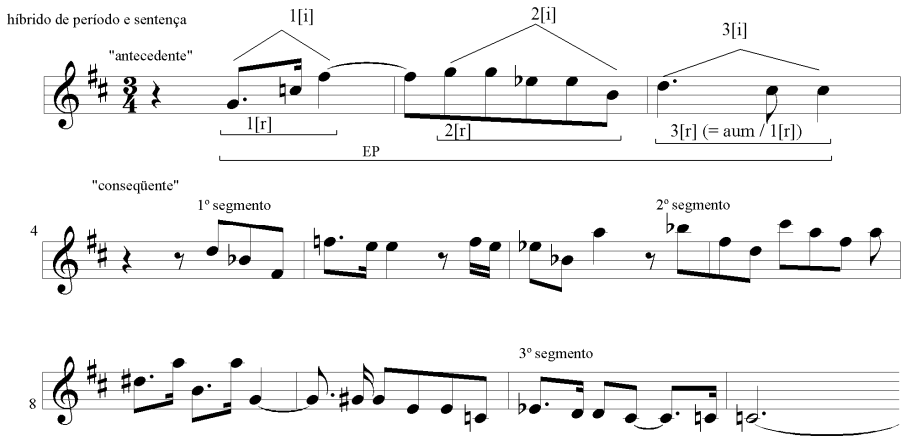
A seguir será analisado o tema principal da peça, cuja construção é quase que inteiramente realizada a partir de procedimentos de variação em desenvolvimento, a partir dos elementos motívicos constituintes do EP.

A construção do tema principal da *Sonata*

Como já mencionado, o início deste tema apresenta o EP da *Sonata*, que pode ser subdividido em três fragmentos básicos (*a*, *b* e *c*). Segundo a análise de Adorno (1997, p. 42), esses compassos, estruturalmente, representam também o antecedente de um período, ainda que distante da forma-padrão.[11] De fato, a organização interna do tema parece se ajustar a uma subdivisão básica bipartite, embora assimétrica (c. 1-3 / 4-11). Berg teria conseguido criar um híbrido, entre período e sentença, no qual o "consequente" retoma os elementos do "antecedente", ao mesmo tempo em que os desenvolve (de uma maneira bastante intensa, é preciso dizer), resultando numa inusitada extensão territorial.

[10] A presença maciça de variação em desenvolvimento no Op.1 de Berg é também enfatizada por Adorno em sua análise, que chega a denominar o compositor (que, por sinal, foi seu professor por algum tempo) "*master of the smallest link"* [que poderia ser talvez traduzido como "mestre do menor vínculo"] (ADORNO, 1997: 41), intencionando com a expressão enaltecer sua capacidade em extrair o máximo de material e relações possíveis de um mínimo de recursos.

[11] Para as formas-padrão de "período" e de "sentença", ver SCHOENBERG (1990: 20-63).



Ex. 5: Estrutura básica do tema A (comp. 1-11).

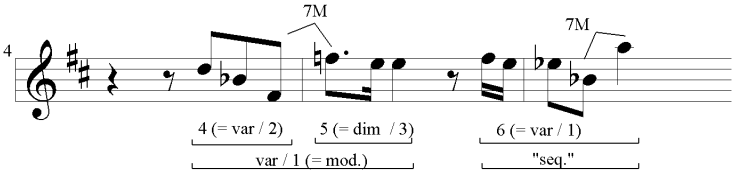
A despeito da fluência da linha melódica, em textura claramente homofônica, tanto a estrutura do tema quanto seu conteúdo revelam uma complexa rede de relações. Um exame mais detalhado do "consequente" do tema aponta para uma subdivisão em três segmentos associados a ampliações dos fragmentos *a*, *b* e *c* do "antecedente", ampliações estas decorrentes de processos de variação em desenvolvimento, que se mostra portanto em atuação já nos momentos iniciais da peça.[12]

- 1° segmento (c. 4-6): Corresponde ao fragmento *a* (ou seja, ao motivo 1). Isto, no entanto, não se percebe facilmente, pois seu início apresenta claras menções aos motivos 2 e 3 (elementos dos fragmentos *b* e *c*).[13] Como mostra o Ex. 6, apesar do que se observa na superfície melódica, o salto de sétima ascendente que finaliza o enunciado do segmento se

[12] Esse tipo de manipulação e extrapolação da estrutura padronizada das formas escolares (aqui, no caso, de período), a partir das "necessidades" específicas do material motívico-temático (quase sempre se efetivando através de processos derivativos) pode ser também encontrada na música de Schoenberg. Para maiores detalhes, ver Almada (2009).

[13] Observa-se aqui um caso de hibridismo motívico, ou seja, uma mescla de características (rítmicas, intervalares e/ou de contorno) provenientes de elementos distintos e mesmo aparentemente inconciliáveis. Nesses casos, a característica mais saliente à percepção geralmente orienta a associação entre as ideias (original-variação).

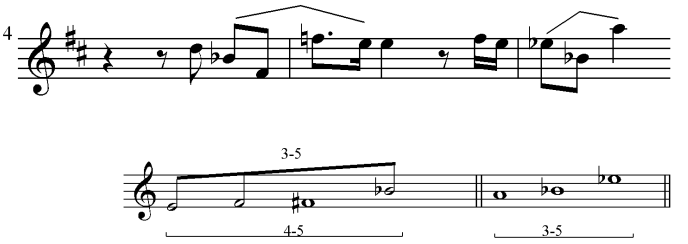
destaca perceptivelmente, numa clara referência ao aspecto intervalar "externo" do motivo 1 (ver Ex. 2). É especialmente notável como a junção de variantes dos motivos 2 e 3 (que, a partir deste momento, passam a ser denominadas, respectivamente, 4 e 5)[14] gera uma nova conotação, associada ao fragmento *a*, a partir de uma relação (não tão explícita quanto aquelas) baseada apenas na "personalidade" marcante do salto intervalar conclusivo. Cria-se assim uma improvável variante do enunciado básico, que torna-se modelo para uma sequenciação variada (c. 5-6), na qual observa-se novamente o intervalo de sétima maior. A transformação progressiva faz surgir na sequência uma variante de maior alcance do motivo 1, que recebe, portanto, uma indentificação autônoma, passando a ser denominada motivo 6. Além de sua característica mais marcante – o contorno intervalar – a configuração em colcheias representa uma espécie de "suavização" rítmica da angulosidade pontuada de 1[r]. O motivo 6 se torna, a partir disso, uma base para novas gerações de ideias correlatas.



Ex. 6: Análise motívica do 1° segmento (comp. 4-6).

O exame ainda mais detalhado do 1° segmento do consequente (ver Ex. 7) revela novos pontos em comum com o conteúdo intervalar do motivo 1, desta vez considerando seu aspecto "interno".

[14] Como se pode perceber, a variante 4 é uma espécie de simplificação rítmica do motivo 2, através da supressão das notas repetidas (mantendo o conteúdo e o contorno intervalar originais), enquanto a variante 5 é uma diminuição estrita do motivo 3, o que a faz assemelhar-se ainda mais à ideia-embrião, 1[r]. É importante acrescentar que, embora o motivo 5 surja cronologicamente antes do motivo 4 (c.3-4), isso se dá no acompanhamento. De acordo com o procedimento metodológico adotado neste estudo, a ordenação dos motivos é orientada principalmente por seus empregos na construção temática.

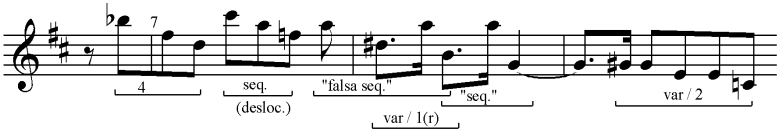


Ex. 7: Conteúdo intervalar do 1° segmento (comp. 4-6).

Como se pode observar, modelo e sequência apresentam forte ligação com o *pitch-class set* 3-5 (e com o *superset* 4-5, no primeiro caso).[15]

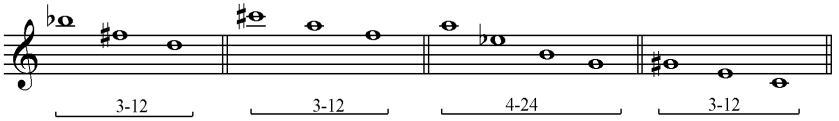
- 2° segmento (c. 7-9): O segmento central do consequente, que abrange a maior extensão do bloco, deriva do curto fragmento *b* do antecedente (Ex. 8). Inicia-se como uma resposta através de uma transposição literal do 1° segmento por sexta menor ascendente. No entanto, o motivo 4 não progride com o salto de sétima (o que evidenciaria mais uma vez sua ligação com o motivo 1), e sim, é sequenciado ascendentemente por intervalo de segunda maior, em posição métrica deslocada. Uma transformação quebra a expectativa de uma nova sequência, surgindo assim uma variante rítmica do motivo 1, que é por sua vez imediatamente sequenciada. Como desfecho do bloco apresenta-se uma menção ao motivo 2 original, sutilmente variada, com a substituição da colcheia inicial por uma semicolcheia (o que a vincula remotamente à rítmica pontuada do motivo 1).

[15] Tal relação de parentesco com a ideia primordial não passou despercebida a Adorno. O autor refere-se às diversas permutações dos intervalos de quartas justa e aumentada que ocorrem, além deste ponto, em outros momentos durante a obra como decorrentes de um "eixo de rotação" [*axis rotation*] (ADORNO, 1997: 43).



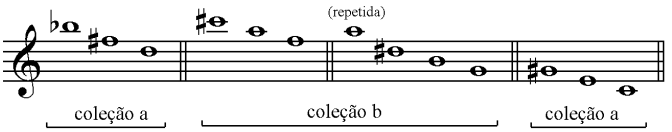
Ex. 8: Estrutura do 2° segmento (comp. 7-9).

Em relação ao conteúdo melódico-harmônico do 2° segmento, é possível constatar no Ex. 9 que foi empregado apenas material proveniente da escala de tons inteiros.



Ex. 9: Conteúdo intervalar dos conjuntos componentes do 2° segmento.

Das quatro manifestações, três delas (modelo, sequência e desfecho) referem-se ao tricorde 3-12, enquanto a restante (a "falsa" sequência do compasso 8) pode ser associada ao tetracorde 4-24, um *superset* de 3-12. Uma outra perspectiva mostra-se também bastante interessante, revelando um planejamento consciente do compositor (ver Ex. 10): a alternância das duas únicas possíveis combinações de alturas derivadas da escala de tons inteiros – as coleções *a* e *b*[16] – na formação dos quatro agrupamentos, abrangendo ao final do segmento o total cromático, com apenas uma repetição (a nota lá que, como mostra o Ex. 8, atua como uma espécie de pedal agudo).

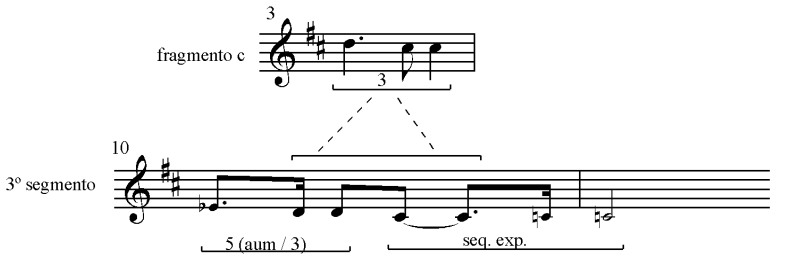


Ex. 10: Emprego da escala de tons inteiros no 2° segmento.

[16] Segundo a terminologia estabelecida por Almada (2007), a coleção *a* consiste nas alturas dó-ré-mi-fá♯-sol♯-si♭, e a coleção *b*, ré♭-mi♭-fá-sol-lá-si.

- 3° segmento (c.10-11)

Apresenta-se como uma expansão do fragmento *c*, como mostra o Ex.11.



Ex. 11: Relação entre o fragmento *c* e o 3° segmento.

É interessante perceber que a expansão intervalar – que resulta num âmbito de terça menor descendente – é conseguida através do acréscimo espelhado de semitons às duas extremidades do eixo original (ré-dó♯).

Conclusões

A presente análise evidencia a extraordinária capacidade de Berg em extrair de um núcleo mínimo de material (a ideia primordial, em suma) uma profusão de ideias musicais, que apresentam relações mútuas que vão da estreita semelhança ao profundo contraste. Tal desdobramento quase mágico é fruto de uma associação de rígidos padrões de economia de meios (que justificam plenamente o epíteto de Adorno cunhado para seu mestre – "*the master of the smallest link*") a uma concepção criativa solidamente calcada nos princípios da variação em desenvolvimento, que com toda a certeza derivam de uma herança schoenberguiana muito bem assimilada.

A continuação natural deste estudo voltar-se-á para os quatro temas que, juntamente com o principal aqui analisado (tema A), constituem a exposição da *Sonata* de Berg: o tema da transição (T), os dois temas do grupo secundário (B1 e B2) e o tema coonclusivo (C). Pretende-se demonstrar que todos guardam relações distintas de parentesco entre si (em gradações diversas) e, em especial, com o tema principal da obra (a partir dos diversos motivos e derivados oriundos desta análise), sendo todos, portanto, em última instância, ramos nascidos da mesma semente primordial.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Alban Berg* (Juliane Brand & Christopher Hailey, trad.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ALMADA, Carlos de L. *"Nas fronteiras da tonalidade": Tradição e inovação na forma na Primeira Sinfonia de Câmara, op.9, de Arnold Schoenberg*. Rio de Janeiro, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

_____. Pontos de contato entre a *Sonata para Piano*, Op.1, de Alban Berg e a *Primeira Sinfonia de Câmara*, Op.9, de Arnold Schoenberg. In: *Anais do SIMPEMUS 5: Simpósio de Pesquisa em Música*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008a.

_____. O conceito de variação em desenvolvimento no primeiro movimento da Sonata para Piano Op.2 n. 1, de Beethoven. *Música Hodie*, v. 8, n. 2 (2008b), p. 83-94.

_____. Aspectos da construção temática de Arnold Schoenberg a partir de seus escritos teóricos sobre forma. *Per Musi*, n. 20 (2009), p. 34-43.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, n. 8 (2003), p. 41-56.

_____. *Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate, 2005.

_____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em *Friede auf Erden*, Op.13. *Debates*, n. 9, (2007), p. 7-33.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

_____. Alban's Berg piano Sonata, Op.1: A landmark in early Twientieh-century music. *Musical Analysis*, v. 26, n. i-ii (2007), p. 15-24.

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

HAIMO, Ethan. Developing variation and Schoenberg's serial music. *Musical Analysis*, v. 16, n. 3 (1997), p. 349-365.

MEYER, Leonard. *Style and music.* Chicago: University of Chicago Press, 1989.

MOJOLA, Celso Antônio. *Escalas e séries: princípios de organização musical*. Rio de Janeiro, 2003. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*: *selected writings of Arnold Schoenberg*. Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Fundamentos da composição musical.* Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *The musical idea and the logic, technique, and art of its presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

STRAUS, Joseph. *Introduction to post-tonal theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1990.

Carlos de Lemos Almada é compositor, mestre e doutor em Música pela UNIRIO, e atualmente atua como pesquisador e membro do corpo docente dos cursos de graduação e pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. É autor de diversos artigos e dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001*), A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) e *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009), bem como de uma coletânea de doze títulos sobre música brasileira, publicados pela editora americana Mel Bay Publishings, entre 1998 e 2010.