

O enigma da música mediúnica: investigando uma forma-sonata atribuída ao espírito de Schubert pela médium Rosemary Brown

Xxxx

¹Rua XXXXXXXX, n.º xxx – XXXXXXXX-XX – CEP: XXXXX-XXX

xxxxxxx@xxxxxxx.me

Abstract. *Rosemary Brown was an English psychic-composer responsible for a major controversy in the decades of 1960-70. The psychic claimed to be in touch with spirits of great composers and wrote musical pieces claimed to be transmitted by them. The skeptics defended the psychic's oeuvre was incapable of reproducing deeper and structural aspects of the music of those composers. In order to test the skeptical perspective, this article investigates a sonata first movement ascribed to Schubert; the objective is to evaluate if important characteristics of the schubertian sonata-form are reproduced by the psychic.*

Keywords: *Psychic music, Rosemary Brown, Schubert, Sonata-form*

Resumo. *Rosemary Brown foi uma médium-compositora inglesa responsável por uma grande polêmica nas décadas de 1960-70. A médium alegava estar em contato com espíritos de grandes compositores e escrevia peças musicais que alegava serem transmitidas por eles. Os céticos defendiam que a obra da médium fosse incapaz de reproduzir aspectos mais profundos e estruturais da música daqueles compositores. A fim de testar a perspectiva cética, este trabalho investiga um primeiro movimento de sonata atribuído a Schubert, para avaliar se características importantes da forma-sonata schubertiana são reproduzidas pela médium.*

Palavras-chave: *Música mediúnica, Rosemary Brown, Schubert, Forma-sonata*

1. O dilema em torno de Rosemary Brown

Nas décadas de 1960 e 70, uma dona de casa chamou a atenção da Inglaterra com suas insólitas alegações. Rosemary Brown (1916-2001) não só se acreditava médium, como também, mais do que isso, declarava estar em contato com os espíritos de mais de duas dezenas de grandes compositores, desde Bach até Stravinsky, passando por Beethoven, Brahms, Chopin e Liszt, entre muitos outros. Semelhantes alegações acompanhavam uma grande quantidade de composições musicais inéditas que se pretendiam nos variados estilos de todos aqueles mestres. É nessas composições que reside o cerne da polêmica em torno da médium, que chegou a ter suas obras gravadas e publicadas, tudo isso depois que ela protagonizou um documentário pela British Broadcasting Corporation (BBC), evento que é descrito em detalhe pela própria Brown (1971a, 90-92). A

médium também escreveu três livros, dos quais um foi traduzido para diversas línguas – inclusive o português, com a edição brasileira *Sinfonias Inacabadas: Os Grandes Mestres Compõem do Além* (1971b).

O que se observa no debate em torno do caso é um intenso confronto entre dois polos opostos. De um lado, os críticos favoráveis a Brown, entusiasmados com sua música, julgavam que ela jamais seria capaz de reproduzir aqueles estilos, já que ela parecia ter formação musical muito limitada. E Brown (1971a, 17-18), por sua vez, tratava sua música como parte de um projeto ambicioso, sediado no mundo dos espíritos, com a finalidade de dar à humanidade evidências da sobrevivência da alma.

Inversamente, a estratégia cética consistia em negar que a música produzida por Rosemary Brown tivesse qualquer mérito significativo e, junto a isso, questionar até certo ponto a alegada ignorância musical da médium, sustentando que seus conhecimentos musicais poderiam perfeitamente ser suficientes para a produção da música. Em outras palavras, o ceticismo defende que a música de Brown, que nada teria de muito impressionante, não seria nada melhor do que ela própria poderia muito bem ser capaz de compor¹.

Uma estratégia fundamental do discurso cético é a equiparação da música mediúnica a uma imitação improvisada e intuitiva. Nesse sentido, mesmo se a música da médium reproduz aspectos dos estilos dos grandes compositores, esses aspectos jamais iriam além da “superfície estilística”. Sob esse ponto de vista, a música de Brown teria importantes defasagens estruturais, carregando somente traços mais superficiais e aparentes dos estilos daqueles grandes compositores². Não obstante a aparente riqueza do debate, a música de Rosemary Brown carece até hoje de uma análise e discussão profunda.

Foi precisamente a fim de testar a hipótese cética (de que a música de Brown não iria além da “superfície estilística”) que selecionei a *Sonata em Fá menor* atribuída ao espírito de Schubert para ser investigada em minha dissertação de mestrado (XXX). Afinal, que Rosemary Brown tenha sido capaz de reproduzir em algum nível certas particularidades daqueles estilos é ponto pacífico, admitido até pelo ceticismo. O que se discute é se elementos mais profundos da construção musical seriam também reproduzidos na mediunidade.

Ora, se, ao contrário do que alega o ceticismo, a música de Brown for capaz de reproduzir também elementos estruturais da música daqueles compositores, então é de se esperar que esses mesmos elementos sejam verificados numa obra do porte de uma sonata. Caso, portanto, a sonata revele elementos estruturais profundos em comum com a construção musical schubertiana, então o discurso cético estará em xeque. Caso, por outro lado, elementos profundos da construção

¹ Alguns exemplos da perspectiva cética são Dawes (1975), Stephen Braude (2014, 159-161) e Melvin Willin (2005), que coleciona opiniões negativas de diversos especialistas sobre a música produzida por Rosemary Brown (Willin 2005, 77-78).

² Tal ponto de vista é expressado com precisão por John Sloboda (1985, 121), segundo o qual “as composições que ela produz são, em sua maioria, de simples forma episódica e carecem da maestria orgânica algumas vezes atingida pelos compositores que ela alega transmitir. Ela é uma boa porém inconsciente imitadora de estilos de superfície.”

musical schubertiana não sejam identificados na *Sonata em Fá menor*, a alegação cética permanecerá inabalada.

2. Forma-sonata em Schubert

Há uma série de características especiais no tratamento da forma-sonata por Schubert. Trata-se de importantes desvios da norma clássica herdada pelo compositor vienense. Talvez o mais notório desses desvios seja a exposição de três tonalidades, abundantemente comentada pela literatura³. Enquanto a forma-sonata clássica apresenta exposições de duas tonalidades (tipicamente tônica e dominante, quando no modo maior), Schubert com frequência encaixava uma tonalidade intermediária em suas exposições. Algumas dessas estruturas são ilustradas pela Figura 1.⁴

Movimentos	Tonalidades da exposição
D. 960/I	I-bvi-V
D. 944/I	I-iii-V
D. 408/I	i-III-VI
D. 947	i-bI-III

Figura 1: Exemplos de exposições de três tonalidades de Schubert

Como se vê, a exposição de três tonalidades schubertiana, quando no modo maior, impõe uma tonalidade intermediária entre tônica e dominante, podendo inclusive se tratar de tonalidade afastada e remota, como no caso do primeiro movimento da *Sonata em Si bemol maior*, D. 960. Tonalidades vizinhas, naturalmente, também são uma possibilidade, como é o caso do primeiro movimento da “*Grande*” *Sinfonia em Dó maior*, D. 944.

No modo menor, por outro lado, a tonalidade intermediária não precisa se configurar como um desvio. No caso do movimento inicial da *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408, a estrutura i-III-VI em nada sugere um desvio na tonalidade intermediária, já que ela é relativa da tônica e dominante da tonalidade posterior, construindo, assim, um caminho de lógica fácil e linear. Por outro lado, pode-se perceber um evidente caráter de desvio na inusitada tonalidade intermediária do *Allegro “Lebensstürme” para piano a quatro mãos em Lá menor*, D. 947, que constrói a estrutura i-bI-III. Adicionalmente, é típico que as exposições de três tonalidades schubertianas construam uma ou duas relações de terça.

Outra característica notável – e talvez ainda mais original – da forma-sonata schubertiana é o tratamento dado às transições. No lugar de preparar o tema subordinado através de uma cadência (tipicamente, semicadência) na nova tonalidade, Schubert prepara uma outra tonalidade, justapondo tonalidades diferentes e fazendo surgir o novo tema com

³ Desde o artigo pioneiro sobre a forma-sonata schubertiana de Felix Salzer (1928) e a importante referência no assunto de James Webster (1978), até autores mais recentes como Deborah Kessler (2006) e Graham Hunt (2009), que se ocupam especificamente da exposição de três tonalidades schubertiana.

⁴ Algarismos romanos minúsculos indicam tonalidades no modo menor. Algarismos romanos ao lado da catalogação indicam o movimento da obra.

o efeito de uma revelação⁵. Um bom exemplo é o primeiro movimento do *Quarteto em Sol maior*, D. 887, cuja transição prepara Si, mas cujo tema secundário entra em Ré maior (Figura 2).



Figura 2: Fim da transição e início do grupo subordinado em D. 887/I

O desenvolvimento schubertiano, por sua vez, guarda uma característica típica de estruturação. Ele com frequência se compõe de grandes blocos transpostos, sugerindo uma espécie de super ampliação da técnica de modelo-sequência, típica dos desenvolvimentos clássicos.⁶ O exemplo mais comentado é seguramente o desenvolvimento do primeiro movimento do *Trio em Mi bemol maior*, D. 929, que se estrutura basicamente em três grandes blocos, sendo cada um a transposição do anterior quinta acima.⁷

Finalmente, as recapitulações de Schubert também guardam suas particularidades. A mais característica delas e mais comentada pela literatura é, sem dúvida, abrir-se em tonalidade que não a principal. Embora a escolha mais típica e notória seja a subdominante, outras possibilidades (como a dominante ou até mesmo tonalidades afastadas) existem.⁸

3. O primeiro movimento da sonata de Brown

Surpreendentemente, o movimento inicial da sonata atribuída ao espírito de Schubert por Rosemary Brown reúne rigorosamente todas as características mais fundamentais da forma-sonata schubertiana comentadas acima. Primeiramente, sua exposição apresenta, de fato, três tonalidades: Fá menor, Réb maior e Láb maior, ou seja, i-VI-III. Além disso, a transição se encerra na tônica – não preparando a entrada imediatamente consecutiva do

⁵ Tal característica foi descrita ou mencionada por diversos autores, como Tovey (1928, 362), Webster (1978, 19, 23), Hascher (1997, 10), Clark (2011, 177) e Wollenberg (2011, 47).

⁶ William Caplin (2013, 430) descreve a norma clássica e chama a atenção para esse desvio schubertiano. Essa característica dos desenvolvimentos de Schubert também foi comentada por outros autores, como Salzer (1928, 116-118) e Webster (1978, 31).

⁷ Além dos já citados Salzer e Webster, também Charles Rosen (1988, 275-276) e Su Yin Mak (2007, 302) observam o caso do desenvolvimento do *Trio em Mi bemol maior*.

⁸ Mais uma vez, Salzer (1928, 121-123) e Webster (1978, 31) tratam do tema. Foi Daniel Coren (1974), no entanto, quem dedicou um artigo especialmente às recapitulações fora da tônica de Schubert. Uma lista de todos esses casos pode ser conferida em Coren (1974, 569-570).

tema subordinado na submediante –, seu desenvolvimento está basicamente organizado em dois grandes blocos transpostos e sua recapitulação é fora da tônica. Um delineamento da forma da exposição pode ser conferido na Figura 3.

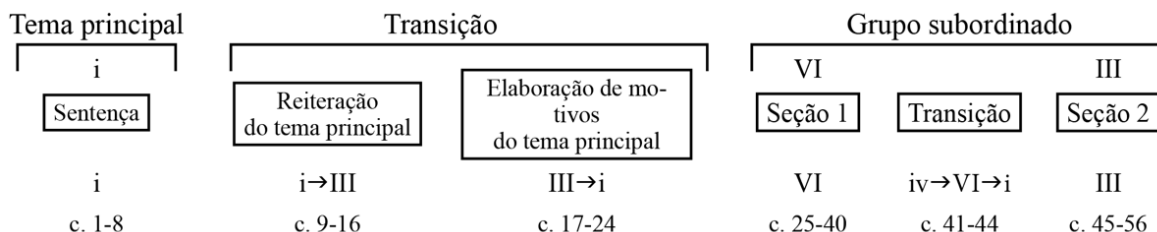


Figura 3: Forma da exposição de Brown

A rigor, não há um caso sequer de movimento inicial em que Schubert tenha empregado o modelo i-VI-III. Há, é verdade, movimentos finais de Schubert que adotam esse esquema – e estruturados em forma-sonata. Mais importante que isso, porém, é o fato de que a exposição produzida por Brown, não obstante a ausência de precedente direto em Schubert, reproduz uma característica importante de algumas estruturas schubertianas de modo menor: a construção de um espaço de quinta à volta da tônica, com o emprego tanto da mediantes quanto da submediante⁹. A Figura 4 apresenta algumas dessas estruturas, acrescentando o primeiro movimento produzido por Rosemary Brown.

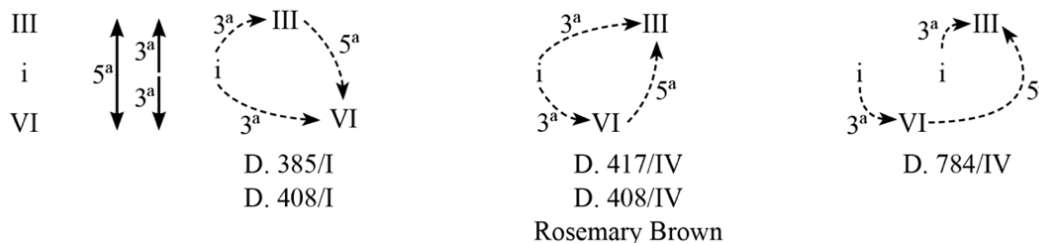


Figura 4: Espaços de quinta à volta da tônica em exposições de Schubert e de Brown

Como se vê, tanto nos movimentos de Schubert¹⁰ quanto no primeiro movimento de Brown se pode observar a construção de um espaço de quinta à volta da tônica através do

⁹ Quem trata em detalhe desse tipo de construção schubertiana é Suzannah Clark (2011, 234), segundo a qual, “Para Schubert, a tônica não é mais um polo harmônico; em vez disso, é um eixo. Agora literalmente um *centro* tonal, a tônica está no *meio* da estrutura. Schubert abre gradualmente o espaço tonal, que se acumula numa completa relação de quinta à volta da tônica, não a partir dela. Schubert colocou de lado, desse modo, o triângulo sagrado de Schenker”

¹⁰ Trata-se do movimento inicial da *Sonata para Violino e Piano em Lá menor*, D. 385, dos movimentos inicial e final da *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408, e dos movimentos finais da *Sinfonia “Trágica” em Dó menor*, D. 417, e da *Sonata em Lá menor*, D. 784. A proximidade da catalogação das sonatas para violino e piano e da sinfonia sugere um interesse de Schubert por esse tipo de estrutura num dado momento de sua carreira. Na realidade, trata-se de um breve período – a primavera de 1816 – em

uso tanto da mediantes quanto da submediante. Desse modo, apesar de não encontrar precedente direto de movimento inicial em Schubert, a exposição do primeiro movimento produzido por Brown dialoga bem nitidamente com um tipo de escolha tonal schubertiana em estruturas de modo menor.

Da mesma forma, a transição escrita por Rosemary Brown parece estabelecer correlação evidente com o traço schubertiano de não preparar a tonalidade em que o novo tema se dá. Afinal, a transição se encerra na tônica, enquanto o tema subordinado entra na tonalidade da submediante (Figura 5).



Figura 5: Fim da transição e início do grupo subordinado de Brown

Para além de dialogar com a característica mais fundamental das transições schubertianas, a transição produzida por Brown encontra precedente consideravelmente próximo na obra de Schubert: a *Sinfonia “Inacabada” em Si menor*, D. 759 (Figura 6). Assim como na transição atribuída a seu espírito, a transição de Schubert se encerra na tônica¹¹ (menor) para abrir o tema subordinado na submediante. Há também pelo menos uma diferença entre os casos: em Brown, não há preenchimento de cesura,¹² enquanto há em Schubert.¹³



Figura 6: Fim da transição e início do grupo subordinado em D. 759/I (redução para piano)

que o compositor se interessou especialmente por formas-sonata de modo menor, como observou Gordon Sly (1995, 69).

¹¹ De fato, essa não foi a única situação em que Schubert empregou a cadência autêntica ao fim de uma transição. Outros casos incluem o primeiro movimento da “Grande” *Sinfonia em Dó maior*, D. 944, e os movimentos finais da *Sonata em Lá menor*, D. 784, da *Sonata em Sol maior*, D. 894, do *Trio em Mi bemol maior*, D. 929, e do *Quinteto em Dó maior*, D. 956. O uso desse tipo de cadência por Schubert é estudado em detalhe por Gabriel Navia (2014).

¹² Conceito de Hepokoski e Darcy (2006) que equivale ao preenchimento do vão retórico entre a transição e o tema secundário.

¹³ E, como aponta Navia (2014), o preenchimento de cesura é um traço típico das transições schubertianas que se encerram com cadência autêntica na tônica. Sua ausência em Brown, porém, pode ser explicada pelo simples fato de que o novo tema entra na dominante com sétima da nova tonalidade.

O desenvolvimento do movimento inicial atribuído ao espírito de Schubert, mais uma vez, demonstra importante correlação com a forma-sonata do compositor vienense. Ele se constitui de três blocos principais, sendo o terceiro uma transposição do primeiro quinta abaixo, enquanto o segundo, repetindo e modificando o início do primeiro, funciona como uma pequena conexão entre os dois outros blocos. Um esquema da estrutura pode ser conferido na Figura 7.

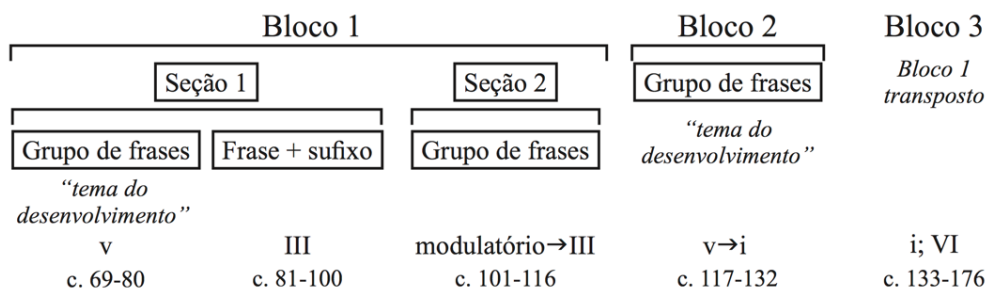


Figura 7: Estrutura do desenvolvimento de Brown

Enquanto o referido caso do trio D. 929 de Schubert não apresenta esse bloco intermediário e conector observado no movimento escrito por Brown, permanece, no mínimo, um evidente diálogo com o desenvolvimento schubertiano, cuja mais notável característica é a estruturação em grandes blocos transpostos, elemento que incontestavelmente se verifica na sonata da médium. Além do mais, seja em D. 929, seja no desenvolvimento escrito por Brown, os grandes blocos transpostos se relacionam por quinta.

Finalmente, a recapitulação do primeiro movimento produzido por Rosemary Brown, ao se dar fora da tônica (Figura 8), apresenta, mais uma vez, característica típica da forma-sonata schubertiana. A tonalidade escolhida aqui é bastante inusitada: a dominante. No entanto, trata-se da segunda escolha mais empregada por Schubert, atrás apenas da subdominante.¹⁴ O curioso é que, se a dominante foi escolhida com certa frequência por Schubert como tonalidade que abre a recapitulação, por outro lado foi também a escolha que ele mais cedo abandonou.¹⁵



Figura 8: Início da exposição (c. 1) e da recapitulação (c. 177) de Brown

¹⁴ Schubert empregou onze vezes a subdominante e quatro vezes a dominante, segundo o levantamento de Coren (1974, 569-570). Outras escolhas são bem mais isoladas.

¹⁵ Como observa Hascher (1997, 119-120) e como se pode conferir na já citada lista de Coren, todos os casos de recapitulação na dominante são do início da carreira de Schubert, à exceção da *Sinfonia "Trágica" em Dó menor*, D. 417, a última ocasião em que o compositor vienense fez tal escolha.

O caso da recapitulação de Brown se assemelha mais estreitamente ao primeiro movimento da *Sinfonia “Trágica” em Dó menor*, D. 417. Tanto a sinfonia de Schubert quanto a sonata escrita por Brown são obras de modo menor, e ambos os grupos subordinados começam na submediante, de forma que a recapitulação, quinta acima, reapresenta-os na medianta.

Uma característica absolutamente atípica da recapitulação escrita por Brown, entretanto, é o fato de ela se interromper muito cedo, isto é, pouco depois de entrar no grupo subordinado, sem satisfazer à norma de reexpor a porção final da exposição na tônica, que só retorna com a coda subsequente. Semelhante característica não só é atípica dentro da norma clássica, como não parece encontrar qualquer precedente em toda a obra de Schubert.

4. Considerações finais

Não obstante apresentar diversas características atípicas que merecem mais ampla discussão, fato é que o primeiro movimento atribuído ao espírito de Schubert pela médium Rosemary Brown apresenta de fato todas as características mais básicas da forma-sonata schubertiana. Essa riqueza de correlações estruturais é ainda mais notável do que pode parecer a uma primeira vista. Afinal, se tomadas isoladamente, são raras as peças da lavra do próprio Schubert que sintetizem tantas características particulares da forma-sonata do compositor.

Tome-se, por exemplo, o caso da *Sinfonia “Inacabada” em Si menor*, D. 759. Seu primeiro movimento oferece, como discutido acima, um caso típico de transição que desvia da tonalidade do tema secundário ao invés de prepará-la. De forma largamente análoga ao que se verifica na exposição escrita por Brown, a transição de Schubert retorna à tônica para abrir o tema secundário na submediante. Por outro lado, o primeiro movimento da sinfonia não apresenta uma exposição de três tonalidades, não tem um desenvolvimento estruturado em grandes blocos transpostos e nem tem uma recapitulação fora da tônica. Ou seja, essa sinfonia de Schubert não apresenta nem de longe tantas características especiais e notórias da estruturação da forma-sonata schubertiana quanto o primeiro movimento escrito por Rosemary Brown.

Situação próxima se verifica em relação à *Sonata para Violino e Piano em Sol menor*, D. 408. Essa peça compartilha com o movimento da médium o fato de apresentar exposição de três tonalidades cujas escolhas tonais formam um espaço de quinta acumulado terça acima e terça abaixo da tônica. Essa mesma peça de Schubert não oferece, porém, uma transição que desvie do tema secundário, nem um desenvolvimento em blocos transpostos e nem mesmo uma recapitulação fora da tônica, como se vê no movimento produzido por Brown e como é típico de Schubert.

De maneira nenhuma isso depõe contra as peças do próprio Schubert e nem muito menos sugere que a sonata escrita por Rosemary Brown seja superior às obras escritas pelo compositor vienense. Esses dados sugerem veementemente, todavia, que a sonata da médium possa ter sido feita para demonstrar o máximo possível de correlação com o estilo de Schubert; quer dizer, para dar o máximo possível de informação estilística e demonstrar, assim, o máximo possível de conhecimento de estilo. Tais dados mostram notável consistência com o propósito declarado da música mediúnica de dar evidências da sobrevivência da alma ao demonstrar conhecimentos profundos de estilo, conhecimentos que a própria médium dificilmente poderia ter.

A recapitulação na dominante ilustra bastante bem o ponto. Sendo o tipo de recapitulação fora da tônica que Schubert mais cedo abandonou, por que razão seu espírito haveria de retomá-la mais de um século depois? Ao fim da vida, Schubert perde mesmo o interesse por qualquer tipo de recapitulação fora da tônica, optando por recapitulações na tonalidade principal. Portanto, caso a peça atribuída a seu espírito herdasse as preferências composicionais do fim da vida do compositor, uma correlação com a forma-sonata schubertiana se perderia – a recapitulação fora da tônica. Ao resgatar a recapitulação na dominante, porém, o primeiro movimento produzido por Brown não só sinaliza para a forma-sonata schubertiana, como também para uma escolha rara de tonalidade para uma recapitulação,¹⁶ mas que foi do gosto particular Schubert em alguns momentos de sua carreira.

Por outro lado, como já mencionado acima, características atípicas e pouco compreensíveis também fazem parte do conjunto de evidências. O primeiro movimento da médium apresenta traços no mínimo incomuns, como uma recapitulação interrompida pouco depois da entrada do tema subordinado. Seus demais movimentos (não discutidos aqui), ainda que estabeleçam diálogos – por vezes consideravelmente estreitos – com estruturas schubertianas, apresentam igualmente traços bastante *sui generis* e que por vezes sequer parecem encontrar precedentes em Schubert.

Mesmo se levadas em conta todas as características atípicas da sonata da médium, suas abundantes correlações estruturais com o que há de mais especial no tratamento schubertiano da forma-sonata certamente não podem ser atribuídas ao acaso, muito menos descartadas sem exame e séria discussão. Nesse sentido, o ceticismo pode muito bem ter se precipitado ao julgar que a música de Rosemary Brown seria incapaz de reproduzir traços mais profundos da poética dos grandes compositores, limitando-se a uma imitação comum e apenas superficial de estilo. Definitivamente, semelhante entendimento não se aplica com justeza à *Sonata em Fá menor* atribuída ao espírito de Schubert pela médium inglesa, que se revela mais enigmática do que supunham os céticos.

Referências

- Braude, Stephen E. 2014. *Crimes of Reason: On Mind, Nature and the Paranormal*. Londres: Roman and Littlefield.
- Brown, Rosemary. 1971a. *Unfinished Symphonies: Voices from the Beyond*. Londres: Souvenir Press.
- _____. 1971b. *Sinfonias Inacabadas: Os Grandes Mestres Compõem do Além*. São Paulo: Edigraf.
- _____. *Immortals at my Elbow*. 1974. Londres: Bachman & Turner.
- Caplin, William. 2013. *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Coren, Daniel. 1974. Ambiguity in Schubert's Recapitulations. *The Musical Quarterly*, v. 60, n. 4, p. 568-582.
- Clark, Suzannah. 2011. *Analyzing Schubert*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dawes, Frank. 1975. *Spiritual Music*. *The Musical Times*, v. 116, n. 1584, p. 158.

¹⁶ Naturalmente, mais rara que a recapitulação na subdominante, que, dentre as recapitulações fora da tônica, é a mais comum na tradição clássica (Hepokoski e Darcy, 2006, 260).

- Hascher, Xavier. 1996. Schubert, la forme sonate et son évolution. Berna: Peter Lang.
- Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Hunt, Graham. 2009. The Three-Key Trimodular Block and Its Classical Precedents: sonata expositions of Schubert and Brahms. *Intégral*, v. 23, p. 65-119.
- Kessler, Deborah. 2006. Motive and Motivation in Schubert's Three-key Expositions. In: Burstein, Poundie L.; Gagné, David (Org.). *Structure and Meaning in Tonal Music*. Nova Iorque: Pendragon Press, p. 259-276.
- Mak, Su Yin. 2006. Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric. *The Journal of Musicology*, v. 23, n. 2, p. 263-306.
- Navia, Gabriel. I:PAC MC: Poetic Resonances in Schubert's Sonata Form Works. I Congresso da TeMA. Salvador, 2014.
- Parrott, Ian. 1978. *The Music of Rosemary Brown*. Londres: Regency Press.
- Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Nova Iorque e Londres: W. W. Norton & Company.
- Salzer, Felix. 1928. Die Sonatenform bei Franz Schubert. *Studien zur Musikwissenschaft*, v. 15, p. 86-125.
- Sloboda, John A. 1985. *The Musical Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Sly, Gordon. 2001. Schubert's Innovations in Sonata Form: Compositional Logic and Structural Interpretation. *Journal of Music Theory*, v. 45, n. 1, p. 119-150.
- Tovey, Donald F. *Tonality*. 1928. *Music and Letters*, v. 9, n. 4, p. 341-363.
- Webster, James. 1978. Schubert's Sonata-forms and Brahms First Maturity. *19th-Century Music*, v. 2, n. 1, p. 18-35.
- Willin, Melvin. 2005. *Music, Witchcraft, and the Paranormal*. Cambridgeshire: Melrose Books.
- Wollenberg, Susan. 2011. *Schubert's Fingerprints: Studies in the Instrumental Works*. Farnham: Ashgate.