

Projeto de Pesquisa Estudos em análise musical e musicologia: da estrutura do texto musical ao contexto sócio-cultural e histórico<sup>1</sup>

Autores: Acácio Tadeu de Camargo Piedade<sup>2</sup>; Menan Medeiros Duwe<sup>3</sup>

Palavras-chave: Análise Musical; Musicologia-Etnomusicologia; Teoria Musical; Música no contexto sócio-cultural e histórico

## Os Cenários Moventes da Sonata para Flauta, Viola e Harpa de Claude Debussy: considerações analíticas.

### Resumo

Neste artigo examinaremos a *Sonata para flauta, viola e harpa* de Claude Debussy, composta em 1915, obra da fase tardia do compositor. O artigo inicia com uma contextualização histórica na qual procuraremos retratar o compositor nesta sua última fase. Em seguida, apresentaremos uma análise do segundo movimento da sonata, *Interlude*. A análise leva em conta forma, harmonia, motivos e andamentos, e também adapta alguns elementos da teoria cinematográfica no sentido de compreender a música de Debussy.

### Corpo do artigo (máx. 3.500 palavras)

Na virada para o séc. XX, Paris tornou-se a grande capital cultural da Europa, e a França parecia muito interessada nas culturas estrangeiras. Houve importantes estréias de obras musicais de Fauré, Ravel e Debussy, bem como de Wagner, Strauss, Mussorgsky e Stravinsky. Debussy trabalhava intensamente nos anos 1910s, compondo e viajando em turnês nas quais divulgava sua obra e a de seus contemporâneos franceses, como pianista ou regente de orquestra. A Primeira Grande Guerra teve início em 1914 e a Alemanha declarou guerra à França. Debussy amargava uma fase difícil: já não era tão admirado pelo grande público como fora em sua juventude, sua doença piorava com as viagens incessantes, esforçava-se muito para cumprir obrigações financeiras e sentia-se mal devido à recepção pouco entusiasmada do público em relação a algumas de suas obras (Benedetti 2002 p.108).

Debussy assumiu um nacionalismo xenofóbico, antes latente (Barraqué, 1994, p. 207). Isto pode ser percebido em vários de seus escritos da época. Com o anúncio da guerra, Debussy escreveu a Stravinsky:

“Nestes últimos anos, quando senti os miasmas austro-germânicos se expandirem sobre a arte, eu desejaria ter mais autoridade para gritar minha inquietude, para advertir sobre o perigo que corremos, sem desconfiar. Como não adivinhamos que essas pessoas tentavam a destruição da nossa arte, como eles preparavam a destruição de nossos países? O ódio que sinto por esta raça vai até o último dos alemães! Existirá um último alemão? Pois estou convencido que os soldados se reproduzem entre eles.” (Cf. Benedetti 2006, p. 957)

---

<sup>1</sup> Centro de Artes.

<sup>2</sup> Departamento de Música.

<sup>3</sup> Bolsista PIBIC.

Os franceses vivenciavam um sentimento de revanchismo contra os alemães que tem muitas consequências artísticas. Na área da música, a repulsa aos alemães está ligada a uma necessidade de reação contra o germanismo que já vinha se desenvolvendo na França. Já nos anos 60 do séc. XIX, a música de Richard Wagner causava uma impressão profunda no campo artístico parisiense. Ademais, se os artistas parisienses da segunda metade do séc. XIX desenvolveram importantes movimentos na pintura e na poesia, em reação às sólidas convenções realistas do início do século XIX, a música francesa não acompanhou este passo, mantendo-se “subjugada” pela estética wagneriana (Morgan, 1991, p.40). A criação da *Société Nationale de Musique*, em 1871, foi um esforço reativo de construir um “renascimento” musical baseado na herança do passado musical francês. Podes-e dizer que Debussy não escapou da “febre wagneriana”, o que se pode notar mesmo no *Pelléas et Mélisande* (Gilman, 1907) e claramente nos *Cinq Poèmes de Baudelaire*. Mas por mais que admirasse a música de Wagner, Debussy procurou afastar-se desta influência, que julgava nociva para o desenvolvimento de sua própria linguagem, e mesmo para a música francesa<sup>4</sup>. Seu amigo Eric Satie lhe teria dito:

Eu expliquei a Debussy da necessidade para um francês de se livrar da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais, mas que devemos procurar por uma música nossa – sem chucrute se possível. (Cf. Benedetti, 2006 p.958)

Assim, Debussy se integrou na busca de uma música mais verdadeiramente francesa, esquecida no passado. Conforme Benedetti,

“Debussy buscava inspiração em uma geração de músicos franceses esquecidos durante o Romantismo e que marcaram a História da Música com uma escola nacional, a do século XVIII, pois seria no início desse século que, com François Couperin e Jean Philippe Rameau, a escola francesa conheceria o seu apogeu.” (2006, p.957).

Em junho de 1915, Debussy parte para Pourville, na Normandia. Esta cidade à beira do Canal da Mancha é um marco importante na sua carreira: Debussy abandonou sua esposa Lilly e foi para lá, em 1904, apaixonado por Emma Bardoc, e ali entregou-se à paixão e ao trabalho, continuando *La Mer* e concluindo *L'Isle joyeuse*, entre outras obras (Barraqué, 1994, p. 176). Em 1915, após três meses na cidade, saiu de sua crise criativa e terminou a peça *En Blanc et Noir*, para dois pianos, compôs os *Doze Estudos* para piano e duas das três sonatas, a *Sonata para Violoncelo e Piano* e a *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* (Benedetti, 2006, p.959). Mas parece ter sido os últimos suspiros da vida criativa de Debussy, seu câncer retal piorara e necessitava constantemente de morfina (Orledge, 2003). Ainda assim, entusiasmado, Debussy escreveu a seu amigo Bernardo Molinari:

“Imagine, caro amigo, que eu fiquei quase um ano sem poder fazer música...Enfim eu precisei quase reaprender. Foi para mim como uma descoberta, e ela me pareceu ainda mais bela!” (Cf. Benedetti, 2006, p.950)

De fato, após seu *Quarteto de Cordas*, (1893), Debussy não tinha mais escrito música de câmara, com exceção da pequena *Syrinx* (1913), para flauta solo, e outras três peças pouco significativas<sup>5</sup>. Seu editor, Jacques Durand, encorajou-o a compor neste gênero e assim surgiu o projeto das seis sonatas para vários instrumentos (Nichols, 1992 p.243).

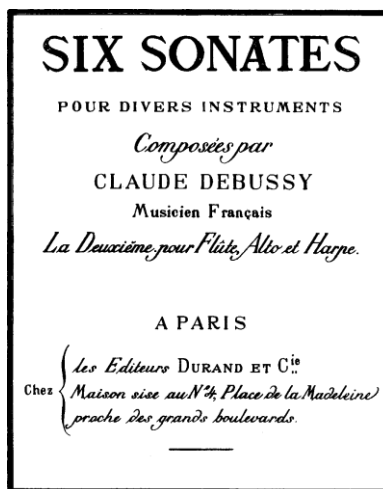
<sup>4</sup> Para Piedade (2007), apesar de tudo, o enorme impacto da música wagneriana em Debussy deixou rastros importantes em toda a sua carreira, ainda que em um nível mais profundo.

<sup>5</sup> *Musique de Scène pour le Chansons de Bilitis* (1900-1), *1<sup>re</sup> Rapsodie pour clarinette en si bémol* (1909-10) e *Petite Pièce pour clarinette et piano* (1910) (Cf. Barraqué, 1994, p.236).

Em meio a seu fervor nacionalista e imbuído pelo seu interesse pelo passado musical francês e na sonata pré-clássica, o compositor expressou a intenção de escrever as seis sonatas “na forma antiga, legível, sem a grandiloquência das sonatas modernas” (Cf. Benedetti, 2006, p. 961). Para Debussy, Rameau e Couperin representavam a chave para uma verdadeira tradição musical francesa: a linguagem clara, sutil, cheia de inteligência e nuance destes compositores do início do séc. XVIII eram antídotos para o peso, a pompa e a grandeza romântica (Wheeldon, 2005, p.669)<sup>6</sup>. Seu projeto das sonatas está permeado por esta agenda.

Debussy só pode terminar três das seis sonatas planejadas: a *Sonata para piano e violoncelo*, a *Sonata para flauta, viola e harpa*, e a *Sonata para violino e piano*. A pedido do compositor, estas sonatas foram publicadas com a primeira página impressa em caracteres do século XVIII, contendo os dizeres: “Seis Sonatas para Diversos Instrumentos, Compostas por Claude Debussy, Músico Francês”.

Figura 1:



A instrumentação das três sonatas restantes já estava fixada: a quarta seria para oboé, trompa e cravo, a quinta para trompete, clarinete, fagote e piano e a sexta tomaria a forma de um concerto formado por todos os instrumentos usados nas outras cinco sonatas.

Entre 1905 e 1908, Debussy teria estudado a música de Rameau quando editou sua ópera *Les fêtes de Polymnie* para a coleção *Oeuvres complètes* (Wheeldon, 2005, p.669). Segundo Messing (1988), a influência do estilo de Rameau em Debussy pode ser percebida pelas similaridades rítmicas, especificamente a recorrente figura tercinada da abertura da referida ópera de Rameau, presentes na *Sonata para Violoncelo* de Debussy, ambas as peças sendo intituladas *Prologue*. Outras afinidades seriam a recorrência das figuras pontuadas do *Prélude* da ópera de Rameau e o *Tempo di minuetto* da *Sonata para Flauta, Viola e Harpa* (ver Wheeldon, 2005, p.669). Os títulos dos movimentos das sonatas, portanto, representam um afastamento em relação às sonatas do séc. XIX: além de *Prologue*, *Sérénade* (na sonata para violoncelo), *Pastorale*, *Interlude* (na sonata para trio) e *Intermède* (sonata para violino) eram termos usuais na música do séc. XVIII.

Se o conhecimento sobre a antiga escola francesa teve um papel importante nesta fase de Debussy, a influência da corrente francesa de sua época teve igual participação na estruturação de suas obras, em especial no que se refere à concepção de sonata. No início de sua carreira, preocupado em alcançar prestígio, Debussy seguiu o modelo formal cíclico de César Franck em suas composições (ver Wheeldon, 2005, p.646). O modelo envolve a técnica

<sup>6</sup> Leia-se, remédios contra o germanismo.

de relacionar os vários movimentos de uma obra por meio da reocorrência de temas, em geral, mas também de texturas e tonalidades. Esta técnica largamente desenvolvida por Franck foi teorizada por seu aluno Vincent d'Indy. Em seu *Cours de Composition Musicale* (1903-5), D'Indy trata da evolução da sonata e da sonata cíclica dividindo as gerações de compositores em duas correntes opostas: a primeira, dos compositores alemães, causou a estagnação e fragmentação da forma sonata; a segunda desenvolveu a forma sonata em uma unidade cíclica, tendo sido criada pelos franceses a partir das unidades cíclicas do Beethoven tardio (ver Wheeldon, 2005, p.660).

Este nacionalismo sutil de d'Indy e a idéia de que a sonata cíclica é uma conquista por excelência francesa, manteve o interesse de Debussy por este modelo formal. As três Sonatas conectam seus movimentos inicial e final recapitulando o tema do primeiro movimento no último, assim esboçando um *design* cíclico, ainda que tímido pelos padrões teóricos de d'Indy, mas bem próximo ao de Franck.

### Análise

O primeiro ponto que chama a atenção nesta Sonata é a instrumentação inédita: flauta, viola e harpa. A flauta e seu timbre límpido já representava em Debussy uma referência ao caráter arcaico e misterioso do antigo, do *mythos* grego, como revelam o *Prélude à l'Après-midi d'un Faune*, onde a flauta tem papel protagonista, e na peça para flauta solo *Syrinx*.<sup>7</sup> A viola também evocou arcaico pelo seu som escuro, a harpa remete diretamente à lira antiga em sua pureza harmônica. O grupo parece ter sido pensado assim, de forma a evocar o arcaico e o bucólico, o ambiente poético pastoral de uma *églogue*. A atmosfera que Debussy parece buscar envolve estes *tropos* e é indicada no início do interlúdio pelo tema *dolce semplice*.

Pode-se dizer que uma característica da música de Debussy é a articulação de seções com diferentes ambientes sonoros, caracterizados pelo uso de materiais específicos. Podemos listar os seguintes ambientes e seus respectivos materiais predominantes: pentatônico (escala pentatônica, remissão do arcaico e do oriente), hexafônico (escala simétrica de tons inteiros, remissão do oriente e do exótico), diatônico (modo ou escala tonal, harmonia mais funcional, cadências), octatônico (escala simétrica com padrão intervalar semitom-tom ou tom-semitom, mais raro em Debussy), cromático (uso de cromatismo, principalmente nas melodias e nas vozes intermediárias). Os ambientes predominantes nesta Sonata em especial no *Interlude*, são o diatônico e o pentatônico, juntos convergindo para transmitir imagens da enigmática simplicidade arcaica. Nas composições desta fase, parece proeminente a idéia de empregar técnicas específicas para fazer os eventos musicais terem continuidade, certos “modos de continuação” que remetem às técnicas do cinema mudo da época (Leydon, 2001). Esta idéia nos pareceu muito interessante, de maneira que procuramos empregá-la aqui como norte analítico. Para tanto, usamos o termo cenas para as seções, e chamamos os conjuntos de cenas de cenários, isto para que o apelo visual inerente da música debussyniana ganhasse o caráter de movimento que sugere. Imagens em movimento: cinema! Aliás, no começo do século XX, o cinema era uma tecnologia predominantemente francesa, e estatísticas apontam que 90% dos filmes vistos no mundo eram franceses. Para os artistas franceses da época, portanto, estar relacionado ao cinema, além de algo moderno, era também algo nacional. Os recursos de edição e exposição cinematográfica apresentam formas de percepção até então desconhecidas. Muitos desses recursos (como justaposição ou superposição de imagens, justaposição de diferentes ângulos de câmera, corte direto, etc.) podem ser pensados como técnicas composicionais ou ferramentas analíticas para a música de Debussy<sup>8</sup>. Outra

<sup>7</sup> A este respeito, ver Piedade (2009).

<sup>8</sup> Ver Leydon (2001).



Conforme a figura 2, o movimento tem quatro cenários (linhas horizontais em planos diferentes), cada um dividido em cenas (numeradas, p. ex. 1.1, 1.2, tendo o número do compasso inicial indicado por c. número). Esses cenários são ambientes musicais pensados como unidades sincrônicas de sentido, que são postas em diacronia segundo o ritmo dos *tempi*, marcados na linha horizontal inferior. As linhas claras verticais servem para

O primeiro cenário aparece ao longo de toda a peça, sendo entrecortado por cenas: é o eixo central, a “personagem” principal, que vai sendo transformado no transcorrer do tempo. Em termos formais, a peça remete a um *rondó*, mas a forma em Debussy não pode ser pensada nos moldes clássicos<sup>9</sup>. O segundo cenário é apresentado apenas uma vez, suas três cenas aparecem uma após a outra. Já o terceiro tem três cenas que aparecem entrecortadas por cenas de outros cenários. O quarto cenário possui uma única cena. Os cenários são torneados pelos *tempi*, as diferenças de andamento que constituem o ritmo da narrativa do Interlúdio e que estão representados na linha horizontal abaixo das linhas dos cenários. As quatro linhas dos Cenários e a Linha dos *Tempi* estão sincronizadas, e assim se pode ver suas interconexões. Por exemplo, nota-se que os *animandi* aproximam os eventos e dão energia às finalizações, e que os *ritenuti* constroem desfechos suaves e claros.

### O cenário I

Este primeiro cenário consiste das diversas apresentações do seguinte tema:

Figura 3:



O tema aparece em ambiente diatônico de Dó Lócrio, como uma solitária melodia ondular sobre um pedal de dó, circulando e voltando ao ponto inicial, lembrando aberturas típicas de Debussy que Hepokoski chamou de “abertura monofônica” (1984). As regiões em colchete pontilhado no exemplo acima ilustram motivos bastante exploradas na peça. No primeiro caso, o motivo inicial do tema é desenvolvido em 1.3 e em 2.3. O segundo é o motivo de finalização. Salvo na segunda exposição, este motivo aparece com dois semitons e uma terça maior, o que pode ser chamado de finalização “ibérica”<sup>10</sup>.

As três primeiras cenas, 1.1, 1.2 e 1.3, apresentam equilíbrio no primeiro grupo de frases, onde a primeira (figura 3) mais a segunda, (figura 4) constituem a primeira parte de uma sentença<sup>11</sup>. Isto justifica a inconclusão de 1.2, que é a única exposição do tema que não finaliza em mi natural, já que em 1.3 se dá a seqüência dos motivos e a conclusão com uma cadência fechando a estrutura.

Figura 4:

<sup>9</sup> O espírito neoclássico de Debussy desta fase não parece interessado na utilização das formas antigas.

<sup>10</sup> Sobre as fórmulas motivicas de sabor ibérico em Debussy, ver Brown (2003).

<sup>11</sup> Para considerações sobre a estrutura de frases e períodos nas Sonatas de Debussy ver Somer (2005, pp. 79-81).

Nessa segunda exposição se pode perceber a mudança na coloração harmônica com a clara utilização de acordes diatônicos de Lá<sup>b</sup> mixolídio.

A figura 5 ilustra a cena 1.3, a segunda parte da sentença. É interessante perceber o motivo sendo seqüenciado em um diálogo entre os instrumentos, a antecipação do motivo do tema do cenário III e a cadência que conduz ao segundo cenário.

Figura: 5

### Cenário II

Este cenário começa claramente na região de Lá com outro tema, de caráter aberto, já que nas duas vezes que é exposto não tem a mesma finalização.

Figura 5:

A parte final desse tema é colocada em evidência e serve de material para 2.2. Nessa cena a região central volta a ser dó, transita por sol e volta pra dó. Este dó vai aos poucos se escurecendo, de passo em passo cada nota que vai se tornando bemol.

Em 2.3 esse fechamento continua. Essa cena é caracterizada por um turbilhão de eventos, como a sobreposição de várias imagens até que, por diluição, o primeiro cenário retorna ao primeiro plano.

### Cenário III

Dividido em três cenas não contínuas (3.1, 3.2, 3.3), o cenário III possui uniformidade quanto a seus planos sonoros: tema principal (flauta e viola); tema secundário, que surge

primeiro e tem seus motivos repetidos (harmônicos na harpa, pizzicato na viola); textura pentatônica (ostinato na harpa, notas repedidas na viola); pedais em fá#.

O cenário III tem como característica a região: Si / Dó<sup>b</sup>, o ostinato na harpa, a melodia descendente, o apoio no 5º grau e uma figura melódica normalmente representada pelos harmônicos da harpa, mas muitas vezes dobrada ou oitavada por outro instrumento.

As cenas 3.1 e 3.2 são praticamente eventos contínuos casualmente separados pelo *rubato* da cena 4, como se ambos acontecessem paralelamente. Já 3.3 é apresentada o tema e o ostinato alterados, além de deslocar-se para outra região. É um cenário em transformação, apesar dos mesmos elementos serem “repetidos”, eles apresentam uma evolução no tempo, no decorrer da música.

A primeira cena começa com o ostinato da harpa<sup>12</sup>:

2x | F# C# E B | 2x | F# C# D# B |

Essa textura pode ser entendida como a variação entre o conjunto pentatônico de mi e de si, onde, neste primeiro momento, somente o G# não estão presente, ou então que o movimento E – D# representa um 4-3 de B; e com os pedais em uníssono pela flauta e a viola (essa em harmônico).

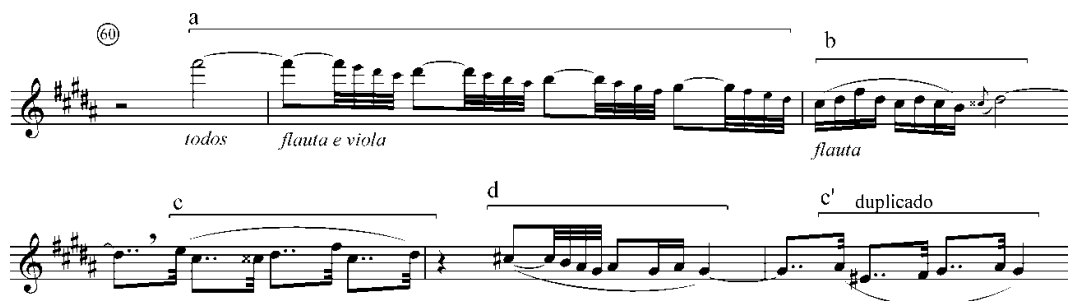
Dois compassos após o início, o tema considerado secundário inicia na harpa (figura 6):

Figura 6:



O tema principal aqui é apresentado em seguida com a nota F# aguda em todos os instrumentos. Interessante notar que o *glissando* da harpa tem função idiomática de suprir a incapacidade de crescer após o ataque. As figuras seguintes ilustram a melodia dessas cenas e letras foram empregadas para relacionar as figuras melódicas exploradas.

Figura 7:



Uma quebra na textura do tema é produzida no trecho *b* pelo encerramento das oitavas. Nesse momento há o retorno de *a* do tema secundário. A partir do trecho *c* do tema

<sup>12</sup> Nesta análise as notas foram enarmonizadas em si para facilitar o entendimento. A escrita em Dób do compositor está relacionada à escrita para harpa.



primário, o *b* do secundário é repetido compasso a compasso pela harpa e a viola iniciando uma idéia de parada do movimento musical ressaltado por fim pela duplicação dos últimos dois compassos do trecho. Somado ao *più p*, isso sugere um efeito de afastamento de enquadre que dá lugar ao cenário 4 como foco principal.

3.2 abre-se com a apresentação do tema primário, sugerindo continuação direta em relação a 3.1. A linha melódica condutora dessa cena é esboçada da seguinte forma:

Figura 8:

Mais uma vez há uma quebra de textura a partir de *b*, o ostinato é variado através dos *trêmulos* da viola, com o mesmo grupo de notas apresentado na harpa, e o tema secundário ressurgue, como em 3.1.

A partir de *d'*, com o *rit. poco a poco*, encerra-se a cena. O material musical vai se diluindo e a melodia vai se transformando até chegar em dó (centro do cenário I), no compasso 82. Os números entre as notas representam os intervalos em semitons, de maneira a mostrar a relação entre os elementos. Então a viola inicia um movimento ondulante de semicolcheias sobre um conjunto de notas de cinco bemóis, o que pode representar dó lócrio, desta forma apontando para a região do cenário I. A dissolução de material se dá por essas figuras junto a flauta que faz movimento paralelo a viola. No compasso 84, a transferência da melodia para a harpa serve de transição para a próxima cena, 1.4, que se inicia com harpa solo (com um conjunto de notas com quatro bemóis, o mesmo da armadura inicial).

Vindo da sonoridade leve de 1.4, a cena 3.3 inicia com o ostinato alterado. Porém a unidade é mantida já que esse movimento se dá sobre o conjunto pentatônico de B. A inserção de 1.5 é uma separação bastante forte do cenário e o início do tema de III é precedido por um compasso dos planos 3 e 4.

Figura 9:

A troca de cor instrumental é bastante explorada nessa cena, lembrando cortes de câmera cinematográfica, que podem focar um mesmo objeto por diferentes ângulos. No

compasso 99, o ostinato e a linha melódica são alterados, e é inserido um conjunto tenso por possuir uma téttrade diminuta em seu interior. Isso dura um compasso e meio e produz uma quebra no padrão, uma perturbação, parecendo que, por um momento, há um descontrole. Esse efeito se resalta pelos *tempi*, pela dinâmica e pelo dobramento. Essa cena vinha apresentando o tema de forma muito serena e o contraste produzido por esse novo elemento é como um surto repentino. O conjunto é exposto da seguinte forma no ostinato:

2x | G# F# F D B | | A# G # F# G# A# | 2x | B D F# G# (retrógrado do primeiro) |

A melodia desse trecho é exposta na figura 9. A nota Fá dobrado sustenido não está presente no ostinato, mas tem efeito expressivo bastante acentuado e sua utilização talvez possa ser explicada pela relação de simetria intervalar. O retorno do tema é uma retomada com intenção de encerramento. O ostinato acaba com dois movimentos pontuais decididos. Um caminho harmônico cromático (figura 10) faz uma interessante transição para 1.5, dissolvendo o material melódico, recurso que será usado também para encerrar todo o movimento.

Figura 10:

O acorde de A# é constituído enarmonicamente por A#, D e E#: é como se esse acorde fosse uma apojetura das notas do acorde de B, no qual as notas F# e B já estão presentes.

O cenário IV é como um evento isolado sobre a região de Mi em que ouvimos a relação de quarto grau e de dominante da dominante. E assim o interlúdio é finalizado.

A análise da Sonata confirma o que sua audição aponta: a peça tem unidade, é uma obra que “diz” algo, que se abre e se fecha em um tempo elegante. No entanto, sua estruturação formal em nada lembra a forma sonata tradicional, e mesmo seu ciclismo é incipiente. Nenhum recurso comprometido com a funcionalidade tonal harmônica pode dar conta de aferir o que dá unidade a obras de Debussy como esta Sonata, e o mesmo se pode dizer de muitas ferramentas analíticas tradicionais, sendo muitas vezes necessário desenvolver um modelo alternativo<sup>13</sup>. O recurso da segmentação por cenas e cenários, implicando uma

<sup>13</sup> Por exemplo, para dar conta da unidade motívica do Quarteto de Cordas de Debussy, Yih combinou uma abordagem linear e de conjuntos de alturas (YIH, 2000).

alegórica relação com quadros e imagens em movimento do cinema, pode trazer alguma luz para a música deste Debussy tardio, manifestação sônica do mistério<sup>14</sup>.

#### Referências Bibliográficas

- BENEDETTI, Danieli. "Claude Debussy e o ano de 1915". *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música* (ANPPOM). Brasília, 2006, pp. 958 – 963.
- BENEDETTI, Danieli. "A Produção Pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial". *Anais de Fórum CLM 2002*. São Paulo: ECA/USP, 2002, pp. 108-116.
- BERNARD, Jonathan W. Four Analytical Sites in Bartók's Third String Quartet. *Twentieth-Century Music*, 5/1, 2008:3-23.
- BROWN, Matthew. *Debussy's "Ibéria" (Studies in Musical Genesis and Structure)*. New York: Oxford University Press, 2003.
- HEPOKOSKI, James. Formulaic Openings in Debussy. *19<sup>th</sup>-Century Music*, Vol. 8, Nr. 1, (summer), 1984, pp. 44-59.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Debussy et le Mystère de l'Instant*. Paris : Plon, 1976.
- LESTER, Joel. *Analytical Approaches to 20th Century Music*. New York: W.W. Norton & Co., 1989.
- LEYDON, Rebecca. Debussy late Style and the Devices of the Early Silent Cinema. *Music Theory Spectrum*, 23, 2, 2001:217-241.
- NICHOLS, Roger. (1992). *Debussy Remembered*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1992.
- ORLEDGE, Robert. "Debussy the Man", In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 9-24.
- PIEADADE, Acácio T. C. "Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal". *Anais do Simpemus 2007*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2007, pp. 22-33.
- PIEADADE, Acácio T. C. "A longa tarde de um fauno". *Anais do Simpósio de Antropologia da Performance*. Florianópolis: CFH/UFSC, 2009.
- RINGS, Steven. *Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's Des pas sur la neige*. *19th-Century Music*, Fall 2008, Vol. 32, No. 2, Pages 178–208
- SOMER, Avo. Musical Syntax in the Sonatas of Debussy: Phrase Structure and Formal Function. *Music Theory Spectrum*, 27, 1, 2005:67-95.
- WHEELDON, Marianne. Debussy and La Sonata Cyclique. *The Journal of Musicology*, 22, 4, 2005:644-679.
- YIH, Annie K. Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection. *Music Analysis*, 19/ii, 2000:203-229.

---

<sup>14</sup> Jankélévitch (1976). Para um desenvolvimento desta abordagem hermenêutica ver também Rings (2008).