

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ & ΟΠΤΙΚΟΑΚΟΥΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΕΠΙΣΤΗΜΟΛΟΓΙΑΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΑΝΑΛΥΣΗΣ

«Debussy, *Des pas sur la neige* (Βήματα στο χιόνι), 1909»

Βικτώρια Σιδηροπούλου (ΑΜ: Μ2016056)

Διδάσκων & Επιβλέπων Καθηγητής: Παναγιώτης Βλαγκόπουλος

**Τριμελής Επιτροπή: Παναγιώτης Βλαγκόπουλος, Κωνσταντίνος
Καρδάμης, Νικόλαος Τσούχλος**

Ακαδημαϊκό έτος 2021-2022

Εαρινό Εξάμηνο

Κέρκυρα, Ιούνιος 2022

Πρόλογος

Στην παρούσα εργασία, γίνεται μια παρουσίαση-ανάλυση-σχολιασμός του κομματιού *Des pas sur la neige* (Βήματα στο χιόνι) του Claude-Achille Debussy. Το προαναφερόμενο μουσικό έργο συντέθηκε το 1909, και είναι το έκτο κομμάτι του πρώτου βιβλίου Πρελουδίων του συνθέτη (*Préludes*, book I, no.6). Κάποιες λέξεις κλειδιά-άξονες που αποτελούν θεμελιώδη στοιχεία του κομματιού και θα αναφερθούν αναλυτικότερα στη συνέχεια, είναι η *Αρχή της Συμμετρίας*, η *Θεωρία των μετασχηματισμών* (*Transformational Theory*), η «αντιπαράθεση» μεταξύ μυστηρίου και μυστικού, περιστροφές, *Αρχή της Ιεραρχίας*, μη λειτουργική αρμονία και εναλλακτικές κλίμακες.

Εισαγωγή – Κύριο μέρος

Ξεκινώντας, ο Claude-Achille Debussy (1862-1918) ήταν Γάλλος συνθέτης, κι ένας από τους σημαντικότερους της εποχής του, με τις αρμονικές του καινοτομίες να έχουν ασκήσει βαθιά επιρροή σε γεννιές συνθετών. Οι *inventions* του Debussy αφορούν τόσο τον ρυθμό και την αρμονία, όσο την υφή και την φόρμα, και θα μπορούσαν να συνοψιστούν ως μια δια βίου αναζήτηση εξάλειψης της κραυγαλεότητας της μουσικής έκφρασης. Όπως θα δούμε αναλυτικότερα και στο κομμάτι, ο συνθέτης δένει άρρηκτα την τροπικότητα με την τονικότητα, και δεν περιορίζεται μόνο στις μείζονες κι ελάσσονες κλίμακες.

Όπως βλέπουμε στο άρθρο του Steven Rings με τίτλο «*Mystères limpides: Time and Transformation in Debussy's Des pas sur la neige*», ο συγγραφέας ξεκινάει αναφερόμενος στην μονογραφία του Vladimir Jankélévitch του 1949 *Debussy et le mystère*, όπου γίνεται μια χαρακτηριστική διάκριση μεταξύ μυστηρίου και μυστικού. Όσον αφορά το μυστικό, θεωρείται ως κάτι που μπορεί να γίνει γνωστό, αλλά μόνο σε κάποιους, ενώ το μυστήριο είναι ουσιαστικά κάτι άγνωστο και μυστήριο για όλους, διά παντός. Σύμφωνα με τον Jankélévitch, η μουσική του Debussy είναι μουσική του μυστηρίου κι όχι του μυστικού, και συνεχίζει λέγοντας ότι «Κανένας μουσικός δεν έχει φτάσει τόσο μακριά όσο ο Claude-Achille στην πρόταση και τη μεταγραφή του μυστηριώδους. Το ανέκφραστο που εκφράζει ο Debussy μοιάζει με ένα αίνιγμα που, θα μπορούσαμε να πούμε, προορίζεται να αγαπηθεί, αλλά όχι να λυθεί.» Τα μυστήρια δεν θα έπρεπε να αντιμετωπίζονται ως μυστικά, και δεν θα έπρεπε να γίνονται απόπειρες ανάλυσής τους. Ο αναλυτής «ασκεί βία» στο μυστήριο της μουσικής, επιδεικνύοντας έναν «μανιακό αντιηδονισμό.» Όπως αναγράφει κι ο Rings στο άρθρο του, «η ανάλυση δεν χρειάζεται να είναι ένα μέσο «λύσης» ενός κομματιού με σκοπό την αποκωδικοποίηση του ως μυστικό, αλλά αντίθετα μια διαδικασία για να μας κάνει πιο

ζωντανούς σε αυτό ως υλικό, ηχητικό φαινόμενο.» Τέλος, σύμφωνα με τον David Lewin, ο στόχος της ανάλυσης είναι να ακούμε καλύτερα το κομμάτι, τόσο σε λεπτομέρεια όσο και στο σύνολο, με καθήκον του αναλυτή να επισημαίνει τα κομμάτια που του κάνουν εντύπωση ως χαρακτηριστικά και σπουδαία.¹

Ερχόμενοι τώρα στο *Πρελούδιο*, πρωταρχικό του μυστήριο συνίσταται ότι είναι το μυστήριο του χρόνου, όπως διαθλάται μέσω της συνείδησης, του συναισθήματος και της μνήμης. Το *ostinato*, το οποίο αποτελεί ένα μεγάλο, χαρακτηριστικό και σημαντικό μέρος του κομματιού, αποτελεί ένα σταθερό σημείο, γύρω από το οποίο περιστρέφονται όλα τα άλλα μουσικά και σημασιολογικά σημαίνοντα. Χαρακτηριστική γοητεία του κομματιού αποτελεί η αλληλεπίδραση του *ostinato* με το περιβάλλον του. Μέσα στο κομμάτι, παρατηρείται μια επανάληψη ενός μελωδικού μοτίβου σε διαρκώς μεταβαλλόμενα αρμονικά και υφικά πλαίσια. Όπως φαίνεται και στο παράδειγμα 1 παρακάτω, ο συνθέτης αναγράφει κάτω από το πρώτο μέτρο «*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un fond de paysage triste et glacé*», που σημαίνει ότι αυτός ο ρυθμός πρέπει να έχει την ηχητική ποιότητα ενός θλιβερού και παγωμένου τοπίου, κάτι το οποίο μας παραπέμπει στην ηχοεικόνα του Πρελουδίου. Με την χρήση του *ostinato* καθ' όλη σχεδόν την διάρκεια του κομματιού, έχουμε ένα τοπίο και ταυτόχρονα κίνηση ενός θέματος μέσα στο τοπίο. Ο ρυθμός παραπέμπει περισσότερο στις ενέργειες του θέματος, παρά σε αυτές του τοπίου. Μέσα στο κομμάτι παρατηρούμε ότι θέμα και το «μυστηριώδες περιβάλλον» συγχέονται, και είναι δύσκολο να διακριθούν. Η λέξη *pas* του τίτλου, έχει ταυτόχρονα την έννοια τόσο βημάτων, όσο και αποτυπωμάτων-ιχνών. Το *ostinato* αποτελεί ένα εικονικό ίχνος πατημασιών: παγωμένα, ηχητικά ίχνη μιας παρελθοντικής ανθρώπινης παρουσίας.



Παράδειγμα 1.

Γενικά χαρακτηριστικά του κομματιού

Ξεκινώντας με την μορφή του κομματιού, έχει περιστροφική μορφή, αποτελούμενη από τα μέρη A-B, A'-B' και στο τέλος *Coda*. Πιο συγκεκριμένα, η α' περιστροφή

¹Βλ. Rings, Steven. «*Mystères Limpides: Time and Transformation in Debussy's Des Pas Sur La Neige*.» *19th-Century Music* 32, vo. 2 (2008): 178–208. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2008.32.2.178>

αποτελείται από 15 μέτρα, όπου τα μέρη Α και Β αποτελούνται αντιστοίχως από δύο και τρία μέρη [a_1 (μμ.1-4), a_2 (μμ.5-7) και b_1 (μμ.8-11²), b_2 (μμ.11³-13), b_{2+} (μμ.14-15)], η β' περιστροφή αποτελείται από 16 μέτρα, όπου τα μέρη Α' και Β' αποτελούνται από δύο μέρη αντιστοίχως [a_1' (μμ.16-19), a_2' (μμ.20-25) και b_1' (μμ.26-28³), b_2' (μμ.28⁴-31)], και τέλος η *Coda* αποτελείται από 5 μέτρα (μμ.32-36), με την εμφάνιση της οποίας έχουμε και διακοπή της περιστροφής. Άρα στη συνολική εικόνα του κομματιού έχουμε: περιστροφή-στάση-επανάληψη προσπάθειας της περιστροφής. Ακόμη, έχουμε αντικατάσταση οποιασδήποτε έννοιας λειτουργικής αρμονίας μέσα από την έννοια των μετασχηματισμών. Πιο συγκεκριμένα, στο κομμάτι έχουμε μια «αδυνατισμένη» *Ιεραρχική Αρχή*, με επικράτηση της *Αρχής της Συμμετρίας*. Γίνεται έντονη χρήση μετασχηματισμών (S+1/-1), είτε με συμμετρία ως προς μια κεντρική νότα-άξονα (D/B), είτε ως προς το μελωδικό διάστημα που διανύεται. Βασικός μετασχηματισμός του κομματιού είναι ανάμεσα στο άσπρο φθογγικό υλικό, και στο υλικό με 6b. Ο Debussy διαχειρίζεται αυτά τα δύο ως ακραίους πόλους, με «ελαττωματικές εκδοχές». Ο «άσπρος» πόλος έχει ως «ελαττωματική εκδοχή» τον οπλισμό με 1b, ενώ ο πόλος με τις 6b, έχει τον οπλισμό με τις 5b. Κάποια άλλα χαρακτηριστικά του κομματιού είναι η χρήση εναλλακτικών κλιμάκων, και πιο συγκεκριμένα έχουμε χρήση πεντατονικών, χρωματικών, ολοτονικών, τροπικών κλιμάκων, καθώς και της ακουστικής σκάλας. Σε δύο σημεία στο κομμάτι, τα οποία θα δούμε και αναλυτικά στη συνέχεια, έχουμε την εμφάνιση μιας *Arabesque*, η οποία είναι μια μελωδική κίνηση πάνω σε ένα στατικό ρυθμικό πλαίσιο. Τέλος, παρατηρείται ότι η αυθεντική πτώση αποφεύγεται πλήρως, και γίνεται χρήση μορφών της πλάγιας πτώσης (II-IV), έχουμε χρήση M7 χωρίς προετοιμασία-λύση ως μέρος της τονικής, και γενικότερα συγχορδίες χωρίς λύση, και σε κάποια σημεία έχουμε και παραλληλία ακόρντων.



Παράδειγμα 2 (μμ.1-2).

Όπως φαίνεται παραπάνω στο Παράδειγμα 2, ξεκινάει το ostinato από το μ.1, με χρήση των φθόγγων D-E και E-F, οι οποίες φθογγικές δυνάδες, αντιστοιχούν στην εναλλαγή δεξιού και αριστερού ποδιού. [S(D-E)=E-F και S-1(E-F)=D-E], όπου S: μεταφορά ενός διατονικού βήματος προς τα πάνω, και S-1, το αντίστοιχο προς τα κάτω]. Η απαθής εναλλαγή μεταξύ D-E & E-F, αντί της προσθήκης κι επιπλέον φθογγικών δυνάδων, επισημαίνει την επαναλαμβανόμενη σωματική κίνηση –δεξί πόδι, αριστερό πόδι, δεξί πόδι, αριστερό ...-, μη δίνοντας την αίσθηση μιας διανυμένης απόστασης. Τα βήματα πέφτουν σε ένα χιονισμένο έδαφος, όπου δεν διακρίνεται το κάθε βήμα από το τελευταίο, με την προσοχή να εστιάζεται στην επαναλαμβανόμενη σωματική κίνηση. Η

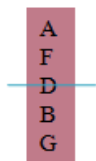
βραδύτητα βημάτων σε συνδυασμό με την απώλεια κίνησης παραπέμπει σε μια χρονική διαστολή και συστολή, όπου διαφορετικές φάσεις της μουσικής υποδηλώνουν διαφορετικούς ρυθμούς χρονικής εκτύλιξης. Με κάθε βήμα, υπάρχει μια σαφής σωματική προσπάθεια και χρονική ώθηση, αλλά η ροή των βημάτων χαλαρώνει, και γίνεται αδιάκριτη.

Παρακάτω στο Παράδειγμα 3, βλέπουμε το μέρος A της α' αναστροφής (A: a₁, a₂), με ένα μέρος του B, αλλά προς το παρόν θα γίνει σχολιασμός του A μέρους.

Παράδειγμα 3 (παρουσίαση μμ.1-10, ενασχόληση με μμ.1-7, A μέρος).

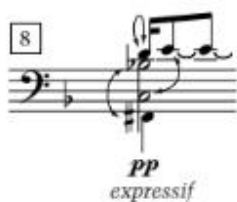
Ξεκινώντας, όπως προαναφέρθηκε, η ηχοεικόνα μας είναι ένα μελαγχολικό και παγωμένο τοπίο, με το D να υποδηλώνει το παγωμένο έδαφος, και το tempo του κομματιού να είναι αργό και μελαγχολικό (*Triste et lent*). Στο μ.2 έχουμε την έναρξη μιας ρευστής και ακανόνιστης μελωδίας στο δεξί χέρι, η οποία αντιτίθεται σε έναν «απαθή» επαναληπτικό βηματισμό μέσω του ostinato. Έχουμε ένα μυστήριο αναπαράστασης με ένα παιχνίδι μεταξύ «χειρονομιών» που υποδηλώνουν εικονικότητα. Παρατηρείται ότι η επάνω γραμμή κινείται σε έναν χαλαρό συντονισμό τα βήματα (κάτω γραμμή). Το διάφωνο Bb-D-E του μ.2, οδηγείται σταδιακά στην λύση του στο A στον 3^ο χρόνο του μ.4, με σχηματιζόμενη κι αρκετά αρμονική και δυναμική συγχορδία, την ρε ελάσωνα (D-F-A), όπου το A οδηγεί και σε μια ευθυγράμμιση με τα βήματα, και κλείνει φαινομενικά το χάσμα μεταξύ των μερών. Στο μ.2, η μελωδία του δεξιού χεριού με τις νότες Bb-C-D, είναι ένα είδους ανταπόκρισης του D-E-F του ostinato. Στα μμ.2-3 η μελωδία είναι ελαφρώς μετατοπισμένη λόγω των παύσεων. Πριν συνεχίσουμε στην χρήση του αρμονικού υλικού των μμ.1-7, αξίζει να αναφερθεί κι ότι η μελωδία στο μ.3 (E-D-C-Bb-G) και η μελωδία στο μ.7 (E-C-A-G-E-C), προσδίδουν ένα πεντατονικό άρωμα. Τώρα όσον αφορά το αρμονικό υλικό, στα μμ.1-4 [a₁], παρατηρείται χρήση διατονικού υλικού, με χρήση μίας ύφεσης όπως βλέπουμε και στον οπλισμό, το οποίο

υλικό ταυτόχρονα ανήκει στον αιολικό τρόπο από D (D-E-F-G-A-B $\flat$ -C-D), και στο τέλος του α' έχουμε την α' στιγμή ανάπαυσης σε ρε ελάσσονα. Στα μμ.5-7 [a₂], έχουμε πάλι χρήση διατονικού υλικού, αυτή την φορά με 0 υφέσεις/διέσεις, ουσιαστικά έχουμε αφαίρεση μιας ύφεσης [-1b], άρα 0b, με την εμφάνιση του B $\natural$, το οποίο υλικό ταυτόχρονα ανήκει και στον Δώριο τρόπο από D (D-E-F-G-A-B-C-D). Ταυτόχρονα, στα προαναφερθέντα μέτρα, παρατηρείται και παραλληλία των ακόρντων. Όσον αφορά την συμμετρία, έχουμε δύο χαρακτηριστικά παραδείγματα που παρατηρούνται στο Παράδειγμα 3. Το πρώτο είναι στα μμ.4-5, όπου η συγχορδία της ρε ελάσσονας (D-F-A) του μ.4 οδηγείται στην συγχορδία της σολ μείζονας (G-B-D) στο μ.5, με το D ως άξονα συμμετρίας (βλ. παράδειγμα 4).



Παράδειγμα 4.

Το άλλο συμμετρικό παράδειγμα παρατηρείται στο μ.8, όπου έχουμε μια συμμετρική συγχορδία ως προς το D [Το F $\sharp$ και το B $\flat$ απέχουν μια 3^η μεγάλη από το D, και τα C και E, απέχουν μια 2^η μεγάλη από το D], όπως βλέπουμε πιο συγκεκριμένα στο παράδειγμα 5.



Παράδειγμα 5.

Ακολουθεί σχολιασμός των μμ.8-15, δηλαδή του μέρους B της α' περιστροφής, όπου στο μ.15 έχουμε και το τέλος της α' περιστροφής (*Retenu*).



Παράδειγμα 6 (ενασχόληση με μμ.8-15, Β μέρος).

Ξεκινώντας, στους δύο πρώτους χρόνους του μ.8, παρατηρείται χρήση της ολοτονικής κλίμακας WT 0 [C-D-E-F#-(Ab)-Bb-C]. Το ostinato το οποίο παρατηρήσαμε στα μμ.1-7 στο αριστερό χέρι (κλειδί F), πλέον μετατοπίστηκε στο δεξί χέρι (κλειδί G) στα μμ.8-11, το οποίο μ.11 είναι το μέτρο που προσωρινά «κλείνει» το ostinato. Στα μμ.12-13 στο κλειδί του F, έχουμε την πρώτη εμφάνιση χρήσης *Arabesque*, η οποία μας παραπέμπει σε μία αναπόληση. Στα μμ.14-15 έχουμε την εμφάνιση ενός σχεδόν ολοτονικού ακόρντου, με τους φθόγγους C-(έλλειψη D)-E-F#-Ab-B-C, το οποίο B γίνεται Bb στον 4^ο χρόνο του μ.15. Όσον αφορά το αρμονικό υλικό, στο b₁ (μμ.8-11²) έχουμε χρήση χρωματικής κλίμακας μελωδικά, καθώς και ολοτονικής και διατονικής αρμονικά. Στο b₂ (μμ.11³-13) παρατηρείται χρήση 5 υφέσεων (5b: Bb-Eb-Ab-Db-Gb), και τέλος, στο b₂₊ (μμ.14-15) παρατηρείται πάλι χρήση της ολοτονικής κλίμακας.

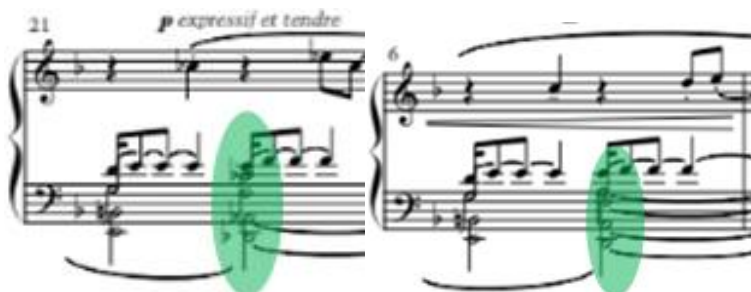
Ακολουθεί σχολιασμός των μμ.16-25, δηλαδή του μέρους Α' της β' περιστροφής:

The image shows a musical score for Example 7, measures 16-25. The score is in G major, 2/4 time. It features a piano (pp) texture with a melodic line in the right hand and a rhythmic ostinato in the left hand. The score includes dynamic markings like p, pp, and m.f., and expressive instructions such as 'Cédez...', 'a Tempo', 'En animant surtout dans l'expression p expressif et tendre', and 'Retenu...'. The piece concludes with a fermata over the final measure.

Παράδειγμα 7 (Μέρος Α', μμ.16-25).

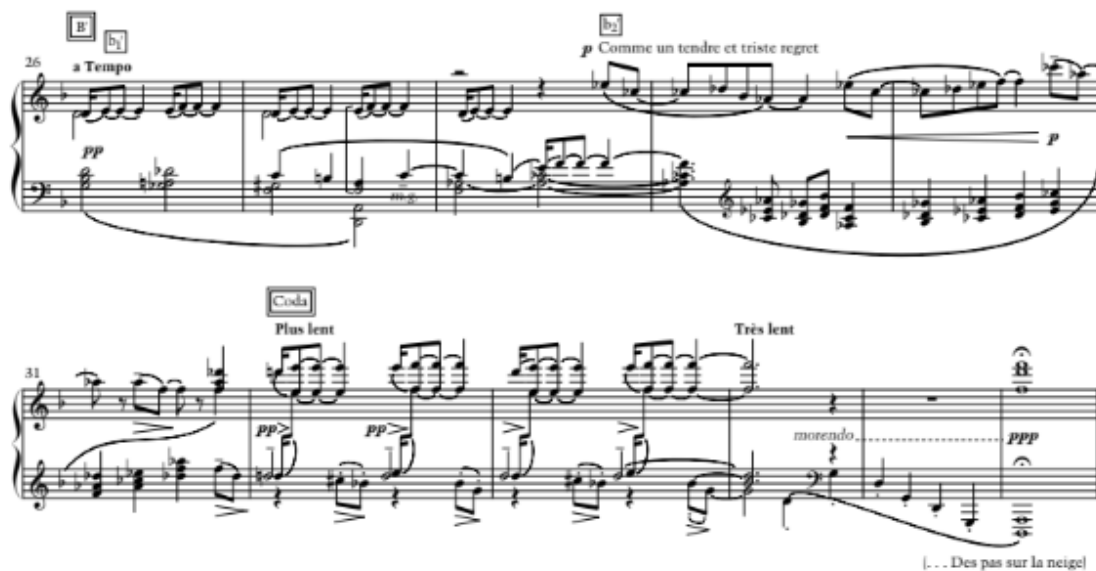
Πριν προχωρήσουμε στο αρμονικό υλικό που χρησιμοποιείται στα μμ.16-25, αξίζει να αναφερθούν κάποιες παρατηρήσεις. Αρχικά, στο μ.16 έχουμε επανεμφάνιση του ostinato στο δεξί χέρι, το οποίο μετατοπίζεται στο αριστερό χέρι στα μμ.17-25. Στο μ.18, παρατηρώντας την μελωδία του δεξιού χεριού (E-D-C-Ab), βλέπουμε ότι έχουμε ένα διαστημα 5^{ης} αυξημένης (Ab-E). Στον 2^ο χρόνο του μ.21 στο κλειδί του G, το Cb προκαλεί μια έντονη αλλαγή, αφού αντί για D, ακολουθεί το Eb. Συνεχίζοντας, η συγχορδία που βλέπουμε με πράσινο χρώμα στο μ.21 στο παράδειγμα 8, υπέστη κατιούσα βηματική χρωματική κίνηση, σε σύγκριση με την αντίστοιχη συγχορδία στο μ.6 [D (μ.6) γίνεται Db (μ.21)], η οποία φαίνεται κι αυτή στο προαναφερόμενο παράδειγμα. Επιπρόσθετα, το δέκατο έκτο Ab που βρίσκεται στον 4^ο χρόνο του μ.23 στο κλειδί του G, είναι η πιο ψηλή νότα. Τα λόγια που αναγράφονται πάνω από το μ.21 *En animant surtout dans l'expression*, συμβουλεύουν τον ερμηνευτή-εκτελεστή σε εκείνο το μέρος να παίζει το κομμάτι με πιο «ζωηρή» έκφραση, αλλά όχι ρυθμό. Τώρα όσον

αφορά το αρμονικό υλικό, στο a_1' (μμ.16-19) παρατηρείται χρήση της ακουστικής σκάλας (D-E-F-G-Ab-Bb-C-D), και στο a_2' (μμ.20-25), από καθόλου οπλισμό πάμε άμεσα σε 6 υφέσεις (6b: Bb-Eb-Ab-Db-Gb-Cb).



Παράδειγμα 8.

Τέλος, ακολουθεί σχολιασμός των μμ.26-31, δηλαδή του μέρους B' της β' περιστροφής, σε συνδυασμό με την *Coda* η οποία περιλαμβάνει τα μμ.32-36.



Παράδειγμα 9 (μέρος B': μμ.26-31, Coda: 32-36).

Σε ό,τι αφορά το αρμονικό υλικό, στο b_1' (μμ.26-28³) έχουμε χρήση της χρωματικής σκάλας μελωδικά και της διατονικής αρμονικά, και στο b_2' (μμ.28⁴-31), έχουμε χρήση οπλισμού με έξι υφέσεις (6b: Bb-Eb-Ab-Db-Gb-Cb).

Παρατηρώντας τα μμ.26-27 του παραδείγματος 9, και τα μμ.8-9 του παραδείγματος 10, διαπιστώνουμε ότι το G-Gb-F που είναι στην γραμμή του μπάσου στα μμ.26-27 [b_1'], είναι η αντίθετη χρωματική κίνηση σε σύγκριση με τα αντίστοιχα μμ.8-9 του b_1 , όπου έχουμε τους φθόγγους F#-G-G# (Βλ. παράδειγμα 10).



Παράδειγμα 10 (μμ.8-9).

Στα μμ.28⁴-31 εμφανίζεται για άλλη μια φορά *Arabesque*, αυτή την φορά στο δεξί χέρι στο κλειδί του G. Παρατηρείται χρήση του *ostinato* πάλι στα μμ.26-28, «εξαφανίζεται» για 3 μέτρα, κι επανεμφανίζεται δύο οκτάβες ψηλότερα, στα μμ.32-34 όπου έχουμε την *Coda*.

Από μια ερμηνευτική σκοπιά, θα μπορούσε κανείς να φανταστεί την απώλεια επαφής εδώ με το άτομο που βηματίζει στο χιόνι, καθώς εξαφανίζεται ο ισχυρότερος εμβληματικός δείκτης της παρουσίας του - το θέμα τρεμοπαίζει σε αόρατο (εμφάνιση *ostinato* δύο οκτάβες πάνω, σε συνδυασμό με *pp*). Ή ίσως κάποιος απλώς χάνει τα ίχνη του, κι έτσι αντικρίζει μόνο το αψεγάδιαστο λευκό του παγωμένου τοπίου. Όλη η *Coda* έχει χαρακτήρα πλάγιας πτώσης, και πιο συγκεκριμένα στα μμ.34⁴-35 έχουμε IV, και στο μ.36 έχουμε I (Βλ. Παράδειγμα 11).



IV - I [πλάγια πτώση] Παράδειγμα 11.

Βιβλιογραφία

Bruhn, Siglind. *Images and Ideas in Modern French Piano Music* (Stuyvesant, N.Y.: Pendragon, 1997), 91.

Gallope, Michael, Brian Kane, Steven Rings, James Hepokoski, Judy Lochhead, Michael J. Purik και James R. Currie. «Vladimir Jankélévitch's Philosophy of Music.» *Journal of the American Musicological Society* 65, vo. 1 (2012): 215–56.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jams.2012.65.1.215>

Hanninen, Dora A. «A Theory of Recontextualization in Music: Analyzing Phenomenal Transformations of Repetition.» *Music Theory Spectrum* 25, vo. 1 (2003): 59–97.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2003.25.1.59>

HOOK, JULIAN. «Cross-Type Transformations and the Path Consistency Condition.» *Music Theory Spectrum* 29, vo. 1 (2007): 1–40.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2007.29.1.1>

Howat, Roy. «Debussy, Ravel and Bartók: Towards Some New Concepts of Form.» *Music & Letters* 58, vo. 3 (1977): 285–93. <http://www.jstor.org/stable/734041>

Jankélévitch, Vladimir. *Music and the Ineffable* (Princeton University Press: 2003), 69.

Kempf, Davorin. «What Is Symmetry in Music?» *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27, vo. 2 (1996): 155–65. <https://www.jstor.org/stable/3108344>

Lesure, François και Roy Howat. «Debussy, (Achille-) Claude.» *Grove Music Online*. (2001). Ημερομηνία προσπέλασης: 10 Ιουνίου 2022.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000007353>

Lewin, David. «A Formal Theory of Generalized Tonal Functions.» *Journal of Music Theory* 26, vo. 1 (1982): 23–60. <https://www.jstor.org/stable/843354>

Lewin, David. «On Generalized Intervals and Transformations.» *Journal of Music Theory* 24, vo. 2 (1980): 243–51. <https://www.jstor.org/stable/843504>

Lewin, David. «Some Instances of Parallel Voice-Leading in Debussy.» *19th-Century Music* 11, vo. 1 (1987): 59–72. <https://www.jstor.org/stable/746632>

Lewin, David. «Transformational Techniques in Atonal and Other Music Theories.» *Perspectives of New Music* 21, vo. 1/2 (1982): 312–71.
<https://www.jstor.org/stable/832879>

Major, Alice. «Word Shapes and Rhymescares: Translating Symmetry into Music and Poetry.» *Math Horizons* 20, vo. 3 (2013): 20–23.
<https://www.jstor.org/stable/10.4169/mathhorizons.20.3.20>

MCFARLAND, MARK. «Transpositional Combination and Aggregate Formation in Debussy.» *Music Theory Spectrum* 27, vo. 2 (2005): 187–220. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mts.2005.27.2.187>

Morgan, Robert P. «Symmetrical Form and Common-Practice Tonality.» *Music Theory Spectrum* 20, vo. 1 (1998): 1–47. <https://www.jstor.org/stable/746155>

Nadeau, Roland. «Debussy and the Crisis of Tonality.» *Music Educators Journal* 66, vo. 1 (1979): 69–73. <https://www.jstor.org/stable/3395721>

Pasler, Jann. «DEBUSSY THE MAN, HIS MUSIC, AND HIS LEGACY: AN OVERVIEW OF CURRENT RESEARCH.» *Notes* 69, vo. 2 (2012): 197–216. <http://www.jstor.org/stable/23358736>

Parks, Richard. *The Music of Claude Debussy* (New Haven: Yale University Press, 1989), 225.

Rings, Steven. «*Mystères Limpides*: Time and Transformation in Debussy's *Des Pas Sur La Neige*.» *19th-Century Music* 32, vo. 2 (2008): 178–208. <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2008.32.2.178>

Rochberg, George. «Polarity in Music: Symmetry and Asymmetry and Their Consequences.» *Proceedings of the American Philosophical Society* 141, vo. 2 (1997): 169–76. <http://www.jstor.org/stable/987300>

Sabaneev, Leonid και S. W. Pring. «Claude Debussy.» *Music & Letters* 10, vo. 1 (1929): 1–34. <http://www.jstor.org/stable/726729>

Satyendra, Ramon. «An Informal Introduction to Some Formal Concepts from Lewin's Transformational Theory.» *Journal of Music Theory* 48, vo. 1 (2004): 99–141. <http://www.jstor.org/stable/27639378>

Stuckenschmidt, H. H. και Piero Weiss. «Debussy or Berg? The Mystery of a Chord Progression.» *The Musical Quarterly* 51, vo. 3 (1965): 453–59. <http://www.jstor.org/stable/740834>

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*, τόμος 4: *The Early Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 92.

Voloshinov, Alexander V. «Symmetry as a Superprinciple of Science and Art.» *Leonardo* 29, vo. 2 (1996): 109–13. <https://www.jstor.org/stable/1576340>

Yih, Annie K. «Analysing Debussy: Tonality, Motivic Sets and the Referential Pitch-Class Specific Collection.» *Music Analysis* 19, vo. 2 (2000): 203–29. <http://www.jstor.org/stable/854428>