

Som, Cor e Poesia em Movimento Performativo: *Images II* para piano de Claude Debussy

Shao Xiao Ling¹³

Departamento de Comunicação de Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Resumo: O presente artigo pretende estudar as questões performativas surgidas quando a autora interpreta a segunda série das *Images* para piano de C. Debussy. Tal como o próprio compositor explicita no título desta obra – *Images*, a composição está plena de cenários da natureza. Os sons foram criados como cores e pintam poeticamente “o toque de sinos através das folhas”, “o repouso da lua num templo remoto” e “a flutuação de peixe-dourado na água”. Estas descrições auditivas/visuais fornecem à autora um panorama recreativo e, ao mesmo tempo, levantam também problemáticas, nomeadamente como é que a mente de um pianista desempenha uma combinação entre a imagem descritiva, o som e o movimento performativo. Será esta combinação motivada pela sinestesia sensorial audiovisual e exteriorizada através do sentido tátil, de modo a formar movimentos e gestos para obter uma individualidade performativa? Tendo em conta a vertente poética, a autora entende que Debussy criou um encanto metafórico, associado a uma conceção filosófica muito próxima do Budismo oriental. Relativamente a este aspeto, na continuidade musical, verifica-se a expressão de “difuso melancólico” com o fim de invocar o sentimento de perda e tristeza, que é sublimado, posteriormente, pelo vazio e eternidade, através dos símbolos – lua e templo remoto; a expressão de “vivo” é indicada para um ciclo de renascimento, e mais uma vez, através da simbolização – peixe-dourado e água. De facto, esta compreensão poética e (ou) filosófica proporciona à autora uma consciência e um horizonte interpretativo da música, mas será este o fator principal para transformar sentimentos em ações performativas? Em caso afirmativo, como é que esta interage com as sensações auditivas e visuais? Portanto, todas estas questões são estudadas neste artigo com o objetivo de entender a importância do movimento e dos seus componentes técnicos e musicais em performance, criando, assim, uma forma interativa que articula entre a consciência intelectual, os elementos sensoriais e o mecanismo cinético.

Palavras-chave: Debussy; som; imagem; poesia; movimento performativo.

Abstract: This article aims to study the performing questions arising when the author interprets the second series of *Images* for piano of C. Debussy. As the composer himself explicitly in the title of this work - *Images*, the composition is full of scenes of nature. The sounds were created as color and paint poetically "the bell-ringing through the leaves," "fall of moonlight on the remote temple" and "goldfish floating in the water." These auditory / visual descriptions provide the author a recreational outlook and at the same time, they also raise questions, including how the mind of a pianist plays a combination of descriptive picture, sound and performing movement. This combination will be motivated by audiovisual sensory synesthesia and externalized through the touch sense, to form movements and gestures to get an individual performance? Having regard to the poetic aspect, the author understands that Debussy created a metaphorical charm, coupled with a philosophical conception close to oriental Buddhism. On this aspect, the musical continuity, there is the expression of "melancholy diffuse" in order to invoke the feeling of loss and sadness, which is sublimated later, the emptiness and eternity through symbols - moonlight and remote temple; the expression of "lively" is nominated for a cycle of rebirth, and once again, through symbolization - goldfish and water. In fact, this poetic and (or) philosophical understanding gives the author a consciousness and an interpretative horizon of music, but this will be the main factor to transform feelings in performing actions? If so, how this interacts with the auditory and visual sensations? So, all these questions are studied in the article in order to understand the importance of movement and their technical and musical components in performance, thus creating an interactive form that links between intellectual awareness, the sensory elements and the Kinetic mechanism.

Keywords: Debussy; sound; image; poetry; performing movement.

Debussy existia antes do Debussy. É uma arquitetura que se move para trás na água, nuvens que são construídas e em ruínas, ramos que estão adormecidos, chuva sobre as folhas, ameixas que caem, que matam e sangram ouro. Mas tudo isso murmura, gagueja, não encontrando uma voz humana. Mil ondas maravilhosas da natureza encontraram finalmente o seu tradutor (Cocteau in Long, 1960, p. 10).

¹³ Email: shoaling@ua.pt

<http://revistas.ua.pt/index.php/impar>

Esta consideração do poeta e cineasta francês Jean Cocteau sobre a música de Claude Debussy examinou, poeticamente, a originalidade e o novo trajeto que o compositor criou e representou no panorama da música clássica ocidental. O espírito de buscar sonoridades harmónicas e tímbricas renovadas, a inspiração nas memórias passadas, tanto do grego antigo como da cultura tradicional oriental, o contacto com as artes visuais e poéticas do corrente *fin-de-siècle Paris* e a visão da música no seu estado sonhador e imaginário, tudo isto manifestado em Debussy marca uma presença luminosa, que contrasta com a conceção ortodoxa da era romântica no final do século XIX. Igor Stravinsky afirmou: “os músicos da minha geração e eu próprio devemos muito a Debussy.” (Dawes, 1969, p. 5).

Ao longo do seu percurso pleno de criatividade musical, Debussy produziu mais de trinta obras para piano solo, dentre estas, as duas séries de *Images* compostas entre 1905 e 1907 são classificadas como as da fase madura. O compositor mostrou orgulho nestas peças, através da sua confissão ao editor Jacques Durand e revelou: “as músicas irão ficar na história da literatura do piano, à esquerda de Schumann e à direita de Chopin” (Cummins, 2006, p. 14). É de salientar que Debussy manifestou, também, uma preferência significativa pelo termo *Images*¹⁴. Esta palavra foi escolhida várias vezes, como título geral das suas obras. Inicialmente aparece numa série de três peças compostas em 1894 e estas só foram publicadas integralmente em 1977 e identificadas por *Images oubliées* (Hinson, 2004, p. 81). Em 1905, no mesmo ano da publicação da primeira série de *Images* para piano, Debussy começou a compor uma série para orquestra, utilizando o mesmo título. Este interesse vigoroso pelos cenários visuais e da natureza proporciona um olhar técnico-estético renovado no tratamento do som, que certamente é associado à esfera artística de *fin-de-siècle Paris* na qual Debussy estava inserido. Neste ciclo, Debussy e os amigos falavam livremente sobre sons/cores, pinturas/sinfonias e poemas/músicas (Roberts, 2001, p. 3).

Baseado no contexto histórico-estético em cima referido e centrado no objeto deste estudo – *Images II* para piano – verifico, previsivelmente, pelos subtítulos das três peças, que os sons foram criados, intencionalmente, como cores e pintam poeticamente “o toque de sinos através das folhas”, “o repouso do luar num templo remoto” e “a flutuação dos peixes-dourados na água”. Estas descrições oferecem-me, imediatamente, a sensação de “ouvir” e “ver” a música, ao passo que, a revibração do sino, o murmúrio do vento, a evaporação do luar e o som do jogo da água entrelaçam com as folhas de outono, com o templo remoto e o peixe-dourado. Estas imagens fornecem um espaço espontâneo e sensorial para uma performance recreativa e levantam problemáticas, nomeadamente, como é que a mente de um pianista articula a imagem descritiva, o som e o movimento performativo. Será esta combinação motivada pela sinestesia sensorial audiovisual e exteriorizada através do sentido táctil, de modo a formar movimentos e gestos para obter uma individualidade performativa?

Percepções de som, cor e poesia em movimento musical

Na memória de Marguerite Long, a pianista francesa considerada mais fiel e próxima à maneira do compositor relatou o seguinte:

¹⁴Debussy expressou a Edgard Varèse: “Eu amo as imagens quase tanto quanto a música” (Lockspeiser, 1978, p. 113).

Debussy era um pianista incomparável, as mãos dele pousavam profundamente nas teclas, mas sempre muito suaves, criando uma vasta gama de cores. Sem qualquer aspereza (é preciso esquecer que um piano tem martelos) o som dele era sempre cheio e intenso, contudo mantendo-se a gama dinâmica entre *pianississimo* e *forte*. Dentro dessa gama, ele nunca perdeu a sutileza da sua paleta harmónica (Dunoyer, 1993, p. 70).

Um outro aspeto interessante foi revelado por Long: “era um enigma para expressar acordes inquietantes, timbres que parecem espalhados, algo indefinido cintilante mas profundo” (Long, 1960, p. 16). Todavia, Debussy afirmou que sob a falsa aparência da improvisação, a sua música esconde uma preocupação pela forma e disposição interior. É nela que se busca passagens e poesia descritiva, onde combina ternura, humor e seriedade (Long, 1960, p. 17). Nesta linha de pensamento, o compositor declarou, em 1902, “a música não é limitada para uma representação meramente da natureza, mas sim a afinidade misteriosa entre a natureza e a imaginação.” (Gerstle & Milner, 1995, p. 53). Em 1910, ele escreveu: “um artista é, por definição, um homem habituado a viver entre sonhos e aparições.” (Botstein, 2001, p. 165). Este mundo de sonho que Debussy afirmou e viveu espelha-se nas *Images II*. As visões movem-se a partir de uma paisagem outonal do Dia de Todos os Santos em Rahon¹⁵ para um templo oriental remoto e inserido na imortalidade luar¹⁶ e cristaliza-se no símbolo do peixe-dourado desenhado numa decoração lacada oriental¹⁷. Como intérprete, a minha perspetiva de olhar para estas aparições parte, por um lado, duma pesquisa musicológica associada ao contexto histórico e estético em que a obra foi criada e inserida; por outro lado, parte duma visão oriental, baseada na minha própria cultura nativa chinesa. Neste estudo em particular, sinto que o estado belo e espiritual que a obra transmite fascina-me e entra, naturalmente, na minha compreensão subjetiva, não só pelo tratamento dos materiais musicais, como também pela expressão poética e filosófica inerente às imagens sonoras. Relativamente a este aspeto, na continuidade musical das três imagens, verifico a expressão de “difuso melancólico” com o fim de invocar o sentimento de perda e tristeza, que é sublimado, posteriormente, pelo vazio e eternidade, através dos símbolos – luar e templo remoto; a expressão de “vivo” é indicada para um ciclo de renascimento através da simbolização – peixe-dourado e água. Esta compreensão poética e filosófica em relação às imagens proporciona-me uma consciência e um horizonte interpretativo da música.

Diversos pianistas/autores discursam sobre a importância da imagem auditiva e a respetiva emoção e sentido poético no ato de criar o movimento, o som e, conseqüentemente, a interpretação musical (Neuhaus, 1973, Sandor, 1981 & Berman, 2001). No livro *The Art of Play Piano*, Heinrich Neuhaus refere que a obtenção da “imagem artística” e o seu entendimento claro e correto permite a um intérprete trabalhar, intensamente, para alcançá-la e incorporá-la

¹⁵ Rahon é uma vila no leste de França, onde Debussy se inspirou para a primeira peça das *Images II*. O encanto surgiu através duma correspondência vinda do seu amigo, musicólogo e sinólogo Louis Laloy, de quem Debussy recebeu a influência da cultura oriental. Laloy foi o primeiro autor que fez uma biografia sobre Debussy (Ewans & Halton, p. 2004).

¹⁶ A influência da filosofia Budista em Debussy foi a partir dos poetas com quem ele conviveu, designadamente Baudelaire. Ele associou-se, igualmente, aos etnomusicólogos Edmond Bailly e Charles de Sivry, ambos se interessavam pelo oriente. Debussy revelou uma admiração pelo Budismo no seu ensaio escrito através da conversa com *Monsieur Croche*, uma figura virtual que ele criou para falar sobre a música daquela época (Gerstle & Milner 1995, p. 78).

¹⁷ Debussy era fascinado pela arte visual japonesa, nomeadamente estampas coloridas de Hokusai e Hiroshige. Ele tinha no seu estúdio, uma placa lacada com o desenho de duas carpas em movimentos graciosos, a partir do qual veio o título *Poissons d'or* (Gerstle & Milner 1995, p. 70).

na sua performance, isto é, a sua elaboração técnica (Neuhaus, 1973, p. 2). No ensinamento da sua própria experiência performativa, Neuhaus afirma que deve despertar todos os meios para atingir uma meta profissional, desenvolvendo a imaginação pelo uso de metáforas adequadas (poéticas), por analogia com os fenômenos naturais ou eventos na vida, particularmente a vida emocional e espiritual (Neuhaus, 1973, p. 20). De modo semelhante, contudo, enfatiza-se a relação entre o movimento e a emoção, Gyorgy Sandor menciona, no seu livro *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*, que as emoções são expressas através de movimentos que correspondem e refletem essas mesmas emoções. Uma passagem delicada, sonhadora e subtil num noturno de Chopin ou num prelúdio de Debussy não deveria ser tocada com movimentos angulares ou abruptos (Sandor, 1981, p. 4). A questão de estimular imaginação e emoção no desempenho técnico e na ação de performance é, igualmente, destacado na *Note from the Pianist's Bench* de Boris Berman. Como sucessor de Neuhaus, Berman dedicou um capítulo próprio – *Technique of the Soul* – para expor a indispensabilidade de encontrar o espírito emocional enraizado na música para sua performance (Berman, 2002, pp. 169-179). Segundo estes autores, clarificar as ideias musicais através da imagem artística, da emoção e do sentido poético e filosófico é a primeira meta que um pianista deve alcançar na emergência da interpretação duma obra musical. A técnica surge, a partir desse entendimento, com o fim de elaborar interações entre os elementos sensoriais e o mecanismo cinético. Neste percurso de aquisição, a procura do som desejado é um alvo contínuo, onde os movimentos cinéticos e os sentidos audiovisuais atingem uma incorporação otimizada. No caso específico da performance das *Images II*, considero que, esta incorporação performativa, possui uma estrutura de três níveis, na qual a definição da imagem audiovisual e a compreensão poética e filosófica abrangem os dois níveis dominantes, que orientam e estipulam as partes dum outro nível, tais como cores, materiais musicais e movimentos/gestos. Visando esse nível interno, encontro, ainda, diversos componentes que articulam e interagem entre eles, no processo performativo (figura 1).

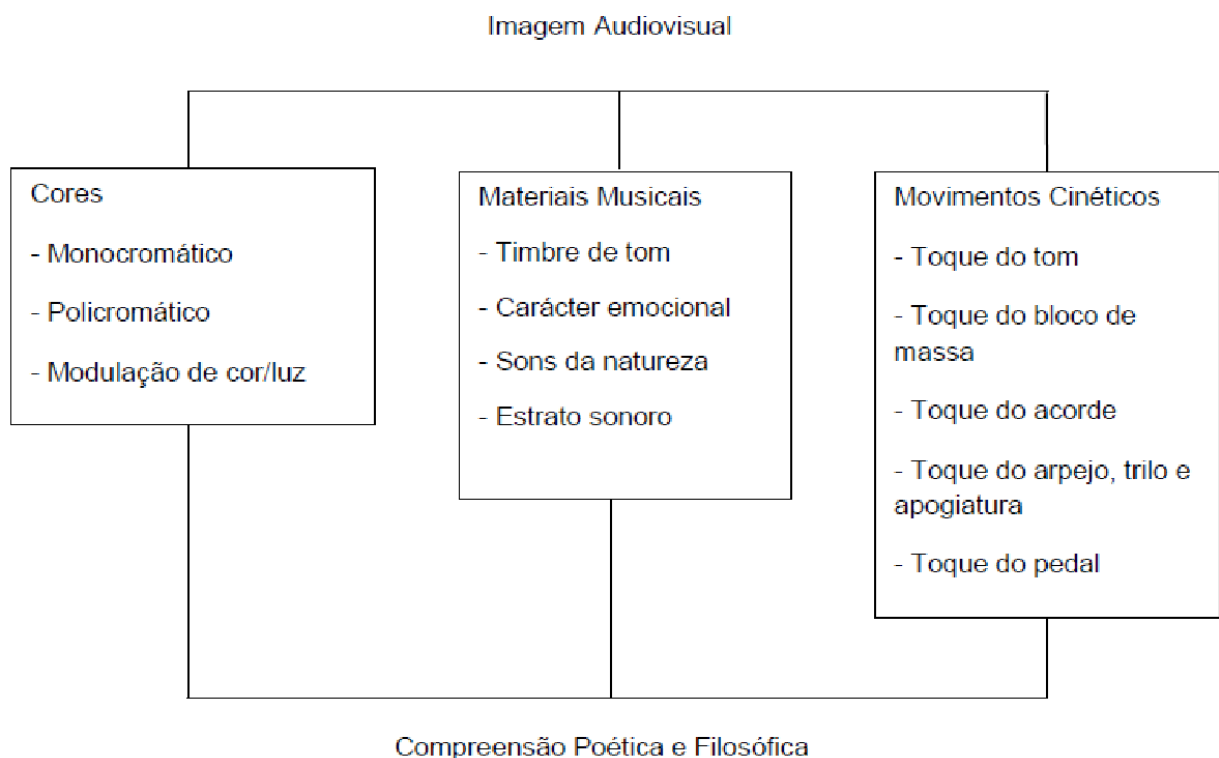


Figura 1. Estrutura da incorporação performativa

Imagem do toque de sinos através das folhas

Conforme a estrutura referida, visualizo, na *Cloches à travers les feuilles*, uma imagem outonal – os toques ilusivos de sinos, ora longínquos ora cintilantes, a emergir um sentimento melancólico que atravessa nas folhas “sussurradas” em plena cinza nublada. Realço que esta visão baseia-se na carta de Louis Laloy para Debussy, em que a envoltória lutuosa é descrita pelos “toques fúnebres que passam de vila em vila através das folhas amarelas florestais no silêncio da noite” (Priest, 1999, p. 207). Verifico que esta descrição poética revela uma aproximação ao pensamento oriental, transpondo um sentimento de perda através das “folhas amarelas” e um destino invisível nos “toques de sinos” ecoados em noite misteriosa. A meu ver, a cor amarela pinta, aqui, a expressão lutuosa que emerge, monocromaticamente, através da textura dos tons inteiros envolvidos nas ressonâncias da 5ª aumentada entre *Sol* e *Dó bemol* e agregando o toque em *stacatto*. O movimento associado a este material aborda uma articulação vertical, com o ataque lento e em intensidade *pianíssimo*, à maneira do “*staccato* de Debussy” em expressão *doucement sonore* e com o pedal contínuo por compasso. Este movimento ativa todos os espectros da 5ª aumentada, por um lado, cria uma sensação misteriosa e por outro, leva-me para os sons dos *Gamelans* do extremo oriente (figura 2).

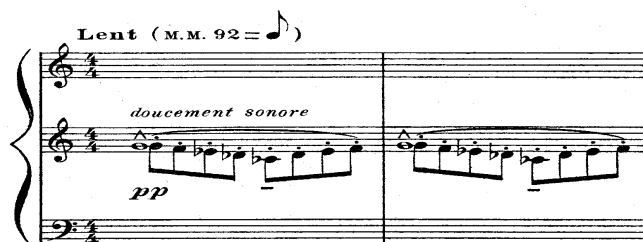


Figura 2. *Cloches à travers les feuilles*, *Images II*, (Debussy 1908), cc. 1-2

A partir do 3º compasso, os materiais sonoros expandem-se para os três estratos, os tons da cor amarela lutsa começam a misturar-se com o movimento ondulado das folhas sussurradas, através das escalas flutuantes de tons inteiros; paralelamente, a expressão lamentosa é exteriorizada através do motivo melódico na voz superior, enquanto os tons da voz grave e contínua provocam a cor nublada da noite misteriosa. O movimento cinético torna-se complexo nesta produção, visto que além do movimento vertical, o movimento horizontal é ativado na mão direita, por um lado, em *pianíssimo* flutuante da voz intermédia, por outro, em *cantabile* profundo da voz melódica. Simultaneamente, os gestos de *accento* e *tenuto* são exigidos para criar os espectros harmónicos e os toques dos pedais de ressonância funcionam em “movimento sincopado” sobre a melodia e permanecem leves e rápidos (figura 3).



Figura 3. Cloches à travers les feuilles, Images II, (Debussy 1908), cc. 4-7

O estrato sonoro é modificado a partir do compasso 13, o material torna-se uma massa sonora nublada iridescente que se baseia nos hexacordes invogais; simultaneamente, esta textura é colorida pelos tons piedosos sustentados na voz superior. A criação destas cores sonoras requer um movimento circular com o toque homogéneo e sem lineamentos angulares na repetição dos hexacordes, paralelamente, existe um movimento vertical lento, doce e bem vibrado, na voz superior (figura 4).

Figura 4. Cloches à travers les feuilles, Images II, (Debussy, 1908), cc.12-14

A única parte com a textura espessa e em dinâmica forte encontra-se entre os compassos 31-32. O toque dos sinos torna-se, aqui, animado e cintilante, ativando as harmonias claras e marcadas em combinação com os acordes diatónicos e pentatónicos. O movimento vertical rápido e repercussivo é aplicado sobre o pedal cheio para obter a modulação da cor/luz (figura 5).

The image displays two systems of musical notation for the piece 'Cloches à travers les feuilles'. Each system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The first system shows a piano (*p*) section in the left hand and a forte (*f*) section in the right hand, with a crescendo leading to a fortissimo (*ff*) section. The second system continues with a fortissimo (*ff*) section in the right hand and a piano (*p*) section in the left hand, which then transitions to a pianissimo (*pp*) section with a 'marqué' (marked) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 5. *Cloches à travers les feuilles*, *Images II*, (Debussy, 1908), cc. 30-33

Após este ponto culminante, o toque dos sinos volta a distanciar, os tons desvanecem em movimentos cada vez mais lentos, ficando somente as sensações.

Imagem do repouso do luar num templo remoto

Na segunda peça *Et la lune descend sur le temple qui fut*, a melancolia e o mistério luto anterior convertem-se em eternidade luar evaporada sobre um templo remoto. Enquanto a inspiração da primeira peça surge a partir duma paisagem real da região rural francesa, aqui, o sonho de Debussy voa para mais longe – um oriente imaginário. A influência de Laloy está presente, não só porque a música foi dedicada a ele, mas também porque o título poético foi sugerido por ele (Dawes, 1969, p. 32). O conhecimento da literatura oriental é revelado, neste título, através da simbologia metafórica: luar/eternidade e templo/pureza divina. O pensamento Budista marca a presença com o alcance da felicidade interior através do esvaziamento do ego e a proximidade ao silêncio da natureza. Debussy colocou *doux et sans riqueur* para exprimir o movimento intemporal, paralelamente, aplicou a dinâmica entre *piano* e *pianississimo* para salientar a natureza silenciosa. Verifico que os acordes com os intervalos de 5^a e 8^a movem-se em paralelo e sem resolução sobre uma monodia pentatónica e pinta a beleza do vazio e da luz “gélida” – a imortalidade luar. O movimento utilizado para obter esta cor tímbrica baseia-se na ativação das ressonâncias harmónicas entre os intervalos internos dos acordes, evitando, assim, os ataques diretos das notas superiores do acorde. O pedal de ressonância é aplicado em sobreposição para preservar a continuidade sonora, contudo não mistura os acordes. Por outro lado, o pedal *una coda* é usado para modificar a quantidade e a qualidade das ressonâncias pretendidas (figura 6).

doux et sans rigueur

Figura 6. *Et la lune descend sur le temple qui fut, Images II*, (Debussy 1908), cc. 1-9

Considero que o momento sublime surge, posteriormente, entre os compassos 12-15. Visualizo, neste lugar, a imagem da santidade luminosa justaposta ao vazio e à eternidade anterior. A iluminação é criada através do material transparente com duas melodias sobrepostas, uma pentatónica e a outra diatónica, que diferem, também, pelos ritmos métricos. Além disso, a melodia pentatónica está ornamentada pelas apogiaturas em oitavas, criando um gesto de irradiação. Entendo que o movimento cinético associado a esta imagem é delicado, dando sentido às *nuances* sem perder a linha horizontal; simultaneamente, os tons são tocados como o beliscar numa cítara para evitar ataques duros. O pedal de ressonância é aplicado com a “respiração” para obter ressonâncias qualificadas e sem mistura exagerada (figura 7).

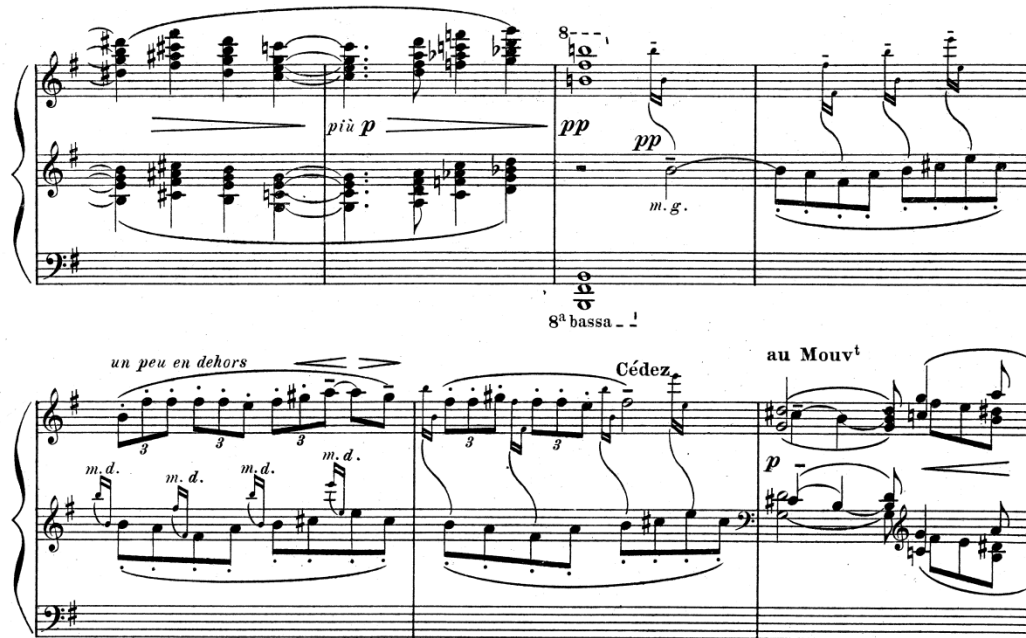


Figura 7 Et la lune descend sur le temple qui fut, Images II, (Debussy, 1908), cc. 10-16

Imagem da flutuação dos peixes-dourados na água

Na terceira peça *Possions d'or*, o movimento *Animé* ressalta, imediatamente, depois da última iluminação vibrante em *pianississimo* da peça anterior, e fixa-se numa imagem dos dois peixes-dourados em jogo na água. Segundo Marguerite Long, a inspiração musical veio a partir dum painel lacado japonês no estúdio de Debussy (Long, 1960, p. 130). Entendo que, a peça não é uma simples captura da imagem para um capricho musical, mas um pensamento contemplado por detrás da simbologia. O símbolo dos dois peixes-dourados metaforiza um espírito vivaz além do mundo mundano e a água fonte da vida. Um ciclo do renascimento emerge, aqui, na reflexão após o luto, o vazio e a eternidade. Verifico dois materiais sonoros para a representação destes símbolos, a textura *ostinato* em trémulos para murmúrios da água e uma melodia gestual cheia de alterações rítmicas e apogiaturas para intencionar a graciosidade dos peixes. Debussy cria diferentes durações e intensidades para ganhar cores, este pontilhismo é criado, igualmente em movimento, oferecendo uma espontaneidade em performance. Daí, o movimento deve ser calculado cuidadosamente, por um lado, mantendo a textura da água em sons homogéneos e acompanhando a dinâmica da linha gestual; por outro, produzindo diferentes toques tímbricos baseados na ligação entre o ouvido e a sensibilidade tátil (figura 8).

Figura 8. *Poissons d'or*, (Debussy 1908), cc.16-23

Conclusão

Quando concluí a minha interpretação sobre as *Images II*, lembro-me do manifesto do compositor, numa carta para Poniatowsky e Chausson, em 1893:

Na verdade, a música deveria ter sido uma ciência hermética inserida em textos tão difíceis e laboriosos para decifrar de modo a desencorajar um “rebanho” de pessoas que a tratam de forma tão casual, como um lenço descartável (Debussy in Botstein, 2001, p. 165).

Entendo que a música permanece num universo místico e em Debussy, a habilidade suprema atinge o mais alto nível da imaginação. Seria difícil de resumir ou autenticar as evocações tanto visuais como sentimentais que Debussy preservou. Como intérprete percebo que devo encontrar uma lógica pertinente e uma observação ampla da partitura no horizonte performativo. Tal como o compositor, uma mente criativa do intérprete inspirada nos fenómenos poéticos, metafóricos da natureza e nas peculiaridades emocionais da vida. O que faz vibrar uma interpretação é despertar na memória estes fenómenos e peculiaridades e os compatibilizar na obra em causa. Paralelamente, os sentidos audiovisuais estimulam e interagem em sinestesia através dessa compreensão e desencadeiam os sinais para o mecanismo cinético. Os movimentos e gestos devem ser moldados detalhadamente de acordo com a exigência auditiva, alcançando uma qualidade técnica e musical. Consequentemente, o sentido auditivo renova a meta da perfeição, criando uma forma interativa que articula entre a

consciência intelectual, os elementos sensoriais e o mecanismo cinético no processo performativo.

Referências

- Berman, Boris. (2000). *Notes from the Pianist's Bench*. Michigan: Yale University Press.
- Botstein, Leon. (2001). Beyond the Illusions of realism: Painting and Debussy's Break with Tradition. In J. Fulcher (ed.), *Debussy and His World* (pp. 141-180). Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Cummins, Linda. (2006). *Debussy and the Fragment*. New York, NY: Rodopi B. V. Editions.
- Dawes, Frank. (1969). *Debussy Piano Music*. London, UK: British Broadcasting Corporation.
- Debussy, Claude. (1908). *Images II Série*. Paris, France: Durand & Fils.
- Dunoyer, Cecillia. (1993). *Marguerite Long: A Life in French Music 1874-1966*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Gerstle, Andrew, & Milner, Anthony. (1995). *Recovering the Orient: Artists, Scholars, Appropriations*. New York, NY: Psychology Press.
- Lockspeiser, Edward. (1978). *Debussy His Life and Mind*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Halton, Rosalind, & Ewans, Michael. (2004). *Music Research: New Directions for a New Century*. Cambridge, UK: Cambridge Scholars Press.
- Hinson, Maurice. (2004). *The Pianist's Dictionary*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Long, Marguerite. (1960). *Au Piano Avec Claude Debussy*. Paris, France: René Julliard.
- Neuhaus, Heinrich. (1973). *The Art of Piano Playing*. New York, NY: Praeger Publisher.
- Priest, Deborah. (1999). *Louis Laloy (1874-1944) on Debussy, Ravel, and Stravinsky*. Aldershot, Hants: Ashgate.
- Roberts, Paul. (2001). *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Minnesota, MN: Hal Leonard Corporation.
- Sandor, Gyorgy. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York, NY: Schirmer Books Macmillan Publishing.