

Territórios, momentos e jogos no prelúdio *Des pas sur le neige*.  
Uma perspectiva de análise orientada a objetos

Estevão Moreira\* e Rogério Costa\*\* (Orientador)

**RESUMO:** apresentamos aqui uma análise de um prelúdio de Debussy, *Des pas sur le neige*, com base na metodologia de análise desenvolvida por Didier Guigue (UFPB), este por sua vez baseado no conceito de *Objeto Sonoro* de Pierre Schaeffer. Evidenciam-se aspectos analíticos que colocam em perspectiva diferentes procedimentos de manuseio do material musical, indo muito além de um método ou sistema de organização estrutural que privilegia as qualidades cromáticas (altura) fundamentado no *arquétipo de nota musical*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Análise Musical, Objeto Sonoro, Debussy, Didier Guigue, Pierre Schaeffer, Música Contemporânea.

**ABSTRACT:** we present here an analysis of a prelude of Debussy, *Des pas sur le neige*, on the basis of the methodology of analysis developed for Didier Guigue (UFPB), this in turn based in the *Sonic Object* concept of Pierre Schaeffer. Analytical aspects that place perspective different manuscript procedures of the musical material, going very beyond a method or system of structural organization are proven that privileges the chromatic qualities (height) based on *archetype of musical note*.

**KEYWORDS:** Musical Analysis, Sonic Object, Debussy, Didier Guigue, Pierre Schaeffer, XX sec. Contemporary Music.

A proposta de análise da música do séc. XX através de uma perspectiva orientada a objetos é o tema desenvolvido pelo pesquisador Didier GUIGUE em sua Tese de Doutorado (1996) em Música e Musicologia do séc. XX na qual defende que “a articulação de objetos sonoros constitui, para os compositores do Séc. XX em geral, um vetor de estruturação formal tão importante quanto a dos elementos abstratos básicos que os cromas – pitch-classes, classes de notas – constituem” (GUIGUE, 1996). Sua pesquisa se fundamenta sobre o conceito de *objeto sonoro* de Pierre Schaeffer desenvolvido no *Tratado dos Objetos Musicais*.

Seu objetivo inicial é “ilustrar a importância hierárquica que passou a ganhar o conceito de sonoridade enquanto elemento da estruturação da forma. Segundo este conceito, a imagem sonora já não é o produto resultante da interarticulação dos ‘pontos e contrapontos’, mas se torna, ao contrário, o próprio projeto composicional, e proporciona o material gerador e modelador das estruturas.” (GUIGUE, 1996).

Juntamente com esta tentativa de apontar esta ‘emancipação da sonoridade’, dos objetos e formas, GUIGUE aponta também para uma “dicotomia entre essa concepção da composição e a prática analítica contemporânea, a qual, salvo exceções, continua considerando as infraestruturas cromáticas como o lugar suficiente, embora não único, da expressão das

---

\* Estevão Moreira é graduando em licenciatura em Música pela USP. Este artigo é parte integrante de pesquisa de IC (FAPESP): “Análise da obra pianística de Debussy por uma perspectiva de análise orientada a objetos”, [estevaomoreira@gmail.com](mailto:estevaomoreira@gmail.com)

\*\* Prof. Dr. Rogério Costa, USP, [rogercos@usp.br](mailto:rogercos@usp.br)

construções formais” (GUIGUE 1996). Portanto, “considerando que as propriedades imanentes de uma obra musical, tal como se encontram codificadas na partitura, podem ser evidenciadas em vários níveis, do mais elementar – a organização do sistema de alturas – ao mais composto, constata-se a dificuldade da teoria musical em produzir, para o estudo da articulação dos níveis mais complexos, estratégias de apreensão e de abstração tão rigorosas como as que foram/são desenvolvidas para a articulação dos componentes elementares” (GUIGUE, Didier, 1995b)

Na pesquisa de GUIGUE a obra pianística de Debussy foi adotada como escopo da análise: uma sonoridade que, ao invés de invólucro de signos como por exemplo, sol-si-ré-fá e do-mi-sol, ou seja, dominante e tônica apresenta outras funcionalidades e parâmetros de articulação completamente distintos da tradição tonal clássica-romântica. Idéias musicais que marcaram profundamente o pensamento composicional, apontando caminhos significativos para o fazer musical do séc. XX.

A seguir apresentamos o resultado de nossa análise *do Prelude VI - De pas sur le neige*, do primeiro livro de prelúdios de Claude Debussy norteado pelas premissas metodológicas de Didier Guigue.

## 1) SEGMENTAÇÃO DO CONTÍNUO SONORO

### 1.1) ANÁLISE DAS RUPTURAS MACRO-FORMAIS

As rupturas se dão por 2 principais fatores: (1) os objetos (*momentos*) em suas diferentes “atmosferas” têm certas peculiaridades de *ocupação espacial* (i.e. ocupação acrônica das alturas), privilegiando regiões específicas; e (2) estas ocupações são diferenciadas quanto aos seus *elementos constituintes* – configurações de justaposição de melodia, acordes, figura<sup>1</sup> etc., e permutações destas configurações – de maneira que cada novo acontecimento simultâneo – ou ainda a ausência de um acontecimento – caracteriza-se como uma *ruptura da continuidade*. Expressões de interpretação são também fortes indícios destas rupturas.

Tais alterações não se dão bruscamente, em parte (1) devido ao tempo “*Triste e lent*” (44 bpm) definido pelo compositor, associado às figuras rítmicas não muito rápidas: excetuando-se a figura iterativa, que tem uma semicolcheia, a figura rítmica mais rápida é a colcheia em tercina; em parte (2) pela rarefação das densidades rítmica ou harmônica ao fim de cada objeto em conjunto com uma dinâmica que vai de *più pp* até *p* ou ainda por curtos segmentos melódicos de ligação ao fim de alguns objetos.

### 1.2) IDENTIFICAÇÃO DE OBJETOS SONOROS/MUSICAIS

**c.1-4** – a peça se inicia com a aparição de uma figura que permeia grande parte da peça. As notas ré-mi e mi-fá que fazem parte desta figura localizam-se na região média e estão dispostas de maneira a soarem como um movimento melódico sendo mantidas no tempo gerando batimentos pela proximidade destas notas. Primeiramente ré-mi e re-mi-fá, produzindo não

---

<sup>1</sup> “Elemento da significação musical composto inteiramente de detalhes definidos por sua disposição num determinado contexto”. Como bem coloca o compositor, tais detalhes são definidos por sua posição dentro da composição, não há um significado a priori, mas uma significância que se dá no devir musical e da escuta. (FERNEYHOUGH, Brian *apud* FERRAZ 1997).

somente uma contextualização harmônica, mas também um efeito no timbre.

Acompanhando esta figura, uma melodia “*expressif et douloureux*” é exposta na região médio-aguda caracterizando-se pelo andamento lento em legato, situando-se num âmbito de 6ª Maior do sol 3 até mi 4; e também por sua configuração intervalar no modo de ré eólio, concluindo-se com movimento de 3ª descendente.

Triste et lent (♩ = 44)

*pp*

*p expressif et douloureux*

*più pp*

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore d'un flût de paysage triste et glacé*

figura 1: compassos 1-4

**c.5-7** – a partir do compasso 5 observa-se a aparição de um conjunto de acordes na região grave (mão esquerda) com grande abertura na disposição das notas destes acordes, proporcionando uma sonoridade mais leve do que se fossem dispostos em posição cerrada, devido à complexidade harmônica dos graves (os parciais da série harmônica).

No mesmo compasso surge uma melodia como uma *reverberação* que responde os acordes graves. A melodia hesitante tem uma direcionalidade ascendente; em contrapartida, os acordes descem em bloco: ambos os acontecimentos em direção ao ré. Quando então a melodia alcança o seu ápice e o acorde grave também atinge seu objetivo a melodia se descontrai indo para o sentido descendente e funcionando também como um elemento de ligação/transição para o próximo Objeto.

No que tange à estrutura intervalar, este trecho do compasso 5 ao 7 encontra-se no modo dórico, permanecendo-se o centro em ré.

figura 2: compassos 5-7

**c.8-11** – no compasso 8 os acontecimentos se dão na região grave abaixo da figura e se constituem de uma melodia no baixo em semínimas atuando com as mínimas, e com a própria figura, formando acordes. As “regras” estabelecem aqui uma organização dos elementos figura, acorde e contraponto (nota longa contra nota breve). Os componentes, com exceção do motivo persistente – têm uma progressão cromática e o baixo realiza saltos de 5ª descendente ou 4ª ascendente, sempre concluindo em dó# ou réb; há também uma forte presença de paralelismos e intervalos de 2ª, 7ª e trítone, compondo a sonoridade harmônica – e que podem ser lidas como acordes que remetem a tétrades tonais com, por exemplo, (enarmonicamente) F#7(b5), C#m7, etc.



figura 3: compassos 8-11

**c.12-13** – os compassos 12 e 13 se caracterizam por uma melodia na região grave, acompanhada da ressonância e um acorde que tem sua origem no final do compasso 11. Esta melodia não se desenvolve por muito tempo e, ainda, repete-se em parte; este detalhe associado à expressão *Cédez* indica um movimento que se contém e vai se dispersando: uma transição para o próximo objeto. A estrutura intervalar deste Objeto baseia-se na escala de mib mixolídio.



figura 4: compassos 12-13

**c.14-15** – no compasso 14 o ritmo da figura inicial é apresentado no baixo, porém com intervalo ampliado: trítone fá#-dó. Todos os acontecimentos do c.15 estão baseados em uma estrutura intervalar de tons inteiros e somente a nota ré não é utilizada. No compasso 15 o baixo caminha pelas notas si e sib em *Retenu* desempenhando um papel conclusivo que conduz para o próximo acontecimento, ainda que através de um forte contraste devido à extrema diferença com o próximo compasso (c.16) que é a retomada do motivo inicial, na região média.



figura 5: compassos 14-15

**c.16-19** – reaparição da figura inicial, com a nota ré e acréscimo e um segmento melódico na região grave. No compasso 17 surge um outro movimento melódico – sobre o objeto inicial e o segmento melódico grave – que tem familiaridade com as demais ocorrências melódicas na região aguda, caracterizadas por uma tendência de explorar saltos de 3<sup>a</sup> (maior ou menor). A harmonia é o resultado das justaposições dos elementos – baixo, figura e melodia – dispostos sobre uma estrutura intervalar que lembra o modo eólio, porém diferindo desse pela presença do láb que é uma 5<sup>a</sup> diminuta.

Há uma forte característica de retomada da idéia inicial dos compassos 1-4, um relacionamento de idéias, como uma re-exposição, com similaridades estruturais, porém, um repetir diferente, para além de uma simples re-exposição.

figura 6: compassos 16-19

**c.20-25** – reaparição da estrutura acorde grave + figura + “reverberação”: o compasso 20 retoma a idéia do compasso 5, ou seja, o mesmo conjunto de “regras” dos compassos 5-7 é utilizado nos compassos 20-25. Contudo, no segundo compasso desta reaparição (c.21) ocorre uma modulação<sup>2</sup> da harmonia em relação ao compasso 6 e a expressão “*En animant surtout dans l’expression*” com a prescrição dinâmica “*p expressif et tendre*” são indícios de modificações importantes na interpretação e, por conseqüência, na sonoridade. Após a modulação, o centro harmônico passa para réb mixolídio. Os compassos 23 e 24 se caracterizam por um conjunto de melodias paralelas ascendentes no grave que resultam em acordes maiores com 7<sup>a</sup> que sobem

2 De um ponto de vista abrangente, modulação significa transformação: algo permanece e algo se modifica.

cromaticamente<sup>3</sup>. Em c.24, a terminação da melodia em salto de 3ª menor é também um elemento de ligação para o momento seguinte, sendo valorizado pela indicação *retenu*.



figura 7: compassos 20-25

**c.26-28** – continuidade do objeto figura com a adição de acordes no grave – tríades – que dão origem a uma linha melódica diatônica na região média, realizando contraponto com notas longas. Esta estrutura (acorde+cromatismo+figura) pode ser vista como uma variação dos compassos 8-11, porém com uma sonoridade distinta. No primeiro momento, nos compassos 8-11, a harmonia resulta dos movimentos cromáticos do baixo em conjunto com o movimento de sétimas ou segundas paralelas nas vozes intermediárias, em movimentação predominantemente cromática, resultando em uma sonoridade dissonante em relação segundo momento de aparição deste objeto, compassos 26-28, onde ocorre um paralelismo descendente de semitons entre os primeiros três acordes (sol maior, sol b menor e fá menor), desprendendo-se uma linha melódica que antes era cromática no baixo e agora diatônica na voz intermediária em região média; a partir da metade do compasso 27 os acordes passam a ter uma progressão por mediantes: ré menor, fá menor e láb menor, sempre permeados pelo objeto-figura.

<sup>3</sup> Devido à sonoridade da 9ª aumentada presente em todos estes acordes, entendemos que esta seqüência evoca uma sonoridade octatônica.



figura 8: compassos 26-28

**c.29-31** – Ao fim do compasso 28 ressurgue a melodia que havia sido apresentada no compasso 21-24, com mesma estrutura intervalar: ré bemol mixolídio. Juntamente com esta melodia, surgem acordes na mão esquerda, na região médio-aguda: predominantemente acordes de 6<sup>a</sup>. Esta seqüência de acordes se encaminha para um ápice em uma tríade de ré bemol maior.

Outra alteração significativa que pode representar uma espécie de suspensão do tempo por Debussy, é a saída da figura associada à expressão “*comme un tendre et triste regret*”. Pode-se atribuir, para efeito de organização da forma, uma correlação entre este trecho da peça (c.29-31) com o bastante distinto trecho dos compassos 12 e 13: estes trechos desempenham funções análogas de transição, suspensão, ligação. Ambos se caracterizam pela ausência da figura e também apresentam em suas configurações estruturais, os elementos melodia e acorde: o primeiro trecho com uma melodia curta, em mi bemol mixolídio, na região grave acompanhada de uma ressonância na região aguda, reforçada no acorde de mi bemol com 9<sup>a</sup>.

O segundo trecho (c.29-31) se estrutura também no modo mixolídio, em réb com os elementos melodia + acorde, porém em contrapartida, uma melodia mais desenvolvida e mais forte devido à sua pré-existência em objeto anterior (vide c.20-25), e um movimento acórdico dinâmico que se encaminha para uma conclusão em ré bemol. *A unidade entre estes dois momentos estaria justamente na diversidade, na possibilidade de serem livres em relação aos outros momentos.*



figura 9: compassos 29-31

c. 32-33 – retorno do objeto-figura com oitavação que destaca a sonoridade deste motivo que esteve presente em grande parte de peça, dando assim um brilho, um realce timbrístico devido à sua importância. Os compassos 32 e 33 utilizam um material harmônico que pode facilmente ser identificado como escala de ré menor harmônica; contudo, Debussy não realiza neste compasso nenhum procedimento tonal de polarização por semitons – e nenhum outro por toda a peça<sup>4</sup>. Este trecho é composto de 2 objetos: a figura à qual já nos referimos e um outro objeto que se manteve presente durante a peça inteira, mas de um modo estrutural, não isoladamente como a figura: trata-se dos saltos descendentes de 3ª: como se Debussy fizesse uma conclusão resumindo toda peça, estruturalmente, a estes dois materiais.



figura 9: compassos 32-33

c. 34 – na seqüência, apresenta-se também um outro *vetor intervalar* bastante importante: quartas e quintas, numa progressão descendente que atinge a nota ré 0 (zero) gerando com a nota lá 0 (zero) uma quinta de sonoridade muito complexa devido à sua localização na região extremo-grave<sup>5</sup> e na região extremo aguda, um acorde de ré menor. Esta oposição - extremo

<sup>4</sup> De fato, não é possível encontrar nenhum procedimento deste tipo durante a peça toda. As polarizações acontecem sem a utilização dos procedimentos típicos da tonalidade clássica: utilização de sensíveis, saltos de 4as ascendente nos baixos, resolução de trítomos etc.

<sup>5</sup> modalidades de ocupação da tessitura do instrumento ou taxa de ocupação por regiões: os objetos podem ocupar regiões específicas do instrumento. Neste caso, "o piano é dividido em sete registros {-3} (Lá0-Lá#1); {-2} (Si1-Sol2); {-1} (Sol#2-Mi3); {0} (Fá3-Fá5); {+1} (Fá#5-Ré6); {+2}



grave e extremo agudo – pode ocasionar uma sensação de leveza devido à distância; ao mesmo tempo apresenta-se neste ponto o maior âmbito da obra, em contraposição com ao objeto inicial (c.1) que tinha o menor âmbito.



figura 10: compasso 34

## Conclusões

No primeiro compasso apresenta-se uma figura que se faz presente em grande parte da peça:



figura 11

Tal figura não sofre mutações estruturais consideráveis, contudo, é conduzida por diversas “atmosferas” que tornam tal figura ou mais ou menos evidente. Na maior parte do tempo, encontra-se na região média “testemunhando” acontecimentos acima (na região aguda) ou abaixo (grave). A não ocorrência de tal figura em determinados momentos apresenta-se também como uma possibilidade composicional, visto que depois de se instaurar como entidade importante dentro da obra, sua ausência sugere o indício de alguma modificação estrutural: uma intervenção na forma.

## *Territórios, momentos e jogos*

Na obra aqui apresentada, o prelúdio *Des pas sur le neige*, em nossa perspectiva, estabelece *jogos com regras* que norteiam a atuação do compositor no decorrer da peça: regras que fogem à tradição do sistema tonal no qual melodias e harmonias podem atuar como “signos” de funcionalidades ou de repertório, como *objetos ideais*. Tais regras funcionam como *algoritmos* que delimitam territórios nos quais os objetos serão desenvolvidos e dentro deste

---

(Ré#6-Ré7); {+3} (Ré#7-Dó8). Esta partição, baseada em critérios acústicos e organológicos, é justificada in *Une Étude “pour les Sonorités Opposées”*. *Pour une analyse orienté objets de l’ouvre pour piano de DEBUSSY et de la musique du XXe siècle*, Villeneuve d’ascq, Presses Universitaires du Septentrion p.209-212, 1997” (GUIGUE, 1998a, p.25).

conjunto de normas alguns *vetores de articulação da sonoridade*<sup>6</sup> desempenham papel fundamental na organização e na garantia de unidade e distinção entre os objetos.

Em *Des pas sur le neige* não se apresentam *temas* claramente definidos além da figura unificadora, testemunha; porém sim, *estruturas* com configurações específicas de seus elementos constituintes – melodia, acorde, figura etc. – utilizados como material composicional. Cada objeto, contendo diferentes *regras do jogo*, podem ser entendidos também como *momentos* da peça: *Des pas sur le neige* é o resultado da variação destes *objetos* – cinco no total – apresentados duas vezes cada um, subseqüentemente, de onde se pode constatar uma forma **A** **A'**. No total, foram encontrados 5 *objetos* que sofrem variação na “repetição” da peça: objetos que se encontram sob um conjunto de regras de similaridade de ocupação do espaço e do tempo.

A seguir, uma descrição panorâmica destes *momentos*:

<b>A</b>	<i>Objeto a</i>	<i>Objeto b</i>	<i>Objeto c</i>	<i>Objeto d</i>	<i>Objeto e Codeta</i>
AGUDO	Melodia	Melodia “Reverberante”			Reminiscências do Objeto 2
MÉDIO	Figura	Figura	Figura	Acordes (Estático 1a. vez)	
GRAVE		Acordes abertos lentos	Acordes + Contraponto Cromático	Melodia	Figura alterada si e sib (conclusão)

tabela 1

<b>A'</b>	<i>Objeto a'</i>	<i>Objeto b'</i>	<i>Objeto c'</i>	<i>Objeto d'</i>	<i>Objeto e' (coda)</i>	<i>Final</i>
AGUDO	Melodia	Melodia “Reverberante” + melodia “improvisativa”		Melodia	Figura Oitavada (timbre)	
MÉDIO	Figura	Figura	Figura	Acordes (Dinâmico 2a. vez)	Reminiscências melódicas	
GRAVE	Baixo ostinato diatônico ascendente	Acordes abertos lentos + modulação progressão cromática ascendente	Acordes + Contraponto Diatônico			Melodia Grave Descendente

tabela 2

Pôde-se observar que a coerência da obra se estrutura sobre um conjunto reduzido de elementos intervalares e rítmicos (sintaxe abstrata); a diversidade e a similaridade se instauraram então, sobretudo, nas transformações da sonoridade (sintaxe concreta)<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Estes vetores de articulação são organizados em duas dimensões: espaço e tempo, respectivamente, “componentes relativos às características de repartição acróica dos sons” - espaço pianístico - e as “modalidades de ocupação deste espaço” (GUIGUE 1995b). Por exemplo: densidade textural, densidade rítmica, timbre, amplitude, complexidade harmônica, intensidades etc.

<sup>7</sup> Sobre este contraste entre estas duas tendências (música concreta e abstrata) transcrevemos um pequeno trecho de GARCIA (2004), onde menciona o texto de EMMERSON, Simon “*A relação da linguagem com os materiais: A discussão sobre a sintaxe – cujos extremos são sintaxe abstrata e sintaxe abstraída dos materiais – é um pouco mais complexa, e fundamenta-se na premissa de que “os objetivos de ambas estas formas de música podem ser resumidas como a descoberta e o uso de ‘leis universais’.*” Entretanto, o uso dos termos ‘lei’ ou ‘regra’ apresenta

Esta concepção da sonoridade enquanto elemento autônomo, como entidade em si mesma, possibilita/permite, em uma outra via, o desenvolvimento de um pensamento analítico que coloca em perspectiva diferentes procedimentos de manuseio do material musical, indo muito além de um método ou sistema de organização estrutural que privilegia as qualidades cromáticas (altura) fundamentado no *arquétipo de nota musical* (SCHAEFFER 1993, p. 245). Deste modo, o desenvolvimento de procedimentos analíticos baseados em diferentes noções do que é (pode ser) música propriamente, contribui para uma maior compreensão de um determinado pensamento composicional; e ainda, tais procedimentos específicos, se utilizados em conjunto podem propiciar dentro de uma mesma obra diferentes óticas de sua estruturação. A respeito do conceito de análise, explica-nos Bergson em sua *Introdução à Metafísica* (1903): “a análise é a operação que reduz o objeto a elementos já conhecidos, isto é, comum a este objeto e a outros. Analisar consiste, pois, em exprimir uma coisa em função do que ela não é. Toda análise é, assim, uma tradução, um desenvolvimento em símbolos, uma representação a partir de pontos de vista sucessivos, em que notamos outros tantos contatos entre o objeto novo, que estudamos, e outros, que cremos já conhecer” (BERGSON, 1979, p. 14-15).

Esta *outra* abordagem analítica aqui demonstrada, atenta-se, sobretudo, para as transformações do som em seus parâmetros básicos – altura, duração, timbre e intensidade – ou seja, para o tratamento dado a distintos problemas composicionais propostos pelo compositor no território das sonoridades.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERGSON, Henri, *Introdução à Metafísica* in: *Os Pensadores*, Ed. Abril Cultural, São Paulo, 1979

DEBUSSY, Claude, *Prelude VI – De pas sur le neige – I<sup>er</sup> Libre*, Durand e C. Editeurs, Paris. 1910

FERRAZ, Sílvio, *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*, São Paulo: EDUC; FAPESP, 1998

GARCIA, Sérgio Freire, *Alto; alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e o ao vivo musical*, Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica PUC-São Paulo, 2004.

GUIGUE, Didier, *Debussy versus SCHENEBEL: sobre a emancipação da composição e da*

---

*ambiguidades, pois encontra-se tanto o uso de “lei como uma ‘generalização empírica’, ou seja, um resumo de todas as ocorrências observadas de um evento particular” [música concreta], quanto “lei como uma ‘necessidade causal’ tendo um certo status ‘acima’ dos eventos e determinando sua ocorrência” [música serial]. Assim, o primeiro uso se relaciona à busca de uma sintaxe abstraída dos materiais observados, enquanto a essência do último é a criação e manipulação pelo compositor de “formas e estruturas definidas essencialmente a priori” (Per Musi, vol 7, 2003 pp 8-9 Sérgio Freire).*

*análise no Séc. XX* - Artigo publicado na revista *Opus*, Ano V n° 5, pp. 19-47, 1998a

\_\_\_\_\_, *Para uma análise “orientada a objetos” da obra para piano de Debussy e da música do Séc. XX*, Resumo da Tese de Doutorado, 1996

\_\_\_\_\_, *Um modelo estrutural de análise orientada a objetos*, painel apresentado no VIII encontro da ANPOM, 1995b

\_\_\_\_\_, "Para uma análise orientada a objetos", *Cadernos de Estudos/Análise Musical*, n.8/9, 1995, pp. 47-57, 1995

SCHAEFFER, Pierre, *Tratado dos Objetos Musicais*. Trad. Ivo Martinazzo. Brasília. Editora da UnB, 1993 (confrontada com a edição em espanhol *Tratado de los objetos musicales*. Alianza Música, Madrid, 1996).

#### SOBRE A METODOLOGIA DE DIDIER GUIGUE

GUIGUE, Didier; 2000b, FERNEDA, Edílson; TRAJANO, Ernesto. "Segmentação automática de fluxos musicais: uma abordagem via agentes racionais", *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. V.2, 12/2000. <http://www.rem.ufpr.br/REMV5.2/vol5.2/guiguetrajano/guiguetrajano.htm> (última visita em 10/06/2006)

GUIGUE, Didier, 1999, *Uma Demonstração da Reflexão Debussysta Sobre o Pós-Tonalismo* - Artigo publicado, *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. IV, 06/99. [http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/artigo\\_Guigue/artigo\\_guigue.htm](http://www.rem.ufpr.br/REMV4/vol4/artigo_Guigue/artigo_guigue.htm) (última visita em 10/06/2006)

**Os artigos abaixo foram retirados do site do GMT (Grupo de Pesquisa em Música e Tecnologia):**  
**[http://www.cchla.ufpb.br/gmt/ na seção Papers](http://www.cchla.ufpb.br/gmt/na_secao_Papers) (última visita em 10/06/2006):**

GUIGUE, Didier, 2004, *Sons primevos obscuramente misteriosos*, artigo apresentado (1) no VI Fórum do Centro de Linguagem Musical. S. Paulo, 2004; e (2) no XV Congresso da Anppom, Rio de Janeiro, 2005. Publicação nos Anais dos eventos.

GUIGUE, Didier, 2000a, *Sobre a estética sonora de Messiaen*. *Revista Opus*, Ano 8 n. 7,

GUIGUE, Didier, 1997d, "Progressões e perturbações sonoras em "Feux d'artifices" de Debussy" - Relatório de pesquisa CNPQ 1997.

GUIGUE, Didier, 1997c "An Object-Oriented Analysis of 20th Century Piano Music", compact english version of the Thesis published by the Editions du Septentrion, in FALLOWS, D., 1997: 16th Congress of the International Musicological Society, Proceedings, London, Oxford University Press.

GUIGUE, Didier, 1997b, *Une Étude “pour les Sonorités Opposées”*. *Pour une analyse orienté objets de l’ouvre pour piano de DEBUSSY et de la musique du XXe siècle*, Villeneuve d’ascq, Presses Universitaires du Septentrion

GUIGUE, Didier, 1997a, "Correlações entre estrutura, intensidade e outras dimensões estatísticas na obra para

piano de Debussy” - Relatório de pesquisa CNPQ, 1997.

GUIGUE, Didier, 1995b, Um modelo estrutural de análise orientada a objetos, painel apresentado no VIII encontro da ANPOM, 1995.

GUIGUE, Didier, 1995a, "A computer-aided object-oriented analysis", 1995: II Simpósio Brasileiro de Computação e Música, Anais, Porto Alegre, UFRGS  
<http://musitec.cchla.ufpb.br/~didier/GMTDG/sbcm95.htm>