

Técnicas estendidas para piano em *Eleven Echoes of Autumn*: considerações interpretativas

Lorraine Gregório de Oliveira
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)
lorraine.oliveira@unesp.br

Resumo: O presente artigo foi escrito como parte da pesquisa de Mestrado, em andamento, sobre técnicas estendidas para piano. O objetivo é caracterizar as técnicas estendidas contidas em *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, do compositor norte-americano George Crumb, e discutir possibilidades interpretativas. O repertório contemporâneo dos séculos XX e XXI tem sido cada vez mais discutido e as técnicas estendidas, decorrentes de uma ampliação das sonoridades musicais, cada vez mais utilizadas. Desse modo se faz necessário investigar seus usos, definições e aplicabilidades, com o intuito de viabilizá-las no repertório atual e facilitar a compreensão dos instrumentistas para com o repertório contemporâneo das últimas décadas. A análise de *Eleven Echoes* busca preencher uma lacuna na pesquisa performática fornecendo instruções aos intérpretes de modo a possibilitar a escolha consciente das melhores opções para sua realização.

Palavras-chave: técnicas estendidas para piano, performance contemporânea, música contemporânea.

Extended techniques for piano in *Eleven Echoes of Autumn*: performance considerations

Abstract: This article was written as part of the ongoing Master's research on extended techniques for piano. The objective is to characterize the extended techniques contained in *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, by the American composer George Crumb, and to discuss interpretative possibilities. The contemporary repertoire of the 20th and 21st centuries has been increasingly discussed and extended techniques, resulting from an expansion of musical sounds, are increasingly used. Thus, it is necessary to investigate their uses, definitions and applicability, with the aim of making them viable in the current repertoire and facilitating the understanding of instrumentalists towards the contemporary repertoire of recent decades. The analysis of *Eleven Echoes* seeks to fill a gap in performance research by providing instructions to performers in order to enable them to consciously choose the best options for their performance.

Keywords: extended techniques for piano, contemporary performance, contemporary music.

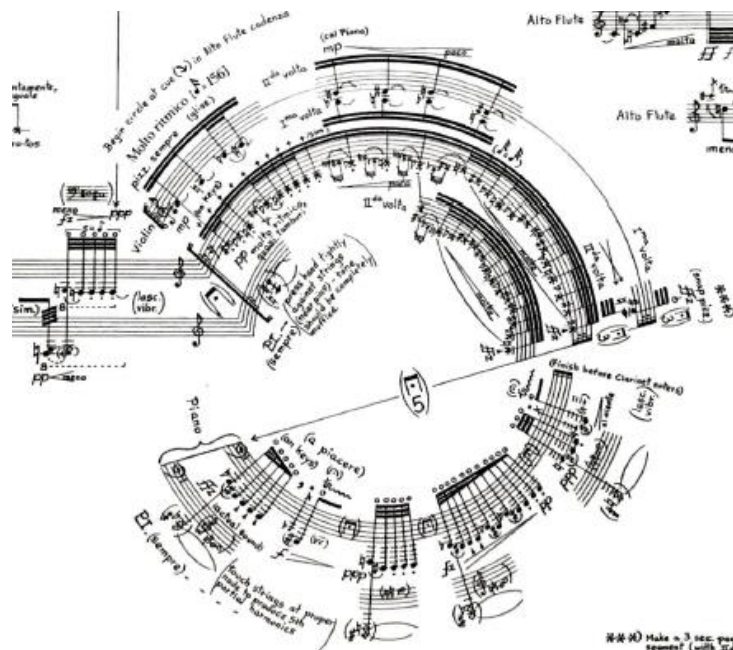
Introdução

A obra *Eleven Echoes of Autumn*, 1965, também intitulada “*Echoes I*”, foi composta por George Crumb em 1966, comissionada pelo Bowdoin College, em Brunswick, Maine. Foi particularmente encomendada para ser tocada pelo grupo Aeolian Chamber Players, formado pelo próprio corpo docente da instituição (Goodman, 2011, p. 3).

Escrita para piano, violino, flauta alto e clarinete amplificados, *Echoes I* emprega uma grande variedade de técnicas estendidas para cada instrumento, que colaboram para a criação de um ambiente, refletindo seu próprio nome e contribuindo para a criação de ecos a partir da escolha cuidadosa de dinâmicas, alturas, ritmos e seu posterior desenvolvimento. O presente artigo tem como objetivo uma análise do ponto de vista da performance das técnicas estendidas para o piano amplificado, de modo a categorizar cada técnica utilizada e indicar possibilidades interpretativas para cada uma, considerando a totalidade da obra e as referências simbólicas indicadas pelo compositor através das legendas, notas de performance e da própria estrutura musical. A principal fonte para o estudo foram a partitura e as instruções normativas do compositor, bem como textos teóricos que contribuíram para uma análise das técnicas estendidas empregadas. O propósito é auxiliar o intérprete e guiar a performance examinando o tratamento dado ao piano pelo compositor.

Breve análise estrutural

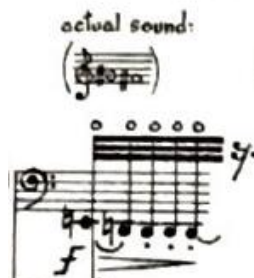
Eleven Echoes of Autumn aplica procedimentos composicionais que posteriormente são desenvolvidos por Crumb e representam uma característica marcante de seu trabalho. O uso de *circle-music*¹ (como indicado no ex. 1), harmônicos para o piano, assobios que reforçam tais harmônicos e frases ditas pelos intérpretes são encontradas em outras obras, como *Makrokosmos IV* (1979) e *Vox Balaenae* (1971).



Ex. 1: *Eleven Echoes of Autumn* de George Crumb. Edição Peters (1966). Eco 5, p. 6

Os 11 movimentos chamados “Ecos” devem ser executados de maneira ininterrupta. A composição segue um formato em arco (ibidem, 2011, p. 4) onde cada movimento possui uma espécie de clímax e a forma geral consiste nos primeiros movimentos marcados por uma ambientação de dinâmica contida, chegando em um momento central mais denso e de dinâmica fortíssima (Eco 8), intenso e feroz, que é seguido de um decrescendo, tanto na densidade dos instrumentos, quanto na dinâmica proposta (Ecos 9 e 10).

Os primeiros quatro movimentos de *Eleven Echoes* utilizam um motivo característico e repetido durante toda a obra, chamado de *bell motif* (ibidem, 2011, p. 4), que faz uso das notas sol# e fá# como harmônicos, em intervalo de segunda maior, e segue uma estrutura de *pitch-class* (0,1,2,3,6,7,8 e 9)². O exemplo 2 apresenta o *bell motif*:



Ex. 2: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 1, p. 2.

¹ Os Ecos 5, 6 e 7 consistem em cadências acompanhadas de *circle-music*, isto é, uma estrutura em forma de arco (sentido horário) que possui caráter improvisatório.

² As notas utilizadas no primeiro Eco são, contando o Dó como 0 = 0-1-2-3-6-7-8-9 (Dó natural, Dó#/Réb, Ré natural, Ré#/Mib, Fá#/Solb, Sol natural, Sol#/Láb e Lá natural).

Esse *bell motif* é o primeiro gesto do piano e se repete durante toda a obra, por vezes em andamento mais lento ou acrescido de notas, por vezes com menos notas dos que as iniciais.

Nos movimentos centrais (Eco 5, 6 e 7) são apresentadas cadências para flauta, violino e clarinete respectivamente e cada cadência utiliza elementos já introduzidos nos primeiros Ecos, o que contribui ainda mais para compreendermos a unidade temática e imagética da composição (ibidem, p. 5).

No entanto, segundo Goodman (ibidem, p. 5) o ponto central das cadências é, na realidade, um elemento novo: o uso da frase “*y los arcos rotos, donde sufre el tiempo*”³, sussurrada pelos intérpretes. A frase provém da obra “*Gacela de La Terrible Presencia*”, do poeta espanhol Federico García Lorca. Sua tradução para o inglês “*...and the broken arches, where time suffers...*” aparece no início do Eco 5 para marcar o uso do texto literário como metáfora imagética que unifica o momento cadencial.

O uso da frase é feito de maneira fragmentada, juntamente com alguns gestos musicais recorrentes que contribuem para compreendermos sua implicação e sentido, do ponto de vista do significado da primeira oração (“e os arcos quebrados”) replicado musicalmente através das frases interrompidas, dos gestos curtos e descontínuos e da divisão do próprio texto, separado em palavras (Nazziola, p. 7).

No Eco 8 temos o momento mais dramático como o clímax da forma em arco, indicado pela legenda “Feroz e violento” (Crumb, 1966, p. 8), bem como pelo uso de *clusters* no piano e dinâmicas em fortíssimo para todos os instrumentos, que realizam gestos musicais em conjunto. Após esse momento dramático, os últimos movimentos seguem diminuindo a intensidade das dinâmicas, além de retirar pouco a pouco cada instrumento de cena, finalizando apenas com o motivo em harmônicos do piano, tal qual o início da obra.

Técnicas estendidas para piano em *Eleven Echoes of Autumn*

É importante pontuar que a delimitação do que exatamente se configura como técnica estendida ou não, não é o escopo do presente trabalho. No entanto, reconhecemos que a definição segue em constante discussão e as categorizações realizadas tem como objetivo uma consideração provisória para podermos analisar as técnicas empregadas na composição em questão. Reiko Ishii (2005, p. 13) divide em nove tipos de técnica estendida para piano, agrupados a partir do tipo de toque e abordagem do instrumento, são eles:

1. Efeitos especiais produzidos no teclado (clusters e notas abaixadas silenciosamente)⁴;
2. Performance dentro do piano (qualquer tipo de ação sobre a corda, com as palmas das mãos, dedos, unhas, baquetas ou ainda demais objetos)⁵;
3. Performance dentro do piano com uma mão e fora do piano com outra (harmônicos, cordas mutadas ou silenciadas)⁶;
4. Uso de materiais estranhos (piano preparado)⁷;
5. Uso de sons da tampa do piano (qualquer som percutido sobre a caixa do piano)⁸;
6. Uso de microtons;
7. Uso da amplificação sonora;
8. Uso de dispositivos extra-musicais (voz humana, falada, cantada, sussurrada, assobios, etc, enquanto toca o instrumento);
9. Novos efeitos de pedal.

³ Tradução livre: “E os arcos quebrados, onde sofre o tempo”.

⁴ No original: *tone clusters* e *silently depressed notes* (ibidem, p. 13).

⁵ No original: “[...] *plucking, striking, stroking, rubbing the strings with fingers, fingernails, mallets, or other objects, glissandi on the strings, tremolo on the strings, and bowing the strings with bows*”. (ibidem, p. 13)

⁶ No original: “*harmonics*” e “*muting or damping the strings*” (ibidem, p. 13).

⁷ No original: “*foreign materials such as prepared piano*” (ibidem, p. 13).

⁸ No original: “*sound made on the frame/case of the piano*” (ibidem p. 13).

De maneira nenhuma as técnicas listadas por Reiko Ishii ou pelo presente artigo pretendem abranger a completude das técnicas estendidas para piano, mas servem para fornecer uma pequena amostragem das possibilidades destas no repertório.

Assim realizamos primeiramente uma listagem inicial das técnicas estendidas utilizadas em *Eleven Echoes* de acordo com a categorização anterior e indicaremos as sugestões interpretativas para cada uma de acordo com a análise estrutural da obra. São elas: *Clusters* e notas abaixadas silenciosamente (Técnica 1); Glissandos nas cordas, unhas nas cordas, *pizzicato* com a ponta dos dedos e também com unhas, bater nas cordas com a palma da mão (*striking*) (Técnica 2); Harmônicos, harmônicos com o uso de borracha, notas mutadas (Técnica 3); Toque nas barras de ferro do interior do piano e bater na tábua de ressonância pela abertura no interior do instrumento com a ponta dos dedos (Técnica 5); Assobio e voz recitando texto (Técnica 8).

Considerações interpretativas para as técnicas estendidas em *Eleven Echoes of Autumn*

Segundo Domenici (2005, p. 822): “A construção de uma interpretação musical é uma atividade que demanda criatividade e objetividade”. Desse modo, é essencial entendermos os procedimentos composicionais para adequarmos as melhores respostas interpretativas em cada situação específica da obra.

A listagem das técnicas anteriores tem como objetivo colaborar para a construção de uma interpretação criativa e condizente com as indicações musicais. As considerações analíticas e interpretativas serão listadas individualmente para cada Eco, levando em consideração as notas do compositor, as técnicas utilizadas e a análise estrutural da obra.

Eco 1. Fantástico

O piano abre a obra com o *bell-motif* utilizando a técnica de harmônicos, isto é, tocamos uma nota no teclado e com a outra mão pressionamos um ponto nodal da corda no interior do instrumento, atingindo um de seus parciais. O primeiro parcial requerido é o quinto, que resulta em uma terça, mas precisamos considerar que todos os harmônicos são aproximados e soam desafinados em relação a um sistema temperado.

O uso dos harmônicos auxilia na criação da sonoridade de “Ecos”, uma das propostas iniciais do compositor, já que aparecem divididos em quatro pautas distintas com tempos e dinâmicas diferentes, que sugerem um espaçamento que reflete a ressonância pretendida. Há um uso constante de repetições que se alternam entre três, cinco e sete vezes bem como pausas que também seguem a mesma numeração (especialmente no último eco, como veremos mais adiante). Isso representa tanto um recurso de aumento e diminuição do motivo quanto uma escolha composicional que serve para unificar a obra. Para que o intérprete transmita a ideia de ecos é necessário realizar de maneira coerente as dinâmicas de cada pauta, do *f* na primeira até o *ppppp* indicado na última, bem como dividir proporcionalmente os tempos de cada repetição do *bell motif*.

Para Nazziola (p. 2), é desse modo que “Crumb está adicionando novas dimensões a percepção do ouvinte de um eco, alterando ligeiramente cada repetição do motivo de cinco notas”⁹. Com o uso do pedal sustain é possível criar uma cama da ressonância onde todas essas notas vibram ao mesmo tempo, criando o efeito de eco através da distância temporal (isto é, das pausas e da velocidade de cada repetição) e das dinâmicas estabelecidas. As notas do motivo inicial derivam da escala pentatônica (G#,F#,D#,C#) e são apresentadas transformadas durante toda a obra, o que contribui para a criação de uma sonoridade mais ou menos constante que orbita em torno destas notas.

⁹ No original: “Crumb is adding new dimensions to the listener's perception of an echo by altering slightly each repetition of the five-note motif.” (Nazziola, p. 2).

Eco 2. Languidamente, quasi lontano (hauntingly)

O *bell motif* que se inicia do harmônico sol# reaparece no início deste Eco, porém como o sétimo parcial da nota Si bemol. Os demais harmônicos mantêm-se em sétimos parciais, como o exemplo 3 apresentado abaixo:

Ex. 3: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 2, p. 2.

Aqui o harmônico passa a ser produzido com uma borracha firme que soa como um “silvo” e apresenta semelhanças com o som executado pelo violino. Além disso, para sustentar os harmônicos, o pianista deve assobiar na mesma altura no interior do instrumento.

O harmônico é portanto fortalecido pelo assobio, gerando dois silvos que dialogam com as notas tocadas pelo violino. Dessa maneira, o pianista não precisa realizar o assobio em dinâmica tão forte, mas apenas reforçar o harmônico feito nas cordas com a borracha e sustentá-lo para durar até o final de cada compasso. A sugestão é criar um crescendo e diminuendo, onde o assobio se mescla aos harmônicos o máximo possível.

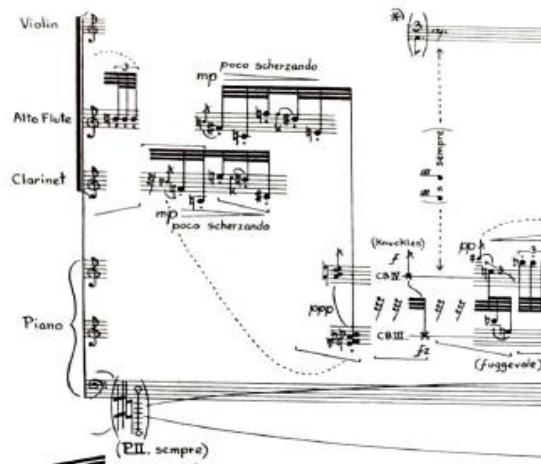
Eco 3. Prestissimo

Neste eco as técnicas de harmônicos e ressonâncias dividem espaço com notas tocadas diretamente no teclado do piano, produzindo mais concretude às notas anteriores, que eram apenas sustentadas de modo a criar um ambiente de ressonância mais estável. O terceiro eco é o início do desenvolvimento da forma em arco, que adquire dinâmicas mais intensas e velocidades mais rápidas.

O uso do *cluster* de antebraço sendo a única possibilidade de ressonância (por simpatia) é a base para as células curtas e rápidas formadas pelas notas do *bell motif*, agora agrupadas. Essas notas são tocadas no teclado e dialogam diretamente com as frases da flauta e do clarinete. É necessário, portanto, uma concepção desse momento como uma sequência, uma vez que o piano inicia e finaliza as frases. O exemplo 4 abaixo representa a notação dessa técnica:

Ex. 4: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 3, p. 3.

A concretude da obra também é observada pelo uso das barras de ferro do interior do piano, divididas em alturas numeradas da mais grave para a mais aguda (CBI, CBII, CBIII e CBIV). É requisitado que o pianista percute as barras com as articulações do dedo executando ritmos que derivam do *bell motif*, em uma sequência semelhante, divididos em três, cinco e sete repetições. O exemplo 5 representa a técnica do toque nas barras do piano e é importante que o pianista se atente para a sonoridade de cada barra, uma vez que alguns gestos servem como finalização das frases da flauta e clarinete ou para o início da frase do violino e implicam em uma continuidade melódica:

The image shows a musical score for 'Eleven Echoes of Autumn'. It features four staves: Violin, Alto Flute, Clarinet, and Piano. The piano part is the focus, showing rhythmic patterns and dynamic markings such as 'poco scherzando', 'mp', 'poco scherzando', 'ppp', 'cb-III', 'cb-III', 'fz', and '(fuggevole)'. There are also markings for '(P.H. sempre)' and '(Knochtke)'. The score includes various musical notations like notes, rests, and articulation marks.

Ex. 5: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 3, p. 4.

Eco 4. Con bravura

O Eco 4 contribui para a criação do ápice, no entanto, como não utiliza nenhuma técnica estendida não iremos analisá-lo aqui de maneira detalhada.

Eco 5., 6. e 7. Dark, intense

Os três ecos intermediários são os ecos que apresentam cadência para flauta, violino e clarinete respectivamente. Eles utilizam novas técnicas além das já mencionadas, como a incorporação de texto falado pelos intérpretes. O uso da notação em formato de círculo também sugere uma maior liberdade interpretativa, uma vez que as durações e entradas dos instrumentos não são rigorosamente indicadas (com exceção da primeira entrada pelo piano no círculo, que coincide com um momento específico da cadência dos demais instrumentos). Indicamos no exemplo 6 como esse trecho aparece:

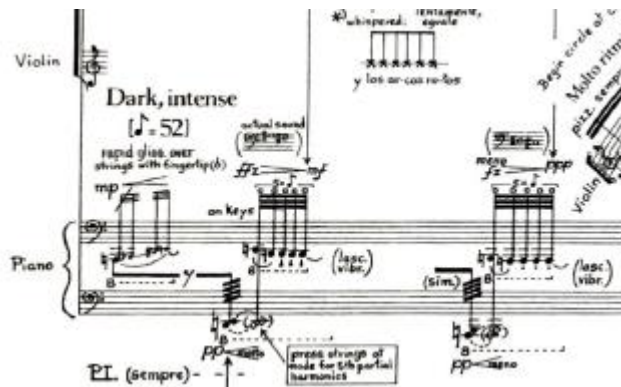


Ex. 6: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 5, p. 6.

Para Nazziola (p. 6) o texto de García Lorca é o que alimenta as ideias musicais e proporciona as imagens das quais grande parte do elemento musical deriva. Um exemplo disto é o primeiro gesto musical do piano, um glissando nas cordas com a ponta dos dedos, que produz um som sussurrado.

Isto se assemelha ao que é falado posteriormente pelos intérpretes, também de maneira sussurrada, indicando o início e preparação para um ápice posterior, representando simbolicamente um “início” do arco. Em seguida o piano raspa as cordas longitudinalmente, o que também produz um efeito complexo, por conta das unhas na corda do instrumento e finaliza esse mesmo gesto com o *bell motif*, unificando e recorrendo ao tema inicial.

Os primeiros gestos do piano são ininterruptos, no entanto, a partir da fala da frase “y los arcos rotos”¹⁰, a relação de fragmentação da unidade melódica do motivo de 5 notas começa a ser imposta. Ou seja, se em um primeiro momento temos a relação de “ecos”, isto é, algo contínuo e repetido, aqui temos uma nova relação sugerida pela fala e pelo texto que se baseia na ideia de quebra e fragmentação indicada pelo termo “rotos”. Além disso, o uso das sonoridades tocadas diretamente nas cordas não parte de um sentido de “quebrado” como algo concreto (como seria no caso de percussão dos martelos em um uso convencional do instrumento), mas representa um significado metafórico de rompimento. O exemplo 7 abaixo apresenta o início do Eco 5 (que é semelhante aos outros dois ecos em notação e sentido):



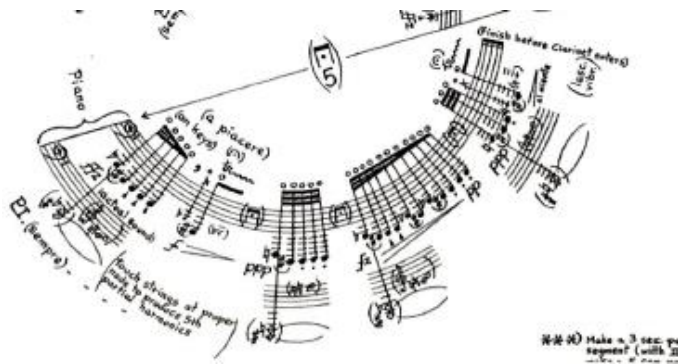
Ex. 7: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 5, p. 6.

¹⁰ Tradução livre: “e os arcos quebrados”.

Texto e música se relacionam em simetria através do uso das técnicas estendidas no piano, que criam um ambiente misterioso onde a cadência dos instrumentos solistas se destaca da atmosfera. Temos, portanto, uma escolha que representa de maneira poética uma não materialidade dos arcos, uma representação da passagem do tempo, sendo esta fugidia e sutil, o que demanda uma percepção de certa forma “amplificada” (como ocorre com os sons dos instrumentos).

Assim, a escolha de Crumb pelo toque dentro do piano pode ser compreendida à luz dos significados simbólicos das palavras em Lorca, símbolos estes que frequentemente se associam à ideia de destruição, morte e aniquilação (Rincón, 1998, p. 277). Desse modo, a escolha de interpretação pode intensificar os significados do texto, de acordo com a amplitude da dinâmica (criando um ambiente mais ou menos misterioso) e os tempos nos quais cada motivo é apresentado.

Dada a “abertura” dos tempos e entradas dos Ecos 5, 6 e 7, o pianista pode então escolher dialogar com frases do violino (em sua cadência) através do toque nas barras do piano ou ainda interromper os momentos de silêncio com harmônicos e fragmentos do texto, tocando apenas nas pausas da flauta (na cadência), como indicado no exemplo 8 abaixo:

A musical score for 'Eleven Echoes of Autumn', Eco 5. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes instructions like 'Piano', 'PI. (sempre)', and 'Make a 3 sec. pa... suggest (with II)'. The violin part includes instructions like '(to piacere)', '(bell in the air)', and '(finish before Clarinet enters)'. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

Ex. 8: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 5, p. 6.

Eco 8. Feroce, violento

Nesse momento a concretude atinge seu máximo através do toque do piano diretamente nos teclados, em dinâmica fortíssimo. O *cluster* inicial pontua um momento de ápice na obra que posteriormente irá decrescer, como apresentado pelo exemplo 9 abaixo:

A musical score for 'Eleven Echoes of Autumn', Eco 8. It features a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes instructions like 'Piano', 'modo ard.', 'acufe', 'PI. (sempre)', and 'fff sempre'. The violin part includes instructions like '(bell in the air)', 'manof (acel...)', and 'sub. molto'. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

Ex. 9: *Eleven Echoes of Autumn*. Edição Peters (1966). Eco 8, p. 8.

Há um aumento e diminuição da densidade tanto pelo número de instrumentos que tocam em determinado Eco, quanto pelas dinâmicas e uso (ou não) de harmônicos e técnicas estendidas. As técnicas que se concentram nas cordas do piano são recorrentes em momentos de baixa densidade devido a limitação de dinâmica dessas sonoridades, enquanto os Ecos centrais possuem um maior toque diretamente nas notas do piano que podem realizar dinâmicas mais intensas.

O Eco 11 também inclui uma nova técnica: o *pizzicato* nas cordas, realizado pelas pontas dos dedos e unhas que auxilia o retorno para um momento mais ressonante e calmo, equivalente ao inicial.

Eco 9. Serenamente, quasi lontano (hauntingly)

Aqui as técnicas utilizadas em momentos anteriores retornam para criar maior unidade temática. Há um retorno proposital para os Ecos 1 e 2 através do uso das notas do *bell motif*, em agrupamentos, tanto no teclado (em dinâmica piano) quanto como *pizzicato*. No entanto, aqui são produzidas relações intervalares diferentes, ainda que mantenha-se o uso da borracha e assobio que gera o silvo apresentado no eco 2.

Eco 10. Senza mistura (gently undulating)

O piano passa a ser explorado, novamente, em seu interior, sem gestos diretamente no teclado. Há o uso do *pizzicato*, com menor amplitude de dinâmica e predominância da ressonância do pedal, marcando a finalização quase completa da forma em arco.

Eco 11. Adagio; like a prayer

Ao final da obra, temos o retorno para o *bell motif* inicial, que é interrompido por algumas técnicas (notas abafadas e *pizzicato*) derivadas de ecos anteriores, de modo que o retorno não é completamente idêntico. Ele foi, portanto, modificado devido a tantas fragmentações e ressurge com um significado distinto, ainda que represente simbolicamente o recurso do “eco”, como no início. Sua força como unidade temática e estrutural é essencial para compreendermos a forma de círculo que se completa, conservando-se como um motivo de cinco notas, ainda que sem variações em suas repetições. O motivo é apresentado em harmônicos de quinto parcial, porém, suas últimas repetições são feitas meio tom acima das notas iniciais (lá e sol). Além disso, o compositor sustenta a simetria temporal com pausas de três, cinco e sete tempos, coincidindo com as repetições no Eco 1 de três, cinco e sete notas desse mesmo *bell motif*.

Considerações finais

A peça *Eleven Echoes of Autumn* combina texto e música de maneira a criar simetrias que sustentam sua unidade. O arco visual das frases bem como as técnicas estendidas utilizadas auxiliam a criar um ambiente no qual a forma se unifica através do desenvolvimento e expansão de um recurso motivico, explorado em suas possibilidades. Há constantemente o uso de fragmentações que correspondem ao sentido da frase da poesia recitada, que interrompe ora a própria frase, ora os gestos musicais, utilizando inúmeros recursos como a ressonância, frases e ritmos curtos, bem como alternância entre palavra recitada e motivos musicais. A classificação das técnicas estendidas ampara a compreensão do uso de cada uma delas em contextos específicos, como estas servem para criar o ambiente e a simetria entre música e texto exemplificados pelas descrições anteriores. A investigação permite notar, portanto, como podemos viabilizar possibilidades interpretativas da obra, concebendo-as a partir das próprias indicações composicionais bem como através da pesquisa e elaboração criativa do próprio performer.

Referências

- Crumb, G. (1966). *Eleven Echoes of Autumn, 1965*, quarteto. Violino, Flauta alto, Clarinete e Piano. New York: C.F. Peters Corporation. Partitura. 12 f.
- Domenici, C. (2005). Interpretando o hoje: uma proposta metodológica para a construção da performance da música contemporânea. In: Anais do 15º Congresso da associação nacional de pesquisa e pós-graduação em música (pp. 819-825), Rio de Janeiro, RJ. Recuperado de:

- https://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao15/catarina_domenici.pdf.
- Goodman, J. M. (2011, 27 de abril). *Chamber study to Pulitzer prize: a comparison of George Crumb's eleven echoes of autumn, 1965 (Echoes I and Echoes of time and river (Echoes II)*. (Working paper). Southern Illinois University Carbondale, School of Music, USA. Recuperado de: <https://core.ac.uk/download/pdf/60534528.pdf>.
- Ishii, R. (2005). *The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music* (Tese de doutorado). College of Music, Florida State University, USA. Recuperado de: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu%3A182093>.
- Nazziola, T. *Eleven Echoes of Autumn, 1965 (Echoes I): Analysis in thematic unity and imagery* (Working paper). Rutgers, The State University of New Jersey. Recuperado de: https://www.academia.edu/18176427/Eleven_Echoes_of_Autumn_1965_Echoes_I_Analysis_in_Thematic_Unity_and_Imagery.
- Rincón, J. S. (1998). Arco, yeso y cal: tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca. *EPOS*, 14, 277-292. Recuperado de: <https://pdfs.semanticscholar.org/0570/7438d6c70006926ffc85c964bbd7a5b4042e.pdf>.