

**Escola de Artes/Universidade de Évora  
III Encontro Internacional de Piano Contemporâneo**

**2ª feira (Mon), 10/12/2018**

**Auditório**

**10:00 Recepção dos participantes**

**11:00 Sessão de Abertura**

**11:30 Keynote 1: Francisco Monteiro (ESMAE/IPP): *Do texto à música: experiências e interações performativas***

**13:00 Almoço/Lunch**

**Sala dos Espelhos**

**14:00 Painel 1: Expandir o escopo da performance e composição pianísticas**  
Moderador Francisco Monteiro

**Microtonality and the Piano (Comunicação)**

**Krzysztof Gawlas  
(University of Silesia, Poland)**

The evolution of the piano created an instrument, designed specifically for playing music based on 12 tone chromatic system. It is very convenient for the musicians creating in tonal, chromatic or other twelve-tone-based styles, but for some searching beyond that system this was and still is a big limitation. Some historical approaches to extending the microtonal possibilities of the piano will be presented, including specialized instruments, as well as compositional research of Haba, Vyshnegradsky, Grisey, Harvey, Haas.

To show some problems unknown in the twelve tone chromatic system, a brief analysis of pitch perception limits and psychoacoustic phenomena of microintervals will be given, with some aural examples. Timbre, sound colour – these are the terms associated with the extended sense of harmony. Messiaen, who didn't use microtones himself, influenced his pupils – the composers of the spectral movement, who felt strong interest to go outside the chromatic system. Strong concern with the unity of harmony and timbre can be found in many of his compositions. However much of his work in this area was based on his synaesthetic abilities, not the scientific research. Among many special chords used by Messiaen, there is one called "chord of resonance". What will it sound like, if he had used microtones? The author of this paper, in his original compositions feels the need to use spaces between the piano keys. Various attempts to solve this piano disability will be presented, along with original techniques of using computer in the process of composition as well as during the performance.

**Ritmo não-pulsante na música do século XX  
a partir da teoria de Allen Winold (Comunicação)**

**Nariá Assis Ribeiro  
(UFJF/Brasil)**

Allen Winold (1988) e Howard Smith (1960) desenvolveram os conceitos de métrica incomum com pulso obscuro e ritmo não-métrico com acentuações livres e ausência de *beat* perceptível com o objetivo de caracterizar a rítmica de determinadas obras do século XX, cuja organização das durações difere da métrica característica da prática comum. Ambos os conceitos foram o ponto de partida para a pesquisa intitulada “Ritmo não-pulsante: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX”. A pesquisa incluiu: 1) uma breve revisão dos conceitos relacionados ao sistema métrico, como pulso, *beat*, ritmo, métrica e acento; 2) a identificação, no discurso de compositores do século XX (Ex. Pierre Boulez, John Cage, Olivier Messiaen), da tentativa de produzir organizações rítmicas não orientadas pelo pulso e a métrica da prática comum; 3) duas análises musicais, das obras *Sem Título* de Gabriel Katona e *Miragem* de Marisa Rezende, ambas para piano solo. Cage (1961) propõe que a notação seja mais *espacial* como alternativa à notação rítmica que se orienta pelo fatiamento do tempo em pulsações rítmicas isócronas. Messiaen (1956) advoga por substituir a noção de “*beat*” pela sensação de um valor curto. O conceito de tempo liso de Boulez (1981) também aponta para uma direção diferente do tempo pulsado da prática comum. As análises musicais foram realizadas com o objetivo de investigar o papel do intérprete na construção do ritmo não-pulsante em sua relação com a partitura de uma obra. Lester afirma que “apesar de todos os fatores, incluindo a métrica, que fazem surgir padrões de acentuação estarem ‘na música’, é o intérprete quem decide como revelá-los” (LESTER, 1986: 44). Sendo assim, se há intenção do compositor em criar o ritmo não-pulsante, o intérprete precisará direcionar sua performance nesse sentido. Ao mesmo tempo, a notação musical não é capaz de reproduzir exatamente a intenção do compositor, e por esse motivo pode induzir ou não o intérprete a obscurecer o pulso e a métrica. Nesta comunicação oral apresentaremos parte do resultado da pesquisa de mestrado (concluído em 2017), com foco na discussão levantada pela análise da peça *Sem Título* sobre o papel do intérprete na enunciação clara ou não da pulsação em sua relação com a escrita musical convencional.

**Pianoscópio (Recital palestra)**

**Mariana Miguel  
(UÉ/Portugal)**

The work of Companhia de Música Teatral explores music as a starting point of interaction between different languages of artistic communication and gains form in many diverse ways: shows, workshops, educational projects, itinerant pieces, installations, among others. The idea of “artistic-educative constellation” has been used to communicate experiences that are related in conceptual and creative terms and acknowledges the interest in working within a continuum where art, education and human development mingle. In constellation Anatomia do Piano the piano is at very centre of a series of artistic and educative experiences based on our research to approach the piano as an “extended instrument”, not only in terms of sound but also

visually and theatrically. One of these experiences, the installation Pianoscópio, represents the practical and participative embodiment of some of these results. The Pianoscópio transforms the piano into a collective instrument, a sound exhibit/sculpture capable of producing sounds of a myriad of colours, a space to be inhabited by people and produce sound as a result of their combined interaction and it has been used in a variety of situations, including workshops with children, projects with communities, concerts and recordings with professional musicians. By developing an idea that “deconstructs” the piano, we want to contribute to the construction of a more profound vision of music, creating an opportunity for discovery and expression. This lecture-recital aims to present the experience of Pianoscópio combining recorded material (audio, video, photos) with live playing in order to establish a parallel between the approaches and tools we developed and possible applications for performers and educators. The repertoire presented, though based on the previous performances, concerts and recorded pieces, will feature open improvisations that intend to show and give the audience the opportunity to experience different ways of deconstructing and sounding a piano. We will also reflect about CMT’s research practice – explaining how artists can investigate matters first-hand by creating, performing and discussing artistic interaction and communication.

### **15:30 Coffee Break**

### **Auditório**

**16:00 Painei 2: Expandir o escopo da performance pianística** Moderador: Francisco Monteiro

#### **A importância da reintrodução da prática da improvisação entre os pianistas de formação clássica (Comunicação)**

**Ricardo Sá-Leão e Ana Telles  
(UÉ/Portugal)**

Até meados do século XIX, era comum os músicos da tradição erudita ocidental saberem improvisar. Para os instrumentistas de tecla, esta prática constituía um elemento estruturante da sua actividade. A partir dessa altura, a prática improvisatória decaiu, reflexo de mudanças profundas que ocorreram nos ideais estéticos, nas tradições performativas e no sistema de ensino instrumental, pese embora o facto de, no domínio específico do órgão (de que Olivier Messiaen foi um ilustre representante), a tradição da prática musical da improvisação nunca ter desaparecido. Nas últimas décadas, tem-se verificado uma renovação do interesse pela improvisação. Este interesse manifesta-se tanto pela quantidade e diversidade de estudos sobre o tema que têm sido publicados, como pelo ressurgimento, ainda tímido, desta disciplina da performance nos palcos e nos planos de estudos das instituições de ensino da música de tradição erudita ocidental ou, ainda, pela inclusão de práticas improvisatórias em repertórios eruditos para piano das últimas décadas (cf. correntes de vanguarda e outras estéticas contemporâneas). Nesta comunicação reúnem-se e analisam-se informações com o objectivo de fundamentar a reintrodução da prática da improvisação entre os pianistas de formação clássica. Primeiramente, fornecem-se dados que suportam o argumento de que a reintrodução

da improvisação entre os pianistas clássicos contribui para que o seu trabalho de abordagem do repertório seja mais informado e para que a sua apresentação tenha maior receptividade. A nível do repertório, dão-se ainda exemplos de práticas improvisatórias na música para piano a partir dos anos 1950. De seguida, analisa-se o valor intrínseco da improvisação enquanto competência promotora da criatividade e da integração de conhecimentos através da performance instrumental. Em terceiro lugar, referem-se os principais desafios à reintrodução da improvisação. Por fim, dão-se exemplos de abordagens possíveis para a reintrodução desta prática.

### **Free improvisation in piano solo:**

**Creative processes in the course of preparation and performance (Recital palestra)**

**Cliff Korman**

**(UNI-RIO/UFMG/Brasil)**

Though described by musician/author Derek Bailey as having “no stylistic or idiomatic commitment” and “no prescribed idiomatic sound” (BAILEY 1992) free improvisation (BAILEY, COSTA) in the course of performance (NETTL) does not necessarily imply the absence of preparation. In this lecture/recital Cliff Korman will briefly discuss previous theoretical and practical work which contemplate musical gesture (IAZZETA, LARSEN), the role of memory in music performance (SNYDER) the generation and development of ideas in the improvisation process (BERLINER, HARGREAVES, PRESSING, SUDNOW), illustrate approaches to the preparation phases of the creative process, trace the definition and evolution of specific ideas, and place them in real-time piano improvisations. The general objective is to propose to solo pianists a set of strategies and training approaches for the creation, comprehension and development of musical material suitable for improvisation, and procedures with which to place it in the flow of performance. Specific objectives include 1) discussion of the generation of ideas and the identification and transformation of multiple musical elements including rhythm, melody (particularly the use of goal notes, pathways, and ornamentation), ostinato, harmony, structure, orchestration, time feel, expressive devices, and style, both as isolated components and in combination; 2) discussion and illustration of the role of technical studies to generate transformations of key, mode, and time; 3) illustration of the usefulness of a study diary to trace the evolution of ideas both in text and musical notation of diverse determination. Performance will be embedded in the lecture, and a short 10-12 minute recital, which will include the use of prepared structures and content as well as impromptu ideas will conclude.

**17:30 Coffee break**

**18:00 Concerto com alunos da UÉ (improvisação) | Sala de Espelhos**

**19:00 Jantar / Dinner**

**21:00 Recital comentado Ana Telles (UÉ): *Messiaen and Beyond* | Auditório**

3ª feira (Tue), 11/12/2018

**Auditório**

**10:00 Keynote 2: Madalena Soveral (ESMAE):** *João P. Oliveira*, Pirâmides de Cristal (1994): *uma perspectiva analítica*

**11:00 Coffee Break**

**11:30 Painei 3: Interpretação, estética, repertórios**

Moderadora Madalena Soveral

***Timbre e sentido: a escrita não convencional na obra para piano de George Crumb***  
**(Comunicação)**

Ângelo Martingo  
(Universidade do Minho / Portugal)

Na sua obra para piano, George Crumb (n. 1929) explora amplamente as possibilidades tímbricas do instrumento, designadamente, através numa panóplia de técnicas não convencionais. Centrando a identificação de tais elementos em *Five Pieces for Piano* (1962), *Makrokosmos I* (1972), *Makrokosmos II* (1973), é evidenciado um conjunto de recursos expressivos produzidos no piano, quer pela utilização não tradicional dos pedais, do teclado (*clusters*, efeitos de ressonância), das cordas (*clusters*, *pizzicato*, *glissando*, *martellato*, *tremolo*, produção de harmónicos), quer pela amplificação do instrumento, ou pelo uso de dispositivos como plectros ou objetos metálicos. Rejeitando quer a recuperação do passado, quer uma racionalidade totalizante ou a ausência de decisões composicionais, Crumb remete para 1962, com *Five Pieces for Piano*, o início do seu período de maturidade, em é central exploração instrumental. Nesse contexto, procurando situar os recursos expressivos enunciados numa conceção composicional mais ampla, e mais considerando a especificidade percetiva do timbre, é evidenciado em George Crumb o contributo da escrita não convencional para piano na construção de uma identidade na qual, em contraste com a autorreferencialidade, subjacente quer ao serialismo, quer ao experimentalismo, a exploração instrumental concorre para uma articulação de elementos irredutivelmente heterogéneos em que são bloqueados modos incomensuráveis de sentido.

***White on White: teclas e nuvens brancas num Estudo sobre o Caos*** (Comunicação)

Rudi Garrido da Costa Lima  
(IFRJ/Brasil)

Em minha pesquisa de mestrado (LIMA, 2015), investiguei como as peças do Terceiro Livro de Estudos para Piano (2005) de G. Ligeti foram compostas, suas técnicas, princípios, referências e, sobretudo, o papel da Teoria do Caos e da Geometria Fractal nesse processo. É notório que Ligeti sempre teve muita curiosidade sobre as ciências naturais e a matemática (GRIFFITHS, 1997). O físico Hans-Otto Peitgen (2011) fala

sobre sua amizade pessoal com o compositor e como este sempre aplicava os conceitos e teorias científicas às suas obras. A relação de Ligeti com o piano é extensa: foram dezenas de peças para piano solo, música de câmara e um concerto para piano e orquestra. O compositor teve a ambição de construir uma nova técnica e linguagem para este instrumento, sucedendo grandes nomes como Chopin e Liszt (STEINITZ, 2003). Sua música para piano é não só um marco no repertório do instrumento, como também em toda música ocidental da segunda metade do século XX e início do século XXI. Nesta comunicação, meu objetivo principal é expor como estes elementos estão presentes na composição do Estudo nº15, *White on White*. Para isto, começarei com um breve histórico dos Estudos para Piano, quais foram as motivações do compositor e como essa obra serviu de laboratório para aplicar determinadas referências científicas, como as espirais sonoras no Coluna Infinita e a função Escadaria do Diabo, no Estudo homônimo. Em seguida, pretendo apresentar a análise do estudo *White on White*, a primeira peça do Terceiro Livro. Nesta análise fiz uso de ferramentas matemáticas, propostas por Charles Madden (2007), para determinar o comportamento dinâmico, contorno e densidade da melodia. Explicarei devidamente a terminologia necessária para a compreensão desta análise, como auto similaridade; transformações; iteração; convergência; divergência e atratores fixos, móveis ou caóticos. Mostrarei os gráficos resultantes e relacionarei como eles evidenciam as qualidades caóticas da peça, construídas meticulosa e propositalmente. Esta correlação é muito importante para se compreender melhor a relevante obra de Ligeti, que abriu caminho para uma mudança de paradigma estético, trazendo a ciência como elemento fundamental de sua música.

**A Teoria da Entonação de B. Asafiev no  
processo de preparação da performance de *Le Lorient* de O. Messiaen (Recital  
palestra)**

**Daniel Junqueira Tarquinio  
(UNB/Brasil)**

Este recital-palestra apresenta a performance da peça *Le Lorient* do 1º Livro do Catálogo dos Pássaros *Le Lorient* de O. Messiaen, precedida de uma conferência sobre essa performance como resultado de um processo de investigação artística. Tal investigação está fundamentada nos conceitos do musicólogo russo B. Asafiev, formulados em *A Teoria da Entonação* e *A Forma Musical como Processo* (1971). Nestes trabalhos, a tríade *criação-execução musical-audição* é considerada como uma totalidade, cuja complexa interrelação entre as partes constitutivas é característica essencial da arte musical. A execução musical é a manifestação sonora originária das mãos ou da voz do intérprete que comunica o seu estado psicológico emocional/intelectual, em sua realidade individual, social, cultural e histórica. Para Asafiev a música é “a arte do sentido entonado”. (ASAFIEV, B. *Musykalnaia Forma kak Protsess*, Leningrad: Musica, 1971, p. 344). Como método para uma investigação artística, realizo uma Análise Entonacional, fundamentada nos conceitos de B. Asafiev, abordando:

- a) A Identificação dos elementos constitutivos com suas características e funções:
  - 1) notas, intervalos, melodias, texturas homofônicas, polifônicas, harmônicas;

- 2) breves e longas estruturas musicais como processos sonoros temporais, com suas partes, subpartes e totalidade, relacionadas com as etapas do movimento musical (*impulso –movimento – término do movimento*), e delimitadas: pela respiração (concebida vocalmente); e através dos princípios de semelhança e contraste.
- b) As Noções de energia, impulso, movimento, término do movimento, direcionamento da energia.
  - c) A Identificação do sistema de relações e conexões dos sons (tonal, modal, politonal), que condicionam os elementos e processos descritos nos itens acima.
  - d) Percepção da ponderabilidade dos intervalos: para Asafiev, os compositores (e intérpretes) ao trabalharem o ouvido interno,  
[...] devem desenvolver também, minuciosamente, a sensação da ponderabilidade (peso) dos intervalos, um tipo de tato musical de uma determinada distância entre sons, sua tensão, dificuldade ou facilidade de alcance (na voz e nos instrumentos). (ídem, p. 234).
  - e) Percepção e desenvolvimento do conteúdo emocional/intelectual/artístico das sucessões sonoras através:
    - 1) Da mobilização de conhecimentos, teórico-musicais, históricos, estéticos, filosóficos, culturais.
    - 2) Da imaginação e experimentação emocional dos sons.
  - f) As condições materiais, psicológicas e fisiológicas da interpretação.

A análise entonacional, condicionou e direcionou o processo de preparação da execução musical, possibilitando a elaboração de uma concepção artística de *Le Lorient*.

**13:00** Almoço/Lunch

**Sala dos Espelhos**

**14:00** Workshop Piano Contemporâneo | Ana Telles

**15:30** Coffee Break

**16:00** Workshop Piano Contemporâneo | Ana Telles

**17:30** Coffee break

**18:00** Workshop Piano Contemporâneo | Ana Telles

**19:00** Jantar / Dinner

**21:00** Recital comentado Duo Sigma: *O piano contemporâneo na música de câmara*  
| Auditório

4ª feira (Wed), 12/12/2018

## Auditório

**10:00 Keynote 3: Sara Buechner (Temple University): *The Floating World: Post-Impressionism in the piano music of France and Japan, 1920 – 1970***

The French fascination with *Orientalisme* was hardly limited to the canvases of Manet or Morisot, or the music of Debussy and Saint-Saëns. In fact the keen influence of Japanese culture found its way into the latter 20th century compositions of Olivier Messiaen and his contemporaries. Moreover, the relationship was two-way, extending a Francophone shadow over the entire pianistic traditions of the major Japanese composers Kousaku Yamada, Yasuji Kiyose, Kouji Taku, Saboro Takata, Yoshinao Nakada, and Messiaen's own pupil Akio Yashiro. The piano works of pre-Takemitsu Japan have been largely hidden from view, and are well worth exploration especially in relationship to their special association with the music of France.

## 11:00 Coffee Break

## Auditório

**11:30 Paineel 5: Análise e interpretação**

Moderadora: Ana Cláudia Assis

**Gestualidade e sincronia em duo pianístico:**

**Um estudo prático-observacional em três obras contemporâneas (Recital palestra)**

**Maria Bernardete Castelán Póvoas**

**Luís Cláudio Barros**

**(UDESC/Brasil)**

Este Recital-Palestra é resultante de uma investigação de cunho prático-observacional realizada durante o processo de aprendizado de três obras de compositores brasileiros contemporâneos para a formação piano à quatro mãos: *Kurupi* de José Gustavo Julião de Camargo, *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários*, de Edson Zampronha e *Danças ao Vento* de Jônatas Manzolli. O objetivo foi discutir questões que orientaram a integração gestual e sincronia de movimentos do duo, estratégias técnicas aplicadas em determinadas passagens musicais e relações entre estes aspectos que interferiram na sincronia técnico-interpretativa dos pianistas durante a realização pianística das obras. Configurou-se como hipótese que a prática individual deva ser realizada como em situação real de execução, ou seja, com gestos adequados à realização musical para fins de maior eficácia, diminuição do tempo de aprendizado e possíveis reflexos qualitativos no desempenho pianístico global. Os pressupostos teóricos abrangeram desde relato e material dos próprios compositores, autores da área do desempenho e coordenação motora e trabalhos de XXXX (2015 e 2017). Para investigar aspectos relativos à sincronia e integração de movimentos do duo, os autores aplicaram nos excertos musicais princípios formulados por XXXX (1999, 2008): *ciclo de movimentos, antecipação e princípio de relação e regulação do*

*impulso-movimento* – estes atuando como estratégias técnico-interpretativas. Ao longo desta investigação utilizaram-se registro em vídeo e piano computadorizado para avaliar a relação fluência gestual/sonoridade e o desempenho. Finalizada em julho de 2018 para estreia mundial neste evento Kurupi, uma entidade mitológica guarani, e portanto de temática indígena, é obra em um movimento. Em nota o compositor relata que o Kurupi “movimenta-se através de saltos na mata e é reconhecido por seus gritos e gargalhadas malévolos. Já a *Composição para Piano a Quatro Mãos e Dois Comentários*, de Zampronha, estruturada em três partes foi composta com um intervalo de 20 anos entre a primeira e as duas seguintes. O compositor ressalta que embora cada obra tenha autonomia suficiente para ser tocada separadamente, as inter-relações entre os movimentos somente aparecem quando são tocadas uma após a outra, como uma única composição em três movimentos. Sua interpretação requer mudanças, por vezes bruscas, de intensidade sonora. *Danças ao Vento*, de Manzolli, explora situações sonoras extremas em suas quatro seções: *Brisa*, *Sinos de Vento*, *Catavento* e *Ventania*. Para sua realização instrumental há que se explorar diversidade de articulações em rápidos deslocamentos. As três obras compreendem situações relevantes à mostragem da temática, apropriadas para a investigação artística realizada.

**O papel das decisões interpretativas na criação dos contrastes sonoros em *Contrastes* de Marisa Rezende (Comunicação)**

**Bibiana Bragagnolo (UFPB/Brasil)  
Didier Guigue (UFPB/UNICAMP/CNPQ)**

Por muito tempo, principalmente dentro do contexto da análise musical, a partitura foi entendida como duplo da própria obra musical. Porém, esta premissa deixa de levar em consideração toda a participação e interferência do performer na construção de significado da mesma. Partindo de um entendimento de obra enquanto performance e processo (COSTA, 2016), esta pesquisa tem como objetivo investigar como na peça *Contrastes* (2001) para piano solo, da compositora brasileira Marisa Rezende, as interferências do performer atuam concomitantemente às prescrições do texto escrito (partitura) na criação da configuração sonora da peça. Este recorte faz parte de uma pesquisa Doutoral de maior escopo que visa incorporar o conhecimento advindo da performance na análise da sonoridade em peças brasileiras para piano. Para tal incorporação, foi adotada a metodologia da Pesquisa Artística (COESSENS ET AL., 2009), de modo que a primeira autora atua como pianista e investigadora, executando a peça e observando sua própria performance, em um processo autoetnográfico. Na peça em questão, a sonoridade em si, ou seja, a manipulação dos diferentes timbres no piano, é o aspecto mais relevante da construção da obra. Tendo a manipulação da sonoridade como mote principal *Contrastes* lida, principalmente, como o próprio título elucida, com criação de contrastes sonoros. A partir do contato experiencial com a peça, verificou-se que tais contrastes se referem, sobretudo, a alterações no registro, textura, articulação e pedalização. Com base nesta observação se deu a construção da performance da peça, que teve como objetivo principal salientar ao máximo os contrastes sonoros através das decisões interpretativas,

especialmente em relação ao tipo de toque empregado e ao uso dos pedais da direita e *una corda*. Fundamentado em um procedimento de análise da sonoridade desenvolvido com base na metodologia de Guigue (2011), foi possível verificar que enquanto dois dos elementos de contraste na peça são relativos à escrita (textura e registro) e não se alteram de performance para performance, os outros dois (pedalização e articulação) estão mais vinculados às decisões do performer, uma vez que não existem indicações específicas sobre estes dois elementos na partitura. Desta maneira, foi possível verificar em que medida as decisões interpretativas tiveram relevância na construção da sonoridade na obra em questão.

### **13:00 Almoço / Lunch**

### **Auditório**

### **14:00 Painel 6: Interpretação, estética, repertórios**

Moderadora Maria Bernadete Castelan Póvoas

#### **Ritmo não-pulsante ou ausência de sensação de pulsação em *Sem Título* de Gabriel Katona (Recital palestra)**

**Nariá Assis Ribeiro  
(UFJF/Brasil)**

Allen Winold (1988) e Howard Smither (1960) desenvolveram os conceitos de métrica incomum com pulso obscuro e ritmo não-métrico com acentuações livres e ausência de *beat* perceptível com o objetivo de caracterizar a rítmica de determinadas obras do século XX, cuja organização das durações difere da métrica característica da prática comum. Ambos os conceitos foram o ponto de partida para a pesquisa intitulada “Ritmo não-pulsante: ausência de sensação de pulsação no repertório do século XX”. A pesquisa incluiu: 1) uma breve revisão dos conceitos relacionados ao sistema métrico, como pulso, beat, ritmo, métrica e acento; 2) a identificação, no discurso de compositores do século XX (Ex. Pierre Boulez, John Cage, Olivier Messiaen), da tentativa de produzir organizações rítmicas não orientadas pelo pulso e a métrica da prática comum; 3) duas análises musicais, das obras *Sem Título* de Gabriel Katona e *Miragem* de Marisa Rezende, ambas para piano solo. As análises musicais foram realizadas com o objetivo de investigar o papel do intérprete na construção do ritmo não-pulsante em sua relação com a partitura de uma obra. Lester afirma que “apesar de todos os fatores, incluindo a métrica, que fazem surgir padrões de acentuação estarem ‘na música’, é o intérprete quem decide como revelá-los” (LESTER, 1986: 44). Sendo assim, se há intenção do compositor em criar o ritmo não-pulsante, o intérprete precisará direcionar sua performance nesse sentido. Ao mesmo tempo, a notação musical não é capaz de reproduzir exatamente a intenção do compositor, e por esse motivo pode induzir ou não o intérprete a obscurecer o pulso e a métrica. Neste recital-palestra, pretendemos mostrar parte dos resultados da pesquisa, demonstrando como o discurso de alguns compositores corrobora a tese de que na música do século XX houve uma tendência ao ritmo não-pulsante em determinadas obras, como parte de um recurso estilístico para que essa música se destacasse das

características rítmicas dos períodos musicais anteriores. Além disso, apresentaremos os resultados da análise da obra *Sem Título*, a qual teve como foco discutir a presença ou não da pulsação claramente enunciada. A exposição oral será seguida da apresentação integral da obra referida para piano solo.

**Convergencia de voces: Ecos de Messiaen en  
el lenguaje pianístico de las *Três profecias* de Almeida Prado (Recital palestra)**

**Susana Castro Gil  
(UFMG/Brasil)**

*Três profecias* en forma de estudio (1988), del compositor brasileño Almeida Prado (1943-2010), se enmarcan en la fase posmodernista del autor, caracterizada por la poética del eclecticismo total, la relectura de sus influencias y la incoherencia asumida como un elemento estructural. Considerando que Almeida Prado fue asistente de la clase de Messiaen entre 1969-1973 en el conservatorio de París, en el presente recital-conferencia se pretende demostrar que la influencia del compositor francés en la obra de Almeida Prado subyace orgánicamente en la escritura pianística de *Três profecias*, compuestas más de una década después de concluir los estudios con Messiaen, en un periodo compositivo que Almeida Prado reconoce como nuevo en relación a los anteriores, pero con resquicios de momentos compositivos anteriores (Apud Moreira, 2002). A partir del análisis teórico de esta obra se evidencian elementos propios del lenguaje musical de Messiaen como el uso de la serie armónica en la concepción de los espacios sonoros, exploración de las resonancias del piano a partir de uso del pedal extensivo, búsqueda tímbrica asociada al constructo sonido-color, escritura rítmica que oscila entre el tiempo libre y estriado, no metrificación de los compases, agrupación irregular de figuras rítmicas a partir de sus plicas, adición de un tiempo para cada compás, uso de motivos rítmicos crecientes y decrecientes (valor acrecentado o rítmica aditiva), yuxtaposición de gestos sonoros, alternancia grave-agudo y uso de los modos de transposición limitada. Esto con el fin de revelar, como es descrito por Taffarello (2010), una relación rizomática, en el sentido planteado por Deleuze y Guattari (1980), entre Messiaen y Almeida Prado en el que numerosos puntos de contacto y líneas los transversalizan y donde Almeida Prado traspasa su rol de oyente pasivo para generar conexiones imprevisibles con Messiaen que caracterizarían su propia personalidad compositiva. Considerando que la creatividad no es exclusivamente intrínseca al sujeto, sino a su capacidad de interacción con una red de agentes heterogéneos (Cook, 2018), y que tal como el propio Almeida Prado afirmó, las influencias de otros compositores hacen parte de su genética como compositor (Apud Taffarello, 2010), estudiar la intersección entre Messiaen y Almeida Prado es reconocer una parte constitutiva del discurso musical del compositor brasileño y, simultáneamente, la trascendencia del compositor francés. Finalmente, consideramos que el recital-conferencia constituye una plataforma privilegiada para la discusión de ideas y la difusión de las *Três profecias* de Almeida Prado.

**15:30 Coffee break**

**16:00 Keynote 4: Anna Kijannowska (University of Silesia): *Spirituality, sonority and color in the Garden Eight and May window suite for piano by Lei Liang as an example of Olivier Messiaen's influence on piano music of our times***

The music of Lei Liang has been described as “hauntingly beautiful and sonically colorful” by *The New York Times*, and as “far, far out of the ordinary, brilliantly original and inarguably gorgeous” by *The Washington Post*. Born in 1972 in China and presently Associate Professor at the University of San Diego in California, Lei Liang is the recipient of a Guggenheim Fellowship, an Aaron Copland Award, a Koussevitzky Music Foundation Commission and a Creative Capital Award. His concerto *Xiaoxiang* (for saxophone and orchestra) was named a finalist for the 2015 Pulitzer Prize in Music. Similarly to the music of Olivier Messiaen, Liang’s music is highly spiritual and carefully organized, it is a meditation and a self-reaction to nature, a path to elevated union with one’s spirituality and nature. *Garden Eight* opens with *Tian* (Heaven.) It consists of 6 pages, is based on 6 pitches, 6 durations, which are permuted 6 times, and it is dedicated to a friend’s composer whom he met only 6 times. It is a spiritual, visual and sensual journey through a Garden. As the composer writes: “Passing clouds, remote mountains, sound of ancient temple bells, transience of seasons, . . . all are part of the extended space.” His love for nature, color and spirituality is also evident in his “My windows Suite” for Piano. (1996-2007), especially in the outer and the second movement titled *Seven Rays of the Sun. Garden Eight* and *My windows* share the opening movement *Tian* (Heaven), while the final movement *Pausing, Awaiting the Wind to Rise..* of the suite is based on the first movement and, in the composer’s words “ It is a reflection of the sound I encountered while strolling in the woods.” Liang uses extended piano techniques as well as the extreme register of the piano in search to achieve a special sonority and color, and to depict the outer world of nature, spirituality and inner beauty.

**17:30 Encerramento**

## **Keynote Speakers – Biografias**

### **Sara Davis Buechner**

Sara Davis Buechner is one of the leading concert pianists of our time. She has been praised worldwide as a musician of “intelligence, integrity and all-encompassing technical prowess” (*New York Times*); lauded for her “fascinating and astounding virtuosity” (*Philippine Star*), and her “thoughtful artistry in the full service of music” (*Washington Post*); and celebrated for her performances which are “never less than 100% committed and breathtaking” (*Pianoforte Magazine, London*).

In her twenties, Ms. Buechner was the winner of a bouquet of prizes at the world’s première piano competitions -- Queen Elisabeth of Belgium, Leeds, Salzburg, Sydney and Vienna. She won the Gold Medal at the 1984 Gina Bachauer International Piano Competition and was a Bronze Medalist of the 1986 Tchaikowsky International Piano Competition in Moscow.

With an active repertoire of more than 100 concertos ranging from A (Albeníz) to Z (Zimbalist), she has appeared as soloist with many of the world’s prominent orchestras. Audiences throughout North and South America have applauded Ms. Buechner’s recitals in venues such as Carnegie Hall, Lincoln Center, Kennedy Center and the Hollywood Bowl; and she enjoys wide success throughout Asia where she tours annually.

Ms. Buechner can be seen and heard on numerous live video and audio recordings on her website and YouTube Channel; and she has created many essays in written, spoken and film format on her blog “Sara Says.”

In 2016 Sara Davis Buechner joined the prestigious piano faculty of the Boyer College of Music and Dance at Temple University in Philadelphia. She is also an Honorary Visiting Professor of Music at the University of Shanghai, and has given master classes and served on international competition juries around the globe. She is a dedicated Yamaha Artist.

### **Anna Kijanowska**

The Polish-American pianist Anna Kijanowska has established herself as a multifaceted musician, smoothly transitioning among her roles as a performing and recording artist, pedagogue, coach, and advocate of contemporary classical music around the world. She has performed, taught and collaborated in North and South America, Asia, Europe, New Zealand, Africa and Australia.

Hailed by The New York Times (2007) as "an excellent young Polish pianist Kijanowska’s concert performances represent the stunning diversity of today’s globalized classical music scene; she is equally at home performing in Carnegie Hall as the steppes of Mongolia. Her New York debut took place in 1997 with a live broadcast over WQXR, and she has to date appeared in Carnegie Hall, Merkin Hall (NYC), and the Kennedy Center and National Gallery of Art in Washington, D.C, as well as in

underserved venues such as the Amazon basin in Brazil, the Himalayas in Nepal, and Mongolia.

Kijanowska's recording of *The Complete Mazurkas* by Szymanowski (Dux) was praised by Adrian Corleoni of *Fanfare Magazine* "as superior to any other interpretations that came before or after her" and received favorable reviews on both sides of the Atlantic from the *New York Times* and *BBC Magazine*.

As a concerto soloist, recitalist and chamber musician, she has appeared in major festivals in Europe and USA, including the Kiev Festival and the Polish Composers Festival under the patronage of Henryk Mikolaj Gorecki, as well as at the Washington International Piano Festival, InterHarmony Festival in Italy, Quartet Program at Bucknell University and SUNY Fredonia in New York. She has collaborated on these projects with several other renowned musicians, including violinists Charles Castleman, Sharon Roffman, and Ayano Ninomiya of Ying Quartet, pianist Blair McMillen of the Da Capo Chamber Players, and jazz pianist Leszek Możdżer. She has also been heard on WQXR in NYC, WNYC in New York, Chicago Radio, Radio New Zealand, SBS National Public Broadcasting in Australia, and has performed for television audiences in Poland, Ukraine, Brazil, Australia, New Zealand and Thailand.

Ms. Kijanowska began her musical education in Bielsko-Biała, Poland and she attended the Szymanowski Music Academy in Katowice, under the tutelage of Prof. Jozef Stempel. After receiving her Master of Music Degree in Piano Performance and Pedagogy from the Music Academy in Wrocław, she was awarded a scholarship to study with Dr. Madeleine Forte (pupil of Alfred Cortot, Rosina Lhevinne and Wilhelm Kempff) at Boise State University in the United States. She holds a Doctorate and a Master of Music in Piano Performance from the Manhattan School of Music in New York, where she studied with Byron Janis (pupil of Vladimir Horowitz and Rosina Lhevinne), Mykola Suk (pupil of Lev Vlasenko), Sara Davis Buechner (pupil of Rudolf Firkušný and Mieczysław Munz) and Marc Silverman.

Ms. Kijanowska is Assistant Professor at the Music Institute of the Silesian University in Cieszyn and is a former faculty member of the College of William and Mary, Richmond University in Virginia, University of Nevada in Las Vegas, the University of Virginia in Charlottesville, and the Levine School of Music in Washington D.C.

### **Francisco Monteiro**

É diplomado pela Universidade de Música de Viena — Áustria (Diploma de concerto, piano), pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Mestrado em Ciências Musicais) e pela Universidade de Sheffield — Reino Unido (Doutoramento em música contemporânea).

A sua atividade como intérprete reparte-se entre apresentações a solo e em diversas formações de câmara, em especial no âmbito da música contemporânea. Gravou a solo para a rádio e televisão, e em múltiplos CDs dedicados à música contemporânea.

Tem desenvolvido trabalho investigação nos campos da edição de música de Jorge Peixinho, da estética musical, da investigação artística e da performance musical contemporânea: novos contextos de performance, criação musical, improvisação livre. É investigador do INET-MD.

Mantém, desde 2001, atividade constante como compositor, tendo composto obras para diferentes formações apresentadas em Portugal, Itália, e nos E.U.A. Utiliza, sem complexos, sonoridades, técnicas e estruturas de proveniências muito diferentes, refletindo a abertura a todo o tipo de influências, desde as históricas - da música erudita - à música tradicional e popular.

É Professor Coordenador da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico do Porto.

### **Madalena Soveral**

Nasceu no Porto onde iniciou os seus estudos musicais.

Desde 1980 que Madalena Soveral se apresenta regularmente em concertos a solo, com orquestra ou integrando várias formações de música de câmara. Entre as actuações em Portugal e no estrangeiro salientam-se as suas participações nos festivais de Nápoles, Santiago de Compostela, Sceaux, Festival de Montpellier (Radio France), Mantova (Itália), Festival de Música do séc. XX da UNESCO (Paris), Música Nova (Brasil), I Festival de Músicas Contemporâneas de Lisboa (T.N.S. Carlos), Flaneries Musicales de Reims (2011), bem como na Academia de Santa Cecília (Roma), na Salle Gaveau, no Theatre du Rond-Point, Auditorium des Halles (Paris) e Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Fundação Calouste Gulbenkian.

Ao longo da sua actividade concertística, Madalena Soveral tem dado particular atenção ao repertório do séc. XX, colaborando com diversos compositores e intérpretes. Fez numerosas estreias mundiais entre as quais refere de forma particular, as peças que lhe foram dedicadas: *Estudos de Sonoridades* de Filipe Pires, *Interrogations* de Miguel Graça Moura, *Dominos* de Sharon Kanach, *Episode* para dois pianos, marimba e vibrafone de Francis Bayer, *In Tempore*, para piano e fita magnética de J. P. Oliveira.

Professora na Escola Superior de Música do Porto desde 1989, Madalena Soveral desenvolveu, desde 1997, um trabalho de investigação sobre música portuguesa para piano do séc. XX na Universidade Paris 8 (Saint-Denis). *Étude Analytique des Litanies du feu et de la mer*, realizado entre 1997-99, constitui a primeira parte desse trabalho, dedicado à obra para piano solo de Emmanuel Nunes. Prosseguiu este trabalho no quadro de um doutoramento (2005) centrado em obras portuguesas para piano dos anos 90: *Quatre compositeurs, quatre oeuvres: la musique portugaise des années 90* foi publicada em 2016 em PRESSES ACADÉMIQUES FRANCOPHONES (Sarrebruck, Alemanha).

Investigadora no CESEM, Madalena Soveral é autora de vários artigos e CD'S com obras do séc. XX.

**Realização:**

Departamento de Música, Escola de Artes da Universidade de Évora  
Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais

**Comissão Organizadora:**

Ana Telles (Universidade de Évora)  
Ana Cláudia Assis (Universidade Federal de Minas Gerais)  
Maria Bernadete Castelan Póvoas (Universidade do Estado de Santa Catarina)  
Ricardo Sá Leão (Universidade de Évora)

**Comissão Científica:**

Sara Davis Buechner (Temple University)  
Luca Chiantore (Universidade de Aveiro / INET-md)  
Alexandre Zamith (Universidade Estadual de Campinas)  
Cliff Korman (Universidade do Estado do Rio de Janeiro)  
Carla Reis (Universidade Federal de São João Del Rey)  
Ana Telles (Universidade de Évora)  
Ana Cláudia Assis (Universidade Federal de Minas Gerais)