MIC.PT

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa
Portuguese Music Research & Information Centre

Cadernos da Criação Musical Portuguesa dos séculos XX e XXI
Portuguese, 20th and 21st Century Music Notebooks
#18

JOÃO CASTRO PINTO

Edição · Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa
Edition · Portuguese Music Research & Information Centre
Coordenação/ Coordination · Jakub Szczypa
Foto da capa/ Cover photo · © Michael Wieser
Referência da edição / Publication reference · CCMP018JCPIN2020901PT/EN

© 2020 · MIC.PT

MIC.PT · Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa

O Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa é um projecto da Associação Cultural Miso Music Portugal, com vocação de serviço público para a investigação, a preservação, a dinamização, a edição e a divulgação do património musical português.

Este projecto de interesse nacional, tem também uma projecção internacional efectiva que beneficia amplamente das suas ligações como membro ou parceiro de várias redes internacionais, para a divulgação e circulação da música portuguesa a nível europeu e mundial.

O portal do Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, MIC.PT, é regularmente actualizado com informações relevantes sobre as compositoras e os compositores residentes em Portugal, com destaque para a criação musical dos séculos XX e XXI, incluindo os/ as intérpretes de música contemporânea portuguesa; sendo permanentemente enriquecido com novos materiais sejam eles partituras, registos áudio e vídeo, imagens, textos musicológicos, artigos, bibliografias, discografias, críticas musicais, …

Cadernos da Criação Musical Portuguesa dos séculos XX e XXI

No sentido de divulgar o material extenso contido nos Em Focos do MIC.PT desde 2011, uma espécie de retrato da composição em Portugal hoje, o MIC.PT publica uma série de edições, para promover de uma maneira ainda mais efectiva e directa o trabalho das compositoras e dos compositores portugueses da actualidade.

A série, *Cadernos da Criação Musical Portuguesa dos séculos XX e XXI*, constitui neste sentido uma "introspecção" no trabalho de cada uma das compositoras/ cada um dos compositores, editadas/os pelo MIC.PT, sendo simultaneamente um incentivo para investigar e (re)descobrir a sua música, assim como a sua reflexão estética e filosófica. Cada um dos Cadernos é composto de uma nota biográfica, questionário/ entrevista ou artigo musicológico, catálogo de obras com duas ordenações (por instrumentação e por ordem cronológica) e ainda discografia.

MIC.PT · Portuguese Music Research & Information Centre

The Portuguese Music Research & Information Centre is a public service project by the Cultural Association Miso Music Portugal, dedicated to the research, preservation, dynamization, edition and promotion of the Portuguese music patrimony.

This project of national importance has also an effective international projection, benefiting widely from its connections as member or partner to several international networks, and thus contributing for the promotion and circulation of Portuguese music in Europe and the world over.

The website of the Portuguese Music Research & Information Centre, MIC.PT, is regularly updated with relevant information on female and male composers residing in Portugal, with focus on the music creation from the 20th and 21st centuries, including the performers of Portuguese contemporary music. The MIC.PT is continuously enriched with new materials, either scores, audio and video recordings, images, or musicological texts, articles, bibliographies and discographies, as well as music reviews, …

Portuguese, 20th and 21st Century Music Notebooks

With the aim to disseminate the extensive material contained in the MIC.PT In Focus section since 2011 – a kind of portrait of composition in Portugal – the MIC.PT has been releasing a series of publications to promote, even more effectively and directly, the work of Portuguese contemporary, female and male composers.

The series, *Portuguese, 20th and 21st Century Music Notebooks*, constitutes an "introspection" into the work of each composer, published by the MIC.PT, at the same time being an incentive to explore and (re)discover not only their music, but also their reflection on music philosophy and aesthetics. Each Notebook is composed of a biographical note, questionnaire/ interview or musicological article, two catalogues of works – according to instrumentation and chronological –, as well as discography.

ÍNDICE

7 Biografia

9 Entrevista

31 Lista de obras · por categoria musical

36 Lista de obras · por ordem cronológica

38 Discografia

INDEX

41 Biography

43 Interview

63 List of works · by instrumentation

69 List of works · chronological

71 Discography

BIOGRAFIA

João Castro Pinto (Lisboa, 1977)

João Castro Pinto principiou os estudos de música em 1986, tendo tido aulas privadas de piano. No início dos anos 90 dedicou-se à guitarra, de modo autodidacta, e participou em várias bandas e projectos musicais, no âmbito do *rock independente*, tendo dado alguns concertos em Lisboa. Iniciou a sua actividade como compositor/ performer de música experimental, artista sonoro e intermédia, na segunda metade da década de 90. A sua produção situa-se entre os domínios da *soundscape composition*, *live electronics improvisation* (solo e com instrumentistas), música electroacústica/ acusmática e arte radiofónica.

Entre 2002-05, foi director artístico/ produtor do Hertzoscópio – Festival de Arte Experimental e Transdisciplinar (2003/04) e do *Hertz_extend#1* – Encontros de Arte Experimental e Transdisciplinar (2005), eventos que contribuíram para a divulgação do trabalho de artistas consagrados e emergentes, nacionais e internacionais, numa lógica de encontro experimental e transdisciplinar de várias expressões artísticas (música, intermédia, vídeo-arte e instalações).

O percurso académico de João Castro Pinto reflecte-se nos seus trabalhos, na medida em que indicia as suas preocupações artísticas e interesses estéticos. Licenciou-se em Filosofia, pela F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa, encontrando-se, actualmente, concentrado na conclusão dos seus estudos de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes (informática musical – *soundscape composition*) na Universidade Católica Portuguesa, no C.I.T.A.R. – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, onde é investigador. Entre 1999 e 2016, frequentou *masterclasses*, palestras e cursos no âmbito da composição electroacústica, organizados pela Miso Music Portugal, com os seguintes compositores: Bernard Parmegiani, François Bayle, Francis Dhomont,

Trevor Wishart, Morton Subotnick, Simon Emmerson, Barry Truax, Adrian Moore, António de Sousa Dias, Miguel Azguime, entre outros. O seu trabalho foi premiado nos seguintes concursos: Jovens Criadores 1999, Bolsa Ernesto de Sousa 2001 e Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes 2002.

João Castro Pinto tem apresentado o seu trabalho na Europa, América e Ásia, em festivais, eventos e locais como: INA-GRM Banc d'Essai/ Multiphonies 16-17 (FR), ICMC – International Computer Music Conference (US), Experimental Intermedia Foundation (US), Rhizome (US), Fire Museum (US), Festival Poetronica (RU), Sound Museum (RU), ISCM – World Music Days Festival (EE), Soundkitchen (GB), Visiones Sonoras (MX), Espacios Sonoros (AR), MUSLAB – International Exhibition of Electroacoustic Music (AR), Audio Art Festival (PL), Wien Modern (AT), ORF (Kunstradio Radiokunst _ AT), Sammlung Essl Museum (AT), Alte Schmiede (AT), PNEM Sound Art Festival (NL), SICMF – Seoul International Computer Music Festival (KR), Dotolimpic – Festival for Improvised and Experimental Music (KR), Música Viva (PT), Aveiro Síntese (PT), Festival DME – Dias de Música Electroacústica (PT), C.A.M. – Gulbenkian (PT), Centro Cultural de Belém (PT), Casa da Música (PT), Serralves em Festa (PT), Panteão Nacional (PT), etc.

Colaborou com: Hanna Hartman (SE), Tom Hamilton (US), Karlheinz Essl (AT), Koji Asano (JP), Bernhard Loibner (AT), Clemens Hausch (AT), Vienna Improvisers Orchestra (AT), Michael Fischer (AT), Philippe Lamy (FR), Jorge Sánchez-Chiong (VE), Gilles Aubry (CH), Thollem Mcdonas (US), Nathan Fuhr (US), John Grzinich (EE), Anastasis Grivas (GR), Sei Miguel (PT), Red Trio (PT), entre outros artistas.

A música de João Castro Pinto está disponível nas seguintes editoras: Miso Records (PT), Unfathomless (BE), Hemisphäre (AU), Grimaces Éditions (CH), OtO (JP), Triple Bath (GR), Sirr-ecords (PT), Creative Sources Recordings (PT), Grain Of Sound (PT), Variz (PT) e Useless Poorductions (PT).

Página de João Castro Pinto
no MIC.PT

João Castro Pinto · sítio oficial
www.agnosia.me

ENTREVISTA

Parte I · raízes e educação

1. Como começou para si a música e onde identifica as suas raízes musicais?
Dado que a pergunta se desdobra em dois sentidos, responderei em duas partes, invertendo o sentido da mesma: primeiro, reportar-me-ei às raízes musicais, depois, ao modo como me iniciei na música.
Perscrutar as raízes musicais de um indivíduo, implica traçar um enquadramento histórico-cultural e social que compreenda uma análise do somatório dinâmico das condições, objectivas e subjectivas, que se encontram na base da sua educação e desenvolvimento cultural. Assim, e se por raízes musicais se entende o substrato musical que funda o vínculo embrionário e involuntário com o fenómeno musical, sou inclinado a responder que as minhas raízes se encontram fixadas, desde logo, no amplo espectro da música erudita ocidental, de cariz tonal. Reduzindo, mas enriquecendo o escopo da análise, as minhas raízes encontram-se igualmente relacionadas com o *pop-rock* de origem Anglo-Saxónica, Portuguesa e Brasileira (em especial, com o que foi produzido durante a década de oitenta do séc. XX). Finalmente, e estreitando resolutamente o foco da aferição das raízes, não posso deixar de considerar afinidades com algumas expressões do folclore Português e da M.P.P.. Este é, *grosso modo*, o contexto consciente, e sublinho consciente/ pretenso, das minhas raízes musicais. Contudo, importa esclarecer que as raízes musicais dizem respeito principalmente, na minha visão, ao momento inaugural do meu percurso musical. Este desenvolveu-se a partir de três eixos cumulativos e dialécticos, que passo a elencar: 1.º – o da formação primária (referente à herança/ às raízes); 2.º – o da formação secundária (acesso à música via socialização secundária); 3.º – o da consolidação musical (depuramento do sentido estético e da investigação autónoma). Se à herança musical, patente na analogia das raízes, corresponde a um contexto cultural que se impõe de modo totalizador como estádio de enformação musical basilar, já o segundo eixo, o da formação secundária,

caracteriza-se por um progressivo ganho de liberdade e consciência, no que diz respeito às condições de acesso à música e, bem assim, ao estatuto desse mesmo acesso. Neste segundo momento (que até há bem pouco tempo se iniciava no final da infância/ início da adolescência), passa-se de um estádio de passividade e receptividade totais, para uma fase relativamente pró-activa, especificada pelo nascimento e progressivo desenvolvimento do interesse pela exploração partilhada de géneros musicais, em grupos sociais diversos (amigos, colegas de escola, familiares, etc.) e através do contacto frequente com meios distintos dos média (rádio, tv, jornais e revistas), contribuindo para alargar, deste modo, o horizonte dos territórios musicais dominados. O 3.º e último eixo diz respeito ao período da sedimentação da idade adulta, sendo responsável pela síntese dos momentos anteriores. Trata-se de um processo, em constante actualização, de aprimoramento consciente e volitivo das formas musicais e do sentido estético, em geral. Este último estádio é, por natureza, infindável e implica uma motivação direccionada para o aprofundamento do conhecimento musical.
Respondendo, e agora com exemplos, à segunda parte da questão, posso dizer que o contacto com a música que os meus pais ouviam (em casa e nas viagens que fazíamos de carro), constituiu o primeiro patamar da minha iniciação musical. Por um lado, esta herança gravitou entre a música nacional (os mais significantes cantautores Portugueses), a música popular Brasileira (Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, etc.), a música pop internacional e alguma música clássica/ erudita. Por outro, tendo nascido em 1977, assisti enquanto criança, no início da década de oitenta, ao *boom* do *rock* Português. Simultaneamente, e tendo em vista o plano internacional, tive contacto, ainda que de modo superficial durante esta fase, com géneros da música pop como: *synth-pop*, *pop-rock* e *hard rock*. À influência familiar, que se cristalizou em dois momentos fulcrais (um involuntário, referente às raízes, e outro voluntário, sobre o qual falarei adiante), seguiu-se um período de interesse, ainda que pueril, encetado no final dos anos 80, mas que foi fundamental para a minha formação. Comecei a ouvir regularmente e a gravar, em cassete, programas de rádio (*Lança Chamas* e, mais tarde, o *Som da Frente*, ambos da autoria de António Sérgio) e a trocar música com amigos, colegas de escola e familiares. Em concomitância com o despontar deste segundo momento, iniciei em 1986 os meus estudos musicais tendo tido aulas particulares de piano e recebido, para o efeito, o meu primeiro instrumento, um pequeno sintetizador de quatro oitavas, o Casiotone MT-210. Uns anos depois, em 1991, dediquei-me à guitarra, de modo autodidacta. Nessa altura, comecei a explorar mais intensivamente, e de modo sequencial, vários géneros musicais, tendo começado a constituir a minha discografia.

No começo da adolescência, tive contacto com o advento da primeira geração de "*art rock*" Português (*Pop Dell'Arte*, *Mler Ife Dada*, *Santa Maria*, *Gasolina em teu Ventre!*, *Mão Morta*, etc.) e explorei, mais profundamente, géneros como o *metal* e o *punk*. Em seguida, e em virtude da descoberta do espólio discográfico do meu Pai (que por motivos profissionais viajou pelo mundo e constituiu um acervo musical eclético), mergulhei na música psicadélica dos anos 60, no *rock sinfónico* e *progressivo* dos 70, nalgum *jazz* e em músicas tradicionais do mundo. Ainda durante os primeiros anos da década de 90 interessei-me pelo *rock alternativo/ independente* e fiz parte de projectos e bandas que se plasmavam nos universos sonoros do *feedback*, das guitarras distorcidas e decadentes de bandas como: *Hüsker Dü*, *Pixies*, *Dinosaur Jr.*, *Mudhoney*, *Sonic Youth*, *Nirvana*, *Porno for Pyros*, etc. Finalmente, a meio dos anos noventa descobri, de modo inusitado, a música experimental electrónica, esse facto provocou um desvio pronunciado no meu percurso musical.

2. Que caminhos o levaram à composição?

A composição surgiu de modo natural, como consequência do profundo interesse que desenvolvi pela música experimental e pela música electroacústica/ acusmática. Todavia, e particularizando, pouco tempo antes de ter descoberto a música concreta e outras formas congéneres de música experimental, tinha presente algumas manifestações experimentais no rock, quer no psicadelismo dos *synths* dos *Emerson Lake and Palmer*, dos *Yes* ou dos T*angerine Dream*, quer nas derivas sintéticas do *krautrock* dos *Can* e dos *Neu!*, ou nas estranhas dissonâncias da música dos *Mothers of Invention* ou dos *Henry Cow*, em narrativas musicais muito distantes do *rock* convencional. Ainda assim, não tinha noção da existência da música electroacústica. Em meados dos anos 90, surgiu uma nova vaga de música electrónica europeia, liderada por uma geração de jovens músicos oriundos de vários países, mas concentrados, especialmente, em Viena, Frankfurt e Berlim. Das então criadas *Mego* (Viena) e *Mille Plateaux* (Frankfurt), raiaram músicos que encabeçariam uma nova vaga de música electrónica experimental e, por conseguinte, provocariam o surgimento de uma das primeiras gerações de compositores não académicos que, de modo consistente (produzindo, editando e tocando), subsistiu à margem dos institutos e centros de pesquisa/ universidades, onde, até então, a música electrónica era maioritariamente ensinada e praticada. Músicos e projectos como: *Fennesz*, *Peter Rehberg*, *Russell Haswell*, *Farmers Manual*, *Oval*, etc., foram significantes no início da minha aprendizagem. À medida que fui progredindo na descoberta da música de arte, ouvi obras que me incitaram a trilhar os caminhos da composição.

O meu primeiro contacto com a electroacústica "clássica" deu-se com a audição de *A Storm of Drones*, uma colectânea notável, editada em 1995 pela *Asphodel* (CD triplo), que me apresentou compositores cimeiros como: Francis Dhomont, Annette Vande Gorne, Robert Normandeau, Denis Smalley, Jonty Harrison, Darren Copland, Ellen Fullman, Stuart Dempster, Alan Lamb, entre outros. Recordo-me que a audição desta música me provocou um comprazimento insólito: os sons sucediam-se em tais combinações que me transportavam para viagens interiores e me conduziam a experiências sinestésicas. As mutações sónicas inscreviam-se na minha mente como se se tratassem de estranhas e dinâmicas imagens, espécie de projecções numa tela interior, puramente psíquica.
Das obras electrocústicas que fizeram parte do meu exórdio musical, destaco *De Natura Sonorum*, de Bernard Parmegiani, peça que considero ser, até hoje, a obra-arquétipo deste género musical. Lembro-me de a ter ouvido na íntegra e de ter ficado visceralmente impressionado, sem palavras. Nunca na minha vida tinha ouvido algo assim, uma peça totalmente experimental e inovadora e, ao mesmo tempo, envolta numa atmosfera de um "ultra-classicismo" assombroso, apresentando uma paleta sónica inusitada, um trabalho genial de manipulação dos timbres, entre o acústico e o sintético, uma exímia capacidade de combinação de texturas e gestos, simplesmente brilhante. Outra peça que me marcou intensamente, quase na mesma altura, foi *Bye-Bye Butterfly* de Pauline Oliveros. Guardo vívida a memória de ter ficado absolutamente estupefacto pela sublime conjunção da síntese, proveniente dos osciladores Hewlett-Packard, com excertos manipulados da ópera *Madama Butterfly*, de Puccini. Paralelamente a este processo de descoberta, e porque, em boa hora, o desenvolvimento tecnológico assim o permitiu, adquiri em 1997 um gravador *MiniDisc* e um microfone estéreo, e iniciei, assim, as minhas primeiras experiências de composição musical, captando e misturando paisagens sonoras, *samples*, etc. Em Novembro de 1998, estreei-me ao vivo num concerto solo em que usei três gravadores *MiniDisc* e uma mesa de mistura de três canais.

Parte II · influências e estética

3. Que referências do passado e da actualidade assume na sua prática musical?

Quando se pergunta sobre referências ou influências patentes num discurso musical, ou prática composicional, o que se está a fazer, *stricto sensu*, é solicitar ao compositor um auto-enquadramento no âmbito de estéticas passadas ou vigentes, tendo como horizonte o contexto da história da música. Salvaguardando

intentos electivos de determinadas influências, patentes nas peças por modo mimético, o que se deve destrinçar nesta questão é o seguinte: o conjunto de influências a que cada compositor foi e está sujeito é, em grande medida, alheio à sua vontade, e manifesta-se na composição de modo involuntário, compreendendo uma miríade de referências, correspondente a tudo o que ouviu e experienciou ao longo da sua vida. Posto isto, não posso directamente assumir no meu trabalho qualquer referência, seja concernente a uma peça ou a um compositor em particular, pois o meu objectivo enquanto artista é forjar uma identidade musical/ sonora e esse facto impele-me a distanciar-me o mais possível do que já existe e conheço, tarefa da mais desafiante dificuldade.

4. Existem fontes extramusicais que de uma maneira significante influenciem o seu trabalho?

É natural que a música seja animada por fontes ou referências extramusicais, as quais, de modo casual ou intencional, determinem o produto artístico, ou seja, as composições.

Não é imediatamente claro a que é que poderá corresponder, do ponto de vista da concretização do objecto artístico, uma arte que se refira exclusivamente aos seus princípios teórico-técnicos, por outras palavras, uma arte que se circunscreva unicamente aos limites teóricos que determinam a sua operatividade.

Um discurso musical que pretenda dispensar um domínio extramusical, seja ele qual for, pode redundar num mero exercício de exploração de parâmetros musicais e sonoros, resultando numa espécie de estudo de ordenação de parâmetros musicais, ao invés de uma composição musical, via exploração de parâmetros.

Um tal empreendimento, talvez pudesse corresponder a uma *meta-obra*.

Neste contexto, é razoável afirmar que as artes são potencialmente voltadas para fora de si mesmas. Por conseguinte, essas referências exteriores constituem o material eidético a ser trabalhado pelos princípios constitutivos de cada expressão artística.

A abertura ao exterior e ao diverso, nem que seja a uma ideia/ conceito ou vivência subjectiva do compositor, é determinante para que se considere a criação da obra de arte, isto se compreendermos a arte como um meio que viabiliza a criação de objectos artísticos comunicantes (referentes a algo e que comunicam, de diversos modos, esse algo).

Como é consabido, a Literatura refere-se frequentemente à História, à Filosofia, à Mitologia, à Pintura ou ao Teatro, o mesmo sucede com o Cinema e com a Música, etc. A Música torna-se objecto artístico prenhe de sentido, na medida em que é fundada por um conjunto de determinações que se verificam no compositor,

ou que nele ganham expressão, nem que de modo transitório, e que se encontram inscritas nas peças através de diversas metodologias.
O processo criativo detém, na minha visão, uma autonomia peculiar, porquanto o controlo do criador sobre as influências latentes na obra não será tão racional/ volitivo como se poderá, à primeira vista, julgar. Com efeito, e sem elucubrações, é para mim evidente que a música que componho sofre a influência de fontes extramusicais, quer sejam explícitas para os ouvintes, quer eu esteja, mais ou menos, consciente do que elas sejam e em que momento do processo criativo se manifestam.

5. No contexto da música de arte ocidental, sente proximidade com alguma escola ou estética do passado ou da actualidade?
A música que componho tem afinidades estruturais com a *soundscape composition*, a música experimental, em geral, e com o *noise*. Não obstante, a minha abordagem composicional é heterodoxa, tendendo para um conjunto alargado de referências que compreende os seguintes géneros musicais: electroacústica/ acusmática, electrónica (académica e não académica) e minimal. No que diz respeito à música acusmática, tenho uma predilecção natural pela escolas Francesa, Canadiana e Inglesa.
Dos últimos anos, destaco ainda o trabalho de jovens compositores da escola Inglesa (Natasha Barrett, Manuella Blackburn, Diana Salazar e Adam Stanović), assim como o de alguns compositores Americanos (Andrew Babcock e Mitchell Herrmann) e Gregos (Nikos Stavropoulos, Panayiotis Kokoras e Apostolos Loufopoulos).

6. Existem na sua música algumas influências das culturas não ocidentais?
A temática das influências foi abordada numa pergunta prévia, todavia, reitero mais detalhadamente o meu ponto de vista. Julgo ser absolutamente necessário distinguir entre influência e intencionalidade estética. A diferença fundamental entre estes termos está no modo como se revelam nas peças. As influências são, por natureza, assimilações, impressões acumuladas no compositor, que se desvelam nas peças de modo involuntário. A intencionalidade estética corresponde a um mecanismo que opera por selecção e *mimese* de ideias ou processos/ técnicas musicais pré-existentes, ou seja, a partir de formas previamente interiorizadas. Pode contrapor-se esta asserção colocando a seguinte questão: se as influências são expressas de modo involuntário, como poderemos garantir que não condicionam igualmente a intencionalidade estética e que, por essa mesma razão, influência e intencionalidade não se podem diferenciar facilmente? Apesar de lógica e legítima, esta pergunta enfatiza um aspecto que não é pertinente para o argumento exposto, porque o problema fundamental desta tese não assenta

na possível intercomunicação causal entre influência e intencionalidade, mas sim no que subjaz ao não domínio volitivo da influência e ao pretenso controlo da intencionalidade. Assim, não poderei asseverar, em causa própria, que influências não ocidentais se encontram claramente na minha música, essa tarefa caberá a críticos ou a ouvintes.
Contudo, não posso deixar de referir que tenho um profundo interesse pela música minimal, aquela que, por natureza, é rica na arte de orquestrar a diferença na mesmidade e que pode conduzir a estados não ordinários de consciência. Neste sentido, as minhas composições exploram elementos que se verificam, desde antanho, em variadas tipologias musicais (e.g. *drones*). Desde tempos remotos que o minimalismo existe na música, quer nas músicas do mundo, quer nas músicas rituais e religiosas (xamanismo, hinduísmo, budismo, etc.) e conheceu, como se sabe, manifestações ocidentais, em especial na América do Norte, tendo como expoentes: La Monte Young, Terry Riley, Phill Niblock, Steve Reich, etc.

Parte III · linguagem e prática musical

7. Há algum género/ estilo musical pelo qual demonstre preferência?

Como já referi, a minha prática composicional está estritamente relacionada com alguns géneros de música experimental (consultar pergunta 5). Enquanto ouvinte sou absolutamente eclético, no sentido forte do termo, oiço e aprecio muitos géneros musicais. Porém, julgo ser capital gizar distinções entre música como entretenimento e música como arte, embora tenha, por distintas razões, interesse em ambas as dimensões. Considero que a música de entretenimento tem uma forte componente exterior, posto que é naturalmente dada à experiência social de identidade e partilha, constituindo-se como um tipo de "banda sonora" de experiências passadas que são retidas na memória, individual e/ ou colectiva, às quais regressamos por reminiscência. Não pretendo com isto significar que todo e qualquer tipo de música de entretenimento é incapaz de ter um impacto profundo em nós, estou longe dessa ideia. O que digo é que a música como arte e, em especial, a experimental, interpela o sujeito a partir do interior, pois diz respeito a um contacto profundo com o universo das vivências psíquicas e emocionais dos indivíduos e não tanto às referências e vivências que radicam unicamente na esfera/ mundo exterior. Dada a sua natureza, as músicas experimentais não incitam à partilha social, nem se inscrevem em memórias do mesmo modo do que as músicas não experimentais, pois a sua estrutura não o permite facilmente (a introdução de sons extramusicais – praticamente inexistente

na música de entretenimento; a ausência de ritmo padronizado, de estrutura previsível, etc., não propiciam um tipo de contacto congénere).
A música que componho não serve, na minha perspectiva, a função de entreter. O objectivo da minha prática musical situa-se além dos limites da disciplina artística. Em causa está o propósito de considerar a música não como um fim em si mesma, mas como um meio para atingir um fim que se situa além de si própria, que diz respeito à noção da arte como ferramenta ao serviço da libertação interior.

8. No que diz respeito à sua prática criativa, desenvolve a sua música a partir de uma ideia-embrião ou depois de ter elaborado uma forma global? Por outras palavras, parte da micro para a macro-forma ou *vice versa*? Como decorre este processo?
Ao compor, tanto parto de ideias e conceitos (sendo a ideação o primeiro patamar da composição), como da exploração de material sonoro. Tratam-se de processos opostos mas que, na verdade, podem ser permutáveis ou sequenciais.
A escolha da abordagem depende, desde logo, da finalidade da peça, isto é: se se trata de uma peça composta por alta recriação, e por isso "totalmente livre"; de uma encomenda específica ou de uma participação numa competição balizada por uma temática; ou se serve o propósito de integrar um projecto de colaboração com fundamento conceptual, etc. Quando parto de conceitos, perscruto pelos métodos e técnicas que me permitam dar vida às ideações que pretendo ver articuladas num discurso musical. Ao invés, se inicio a composição pela experimentação de materiais sonoros, seja no momento da captação (a exploração do espaço físico dos *samples/ field recordings*, o uso de distintas tipologias de mics e técnicas de captação, etc.), ou já em sede de edição e processamento de sons, o movimento é o contrário, ou seja, procuro sintetizar uma ideia a partir dos caminhos da experimentação antecedente. Resumidamente, ambos os métodos se destinam a ordenar um caudal de potencialidades: o primeiro, pretende ganhar significação material a partir de uma ideação apriorística; o segundo, intende alcançar unidade conceptual através da intelecção crítica de um estádio antecedente, que compreende a exploração de material sonoro. De qualquer modo, os resultados musicais obtidos, e a despeito dos juízos estéticos que deles se possa fazer, reflectem sempre o produto do emprego de técnicas dominadas com a implementação de experimentações variadas e inopinadas, às quais me sujeito cada vez que componho. Assim, e do meu ponto de vista, o processo composicional é constitutivamente experimental e subjectivo, dado que diz respeito a um conjunto de metodologias e decisões, correspondente ao resultado de um processo que implica uma dinâmica entre as contingências patentes

nos sinuosos caminhos do acto criativo, o domínio operativo da técnica e as peculiares idiossincrasias estéticas/ intenções do compositor. Destarte, o acto criativo é, não raras vezes, um acontecimento que conhece distintos momentos, sendo constituído por planeamentos, avanços, recuos, resultados inesperados e, de quando em vez, por drásticas clivagens que resultam em desesperantes aporias. Devo ainda referir que, sejam quais forem as metodologias escolhidas, e na esteira das ideias de Duchamp, o acto de compor implica sempre uma misteriosa dialéctica entre os domínios do consciente e do inconsciente, da vontade e do acaso, da ordem e do caos, sendo, precisamente, a experiência fenomenológica, estética e espiritual que este acto implica, visceralmente testemunhada pelo compositor, que fica de algum modo objectivada e fixada na peça musical e que é, posteriormente, objecto de descoberta pelos ouvintes.

9. Como na sua prática musical determina a relação entre o raciocínio e os impulsos criativos ou a inspiração?

Constato que na minha prática musical existe uma relação entre os planos da razão e da intuição. Os binómios em causa compreendem distintos modos de acesso ao *ser* e ao *fazer*, visto que se constituem como condições de possibilidade de inteligir, reflectir e organizar ideias que ganham forma no objecto artístico/ peça musical. No decorrer do processo criativo, como já referi, e a despeito de quaisquer intentos prévios ou planeamentos composicionais, por vezes, de rompante surgem ideias que se "impõem" e concretizam em resultados musicais interessantes. Estes momentos equivalem, à falta de termo mais adequado, a uma espécie de intuições, de lampejos ou arrebatamentos criativos. Tratam-se de instantes fascinantes, em virtude dos quais se opera como que uma suspensão do ponto de vista racional (responsável pela ideia de controlo absoluto do acto composicional) que, de modo inexplicável, resulta em soluções musicais aparentemente sem esforço ou propósito. De acordo com a minha experiência, estes momentos costumam ocorrer por experimentalismo autoproposto (e.g. substituição de sons, de uma determinada secção da peça, já em fase avançada de composição, por outros totalmente distintos [fora da família sonora que está a ser trabalhada]; silenciar, de modo aleatório, vários canais até então considerados essenciais na mistura em multipistas, etc.), ou por serendipidade, isto é, quando se procura concretizar um determinado resultado musical e se se depara com outro. Frequentemente, o referido acaso é fruto do processo exaustivo da resolução de problemas que se encontram ao longo da composição como, por exemplo, uma passagem entre duas secções na qual se escuta um gesto, textura ou ataque de um som que necessita de "afinação", e que influencia a morfologia da composição como um todo.

Concluindo, e apesar de admirar peças que excluem, de acordo com o meu ponto de vista, o papel transcendente da intuição, as que são compostas por técnicas/ metodologias que procuram replicar, em termos musicais, os sistemas *autopoiéticos* (como *Klavierstück XI*, de Stockhausen) através de um conjunto de regras "mínimas", no sentido de elidir as intervenções do compositor e do intérprete da intencionalidade/ concretização da peça, *i.e.*, da sua actualização/ performance, não adopto uma práxis composicional que se atenha exclusivamente a técnicas deterministas, ou a técnicas aleatórias.
Aplicar métodos composicionais que radiquem somente em directrizes racionais, mesmo que respeitando técnicas que garantam a sua superação em termos de actualização, pode impedir, ou gravemente condicionar, a ocorrência de momentos em que a intuição possa comandar as "decisões" criativas do compositor (ou, se for o caso, do intérprete).
Ao compor, emprego técnicas que atendem tanto ao determinismo como ao acaso, não procuro elidir a minha intencionalidade, nem afirmá-la de modo absoluto. Procuro, sim, permanecer consciente e aberto à constante oscilação, que sempre experiencio, entre os planos da razão e da intuição, da intenção e da recepção, de modo a percepcionar quando devo "guiar" a composição ou ser por ela "guiado".

10. Que relação tem com as novas tecnologias, e em caso afirmativo, como as mesmas influenciam a sua música?
As "novas" tecnologias ocupam um lugar absolutamente cimeiro no meu trabalho, uma vez que a música que componho se centra, principalmente, na exploração de instrumentos eléctricos e electrónicos (computadores, sintetizadores, osciladores, gravadores, etc.). Ainda que colabore, ao vivo e em disco, com músicos instrumentistas no âmbito da improvisação electroacústica, o único instrumento a que actualmente me dedico, além do computador, é o microfone (instrumento da *musique concrète*, por excelência). Com efeito, a influência das "novas" tecnologias na minha música é cabal, ou, em bom rigor, não se pode sequer considerar que exerçam qualquer grau de influência no meu trabalho, pois são condição de possibilidade de existência da música que componho. Considero estas tecnologias como as actuais, ou recentes, *i.e.*, como as que existem hoje. Adjectivar de "novas" as instanciações actuais da tecnologia, como se detivessem um carácter absolutamente superior às que existiam anteriormente é não compreender o que a tecnologia significa. Não devemos entender a tecnologia somente como o resultado daquilo que produzimos (objectos), uma vez que a tecnologia não se esgota na ideia, por exemplo, de *gadgets* avançados. A tecnologia é uma palavra que sugere várias leituras, entre as quais: a ideia de ferramentas (de objectos que

permitem a criação de outros objectos), e a do conjunto de técnicas ou metodologias que determinam o modo de produção (o *know-how*). Todavia, e de acordo com Stephen J. Kleine, devemos considerar um outro sentido para a palavra "tecnologia", compreendê-la como denotando sistemas sociotécnicos de uso, ou seja, sistemas que se relacionam com as funções daquilo que fazemos com os objectos que produzimos. Por exemplo, construímos automóveis e depois integramo-los em sistemas de estradas, que são por sua vez regidos por leis de circulação (código da estrada). Criamos, ainda, para sua sustentação, sistemas de postos de abastecimento energético e usamos estes sistemas combinados com a finalidade de estender a capacidade humana no que concerne à movimentação no espaço e à transportação de pertences/ mercadorias. Estes sistemas funcionam como potenciações de capacidades inatas do ser humano. Nesta medida, os *sistemas sociotécnicos* de uso existem para concretizarem tarefas que não conseguiríamos levar a cabo sem a sua existência. Em causa está a ideia chave que compreende a tecnologia como "extensão" ou exponenciação das capacidades do ser humano. Compreender esta definição é entender que a vida humana na terra, à excepção dos processos biológicos autorregulados, é, desde o início dos tempos, correlato da tecnologia em nós, ela não é na sua essência, como Heidegger bem viu, os produtos criados, mas a própria capacidade de desvelar, de criar.

Para finalizar, quanto à prática da música acusmática, um dos problemas que existe com o uso de tecnologias pode ser resumido ao que denomino como trilhos ou *pegadas sónicas*. Estas pegadas consistem na evidenciação sonora de processos (d.s.p. – *digital signal processing*) e, mais grave, de softwares que configuram as transformações da matéria-prima das peças. Ressalvo que não tenho qualquer objecção à transparência ou evidência dos processos sonoros aplicados em determinada composição, o que refiro diz respeito à origem da plataforma de manipulação e não aos processos considerados em si próprios, ou seja, de modo isolado. Actualmente, é comum ouvirmos peças acusmáticas que nos conduzem à identificação imediata e involuntária de determinados processos/ parâmetros de softwares específicos, como o *GRM TOOLS* (exemplo: *doppler*, *freeze*, *pitch accum*, *delays*, *comb filter*, etc.) ou como o *Metasynth* (*image filters*, *central image synth*).

Considero que estas pegadas constituem ruído (no sentido de distracção), pois comprometem, até certo ponto, a experiência da recepção da peça, uma vez que encapsulam o ouvinte (sobretudo, aquele que é compositor) no meio técnico, deslocando a atenção do fito orgânico da peça para o plano da técnica. Este ruído limita a potencialidade acusmática das peças, não considerando a origem

dos sons, mas, neste caso, a proveniência do meio que opera a transformação sonora e musical. Julgo que no processo composicional da música acusmática deve imperar um uso sagaz das tecnologias, privilegiando um equilíbrio entre meio e objecto, entre ideia e concretização. A tecnologia nunca será totalmente opaca, ou desconectada daquilo que produz em termos musicias, mas não deverá, em minha opinião, explicitar-se ao ponto de comprometer aspectos estruturais concernentes com a recepção/ escuta das composições.

11. Qual a importância do espaço e do timbre na sua música?
Entendo o espaço e o timbre como aspectos axiais no que respeita à compreensão, caracterização e composição da música – do som e do silêncio (não como ideia que denota a ausência de som, pois como é consabido tal é inexistente, mas como tela ou receptáculo dinâmico, amplificador e activo). O espaço é, a par do tempo, condição *a priori* do som e, por conseguinte, da música. Compor é sempre criar um espaço no espaço, um *locus* metafisicamente originado, mas fenomenologicamente percepcionado e vivido, um espaço determinado pela interacção de energias, que mais não são do que forças espectrais que interagem numa dinâmica que devém espaço composto, ou seja, espaço tornado objecto. Com efeito, qualquer peça é sempre, e desde logo, um espaço composto, um objecto caracterizado por estratos de significação, animado pelo(s) timbre(s). O timbre é, assim, a substância do espaço musical que possibilita a audição dos eventos/ objectos sonoros. No que diz respeito ao timbre, encontro-me sempre motivado para gerar sons com perfil inusual. Quanto mais distinto for daquilo que alguma vez logrei materializar, ou pude ouvir, mais fascínio tenho pela sua contemplação, edição e processamento musical.
O espaço assume uma importância crassa na composição acusmática, seja nas vertentes estéreo ou multicanais (8 ou mais canais). A este respeito, penso ser completamente despropositada a solicitação de reduções estéreo de peças, compostas originalmente para 8 ou mais canais, em concursos ou festivais de música electroacústica. Uma peça estéreo nunca será uma peça de 8 canais, tal como uma redução estéreo de uma peça de 8 canais nunca corresponderá a uma peça estéreo. O espaço musical na composição electroacústica e acusmática não é permutável, porquanto o seu âmbito é absolutamente exclusivo, uma vez que diz respeito às disposições espectromorfológicas previamente inscritas nas peças.

12. O experimentalismo desempenha um papel significante na sua música?
O experimentalismo é axiomático na minha prática composicional. Aliás, não consigo imaginar uma música experimental que não tenha por base operatória méto-

dos composicionais exploratórios. As metodologias exploratórias encontram-se na génese das músicas experimentais e, por conseguinte, não poderiam estar ausentes da música electroacústica/ acusmática. O desenvolvimento da música electroacústica foi trilhado pelo experimentalismo, em direcção à inovação, pesquisa, registo e estruturação de novos conceitos musicais e técnicas inusitadas, que acabaram por se institucionalizar e tornar canónicas (e.g. *Tratado dos Objectos Musicais*, de Schaeffer).
Para além das técnicas que domino e que procuro, a cada nova composição criar, "*ex nihilo*", entendo a sonificação, não somente no sentido corrente do termo (o de traduzir musicalmente dados extramusicais, como valores da bolsa, indicadores da metereologia, etc.), mas no sentido duma prática que se pode estender à musicalização de ideias patentes, por exemplo, na literatura ou noutras artes/ objectos artísticos. Foi exactamente o que fiz na peça *Invocatio – ascribing soundimages into silence*, obra que integrou a instalação *SoundWalk* do Festival Música Viva 2009, no CCB, em Lisboa. Partindo de leituras do *Fausto*, de Goethe, recriei sonicamente os ambientes *quasi-cinemáticos* de várias passagens do livro, afastando-me, todavia, propositadamente de qualquer intento mimético.

13. Em que medida a composição e a *performance* constituem para si actividades complementares?

Uma vez que sou compositor e *performer*, considero que ambas as actividades têm uma complementaridade que me tem enriquecido ao longo dos anos.
A minha actividade composicional divide-se, essencialmente, em quatro vertentes que se interrelacionam de diversas formas, a saber: 1.ª – a composição de peças electroacústicas sobre suporte; 2.ª – a composição de performances solo com electrónica em tempo real; 3.ª – a composição de performances colaborativas com electrónica em tempo real; 4.ª – a composição instantânea (solo e/ ou colaborativa).
O que une as três primeiras vertentes (deixemos, por agora, a quarta de lado), é o facto de fazerem uso de metodologias e técnicas semelhantes, quanto à análise e preparação dos sons/ estruturas musicais. Porém, nas duas primeiras vertentes, trata-se de um trabalho solitário – que exige uma concentração e uma dedicação, por vezes exaustivas –, que se prende com contingências e idiossincrasias (já referenciadas em perguntas anteriores), inerentes à composição e ao acto criativo. A composição de peças electroacústicas diverge da composição de *performances* (ou *peças-performance*), precisamente porque o momento da conclusão da(s) peça(s) implica que não há possibilidade de acrescentar qualquer outra significação musical (à excepção da sua interpretação

por meio de espacialização em sistemas *multispeakers*, do género: *Acousmonium* do *GRM* ou Orquestra de Altifalantes da Miso Music Portugal, etc.). A composição de *peças-performances* exige um trabalho prévio de preparação de sons e estruturas musicais (amiúde, registado via partitura gráfica com notações várias: dinâmicas, pausas/ secções, determinação da tipologia de timbres, etc.), que apenas terá actualização no momento da actuação, sendo que o resultado final não é, *a priori*, totalmente determinado, permanecendo "aberto", ou seja, virtual, até ao momento da performance. A terceira vertente, a das peças colaborativas, ganha em problematicidade, mas também em riqueza, porquanto, em causa está a capacidade de conjugar dois (ou mais) pontos de vista distintos, compatibilizando técnicas e metodologias composicionais, o mais das vezes, totalmente discrepantes. Existe ainda uma quarta vertente, muito comum na improvisação total, aquilo que se denomina, o mais das vezes, por concertos *ad hoc* ou *blind dates*. Como o nome indica, neste tipo de configuração de concerto/ performance, os músicos encontram-se com o propósito de improvisar, muitas vezes sem sequer terem tocado juntos e, frequentemente, sem se terem conhecido previamente. Neste contexto, a *performance* musical deriva da concretização, totalmente *impromptu*, isto é, expressa pela livre e espontânea interacção *in loco* das distintas linguagens musicais dos *performers*, cujo estatuto se pode designar como *instant composition*.

Por conseguinte, colaborar musicalmente neste regime de improvisação total (*i.e.*, não idiomática) implica lidar constantemente com o efeito surpreendente do "novo" e desenvolver um processo coerente de resposta/ adequação aos impulsos, frases e gestos musicais, no sentido da criação de um discurso musical dinâmico e articulado, que corresponda a mais do que à parca soma das partes/ músicos que integram a improvisação.

As minhas experiências no campo da improvisação têm-se traduzido num aprofundamento da escuta activa, enquanto facilitadora do alcance da minha presença expressiva em sede de colaboração, e tal princípio torna-se útil, por natureza, nas demais vertentes composicionais a que me dedico. Das experiências mais gratificantes que tenho tido neste âmbito, destaco a interpretação por um colectivo de músicos nacionais, em 2008, da peça/ jogo de John Zorn: *Cobra* (conduzida por Nathan Fuhr); o duo colaborativo de improvisação electroacústica que tenho com compositor e *performer* austríaco Michael Fischer (saxofone, viola, no *input mixer*) e a minha colaboração com a *Vienna Improvisers Orchestra*.

Parte IV · a música portuguesa

14. Tente avaliar a situação actual da música portuguesa.

Esta pergunta está formalizada de modo aberto, permitindo discorrer sobre vários aspectos (sociológicos, estéticos, etc.). Por conseguinte, focar-me-ei apenas na questão da "saúde" da música nacional e das estruturas existentes que a "viabilizam", delimitando a minha análise à música electroacústica/ acusmática, e um pouco à música improvisada, uma vez que estas são as áreas em que mais me tenho movido.

Qualquer arte necessita de condições práticas para subsistir. Ora, em Portugal o investimento público e privado na cultura não é, de modo nenhum, suficiente para garantir uma produção artística nacional consistente e de qualidade. Não creio que o problema central esteja no potencial criativo dos nossos artistas/ compositores, em nada inferiores aos de outros países. Estará, antes, na ausência de estruturas e iniciativas que permitam dinamizar racionalmente e de modo justo as várias expressões artísticas.

Não sou partidário da intervenção exclusiva do Estado na arte, pois a sociedade civil também se deve organizar, ponderar e deliberar formas alternativas de superação de obstáculos. Mas, na verdade, o Estado tem a responsabilidade de garantir as condições funcionais mínimas para que a arte e os artistas possam subsistir. Estas condições passam pela adopção de medidas que incentivem a criação, a circulação e a apresentação (de artistas e obras), tais como: a criação de concursos, de uma rede nacional de espaços públicos (como auditórios) devidamente equipados e polivalentes, favorecendo assim os meios e fundos para a apresentação de obras, realização de residências artísticas, de festivais, etc.

Os concursos de apoio às artes, financiados pela Direcção Geral das Artes do Ministério da Cultura, são manifestamente insuficientes, se considerarmos as necessidades da nossa comunidade artística. A DGArtes deveria constituir uma comissão composta por indivíduos capazes (artistas, curadores, agentes culturais, etc.) com o fito de estudar as especificidades das várias expressões artísticas e, mediante as conclusões colhidas, delinear distintas modalidades de apoios a projectos específicos, eliminar ou reformular os que já existem, tornando-se mais justa e menos burocrática. Deveria existir, por exemplo, um serviço aberto durante todo o ano, sem prazos de candidatura e com um tempo de resposta eficaz, a partir do qual os compositores ou intérpretes pudessem, mediante o envio do *CV* e de um convite formal de uma instituição ou festival, solicitar apoio para despesas de viagem, estadia e *per diem*. Este serviço seria bastante oportuno porque frequentemente, até em festivais de renome internacional, o artista só aufere

um *cachet*, por vezes pago posteriormente, e é obrigado a enfrentar as restantes despesas, caso possa e queira fazê-lo.
Em Portugal, actualmente existem apenas três festivais que divulgam de modo consistente a música electroacústica: o Música Viva, o DME – Dias de Música Electroacústica e o Aveiro Síntese (o que menos edições tem, contando apenas com três, ocorridas em 2002, 2016 e 2018). O facto de existirem tão poucos festivais/ iniciativas condiciona as possibilidades de divulgação do trabalho dos compositores, por exemplo, no que diz respeito a encomendas.
Porém, nem tudo são más notícias ou dificuldades, devo salientar o meritório trabalho da Miso Music Portugal, que ao longo das últimas décadas tem prestado um extraordinário serviço à música de pesquisa e arte, em colaboração com várias instituições, universidades, etc. Apostada em múltiplas frentes (formação, programação e edição), a Miso Music tem ampliado o número das suas actividades detendo agora um espaço físico – O'culto da Ajuda – onde, para além de receber concertos de outros géneros de música experimental, decorre um programa anual de residências artísticas intitulado L.E.C. – Laboratório Electroacústico de Criação. Por fim, destaco ainda a criação do MIC.PT – Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa, iniciativa de dignidade ética absolutamente notável, que permite a conservação e a divulgação do património da música contemporânea Portuguesa, ligando a música nacional ao mundo. Esta tarefa que, na minha opinião, devia ter sido uma iniciativa há muito realizada e sustentada pelo Ministério da Cultura, demonstra que, apesar de todas as dificuldades e constrangimentos, temos em Portugal pessoas e iniciativas ímpares que se ocupam exemplarmente, e sem contrapartidas, da dinamização cultural e da arte como resistência.

15. Como define o papel de compositor hoje em dia?
Por definição, o compositor é alguém cuja vocação é escrever e, eventualmente, tocar a música que criou (caso seja *performer*/ intérprete). Estas são as tarefas básicas que lhe compete e que sempre se verificaram. Hoje, como outrora, julgo que o compositor deve ser um servente da arte, da arte com "A" maiúsculo, tornando-se um veículo no meio da complexa e árdua tarefa de despertar consciências dormentes. A música, enquanto modalização da arte, é, na senda de Schopenhauer, a arte das artes, pelo que detém uma potencialidade mágica de transformação que nenhuma outra possui. Reitero que é crucial entender a diferença entre música como entretenimento e música como arte. A música como entretenimento pode ter, no mais maquiavélico dos cenários, a função de normalização ou alienação das consciências. Já a música como arte tem, no sentido forte do termo,

o mister de agitar e transformar a turbamulta. O seu alcance é múltiplo e verifica-se em distintos níveis, podendo ter impacto nas esferas política, social, económica, espiritual, etc. Deste modo, o compositor é símbolo de resistência e de combate contra o empobrecimento e degeneração culturais.
Tenho uma profunda admiração pelos *compositores-filósofos*, aqueles que ousaram questionar e contradizer os postulados vigentes, próprios do peso tremendo da herança cultural, e que lograram contrapor distintas visões/ concepções teórico-práticas acerca da música. A minha posição, enquanto compositor, é modesta: ficarei sempre satisfeito se, de algum modo, a música que componho instilar no ouvinte qualquer coisa como um regresso a si, um "sentir-se vivo" e presente no momento.

16. Conforme a sua experiência quais as diferenças entre o meio musical em Portugal e em outras partes do mundo?
Resumidamente, e como já referi, o meio musical em Portugal é pequeno. Pequeno em quantidade, nomeadamente em termos de agentes culturais/ promotores, espaços e também no que concerne a estruturas de apoio e fomento à criação de música de arte. Não obstante, desde o início dos anos 2000, têm surgido festivais (alguns fruto da constituição de associações culturais) que divulgam, nem que tangencialmente, a música experimental, facto que implicou a inauguração de locais onde a música experimental pode ser apresentada. Também se verificam mais possibilidades académicas, pois existem cursos de nível intermédio que afloram as artes sonoras e as músicas experimentais, e ainda institutos/ universidades abertas às temáticas da produção de música com novas tecnologias, como por exemplo a licenciatura em Ciência e Tecnologia do Som, na Universidade Lusófona, ou o Programa de Doutoramento em Ciência e Tecnologia das Artes na Universidade Católica Portuguesa. Não obstante, e mesmo considerando os apoios estatais via DGArtes (consultar pergunta 14), não existem em Portugal condições mínimas que possibilitem uma produção artística regular e congruente de música electroacústica. No estrangeiro, por exemplo na Áustria, onde tenho apresentado o meu trabalho frequentemente desde 2003, existem apoios institucionais que viabilizam a internacionalização dos músicos/ compositores, uma oferta considerável de espaços, formais e informais, além de curadores/ organizadores que primam pelo trato condigno e justo dos músicos, garantindo *cachet* (independentemente do resultado da bilheteira) e estadia. Portanto, entre outras questões, o que principalmente distingue Portugal de alguns dos países mais desenvolvidos economicamente são, precisamente, as especificidades do mercado da música experimental, no que respeita às oportunidades disponibilizadas aos artistas.

Parte V · presente e futuro

17. Poderia destacar um dos seus projectos mais recentes, apresentar o contexto da sua criação e também as particularidades da linguagem e das técnicas usadas?

Destacarei, sumariamente, alguns dos projectos mais recentes relacionados com concertos/ edições e, ainda, uma peça distinguida pelo *INA-GRM*, em 2016.
Em 2019, fiz duas digressões, uma pela europa de Leste (Rússia e Estónia) e outra pelos Estados Unidos da América. Ambas estão relacionadas com trabalhos editados recentemente, um de *soundscape composition – The No Land Soundscape* (2020) –, que integra a dissertação de Doutoramento que estou actualmente a finalizar na Universidade Católica, e outro de poesia electroacústica – *Hiante* (2019) –, composto em colaboração com Sofia A. Carvalho. Neste sentido, tive a oportunidade de explorar, em vários concertos, materiais sonoros captados em diversas latitudes, ao longo de 21 anos, patentes no meu último trabalho monográfico de *soundscape composition* em particular, no *Sound Museum* (São Petersburgo) e no 11.° Festival *Poetronica*, que decorreu no Centro Nacional de Artes Contemporâneas de Moscovo. Nos Estados Unidos da América, além de concertos solo – Filadélfia, Washington DC e Easton – em torno dos materiais sonoros referidos, apresentei, com a Sofia A. Carvalho, na *Experimental Intermedia Foundation* de Nova Iorque, o projecto intermédia audiovisual *Spectrum Extenso*, baseado na obra poética de Teixeira de Pascoes. Este projecto é composto por textos do poeta e sons/ imagens captados, durante uma residência artística, em Amarante. A *performance* consistiu no processamento em tempo real, por computador, das imagens, sons e voz de Sofia A. Carvalho, enquanto esta declamava poemas do vate.
Destaco, por fim, uma das minhas mais recentes composições, uma obra estéreo intitulada *Rugitus* (electroacústica sobre suporte), composta no meu estúdio, da qual fiz duas versões. Esta obra foi seleccionada/ distinguida no âmbito do concurso internacional *BANC D'ESSAI 2016*, do *INA-GRM*, tendo sido programada na 39.ª temporada musical do *INA-GRM – Multiphonies 2016/17*, durante a qual tive a oportunidade de espacializar *Rugitus* através do *Acousmonium* (Paris, 9 de Outubro de 2016).
Esta obra aborda três questões: 1.ª a recorrência de certos timbres/ processos electroacústicos nas estéticas actuais da música acusmática; 2.ª a quase inexistente aplicabilidade de técnicas composicionais primordiais em peças actuais de música acusmática; 3.ª a intenção de incorporação de sons pronunciadamente ruidosos.

Actualmente, muitas peças de música acusmática parecem ser valorizadas pelo virtuosismo técnico, o qual tende a privilegiar mais os gestos musicais na sua complexidade e causalidade espectral, e menos as potencialidades musicais de conjunções criativas de texturas e timbre. Brilhantes sons abstractos, de perfil espectral orgânico e granulados (sons pseudo aquosos) deambulando no espaço estéreo (ou de 8 canais), são elementos musicais comuns em obras acusmáticas. Sons ásperos, estrepitosos, "degradados", ruidosos e/ ou limpos (ou seja, sem processamento) não são consensuais ou abundantes na maioria das peças. Há muito tempo que não se ouvem, pelo menos de um modo extensivo, técnicas como as que Schaeffer revelou em peças como *Étude aux chemins de fer*; ou Henry em *Variations pour une porte et un soupir*. *Rugitus* é uma palavra do latim que denota, entre outras coisas, ruídos, na medida em que evoca a ideia de rugidos e sons estridentes. A presente peça foi composta através da organização de uma série de sons cujas três fontes principais são: uma porta, uma esfera metálica e um balão. Esses objectos foram gravados e depois manipulados por uma conjunção de técnicas primordiais e actuais. Integrei as técnicas recentes de *d.s.p.* com o *métier* original da música concreta, em particular: corte e colagem horizontal, uso extensivo de loops, justaposição de sons, variação de envelopes, de velocidade, de afinação (*pitch*), reversões, *delays*, filtragem, reverberações, *crescendos/ diminuendos*, *ostinatos*, etc. *Rugitus* apresenta eventos de baixa e alta amplitude sonora, gestos musicais intensos e texturas/ massas de som imbricadas.

18. Como vê o futuro da música de arte?

É inegável que, com a democratização das tecnologias, comprovada pelo acentuado decréscimo do custo dos meios técnicos (computadores, *software*, gravadores, mics, sintetizadores, etc.) e com a expansão da internet, do florescimento das redes sociais/ plataformas *peer-to-peer* de partilha de conteúdos (ex: *facebook*, *youtube*, *vimeo*, *bandcamp*, *soundcloud, soulseek*, etc.), se verificou, em especial no mundo ocidental, um aumento do número de pessoas que fazem música experimental. Este facto é confirmado, por exemplo, pelas editoras *on-line* que surgiram na última década e que disponibilizam de modo livre (ou pago) os discos que promovem. É evidente que a existência de novas editoras implica, necessariamente, o aparecimento de mais músicos/ compositores.
Outrora, e não é preciso retroceder além da década de noventa (sou disto testemunha, uma vez que o meu percurso na música experimental se iniciou na segunda metade dos anos 90), para aceder a estes géneros de música era necessário ter um forte interesse pelo estudo da história da música contemporânea (de modo autodidacta ou académico), ou conhecer alguém que pudesse guiar essa

curiosidade, e especialmente em Portugal, país que na década de noventa era ainda caracterizado por um considerável défice cultural, quando comparado com outros países europeus. Hoje, podemos encontrar no *youtube* um portentoso manancial de conteúdos que, por si só, pode garantir as bases para uma iniciação em música electroacústica/ acusmática (uma vez que a escuta é, julgo, a primeira, e nunca finalizada, etapa a empreender nesta formação). De álbuns completos a peças e concertos, facilmente se encontram, na supracitada plataforma, obras de referência de compositores fundamentais, tais como: Schaeffer, Henry, Stockhausen, Xenakis, Boulez, Ligeti, Bayle, Ferrari, Nono, Dhomont, Grisey, etc. O que em tempos passados era oneroso e difícil de constituir (pela escassa existência de escaparates onde se pudesse adquirir esta música e também pela oferta limitada que detinham), hoje tornou-se até, de um determinado ponto de vista, dispensável. O mesmo é dizer que, num passado recente, organizar uma discografia era mandatório, pois, à excepção de poucos programas de rádio, concertos e algumas publicações (revistas/ livros estrangeiros), tratava-se do único meio que garantia uma iniciação aos géneros e sub-géneros de música experimental.
Em 2020, com a disponibilidade do *on-line streaming*, seja através de serviços livres, como o *youtube*, ou de serviços pagos, como o *spotify premium* ou o *tidal*, encontra-se "revisto" o conceito de posse da obra musical, pelo menos enquanto condição de possibilidade de contacto primeiro com a diversidade musical existente. Em todo o caso, os melómanos nunca deixarão de comprar obras, nos clássicos formatos de vinil e/ ou CD, esta constatação diz respeito, essencialmente, aos ouvintes de música em geral, que agora detém a possibilidade de aceder a estas tipologias de música de modo mais simples, barato, cómodo e vantajoso. De qualquer modo, não se pode prever, sem mais, que estas constatações de natureza tecnológica e económica, apesar do seu forte impacto social, se traduzam numa alteração significativa dos actuais padrões de consumo e produção de música, e que, por conseguinte, a música de arte, em particular, a música electroacústica/ acusmática, conheça grandes mudanças nos seus aspectos fundamentais.
Há que considerar a este respeito alguns fenómenos que podem comprometer o futuro e o desenvolvimento da música de arte:

1.º – a novidade da música contemporânea – não podemos olvidar que a música contemporânea, em geral, é muito recente, uma vez que compreende pouco mais de um século. A história da música concreta, apesar de estar incluída numa continuidade contextual no cenário global da historiografia da música contemporânea, é ainda mais recente. Atesta-o a datação das primeiras experiências

de Schaeffer (compositor nascido em 1910), que ocorreram em 1948, o que significa que nos encontramos ainda a três décadas de podermos celebrar um século da sua existência. A música electroacústica, por exemplo, só se tornou numa prática mais alargada muito recentemente, tendo saído, definitivamente, do controlo exclusivo das instituições/ centros de ensino e pesquisa, por volta do final da década de 90, e somente nessa altura transitado totalmente para o domínio público, tornando-se, em termos de meios, numa efectiva possibilidade universal. A tradução para *software* (em *vst* ou aplicações) de arquitecturas de *d.s.p.*, outrora somente existentes em sistemas não comerciais como, por exemplo, o *Syter* do *Groupe de Recherches Musicales* (posteriormente transposto para o software *GRM Tools*), ou a criação da extensão áudio *MSP* do *software MAX*, tal como o surgimento de novos e económicos softwares (*Metasynth*, *Soundhack*, *LiSa*, *Live*, *Logic Audio*, etc.), ou a proliferação de empresas que produzem sintetizadores modulares pouco onerosos, permitiram, em concreto, o acesso a algumas das ferramentas essenciais com que se compõem estas tipologias de música.

2.º – A existência de um certo misoneísmo, de perfil conservador, em certos meios académicos da música, e nas instituições em geral, estatais e/ ou privadas, que resulta num reaccionarismo/ boicote ao apoio destas tipologias musicais.

3.º – A necessidade da desconstrução do ouvido tonal. Estas tipologias musicais têm como requisitos centrais: uma abertura à dissonância, à musicalização de sons extramusicais, à integração da ausência de padrões rítmicos previsíveis, etc. Estes requisitos constituem barreiras a um ouvido que ainda se encontra enraizado no vetusto paradigma da tonalidade.

Apesar do exposto, não posso prever o futuro da música de arte, mas estou certo de que sem a viabilização destas expressões musicais, quer pelo meio musical académico, quer pelos ouvintes, torna-se pouco exequível a sua sobrevivência e expansão. Somente em virtude da integração se podem criar as condições optimizadas para a construção de um sistema que escore estas expressões musicais. Só existirão compositores, espaços, festivais, editoras, em suma, mercado, se existir procura e fomento, fora da lógica comercial de retorno de investimentos, uma vez que a cultura não tem, nem nunca poderá ter, valor pecuniário. Todavia, e numa perspectiva especulativa antitética, devo referir que, no geral, as grandes rupturas/ revoluções culturais demoram largas gerações a implantar as ideias que motivaram a sua existência. Neste sentido, é possível que daqui a um século

a música electroacústica/ acusmática seja tão popular quanto a música da Katy Perry é hoje. Malogradamente, não estaremos cá para testemunhar, mas seria certamente muito interessante antever, caso esse cenário se verificasse, a que é que corresponderia nessa altura a música de arte e pesquisa.

João Castro Pinto, Fevereiro de 2018
Revisão: Julho/ Agosto de 2020
© mic.pt

LISTA DE OBRAS POR CATEGORIA MUSICAL

Título	Categoria musical	Instrumentação sintética	Data	Duração	Edição Miso Records MIC.PT
The No Land Soundscape (à-τόπος/ où-τόπος)	música electroacústica sobre suporte paisagem sonora	electroacústica sobre suporte	2020	50'58'' à-τόπος 18'05 où-τόπος 15'47	
Hiante (com poesia e voz de Sofia A. Carvalho)	música electroacústica sobre suporte poesia sonora	electroacústica sobre suporte	2019	17'06''	
Suntria – imaginal sonotopes	música electroacústica sobre suporte paisagem sonora	electroacústica sobre suporte	2017	43'00''	
Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2017	9'14''	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Re-Ciclo	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2017	9'44''	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *

Título	Categoria musical	Instrumentação sintética	Data	Duração	Edição Miso Records MIC.PT
Rugitus v.02	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2016	9’22’’	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Rugitus v.01	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2016	10’35’’	
WIERLIN: dive into sound signals	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2015	5’33’’	
Pareidolia – ou dos jardins sonhados (8 canais e redução estéreo)	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2014	14’06’’	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Effluvium	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2013	7’01’’	
Simulacra – on discrete movements and dense textures (8 canais e redução estéreo)	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2013	8’04’’	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Simulacra – on discrete movements and dense textures v. 01 (versão estendida e redução estéreo)	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2013	10’13’’	
Catachresis	música electroacústica sobre suporte paisagem sonora	electroacústica sobre suporte	2012	20’47’’	

Título	Categoria musical	Instrumentação sintética	Data	Duração	Edição Miso Records MIC.PT
Chasm	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2012	7'18''	
Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2012	8'23''	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Water-Dreamt-By-Forest – a binaural oneiric-walk	música electroacústica sobre suporte paisagem sonora	electroacústica sobre suporte	2011	5'20''	
Invocatio – ascribing soundImages into silence	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2009	4'44''	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Athanor	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2007	2'00''	
P.C.M. – Pulse Code Moderation	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2003	8'50''	
Residual Focal Point	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2003	15'50''	
Rigra	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2002	4'03''	
eRRant	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2001	6'39''	

Título	Categoria musical	Instrumentação sintética	Data	Duração	Edição Miso Records MIC.PT
Aplauso	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	2000	3’19’’	
Impressões Sintéticas	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1999	15’13’’	ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) *
Acatalepsia	música electroacústica sobre suporte	electroacústica sobre suporte	1999	5’22’’	
The No Land Soundscape Project – uma peça-performance de rádio arte	música por computador em tempo real peça de rádio arte paisagem sonora	electrónica em tempo real electroacústica sobre suporte	2017	50’00’’	
Fooling the Foley – a radio parody on the art of sound for cinema (co-autor: Bernhard Loibner)	música por computador em tempo real peça de rádio arte	electrónica em tempo real	2012	47’00’’	
Portraying the Spectra of Toys – uma *performance* de rádio arte (co-autor: Bernhard Loibner)	música por computador em tempo real peça de rádio arte	electrónica em tempo real	2010	48’00’’	
Septua – a sétima parte de um	música por computador em tempo real	electrónica em tempo real	2013	28’34’’	

Título	Categoria musical	Instrumentação sintética	Data	Duração	Edição Miso Records MIC.PT
PLEROMA – towards a borderless space (co-autor: Bernhard Loibner)	música por computador em tempo real	electrónica em tempo real	2011	30'00''	
In between spaces	música por computador em tempo real	electrónica em tempo real	2008	20'00''	
Lisboa e o Tejo (co-autor: Gilles Aubry)	música por computador em tempo real	electrónica em tempo real	2007	35'00''	
Medium Coeli	música por computador em tempo real	electrónica em tempo real	2006	27'00''	
Sonicanvas (co-autor: Philippe Lamy)	performance com electrónica em tempo real	electrónica em tempo real	2017	40'00''	

* Edição Miso Records/ MIC.PT:
ESOFONIA · obras acusmáticas (1999-2017) [MRP_037_2017]

LISTA DE OBRAS POR ORDEM CRONOLÓGICA

1999
· Impressões Sintéticas * ·
· Acatalepsia ·

2000
· Aplauso ·

2001
· eRRant ·

2002
· Rigra ·

2003
· P.C.M. – Pulse Code Moderation ·
· Residual Focal Point ·

2006
· Medium Coeli ·

2007
· Athanor ·
· Lisboa e o Tejo (co-autor: Gilles Aubry) ·

2008
· In between spaces ·

2009
· Invocatio – ascribing soundimages into silence * ·

2010
· Portraying the Spectra of Toys – uma performance de rádio arte (co-autor: Bernhard Loibner) ·

2011
· PLEROMA – towards a borderless space (co-autor: Bernhard Loibner) ·
· Water-Dreamt-By-Forest – a binaural oneiric-walk ·

2012
· Catachresis ·
· Chasm ·
· Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs * ·
· Fooling the Foley – a radio parody on the art of sound for cinema (co-autor: Bernhard Loibner) ·

2013
· Effluvium ·
· Simulacra – on discrete movements and dense textures * ·
· Septua – A Sétima Parte de Um ·

2014
· Pareidolia – ou dos jardins sonhados * ·

2015
· WIERLIN: dive into sound signals ·

2016
· Rugitus v.01 ·
· Rugitus v.02 * ·

2017
· The No Land Soundscape Project – uma peça-performance de rádio arte ·
· Sonicanvas (co-autor: Philippe Lamy) ·
· Suntria – imaginal sonotopes ·
· Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis * ·
· Re-Ciclo * ·

2019
· Hiante ·

2020
· The No Land Soundscape (à-τόπος/ où-τόπος) ·

* Edição Miso Records/ MIC.PT: *ESOFONIA · obras acusmáticas* (1999-2017) [MRP_037_2017]

DISCOGRAFIA

Solo (edições monográficas)

2020

The No Land Soundscape · *cassette/ download digital* · Hemisphäre の空虚 (HNK/013) · Austrália ·

2017

Impressões Sintéticas · Invocatio – ascribing soundimages into silence · Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs · Simulacra – on discrete movements and dense textures – versão 0.1 (versão estendida/ redução estéreo de 8 canais) · Pareidolia – ou dos jardins sonhados (redução estéreo de 8 canais) · Rugitus v.02 · Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis · Re-Ciclo · *ESOFONIA – obras acusmáticas (1999-2017)* · MIC.PT/ Miso Records (MRP_037_2017) · Portugal ·

SUNTRIA – imaginal sonotopes · *SUNTRIA – imaginal sonotopes* · Unfathomless – U43 · Bélgica ·

2013

Effluvium · Chasm · Interspersed Memories – on strings murmurs and gongs · Simulacra – on discrete movements and dense textures – versão 0.1 (versão estendida/redução estéreo de 8 canais) · *ARS ABSCONDITA* . OtO 005 CD · Japão ·

2012

Invocatio – ascribing soundImages into Silence · Water-Dreamt-By-Forest – a binaural oneiric-walk · Catachresis · *PANAURAL – interspersed soundwalks and soundscapes* . Triple Bath _ TRB.034 CDR · Grécia ·

Compilações (solo & colaborações)

2015

WIERLIN: dive into sound signals · *OtO VA 2015* · *cassette* (OtO 008) · Japão · solo ·

2007

Athanor · *Xth Useless Poorductions Anniversary (1997-2007)* · _ Useless Poorductions · Portugal · solo ·

2003

Residual Focal Point · *One Mutant Minute: based on Noto´S 747* · Grain of Sound (gos013) · Portugal · solo ·

2002

Rigra · *MetróMetro* · VARIZ – 004DEN – CD · Portugal · solo ·

2001

USINES – Bassiyeaux (colaboração) · *Portuguese electr(o)domestic tracks 1.0* · VARIZ – 001DEN – CD · Portugal ·

1986! – nora prentis (colaboração) · agnosia – eRRant (solo) · *Música Conflituosa* · CD (edição limitada) lançado com o 2.º número do V-ludo Arts Magazine · Portugal ·

Colaborações

2019

Hiante · João Castro Pinto (*field recordings*, composição, processamentos e *mastering*) · Sofia A. Carvalho (poemas e voz) · CD - Livro (impresso em serigrafia, com ilustrações de João Castro Pinto e Sofia A. Carvalho) · Grimaces Éditions · Suiça ·

2008

Variable Geometry Orchestra: Live at the Casa da Música · Void Leaper Productions (VL2008-2) · USA ·

(colaboração com Sei Miguel) **do 3.º movimento do canto do deus máquina** · *Sonic Scope 2008 live at Fonoteca Municipal de Lisboa* · Grain of Sound (gos022) · Portugal ·

2007

Variable Geometry Orchestra: Stills · Creative Sources Recordings (CS 100) · Portugal ·

2002

Koji Asano_João Pinto: Deconstruct_Rebuild · Grain of Sound (gos006) · Portugal ·

[des]integração: Permute · Sirr Records (sirr 009) · Portugal ·

BIOGRAPHY

João Castro Pinto (Lisbon, 1977)

João Castro Pinto started his music studies in 1986 with private piano lessons. In the early 1990's he dedicated himself to the guitar (in an autodidact way). He performed in several bands and musical projects, within the context of the independent rock scene, having given some concerts in Lisbon. In the second half of the 1990s, João Castro Pinto started his activity as a composer/ performer of experimental music, and as a sound and intermedia artist. His production comprehends the domains of soundscape composition, live electronics improvisation (solo and with instrumentalists), electroacoustic/ acousmatic music and radio art.

Between 2002 and 2005, João Castro Pinto was the artistic director/ producer of the Hertzoscópio – Experimental and Transdisciplinary Arts Festival (2003/04) and of the *Hertz_extend # 1* – Experimental and Transdisciplinary Art Encounters (2005). These events have contributed to the dissemination of the work of established and emerging, national and international artists, in the context of an experimental and transdisciplinary encounter between various artistic expressions (music, intermedia, video art and installations).

João Castro Pinto's academic path is reflected in his work, to the extent that it suggests his artistic concerns and aesthetic interests. He graduated in Philosophy, from the F.C.S.H. at the *Nova* University of Lisbon, being currently focused on the completion of his PhD studies in science and technology of the arts (Computer Music – soundscape composition) at the Catholic University of Portugal – C.I.T.A.R.(Research Center for Science and Technology of the Arts), where he is a researcher. Between 1999 and 2016, he attended masterclasses, lectures and courses in the field of electroacoustic composition, organised by the Miso Music Portugal, with the following composers: Bernard Parmegiani, François Bayle, Francis Dhomont, Trevor Wishart,

Morton Subotnick, Simon Emmerson, Barry Truax, Adrian Moore, António de Sousa Dias, Miguel Azguime, etc. His work has been awarded at the following competitions: Young Creators 1999, Ernesto de Sousa Fellowship 2001 and Pépinières Européennes Pour Jeunes Artistes 2002.

João Castro Pinto has presented his work in Europe, America and Asia at festivals, events and venues, such as: INA-GRM Banc d'Essai/ Multiphonies 16-17 (FR), ICMC – International Computer Music Conference (US), Experimental Intermedia Foundation (US), Rhizome (US), Fire Museum (US), Festival Poetronica (RU), Sound Museum (RU), ISCM – World Music Days Festival (EE), Soundkitchen (GB), Visiones Sonoras (MX), Espacios Sonoros (AR), MUSLAB – International Exhibition of Electroacoustic Music (AR), Audio Art Festival (PL), Wien Modern (AT), ORF (Kunstradio Radiokunst _ AT), Sammlung Essl Museum (AT), Alte Schmiede (AT), PNEM Sound Art Festival (NL), SICMF – Seoul International Computer Music Festival (KR), Dotolimpic – Festival for Improvised and Experimental Music (KR), Música Viva Festival (PT), Aveiro Síntese (PT), DME Festival – Electroacoustic Music Days (PT), C.A.M. – Gulbenkian (PT), Centro Cultural de Belém (PT), Casa da Musica (PT), Serralves in Feast (PT), National Pantheon (PT), etc.

He collaborated with: Hanna Hartman (SE), Tom Hamilton (US), Karlheinz Essl (AT), Koji Asano (JP), Bernhard Loibner (AT), Clemens Hausch (AT), Vienna Improvisers Orchestra (AT), Michael Fischer (AT), Philippe Lamy (FR), Jorge Sánchez-Chiong (VE), Gilles Aubry (CH), Thollem Mcdonas (US), Nathan Fuhr (US), John Grzinich (EE), Anastasis Grivas (GR), Sei Miguel (PT), Red Trio (PT); among others artists.

João Castro Pinto's music has been released under the following labels: Miso Records (PT), Unfathomless (BE), Hemisphäre (AU), Grimaces Éditions (CH), OtO (JP), Triple Bath (GR), Sirr-ecords (PT), Creative Sources Recordings (PT), Grain Of Sound (PT), Variz (PT) e Useless Poorductions (PT).

João Castro Pinto's page on the MIC.PT

João Castro Pinto's official website www.agnosia.me

INTERVIEW

Part 1 · Roots & Education

1. How did music begin for you, and where do you identify your music roots?
Given that the question unfolds in two directions, I will respond in two parts, reversing its order: first, I will refer to the musical roots, then, to the way I started in music.
To examine the musical roots of an individual implies to draw a historical-cultural and social framework that includes an analysis of the dynamic sum of the objective and subjective conditions that are at the basis of his education and cultural development. Thus, if by musical roots one understands the musical substrate that establishes the embryonic and involuntary bond with the musical phenomenon, I am inclined to answer that my roots are fixed, first of all, on the broad spectrum of western erudite tonal music. Reducing, but enriching the scope of the analysis, my roots are also related to Anglo-Saxon, Portuguese and Brazilian *pop-rock* (especially with the music produced during the 1980s).
Finally, and resolutely narrowing the focus of *rootgauging*, I can't disconsider affinities with some expressions of Portuguese folklore and *M.P.P.* (Portuguese Popular Music). This is, *grosso modo*, the conscious context, and I emphasize conscious/ pretentious, of my musical roots. However, it is important to clarify that, in my view, the musical roots mainly relate to the inaugural moment of my musical journey.
My musical path developed from three cumulative and dialectical axes, which I will begin to list: 1st – that of primary formation (referring to inheritance/ roots); 2nd – that of secondary education (access to music via secondary socialization); 3rd – that of musical consolidation (aesthetic sense development and autonomous research). If musical inheritance, evident in the analogy of the roots, corresponds to a cultural context that imposes itself as a stage of musical basilar formation, the second axis, that of secondary formation, is characterized by a progressive gain of freedom and consciousness, with regard to the conditions of access to music

and the status of such access. In this second moment (which until very recently usually began at the end of childhood/ beginning of adolescence), one passes from a stage of total passivity and receptivity to a relatively proactive phase, specified by the birth and progressive development of the interest to share the exploration of musical genres, in various social groups (friends, schoolmates, family members, etc.) and through frequent contact with the media (radio, TV, newspapers and magazines), thus helping to widen the horizon of the dominated musical territories. The third and last axis refers to the sedimentation period of adulthood, being responsible for the synthesis of the previous moments. At stake is a constantly actualised process of conscious and volitional improvement of musical forms and of the aesthetic sense, in general. This last stage is, by its nature, endless and implies a motivation directed towards the deepening of musical knowledge.
Responding to the second part of the question, and now with examples, I can say that the contact with the music my parents heard (at home and on the trips we made by car) was the first stage of my musical initiation. On the one hand, this first contact included national music (the most significant Portuguese songwriters), Brazilian popular music (Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, etc.), international pop music and some classical/ erudite music. On the other hand, having been born in 1977, I watched as a child, in the early eighties, the Portuguese boom of rock.
Simultaneously, and on the international level, I had contact, albeit superficially during this phase, with genres of pop music such as: synth-pop, pop-rock and hard rock. The family influence, which crystallized in two key moments (one involuntary, referring to the roots, and another voluntary, which I'll address later), was followed by a period of interest, though still puerile, begun in the late 1980s, but which was fundamental to my musical training. I began to regularly listen and to record, on tape, radio programmes (*Lança Chamas* [Flamethrower] and, later, *Som da Frente* [Sound from the Front], both by António Sérgio) and to exchange music with friends, classmates and relatives. In concomitance with the start of this second moment, I began my musical studies in 1986, having had private piano lessons, and having received, for this purpose, my first instrument, a small four-octave synthesizer, the Casiotone MT-210. A few years later, in 1991, I dedicated myself to the guitar, in a self-taught way. At that time, I began to explore more intensively and sequentially various musical genres, and to create my discography. In early adolescence, I came into contact with the advent of the first generation of "Portuguese art rock" (*Pop Dell'Arte*, *Mler Ife Dada*, *Santa Maria*, *Gasolina em teu Ventre!*, *Mão Morta*, etc.) and explored metal and punk musical genres. Then, due to having discovered my Father's discography (for professional reasons he travelled

the world and thus had an eclectic musical collection), I immersed myself in psychedelic music of the 60's, 70's symphonic and progressive rock, jazz and the so-called world-music. During the early 1990's I focused my attention on alternative/ independent rock and integrated projects and bands that were interested in the feedback universes of the distorted and decadent guitars of bands like: *Hüsker Dü*, *Pixies*, *Dinosaur Jr.*, *Mudhoney*, *Sonic Youth*, *Nirvana*, *Porno for Pyros*, etc. Finally, in the middle of the 1990s I discovered, in an unusual way, experimental electronic music, and this fact caused a pronounced deviation in my musical course.

2. Which paths led you to composition?

The composition arose naturally, as a consequence of my deep interest in experimental and electroacoustic/ acousmatic music. Nevertheless, and shortly before discovering *musique concrète* and other similar forms of experimental music, I had heard some experimental manifestations in rock, whether in the psychedelic synths of *Emerson Lake and Palmer*, *Yes* and *Tangerine Dream*, or in the synthetic derivations of *Can* and *Neu!'s krautrock*, or in the strange dissonances of the music of the *Mothers of Invention* or *Henry Cow*; in musical narratives far beyond from conventional rock. Still, I had no idea of electroacoustic music's existence.
In the mid-1990s, a new wave of European electronic music emerged, led by a generation of young musicians from various countries, but mainly concentrated in Vienna, Frankfurt and Berlin. New composers published by Mego (Vienna) and Mille Plateaux (Frankfurt), headed a new wave of experimental electronic music and would thus provoke the emergence of one of the earliest generations of non-academic composers, who consistently (producing, editing and playing) subsisted on the fringes of institutes and research centres/ universities, where until then, electronic music was mostly taught and practiced. Musicians and projects like: Fennesz, Peter Rehberg, Russell Haswell, Farmers Manual, Oval, etc., were significant at the beginning of my musical path. As I progressed in discovering art music, I heard works that urged me to follow the path of composition. My first contact with "classical" electroacoustic music came from *A Storm of Drones*, a noteworthy collection, released in 1995 by *Asphodel* (Triple CD), which introduced me to reference composers such as: Francis Dhomont, Annette Vande Gorne, Robert Normandeau, Denis Smalley, Jonty Harrison, Darren Copland, Ellen Fullman, Stuart Dempster, Alan Lamb, among others. I remember that listening to this whimsical music gave me an uncanny pleasure: the sounds appeared in such combinations that transported me to internal journeys and led me to synesthetic experiences. The sonic mutations were inscribed in my mind as if they were strange and dynamic images, a sort of projections on an interior screen, a purely psychic one.

Among the electroacoustic works that were part of my musical exordium, I highlight *De Natura Sonorum*, by Bernard Parmegiani, which I consider to be the archetype of this musical genre to the present day. I remember hearing it in its entirety and being viscerally impressed and speechless. Never in my life had I heard anything like this, a totally experimental and innovative piece and at the same time shrouded by a haunting atmosphere of "ultraclassicism", featuring an unusual sonic palette, a fantastic handling work of the timbres, between the acoustic and the synthetic, and an excellent combination of textures and gestures, simply brilliant. Another piece that, almost at the same time, marked me intensely was *Bye-Bye Butterfly*, by Pauline Oliveros. I am still vividly struck by the memory of being utterly astonished by the sublime conjunction of synthesis, from the Hewlett-Packard oscillators, with manipulated excerpts from Puccini's opera *Madama Butterfly*. Parallel to this process of discovery, and because it was opportune and the technological development allowed it, I acquired a MiniDisc recorder and a stereo microphone in 1997, and I started my first experiences with musical composition, capturing and mixing soundscapes, samples, etc. In November 1998, I had my first live solo concert, where I used three Minidisc recorders and a 3-channel mixer.

Part 2 · Influences & Aesthetics

3. What references from the past and the present do you recognise in your music practice?

When one asks about evident references or influences in a musical discourse, or compositional practice, what is being done, *stricto sensu*, is to ask the composer for a framework regarding past or current aesthetics, having as horizon the context of the history of music. Safeguarding the elective attempts of certain influences, patented in the pieces by mimetic mode, what should be distinguished in this question is the following: the set of influences, to which a composer was and is subject to, is largely unrelated to his or her will. It's manifested in the composition involuntarily, comprising a myriad of references, corresponding to everything heard and experienced throughout life. This being said, in my work I can't directly assume any reference, either concerning a particular piece or a composer, since my objective as an artist is to forge a musical/ sound identity and this fact impels me to distance myself, as much as I can, from what already exists and I know (musically speaking) – it's a task that is of the most challenging difficulty.

4. Are there any extramusical sources, which significantly influence your work?
It is common for music to be animated by sources or extramusical references, which, by chance or intentionally, determine the artistic product, that is, the compositions. It is not immediately clear what, from the point of view of the realisation of the artistic object, can correspond to an art that exclusively references its theoretical and technical principles, in other words, an art solely confined to the theoretical limits that determine its operability. A musical discourse that dispenses an extramusical domain, whatever it may be, can turn into a mere exercise of musical and sonic parameters, resulting in a sort of study of ordering musical parameters, rather than a musical composition, through the exploration of parameters. Such a venture could perhaps correspond to a *meta-work*. In this context, it is reasonable to say that the arts are constituted with a certain fundamental openness, being referential to external domains.
Therefore, these external references constitute the eidetic material to be worked by the constitutive principles of each mode of artistic expression. The openness to the exterior and to the diverse, even if it is to a subjective idea/ concept or experience of the composer, is decisive for considering the creation of the work of art, that is, if we understand the art as a means that enables the creation of communicating artistic objects (referring to something and communicating, in various ways, this "something"). As it is known, Literature often refers to History, Philosophy, Mythology, Painting or Theatre, the same happens with Cinema and Music, etc. Music becomes an artistic object pregnant with meaning, insofar as it is founded by a set of determinations that are verified within the composer, or which gain expression in him, even if transiently, and which are inscribed in the pieces through several methodologies. The creative process has, in my view, a peculiar autonomy, since the control of the creator on the latent influences in the work is not as rational/ volitional as it may seem at first sight. It is clear to me that the music I compose is influenced by extramusical sources, whether they are explicit to listeners or whether I am more or less aware of what they are, and at what point in the creative process they are manifested.

5. In the context of Western art music, do you feel close to any school or aesthetics from the past or the present?
The music I compose has structural affinities with soundscape composition, experimental music, in general, and noise. Nevertheless, my compositional approach is heterodox, tending towards a broad set of references that includes the following musical genres: electroacoustic/ acousmatic, electronic (academic and non-academic) and minimal. As far as acousmatic music is concerned, I have a natural predilection for French, Canadian and English schools.

In the last few years I highlight the work of young English composers (Natasha Barrett, Manuella Blackburn, Diana Salazar and Adam Stanović), as some American (Andrew Babcock and Mitchell Herrmann) and Greek composers (Nikos Stavropoulos, Panayiotis Kokoras and Apostolos Loufopoulos).

6. Are there any non-Western culture influences in your music?
The subject of influences was addressed in the previous question, but I reiterate my point of view in more detail. I think it is absolutely necessary to distinguish between influence and aesthetic intentionality. The fundamental difference between these terms is in the way they are revealed in the pieces. The influences are, by nature, assimilations, impressions accumulated in the composer, unveiling themselves in the pieces in an involuntary way. The aesthetic intentionality corresponds to a mechanism that operates by selection and *mimesis* of ideas or pre existing musical processes/ techniques, that is, from previously internalised forms. This assertion can be countered by asking the following question: if the influences are expressed involuntarily, how can we guarantee that they do not also condition aesthetic intentionality and that, for this reason, influence and intentionality can't be easily differentiated? Although logical and legitimate, this question emphasizes an aspect that is not pertinent to the argument we presented, because the fundamental problem of this thesis is not based on the possible causal intercommunication between influence and intentionality, but on what underlies the non-volitional domain of influence and the alleged control of intentionality. Thus, I can't assert, in my own case, what non-Western influences are clearly present in my music, this task concerns the critics or listeners. However, I can't fail to mention that I have a deep interest in minimal music, the kind of music that, by nature, is rich in the art of orchestrating difference in sameness, and which can lead to non-ordinary states of consciousness. In this sense, my compositions exploit elements (*e.g.* drones), which have been observed in various musical typologies. Since ancient times, minimalism has existed in music, both in world music and in ritual/ religious music (shamanism, Hinduism, Buddhism, etc.) and has known Western manifestations, especially in North America, having as exponents: La Monte Young, Terry Riley, Phill Niblock, Steve Reich, etc.

Part 3 · Language & Music Practice

7. Do you have any music genre/ style of preference?
As I have already mentioned, my compositional practice is strictly related to a few genres of experimental music (consult question 5). As a listener I am absolutely

eclectic, in the strong sense of the term – I appreciate many musical genres. However, I think it is important to distinguish between music as entertainment and music as art, although, for different reasons, I have an interest in the both dimensions. I consider that entertainment music has a strong external component, since it is naturally given to the social experience of identity and sharing, constituting itself as a kind of "soundtrack" of past experiences that are retained in the individual and/ or collective memory, to which we return by reminiscence. I don't intend to state that any kind of entertainment music is incapable of having a profound impact on the listeners; I'm far from that idea. What I say is that music as art, and especially experimental music, challenges the subject from the inside, since it relates to a deep contact with the universe of the psychic and emotional experiences of the individuals and not so much to the references and experiences, residing solely in the outer sphere/ world. Given its nature, experimental music does not encourage social sharing, nor does it transform itself into memories in the same way as non-experimental music, because its structure does not easily allow for it (the introduction of extra-musical sounds, practically non-existent in entertainment music; the absence of standardised rhythm, predictable structure, etc., doesn't propitiate a similar contact). The music I compose does not serve, in my perspective, the function of entertaining.
The purpose of my musical practice lies beyond the limits of the artistic discipline. The purpose here is to consider music not as an end in itself, but as a means to achieve an end that lies beyond itself, which concerns the notion of art as a tool at the service of inner liberation.

8. When it comes to your creative practice, do you develop your music from an embryo-idea, or after having elaborated a global form? In other words, do you move from the micro towards the macro-form or is it the other way round? How is this process developed?
When composing, I start both from ideas/ concepts and from the exploration of sound material (being the ideation the first level of the composition). These are opposite processes, but they can in fact be interchangeable or sequential.
The choice of approach depends, first and foremost, on the purpose of the piece, that is: if it is a piece composed by high recreation, and therefore "totally free"; or a specific commission or a participation in a competition based on a theme; or whether if it serves the purpose of integrating a collaborative project with a conceptual foundation, etc. On the one hand, when starting with concepts, I search through methods and techniques that allow me to give life to the ideations that I intend to see articulated in a musical discourse. On the other hand, if I start

the composition by sonic experimentations, either at the moment of recording sounds (the exploration of the physical space of the samples/ field recordings, the use of different typologies of mics and recording techniques, etc.), or of editing and processing of sounds, the movement is the opposite, that is, I try to synthesise an idea from the antecedent paths of experimentation. In conclusion, both methods are intended to order a flow of potentialities: the first seeks to gain material meaning from an *a priori* ideation; the second intends to reach conceptual unity through the critical intellection of an antecedent stage, which embraces the previous exploration of sound material. In any case, the musical results obtained, and in spite of the aesthetic judgments that can be made of them, always reflect the product of the use of dominated techniques with the implementation of varied and unexpected experiments, to which I subject myself whenever I compose. Thus, from my point of view, the compositional process is constitutively experimental and subjective, since it concerns a set of methodologies and decisions, corresponding to the result of a process that implies a dynamic between the contingencies evident in the sinuous paths of the creative act, the operational domain of the technique and the peculiar aesthetic idiosyncrasies/ intentions of the composer. Hence, the creative act is an event that knows different moments, consisting of planning, advances, setbacks, unexpected results and, from time to time, by drastic cleavages that result in desperate aporias. I must also mention that whatever methodologies are chosen, and in the wake of Duchamp's ideas, the act of composing always implies a mysterious dialectic between the domains of the conscious and the unconscious, will and chance, order and chaos, being precisely the phenomenological, aesthetic and spiritual experience that this act implies, viscerally witnessed by the composer, that is in some way objectified and fixed in a musical piece, and later discovered by the listeners.

9. How in your music do you determine the relation between the reasoning and the creative impulses or the inspiration?

I note that in my musical practice there is a relationship between the realms of reason and intuition. The binomials in question comprise different modes of access to "being" and "doing", since they are conditions of the possibility to understand, reflect and organise ideas that take shape in the artistic object/ musical piece. In the course of the creative process, as I have already mentioned, and in spite of any previous attempts or compositional planning, sometimes suddenly ideas emerge that are "imposed" and concretized in interesting musical results. These moments are equivalent, to the lack of a more adequate term, to a kind of intuitions, glimpses or creative raptures. These are fascinating moments that provoke

a suspension of the rational point of view (responsible for the idea of absolute control of the compositional act) which, inexplicably, result in musical solutions, apparently effortlessly or purposelessly. According to my experience, these moments usually occur by self-purposed experimentalism (*e.g.* replacement of sounds, from a certain section of the piece, already at an advanced stage of composition, by totally different ones, randomly silencing several channel strips previously considered essential in multitrack mixing, etc.), or by serendipity, that is, when one tries to achieve a particular musical result and is faced with another. Often this chance is the result of the exhaustive process of solving problems that are found throughout the composition, *e.g.* a passage between two sections, in which a gesture, texture or the attack of a sound that needs "tuning", and that influences the morphology of the composition as a whole.
In conclusion, and despite admiring pieces that exclude, in my opinion, the transcendent role of intuition, which are composed of techniques/ methodologies that seek to replicate, in musical terms, autopoietic systems (such as Stockhausen's *Klavierstück XI*) through a set of "minimum" rules, in order to suppress the interventions of the composer and the interpreter of the intentionality/ concretization of the piece, *i.e.*, of its actualization/ performance, I do not adopt a compositional praxis that is exclusively limited by deterministic techniques, or by chance/ aleatory techniques. Applying compositional methods that are only based on rational guidelines, even when respecting techniques that guarantee their eventual overcoming in terms of actualization, can prevent, or severely condition, the moments when intuition can command the composer's (or, if applicable, also the performers') creative "decisions".
When composing, I employ techniques that attend both to determinism and chance, I do not try to eliminate my intentionality, nor affirm it in an absolute way. I try to remain conscious and open to the constant oscillation I always experience between the plans of reason and intuition, intention and reception, in order to perceive when I must "guide" the composition or to be guided by it.

10. What is your relation with the new technologies, and how do they influence your music?

The "new" technologies occupy an absolutely central place in my work, since the music I write focuses on the exploration of electrical and electronic instruments (computers, synthesizers, oscillators, recorders, etc.). Although I collaborate, live and on disc, in electroacoustic improvisation concerts with musicians who are instrumentalists, the only instrument I currently dedicate myself to, besides the computer, is the microphone (instrument of *musique concrète*, *par excellence*).

In fact, the influence of the "new" technologies in my music is absolute, or, in good rigor, one can't even consider that they exert any degree of influence in my work, since they are the conditions of possibility of my music. I consider these technologies as current or recent, *i.e.*, as those that exist today. When one defines the current instantiations of technology as "new", as if they were of an absolutely superior nature to those that existed previously, one has a wrong understanding about what technology means. We should not understand technology only as the result of what we produce (objects), since the technology is not exhausted in the idea, *e.g.*, of advanced gadgets. Technology is a word that suggests several readings, among which: the idea of tools (of objects that allow the creation of other objects), and of the set of techniques or methodologies, determining the mode of production (the know-how). However, according to Stephen J. Kleine, we must consider another meaning for the word "technology", to understand it as denoting *sociotechnical systems of use*, that is, systems relating to the functions of what we do with objects that we produce. For example, we build cars and then integrate them into road systems, which in turn are governed by traffic laws. We also create energy supply systems and we use these combined systems for the purpose of extending human capacity in terms of moving in space and transporting belongings/ goods. These systems function as potencies of innate human abilities. To this extent, sociotechnical systems of use exist to accomplish tasks that we would not be able to carry out without them. In question is the key idea that comprises technology as "extension" or exponentiation of the capabilities of the human being. To understand this definition is to understand that human life on earth, with the exception of the self-regulated biological processes, is, from the beginning of time, a correlate of technology in us. Technology is not, in its essence, as Heidegger postulated, the created products, but the own ability to unveil, to create.
Finally, as far as the practice of acousmatic music is concerned, one of the problems that exist with the use of technologies can be summed up as, what I call, "sonic trails" or "footprints". These sonic footprints consist on the sounding explicitness of processes (*d.s.p.* – digital signal processing) and, more importantly, of software that preconizes the transformations of the raw material of the pieces. I would point out that I have no objection to the transparency or evidence of the sound processes applied in a given composition, what I mean refers to the origin of the manipulation platform and not to the processes considered in themselves, *i.e.*, in isolation. Nowadays, it is common to hear acousmatic pieces that lead to the immediate and involuntary identification of certain specific software processes/ parameters, such as the *GRM TOOLS* (*e.g. doppler*, *freeze*, *pitch*, *accum*, *delays*, *comb filter*, etc.) or *Metasynth* (*image filters*, *central image synth*). I think these

footprints constitute noise (in the sense of distraction), because they compromise, to a certain extent, the experience of receiving the piece, since they encapsulate the listener (specially, who is also a composer) in the technical environment, shifting the attention from the organic sense of the piece to the technical plane.
Thus, this noise limits the acousmatic potentiality of the pieces, not considering the origin of the sounds, but, in this case, the provenance of the medium that operates the sonic and musical transformations. I think that in the compositional process of acousmatic music a wise use of technologies must prevail, favouring a balance between medium and object, idea and concretization. The technology will never be totally opaque, or disconnected from what it produces in terms of music, but it should not, in my opinion, become explicit to the point of compromising structural aspects concerning the reception/ listening of the compositions.

11. What is the importance of space and timbre in your music?
I understand space and timbre as axial aspects regarding the comprehension, characterisation and composition of music – of sound and silence (not as an idea that denotes the absence of sound, since as it is known this is non-existent, but as a dynamic amplifier and active canvas). Along with time, space is an *a priori* condition of sound, and therefore of music. To compose is always to create a space in space, a metaphysically originated *locus*, but phenomenologically perceived and lived, a space determined by the interaction of energies, which are nothing more than spectral forces that interact in a dynamic that is composed space, that is – space becoming object.
In fact, any piece is always, and from the outset, a composite space, an object characterised by strata of meaning, animated by the timbre(s). The timbre is, therefore, the substance of the musical space that makes possible listening to the events/ sound objects. Regarding the timbre, I always find myself motivated to generate sounds with an unusual profile.
The more distinct from what I have been able to materialize, or I have been able to listen, the more fascination I feel when contemplating, or processing/ editing it.
Space plays a critical role in the acousmatic composition, whether in stereo or multi-channel systems (8 or more channels). In this regard, I think that the request made by contests (or music festivals) for stereo reductions of originally 8-channel pieces is completely inappropriate. A stereo piece will never be an 8-channel piece, just as a stereo reduction of an 8-channel piece will never match a stereo one.
The musical space in the electroacoustic/ acousmatic composition is not interchangeable, because its scope is absolutely exclusive, since it concerns the spectro-morphological dispositions previously inscribed in the pieces.

12. Does experimentalism play an important role in your music?
Experimentalism is axiomatic in my compositional practice. I can´t imagine an experimental music which has no exploratory compositional methods at its operative basis. Exploratory methodologies are to be found at the genesis of experimental music and, therefore, could not be absent from electroacoustic/ acousmatic music. The development of electroacoustic music was traced by experimentalism, towards innovation, research, registration and structuring of new musical concepts and techniques, which eventually became institutionalized and made canonical (e.g. Schaeffer's *Traité des Objets Musicaux*). In addition to the techniques I master, and which I seek to create, "*ex nihilo*", in each new composition, I understand sonification, not only in the current sense of the term (to translate extramusical data to music, such as stock market values, weather indicators, etc.), but in the sense of a practice that can extend to the musicalization of ideas that exist, for example, in Literature or other artistic arts/ objects. It was exactly what I did in the piece *Invocatio – ascribing soundimages into silence*, a work that integrated the *SoundWalk* installation of the Música Viva Festival 2009, at CCB, in Lisbon, Portugal. Starting from readings of Goethe's *Faust*, I sonically recreated the *quasi-cinematic* environments of various passages in the book, yet, purposely withdrawing from any mimetic intent.

13. To what extent are composition and performance complementary activities?
Since I am both a composer and performer, I consider that these activities have a complementarity that has enriched me over the years. My compositional activity is divided essentially into four strands that are interrelated in different ways, namely: 1. – the composition of electroacoustic pieces; 2. – the composition of solo performances with real-time electronics; 3. – the composition of collaborative performances with real-time electronics; 4. – instant composition (solo and/ or collaborative). What unites the first three strands (let us now leave the fourth aside) is the use of similar methodologies and techniques in the analysis and preparation of musical sounds/ structures. However, in the first two strands, it is a solitary work – which requires a, sometimes exhaustive, concentration and dedication – that is related to contingencies and idiosyncrasies (already referenced in previous questions), inherent in the composition and the creative act. The composition of electroacoustic pieces differs from the composition of performances, precisely because the moment of the piece's completion implies that there is no more possibility of adding any other musical meaning (except for its interpretation by means of spatialization in multi-speaker systems, such as: the *GRM's Acousmonium* or the *Miso Music Portugal's Loudspeaker Orchestra*, etc.). The composition

of pieces-performances requires a previous work of preparation of musical sounds and structures (often noted down in graphic scores with various indications: dynamics, pauses/ sections, determination of the typology of timbres, etc.), which will only be actualized at the moment of the performance, and the final result is not, *a priori*, totally determined, remaining "open", that is, virtual, until the performance occurs. The third aspect, that of collaborative pieces, gains in problematicity, but also in richness, because at stake is the ability to combine two (or more) different points of view, frequently turning compatible totally discrepant compositional techniques and methodologies. There is also a fourth aspect, very common in *total improvisation*, which is often named *ad hoc* concerts or *blind dates*. As the name implies, in this type of concert/ performance setup, musicians meet solely for the purpose of improvising, without having played together, and frequently without knowing each other beforehand.
In this context, the musical performance derives from the *impromptu* concretization, which is expressed by the free and spontaneous interaction *in loco* of the different musical languages of the performers, whose status can be designated as instant composition. Therefore, collaborating musically in this regime of *total improvisation* (*i.e.* non-idiomatic) involves constantly dealing with the astonishing effect of the "new" and developing a coherent process of response/ appropriateness to musical impulses, phrases and gestures, towards the creation of a dynamic and articulated musical discourse, which corresponds to more than the meagre sum of the parts/ musicians that integrate the improvisation. My experiences in the field of improvisation have been translated into the deepening of the active listening, as a facilitator of the reach of my expressive presence in collaboration, and this principle has become useful, by nature, in the other compositional strands to which I dedicate myself.
From the most rewarding experiences I have had in this field, I highlight the performance, by a collective of national musicians in 2008, of the game/ piece by John Zorn: *Cobra* (conducted by Nathan Fuhr); the collaborative duo of electroacoustic improvisation with Austrian composer and performer Michael Fischer (saxophone, viola, no input mixer); the collaboration with the *Vienna Improvisers Orchestra*.

Part 4 · Portuguese Music

14. Try to evaluate the present situation of Portuguese music.

This question is formalised in an open way, allowing us to focus on various aspects (sociological, aesthetic, etc.). Therefore, I will only focus on the issue

of the "health" of national music and the existing structures that "make it viable", delimiting my analysis to electroacoustic/ acousmatic music, and a also a bit to improvised music, since these are the areas in which I have been working more. Any art needs practical conditions to survive. In Portugal, public and private investment in culture is by no means sufficient to guarantee the consistency and quality of the national artistic production. Therefore, I do not believe that the central problem lies in the creative potential of our artists/ composers, which are no worse than those from other countries. Rather, it is the absence of structures and initiatives that would allow for a wise, rational and fair management of the various artistic expressions. I am not in favour of the State's exclusive intervention in art, since civil society must also organize, ponder and deliberate on alternative ways of overcoming obstacles. But, in fact, the State has the responsibility to guarantee the minimum functional conditions so that the art and the artists can subsist. These conditions include the adoption of measures to encourage the creation, circulation and presentation (of artists and works), such as: the creation of competitions; a national network of public spaces (such as auditoriums), which should be properly equipped and constructed for multipurpose uses; the means and funds for the presentation of works; the realisation of artistic residences, festivals, etc. The national competition that serves the purpose of subsidising the arts, financed by the *DGArtes* of the Ministry of Culture in Portugal, is manifestly insufficient, if we consider the needs of our artistic community. *DGArtes* should set up a committee composed of capable individuals (artists, curators, cultural agents, etc.) to study the specificities of various artistic expressions and, through the conclusions drawn, to outline different forms of support for specific projects, to eliminate or reformulate those that already exist, becoming more just and less bureaucratic.
For example, there should be an open service throughout the year, without deadlines and with an effective response time, to which composers or interpreters could send a CV and a formal invitation from an institution or festival, and request support for travel, staying and *per diem* expenses. This service would be very much appreciated, because often, even at festivals of international renown, the artist only receives a *cachet*, sometimes paid later, and is forced to face the remaining expenses if he can and wants to do so.
In Portugal, there are currently only three festivals that consistently disseminate electroacoustic music: Música Viva, DME – Electroacoustic Music Days and Aveiro Síntese (which has fewer editions, only three: one in 2002, another in 2016 and the most recent one in 2018).
The fact that there are so few festivals/ initiatives conditions the possibility of disseminating the work of composers, for example, with regard to commissions.

However, not everything is bad news or difficulties. I must highlight the meritorious work of Miso Music Portugal, which over the last decades has provided an extraordinary service to research and art music, in collaboration with various institutions, universities, etc. Set on multiple fronts (educating, programming and releasing), Miso Music has expanded the number of its activities, now that it is holding a physical space – O'culto da Ajuda – where, in addition to hosting concerts from other genres of experimental music, exists an annual artistic residencies programme entitled LEC – Laboratory of Electroacoustic of Creation. Finally, I would like to highlight the creation of the MIC.PT – Portuguese Music Research & Information Centre, an initiative of absolute notable ethic dignity, enabling the preservation and dissemination of the heritage of contemporary Portuguese music, linking national music to the World. This task, in my opinion, should have been an initiative long ago undertaken and supported by the Ministry of Culture, but this only demonstrates that, despite all the difficulties and constraints, we have in Portugal people and unique initiatives that, without counterparts, are leading examples of cultural dynamism and art as a form of resistance.

15. How do you define the composer's role nowadays?

By definition, the composer is someone whose vocation is to write and eventually play the music that he has created (if he is also a performer). These are the basic tasks that have always been imputed to him. Today, as before, I believe that the composer must be a servant of art – with capital A – becoming a vehicle in the midst of the complex and arduous task of awakening the dormant consciousnesses. Music, as a modalisation of art, is, in the path of Schopenhauer, the art of the arts, as it has a magical potentiality of transformation like no other art possesses. I reiterate that it is crucial to understand the difference between music as entertainment and music as art. Music as entertainment may have, in the most machiavellian of scenarios, the function of normalization or alienation of consciousnesses. But music as art has, in the strong sense of the term, the task of stirring and transforming the mob. Its scope is manifold and can be seen at different levels and has an impact in the political, social, economic, spiritual, etc. dimensions. Hence, the composer is a symbol of resistance and combat against cultural impoverishment and degeneration.

I have a deep admiration for composers-philosophers, those who have dared to question and contradict the prevailing postulates, proper to the tremendous weight of the cultural heritage, and which have succeeded in opposing different views/ theoreticalpractical conceptions about music. My position, as a composer, is modest: I will always be satisfied if, in any way, the music I compose instils

in the listener something as a return to himself, as a feeling of being alive and present in the moment.

16. According to your experience, what are the differences between the musical environments in Portugal and in other parts of the world?
Briefly, and as I have already mentioned, the music environment in Portugal is small. Small in quantity, especially in terms of cultural agents/ promoters, spaces and also with regard to support the structures capable of fostering the creation of art music. Nevertheless, since the beginning of the 2000s, festivals have emerged (some of which have resulted from the formation of cultural associations) that although tangentially, disseminate experimental music, which has led to the opening of venues where experimental music can be presented. There are also more academic possibilities, as there are intermediate level courses that include sonic arts and experimental music, as well as institutes/ universities open to the themes of music production with new technologies, such as the BA degree in Science and Technology of Sound, at the Lusófona University, or the PhD Program in Science and Technology of the Arts at the Portuguese Catholic University. Nevertheless, and even if we consider the State's support via the DGArtes (consult question 14), there are no minimum conditions in Portugal that allow for a regular and consistent artistic production of electroacoustic music. Abroad, for example in Austria, where I have been presenting my work frequently since 2003, there are institutional supports that allow the internationalization of musicians/ composers, a considerable offer of formal and informal spaces, as well as curators/ organizers who excel at the appropriate/ fair treatment of the musicians, guaranteeing cachet (regardless of the ticket selling) and staying. Therefore, among other issues, what mainly distinguishes Portugal from some of the most economically developed countries are, precisely, the specificities of the experimental music market, with regard to the opportunities available to the artists.

Part 5 · Present & Future

17. Could you highlight one of your more recent projects, present the context of its creation, as well as the particularities of the language and techniques used?
I will briefly highlight some of the most recent projects related to concerts / editions and, also, a piece distinguished by the *INA-GRM*, in 2016. In 2019, I did two tours, one through Eastern Europe (Russia and Estonia) and another through the United States of America. Both have been related with works that I've recently

released, *The No Land Soundscape* (2020) (soundscape composition), which integrates the PhD dissertation that I'm currently finishing at the Portuguese Catholic University, and another *Hiante* (2019) (of electroacoustic poetry), composed in collaboration with Sofia A. Carvalho. In this sense, I had the opportunity to explore, in live performances, sonic materials captured in different latitudes, over the course of 21 years, that figure in my last monographic soundscape composition work, in particular, at the Sound Museum (Saint Petersburg) and at the 11th *Poetronica* Festival, which took place at the National Center for Contemporary Arts of Moscow. In the United States of America, in addition to solo concerts – Philadelphia, Washington DC & Easton – based on the aforementioned sonic materials, I presented, with Sofia A. Carvalho, at the Experimental Intermedia Foundation of New York, the audiovisual intermedia project *Spectrum Extenso*, based on the poetic work of Teixeira de Pascoes. This project consists of texts by the poet and sounds/ images captured during an artistic residency in Amarante. The performance consisted in real time computer processing of the images, sounds and of Sofia A. Carvalho's voice, while she recited the poet's works.

Finally, I highlight one of my most recent compositions, a stereo work entitled Rugitus (electroacoustic/ tape music), composed in my studio. This work, which has two versions, was selected/ distinguished within the scope of the international competition *BANC D'ESSAI 2016*, by the *INA-GRM*, having been programmed at the 39th musical season of the *INA-GRM – Multiphonies 2016/17*, during which I had the opportunity to spatialize Rugitus, through the *Acousmonium* (Paris, October 9th, 2016). This work addresses three issues: 1. – the recurrence of certain electroacoustic timbres/ processes in the current pieces of acousmatic music; 2. – the almost nonexistent applicability of primordial compositional techniques in contemporary acousmatic music pieces; 3. – the intention of incorporating pronounced noisy sounds. Many pieces of acousmatic music nowadays seem to be valued by technical virtuosity, which tends to favour musical gestures more in their complexity and spectral causality, and less the musical potentialities of creative conjunctions of textures and timbre. Brilliant abstract sounds of granular and organic spectral profile (pseudo-aqueous sounds) wandering in stereo or 8-channel space, are common musical elements in acousmatic works. Rough, loud, "degraded", noisy and/ or clean sounds (that is, without processing) are not consensual or abundant in most pieces. For a long time no one has heard, at least extensively, techniques such as Schaeffer revealed in pieces such as *Étude aux chemins de fer*; or Henry in *Variations pour une porte et un soupir*. *Rugitus* is a Latin word that denotes, among other things, noises, as it evokes the idea of roaring and strident sounds. This piece was composed by organizing a series

of sounds whose three main sources are: a door, a metal sphere and a balloon. These objects were recorded and then manipulated by a conjunction of primordial and present techniques. I have integrated the recent *d.s.p.* with the original *métier* of *musique concrète*, in particular: horizontal cut and paste, extensive use of loops, juxtaposition of sounds, variation of envelopes, speed, pitch, reversals, delays, filtering, reverberations, *crescendos/ diminuendos*, *ostinatos*, etc.
Rugitus presents of low and high sound amplitude events, intense musical gestures and imbricated textures/ masses of sound.

18. How do you see the future of art music?
It is undeniable that, with the democratization of technologies, evidenced by the pronounced decrease in the cost of technical means (computers, software, recorders, mics, synthesizers, etc.) and the expansion of the internet, the flourishing of social networks/ peer-to-peer platforms (e.g. *facebook*, *youtube*, *vimeo*, *bandcamp*, *soundcloud, soulseek*, etc.), there has been an increase in the number of people doing experimental music, especially in the Western world. This is confirmed, for example, by online labels who have flourished in the last decade and who, many times at no cost, make the works they promote available. It is evident that the existence of new labels necessarily implies the appearance of more musicians/ composers. Once, and it is not necessary to go back beyond the nineties (I am a witness, since my experience in experimental music began in the second half of the 1990s), to have access to these genres of music required a strong interest in the study of contemporary music histrory (in an autodidact or academic way), or to know someone who could guide this curiosity, and especially in Portugal, a country that in the nineties was still characterized by a considerable cultural deficit compared to other European countries. Today, we can find on *youtube* a portentous source of contents that, by itself, can guarantee the basis for an initiation in electroacoustic/ acousmatic music (since listening is, I believe, the first, and never finished, stage to be undertaken in this formation). From complete albums, to pieces and concerts, reference works by key composers such as: Schaeffer, Henry, Stockhausen, Xenakis, Boulez, Ligeti, Bayle, Ferrari, Nono, Dhomont, Grisey, etc., can easily be found on *youtube*. What in past times was costly and difficult to constitute (because of the scarce existence of shops where this music could be acquired and also because of the limited supply they had), today it has even become, in a certain point of view, dispensable. Likewise, in the recent past, to organize a discography was mandatory, because, with the exception of few radio programs, concerts and some publications (magazines/ foreign books), this was the only means that guaranteed an initiation to the genres

and subgenres of experimental music. In 2020, with the availability of *online streaming*, whether through free services such as *youtube*, or paid services, such as *spotify premium* or *tidal*, the concept of possession of the musical work is "revised", at least as a condition of possibility of the first contact with the existing musical diversity. In any case, music lovers will never stop buying works, in classic vinyl and/ or CD formats, this idea concerns, essentially, listeners of music in general, who now have the possibility of accessing these typologies of music in a simpler, cheaper, convenient and advantageous way. Nevertheless, it can not simply be predicted that these technological and economic developments, despite their strong social impact, will lead to a significant change in the current patterns of music consumption and production, and that, therefore, the art music, in particular, electroacoustic/ acousmatic music, will know great changes in its fundamental aspects. It is necessary to consider about this respect some phenomena that can compromise the future and the development of art music:

1. – The novelty of contemporary music – we can't forget that contemporary music, in general, is very recent, since it comprises little more than a century. The history of *musique concrète*, although included in a contextual continuity, in the global scenario of the historiography of contemporary music, is even more recent. This fact is corroborated by Schaeffer's (born in 1910) early experiences (1948), which means that we are still three decades away from celebrating one century of its existence. Electroacoustic music, for example, has only recently become a broader practice, having definitively left sole control of educational institutions and centres around the end of the 1990s, and only then reached the public domain, becoming, in terms of resources, an effective universal possibility. The translation into software (in *vst* or applications) of *d.s.p.* architectures, formerly only existing in non-commercial systems such as *Groupe de Recherches Musicales*' *Syter* (later transposed to *GRM Tools* software), or the creation of the audio extension *MSP* of the *MAX* software, as well as the emergence of new and economical software (*Metasynth*, *Soundhack*, *LiSa*, *Live*, *Logic Audio*, etc.), or the proliferation of companies selling inexpensive modular synthesizers, have, in particular, enabled access to some of the essential tools through which these types of music are composed.

2. – The existence of a certain *misoneism*, of conservative profile, in certain academic music circles, and in the institutions in general (state and/ or private), which results in a reactionary/ boycott of the support of these musical typologies.

3. – The need for the deconstruction of the tonal ear. These musical typologies

have as central requirements: an openness to dissonance, the musicalization of extramusical sounds, the integration of the absence of predictable rhythmic patterns, etc. These requirements constitute barriers to an ear that is still rooted in the ancient tonal paradigm.
Despite the above, I can not predict the future of art music, but I am sure that without the viability of these musical expressions, both by the music academia and by the listeners, its survival and expansion will become impractical. Only by virtue of the integration, can the optimised conditions for the construction of a system that funds these musical expressions be created. There will only be composers, spaces, festivals, publishers, in short, market, if there is demand and promotion, outside the commercial logic of investments return, since culture doesn't and will never have pecuniary value. However, in a speculative antithetical perspective, I should point out that, in general, great ruptures/ cultural revolutions, take generations to implant the ideas that motivated their existence. In this sense, it is possible that within a century electroacoustic/ acousmatic music will be as popular as Katy Perry's music is today. Unfortunately, we will not be here to testify, but it would certainly be very interesting to foresee, if this scenario were to occur, what would art/ research music correspond to.

João Castro Pinto, February 2018
Revision: July/ August 2020
© mic.pt

LIST OF WORKS BY INSTRUMENTATION

Title	Musical Category	Instrumentation (general)	Date	Duration	Edition Miso Records MIC.PT
The No Land Soundscape (à-τόπος/ οὐ-τόπος)	electroacoustic music ("tape music") soundscape composition	electroacoustic music	2020	50'58'' à-τόπος 18'05 οὐ-τόπος 15'47	
Hiante (with poetry and voice by Sofia A. Carvalho)	electroacoustic music ("tape music") sound poetry	electroacoustic music	2019	17'06''	
Suntria – imaginal sonotopes	electroacoustic music ("tape music") soundscape composition	electroacoustic music	2017	43'00''	
Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2017	9'14''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Re-Ciclo	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2017	9'44''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Rugitus v.02	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2016	9'22''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *

Title	Musical Category	Instrumentation (general)	Date	Duration	Edition Miso Records MIC.PT
Rugitus v.01	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2016	10’35’’	
WIERLIN: dive into sound signals	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2015	5’33’’	
Pareidolia – ou dos jardins sonhados (8 channels and stereo reduction)	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2014	14’06’’	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Effluvium	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2013	7’01’’	
Simulacra – on discrete movements and dense textures (8 channels and stereo reduction)	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2013	8’04’’	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Simulacra – on discrete movements and dense textures v. 01 (extended version and stereo reduction)	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2013	10’13’’	
Catachresis	electroacoustic music (“tape music”) soundscape	electroacoustic music	2012	20’47’’	
Chasm	electroacoustic music (“tape music”)	electroacoustic music	2012	7’18’’	

Title	Musical Category	Instrumentation (general)	Date	Duration	Edition Miso Records MIC.PT
Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2012	8'23''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017 *)
Water-Dreamt-By-Forest – a binaural oneiric-walk	electroacoustic music ("tape music") soundscape	electroacoustic music	2011	5'20''	
Invocatio – ascribing soundImages into silence	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2009	4'44''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Athanor	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2015	2'00''	
P.C.M. – Pulse Code Moderation	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2003	8'50''	
Residual Focal Point	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2003	15'50''	
Rigra	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2002	4'03''	
eRRant	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2001	6'39''	
Aplauso	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	2000	3'19''	

Title	Musical Category	Instrumentation (general)	Date	Duration	Edition Miso Records MIC.PT
Impressões Sintéticas	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	1999	15'13''	ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) *
Acatalepsia	electroacoustic music ("tape music")	electroacoustic music	1999	5'22''	
The No Land Soundscape Project – uma peça-performance de rádio arte	music for computer in real time radio art piece soundscape	live electronics electroacoustics ("tape")	2017	50'00''	
Fooling the Foley – a radio parody on the art of sound for cinema (co-author: Bernhard Loibner)	music for computer in real time radio art piece	live electronics	2012	47'00''	
Portraying the Spectra of Toys (co-author: Bernhard Loibner)	music for computer in real time radio art piece	live electronics	2010	48'00''	
Septua – a sétima parte de um	music for computer in real time	live electronics	2013	28'34''	
PLEROMA – towards a borderless space (co-author: Bernhard Loibner)	music for computer in real time	live electronics	2011	30'00''	

Title	Musical Category	Instrumentation (general)	Date	Duration	Edition Miso Records MIC.PT
In between spaces	music for computer in real time	live electronics	2008	20'00''	
Lisboa e o Tejo (co-author: Gilles Aubry)	music for computer in real time	live electronics	2007	35'00''	
Medium Coeli	music for computer in real time	live electronics	2006	27'00''	
Sonicanvas (co-author: Philippe Lamy)	performance with live electronics	live electronics	2017	40'00''	

* Miso Records/ MIC.PT Edition:
ESOFONIA · acousmatic works (1999-2017) [MRP_037_2017]

LIST OF WORKS CHRONOLOGICAL

1999
· Impressões Sintéticas * ·
· Acatalepsia ·

2000
· Aplauso ·

2001
· eRRant ·

2002
· Rigra ·

2003
· P.C.M. – Pulse Code Moderation ·
· Residual Focal Point ·

2006
· Medium Coeli ·

2007
· Athanor ·
· Lisboa e o Tejo (co-author: Gilles Aubry) ·

2008
· In between spaces ·

2009
· Invocatio – ascribing soundImages into silence * ·

2010
· Portraying the Spectra of Toys – a radio art performance (co-author: Bernhard Loibner) ·

2011
· PLEROMA – towards a borderless space (co-author: Bernhard Loibner) ·
· Water-Dreamt-By-Forest – a binaural oneiric-walk ·

2012
· Catachresis ·
· Chasm ·
· Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs * ·
· Fooling the Foley – a radio parody on the art of sound for cinema (co-author: Bernhard Loibner) ·

2013
· Effluvium ·
· Simulacra – on discrete movements and dense textures * ·
· Septua – a sétima parte de um ·

2014
· Pareidolia – ou dos jardins sonhados * ·

2015
· WIERLIN: dive into sound signals ·

2016
· Rugitus v.01 ·
· Rugitus v.02 * ·

2017
· The No Land Soundscape Project – a radio art performance piece ·
· Sonicanvas (co-author: Philippe Lamy) ·
· Suntria – imaginal sonotopes ·
· Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis * ·
· Re-Ciclo * ·

2019
· Hiante ·

2020
· The No Land Soundscape (à-τόπος/ où-τόπος) ·

* Miso Records/ MIC.PT Edition: *ESOFONIA · acousmatic works* (1999-2017) [MRP_037_2017]

DISCOGRAPHY

Solo (monographic editions)

2020

The No Land Soundscape · cassette/ digital download · Hemisphäre の空虚 (HNK/013) · Australia ·

2017

Impressões Sintéticas · Invocatio – ascribing soundimages into silence · Interspersed Memories – on strings, murmurs and gongs · Simulacra – on discrete movements and dense textures – version 0.1 (extended version/8-channel stereo reduction) · Pareidolia – ou dos jardins sonhados (8-channel stereo reduction) · Rugitus v.02 · Obsidia – dos sons invisíveis ou das imagens audíveis · Re-Ciclo · *ESOFONIA – obras acusmáticas (1999-2017)* · MIC.PT/ Miso Records (MRP_037_2017) · Portugal ·

SUNTRIA – imaginal sonotopes · *SUNTRIA – imaginal sonotopes* · Unfathomless · U43 · Belgium ·

2013

Effluvium · Chasm · Interspersed Memories – on strings murmurs and gongs · Simulacra – on discrete movements and dense textures – version 0.1 (extended version/ 8-channel stereo reduction) · *ARS ABSCONDITA* . OtO 005 CD · Japan ·

2012

Invocatio – ascribing soundImages into Silence · Water-Dreamt-By-Forest: a binaural oneiric-walk · Catachresis · *PANAURAL – interspersed soundwalks and soundscapes* · Triple Bath _ TRB.034 CDR · Greece ·

Compilations (solo & collaborations)

2015

WIERLIN: dive into sound signals · *OtO VA 2015* · casstette (OtO 008) · Japan · solo ·

2007

Athanor · *Xth Useless Poorductions Anniversary (1997-2007)* · _ Useless Poorductions · Portugal · solo ·

2003

Residual Focal Point · *One Mutant Minute: based on Noto´S 747* · Grain of Sound (gos013) · Portugal · solo ·

2002

Rigra · *MetróMetro* · VARIZ – 004DEN – CD · Portugal · solo ·

2001

USINES – Bassiyeaux (collaboration) · *Portuguese electr(o)domestic tracks 1.0* · VARIZ – 001DEN – CD · Portugal ·

1986! – nora prentis (collaboration) · agnosia – **eRRant** (solo) · *Música Conflituosa* · CD (limited edition) released with the 2nd number of the V-ludo Arts Magazine · Portugal ·

Collaborations

2019

Hiante · João Castro Pinto (field recordings, composition, computer processing & mastering) · Sofia A. Carvalho (poems & voice) · CD – Book (printed in serigraphy, with illustrations by João Castro Pinto & Sofia A. Carvalho) · Grimaces Éditions · Switzerland ·

2008

Variable Geometry Orchestra: Live at the Casa da Música · Void Leaper Productions (VL2008-2) · USA ·

(collaboration with Sei Miguel) **do 3.º movimento do canto do deus máquina** · *Sonic Scope 2008 live at Fonoteca Municipal de Lisboa* · Grain of Sound (gos022) · Portugal ·

2007

Variable Geometry Orchestra: Stills · Creative Sources Recordings (CS 100) · Portugal ·

2002

Koji Asano_João Pinto : Deconstruct_Rebuild · Grain of Sound (gos006) · Portugal ·

[des]integração: Permute · Sirr Records (sirr 009) · Portugal ·

Contacto
Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa
Contact
Portuguese Music Research & Information Centre

mic@mic.pt
kuba.szczypa@mic.pt
—
www.mic.pt

www.misomusic.com

Agradecimentos . Acknowledgements

Flatland Design

Financiamento . Financing

REPÚBLICA PORTUGUESA
CULTURA

dgARTES
DIRECÇÃO-GERAL DAS ARTES

Edição . Edition

Miso Music Portugal

mic.pt