

Miso Records MCD51.23 & MCD52.23

SOUNDABILITY: pessoal e transmissível.

Esta edição, num formato digital/físico aparentemente obsoleto, mas perene, pretende oferecer à audição, curiosa ou perplexa, um conjunto de composições de música eletroacústica dos meus últimos 20 anos de atividade.

A quem esteja a ler estas palavras, por curiosidade ou por qualquer outra razão, essa pessoa pertencerá a um nicho dos nichos, parte de uma audiência especializada, restrita, ínfima, mas existente. Muitas vezes são compositores a escutarem criações de outros compositores, num ambiente cultural algo autofágico.

Isto levou-me, nos últimos anos, a questionar a relevância desta prática composicional. Uma cultura musical é composta por criadores e por auditores e podemos afirmar que tal cultura é tão mais viva quanto estes últimos não se confundem com os primeiros. No entanto, ao compilar e preparar as faixas que constituem o presente CD duplo, tal levou-me a revisitar composições com mais de 15 anos de existência. Uma nova escuta que me surpreendeu pela positiva.

Dizem que as nossas memórias ou pelo menos aquelas que mais facilmente conseguimos objetivar são principalmente visuais. É verdade que todas as memórias são reconstruções, mas tal parece ser mais fácil na modalidade da visão. Digo isto porque, na minha experiência e que parece ser confirmada por outros relatos, eu tenho uma sensação qualitativamente diferente ao examinar uma fotografia de um determinado lugar ou escutar uma gravação sonora ambiental feita no mesmo lugar em paralelo (sim, eu costumava fazer gravações sonoras das paisagens acústicas de lugares de viagem).

Enquanto olhar a fotografia me dava uma sensação do imediato, a escuta da gravação (sem suporte visual e este é um ponto importante) surpreendia-me sempre. Escutava imensos novos detalhes, eventos sonoros que eu não me lembrava de ouvir quando da gravação.

Por outro lado, e sendo uma espécie de narrativa no tempo, essa escuta permitia uma imersão muito abrangente no espaço das memórias, revivendo emoções, antecipando ações, dando uma sensação quase tátil do ambiente original...admito que talvez a minha modalidade de visão não esteja suficientemente trabalhada e que em obras pictóricas profundamente compostas (e não simples fotografias de turismo) podemos encontrar esta imersão narrativa deliberadamente criada.

Mas fica aqui esta ideia: a música é composta pela escuta e para a escuta. Compor é fazer escolhas audíveis mesmo nos casos em que, aparentemente, não há nada deliberado para ouvir. E a música eletroacústica foi descrita, em tempos, como "cinema para o ouvido".

Foi então um sopro de poética longínqua que eu encontrei ao revisitar, pela escuta, as minhas peças mais antigas. Tal como na audição, à posteriori, das paisagens sonoras de um lugar, fui novamente surpreendido por imensos detalhes, emoções e até um claro sentido de composição (sem falsa modéstia...)

O que é então a música eletroacústica?

Estas questões ontológicas, sobre o que uma coisa "é", em geral levam a dois caminhos: ou não sabemos, tal como a ciência não sabe o que "é" aquilo que se designa por "gravidade", só podendo nós descrever com recurso a formalismos, o efeito desta; ou a resposta rapidamente se torna complexa pois existe uma teia, um campo de sentidos que simultaneamente envolve o objeto exterior, o contexto e a nossa relação com ele, com todas as contingências que daí advêm.

As nossas construções (tal como as memórias), não são só o que podemos conhecer. Elas são acerca de alguma coisa e apontam para o mundo. A prática da música eletroacústica existe bem como as suas criações. Como descrevê-la?

Bem, é uma prática relativamente antiga, ou seja, uma atitude de composição musical que recorre à manipulação do suporte de gravação e que data dos meados do século XX. Não surgiu, obviamente, no vácuo: toda a prática musical tem, claro, uma longa história. O ser humano parece ser particularmente sensível à novidade e as novidades sonoras e caminhos composicionais permitidos pela tecnologia criaram um grande entusiasmo. Mas as ruturas só têm sentido num contexto de continuidade.

Por outro lado, uma insistência constante nas continuidades pode fazer-nos esquecer o quanto as coisas mudam. Nesta linha, uma posição mais conservadora afirma que a música eletroacústica é governada pelos mesmos princípios gerais e objetivos da música tradicional (fluxo, pontos de chegada, direção, equilíbrio e balanço). As novidades sonoras são só isso, novidades que rapidamente se esgotam.

Todos estes princípios, claro, foram questionados ou ignorados na história recente da composição musical: um processo que faz parte da dita modernidade reflexiva, ou seja, a atitude de questionamento moderno é ela própria questionada. Assim, a modernidade moderniza continuamente os seus fundamentos.

A prática da eletroacústica foi o resultado de novas tecnologias, com destaque para a existência de novos suportes à gravação. As tecnologias não são neutras e também criaram outras atitudes de escuta, permitindo, em especial, uma escuta profunda, dirigida para o concreto dos sons e sem o recurso a formalismos ensinados (por isso se falou, no início da sua história, de música concreta).

É esta nova atenção à escuta da materialidade dos sons que permeia a música eletroacústica. Ouvir sempre esteve presente na música, mas agora entram na nossa consciência todos os tipos de sons do mundo. A escuta profunda acaba por permitir um novo trabalho de composição (aparentemente tudo a refazer!), mas também implica um novo trabalho para a própria receção, aqui como simples ouvinte.

Então, eu ofereço a seguinte definição (muito esquemática) da prática da música eletroacústica: exploração de sons e texturas, com ênfase no timbre, carácter e evolução dos diversos sons como elemento base da composição. Integrar ou contrastar expectativas, jogando com a nossa memória auditiva, jogo talvez reforçado com espacialização e movimento. Criar um ritmo de texturas e transições, em que o que está antes influencia as possibilidades do depois, gerando uma forte linha narrativa, mas, muitas vezes, com uma ausência de métrica (a qual, convenhamos, nunca foi necessária para a existência da música).

É notório que alguns dos termos acima descritos se podem aplicar a muitos tipos de composição. Existem continuidades, mas estas não têm que se cristalizar. Mas talvez o aspeto que causa mais estranheza nos auditores seja o foco radical na materialidade dos sons, fruto da atitude de escuta profunda. Também a ausência de uma métrica mais ou menos explícita, combinada com eventos sonoros massivamente amplificados. Esta inesperada superfície sonora pode tornar a experiência auditiva um pouco avassaladora, intimidante, desconcertante..., mas por vezes alcança uma poética transcendente. Quero por isto dizer que somos transportados a um sítio, talvez pouco familiar e voltamos. Somos desafiados para a tal nova atitude de escuta, ou pelo menos assim eu o senti quando escutei as primeiras obras de eletroacústica.

Apesar disto, a metáfora da narrativa não é indispensável (embora talvez seja desejável). A prática da música eletroacústica permite ir para lá da teleologia, permite pesquisa, experimentação, mudança, o inesperado... permite, em resumo, uma abertura entre o campo da música e o universo dos sons, de qualquer tipo e origem.

E, para lá do ambiente muito especializado e técnico para onde a música eletroacústica foi desterrada, esta continua a manifestar, nas suas melhores realizações, uma refrescante abertura poética.

Será essa poética, ou pelo menos vislumbres dela, que espero conseguir transmitir ao auditor das presentes peças.

António Ferreira

Março 2023

António Ferreira nasceu em Angola de pais portugueses. Em Portugal estudou engenharia no Instituto Superior Técnico (IST) entre 1980-83, tendo paralelamente tomado consciência do seu interesse pela composição musical utilizando meios informáticos.

Formalizou este seu interesse ao ingressar no Conservatório Real de Haia, Países Baixos, no qual cumpriu o curso de sonologia entre 1986-87 e onde estudou composição, síntese analógica e digital, psicoacústica e música interativa digital com Paul Berg, Konrad Boehmer, Joel Ryan, Simon Teemplaars e Jaap Vink.

Efetuiu várias apresentações em concerto das suas composições interativas no Conservatório de Haia, em Amsterdão no STEIM, na Academia de Arte de Den Bosch e na ICMC 1988 em Colónia, Alemanha. As suas composições eletroacústicas tem sido apresentadas em vários festivais nacionais (Música Viva, Festival de Aveiro) e internacionais - França (Paris, Bourges, Besançon), Noruega, Dinamarca, USA, Itália, Cuba, Hungria, Inglaterra, República Checa, Irlanda, Brasil e Polónia.

Trabalhou também, desde 1989, como consultor e perito em poluição sonora e bioacústica no Centro de Análise e Processamento de Sinais do Complexo I do IST, tendo efetuado inúmeros estudos de impacto ambiental no âmbito do ruído e publicado várias comunicações em conferências internacionais em colaboração com o prof. Bento Coelho e prof. Manuel Eduardo dos Santos sobre bioacústica, acústica submarina e poluição sonora.

Especializado, desde 1998, na composição de música eletroacústica de carácter erudito sob suporte como "free-lancer", António Ferreira já editou vários álbuns discográficos com obras originais seus. Recebeu igualmente vários prémios, menções e nomeações, tendo sido finalista no Concurso de Música Acusmática *Metamorphoses* (2004, 2010), no Música NOVA (2004, 2006), Prix Ton Bruynèl (2003), Prix Pierre Schaeffer (2003), BIMESP em São Paulo no Brasil (2007) e no Concurso de Música Electroacústica em Bourges (2001, 2003, 2006, 2008). Foi ainda distinguido com o 1.º prémio (ex-aequo) no Concurso Internacional de Composição Electroacústica Música Viva 2013, tendo sido finalista no Prix Palm Arts Acustica de 2017.

Continua, na atualidade, a dedicar-se à composição e pesquisa com destaque para a espacialização sonora utilizando a técnica Ambisonics.

Miso Records MCD51.23 & MCD52.23

SOUNDABILITY: personal and transmissible.

This edition, in an apparently obsolete but perennial digital/physical format, intends to offer the curious or perplexed listener, a set of electroacoustic music compositions from my last 20 years of activity.

Whoever is reading these words, out of curiosity or for any other reason, that person will likely belong to a specialized, restricted, tiny, but existing audience. Very often, this means composers listening to creations by other composers, in a somewhat autophagic cultural environment.

This has led me, in recent years, to question the relevance of electroacoustic music composition as a relevant cultural fact. A musical culture is made up of creators and listeners, and we can say that a musical culture has a problem of continuity when the numbers of creators largely surpass the numbers of listeners. However, when compiling and preparing the tracks that make up this double CD, I stumbled into compositions that were made 15 years ago. A renewed listening of these pieces surprised me positively.

It is said that our memories, or at least those that we can more easily objectify, are mainly visual. It is also true that all memories are reconstructions, but this seems to be easier in the modality of vision. I say this because, in my opinion and which seems to be confirmed by other reports, I have a qualitatively different experience when examining a photograph of a certain place in contrast to the listening of an ambient sound recording made in the same place, at the same time (yes, I used to make sound recordings of acoustic landscapes, whenever I was travelling).

While looking at the photograph gave me a sense of the immediate, listening to the recording (without visual support and this is an important point) always surprised me. I was hearing so many added details, sonic events that I did not remember hearing when I was recording it.

Being a kind of narrative in time, this listening allowed a very comprehensive immersion in the space of memories, reviving emotions, anticipating actions, giving an almost tactile sensation of the original environment... I realize that in deeply composed pictorial works (and not simple tourist photographs) we can also find this deliberately created narrative immersion.

But here is an idea: music is composed by listening and for listening. Composing is about making audible choices even in cases where, apparently, there is nothing deliberate to hear. And electroacoustic music was once described as "cinema for the ear."

Thus, listening to my older pieces was a reviving of memories, like a breath of distant poetics. As with listening, a posteriori, to the soundscape of a place, I was again surprised by immense details, emotions and even a clear sense of composition (without false modesty...)

So, what is electroacoustic music?

These ontological questions, about what a thing "is", generally lead to two paths: either we do not know, just as science does not know what exactly is "gravity" only describing its effects with recourse to formalisms; or the answer quickly becomes complex because there is a web, a field of senses that simultaneously involves the external object, the context and our relationship with it, with all the contingencies that arise from it.

Our conceptual constructions are not the only thing that we can know. Those constructions are about something and point to the world. The existence of compositions points to the practice of electroacoustic music. How to describe this?

It is a relatively old practice, that is, a compositional attitude that resorts to the manipulation of the recording medium it dates, roughly, from the middle of the 20th century. It did not, of course, arise in a vacuum: all musical practices have, of course, a long history. As human beings seem to be particularly sensitive to novelty, the sonic innovations and compositional paths allowed by technology have created great enthusiasm. But ruptures only make sense in a context of continuity.

On the other hand, a constant insistence on continuities can make us forget how much things change. Accordingly, a more conservative position states that electroacoustic music is governed by the same general principles and objectives of traditional music (flow, points of arrival, direction, equilibrium, and balance). Sound novelties are just that, novelties that quickly get old.

All these principles, of course, have been questioned or ignored in the recent history of musical composition: a process that is part of the so-called reflexive modernity, that is, the modern questioning of fundamentals that is itself questioned. Thus, modernity continually modernizes its own foundations (another way of looking at it is that this attitude can, simultaneously, be a source of solutions but also a cause of problems. But this is another story...).

The practice of electroacoustics was the result of new technologies, with emphasis on the existence of new recording media. Technologies are not neutral and, in this case, have also created other listening attitudes. It has allowed the practice of deep listening, directed towards the concreteness of sounds and without resorting to taught formalisms (that is why, at the beginning of its history, there was talk of *musique concrete*).

It is this new attention to the materiality of sounds that permeates electroacoustic music. Hearing has always been present in music, but now all kinds of sounds from the world enter our consciousness. Deep listening ends up allowing a new style of composition (with a lot to be redone!), but it also implies a new way of listening for the audience, a radical step for most listeners.

So, I offer the following (very schematic) definition of the practice of electroacoustic music: exploration of sounds and textures, with an emphasis on the timbre, character, and evolution of the different sounds as a basic element of the composition. Integrating or contrasting expectations, playing with our auditory memory, perhaps reinforced with spatialization and movement. Creating a rhythm of textures and transitions, in which what is before influences the possibilities of what is after, generating a strong narrative line, but often with an absence of metric (which, let's face it, was never necessary for the existence of music). And finally, performance through electroacoustic transducers, normally loudspeakers.

Some of the terms described above can apply to many types of composition. There are continuities, but these are not static. But perhaps the aspect that most surprises listeners is the radical focus on the materiality of sounds, a result of the deep listening attitude. Also, the absence of an explicit meter, combined with massively amplified sound events. This unexpected sound surface can make the listening experience a little overwhelming, intimidating, disconcerting..., but sometimes it can achieve poetic transcendence. By this I mean that we are transported to a place, perhaps unfamiliar, and then we return. One is challenged by such radical listening attitude, or at least that's how I felt it when I listened to the first electroacoustic works in my life.

Despite this, the metaphor of a strong narrative is not indispensable (although perhaps it is desirable). The practice of electroacoustic music allows us to go beyond teleology, it allows research, experimentation, change, the unexpected... it allows, in short, an opening between the field of music and the universe of sounds, of any type and origin.

And, beyond the very specialized and technical environment to which electroacoustic music has been banished, it continues to manifest, in its best realizations, a refreshing poetic openness.

It will be this poetic, or at least glimpses of it, that I hope to be able to convey to the listener of the present pieces.

António Ferreira

March 2023

António Ferreira is a Portuguese composer who works in the field of electroacoustic music. He creates pieces that blends and explores the boundaries between recorded acoustic sound and generated electronic sound. He was born in Angola to Portuguese parents. In Portugal, he studied engineering at Instituto Superior Técnico (IST) between 1980-83. At the same time, he became aware of his interest in musical composition using computer media.

Being interested in expanding his knowledge, he entered the Royal Conservatory in The Hague, Netherlands, where he studied sonology between 1986-87. There, he studied composition, analogue and digital synthesis, psychoacoustics and digital interactive music with Paul Berg, Konrad Boehmer, Joel Ryan, George Lewis, Simon Teemplaars and Jaap Vink.

He has given his first public presentations of his interactive compositions at the Hague Conservatory, in Amsterdam at STEIM, at the Academy of Art in Den Bosch and at ICMC 1988 in Cologne, Germany. Later, his electroacoustic compositions have been presented at several national (Música Viva, Festival de Aveiro) and

international festivals - France (Paris, Bourges, Besançon), ICMC, Norway, Denmark, USA, UK, Italy, Cuba, Hungary, England, Czech Republic, China, South Korea, Ireland, Brazil, and Poland.

He has also worked, since 1989, as a consultant and expert in noise pollution and environmental impact studies at the CAPS of Complex I at IST, having carried out numerous studies in the field of noise pollution and bioacoustics. He published several papers at international conferences.

Since 1998, Antonio has dedicated most of his time to the composition of electroacoustic music as a "free-lancer". he has already edited several discographic albums with his original works and received several awards, mentions and nominations, having been a finalist in the Metamorphoses Acousmatic Music Competition (2004, 2010), in Música NOVA (2004, 2006), Prix Ton Bruynèl (2003), Prix Pierre Schaeffer (2003), BIMESP in São Paulo in Brazil (2007) and in the Electroacoustic Music Competition in Bourges (2001, 2003, 2006, 2008). He was also distinguished with the 1st prize (ex-aequo) at the Música Viva 2013 International Electroacoustic Composition Competition, having been a finalist at the 2017 Prix Palm Arts Acustica.

Currently, he continues to dedicate himself to composition and research, with emphasis on sound spatialization using the Ambisonics technique.